

KÉPEK, HANGOK, SZAVAK

KÉPEK, HANGOK, SZAVAK

ÍRÁSOK VÍGH ÉVA 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

SZERKESZTETTE
KOLLÁR ANDREA

Szeged
2024

Kiadja a Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kara

Felelős kiadó: Prof. dr. Gyenge Zoltán

A borítón Lengyel Nikolett Lilla fotói láthatók.
Vigh Éva portréját Gémes Sándor készítette.

© A szerzők, 2024

ISBN 978-963-688-031-6

Műszaki szerkesztés és nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő
Felelős vezető: Drágán György



Tartalom

Előszó	9
------------------	---

CECILIA CAMPA

Amici degli amici. Tre francesi a Napoli, i fratelli Della Porta e i loro referenti internazionali tra astronomia, poetica e musica	11
--	-----------

HERCZOG JÁNOS

Toposz- és tárgytörténet: a <i>Turandot</i>-mese irodalmi és zenei fordulatai a középkortól a 20. századig	19
---	-----------

LUCIA RODLER

Voce e fisiognomica	27
--------------------------------------	-----------

GIANNI ANTONIO PALUMBO

La <i>Villa</i> dellaportiana tra istanze scientifiche e farragine culturale	33
---	-----------

FALVAY DÁVID

Állatok a Születéstörténetben: szövegek és képek egy 14. századi olasz ferences kódexben	43
---	-----------

MÁTYUS NORBERT

Három alkalmi Petrarca vers prózában	53
---	-----------

FARKIS TÍMEA

Az államigazgatás mestersége: Machiavelli és a ragione di stato.	65
---	-----------

DÁVID KINGA

A macska nyolc élete (2.) Macskatörténetek Dino Buzzati <i>Bestiario</i>. <i>Cani, gatti e altri animali</i> című művében	77
--	-----------

SERMANN ESZTER

<i>Tüskés bíborcsiga és rózsaszín durbincs.</i> Az állatnevek katalán megfelelőinek kialakítása: terminológiai alapelvek és gyakorlati megfontolások	89
---	-----------

KOLLÁR ANDREA

The forms and reforms of teaching Italian as a foreign language in Hungary	99
---	-----------

HORVÁTH ZOLTÁN	
Gróf Klebelsberg Kunó beszéde a La Sapienza Egyetemen	109
MÁTYÁS DÉNES	
Két versfordítás	117
ANNA BEN SHALOM (SZILÁGYI)	
Verdi és a színpad	
Dramai egység <i>A trubadúr</i> fényében	121
HORNOK ANDRÁS – VERES ÁGNES	
<i>A három Villani krónikájának készülő új magyar fordításáról.</i>	141
FARKAS MÓNICA KITTI	
„[...] potreste voltar il mondo sottosopra [...]”	
A női főszereplők karakterábrázolása a nemzeti identitás	
szolgáltatában Pellico, d’Azeglio, Nievo és Settembrini műveiben	153
BAKAI BOGLÁRKA	
La simbologia della bambola ne <i>La figlia oscura</i> di Elena Ferrante	173
RENATO CRISTIN	
Fordítás a fenomenológia és a hermeneutika metszetében részlet	
Fordította: Zemen Anna Mária	189
PÁL JÓZSEF	
Vigh Éva 70.	193
Tabula gratulatoria	195

Előszó

Amikor az SZTE Olasz Tanszéke, valamint az Antikvitás & Reneszánsz kutatóközpont elkezdte előkészíteni Vigh Éva születésnapjához kötetét, hamar kiderült, hogy az évek során a tanárnő körül egy olyan népes szakmai közösség alakult ki, hogy egyetlen könyv nem lesz elegendő a barátok, kollégák és tanítványok írásainak egybegyűjtésére. Így született meg az a döntés, hogy két kötetet készítsünk; az első, a kutatócsoport folyóiratának különszámaként öltött formát, a második pedig, melyet az olvasó most tart a kezében, Vigh Éva italianista kollégáinak, olaszországi és hazai kutatótársainak és barátainak, valamint egykori és mostani tanítványainak tisztelgő írásait szedte csokorba.

Ha néhány adattal vagy statisztikai számmal szeretnénk jellemezni tanárnő eddigi pályafutását, sok-sok oldalt töltene meg az összefoglaló, így szakmai és közéleti tevékenységének csupán néhány fontosabb állomását idézzük fel.

Vigh Éva a Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének professor emeritája, irodalomtörténész, az MTA doktora. Gimnáziumi tanulmányait Szegeden végezte, majd a József Attila Tudományegyetem olasz-pedagógia szakán szerzett középiskolai tanári diplomát 1977-ben. Egyetemi doktori értekezését 1979-ben védte meg. 1997-ben PhD-fokozatot szerzett, 2007-ben habilitált, és szintén 2007-ben elnyerte az MTA doktora címet. 1980 óta dolgozik a JATE-n, majd jogutódján, az SZTE-n. 2007 és 2011 között a Római Magyar Akadémia tudományos igazgatói tisztségét töltötte be.

Oktatói munkája mellett megbízott tanszékvezetőként és intézetvezetőként dolgozott, a SZAB tudományos titkára volt 2011 és 2014 között, karunk Professzori Tanácsának elnökhelyettese, majd elnöke volt 2015-től 2018-ig, MTA kutatócsoportot vezetett 2017-től 2022-ig, további két kutatóközpont vezetője és alapítója az SZTE-n és a Nápolyi Tudományegyetemen, karunkon két doktori iskola munkáját segíti. Tehetőség gondozó munkája több évtizednyi mentorálást ölel fel: TDK-tevékenységét az OTDT 2005-ben Mestertanár Aranyéremmel ismerte el, tanítványai közül öten szereztek doktori fokozatot.

Kutatási tevékenységéből kiemelendő 11 monográfiája. Közel 200 tudományos közleményének jelentős része külföldön jelent meg. A közelmúlt legfontosabb eseménye a Dante 700 és a Petrarca 650 emlékévhöz kapcsolódó országos és nemzetközi programsorozatban való részvétele, konferencia-szervezői munkája.

Kutatói, tudományszervezői munkáját és közéleti tevékenységét, az olasz-magyar kapcsolatokért tett erőfeszítéseit Magyarországon és Olaszországban is számos díjjal ismerték el, melyek között különleges helyet foglal el az Olasz Köztársaság Lovagrendje (2004).

Vigh Éva professzor minden tevékenységében a Szegedi Tudományegyetemet képviseli, hazai és nemzetközi szinten is rendkívül sokat tesz egyetemünk

hírnevéért, megbecsüléséért. Bölcsészek, olasztanárok sokaságát nevelte ki és képzette ma is, nemzetközi kapcsolatai révén pedig a Szegedi Egyetem is ismert és elismert központja lett az italianisztikának.

A kerek születésnapon ezzel a kötettel az italianisták közösségének egy kicsiny csoportja köszönti Vigh Évát; a tudóstársat, a tudományszervezőt, a kollégát és a tanárt.

Kedves Éva, fogadd szeretettel írásainkat, melyek közelebbről vagy távolabbról, de kapcsolódni igyekeznek munkásságodhoz.

Kollár Andrea

Amici degli amici. Tre francesi a Napoli, i fratelli Della Porta e i loro referenti internazionali tra astronomia, poetica e musica

Il ruolo di Peiresc entro la *respublica literaria* è ben noto: la qualità spesso intima dei legami che intrattenne con costanza e generosità in specie con alcuni – Gassendi, Bouchard e Holstenius – ha ispirato il termine ‘amicizia’ (Pélissier, 1888, 1892). Di vera amicizia sembra trattarsi nel caso di Gassendi e Bouchard, ospiti ricorrenti in casa Peiresc, del quale redassero infine biografie e necrologi (Bouchard, 1637, Gassendi, 1640). Il periodo napoletano di Peiresc coincide in parte con quello di Bouchard nonché di Pietro La Sena, francese naturalizzato partenopeo. ‘Amicizie’ di grado diverso, come tra Holstenius e quest’ultimo, seppure improntate alla bibliofilia (Pélissier, 1888: 356): il trittico napoletano che Holstenius testimonia in quegli anni conta, diversamente, Fabio Colonna, Bartolomeo Caracciolo e Petro La Seine, che erroneamente denomina Larena (Holstenius-Boissonade, 1817: 152). Nelle biografie peireschiane i soggiorni in area campana includono visite ai fratelli Della Porta, promotori di nuova epistemologia, tra filosofia naturale e antiquaria.

In un inventario manoscritto, *Mémoires*, raccolto da Bouchard – elenchi e stralci da lettere di Peiresc – cogliamo ulteriori spigolature sulle visite di Peiresc ai Della Porta a Napoli, come sul costume di ingaggiare disegnatori, incisori o pittori per ritrarre quanto visto:

faire une galerie [...] avoir [...] d'instrumens [dont il y auoit en quantité] 2 ou 3 heures faire observations [avec Gassendi ...] auoit fait faire une grande lunette de 12 pieds de long. en grosse 4 grandes lunettes: et plusieurs petites, accommodées fort proprement [...] faisoit regarder la lune avec la lunette par le peintre, lequel desseignoit sur le papier ce quel y uoit; et faisoit faire cela un mois durant, pour uoir toutes les faces de la lune. Et se mettoit chaque nuit tant que la lune estoit sur l'horizon; quelques fois toute la nuit quand elle est pleine. et le peintre là fait 4 cours entiers de lune, et au bas du chaque fase Gassendi mettoit le jour: auoit doné le nom a tour les macules de la lune [...] (Bouchard, Ms. NAF 4217, c. 5v).

‘Pittura filosofica,’ strumento di ricerca secondo Federico Cesi, comune all’ambiente dellaportiano, è pratica corrente in Peiresc (vedi oltre). In passi da sue lettere a Ménestrier compaiono Girolamo Aleandro e Jacques-Auguste de Thou, e ancora informazioni sull’uso di *lunettes* per ingrandire dettagli. La notizia della probabile

ispirazione che il francese trasse dalle collezioni dei due fratelli attesta il comune segmento di interesse:

de certaines petites lunettes faites expres pou descerner les grauures dans les pierres anti-ques auec certaines medailles a Naples entre les mains de Vincenzo della Porta frere aisé de Gio-Batt.a, parmi un grand recueil de tres rares antiquitez quel auoit. Menestrier a pour 2 ou 300 escus de tableaux et antiques. (10-29 Juin 1628, Bouchard, Ms. NAF 4217: 24r).

Accanto a Boccardo (Bouchard) e La Ferrière, suo ‘agente’ per l’Italia, i Della Porta sono menzionati nel contesto dell’acquisizione del testo dell’*Incendio vesuviano* di Varrone: fonti antiche per acquisire nuovi elementi sui fossili di Acquasparta e sui glossopetri, come nel caso di Francesco Stelluti (Godard, 2011: 125). Giovan Vincenzo vi spicca in campo antiquario e Giovan Battista in quello scientifico: dell’ultimo leg-ghiamo di un congegno magnetico simile all’astrolabio e ancora di Aleaume, insigne matematico e teorico della prospettiva che con Peiresc intrattene un lungo carteggio:

remercie de diuers liures, sur tout de celui de Varrone de Incendio Vesuviano, sur quoi il fait une grande page de questions, disant plusieurs particularitez quil auoit autrefois oui dire a Naples au logis de Gio. Vincenzo della Porta, frere aisé de Gio. Battista, un des [...] meilleurs, plusieurs particularitez [...]. Est que ce Sr Gio Vincenzo estoit grand antiquaire, parle de feu Aleaume excellent Mathematicien, qui dit auoir fait un certain instrument auec deus aiguilles Magnetiques [...] dans un globe de verre et laisse suspendre entre deus verres dans un cercle comme d’Astrolabe: lesquelles aiguilles monroit la hauteur du Pole, quand un mettoit le cercle en son propre meridiem. estoit excellent en la perspectiue: ou il auoit trouué de grandes fautes, en ayant fait un liure quel deuoit imprimer, ais me fait aussi un compas auec [...] toute sorte de preuues si on uoloit reduire a sa vraye proportion toute sorte de perspectiue, mais tout cela s’est perdu pour ce que Aleaume ne lui uoloit pas laisser le soing de le faire imprimer. Parle d’une machine du Fr. Lino, descrite au liure de Symbolis Heroicis du P. Siluestro Pietra santa qui tous les jours se termine dans l’espace de 24 heures, dit quel auoit escrit au Card.l [...] faire lenqueste a Cologne s’il ny auoit peint quelque mouuement artificiel dessiné comme dans les horloges ou s’il estoit proprement naturel, aggiustato solamente nel modo che saggiusta la virtu magnetica applicata all’ago della bussola [...] lui fait dune copie des obseruations Magnetiques de Gio. Batt. A Porta [...].

L’appunto in italiano si riferisce ancora a quest’ultimo:

Ho inteso uolontieri che il Gran Duca habbia preso uoglia di hauer pezzi di quei legni fos-sili, et uorrei pur così con questa occasione, se ne facesse qualche nuova perquisizione in quei luoghi sotterranei, sicuro che ui si scuoprirebbero mille cose rarissime, per [la qual] scoperta, non sparamiarci qualche spela anch’io. Ben che forse non lo comportino mie deboli facolta: o rispetto di quei gran Principi tanto è lamore grande ch’io porto alla cog-nizione della vera Philosophia naturale, che si puo scorgere nell’istesso libro della natura più tosto che in qual si uoglia libro altro: non ch’io uoglia sminuir la stima che meritan quei grand huomini, che se hanno scritto, ma per cio’ che la maggior parte di quei che ne fanno hoggi professione, par che [...] in massime che pochissimi insigni ui restano delle primi-tiue inuentioni humane; di ciò che si puo metter ogni di in pruoua reale, con lesperienza,

dalle quali si cauano grandissimi lumi, et mezzi capaci di far penetrare molto più oltre. Si come è auenuto che a me nella perquisizione degli organi della vista, come ho scoperto effetti e secreti nobilissimi non solo negli occhi altrui, ma negli miei istessi, di che si farebbe un libro [...] di cose non più note, ne immaginate [...] (Bouchard, Ms. NAF 4217: 31r-31v).

Circa il volume sull'*Incendio Vesuviano* queste righe concordano con quanto scrive il fratello di Peiresc, Monsieur de Valavez, al Cadinal Barberini, elencando oggetti come il tripode romano da spedire al fratello (Pélissier, 1892: 341). Al magnetismo dallaportiano si associa dunque la macchina dall'ago magnetico nel vetro, quasi astrolabio, ideata dall'astronomo inglese Line e descritta nel testo sui simboli eroici di Silvestro Pietrasanta, con relativa immagine (Pietrasanta, 1634: 146-147): Peiresc ne riporterà la vignetta e i relativi commenti nel suo codice ms. di astronomia e musica, tra appunti e rare pagine stampate (Peiresc, Ms. Fr. 9531: 150). L'interesse di Peiresc per l'astrolabio è qui ampiamente attestato (Peiresc, Ms. Fr. 9531: 53-57). Il rapporto di Peiresc con Galileo (Campa 2021) si conferma ancora in questo codice, ove il francese trascrive del fiorentino *Il Discorso sulle cose che stanno sull'acqua* (Peiresc, Ms. Fr. 9531: 114-115), con postille sugli interventi degli inquisitori risalenti alla fine di marzo-primi di aprile del 1612.

Oltre alle macchie solari e alla cometa evidenziamo il parelio, fenomeno che nel ms. assume rilievo peculiare con la stampa integrale dello scritto *Schickardt Gründlicher Bericht von den Zwo Roten Neben-Sonnen*, Tübingen, 1633 (Peiresc, Ms. Fr. 9531: 120-129) a seguire tradotto in francese (Peiresc, Ms. Fr. 9531: 132-139). Al pari di altri insoliti eventi astronomici, il parelio manteneva l'antico valore predittivo. L'apparire simultaneo di più soli, aloni dovuti a rifrazioni atmosferiche, aveva evocato letture precognitive ancora nel Cinquecento. In area riformata Olaus Petri commissionò un dipinto di parelio il cui significato iconologico avrebbe sostenuto la causa svedese come poi nel secolo successivo Grotius ne avrebbe replicato l'iniziativa (Pinotti, 2020: 9, 22, 62-63, 72). Diversamente dalla stringatezza sull'argomento propria di questo manoscritto, dalla corrispondenza di Peiresc assumiamo il suo ruolo centrale (Peiresc-Tamizey de Larroche, 1888-1898: 321) nell'avvistamento dei parelii romani del 1629 e 1630: Gassendi testimonia come Peiresc gli fornisse quel diagramma che egli poi diffuse alla comunità scientifica, specificandolo nelle note introduttive alle due susseguenti edizioni del suo testo sul parelio. Nella prima, *Phenomennum rarum* del 1629, scrive: «Haec Parheliorum delineatio missa est Româ Aquas Sextias ab Illustriss. Cardinali Barbarino ad Nobilem virum Nicolaum Fabricium Petrischi toparcham, & Aquensem Consiliarium, qui literis statim datis ad Petrum Gassendum Diviensem Canonicum, tunc temporis Belgium perlustrantem, ejusmodi schema ad ipsum transmisit. Is verò, cum Amsterodami sub initium Iulij ageret, inviseretque Medicum celebrem Nicolaum à Wassenaer, illud idem ipsi & ostendit, & communicavit»; nella seconda, *Parhelia, sive Soles Qvatvor* del 1630, lo riafferma: «Ac primùm quidem, qua fide par est, diagramma exscribo ex eo schemate, quod vir ille insignis Nicolaus Fabricius, Petrischi toparcha, & in Parlamento

Aquensi Regis Consiliarius, ad me nuper transmissum voluit» (Gassendi, 1630: 4). La paternità peireschiana del disegno resta invero oscurata da scambi epistolari – per mediazione di Mersenne – con Descartes e dalla contestazione di questi delle teorie di Gassendi e Christoph Scheiner sul paretio stesso: per quanto assimilabile all'arcobaleno, Descartes riteneva doverne rintracciare la causa nell'ambito dell'ottica (Gassendi, 1630: 32).

Il 1629 è denso di traguardi che le dedicatorie e i paratesti confermano latori di massimi auspici: la coppia Taddeo Barberini-Anna Colonna, sposi da due anni, era ancora protagonista di sontuosi festeggiamenti. Nel 1629 Holstenius, segnalato al Papa da Peiresc e da Aleandro, entrava in quel circuito (più tardi divenendo primo custode della Biblioteca Vaticana) e il 21 ottobre presso l'Accademia degli Humoristi teneva un'orazione sul furor apollineo e sulla natura poetico-musicale dei primi versi dal tripode: in chiusura d'anno Peiresc entrava in possesso di un tripode di scavo emerso presso il Fréjus e si accingeva a studiarne la morfologia, diramando lettere a selezionati interlocutori. Ma non si perda di vista come la sua prima osservazione di un tripode risalisse al soggiorno napoletano e ai Della Porta, considerando anche la sua visita alla Chiesa Santa Maria Rotonda, costruita a forma di tripode (Peiresc-Tamizey, 1894: 440, 460), come attesta Holstenius ancora nel contesto del presunto «Larena» (Holstenius-Boissonade, 1817: 247). Non è secondario che tale oggetto – simbolo divinatorio, presagio solare e apollineo – ispirasse a Gassendi, nel citato *Parhelio*, un ricorso alla Pizia e al suo strumento. La ricca produzione poetica e musicale per quei festeggiamenti coinvolse letterati come Giovanni Ciampoli, Giovanni Argoli e Domenico Benigni e compositori quali Johann Hieronymus Kapsberger e altri del circuito. Nel 1629 Campanella portava a compimento la prima parte dei suoi *Commentaria sui Poëmata* di Maffeo (poesie sacre e agiografiche); e ancora in questo caso l'intervento di Peiresc appare decisivo, curatore della prima edizione parigina delle liriche del futuro Urbano VIII (1620): tra i *Poëmata* di questi un distico, puntualmente esaminato dal filosofo, si intitola al sole e alle api (Bolzoni, 1989: 289-311).

L'orizzonte di competenze di questi eruditi resta troppo spesso ristretto a studi di settore. La centralità di Peiresc nella *République des lettres*, come dei fratelli della Porta, consente di valutare un reticolo più ristretto, cui aggiungere Naudé, Rubens, Saumaise e altri. Il rapporto di Peiresc con Gian Vincenzo Pinelli rinvia in modo indiretto a Della Porta, incrociando ambiti letterari e musicali. Erycius Puteanus (vedi oltre), vicino a Pinelli e a Peiresc, che lo nomina nelle sue lettere (Peiresc-Tamizey, 1989: 90), è debitore di Della Porta per il proprio sistema crittografico; intorno a Pinelli entrano in gioco Philippe de Monte, suo maestro di musica a Napoli (Wistreich, 2006: 260, inclusa una menzione su Peiresc), nonché teorici e protagonisti dei dibattiti musicali di fine secolo: Zarlino, Bottrigari, Giovanni de' Bardi, Girolamo Mei, operanti su vari fronti, dal punto di vista geografico come disciplinare.

Ci soffermiamo sulla controversia tra Torquato Tasso e Francesco Patrizi, che prese le mosse in due scritti già nel titolo indirizzati a Giovanni de' Bardi. Per una

visione più estesa sugli argomenti affrontati sembra bene riandare al trattatello manoscritto di Tasso *L'arte del dialogo*, risalente al 1585, a quel periodo di prigionia meno severo, suscettibile di incontri con Patrizi a Ferrara. Il poeta vi sfumava le aporie della mimesi aristotelica ascrivibili al dialogo – genere ibrido già per Castelvetro –, aporie più evidenti poi nell'ulteriore disputa con Patrizi. Nella *Poetica* pseudoaristotelica i confini tra epopea e drammatica restavano non a caso equivoci, tra l'uso di dialoghi (propriamente agiti in scena e in prima persona) e di narrazioni (come nell'epica e in terza persona). Tasso sembrerebbe auspicare «recitato» il dialogo in prosa, «rappresentativo» quello in versi, termine questo poi palesemente importato in area musicale (Baldassarri, 1970: 22). La scintilla tra Tasso e Patrizi era scoccata a seguito della risposta di Patrizi a Giovanni Bardi nel merito dell'*Orlando Furioso*: Patrizi aveva indirizzato a Bardi un *Parere* e di rimando Tasso gli rivolse un *Discorso*. Se le fasi e gli effetti di questa diatriba sono fin troppo diramati oltre che conclamati, l'interesse di Bardi era stato eccitato dall'intervento in favore di Tasso di un altro napoletano, accademico della Crusca, Camillo Pellegrino (Bouchard, 1637: 9), nel dialogo *Il Carafa*. Patrizi vi tornò infine con il *Trimerone*, posto a conclusione della *Deca Disputata*, vol. II della sua *Poetica*. Non è un caso che la controversia imbocchi poi una direzione eminentemente musicale, negli attacchi di Ercole Bottrigari alle esposizioni teorico-musicali rilasciate da Patrizi nella *Poetica*. Dopo un sarcastico *Patricio* (1591), Bottrigari redasse un proprio *Trimerone* (manoscritto, 1599), nuova e caustica tessera di un mosaico che raggiunse altri musicografi con possibili riverberi sulle scelte di Monteverdi. Come Monteverdi, Ercole Bottrigari – quadrivialista, antichista e 'allievo' anche musicale di Melchiorre Zoppio – intrattenne una lunga vertenza con il teorico musicale Giovanni Maria Artusi (Campa, 2024).

In simile scacchiere torniamo a Erycius Puteanus, vicino a Gioseffo Zarlino ma anche all'area bolognese e all'Accademia dei Gelati. La dedicatoria a Gian Vincenzo Pinelli apposta al suo *Modulata Pallas* rafforza i citati nodi con Peiresc e i Della Porta. Da non confondere con altri 'amici', i fratelli Du Puy (analogamente Puteanus), Erycius erige questo suo scritto teorico-musicale sull'emblema di Musathena (Musa dalla sapienza di Atena), divinità certo terrena ma specchio della celeste Hermathena (coniugio di Hermes e di Atena, scienza e sapienza). Emblema e nome risalgono *in primis* ad Achille Bocchi (Accademia Hermathena, Bologna 1646), riproposti quindi forse intenzionalmente da Melchiorre Zoppio all'atto di fondazione dell'Accademia dei Gelati (1588). Zoppio, in questa accolta denominatosi Il Caliginoso, significativamente scelse per sé l'impresa di un parelio: nube caliginosa, segno presago, essa poteva alludere al sapere astronomico suggerendo la fusione tra epistemologia ed erudizione a maggiore suffragio del simbolo scelto. Bottrigari si occupò intensamente di astronomia fino alla morte (1612), mentre si rafforzava il rapporto dei Gelati con i Barberini subito dopo la devoluzione di Ferrara.

L'ambiente bolognese conduce a Ciro Spontone. Sebbene non in contatto con Della Porta, Spontone accede alla fisiognomica con la sua *Metoposcopia*: testo che, postumo,

venne associato alla *Fisionomia dell'uomo e la celeste del Signor Giovan Battista Della Porta Libri sei* nella stampa veneziana (1668) accanto al trattato sui nei di Ludovico Settala. Ricordiamo anche Prospero Aldoriso, giovane napoletano che al volgere del secolo estese tre opuscoli non in contrasto con principi dell'aportiani: sul riso, sulla grafologia, sulle tipologie di eventi meteorologici. Se Spontone dedica a Bottrigari un libro di madrigali del proprio padre Bartolomeo, la sua prossimità a Bottrigari e Tasso ascrive maggiore enfasi a quel bastione aristotelico. Spontone esprime fedeltà incondizionata a Bottrigari e a Tasso anche in ambito di metricologia. Nel *Bottrigaro* afferma una priorità dell'eponimo nel recupero dell'endecasillabo antico restaurato quale novenario italiano, ma di fatto sottace dell'analogo e precedente esperimento di Patrizi, che già nell'*Eridano* (1557) aveva coniato un verso italiano di tredici sillabe: sostitutivo dell'endecasillabo antico, questo nasceva esplicitamente per l'intonazione musicale, e a questa era vincolato da rapporti metrici ricavati dagli intervalli pitagorici.

Concludiamo con una nota magiara, per quanto più che familiare in contesto italo-ungherese: il viaggio, al seguito di Vincenzo I Gonzaga, di Monteverdi e di Spontone in Ungheria. Senza addentrarci in dettagli troppo conosciuti, piace figurare una consonanza tra quei due intellettuali italiani in missione militare: le dispute qui ombreggiate rinviano al comune vissuto tra Ferrara e Mantova e alle patenti acrimonie agitate contro la *Gerusalemme*. Il senso di quella 'missione' contro gli infedeli poteva stimolare plausibili discorsi sul furor bellico e sulle scene di scontro, anche di ordine spirituale. Nell'estendere il testo per il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Venezia, 1624) Monteverdi non solo elesse il tema guerriero ma, all'insegna di nuove teorie compatibili con Platone, 'riscrisse' quel passo, sospeso tra *Liberata* e *Conquistata*. La confrontazione delle due figure in forma di duello e il dialogo (*jeu-parti*?) dei contendenti si alternano alla voce fuori campo, come a conciliare il precetto «rappresentativo» e quello narrativo: difficile ma riuscito connubio tra epopea e drammatica, scena e simulazione, forse in risposta alle consumate disamine accademiche delle decadi precedenti.

BIBLIOGRAFIA

- Baldassarri G. (1970) *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in *Studi Tassiani*, a cura del Centro di Studi Tassiani, Supplemento al N. 3 di Bergonvm, pp. 5-46
- Bolzoni L (1989), *Un modo di commentare alla fine dell'Umanesimo: i «Commentaria» del Campanella ai «Poëmata» di Urbano VIII*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 19, N. 1, pp. 289-311
- Bouchard J.-J. (1638), *Nicolai Claudii Fabricii Perescii senatoris Aquensis laudatio, habita in funebri concione academicorum Romanorum 1a Jo. Jacobo Buccardo*, Venezia
- Bouchard J.-J. (1637), *Petri La-Senae vita, a Joanne Jacobo Buccardo [...] conscribta*, Roma, Mascardi

- Bouchard J.-J. *Mémoires sur la vie de Peiresc*, Ms. NAF 4217, Parigi, Bibliothèque Nationale de France
- Campa C. (2021), *Sidereus sonus. Musica come metafisica da Delfi ai Moderni*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina
- Campa C. (2024), *Giovanni Bardi di Vernio dedicatario e arbitro tra Patrizi e Tasso. I due Trimerone (1585-1599) e l'estendersi della contesa verso la nuova armonia*, in *Alla Signoria Vostra Illustrissima*, a cura di Johann Herczog, I quaderni della Biblioteca Pierluigi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina (in corso di pubblicazione)
- Gassendi P. (1641) *Viri Illvstris Nicolai Clavdii Fabricii De Peiresc, Senatoris Aqviesextiensis Vita*, Parigi, Cramoisy
- Gassendi P. (1629) *Phaenomenon rarum Et illustre, Romae observatum [...]*, Amsterdam, Gerardi.
- Gassendi P. (1630) *Parhelia, sive Soles quatuor qui circa verum apparuerunt Romae [...]*, Parigi, Vitray.
- Godard G. (2011), *Les travaux géologiques de la première Accademia dei Lincei (1603-1651)*, in *Travaux du Comité français d'Histoire de la Géologie*, 3ème série (tome 25, 5), pp.119-137
- Holstenius L.-Boissonade J.-F. (1817) *Lucae Holstenii Epistulae ad Diversos*, Parigi Bibliopolio Graeco-Latino-Germanico
- Peiresc N.-C. de F.-Tamizey De Larroque Ph. (1888-1898), *Lettres de Peiresc aux Frères Dupuy*, Tome Troisième, Parigi, Imprimerie Nationale
- Peiresc N.-C. de F.-Tamizey De Larroque Ph. (1898), *Lettres de Peiresc Tome Quatrième (1626-1637)*, Parigi, Imprimerie Nationale
- Peiresc, N.-C. de F., – Tamizey de Larroque Ph. (1894) *Lettres de Peiresc, Peiresc a Holstenius*, Tome Cinquième, Parigi, Imprimerie Nationale
- Peiresc, Ms. Fr. 9531, *Papiers et correspondance de Claude Fabri de Peiresc, Recueil sur l'Astronomie, l'Astrologie et la Musique*
- Pélissier L-G (1888) *Les amis d'Holstenius*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, VIII, pp. 323-402 356
- Pélissier L-G. (1892), *Les amis d'Holstenius IV, Les petits correspondants: lettres et documents divers*, Montpellier, Imprimerie Centrale du Midi.
- Pietrasanta S. (1534), *De Symbolis Heroicis*, Anversa, Moreti
- Pinotti G. (2020) *I segreti del dipinto Parhelion (Vädersolstavlan) di Stoccolma: una configurazione astrologica celata nella meteora ottica, monade celeste tra Riformaluterana ed esoterismo Gotico. Una nuova lettura iconologica*, in *Quaderni eretici. Studi sul dissenso politico, religioso e letterario*, N. 8, 3, pp. 1-126.
- Tape W.-Seidenfaden E.-Können G.P. (2008) *The legendary Rome halo displays*, in *Applied Optics*, Vol. 47, N. 34, pp. H72-H84.
- Wistreich R. (2006) *Philippe de Monte: New Autobiographical Documents*, in *Early Music History*, Vol. 25, 2006, pp. 257-308.

Toposz- és tárgytörténet: a Turandot-mese irodalmi és zenei fordulatai a középkortól a 20. századig

Puccini *Turandot*-ja ugyan Pekingben játszódik, de a címadó hősnő neve egyáltalán nem kínai.¹ Ám a tartalom genealógiáját vizsgálván gyorsan rájöhethünk a következetlenség nyitjára. A szépséges hercegnővel Nizámí Gendzseví (1141–1209) perzsa költő *Hét képmás* költeményében találkozhatunk először.² A Turandot (Turandokht) név tehát perzsa eredetű és tulajdonképpen azt jelenti, hogy ‘Turán lánya’. A *Hét képmás* hét elbeszélését V. Bahrám szászánida királynak hét különböző nemzeti-ségű felesége adja tovább, méghozzá a hét különböző napjain, hét különböző színű kupolával befedett pavilonban. A hetes itt strukturális szerepet játszik, lévén, hogy eleve a hét szín elméletét indikálja és a színeket több más tényezővel társítja, így többek közt az akkor ismert bolygókkal, az évszakokkal, az elemekkel, a fémekkel, de ugyanakkor az arkangyalokkal és más szimbólumokkal is.³ A keretelbeszélés viszont biográfiai jellegű, Bahrám életére utal és fejedelemtükör funkciója is van, mert a cél az, hogy Bahrám az elbeszélések tanulságai kapcsán igazságos uralkodóvá váljék; ugyanakkor felismerhetők a fejlődésregény egyes elemei is.

A Turandotról szóló történetet keddi napon a szláv származású Nasrin-nush hercegnő meséli el Bahrámnak a piros kupolával fedett pavilonban. Lehet, hogy a költő ezt az elbeszélést az eposz központi epizódjának szánta: annyi biztos, hogy elterjedt a későbbi nyugati irodalomban. Címe: *A hercegnő története, aki bezárkózott egy várerődítménybe*. A cselekmény magvát bár már itt is talányok alkotják, de annyiból különbözik a későbbi változatoktól, hogy a nemes próbálkozók számára már a bejutás a várba is veszélyes. A végül sikeres hős motivációja annyiból különbözik a többi vállalkozóétól, hogy míg ezek könnyelműen bíztak saját erejükben, ő – bár szintén megigézve a hercegnő arcképétől – az öldöklés végét szeretné elérni. Az elbátyázott

1 Az operában csak a három miniszternek – és a hóhérnak, amely egy néma szerep – van kínai neve: Ping, Pang, Pong, illetve Pu-Tin-Pao. Bár a női antagonistá neve Liu, tehát inkább kínai, de ő itt egy új alak, arról nem is beszélve, hogy valójában tatár nemzetiségű.

2 Olykor *A hét szépség* vagy *A hét hercegnő* címen is fordítják. Nizámít Iránon kívül még Afganisztánban, Kurdisztánban, Tádzsikisztánban és főleg Azerbajdzsánban mind a mai napig nemzeti költőként tartják számon. Jelentősége abban is megmutatkozik, hogy képe egy ideig az azerbajdzsáni 500 azeri *manatos* bankjegyet díszítette, valamint, hogy nem csupán Bakuban, de Szentpétervárot, sőt, még a római Villa Borghese-ben is szobrot emeltek neki.

3 Nezami di Ganjè, *Le sette principesse*. Traduzione e Postfazione di Alessandro Bausani, Milano, SE, 2017 [1982].

hajadon a történetben nem eleve férfigyűlölő, de értelem és bölcsesség szempontjából egyenrangú társra vár. Nem is találós kérdéseket ad fel, hanem négy ízben olyan cselekvést vár a hercegtől, amely helyes, megfelelő reakció saját kezdeményezéseire.

Eltekintve a történet moralizáló jellegétől, feltűnnek olyan elemek, amelyek a mese, a legenda, sőt, a mítosz felé mutatnak. A hercegnő személye először is a Szphinx alakját idézi fel, amely jelenléte már jóval a görög és egyiptomi ábrázolások előtt más közel-keleti kultúrákban is bizonyítható. Nyugati és keleti mesék egyaránt dúsak kérdéseket feladó lényekben, legyenek azok sárkányok, démonok, boszorkányok vagy egyszerű halandók, mint királyok vagy királylányok.⁴ És a tény, hogy a kérdések megfejtésével egy jutalom nyerhető el, mely a pusztá élet megmentésétől a gazdagságig vagy a királylány kezéig terjedhet, szintén közhelynek számít. A királylány és a királyfi közötti gyakori feszültség, a megpróbáltatások megint a mesevilágot idézik, a szerencsés kimenetelről nem is beszélve. Összevetve mindezt nem meglepő, hogy a Turandot végül mese formájában lépett be az európai kultúrtörténetbe, ahol is figyelemre méltó sikert aratott.⁵

Nem tudhatjuk, hogy maga a téma az évszázadok során milyen módon terjedt el a perzsa-türk-arab kultúrkörben; de tény, hogy Európában mint „perzsa elbeszélés” bukkant fel először az *Ezeregynap* című ötkötetes francia nyelvű mesegyűjteményben, mely 1710 és 1712 között látott napvilágot Párizsban.⁶ Ez a gyűjtemény jóval kevésbé ismert, mint a modellként szolgáló *Ezeregyéjszaka*, amely ugyancsak franciául jelent meg 1704-től több kötetben Párizsban.⁷ Az *Ezeregynap* fordítója az orientalista François Pétis de la Croix hosszú évekig élt Szíriában, Perzsiában és Törökországban ahol megtanulta a helyi nyelveket és anyagot gyűjtött későbbi írásaihoz.⁸ A mesegyűjteményt Iszfahánban – vagyis Perzsiában – hallotta egy Seid Mukhlis nevezetű dervistől.

Formailag az *Ezeregynap* hasonlít az *Ezeregyéjszakára*, lévén, hogy mindkét esetben egy analóg keretelbeszélés egyesíti a történeteket. Fennáll azonban egy lényeges különbség: miközben az *Ezeregyéjszakában* Seherezádé mesél a bosszúra vágyó

4 Ez vonatkozik úgy a Grimm-mesékre, mint számos magyar népmesére.

5 A cselekményben mint magukban a fellépő személyekben több klasszikus meseelemet fedezhetünk fel, alkalmazván Vlagyimir Jakovlevics Propp strukturálisan felépített metodológiáját. Lásd Propp V. J. (2005), *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris Kiadó [Leningrád, 1928].

6 A továbbiakban az 1729-ben megjelent második kiadásra utalunk: *Mille & un jour. Contes persans, traduit en François par M. Petis de la Croix, Lecteur & Professeur au College Royal. Nouvelle Edition corrigée. A Paris, par la Compagnie des Libraires. M.DCCXXIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.*

7 *Les mille & une nuit, contes arabes, traduit en François par M. Galland, Paris, la Veuve Claude Barbin. Avec Approbation & Privilège du Roi [1704–1717].*

8 Jelentős parallelizmus a két gyűjtemény között, hogy a források eredete mindig meglehetősen komplikált. Az elbeszélések indiai, perzsa és arab eredetűek és a 3. századtól fejlődtek egészen a 15-ig, egy lassú, de folyamatos iszlamizálás jegyében. Az egyes történetek különböző tipológiákat képviselnek. Kérdéses az is, hogy az illető fordítók és szerkesztők vajon mennyi saját toldalékot csatoltak kiadványaikhoz.

szultánnak, hogy saját életét éjszakáról éjszakára tovább mentse, az *Ezeregynap*-ban a dajka, Szütlümemé mond el történeteket a kasmíri király lányának, hogy a történetek tanulságaival a szép, de férfigyűlölő hercegnőt jobb belátásra bírja. A történetek hősei mind bátor, hűséges férfiak és fontos, hogy a keretelbeszélés hősnője és Turandot között egy többrétű kapcsolat áll fenn, Feltűnő, hogy míg a középkori perzsa költő művében a hercegnő csupán méltó társat keresett, a kasmíri királylánynak van rá oka, hogy a férfinemet gyűlölje: álmodta, hogy egy nőtény szarvas egy csapdába jutott hímet megmentett, viszont a hím egy hasonló esetben a nőtényt cserbenhagyta.⁹

A 45. és a 82. nap között elhangzó Turandot-mese teljes címe a következő: *Kalaf herceg és a kínai hercegnő története*. Szükséges felvázolni a cselekményt, hogy ennek későbbi fejlődése felmérhető legyen. A történet Timurtas nogaji tatárok kánjának birodalmában kezdődik, kinek fia, Kalaf egy bátor, okos és művelt herceg. Karizme szultánjával konfliktus robban ki, amelyből ez utóbbi kerül ki győztesként. Kalaf és szülei kénytelenek menekülni, de a Kaukázusban rablók mindenüktől megfosztják őket. Elérkeznek Dzsaikba, befogadójukról kiderül, hogy Moszul hercege: hazáját elhagyta és ismeretlenül él a városban. Elmeséli saját kalandos életét.¹⁰ Mivel Karizme gonosz szultánja poroszlóival Dzsaikban is keresteti a menekülőket, megint útnak indulnak. Elvetődnek Berlász kánjának országába, ismeretlenül, szegénységben tengetik életüket. Ám Kalaf egy nap rálel a kán kedvenc elrepült sólymára, mire az uralkodó busásan megjutalmazza Kalafot és felajánlja, hogy gondoskodik szülei-ről. A pazarul felöltözött herceg gyönyörű paripán Peking felé veszi útját. Megérkezvén a kínai fővárosba hall Turandot hercegnő kegyetlen rendeletéről, miszerint csak annak lesz hitvese, aki megfejt három rejtvényt, melyet ő ad fel; ha nem állja meg a próbát, lefejezik. Kalaf látja a hercegnő képét, beleszeret, indul a versenyen és meg is fejt a végzetes rejtvényeket. Eltúlzott önbizalmában maga is feltesz egy kérdést Turandotnak kilétét illetőleg, hiszen Pekingben még senki sem ismeri. De az éjszaka folyamán Turandot rabszolganője, Adelmoluk, csellel kicsalja Kalafból nevét és származását. Turandot tehát diadallal győz, de beismeri az árulást és kijelenti, elfogadja Kalafot hitvesként. Adelmoluk, egy fogoly hercegnő, öngyilkos lesz. A menyegző után megérkeznek Pekingbe Kalaf szülei, majd a kínai császár segítségével legyőzik Karizme gonosz szultánját; Timurtas így visszatérhet jogos trónjára.

Az itt csupán sommásan visszaadott történet az eredetiben természetesen sokkal hosszabb és szerteágazóbb, a stílus szövevényes, színes, keleties jellegéről nem is beszélve. Megjegyzendő azonban, hogy a cselekmény bár rendkívül fantáziadús, de varázslatos és természetfeletti elemeket nem tartalmaz, ellentétben a moszuli

9 Itt rendkívül meglepő az egész gyűjtemény modernnek tűnő *gender* orientációja, amely – egyébként mint az *Ezeregyéjszaka* esetében is – teljesen ellentmond az általánosan elterjedt képnek a nő helyzetéről az iszlám kultúrában.

10 Az itt közbeiktatott hosszabb mese tele van varázslatos fordulatokkal. Mellesleg ismételtlen egyfajta *gender story*ról van szó, címe *Fadlallah hercegről, Moszul királyának, Bin-Ortoknak a fiáról*.

herceg közbeiktatott csodálatos elbeszélésével. A három rejtvény megfejtése a nap, a tenger és az év.

De talán pont a mágikus elemek hiánya ösztönözte Carlo Gozzit, hogy az Európa-szerte elterjedt mesét 1762-ben átalakítsa *fiaba teatraléva*, vagyis *comme-diává*. Éppúgy feltételezhető, hogy a választásnál az orientalizmus akkori divatja is szerepet játszhatott. Az pedig tény, hogy a későbbiekben Gozzi *Turandotja* vált minden további feldolgozás kiindulópontjává.¹¹

Az ötfelvonásos *commedia* Kalaf Pekingbe érkezésével kezdődik, a cselekmény nagyjából követi az eredeti mesét a *happy endig*, amely során az áruló, majd bűnbánó rab hercegnő, akit itt Adelmának hívnak, nem lesz öngyilkos, de visszakapja szabadságát, sőt, saját királyságát is. Megérkezik a hír is, hogy Karizme szultánját megölték, így Timur megint birtokba veheti jogos trónját. A darab dramaturgiáját, főleg ami az *intrecciókat* illeti, olyan új személyek határozzák meg, akik a mesében nem szerepeltek. Köztük Barach, Kalaf volt nevelője, ki időközben szintén elvetődött Pekingbe, ennek felesége Schirina, majd Zelina, aki nem csupán Schirina lánya, de Turandot szolgálója is. Timur súlyt nyer azáltal, hogy a cselekményben megérkezik Pekingbe: fiát keresi, miután felesége – Kalaf anyja – meghalt Berlászban. De a legfeltűnőbb meghatározó toldalék a kínai császár miniszterei, hiszen ezek az antik *commedia dell'arte* maskarájaiként lépnek fel: Pantalone, Tartaglia, Brighella, valamint Truffaldino. Ismeretes Gozzi vonzódása a *commedia dell'arte* iránt.¹² Jellemző a maskarák ábrázolása – Pantalone velencei dialektusban beszél –, de az is, hogy a második felvonás első jelenetében a miniszterek nem előírt szöveget recitálnak, hanem egy klasszikus *canovaccio* ad utasítást ahhoz, amit a színészeknek rögtönözniük kell. Éppúgy jellemző, ahogy Truffaldino a mandragóragyökér segítségével – a népi hiedelmet követően – próbálja meg kicsalni az alvó Kalafból titkát.

Adelma személye azáltal is felértékelődik, hogy kiderül, látta már Kalafot, amikor ez kalandos menekülése során apja udvarában megfordult. A két hősnő meglehetősen alapos kidolgozása és egymással szembeállításra Pietro Metastasio operalibrettóira emlékeztet, és nem is lephet meg, hogy Gozzi, 18. századbeli olasz költő, elkerülhetetlenül a *melodramma* szellemétől is kapott egy impulzust. A szövegkönyvben több reflexív szakasz fedezhető fel, amely megfelelne egy-egy áriának. A feladott rejtvények helyes megfejtése a nap, az év és az 'Adria oroszlánja' – vagyis maga Velence. Ez majdnem ugyanaz, mint már a mesében, csak a tenger helyébe kerül a büszke városállam felidézése, emlékeztén, hogy Gozzi maga velencei születésű volt.

11 Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a mese első színpadi feldolgozása már 1724-ben megtörtént Párizsban a Théâtre de la Foire előadássorozatán belül. A *La princesse de la Chine* című *vaudeville* szerzői Alain-René Lesage és Jacques-Philippe d'Orneval voltak

12 Perroud R. (1983), *La défense et l'utilisation des 'masques' de la commedia dell'arte dans l'oeuvre de Carlo Gozzi*. In *Das Ende des Stregreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. Közreadja Roger Bauer, München, Fink.

Felmerül a kérdés, vajon mi készíthette Schillert arra, hogy foglalkozzon Gozzi darabjával. De akadhatott több tényező is, amely a *Sturm und Drang*, a német klasszika és a protoromantika mesterét érdekelte: a tematika, a karakterek, az egzotikus helyszín, a rejtvények – hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsük. Abban biztosak lehetünk, hogy a maskarák, mint egyáltalában a *commedia dell'arte*, nem tartoztak vezérlő szempontjai közé. Mellesleg nagyon valószínű, hogy talán az eredeti mesegyűjteményt is már ismerte, és itt meg lehetne jegyezni, hogy barátja és költőtársa, Goethe már az elég hasonló *Ezeregyéjszaka*nak is nagy csodálója volt. De lényeges, hogy 1801-ben keletkezett tragikomikus meséje, a *Turandot*, Gozzi *commediájának* nem csupán fordítása, hanem feldolgozása is.¹³ Nem változtat a dramaturgián és a személyeken, sőt, még a maskarák nevét is meghagyja. Ugyanakkor ez utóbbiak számára kész szövegeket ír az eredetileg improvizáló jelenetekben; és különben is megtisztítja a darabot a *commedia dell'arte* népies és vaskos komikusságától. Jellemző módon mellőzi az említett jelenetet Truffaldinóval és a mandragóragyökérrel. Ám a szintaxison csiszol és javít, zseniális kifejezőkészsége bevetésével olyan művet alkot, amely stilisztikai szempontból egy szinten mozog ismert mesterműveivel, nemesítván úgy a monológokat, mint a dialógusokat.

Azonban érzékeny húzásokat is alkalmaz, kivágja mindazt, amit feleslegesnek és irracionálisnak tart. Jellemző a darab vége is: miközben Gozzinál az utolsó szó Turandoté, aki egy reflexív – metastasiói jellegű – moralizáló megállapítással zár, Schiller Kalafra bízta a konklúziót. A herceg átveszi Altoum császártól a levelet, amely Karizme szultánjának a végét közli, átfutja, egy pillanatig néma felindultságot mutat, majd kijelenti: "Ég istenei! Elragadottságom fenn van nálatok, ajkam elreteszelve!" Erre pantomimszerű befejezés következik: színre lépnek Timur, Barak, Zelima és Skirina, Kalaf átöleli apját, Barak leroskad Kalaf előtt, ugyanezt teszik Zelima és anyja Turandot előtt, aki őket jóságosan felemeli; Altoum és miniszterei meghatottan állnak; függöny. A schilleri darab tele van szenvedéllyel, lírával, de kanti vízióval is, miközben erkölcsi és idealizáló elveket fejtet. A három rejtvény megfejtése az év, a szem, az eke.¹⁴

Mint német kultúrterületen általában, Schiller tragikomikus meséjéhez is írtak kísérő színpadi zenét, ezek között a legfontosabb Carl Maria von Weberé (1813). De a 19. század első felében német nyelvterületen kevésbé ismert komplett operák is keletkeztek.¹⁵ A század második felére a *Turandot* viszont úgy az írók, mint a

13 A mű eredeti alcíme: *Ein tragicomisches Märchen nach Carlo Gozzi*.

14 Nem megerősített források szerint a schilleri darab előadásánál hagyománnyá vált mindig újabb rejtvények kitalálása.

15 Ezek között az első Karl Blumenröder *Turandot oder die Rätsel* (1809) tragikomikus operája két felvonásban. Követte az elég ismert Franz Danzi daljátéka, *Turandot* (1816), majd Carl Gottlieb Reißige azonos című tragikomikus operája (1835). Johann Vesque von Püttlingen (művésznevén J. Hoven) *Turandot, Prinzessin von Schirasja* (1838) valójában egy nagy opera. Herman Severin Løvenskiöld bár dán zeneszerző volt, de a német kultúrkörhöz tartozott; *Turandotja* (1854) szintén egy monumentálisnak nevezhető alkotás.

zeneszerzők elfelejtették, egzotikus kivételt alkot Antonio Bazzini *Turanda* (1867) című operája.¹⁶ És itt lép színre az irizáló Karl Gustav Vollmoeller, aki a 19. és 20. században úgy Európában, mint Amerikában kulturális és tudományos téren sok nyomot hagyott maga után.¹⁷ Tény mindenesetre, hogy az olasz irodalom iránti érdeklődése – többek közt Gabriele D'Annunzio fordítója volt – Gozzi újrafelfedezéséhez is elvezette. A *Turandotról* egy, az eredetihez igen közel álló német fordítást készített el, amelyben megtartotta a *commedia dell'arte* elemeit.¹⁸ A mű ebben a változatban került előadásra 1911-ben Berlinben, a neves Max Reinhardt rendezésében: és a színpadi zenét Ferruccio Busoni komponálta. Ebben a formában a darab Londonban, majd New Yorkban egyaránt sikert aratott.¹⁹

Azonban Busoni nem volt megelégedve az eredménnyel, ezért eldöntötte, hogy egy teljesen új operát komponál, amelyhez majd maga írja a szöveget. Ez a darab 1917-ben került Zürichben előadásra. A mester – egyben a *commedia dell'arte* rajongója – nagyjából Gozzit követte, de itt sajátos esztétikai elképzeléseit is feldolgozta. Ez azt jelentette, hogy zárt számokat – áriákat, kórusokat stb. – alkotott, de ezeket mint abszolút zenét kezelte, vagyis inkább a zenei formák, nem a tartalom és szöveg felé orientálódott. A librettó igen rövid, elidegenítéseket is alkalmaz, így a brechti epikus színház előhírnökének tekinthető.²⁰ A rejtvények az emberi ész, az erkölcs, a művészet.

Vollmoeller darabja nem csupán Busonit inspirálta, hanem Puccinit is, ki már 1911-ben látta Berlinben a Reinhardt által rendezett színdarabot. És amikor kilenc évvel később egy milánói étteremben Giuseppe Adamival és Renato Simonival Gozzira, a *Turandotra* terelődött a beszélgetés, eszébe jutott a berlini előadás.²¹ Érdekes módon először Schiller darabját olvasta el – visszafordított olasz változatban. Adami és Simoni lettek a későbbi opera szövegírói, de a librettó létrejötténél maga a zeneszerző is jelentős szerepet játszhatott. Gozzi dramaturgiája bár megmaradt, de Liu alakjának betoldása mégis egy alapvetően új akcentussal gazdagította a cselekményt. A hú tatár rabszolgája, kinek tulajdonképpen modellje Adelma, annyira szereti Kalafot, hogy boldogságáért öngyilkos lesz. Igazi Puccini-hősnő, aki

16 Itt érdemes megjegyezni, hogy Bazzini Puccini – és Mascagni – tanára is volt.

17 Dillmann K. K. (2012), *Dr. Karl Gustav Vollmöller. Eine Zeitreise durch ein bewegtes Leben. Der Archäologe, Philosoph, Dichter Theatermann, Drehbuchautor und Flugzeugkonstrukteur*, Ilsfeld, Dillmann.

18 Vollmoeller K. G. (1911), *Turandot. Chinesisches Märchenspiel von Carlo Gozzi*. Berlin, S. Fischer.

19 Busoni már 1905-ben komponált egy nyolcrészes zenekari szvitet Gozzi *Turandotjához*: ez lett az utóbbi színpadi zene alapja.

20 Itt érdemes megjegyezni, hogy később maga Brecht is felkarolta a *Turandot*-tematikát. Az 1953-ban írt, de csak 1969-ben előadott *Turandot oder der Kongress der Weißwäscher (Turandot avagy A szerezsenmosdatók kongresszusa)* epikus komédiája az értelmiségiek szerepét vizsgálja a kapitalizmusban. Témaválasztása mindenesetre azt mutatja, hogy nagy hatással volt rá a történet mesészerű felépítése, melyet parabolának lehetett felhasználni.

21 Carner M. (1959), *Puccini. A Critical Biography*. New York, Alfred A. Knopf, 210 o.

Turandotot kontrasztálja. Ő az valójában, aki a látszólag hideg és kegyetlen hercegnőt esszenciálisan megindítja.

A miniszterek bár emblematisz kínai nevet kapnak, de nem tagadják meg eredetüket *commedia dell'arte*-ből. Figyelemre méltó azonban, hogy Turandot a monumentális második felvonásban nyilvánosan megindokolja férfigyűlöletét: a távoli múltban egy férfi meggyalázta ősanját, Lou-Linget, ezért kíván bosszút állni az egész férfinemen. Jelentős az is, hogy maga Kalaf fedi fel identitását Turandotnak, mintegy kezébe adván sorsát; és Turandot végül is kijelenti apjának és a népnek, hogy ismeri az idegen herceg nevét: szerelem. Puccini nem tudta befejezni utolsó operáját csak Liu tragikus haláláig jutott. A kérdés az, zeneileg vajon hogyan szándékozta volna kifejezni Turandot pszichológiailag igen összetett belső fordulását? Vázlati, amelyek alapján Franco Alfano alkotott egy méltó, de problematikus befejezést, erre meggyőző választ, sajnos, nem adnak. Az ujjongó zárójelenet viszont feltétlenül megfelel a mester eredeti elképzelésének. A rendkívül látványos opera varázsához nyilvánvalóan egzotikus környezete is hozzájárul. És a rejtvényjelenet a második felvonásban kétségtelenül az operairodalom egyik gyöngyszeme. A helyes válaszok ezúttal: a remény, a vér és maga Turandot.

Puccini hatyúdala egy remekmű és olyan népszerű, hogy a köztudatban csaknem kizárólag hozzá kapcsolják a Turandot-tematika művészi feldolgozását. Meg kell azonban állapítani, hogy ez nem csupán a toszkán zenészerző – természetesen nem lebecsülendő – zsenialitásának tulajdonítható. Nagyon valószínű, hogy a tárgy fent említett, meséhez sorolható elemei járulnak nagymértékben hozzá az opera különös kisugárzásához: ezek főleg néprajzi és antropológiai toposzok, amelyek atavisztikus szálakat mozgatnak meg minden hallgatóban. Eltekintve a már felidézett mesébe illő próbától, rejtvénytől, jutalomtól – és a hercegnő kezének elnyerésétől –, itt ráadásul felmerül a férfi és nő közötti viszony, harc és érzelm, mely az emberi tapasztalat ősi tárgyköre. Ez valójában már Nizámí eposzában is jelen volt, hogy vörös fonálként maradjon meg számos kultúrkorszakon keresztül. Puccini verista esztétikája és jellegzetes kifejezőereje végül is egy csúcspontra vitte a cselekmény zenei átértelmezését.²² De a Turandot-mese erejét és kihatását már eleve garantálta egy lenyűgözően archaikus és kollektív tapasztalattörténet.

22 Busoni ugyancsak nagyszerű, de a századforduló idején kifejlődő, progresszív zenei nyelvezeten alapuló műve egészen más, vagyis kizárólagosan kompozíciós esztétika alapokon nyugszik, figyelmen kívül hagyván a drámát; ezért ebben az esetben nem lehet releváns.

Utóirat

Szükséges megjegyeznem, hogy csak a kézirat befejezése után találtam rá egy hasonló témájú magyar nyelvű munkára: Sütő M. (2009), "Turandot". *Káva-Téka-Napút füzetek*, 32, Budapest, Napkút Kiadó: 1-20. A cikk, bár szintén követi a Turandot mese történelmi fejlődését, de esszé formában teszi és célzatosan Puccinihez vezet. Saját munkámmal megpróbáltam egy sor más irodalmi és zenei részletet is beletoldva a tárgy néprajzi és antropológiai vetületét elemezni, ezért jó lelkiismerettel mint független alkotást adom közzé.

Voce e fisiognomica

Il nesso tra voce e fisiognomica viene suggerito dallo storico dell'arte Ernst H. Gombrich che, negli anni Sessanta del Novecento, invita a fare un interessante esperimento di percezione:

ascoltare una conversazione che si svolga dietro a noi in un autobus, cercando, prima di rigirarci a controllare le nostre intuizioni, di figurarci l'aspetto e il rango sociale degli interlocutori; oppure, non appena una persona ci è stata presentata e prima che abbia parlato, cercare di prevederne la voce. (Gombrich 1971: 77)

Nei decenni seguenti anche Italo Calvino immagina un re che ascolta una voce femminile lontana, “unica e irripetibile”, e immagina “una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci” (Calvino 2004, III: 164-165). La voce e la persona si assomigliano? Non necessariamente – affermano Calvino e Gombrich che perciò consiglia di “correggere” le ipotesi fisiognomiche con flessibilità “via via che si presentino altri indizi”:

Un viso tetro ci segnalerà la possibilità che siano presenti nello stesso individuo altri sintomi tetri. Ma non appena la sua voce o il suo sorriso contraddicono questa nostra previsione, dimentichiamo o tralasciamo la nostra prima impressione e inseriamo la persona in un'altra categoria. [...] ogni volta istintivamente pensiamo che sia nostro dovere far combinare le nostre impressioni frammentarie, come in un mosaico, in una sola impressione unitaria, che è poi il ritratto dell'uomo come si è venuto delineando in base ai nostri tentativi d'interpretare i suoi tratti in modo coerente. A farci abbandonare questa nostra ipotesi fisiognomica di un carattere unificato che sta alla base di tutte le manifestazioni che registriamo, occorrerebbe una scossa violenta. (Gombrich 1971: 77)

E questa “scossa violenta” viene evitata in grande parte dalla cultura fisiognomica che, nata nel mondo classico (in ambito pseudo-aristotelico), rielaborata nel medioevo (tra l'altro nei bestiari), giunge a una prima sistemazione a fine Cinquecento, grazie allo scienziato napoletano Giambattista Della Porta, e diventa forma di conoscenza condivisa soprattutto nel romanzo ottocentesco, e in particolare con Honoré de Balzac. Anche a proposito della voce, elemento psicofisico complesso che coinvolge bocca, labbra, naso e muscoli, insomma gran parte del volto, e soprattutto il mondo interiore, la percezione fisiognomica tende a immaginare una figura coerente in tutte le sue parti (Valle 2019: 105).

Il fatto è che la realtà è molto più complessa. Conviene allora ricordare almeno l'errore fisiognomico raccontato da Balzac nel romanzo *La vieille fille* (scritto alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento) perché una voce e un naso sono all'origine di un matrimonio sbagliato. Mademoiselle Cormon è una quarantenne benestante

e nubile che cerca un uomo per realizzare il desiderio di maternità. Ad Alençon, la cittadina di provincia dove il testo è ambientato, non c'è molto da scegliere: si va dal cavaliere de Valois, un cinquantenne aristocratico di notevole eleganza, a du Bousquier, un ricco quarantenne piuttosto volgare. Priva di competenza fisiognomica, Mlle Cormon indaga intuitivamente il carattere dei due uomini e la rispettiva virilità: l'aspetto muscoloso e i molti capelli di du Bousquier le paiono segno sicuro di prestanza, mentre la figura delicata e glabra del cavaliere diviene indizio di effeminatezza. Sceglie pertanto du Bousquier che si rivela dapprima calvo (indossava infatti un parrucchino) e poi impotente. Così Mlle Cormon sconta l'errore fisiognomico restando una vecchia zitella ("vieille fille" appunto), maritata. Con la consueta, sottile ironia, Balzac spiega bene le cause della congettura sbagliata: da un lato Mlle Cormon non conosce l'"antropologia", materia purtroppo non insegnata nel Dipartimento dell'Orne (Balzac 2015: 295); dall'altro lato, ella si affida alla prima impressione, senza distinguere tra i numerosi dettagli maschili quelli indispensabili per costruire un ritratto coerente. Ella ha trascurato per esempio l'analisi della voce, in forte contrasto con l'aspetto generale (decisamente maschile, quella del cavaliere; "ovattata" quella di du Bousquier, Balzac 2015: 19, 51); né ha considerato il naso, che nel cavaliere appare "magistrale e superlativo", mentre in du Bousquier risulta "schacciato" (Balzac 2015: 16, 50). Mlle Cormon ha trascurato così due elementi essenziali (insieme alla quantità di peli/capelli) per definire la virilità del futuro compagno di vita.

A ben vedere, la voce è un elemento essenziale nella designazione di ogni carattere (non solo quello di un uomo). Alla fine del Cinquecento lo scienziato Giambattista Della Porta raccoglie e interpreta i materiali della tradizione, da Aristotele a Polemone e Adamanzio, da Ippocrate a Galeno, da Plinio ad Alberto Magno, e pone in relazione voci animali e umane secondo un metodo fisiognomico consolidato. Egli analizza sia i tratti tendenzialmente stabili (tono, timbro, forza, chiarezza, pastosità) sia quelli mobili (cadenza, ritmo, articolazione). La sua conclusione, tratta da Plinio, è decisa: "La voce è una gran parte del volto, poiché per quella conosciamo l'uomo prima che lo veggiamo, non altramente che con gli occhi; e tante varietà sono di voci, quanti son uomini, e ciascuno ha la sua, come la faccia" (Della Porta 2013: 202).

Così apprendiamo che la voce molto grave (come negli asini) indica insolenza; la voce debole e monotona (come nelle pecore) designa mitezza; la voce acuta e schiamazzante (come nelle capre) è segno di lussuria. Il confronto con gli animali è un principio base della fisiognomica "perché si trovano alcuni che hanno la voce simile alla porcina, alle simie, asini, cavalli, pecore et altre generazioni di animali" (Della Porta 2013: 202): queste somiglianze sono considerate molto affidabili perché lontane dalla finzione. Infatti l'animale ha un corpo e un carattere trasparenti e coerenti, secondo l'interpretazione umana. E dunque l'individuo che assomiglia a una bestia, ne possiede sicuramente anche le tendenze comportamentali. L'analisi

della voce conferma anche un altro principio della fisiognomica, e cioè l'ideale della "mediocrità", perché una voce poco marcata "dimostra bontà e, lontana da questo mezzo, è sempre malizia" (Della Porta 2013: 202).

Zoomorfismo e ideale della medietà guidano la classificazione delle parti del corpo. Così, a proposito della voce, le rubriche sono: voce grave, voce grave e gagliarda, voce grave e grande, voce grande, grave et intricata, voce grave e molle, voce grave nel principio e nel fine acuta, voce grave e sonora, voce grave, concava e pieghevole, voce acuta, voce acuta e debole, voce acuta e gagliarda, voce acuta con stridore, voce acuta, molle e rotta, voce acuta e clamorosa, voce che inchina al balato della pecora, voce mezzana tra la grave e l'acuta, voce mezzana tra la gagliarda e dimessa, voce aspera, voce chiara, voce piacevole, voce dolce, voce dimessa, voce debole e flebile, voce delicata, voce tremante. Va precisato che i segni "mezzani" risultano sempre positivi, mentre quelli caricati, troppo simili agli animali, indicano in genere eccessi di vizi o virtù.

L'elenco delle voci suggerisce la vertigine provocata dai trattati fisiognomici, che passano in rassegna corpi, caratteri, e pure fonti ed esempi per ciascuna caratteristica (Eco 2009: 217). Così ad esempio, ricorda Della Porta che già secondo Aristotele, "la voce grave dimostra gagliardi; e tutti gli animali gagliardi hanno la voce grave, come lo leone, toro, cane mastino et il gallo, che con voce gridano, perché sono di voce grave e gagliardi". Non per caso la voce grave appartiene all'uomo, mentre quella "acuta e sottile è delle donne". E Galeno suggerisce anche la spiegazione medica: il caldo allarga i polmoni e questi producono molta aria che a sua volta emette una voce grave e spesso anche gagliarda. Di contro la voce acuta appartiene agli animali timidi come il cervo o la lepre, segnala paura ed appartiene a donne ed eunuchi (Della Porta 2013: 203). Inutile accusare la fisiognomica di ragionare sulla base di pregiudizi perché proprio essi motivano la sua plurisecolare fortuna, ad ogni livello culturale.

Nell'Ottocento, ad esempio, la fisiognomica viene rielaborata in antropologia criminale dagli scienziati positivisti. Così, a proposito della voce, il medico Cesare Lombroso precisa che molte prostitute hanno una voce maschile "che pare quella dei carrettieri" a partire dai 25 anni. Difficile precisare le cause: forse organiche (una laringe maschile), forse professionali (l'uso della bocca), forse socio-comportamentali (l'abuso di alcolici e grida), forse persino ambientali (gli effetti delle intemperie e dell'aria) (Lombroso 2009: 394). Anche Della Porta includeva la voce nella descrizione della donna lussuriosa, e in questo caso si tratta di una "voce sottile e alta" che accompagna ad esempio l'essere "audace di lingua". Importa, in tutti i casi, la convergenza dei segni, positivi o negativi che siano, come nel caso dei pretendenti mariti di Mlle Cormon: il naso, la voce e la quantità di peli e capelli insieme indicano con abbastanza certezza il grado di virilità di un uomo.

Almeno fino al secondo Novecento, quando il corpo culturale, cioè modificabile, richiama una nuova attenzione. Anche in questo caso la voce si lega alla

fisiognomica, ma come un elemento da formare per fare miglior figura sul palcoscenico della vita quotidiana. I corsi di *public speaking* suggeriscono anche questo, almeno ad ascoltare un maestro del parlare in pubblico, cioè Chris Anderson, il curatore dei Ted Talks. Nel sostenere la necessità del parlare “in modo espressivo”, Anderson precisa:

l'obiettivo è iniziare a capire che il vostro tono di voce vi offre una serie di strumenti utili a entrare nella testa degli ascoltatori. Volete che comprendano ciò che state dicendo, certo, ma volete anche che percepiscano la vostra passione. E per farlo non dovete dire quanto siete appassionati a questo argomento, ma mostrare le vostre emozioni. La passione si diffonde automaticamente, come ogni emozione autentica. (Anderson 2017: 216)

Il riferimento a un manuale di comunicazione non stupisce se si pensa che la funzione pragmatica è sempre appartenuta alla fisiognomica: Della Porta scrive per aiutare gli uomini politici a riconoscere i volti di chi li circonda e i letterati a inventare personaggi verosimili; Lombroso per portare avanti le ricerche antropologiche e impegnarsi nella formazione civile dell'Italia; i Ted animano un mondo “vetrinizzato” (Codeluppi 2007) in cui il corpo e la voce svolgono un ruolo fondamentale. Non per caso, già Della Porta sottolinea l'importanza della conoscenza dell'altro attraverso la voce; e adduce anche la testimonianza dei filosofi greci: Diogene anzitutto che “si meravigliava molto che, volendosi comprar una pignatta, ovvero il suo coverchio, non si toglie se prima non se ne fa la prova col tatto o col suono e nell'uomo solo ci contentiamo dall'aspetto”. Non basta dunque osservare l'altro, ma occorre ascoltarlo, come afferma anche Socrate davanti a un giovane bello e silenzioso: “parla un poco, acciò ti veggia, giudicando che non solo si vede con gli occhi, ma con la mente e con l'intelletto” (Della Porta 2013: 202, 214). E in questo caso il riferimento va alla “loquela”, cioè al modo di parlare che Della Porta analizza in un capitolo differente che comprende il parlar fermo (“uomo magnanimo”), il parlar seguito e gagliardo (“pusillanime”), il parlar veloce (“cattivo, stolido, importuno e bugiardo”), il parlar dimesso (“piacevole e pacifico”), il parlar tardo (“vergognoso”), il parlar gagliardo (“amaro”), il parlar breve (“pauroso e negligente”), il parlar grave e debole (individui “stolidi, ingiuriosi e golosi”), il parlar acuto e squallido (“uomini di bassa natura”), il parlar acuto e debole (“segno di paura e d'invidia”), il parlar col naso (“bugiardi, cattivi, maligni et invidiosi”), il parlar infermo (“imbriachi, scelerati e che odiano l'umana generazione”), il parlar difficile (“cattivi e per la maggior parte ignoranti”), il parlar piacevole e raccolto (individui “afflitti da qualche molestia”), il parlar modesto (individuo “ingannevole”) (Della Porta 2013: 214-217). Ancora una volta si tratta di un elenco di stereotipi, descritti in pochissime righe, che completano il discorso sulla voce con quello sull'eloquenza. Così, proprio grazie alle semplificazioni, la fisiognomica contribuisce a determinare le identità fino a quando, nel Novecento di Gombrich e di altri studiosi di percezione, il metodo viene messo in crisi. Intanto, però, i manuali di fisiognomica hanno modellato la

cultura italiana, particolarmente legata (prima e dopo Della Porta) alla comunicazione orale in chiese, corti, salotti, accademie, caffè, piattaforme social; cioè al corpo e alla sua voce.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson C. (2017). *Il migliore discorso della tua vita. Come imparare a parlare in pubblico* (ed. or. 2016). Trad. it. Milano, Mondadori.
- Calvino I. (2004). *Un re in ascolto* (ed. or. 1984). In Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Barenghi M. – Falcetto B. Milano, Mondadori: 164-165.
- Cavarero A. (2007). *Voix. Le corps de la voix*. In Marzano M. (éd.), *Dictionnaire du corps*. Paris, PUF: 983-988.
- Codeluppi V. (2007). *La vetrinizzazione sociale*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Della Porta G.B. (2013). *Della fisionomia dell'uomo libri sei* (1610), a cura di Paoletta A. Napoli, Edizioni Scientifiche italiana.
- Eco U. (2013). *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Gombrich E.H. (1971). *Della percezione fisiognomica*. In Id., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte* (ed. or. 1963). Trad. it. Torino, Einaudi: 70-85.
- Lombroso C., Ferrero G. (2009). *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (ed. or. 1893), eds. Gibson M. – Hahn Rafter N. Milano, et al. Edizioni.
- Valle A. (2019). *Fisiognomica udibile*, in AA.VV., *Il volto delle emozioni. Dalla fisiognomica agli emoji*. Torino, Silvana editoriale: 105-109.

voce grave	leone, toro, cane mastino, gallo	gagliardi e magnanimi uomini del settentrione
voce grave e gagliarda		forti
voce grave e grande	asino	ingiuriosi
voce grande, grave e intricata	cani forti	iracondi
voce grave e molle	pecore	di buoni costumi, flemmatici
voce grave nel principio e nel fine acuta	buoi	sdegnosi e lamentevoli
voce grave e sonora		bellicosi ed eloquenti
voce grave, concava e pieghevole	leone	di generosi costumi, magnanimi e giusti
voce acuta	cervo e lepre	paurosi, timidi (donne, effeminati, giovani)
voce acuta e debole		timidi, ma gagliardi
voce acuta e gagliarda		iracondi e sdegnosi
voce acuta con stridore	uccelli	stolti, lussuriosi
voce acuta, molle e rotta		effeminati e molli (donne)
voce acuta e clamorosa	capre	stupidi
voce che inchina al balato della pecora	pecore	stolido, ignorante
voce mezzana tra la grave et acuta		sapiente, previdente, vero e giusto
voce mezzana tra la gagliarda e dimessa		di buoni costumi, ingegnoso
voce aspera	becco, cervo, ranocchio	lussurioso
voce chiara		selvaggio
voce piacevole		giocondo
voce dolce		invidiosi e sospettosi
voce dimessa		simulatore
voce debole e flebile		desideroso di guadagno, mesto, sospettoso
voce delicata		quieto, tranquillo, di buoni costumi
voce tremante		pauroso

Fig. 1. Fisiognomica della voce secondo Giambattista Della Porta

La Villa dellaportiana tra istanze scientifiche e farragine culturale

La figura di Giovan Battista della Porta si sottrae a un univoco incasellamento nei percorsi della scienza tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Sicuramente in tale direzione, oltre ai contributi specifici di Luisa Muraro e Paolo Piccari,¹ non si possono non menzionare gli studi di Maurizio Torrini, che si è occupato tanto del «caso storiografico» della Porta, quanto dell'apporto dello scrittore di Vico Equense al contesto dell'Accademia dei Lincei.²

Della Porta fu, subito dopo i quattro fondatori³, il primo ascritto all'Accademia; ciò avvenne nel luglio 1611 per volontà di Federico Cesi, al quale egli aveva dedicato l'anno prima il *De aeris transmutationibus*, la cui uscita nel progetto di Edizione nazionale è stata curata da Alfonso Paoletta. Protetto dal clipeo del suo patrocinio – scriveva nel proemio, in cui lodava l'“*eximia illa ac prope divina (...) virtus*”⁴ di Federico – avrebbe affrontato senza timore quella parte della filosofia che studia “*sublimium rerum rationem, quam graeci metheorologon appellarunt*”⁵, relazionandosi ai fenomeni che hanno luogo nelle alte regioni dell'aria, i fenomeni celesti, insomma. Giorgio Fulco ha documentato nel suo denso e accurato *Per il “Museo” dei fratelli della Porta* come sia il Cardinale Federico Borromeo, il quale si servì della mediazione di un Guido Cavalcanti, sia Federico Cesi bramassero entrare in possesso della biblioteca e dei materiali raccolti nello ‘studio’ dellaportiano⁶. Eppure celebre resta il tranciante giudizio di Francesco Sagredo, il quale a Galilei scriveva che al “Porta tra’ dotti” spettava “il luogo che tengono le campane tra gli strumenti di musica”; nel richiamarlo alla memoria nel suo intervento sulla *Fortuna di Giambattista della Porta*, Raffaele Sirri chiariva come esso stesse sottilmente a voler significare che “La scienza di Della Porta” non era tale “da concertare con gli strumenti di nuova scienza, così come i peripatetici e i platonici cultori di magia non possono collegarsi né confondersi coi matematici”⁷.

1 Cfr. Muraro (1978) e Piccari (2007).

2 Si veda Torrini (2007).

3 Oltre al Cesi, ricordiamo Francesco Stelluti, Anastasio De Filiis e Johannes van Heeck.

4 *Illustrissimo principi ac domino domino / Federico Caesio / Montis Caelii / Marchioni II. / Ioannis Baptista Portae / neapolitanus salutem*, in della Porta (2000: 7).

5 *Proem.*, 3, 4, in della Porta (2000: 9).

6 Fulco (1987: 105-111).

7 Si tratta della lettera di Giovan Francesco Sagredo a Galilei inviata da Venezia, 22 settembre 1612. Cfr. Sirri (2007b: 263).

Il complesso inquadramento di della Porta passa attraverso la sua restituzione in seno al periodo storico-culturale in cui è vissuto. Da un lato cresceva l'insofferenza verso l'*ipse dixit* che – a ben vedere – era già, per esempio, da Valla applicata all'ambito della grammatica (e non solo). Tale insofferenza di della Porta veniva coloritamente restituita dalla lettera di Cavalcanti al Cardinale Borromeo. Nella rievocazione di Cavalcanti di un fluviale monologo di della Porta – filtrata dalla lente del sapido uso del volgare napoletano – sembra d'intravedere il battagliero spirito dello studioso: “che oggi di no(n) intie(n) dono quessoro, che sia la filosofia, et tutto lo iuorno se ro(m)pono la capo pelle dispute, ne senti autro, che Aristotile, Aristotile, è cha l'haggia ditto Aristotele, tù che sai?”⁸ Quello stesso della Porta – come ha evidenziato Paoletta negli *Appunti di filologia dellaportiana* – nel *De aeris transmutationibus* assumeva sì un atteggiamento ‘disinvolto’ verso l'*auctoritas* aristotelica, confutandola all'occorrenza, ma – nota lo studioso – accettava “nell'*Humana [Physiognomonica]* in maniera molto riverente la *Physiognomica* di Aristotele che, ironia della sorte, ora è ritenuta falsamente attribuita al filosofo greco”⁹. Quanto al contributo aristotelico nell'impostazione e nelle teorie dell'*Humana*, è importante segnalare i contributi di Éva Vigh (in particolare si veda Vigh, 2014 e 2016: 112).

D'altro canto, sebbene s'invocasse la verifica sperimentale delle asserzioni degli antichi – e della Porta rientrava in tale casistica –, si finiva col ricadere nell'errore di quei medesimi che – scriveva il nostro nella prefazione alla *Magia*, citiamo dall'edizione del 1560 – erano stati “avidiores in scribendo potius quam explorando”, cioè più desiderosi di scrivere che di sperimentare. Per questo, proseguiva della Porta, Plinio, simile a un nobile credulamente in buona fede, e Alberto Magno, più vicino secondo il Nostro a un contadino bugiardo, avevano riempito i loro testi di fandonie degne delle ciance delle vecchie¹⁰. Eppure, la stessa smania di scrivere spingeva della Porta ad affiancare alle pagine sulla *camera obscura* altre in cui narrava di *charadrii* in grado di guarire dai morbi col semplice sguardo, di basilischi, di influenza – positiva – della contemplazione di statue nello sviluppo del feto e di altro materiale tramandato da autori quali lo stesso Plinio, per esempio nel libro ottavo della *Naturalis historia*¹¹. Del resto, Laura Balbiani ricordava quanto sia facile misurare il divario che separa proemi e prefazioni, ricchi di asserzioni programmatiche, dalle

8 Fulco (1987: 106).

9 Paoletta (2007: 170).

10 “At post longum naturalium rerum periculum, crebra est animadversione perspectum clareque novimus in scribendo potius, quam explorando avidiores eos extitisse, cum a veritate multa longe aliena scribant, ex aliis alio commutante, ac si ardua esset eorum operatio. (...) Quis credat insignes in nostra ligna autores Plinium et Albertum saepissime falli? Quorum alter nobilis, rusticus alter mendax dicatur, cum ille aliorum testimonio fretus transcribat, hic suapte autoritate mentiat, nec in dicendo sibi satis constet, nec quae dicat de his noverit, et paginas saepe repleat cuiusmodi solent vetulae effutire?”, della Porta (1560: 3).

11 Su questi aspetti, ci permettiamo di rinviare a Palumbo (2015).

reali prassi metodologiche degli scrittori¹². Certo non contravviene a tale regolarità di comportamento della Porta che, sempre più affascinato dal pensiero di Paracelso, negli anni precedenti la pubblicazione della *Villa* portava a compimento un altro testo di carattere enciclopedico, la *Phytognomonica* (della Porta: 1588), dominato dalla teoria della *signatura rerum*, che vuole Dio aver impresso nella natura, per esempio nelle piante, segni che consentono di cogliere dalle caratteristiche esteriori le virtù in esse insite. Sarebbero proprio tali impronte dell'opera divina a guidare il medico, sulla base di criteri analogici, nell'inchiesta tesa a individuare la cura adeguata a ciascuna affezione¹³, con la consapevolezza che non sarebbe stato necessario ricercare lontani dalla propria terra i medicinali¹⁴.

La *Villa* non fa eccezione a questo travagliato coesistere di elementi riconducibili a un'istanza di verifica empirica con l'accettazione acritica di informazioni degne di un'opera paradossografica. Snobbando l'*Opus ruralium commodorum* di Crescenzi, pur conoscendolo – il libro ottavo di *Villa*, *Arbustum*, denota qualche affinità strutturale con il trattato medievale –, lo scrittore di Vico Equense sdegnava la *neotericorum turba* per ricondursi soprattutto alla trattazione di due *auctores*, Teofrasto e Columella. Non mancava nemmeno di segnalarne i limiti; gli sembrava – scriveva nel Proemio – che Teofrasto avesse destinato la propria opera non tanto a “qui agrum colere volunt” quanto ai frequentatori delle “*scholas philosophorum*”¹⁵; Columella, d'altro canto, aveva scritto in modo eccellente delle vigne. Non è un caso infatti che il libro settimo dell'enciclopedia rustica, *Vinea*, segua strettamente da vicino la trattazione dei libri terzo, quarto e quinto del *De re rustica*, recuperandone in qualche circostanza addirittura i titoli dei capitoli (penso per esempio al columelliano IV 30, *De ratione pedaminum et viminum et de salicto*, da della Porta ridotto al solo *De ratione pedaminum et viminum*¹⁶). Se – come si diceva – esaustiva appariva la trattazione relativa al vigneto, e tutto sommato adeguate le sezioni relative alle messi, all'orto e all'arboricoltura, sugli altri aspetti legati al *praedium rusticum* l'illustrazione dello scrittore gaditano del I sec. d.C. appariva a della Porta piuttosto carente e quindi meritevole di integrazione¹⁷.

12 Balbiani (2001: 50-51): “La critica alle fonti era un *topos* presente nelle prefazioni di molta letteratura scientifica, che mirava ad accreditare il testo presso il lettore assicurandolo dell'alto grado di affidabilità e della sua positiva diversità rispetto alla tradizione, ma aveva un valore in gran parte retorico”.

13 “*Facies maculas abolent plantæ maculosæ, arum, ranunculus, persicaria, quæ prorsus maculas referunt; squamosæ squamas, ut scabiosa, morsus diaboli, chameleon*” della Porta (1588: I 14, 24).

14 Cfr. Laserra (2018).

15 Della Porta scriveva infatti che Teofrasto “*me iam a scribendo deterruisset nisi viderem eius libros non tam idoneos esse iis, qui agrum colere volunt, quam qui scholas philosophorum*”, della Porta (2010: Proe., 47-49, 2).

16 della Porta (2013: VII 27, 67).

17 “*Columella de vineis quam luculenter, de segetibus, horto et arboribus aliqua, de caeteris nihil attigit*”, della Porta (2010: Proe., 70-72, 3).

In *Villa*, lo scrittore di Vico Equense voleva poi scongiurare il pericolo di cadere nella trappola in cui era incorso Nicandro da Colofone (pure di tanto in tanto da lui annoverato tra le *auctoritates*). Nicandro s'era arrischiato ad addentrarsi nella scrittura *de re rustica*, pur non essendosi mai allontanato dalla città, cosa che non valeva per della Porta, il quale scriveva di non disdegnare di por mano all'aratro, alla marra e alla zappa¹⁸. In quel proemio – in cui si percepiscono tracce della dottrina paracelsiana della *signatura rerum* (le piante recano impressa già nella loro 'fisionomia' tracce che consentano di risalire a *cultus solus e caelum* adatti, nonché al loro potenziale¹⁹) – della Porta precisava di aver voluto trascrivere nell'opera quanto dagli antichi e dai più recenti scrittori *de re rustica* gli era parso opportuno tramandare; lo faceva adottando la metafora dell'*extirpare* dalla fonte per poi trapiantare nella sua villa, luogo fisico e ideale al contempo. In essa sarebbero stati innestati (non a caso l'*Insitio* è pratica trattata nell'opera, tanto che le è dedicato il quarto libro) materiali connotati dall'*utilitas* e dalla *pulchritudo*, binomio che sarebbe stato richiamato – ad esempio – nel capitolo diciottesimo di *Vinea*, in cui lo scrittore avrebbe consigliato di diversificare le varietà di viti curate nella *Villa*²⁰. Tra le *auctoritates* egli annoverava i filosofi, i filologi (Varrone – sosteneva – aveva scritto più per questi ultimi che per i villici), i poeti²¹, i medici, gli astrologi e gli esploratori delle *naturae res*. La sua non sarebbe stata però soltanto un'opera di trascrizione, ma avrebbe riportato ciò che aveva potuto sperimentare (usava a tal proposito l'espressione "periculum facere") con "perpetua observatione, sumptu" (non a caso nella *Magia* aveva sostenuto che il mago non investiga i *secreta* per arricchirsi, ma necessita di una solida base economica per poter condurre le proprie ricerche), "labore et quotidiana experientia" (della Porta, 2010: Proe., 100-102, 3). Che questa sperimentazione fosse poi spesso essa stessa libresca è stato sottolineato, tra gli altri, da Germana Ernst nel corso del dibattito del Convegno *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)* (Napoli, 13-17 ottobre 2015); del divario tra teoria proemiale e prassi scrittoria s'è inoltre già detto. Di fatto *Villa* si sviluppa nelle forme

18 "Nec me putetis obsecro Nicandrum Colophonium illum, qui quum ex urbe nunquam discessisset, de re rustica scribere ausus sit: nam quum ab urbe, amicis caeterorumque consortio longius exulare contigisset, ne otio tabescerem urbis et amicorum desiderium plantis serendis, inserendis cicurandisque leniebam", della Porta (2010: Proe., 103-107, 3).

19 "quum cogitarem omnia a deo sapientissime condita nihilque sine sua doctrina, coepi mecum ipse sciscitari et rem animo versare, tandem novi unamquamque secum plantam suae rationis, cultus, soli et indicia ferre, sua physiognomonia sive partium compositione haec omnia indicare, ut in *Physiognomonicis* abunde diximus", della Porta (2010: Proe., 85-91, 3).

20 "Deinde, quum in agrum quis consitum venerit, summa cum voluptate miratur, quum istinc bituricae, hinc pares iis heluolae respondent, illinc arcelanae, rursus illinc spioniae basilicaeque conveniant (...). Sed, haec quamvis plurimum delectent, utilitas tamen vincit voluptatem", della Porta (2013: VII 18, 41). Il Nostro riprendeva a sua volta Colum., III, 21, 2-3.

21 Dietro le loro *fabulae* "sub involucris latentes plantae cultus et vires innotescerent" (della Porta 2010: Proe. 127-129, 4).

della rassegna, senza, come ha evidenziato Francesco Tateo in *Arte e scienza della "Villa" in Giambattista della Porta*, “una selezione a favore della trattatistica specifica e tecnica rispetto a quella didascalica e poetica”, atteggiamento frutto sì “di una modalità enciclopedica che si avviava al centone”, ma debitore del “segno umanistico di una fiducia nelle verità nascoste sotto involucri significanti”²², concetto peraltro apertamente espresso nel già citato *Proemio di Villa*.

È quello che avviene, per esempio, nel settimo libro della *Villa*, a proposito del capitolo secondo, *De vitis et vini inventore*; della Porta non resiste alla tentazione di narrare il mito della nascita di Bacco, e quindi l'inganno di Giunone, la folgorazione di Semele e la curiosa appendice che vede Giove estrarre il feto del figlio dall'utero della madre morta e apporlo nel proprio femore, sino alla conclusione del tempo previsto per il parto. Seguiva una spiegazione di carattere fisico della *fabula*, a riprova di quanto evidenziato poco fa. Bacco era da interpretarsi come il vino, Semele rappresentava la vite, Giove il calore e Giunone l'aria; la complessa esplicazione dell'allegoria si inerpica lungo due direttrici, arrivando a coinvolgere Ino, le Ninfe, Sileno (della Porta, 2013: VII 2, 6-7). In realtà, il passo in questione non è creazione originale di della Porta; egli segue piuttosto fedelmente un luogo del libro quinto delle boccacciane *Genealogiae* (V, 25), senza peraltro far minimamente menzione dell'*auctoritas* di riferimento. Questo comunque non deve stupire se si parla di Boccaccio; lo stesso Giuniano Maio nel suo *De priscorum proprietate verborum* (1475) attingeva al *De montibus* molto più di quanto le citazioni esplicite lascerebbero intendere²³. E del resto, come stupirsi di ciò se nel *De hominus doctis* (1490-1491) Paolo Cortesi asseriva di aver letto «Boccacci Deorum Genealogiam», e di averla trovata anche utile, ma non di certo comparabile con quanto prodotto dall'ingegno di Petrarca?²⁴

In ogni caso, questo atteggiamento disinvolto verso i *neoteri* non è limitato né alla pratica dellaportiana (ma fattore diffuso, basterebbe citare lo stesso Maio prima chiamato in causa) né è per ciò che concerne il nostro scrittore riservato al solo Certaldese. Un passo molto interessante vede il Nostro avanzare un'ipotesi di identificazione del vino prodotto dalle viti aminee con quello denominato Greco in area campana (“Nos vero ex notis, quas affert Columella, dicimus amineum vinum esse nostrum vulgare Graecum”; della Porta, 2013: VII 5, 15). Emerge quindi lo sforzo – ché uno degli apporti più interessanti di quest'opera dal punto di vista scientifico – di stabilire una connessione tra il sapere degli antichi e la realtà circostante, rintracciando nel presente le vestigia di quanto noto nel passato. Della Porta non si limita a ipotizzare l'identificazione, ma adduce argomentazioni a riprova del suo discorso. Poi si abbandona all'elaborazione di un passo descrittivo in cui evidenzia come tali

22 Cfr. Tateo (2004: 13).

23 Ci sia concesso rinviare a Palumbo (2012: 19-20).

24 Cfr. Cortesi (1980: 121).

viti – da lui identificate con le *amineae* di Columella – rivestano il monte Vesuvio che in grazia loro ha l'opportunità di risarcire il territorio degli “illata damna” da esso stesso arrecati²⁵. Mi aveva colpito questa *iunctura* di sapore quasi giuridico, che sembrava lontana dalle abitudini scritte di della Porta. La ricerca ha consentito di rintracciare il passo in un'opera dal titolo di sapore tacitano, il *De situ et origine Campaniae* di Antonio Sanfelice, frate francescano aversano²⁶. Allo stesso modo della Porta non menzionava Alberti e il suo *De re aedificatoria* nella *Sylva caedua* (per esempio sotteso a II 5) né il Valeriano degli *Hieroglyphica* abbondantemente adoperato in *Vinea* (per esempio in VII 1) e in *Hortus coronarius* (si veda IX, 4). Le fonti più recenti sembrano condannate al silenzio, elemento che vale anche per le traduzioni. Della Porta, che conosceva il greco al punto da tradurre il primo libro dell'*Almagesto* di Tolomeo con il commento di Teone (testi editi da Raffaella De Vivo; cfr. della Porta, 2000b), usufruiva delle versioni latine per opere greche come quelle di Teofrasto, Dioscoride, Ateneo, Aristotele, Plutarco, Esiodo. Raramente però menziona gli artefici delle versioni; lo fa soprattutto con Teodoro Gaza e con il preciso intento di richiamare l'attenzione sulle scelte del traduttore, spesso anche per sconfessarne l'operato (si pensi alla descrizione dell'edera cilicia e alle osservazioni sugli errori di Gaza, pur giustificabili per il carattere corrotto del testo):

Ita describitur a Theophrasto (...). “Fructus aculeatus et velut prae horridus” (sed corruptus textus Theodorum errare coegit, quippe non fructum spinosum dicit, quem paulo post spinis carentem depingit, sed ramos spinosos, ut ex Dioscoride et Plinio corrigi potest). (della Porta, 2013: IX 29, 196)

Un atteggiamento dunque teso a dar risalto alle antichità presenti nel proprio *scriptorium* e portato alla dissimulazione delle fonti moderne, con il richiamo ai *neote-roï* generalmente in chiave polemica. Questo è riscontrabile, per esempio, quando nel capitolo settimo del libro nono, dedicato alla floricoltura, della Porta bacchetta l'Ermolao Barbaro dei corollari a Dioscoride e Jean Ruel – autore di un *De natura stirpium* spesso presente in filigrana in *Villa* – per l'identificazione del *vaccinium* virgiliano con il giacinto:

Sed nescio cur Hermolaus et eum sequutus Ruellius Servii opinionem distorqueant, quum ipse vaccinia purpureas violas esse dicat, ipsi vero iacinthum dixerint conanturque persuadere Romanorum vaccinium iacinthum esse... (della Porta, 2013: IX 7, 153)

Anche l'atteggiamento verso gli antichi si colora talvolta di scetticismo quando non sfocia apertamente nella patente messa in discussione. Era scettico della Porta

25 “Eius vites Vesuvium montem convestiunt, rependentem fructu illata damna, ut inveniat apud posteros gratiam, cinere et conflagratis saxis et calore suo vino vim tribuit” (cfr. della Porta, 2013: VII 5, 15).

26 “Caeterum mons ipse, quem tanta vastitas invisum antiquis fecerat, rependens fructu illata damna, invenit apud posteros gratia”, Sanfelice, 1562: Ciiir.

quando, riferendosi alla possibilità di adoperare negli incantamenti amorosi la radice di ciclamino pesta e ridotta in “pastelli” e ravvisando in Teofrasto (*H.P.* IX, 9,3) la fonte, chiosava con un perplessso “si in hoc fides adhibenda est” (della Porta, 2013: IX 27, 193). Approdava alla messa in discussione netta a proposito delle tradizionali nozze tra vite e olmo in *Arbustum*, libro dedicato alla vite maritata (della Porta, 2013: VIII 2, 72).

Riportiamo un ampio stralcio nella nostra traduzione:

Secondo Plinio l'ombra dell'olmo è soave e reca nutrimento a tutto ciò che ombreggia. Eppure, a detta di Attico (*n.d.a.* Giulio Attico, scrittore *de re rustica*), anche questa tipologia di ombra è nociva; Plinio non dubita che ciò avvenga, qualora se ne lascino spargere i rami, ma, se essi sono mantenuti stretti e raccolti, non ritiene che la loro ombra possa arrecar danno alle viti. Di certo, tuttavia, confessiamo di non essere in grado di spiegare facilmente per quale motivo abbia asserito questo, dal momento che risulta evidente a tutti i contadini ed è manifesto anche a noi, poiché ne facciamo esperienza quotidianamente, che l'ombra dell'olmo non è nutrice, ma matrigna. (...) Spessissimo ci è capitato di notare che una vite rinsecchiva senza alcun motivo apparente; allora, dopo averla scalzata, abbiamo scoperto che essa era abbracciata, legata e letteralmente strozzata dalle radici di un olmo. Recise le radici con la scure, talvolta la pianta ha riacquisito vigore. Funesti e feroci possono essere definiti quegli abbracci di un uomo, da cui la sposa, oppressa, sia soffocata. Una moglie è fatta deperire, non fiorire dagli eccessi di gelosia. (Palumbo, 2016: 274-275)

Un passo di gradevole fattura, che denota il ripensamento – legato all'esperienza – di un'autorità pliniana già da tempo non più acriticamente recepita e che tra l'altro non ci sembra debitore di altre fonti. Allo stesso modo, sembra schiettamente dellaportiano il passo che descrive nel libro ottavo le modalità di allestimento delle vigne sui colli sorrentini, in cui lo scrittore descrive accuratamente una procedura di riproduzione tramite magliuolo, che sembra rivenire da osservazione diretta delle prassi in atto nel contesto rurale di riferimento (della Porta, 2013: VII 16, 38-39). Nonostante la relativa sfortuna della sua compilazione²⁷, il della Porta *de re rustica* continuerà a essere citato nei secoli, se, per esempio, nella sua *Ampelographie* Joseph Roy-Chevrier poteva ricordare – a proposito della pliniana *leptoraga* – che Porta identificava *dans ce raisin* la campana Gingliese (Roy-Chevrier, 1900: 91). Identificazioni che talora passavano anche attraverso la pratica della similarità linguistica, per cui la *duracina* pliniana è, per esempio, da della Porta ipoteticamente identificata nelle vesuviane *tostole maiorine e minorine*²⁸.

È un'operazione dalle molteplici sfumature quella compiuta in *Villa*. È ulteriore tassello nella ricostruzione della personalità di quello stesso studioso che, nella sua

27 Per una chiara ricognizione della tradizione dell'opera, che non fu ristampata dopo il 1592, cfr. Laserra, 2010.

28 “Et ab eo Plinius: ‘Duracina sine ullis vasis in vite servabilis, tanta est contra frigora, aestus tempestatesque firmitas’. Vesuvio vulgo dicuntur *tostole maiorine et minorine*” (della Porta, 2013: VII 4, 11). Cfr. Plin., *Nat.* XIV, 40.

opera principale, cercava di ‘demagificare’ la magia riconducendola all’esaltazione di fenomeni già insiti nella natura, per cui il tanto discusso unguento delle streghe non determinava un intervento diabolico ma dava semmai luogo a un processo allucinatorio. Mentre si affannava in tal direzione, si lasciava però affascinare dal mito delle Bitie di Scizia dalle doppie pupille²⁹ e da numerosi altri esempi di estrinsecazione del malocchio. Perché la mirabile officina dellaportiana è – torno a citare Torrini – “testimonianza estrema della crisi irreversibile di un sapere che non anticipava né precorreva nulla perché tutto voleva conservare e accrescere”, nel coesistere di “suggestioni di un antico passato e sollecitazioni di viva attualità” (Torrini, 2007: 29). Non è un caso che il quarto tomo di *Villa*, uscito tre anni fa – a coronamento del lavoro dell’équipe diretta da Francesco Tateo – per le assidue e attente cure di Mariantonia Adesso, e che si chiude sullo scarno *Pratum*, libro dodicesimo composto da dieci capitoli, abbia – quale immagine conclusiva – quella dell’antica *farrago*, in volgare ferrana (della Porta, 2021: XII 10, 419). Il termine indicava originariamente un miscuglio di biade destinate al nutrimento del bestiame, ma era poi passato a designare una mescolanza anche confusa di cose disperate.

In quella *farrago* culturale in cui ‘mondo sensibile’ e ‘mondo di carta’ reclamavano a gran voce diritto di cittadinanza – ciascuno con i propri corifei –, della Porta si muoveva con inesauribile *curiositas*, tra insofferenza all’*ipse dixit* e acquiescenza allo stesso, sempre pronto a cercare di decrittare i segni scorti nella realtà e offrirne la chiave nelle proprie opere, perché chiunque potesse in essa facilmente orientarsi e trovarvi ciò che desiderava (sulla forza del desiderio della Porta si era ampiamente espresso nella *Magia*). Era questo che intendeva quando, a conclusione del proemio, spalancava con orgoglio le porte della sua *Villa*: “Sed nollem vos ante nostrae villae vestibulum diutius retardare. Fores iam patefactae sunt, vicina est: ingredimini hilare et fruimini” (della Porta, 2010: Proe. 131-133, 4).

BIBLIOGRAFIA

- Balbani, L. (2001), *La Magia Naturalis di Giovan Battista Della Porta. Lingua, cultura e scienza in Europa all’inizio dell’età moderna*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York- Oxford-Wien, Peter Lang.
- Cortesi, P. (1980), *De hominibus doctis*, a c. di G. Ferraù, Centro di Studi Umanistici, Palermo.
- della Porta, G.B. (1560), *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*, II ed., Anversa, Plantin.

29 “Idem Isigonus Triballis et Illirijs eiusdem esse generis, qui pupillas binas in oculis habeant, atque visu exitialem effascinationem faciant, ut interimant quos diutius intueantur, iratis praecipue oculis, tam nocenti visu sunt et impuberes maxime noxam sentiant. Huiusmodi foeminas in Scythia esse, quae vocantur Bithiae, tradit Apollonides”, della Porta (1560: II 27, 88).

- della Porta, G.B. (1588), *Phytognomonica. Io. Baptistae Portae Neap. Octo libris contenta. In quibus noua, facillimaque affertur methodus, qua plantarum, animalium, metallorum, rerum denique omnium ex prima extimae faciei inspectione quiuvis abditas vires assequatur*, Napoli, Orazio Salviani.
- della Porta, G.B. (2000), *De aeris transmutationibus*, a c. di A. Paoletta Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- della Porta, G.B. (2000b), *Claudii Ptolemaei Magnae constructionis liber primus, cum Theonis Alexandrini commentariis Io. Baptista Porta Neapolitano interprete*, a c. di R. De Vivo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- della Porta, G.B. (2010), *Villae libri XII*, a c. di L. Laserra e G.A. Palumbo, ed. diretta da F. Tateo, vol. I, (libri I-IV), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- della Porta, G.B. (2013), *Villae libri XII*, a c. di G.A. Palumbo, ed. diretta da F. Tateo, vol. III, (libri VII-IX), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Fulco, G. (1987), *Per il "Museo" dei fratelli Della Porta*. In Cafisse, M.C. – D'Episcopo, F. – Dolla, V. – Fiorino, T. – Miele, L. (eds.), *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Società Editrice Napoletana: 105-75.
- Laserra, L. (2010), *Nota al testo*. In della Porta, G.B. (2010): XXV-L.
- Laserra, L. (2018), *Ubi malum, ibi remedium: la Phytognomonica nell'orizzonte paracelsiano*. In Paoletta, A. – Rispoli, G. (eds.), *Il Cenacolo Alchemico, Incontri ed Eventi ispirati al Pensiero di Giovan Battista Della Porta*, Napoli, Complesso degli "Incurabili" 24-26 Maggio 2018, Napoli, Il Faro d'Ippocrate: 105-130.
- Muraro, L. (1978), *Giambattista Della Porta mago e scienziato*. Milano, Feltrinelli.
- Palumbo, G.A. (2012), *La biblioteca di un grammatico*, Cacucci, Bari.
- Palumbo, G.A. (2015), "La magia dello sguardo in Giovan Battista della Porta", *Esperienze letterarie*, 40, 2: 45-52
- Palumbo, G.A. (2016), *La Villa dellaportiana tra esperienza e tradizione letteraria*. In Santoro, Mc. (ed.): 271-278.
- Paoletta, A. (2007), *Appunti di filologia dellaportiana*. In Sirri, R. (ed.): 161-178.
- Piccarì, P. (2007), *Giovan Battista Della Porta, Il filosofo, il retore, lo scienziato*. Milano, Franco Angeli.
- Roy-Chevrier, J. (1900), *Ampélographie rétrospective: histoire de l'ampélographie, biographies et textes annotés d'auteurs antérieurs à Bosc, bibliographie viticole de Bosc à Odart*, Paris-Montpellier, Coulet et fils, Masson et C^{ie}.
- Sanfelice, A. (1562), *Campania Antonii Sanfelicis Monachi*, Napoli, Matthias Cancer.
- Santoro, Mc. (ed.) (2016), *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615–2015)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.

- Sirri, R. (ed.) (2007), *Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, Atti del Convegno di Studi, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- Sirri, R. (2007b), *Fortuna di Giambattista della Porta*. In Sirri, R. (ed.): 259-275.
- Tateo, F. (2004), *Arte e scienza della "Villa" in Giambattista della Porta*. In Montanile, M. (ed.), *L'Edizione Nazionale del teatro e l'opera di G.B. della Porta*, Atti del Convegno (Salerno 23 maggio 2002), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 9-17.
- Torrini, Ma. (2007), *Giovan Battista della Porta. Un caso storiografico*. In Sirri, R. (ed.): 17-30.
- Vigh, É. (2014), «*Il costume che appare nella faccia*». *Fisiognomica e letteratura italiana*, Roma, Aracne.
- Vigh, É. (2016), *Moralità e segni fisiognomici nel Della fisionomia dell'huomo di Giovanni Battista Della Porta*. In Santoro, Mc. (ed.): 111-124.

Állatok a Születéstörténetben: szövegek és képek egy 14. századi olasz ferences kódexben

Egy 14. századi gyönyörűen illusztrált olasz nyelvű kódexben, amelyet ma a párizsi Nemzeti Könyvtár őriz Ital. 115 jegyzet alatt, Jézus életéről szóló elmélkedéseket, meditációkat olvashatunk. Ha felütjük a szövegnek azt a részét, ahol magát a születéstörténetet írja le az anonim szerző, rögtön feltűnhet, akár csak a korabeli, Giotto stílusában készült illusztrációkban gyönyörködve is, hogy milyen nagy szerepet kapnak az állatok a karácsonyi történet felidézésében. A Szent Család Betlehembe indulásától a Jeruzsálembe való visszatérésig tartó eseménysort az olasz népnyelvű szöveg hosszan (négy fejezetben, mintegy 15 fólión keresztül), számos részlettel kiegészítve meséli el, és ezt a színes narrációt nem kevesebb, mint 20 színes illusztráció díszíti. A húsz képen,¹ amelyek a Születés mellett többek között a pásztorok és a napkeleti bölcsek imádását is magukba foglalják, mind kivétel nélkül megfigyelhetünk állatokat is: a számos képen visszatérő ökör és szamár mellett, a pásztorok juhait, valamint a bölcsek lovas menetét ábrázoló képen az ajándékokat szállító öszvérek jelenlétére érdemes felhívni a figyelmet.

Figyeljük meg egy pillanatra, hogy szövegszinten hogyan jelennek meg ezek az állatok. A Szent Család Betlehembe utazását például e szavakkal írja le a szerző:

És mivel József teljesíteni akarta a rendeletet, ezért útra kelt Szűz Máriával, és egy ökröt valamint egy szamarat vitt magával, mivel Mária nagy terhes volt, és hosszú volt az út, mivel Betlehem ötmérföldnyire fekszik Jeruzsálemtől. Úgy mentek tehát, mint szegény állatkereskedők...

És ezt ábrázolja a kódexfestő is a 25. számú illusztráción.

¹ 18v-32v, a modern szövegkiadásban Dotto- Falvay- Montefusco 2021, 119-127. A szóban forgó képek a 25-44 sz. illusztrációk, melyek reprodukciója és leírása, valamint a képaláírások, és az illusztrátornak szánt instrukciók a 317-336 oldalon szerepelnek. Az egész kiadvány ingyenesen letölthető a kiadó honlapjáról: https://edizionicafofoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-510-0/978-88-6969-510-0_xZ5UAaA.pdf



1. kép: „25. Il viaggio a Betlemme,” In Dotto- Falvay- Montefusco 2021, 317

Ez elgondolkoztató motívum, hiszen az állatok jelenlétét általában úgy magyarázza a hagyomány, hogy azt a betlehemi jászolhoz, istállóhoz asszociálja. A születés utána események lejegyzésénél is hangsúlyos szerephez jut az ökör és a szamár:

...ezután elhelyezte a gyermeket a jászolban, az ökör és a szamár odatérdepelt, és szájukat a jászol fölé helyezték, és a gyermekre leheltek, mintha csak értelemmel bírnának, és értették volna, hogy a gyermek ilyen nagyon szegényesen volt bepólyálva, és ezért a nagy hidegben melegítésre volt szüksége.²

Ez a motívum már sokkal ismerősebb a mai olvasó számára is, számos irodalmi és képzőművészeti alkotáson találkozhatunk ezzel a képpel, ahogy a Vigh Éva által szerkesztett Állatszimbólumtárban olvashatjuk:

Az apokrif hagyomány része Pszeudo-Máté evangéliuma nyomán a kis Jézus születésénél jelen lévő, urát felismerő ökör és szamár (...) A Bibliában a szamár pozitív konnotációt vesz fel, hiszen Krisztus életének számos epizódjában van jelen: az újszülött Megváltót melegíti születésekor...³

2 *Et volendo Ioseph andare ad impiere lo comandamento, misesi in via co la Donna e menó seco un bue e uno acinello. Sicché a Donna era grossa e lla via era grande, di miglia .v., che Belleem è cuta[n]to lungi a Ierusalem. Et vanno come poverelli mercatanti di bestie. Essendo venuti di Bethleem, però chielli era[n] poveri e molti v'erano venuti per quella medesma cagione, e elli non poteno trovare albergo. (...) Avendo così facto, si llo puose in del presepio. Lo bue e l'acino s'inginocchiò e puoseno le bocche loro sopra lo presepio fiatando sopra lo bambulo come se avesseno ragione e congnessessero che 'l ba[m]bulo così poverissimo fusse fasciato, biçognavali riscaldamento in quel tempo ch'era freddo. VII/2-4, Dotto- Falvay- Montefusco 2021, 119-120. Ahol nem jelzem külön, ott a forrásszövegeket saját fordításomban közlöm.*

3 Vigh 2019, 223 és 322.

A napkeleti bölcsek (királyok) imádásának leírásánál is hangsúlyosan jelen vannak a lovak a párizsi kódex szövegében:

Eljött hát ez a 3 király nagy sokasággal és tiszteletre méltó kísérettel, és ott vannak a barlangnál, ahol megszületett az Úr Jézus. A Szűz, meghallván a lovak és az emberek által keltett zajt, azonnal felkapta és ölébe rejtette a kicsiny gyermeket. És amikor a bölcsek odaértek a barlanghoz, leszálltak lovukról, beléptek, és azonnal a gyermek elé térdeltek, és tiszteletteljesen imádták Jézust, és úgy tisztelték, mint királyt és úgy imádták, mint Istent.⁴

Érdekes megfigyelni, hogy a szöveg felváltva használja a királyok (*re*) és a bölcsek (*mai*) kifejezést, míg a képaláírásoknál és az illusztrátornak szánt instrukciókban csak az utóbbi (*mai*) kifejezés olvasható, ám mind a négy ide vonatkozó képen egyértelműen koronával ábrázolják őket.



2. kép: 36. Il viaggio dei Magi,” In Dotto- Falvai- Montefusco 2021, 328

⁴ Or dunque vegnano questi .iii. re con moltitudine grande e honorevole compagnia e sono presso a la grotta in de la quale è nato lo Signore Yesu. La Donna sente lo romore dei cavalli e de le gente, incontenente prese lo picciolo bambulino e recòselo in grembo. E lli mai giungendo a la sancta grotta ismontono da cavallo e introno dentro e incontenente s'inginocchiono innanti al garçone e adorono Yesu reverentemente e honoròllo come re e adoròllo come Dio. VII/ 8-10, Dotto- Falvai- Montefusco 2021, 120.

Továbbá azt is megfigyelhetjük, hogy a szövegben csak sokaságról és kíséretéről (*multitudine grande e honorevole compagna*) valamint a királyok (bölcsek) lováról van szó, míg a képen egyértelműen teherhordó öszvérek is megfigyelhetők.⁵ Ez azt is mutatja, hogy a kódexfestő bizonyos autonómiával bírt a képek készítésénél, nem csupán az illusztrálandó narratív szöveg, de a kifejezetten számára íródott instrukciókhoz képest is.⁶

De honnan származnak eredetileg ezek a jelenetek és motívumok, amelyeknek a kanonikus Evangéliumokban semmi nyoma (hiszen ott csak a jászolról, illetve a pásztorok nyájáról esik említés, a napkeleti bölcsek kapcsán meg még szüksézből a kanonikus szöveg), és milyen szerepe van e hagyomány kialakulásának a párizsi kódexben őrzött szövegnek és a hozzá készült képeknek? E rövid tanulmányban e kérdésekre kívánok reflektálni.

Először néhány szót magáról a kódexről szólnék. A *Bibliothèque nationale de France* (BnF) Ital. 115 jelzetű kéziratát jól ismerik a kutatók, mint a tévesen Szent Bonaventúrának tulajdonított *Meditationes vitae Christi* (Krisztus életéről való elmélkedések, a továbbiakban MVC) egyik korai, és különleges értékkel bíró szövegteremtését. Az MVC a késő-középkor egyik legnagyobb hatású alkotása, amely több száz középkori kéziratban, és számos korai nyomtatványban maradt ránk, és amely kiemelkedően nagy hatással volt a késő-középkori, koraújkori kultúrára, nem csupán a vallás- és spiritualitástörténetre, de többek között a színház és a képzőművészet történetére is. Maga a szöveg az Evangéliumokból ismert narrációt számos részlettel kiegészítve beszéli el, magába foglalva egy sor apokrif epizódot, valamint doktrinális, tanító célzatú részletet is, amelyek leginkább Clairveux-i Szt. Bernát írásain alakulnak. A mű legtöbb változatában egyértelműen női közönségnek, konkrét narratív szinten egy klarissza apácának szól, számos egyes szám második személyben megfogalmazott személyes átélésre, érzelmi azonosulásra buzdító részletet tartalmaz. Éppen a színes leírások, valamint az emocionális elemek miatt volt e mű olyan nagy hatással hosszú évszázadokon át, és ez az oka annak is, hogy ez a mű mind a mai napig élénken foglalkoztatja a különböző diszciplínák (filológusok, vallás- és irodalomtörténészek mellett a művészettörténet is kiemelt figyelmet fordít a műre) kutatóit. Az elmúlt évtizedben inkább angol nyelvterületen, újabban azonban olasz területen is megélné a tudományos érdeklődés az MVC iránt, és a nemzetközi diskurzusba magyar kutatók is bekapcsolódtak.⁷

5 Dotto- Falvay- Montefusco 2021, 36, 38, 39, 40 sz., 328-332.

6 Hasonló kapcsolat figyelhető meg a kép – szöveg – instrukciók vonatkozásában az igen hasonló datálású, ám egyértelműen Észak-Itáliához köthető budapesti Dante-kódex esetében is. A kódex hasonmás kiadása, valamint a szöveg kiadása és tanulmányok: Marchi – Pál 2006. A kép és szöveg kapcsolatáról legutóbb: Draskóczy 2023.

7 Néhány újabb angol nyelvű kötet a teljesség igénye nélkül: Flora 2009, McNamer 2010, Johnson–Westphall 2013, Kelly–Perry 2014, Flora–Tóth 2021. Az olasz kutatás a 20. század első felében foglalkozott élénken a témával (Oliger 1921, Vaccari 1952, Petrocchi 1952), és utána a legutóbbi években

E népszerűség tükrében meglehetősen meglepő, hogy az MVC-vel kapcsolatban számos alapvető kérdést mind a mai napig vitatnak a kutatók. Kis túlzással csak abban volt mindig is konszenzus, hogy toszkán eredetű és ferences alkotásról van szó, de vitatott a mű eredeti változata, nyelve (olasz vagy latin) és szerzője, valamint a közelmúltig a datálás is vitatéma volt (14. század legeleje, vagy második fele). Az elmúlt évtizedben több alkalommal is lehetőségem adódott írni e vitatott kérdésekről,⁸ ezért e helyütt még röviden sem szeretném a vitát ismertetni, csupán annyiban térek ki rá, amennyiben az elemzésem tárgyát képező párizsi kódexet szorosan illeti.

A BnF Ital. 115 felzetű kódexe az 1330–40-es évekre datálódik, és így ez az MVC egyik legkorábbi kézírata, és egyértelműen a legkorábbi illusztrált példány, amelyet a kutatás is jól ismer, hiszen már 1961-ban megjelent a szövege angol fordításban, ráadásul a kiadványban a képek fekete-fehér másolatát is közölték, mégpedig úgy, hogy megkísérelték többé-kevésbé az illusztrációk eredeti pozícióját rekonstruálni a szövegben. Ezt a kiadványt széles körben idézték és használták, egyrészt mivel az angol fordítás széles hozzáférést biztosított a kutatóknak, másrészt mivel remekül lehetett rajta vizsgálni a kép és a szöveg kölcsönhatását, ám filológiai szempontból szinte teljesen használhatatlannak bizonyult. Egyrészt eleve abszurd vállalkozás volt egy olyan modern fordítást kiadni, amelynek az alapszövege kiadatlan és hozzáférhetetlen,⁹ ráadásul a szerkesztők a fordítás során a kódex olasz szövegét számos helyen „javították” és kiegészítették a latin szöveg alapján (mivel a kódex csonka, a szöveg utolsó kb. 20% százaléka hiányzik), ráadásul anélkül, hogy e helyeket egyértelműen megjelölték volna.¹⁰ További problémát okozott az a tény is, hogy a kiadás időpontjában még a latin szövegnek sem volt kritikai kiadása,¹¹ tehát még az is teljesen esetleges volt, hogy milyen latin változat által hagyományozott szöveg került be az olasz kódex angol fordításába.

A párizsi kódex szövegéről több kutató is azt feltételezte, hogy az lehet az egész MVC szöveghagyományának az eredetihez legközelebb álló változata.¹² A fenti problémák, valamint a szöveghagyományt érintő bizonytalanság és vita miatt alapvetően fontos volt az olasz változatok – mert az MVC mind latinul, mind olaszul legalább 3 fő verzióban terjedt a középkorban – kritikai kiadása. Ennek fontos eleme volt az a nemzetközi együttműködésben megvalósult projekt, amelynek a keretében

fordult újra élénkebb figyelem az MVC felé: Del Popolo 2021, Dotto- Falvay-Montefusco 2021, Montefusco 2021.

8 Tóth–Folvay 2014, Falvay–Tóth 2015, Falvay 2020, Falvay 2021a, Falvay 2021b.

9 A kódex fotói csupán néhány éve hozzáférhetőek a BnF honlapján.

10 Ragusa – Green 1961. E problémáktól lásd Rossi 2021, Falvay 2021a, Falvay 2021b.

11 A latin szöveg kritikai kiadása csak bő 35 évvel később jelent meg Stallings–Taney 1997. Ráadásul az a kiadás sem problémamentes, szükség volna egy új latin kritikai kiadásra, ehhez egy előzetes tanulmány és részleges szövegközlés: Falvay- Montefusco 2023.

12 Ragusa 1997, Dalarun – Besseyre 2009

az olasz MVC hosszú változatának kiadását sikerült elkészítenünk.¹³ A népnyelvű hosszú változat (*Testo maggiore*) két külön 14. századi *volgarizzamentó*ban is terjedt. A korábbi, *Testo maggiore A* változat legfontosabb és legteljesebb kézirata éppen a párizsi kódex volt, ezért lett az a reprezentatív, a kódex képanyagát is feldolgozó és közlő kiadvány alapszövege.¹⁴

Ugyan a kutatási projekt során bebizonyosodott, hogy a *Testo maggiore A*, és így az azt hagyományozó párizsi kódex szövege egy fordítás, valamint az is, hogy az MVC feltételezett eredetijéhez a hosszú latin változat áll legközelebb, az elemzésünk tárgyát képező kézirat fontossága így is vitathatatlan. Egyrészt egyike a legkorábbi szövegtanuknak, másrészt ez a fordítás a latin eredeti igen hű, szinte szó szerinti fordítását tartalmazza, harmadrészt a szöveggel harmonikus kapcsolatban lévő, rendkívül gazdag és korai képanyag is kiemeli a többi kézirat közül. Tehát ugyan maga a kódex-szöveg nem eredeti alkotás (hasonlóan a Trecento olasz nyelvű lelki-ségi irodalma számos híres művéhez, mint pl. a *Vite dei santi padri* vagy a *Fioretti*), ám igen hűen követi a latin eredetit, és képi világával még organikusabban fejtette és fejt ki hatását.

Mint már említettem fentebb, az MVC egyértelműen ferences mű, ezért e rövid tanulmány második részében röviden kitérnék a ferences kontextusra is, hiszen éppen a betlehemi születéstörténet kapcsán közismert, hogy a rendalapító, Assisi Szent Ferenc volt az, aki a hagyomány szerint elsőként állított „élő Betlehemet” Greccióban, ahol állatok is szerepeltek. A grecciói történetet két kronológiai szempontból is érdemes felidézni. Egyrészt éppen 800 éve, 1224-ben történt az esemény (és mint ilyen fontos része a ferences évforduló-sorozatnak, amely 2023-ban kezdődött és 5 éven keresztül több Szent Ferenchez köthető esemény évfordulóját állítja középpontba); másrészt – és elemzésünk szempontjából ennek van jelentősége – a grecciói történet 70-80 évvel korábban került lejegyzésre, mint az MVC feltételezett eredeti változata, és jó 100 évvel korábban, mint az általunk elemzett párizsi kódex.

Szent Ferenc első életrajzírója, Celanói Tamás írja le legrészletesebben a grecciói eseményeket az 1227-28-ban befejezett Első életrajz (*Vita prima*) egyik hangsúlyos fejezetében, az első rész zárásaként¹⁵:

13 Az általam vezetett magyar kutatócsoportot az NKFI 129671 támogatta, míg a szövegkiadásban együttműködtünk a velencei Ca' Foscari Egyetemen működő és Antonio Montefusco által koordinált BIFLOW nevű ERC projekttel. Két további fontos, ám textológiai szempontból elszigetelt, csupán egy-egy 15. századi kéziratban megőrzött olasz változat kiadása: McNamer 2018 és Gasca Queirezza 2008.

14 Dotto-Falvay-Montefusco 2021, valamint a *Testo maggiore B*-val való részleges szinoptikus kiadás: Falvay-Szemere-Ertl-Konrád 2021.

15 Chiara Frugoni azt vetette fel, hogy esetleg eredetileg ezzel az epizóddal zárta volna a legendát a szerző, és csak utólag írta hozzá a második részt. Frugoni 2001, 114-115.

Boldogságos Ferenc, mint már azelőtt is többször megtette, Karácsony előtt vagy tizenöt nappal magához hívatta János urat, és így szólt hozzá: „Ha azt akarod, hogy az Úr közelgő ünnepét Greccióban üljük meg, úgy siess, és szorgalmasan tégy meg mindent, amit mondok neked! Meg akarom ugyanis eleveníteni a betlehemi kisdéd emlékezetét, és tulajdon testi szemeimmel akarom szemlélni gyermeki korlátoltságának kényelmetlenségeit, látni akarom, hogyan helyzetetett a jászolba és hogyan feküdt az ökrök és a szamár előtt a szénán”. A derék és hűséges ember a parancs hallatára gyorsan elsietett, és a kitűzött helyen előkészített mindent, amit a szent kívánt tőle.

Eközben elérkezett az öröm napja, megjött az örvendezés ideje. Megérkeztek a különböző helyekről odahívott testvérek, úgyszintén a környék lakói, férfiak és nők; tehetségéhez képest mindenki gyertyát vagy fáklyát tartott a kezében, hogy örvendező lélekkel bevilágítsa az éjszakát, mely ragyogó csillagaival fényt hintett a napok és esztendőök végeláthatatlan sorára. Megjött Isten szentje is, és mivel mindent készen talált, látta és örvendezett. Készen állott a jászol, ott volt a széna, odavezették az ökröt és a szamarat. Ünnepezt itt az egyszerűség, vigadozott a szegénység, felmagasztaltatott az alázatosság, és Greccio mintegy új Betlehemmé alakult át.¹⁶

E tanulmány keretein belül nincs arra mód, hogy akár vázlatosan is összefoglaljuk a ferences életrajzok, legendák roppant bonyolult kérdését, csupán annyit jegyeznék meg, hogy a grecciói élő Betlehem története, noha jóval rövidebb formában, de bekerült az 1266-tól egyedüli hivatalos életrajznak számító, Szent Bonaventura által írt Nagyobb legenda (*Legenda maior*) szövegébe is:

Halála előtt három évvel Greccióban a buzgóság felszítása okából a kisdéd Jézus születésének emlékét nagy ünnepélyességgel igyekezett felidézni. S hogy ez ne essék újításnak, a Szentatyától kért és kapott engedéllyel jászolt készíttetett, szalmát, ökröt és szamarat hozatott oda. Meghívta a testvéreket és a népet is.¹⁷

Ugyanakkor a hivatalos életrajzokkal párhuzamosan terjedő 13. századi legendákban és a rendalapítóról szóló egyéb szöveghagyományokban – Három társ legendája, Perugiai legenda stb. – érdekes módon nem terjedt ez a történet, és nem került be a 14. század második felében igen népszerű olasz népnyelvű *Fioretti*-be sem.

Viszont az epizódot a 14. század elején készült assisi Giotto-freskócikluson megjelenő képi Ferenc-vitában önálló freskón ábrázolták, ami olyan szempontból nem meglepő, hogy a festő legfőbb forrása közismert módon éppen Bonaventura életrajza volt. Kiemelkedő szerepe, fontossága talán még egyértelműbb, mondhatnánk szembetűnőbb, mint az írott, hivatalos legendáé, hiszen a Ferenc-kultusz központi helyén, vizuális úton sokkal szélesebb hatást tudott kifejteni, mint maga a szöveg. Érdekes azt is megfigyelni, hogy Giotto freskóján megjelennek az állatok is, igaz, nem életnagyságban, de élethűen ábrázolva.

Az ökrök és szamár tehát szervesen jelen van a ferences hagyományban a születéstörténet összefüggésében, ennek ellenére az elsődlegesen Ferenchez köthető

16 Celanói Tamás Vita Prima XXX/84-85 Hidász – Várnai 1993, 75-76.

17 Szent Bonaventura, *Legenda maior*, X / 7 Berhidai 2015.

forrásokból hiányzik számos olyan részlet, amit az MVC-ben olvashatunk. Azt azonban, hogy ez az MVC szerzőjének egyéni invenciója-e, vagy a néphagyomány, vagy éppen a képzőművészeti alkotások inspirálták-e (ahogy újabban művésztörténetek felvetették¹⁸), nem tudjuk a rendelkezésünkre álló forrásokból egyértelműen eldönteni. Mindenesetre a párizsi kódex mind szövegszinten, mind képi világával látványosan közvetíti számunkra a 14. századi ferences spiritualitásnak a teremtet világhoz és konkrétan az állatokhoz fűződő erős kötődését.

BIBLIOGRÁFIA

Források

- Berhidai 2015 = Berhidai P. (ford.) Szent Bonaventura: *Szent Ferenc élete, legenda maior*. Budapest, 2015.
- Hidász–Várnai 1993 = Hidász F. – Várnai J. (szerk. és ford.) Balanyi Gy. (ford.), *Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről*. Ferences Források 2. Szeged–Csíksomlyó, 1993.
- Dotto–Falvay–Montefusco 2021 = D. Dotto – D. Falvay – A. Montefusco (a cura di), *Le Meditationes vitae Christi secondo il codice Paris, BNF, it. 115: Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*. Venezia, 2021. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-509-4>
- Falvay–Szemere–Ertl–Konrád 2021 = D. Falvay – D. Szemere – P. Ertl – E. Konrád (a cura di), *Prove di edizione critica del Testo maggiore A e Testo maggiore B delle Meditationes vitae Christi in volgare*, Budapest, 2021.
- Gasca Queirezza 2008 = G. Gasca Queirezza (a cura di), *Meditacioni di la vita di Christu*. Palermo, 2008.
- Ragusa–Green 1961 = I. Ragusa – R. Green, (trad., ed.), *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*. Princeton, 1961
- Marchi–Pál 2006 = G. P. Marchi – Pál J. (a cura di), Dante Alighieri: *Commedia*. Biblioteca Universitaria di Budapest. *Codex italicus 1*, Campagnola di Zevio, 2006, 41–48.
- Stallings-Taney 1997 = M. J. Stallings-Taney (ed.), Iohannes de Caulibus: *Meditaciones vite Christi olim s. Bonaventurae attributae*. Corpus Cristianorum (Continuatio Mediaevalis), 153. Turnhout, 1997.

Felhasznált irodalom

- Cannon 2021 = J. Cannon, *The Writer as Viewer: Recollecting Art in the Text of the Meditationes vitae Christi*, in: H. Flora – P. Tóth (ed.) *The Meditationes Vitae Christi Reconsidered: New Perspectives on Text and Image*, Turnhout, 2021, 199–224.

¹⁸ Cannon 2021.

- Dalarun – Besseyre 2009 = J. Dalarun – M. Besseyre, 'La meditatione de la vita del nostro Signore Yhesù Christo' dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France', *Rivista di Storia della Miniatura*, 13 (2009), 73–96.
- Del Popolo 2021 = C. Del Popolo, *Due redazioni delle Meditazioni della vita di Cristo*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa* 57/1 (2021), 111–140.
- Montefusco 2021 = A. Montefusco, *Arctissima paupertas: Le Meditationes Vitae Christi e la letteratura francescana*, Spoleto, 2021.
- Draskóczy 2023 = Draskóczy E. *Kép és szöveg kapcsolata egy 14. századi kéziratban: Az ELTE Egyetemi Könyvtár Codex Italicus 1 jelzetű kódex miniatúrái*. *ANTIQUITÁS ÉS RENESZÁNSZ* 11/1 (2023), 47–77.
- Falvay 2020 = D. Falvay, *Le Meditazioni sulla vita di Cristo nel contesto del minoritismo del primo Trecento*, Franciscana: Bollettino della Società Internazionale di Studi Francescani XXII (2020), 139–187.
- Falvay 2021a = D. Falvay, *The Italian Text of the Paris Manuscript of the Meditationes: Historiographic Remarks and Further Perspectives*, in: Flora–Tóth 2021, 99–110.
- Falvay 2021b = D. Falvay, *Le versioni volgari delle MVC e il ruolo del manoscritto parigino*, In Dotto–Falvay–Montefusco 2021, 27–39.
- Falvay–Montefusco 2023 = D. Falvay – A. Montefusco, *Meditationes vitae Christi*, in: F. Santi (a cura di), *Lo pseudo-Bonaventura. Testi, repertorio, censimento dei manoscritti*. Firenze, 2023, 415–480 (megjelenés előtt).
- Falvay–Tóth 2015 = D. Falvay – P. Tóth, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*, *Archivum Franciscanum Historicum*, 108 (2015), 403–430.
- Flora 2009 = H. Flora, *The Devout Belief of the Imagination: The Paris 'Meditationes Vitae Christi' and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*. Turnhout, 2009.
- Flora–Tóth 2021 = H. Flora – P. Tóth (ed.) *The Meditationes Vitae Christi Reconsidered: New Perspectives on Text and Image*, Turnhout, 2021.
- Frugoni 2001 = C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*. Torino, 2001 (1995).
- Johnson–Westphall 2013 = *The Pseudo-Bonaventuran Lives of Christ: Exploring the Middle English Tradition*, a cura di J. Johnson – A. F. Westphall, Turnhout, 2013.
- Kelly – Perry 2014, *Devotional Culture in Late Medieval England and Europe: Diverse Imaginations on Christ's Life*, a cura di S. Kelly – R. Perry, Turnhout, 2014.
- McNamer 2010 = S. McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. (The Middle Ages), Philadelphia, 2010.
- McNamer 2018 = S. McNamer, *Meditations on the Life of Christ: The Short Italian Text*. Notre Dame, 2018.
- Montefusco 2021 = A. Montefusco, «Arctissima paupertas». *Le «Meditationes Christi» e la letteratura francescana*, Spoleto, 2021.

- Oliger 1921 = L. Oliger, *Le Meditationes Vitae Christi del Pseudo-Bonaventura*, Studi Francescani, 7 (1921), 143–83.
- Petrocchi 1952 = G. Petrocchi, *Sulla composizione e data delle 'Meditationes vitae Christi'*, Convivium, N.S., I (1952), 757–778.
- Ragusa 1997 = I. Ragusa, *L'autore delle Meditationes vitae Christi secondo il codice ms. Ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi*, Arte medievale, 11 (1997), 145–150.
- Rossi 2021 = F. Rossi, *Nuove acquisizioni sul volgarizzamento italiano A*, in Dotto–Falvay–Montefusco 2021, 40–54.
- Tóth–Falvay 2014 = P. Tóth – D. Falvay, *New Light on the Date and Authorship of the Meditationes Vitae Christi*, in: S. Kelly – R. Perry (ed.), *Devotional Culture in Late Medieval England and Europe: Diverse Imaginations on Chirst's Life*, Turnhout, 2014, 17–105.
- Vaccari 1952 = A. Vaccari, *Le Meditazioni della vita di Cristo in volgare*, in: *Scritti di erudizione e di filologia*, vol. I. Roma, 1952), 341–378.
- Vígh 2019 = Vígh É. (szerk.), *Állatszimbólumtár A-Z*. Budapest, 2019.

Három alkalmi Petrarca vers prózában

A „vissza a kezdetekhez” mottóval érdemes kezdenem ezt a köszöntő írást. Két okból. Egyrészt személyesen térek vissza egyetemi (messze nem oktatói, hanem hallgatói) pályám elejére, amikor Vigh Éva tanárnő irodalmi szövegolvasás szemináriumán először találkoztam Petrarca verseivel eredeti olasz nyelven. Szinte semmit sem értettem belőlük, de a tanárnő olyan szép olasz kiejtéssel tudta mondani, hogy lenyűgözött a hallott szövegvilág. Aztán Tanárnő segítségével valahogy és valamenynyire sikerült elérni a jelentésig, és kezdtem rájönni, hogy ezek bizony nagyon jó versek, de addigra már Boccacciohoz értünk, ahol szintén nem értettem semmit, és szintén nagyon szépen hömpölyögtek az olasz mondatok, és szintén a legvégére döbbsentem rá, hogy micsoda kincs van előttem. Sokat gondolkodom azóta, hogy lehetséges, hogy Dante csupán azért szippantott be a további pályámon jobban, mert neki egy félévben kétszer két kurzus lett szentelve, míg Boccaccio és Petrarca ketten kaptak összesen egy kurzust. Akárhogyan is, egyetemi pályám kezdetén ott állt Petrarca, akit azóta mindeddig kicsit elhanyagoltam.

A kezdetekhez való visszatérés azonban egy másik perspektívából is jellemzi írásomat. Az alábbiakban Petrarca *Daloskönyvének* 8-10. szonettjeinek prózafordítását szeretném mintegy ajándékként és főként köszönetként átnyújtani a tanárnőnek. Csakhogy Petrarca-verset prózában fordítani egyáltalán nem szokás a magyar hagyományban. Kivételt képeznek a kezdetek: a *Daloskönyv* első magyar átültetései Kármán Józsefnek az 1794-ben megjelent *Uránia* lapjain olvasható fordításai, melyek „szabad” vagyis prózai szöveggel adják vissza a *Daloskönyv* öt versét (illetve azokból részleteket).¹ Az írásom zárásaként mellékelt fordítás tehát így kanyarodik vissza a magyar Petrarca-fordítástörténet kezdeteihez.

Kármán József első kísérletei után az 1846-ban a Honderűben megjelent titokzatos *Előérzés* című, a fordító nevét nem feltüntető (és a forrást sem megjelölő) verstől kezdve,² majd Bálint Gyulának a *Hölgyfutár* 1859-i évfolyamában megjelent hat³

1 Tiszta Forrás, híves és kedves Tsergeteg... [Rvf 126, 1-6; 10-13; 40-65]; Óh te, a kiannyiszor hangzassz jajjaimmal... [Rvf 301]; Ha a Madarak' Panaszit... [Rvf 279]; Az képzelődés' Szárnyán fel-emelkedett... [Rvf 302]; Mit teszel? Mit gondolsz?...[Rvf 273], ford. KÁRMÁN József, *Uránia*, 1(1794), 209-214.

2 *Előérzés*, ford. – –, Honderű, 1846, II, 394. Sajnos nem tudtam megállapítani, hogy Petrarca melyik versének lenne ez a fordítása. Onnan feltételezhetjük, hogy valóban Petrarca a forrás, hogy a kiadvány Petrarcát tünteti fel szerzőnek, és a vers hangulata, képsége valóban Petrarcát idézi.

3 Francesco Petrarca: *Hadat nem viselek*... [Rvf (= *Rerum vulgarium fragmenta* / Törredékes olasz írások) 134]; *Ha nem szerelem*... [Rvf 132]; *Ha tehetem, hogy a kin*... [Rvf 12]; *Megyek, s vissza visszanézek*... [Rvf 15]; *Keserű könyccseppek gördülnek*... [Rvf 17]; *Midőn figyelmesen nézek*... [Rvf 18], ford. Bálint Gyula, *Hölgyfutár*, 1859, 180, 234, 422, 838.

és – egy nagy ugrással – Szénási Ferenc 2016-os két szonettfordításán⁴ át egészen Képes Júliának a 2024-ben a Jelenkorban megjelent három fordításáig⁵ minden fordító valamilyen kötött formában fordította magyarra Petrarca olasz verseit. Nem sorolom itt tételelesen fel a *Daloskönyv* és a *Diadalmenetek* magyar fordításait,⁶ ám a *Daloskönyv* első (és mindmáig egyetlen) teljes, vagyis mind a 366 költeményt tartalmazó magyar fordítására mindenképp utalnom kell: 1967-ben Kardos Tibor szerkesztésében jelent meg az a 19 fős fordítói gárdával dolgozó kiadvány,⁷ amely mintegy keretbe foglalta az addigi eredményeket, és egyben olyan fordítói szabályrendszerrel érvényesített, ami azóta is meghatározza a magyar Petrarca-fordításokat.⁸ Bár előzőleg – főként még a 19. században – voltak kísérletek a négyes jambussal (ld. *Előérzés*) vagy a felező tizenkettessel (ld. Bálint Gyula) operáló fordításokra, a 20. században a versmérték szinte kizárólag az ötös (és alesete: a hatodfeles) jambus lett. A Kardos szerkesztette teljes *Daloskönyv* ezen felül mintegy normává avatta azt is, hogy az eredeti versek pontos rímképletét is követnie kell a magyar fordításnak. A Kardos-féle *Daloskönyv* után minden fordító a jambusvers és rímképlet-követés szabályait érvényesíti. Ilyen Szénási Ferenc 2016 és 2023-as, majd Képes Júlia 2024-es fordítása is. Egyetlen kivételtől tudok: Róth Márton a 2021-ben a Tiszatájban közölte a *Daloskönyv* első versének hexameterbe áttett fordítását.⁹ E kivétel sem módosítja ugyanakkor azt a tényt, hogy csak kötött formában jelent meg magyarul az utóbbi kétszáz évben Petrarca-vers.

De nemcsak a kezdetekhez kívánok visszatérni, hanem egy mai irodalmi divathulámot is meg kívánok lovagolni.¹⁰ Vagy talán szebb így megfogalmazni: teret kívánok engedni a korszellemnek. Egy ideje folyamatosan szaporodnak azok a vállalkozások, amelyek verset prózában fordítanak, azaz érzékelhetően igény mutatkozik rájuk. Egyrészt nagyobb lélegzetű epikai – de kötött formában írt – művek magyar próza fordításának térnyerését látjuk. Csupán utalásként említem az *Isteni színjáték* két új fordítását (Szabadi Sándor teljes szövegfordítását, valamint a Magyar Dantisztikai Társulat Kelemen János és Nagy József szerkesztette *Pokol- és Purgatórium-kötetét*), valamint

4 Francesco Petrarca: *Daloskönyv I; Daloskönyv XVI*, ford. Szénási Ferenc, Tiszatáj, 70(2016) 51-52. Szénási 2023-ban egy canzonét – *Hűs víz lágy, tiszta sodra* [Rvf 126]is lefordított: Tiszatáj, 77(2023) 21-23.

5 Francesco Petrarca: *18 szonett; 20. szonett; 74. szonett*, ford. Képes Júlia, Jelenkor, 67(2024/7-8), 788-789.

6 Hadd utaljak azonban a még 2004-ben összeállított bibliográfiára: *Petrarca in Ungheria: Bibliografia 1494-2004*, ed. Mátyus Norbert, Budapest, Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, 2004.

7 Francesco Petrarca: *Daloskönyv*, szerk. Kardos Tibor, Budapest, Európa, 1967.

8 Természetesen a Petrarca-fordítások pontosan illeszkednek a magyar műfordítói hagyomány fejlődésébe, amelynek történetét nem tisztem itt bemutatni, már csak azért sem, mert ugyan eltérő szempontokat érvényesítve, de egyaránt meggyőző erővel meséli el Polgár Anikó *Catullus noster* (Budapest, Pesti Kalligram, 2003) és Józán Ildikó *Mű, fordítás, történet* (Budapest, Balassi, 2009) című könyve.

9 Petrarca: *Voi chascoltate...* [Rvf 1], ford. és bev. Róth Márton, Tiszatáj 75(2021/9), 14-16.

10 Ezzel kapcsolatban ld. Kőrösi Imre: *Csak zenét ne. Kísérlet a magyar versfordítás megújítására*, Szellem és Tudomány 10 (2020), 365-373.

Péti Miklós Milton-fordítását.¹¹ Érdeemes megemlíteni tovább Toókos Péter János érdekes megoldását, aki *A III. szibillakönyvet* két fordításban is nyújtja. Az eredeti görög szöveg közlése után prózafordítást és a párhuzamos oldalakon egy hexameterben írt formahű verses fordítást is publikál (Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2020).

De témám szempontjából fontosabbak azok a kísérletek, amelyek nem hosszú és narratív, hanem rövidebb lírai, eredetiben kötött formában írt szövegeket fordítanak prózában magyarra. Nem végeztem módszeres bibliográfiai kutatást, így arra szorítkozom, ami eljutott hozzám, és amit tüzetesen áttanulmányoztam. 2006-ban Déri Balázs Kavafisz válogatott verseit közölte úgy, hogy Vas István, Somlyó György és Papp Árpád formakövető fordításai közé a saját szabadverses átültetéseit is bevette a gyűjteménybe. Itt még nincs szó prózába áttett versről, de a ritmust és rímet előíró kötött formáról való lemondásról igen.¹² 2012-ben Báthori Csaba *Kétszáz nyers vers* címmel már valóban olyan világirodalmi fordításválogatást közölt, amely prózában hoz eredetileg rövid és a kötött formában írt lírai költeményeket (Budapest, Napkút Kiadó, 2012). 2018-ban Nádasdy Ádám, igaz csak egy verset, Verlaine *Chanson d'automne* című szövegét közölte prózafordításban a Jelenkorban, és hosszabb, a versek prózafordításának motivációit tárgyaló tanulmánnyal egészítette ki a fordítást.¹³ Szintén a Jelenkorban jelent meg továbbá Shakespeare hat szonettjének prózába áttett fordítása Farkas Zsolttól,¹⁴ valamint Ádám Péter Villon-fordítása, alapos és nagyon hasznos jegyzetekkel.¹⁵

Így próbálok tehát a korszellemmel haladni. Ezt úgy próbálok elérni, hogy közlöm eredetiben a verset, mellette pedig az információ – és a lehetőségeken belül a kifejtés logikájának, vagyis a mondat- és sorszerkezetnek – pontos visszaadására törekvő fordítást. Ebben a fordításban semmi esetre sem törekszem a metrikai-fonetikai szerkezet, a hangzás és a rímek visszatükrözésére, hanem – ha szükséges – lábjegyzetben utalok minderre. Így nem kell egy magyar változatra lecserélnem az olasz verset, hanem a magyar segédlettel magyarázhatom az olaszt. Számomra az az érdekes, ha az eredetit értem meg a fordítás segítségével, nem pedig, ha az eredeti helyett élvezem a fordítást.

Ez a javaslat sokat vár el az olvasótól. Tudatosságot, munkát és együttműködést. Mindenekelőtt annak tudatosítását, hogy a fordítás mindig csak utánzat és másolat lehet. Petrarca-verset csak olaszul lehet olvasni. Magyarul utánköltések, átíratok és másolatok léteznek. (Az persze nem zárható ki, hogy némelykor az utánzat jobb, érdekesebb és művészibb, mint az eredeti.) Aki a *Daloskönyv* Kardos Tibor

11 Dante Alighieri: *Isteni színjáték*, ford. Szabadi Sándor, Budapest, Püski, 2004; Dante Alighieri: *Komédia. Pokol. Purgatórium*, szerk. Kelemen János, Nagy József, Budapest, ELTE Eötvös, 2019, 2022; John Milton: *Visszanyert paradicsom*, ford. Péti Miklós, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2019.

12 Konsztantinosz Kavafisz: *Alexandria örök*, szerk. Déri Balázs, Pozsony, Kalligram, 2006.

13 Nádasdy Ádám: *Az ős hegedűi. Verlaine Őszi dala és magyar fordításai*, Jelenkor 61(2018/3), 273–281.

14 Shakespeare Vilmos: *Prozettek*, ford. Farkas Zsolt, Jelenkor 64(2021/4), 356–358.

15 François Villon: *Nagy Testamentum*, ford. Ádám Péter, Jelenkor 64(2021/4), 409–412.

szerkesztette változatát elolvasa, hol jobb, hol gyengébb Weöres, Jékely, Nemes Nagy stb. verseket fog olvasni, és természetesen lesz rálátása arra, hogy Petrarca nagyjából milyen témákat dolgoz fel és miért, de nem igazán fog Petrarcával találkozni.¹⁶ Talán provokatívnak tűnik mindez, de valójában csak egy – úgy vélem, általános és közös – olvasói tapasztalatnak adok hangot. Azt gondolom ugyanis, hogy ez a tudatosság ma megvan a versolvasókban. A legkülönbözőbb blogokon és közösségi fórumokon olvasható fordítási viták pontosan jelzik, hogy a képzett, az irodalmat szakmaként művelő olvasók mellett az amatőrök is tisztában vannak a fordítás és az eredeti szöveg közötti alapvető távolsággal. És éppen ennek a tudatosságnak a következménye az a szintén általános tapasztalat, hogy aki fordításban olvas verset, és valóban megragadja az idegen költő, abban önmagától is feléled a vágy és kíváncsiság, hogy megtudja, vajon miként is mondja eredetiben ezt a költő. A professzionális olvasó (irodalomtudós) pedig szakmai szükségszerűségből az eredetit akarja vizsgálni.

A tudatosság mellett éppen erre a vágyra (vagy szakmai elvárásra) építhetünk, amikor munkát, idő- és energiabefektetést várunk el az olvasótól. Aki az eredetit akarja olvasni-élvezni, annak a fordítást az eredetihez vezető útként kell értelmeznie. Olvassa el a tartalomhű prózai fordítást és a jegyzeteket, majd – ha tud valamennyire olaszul – olvassa fel magának az olasz (vagy bármilyen más nyelvű) szöveget. Ha nem tud olaszul, akkor az internet segít: alig van ma már olyan klasszikus vers, aminek nincs fenn valamelyik videómegosztón a hangzó előadása. De ha nem lenne meg, akkor egy automata felolvasóprogram biztosan felolvasa. Egyébként az automatát akkor is jó meghallgatni, ha van a versnek művészi-színészi előadása is. Az automata nem (nagyon) értelmez, nem (nagyon) hangsúlyoz, hagyja folyni a nyelvet, s így nagyobb szabadságot enged a befogadó fülének. Az eredeti vers hangzásához és ritmusához így sokkal közelebb jutunk, mintha magyarul akarnánk egy másik ritmust és másik hangzást megfeleltetni az eredeti versnek.

A harmadik elvárás az együttműködés. Sajnos (vagy szerencsére?) „még a legpórébb nyersfordítás is egyedi lenyomat, igyekezet és eredmény” – mondja Báthori Csaba. Teljesen igaz: bármennyire is próbálom az eredetit a középpontba állítani, a tartalomhű fordításon és a jegyzeteken ott lesz a saját olvasatom lenyomata. Ám a munkám nem egy igazi, a vers világát, jelentését, üzenetét és esetleges irodalmi kapcsolattrendszerét feltárni kívánó kritikai értelmezés szeretne lenni, hanem meg kíván maradni fordításnak, azaz legfőbb célkitűzése az eredeti megmutatása. Nagyon nehéz azt eldönteni, hogy hol a határ fordítás és értelmezés között, és nem is a jelen írás feladata, de munkamegoldásként most azt mondanám, hogy a fordítás (ön)kontrollált értelmezés, ahol a fordító kifejezetten nem akar mindent, amit tud, megmutatni az eredetiből, csak azt, ami a szerinte a felszínen is nyilvánvalóan látszik. A fordítás

16 Tisztában vagyok vele, hogy az elmélet perspektívájából nézve mondandóm felszínes, hiszen választ kellene adnom arra a kérdésre, hogy mindez Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*-ével is így van vajon? Aki nem oroszul olvassa, az nem is Dosztojevszkijt olvas? Mehet a szemétdombra az a számos óra, nap és hét, amíg Raszkolnyikov és Szonya története magával ragadott?

egyfajta fénykép az eredetiről, ami egyetlen látószögből kívánja megmutatni a tárgyat; az értelmezés többdimenziós rajz. Elkerülhetetlen, hogy saját nyelvtudásom, szerzőismeretem és előzetes olvasási tapasztalataim beleíródjanak a fordításba, de célom, hogy maga a fordítás mégiscsak maradjon meg egydimenziós fényképnek.

Azon helyeken, ahol magam is látom fordításom egyéni és értelmezői jellemzőit, ott kényszerülök leginkább jegyzetelni. Vagyis látom, hogy a fénykép itt-ott retusálásra szorul. Amikor együttműködést kérek az olvasótól, akkor pontosan azt szeretném, hogy legyen segítségemre ezen nehéz helyeken és kellő jóindulattal kezelje az én határtévesztéseimet: ő kívülről – még ha most először találkozik is a szerzővel és a szöveggel – néha jobban látja, hogy mikor futok túl a bemutatáson, vagy mikor adok keveset a megértéshez. Azaz vegye észre, ahol túlságosan belenyúltam a fényképbe, és azt is, ahol viszont annyira elmosódik a kép, hogy bizonytalanná válik, mi is lesz rajta. Az ilyen helyek nem egyszerűen az én ügyetlenségem lenyomatai, hanem a fordítói – és elkerülhetetlen értelmezői – munka lenyomatai, nem tudok rajtuk segíteni: ezért kérem az együttműködést.

Egyszerű, de remélhetőleg megvilágító erejű példaként kínálkozik a *latino* szó fordítása. Ennek természetes módon a fordítása a *latin* lenne. De a magyar olvasónak a *latin* szó jórészt az ókori Rómát és esetleg Latin-Amerikát juttatja eszébe. Az ókori Róma emlékezete Petrarca számára is evidens, de neki Latin-Amerika egyáltalán nem, a kortárs olasz világ viszont a szó jelentésmezijének részét képezi. A 10. szonettben feltűnő *latin* melléknevet ezért *olasznak* fordítottam, hiszen aktuálpolitikai utalások veszik körül, és így inkább a kortárs olaszok számára is visszaszerezhető dicsőségre céloz vele Petrarca. Persze nagyon is lehet, hogy nincs igazam: lehetséges, hogy az egykori latinok hírnevét zengi a szöveg, amelyre épp a mai olaszok bizonyultak méltatlannak. Bárhogy is áll dolog, azzal hogy *olaszt* írok oda, ahol az eredetiben *latin* szerepel, valójában az olvasó figyelmét szeretném felkelteni. Amikor együttműködést kérek tőle, akkor valami olyasmit szeretnék, hogy vegye észre ezt az *olasz-latin* cserét. Azt sem bánom, ha ezt kritikai éllel veszi észre, és a szememre veti az anakronizmust: az 1330-as évekből fordítok szöveget, amikor Olaszország még nem is létezett: hát hol voltak akkor az olaszok? Ezt azért nem bánom, mert egyrészt igaza van, másrészt pedig amikor érzékelte – akár hibaként – a szó furcsa fordítását, akkor már elolvasta az eredetit és a fordítást is, és kérdést tett fel mind az eredeti, mind a fordított szövegről. A feltett kérdés pedig társammá avatta a szövegértelmezés és műélvezet útján.

Hiszem, hogy e közös gondolkodás nem esik majd az olvasó nehezeére, hiszen már akkor is együttműködést kértem, amikor arra ösztönöztem, hogy a ritmusról és hangzásról máshonnan szerezzen információkat. Eleve megmondtam, hogy tőlem ne várojon színes fényképet, a színekért menjen máshová; ehhez képest az, hogy most eláru-lom, a fekete-fehér kép sem éles, és élesítsük be együtt, nem hiszem, hogy nagy kérés.

A verset prózában tálaló fordításaim nem törnek művészi rangra, de azt azért szeretnék, ha a műélvezet előszobái lehetnének. Olyan bevezetést szeretnék tehát nyújtani e Petrarca versek olvasóinak, amelyet a most ünnepelt Éva nyújtott egykor nekem.

8.

A pie' de' colli ove la bella vesta
 prese de le terrene membra pria
 la donna che colui ch'a te ne 'nvia
 spesso dal somno lagrimando desta,
 libere in pace passavam per questa 5
 vita mortal, ch'ogni animal desia,
 senza sospetto di trovar fra via
 cosa ch'al nostr'andar fosse molesta.

Ma del misero stato ove noi semo
 condotte da la vita altra serena 10
 un sol conforto, et de la morte, avemo:
 che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena,
 lo qual in forza altrui presso a l'extremo
 riman legato con maggior catena.

A 8-10. költemények kisebb egységet képeznek: alkalmi, konkrét személyekhez írott versekről van szó, noha nem tudjuk biztosan azonosítani a címzetteket, de talán mindhárom esetben a Petrarcat támogató nagyhatalmú római Colonna család egy-egy tagjáról van szó. A 8. és 9. szonett kísérvővers egy-egy ajándékhoz, a 10. pedig tudósítás-kedveskedés egy barátinak.

A 8. szonett esetében képzeljünk el egy hálót, amiben törbe csalt, és sütésre váró galambok vergődnek, amelyeket Petrarca ejtett el, és most ajándékba küld egy közelebből meg nem nevezett barátjának, talán Giovanni Colonna bíborosnak. A szonett egyfajta szerepvers: a T/1-ben megszólaló beszélők a levágásra váró galambok, akik kifejtik, hogy az őket csapdába csaló vadász – Petrarca – még az övéknél is erősebb fogságban él: a szerelemében.

Az egész szöveg egy vicc: a barát nyilván jót mosolygott ezen a kis szonetten, aztán megsütötte a galambokat, meghívta magát Petrarcat vacsorára, és kedélyesen elboroztak a finom galambpecsenye mellett, és pajzánul célozhattak Laura szépségére – mert egy ilyen vers után nehéz elképzelni komoly lelkizést.

Azoknak a domboknak a lábánál,
 ahol földi tagjainak szép öltözetét először öltötte magára
 a hölgy, aki a bennünket neked küldő férfit
 gyakran riasztja fel sírva álmából,
 szabadon, békében – ahogyan minden élőlény szeretné –
 futottuk ezt a halandó életpályát,
 nem gyanítva, hogy utunkon
 akár kellemetlenségbe is ütközhetünk.

Ám nyomorúságos helyzetünkre,
 amelybe a másik, nyugodt életből kerültünk,
 és a halálunkra egyetlen vigaszunk van:
 hogy a bosszú eléri a férfit, aki ide juttatott bennünket;
 őt másvalaki tartja majd hatalmában haláláig,
 megkötözve a miénknél erősebb láncsal.

1. **ahol...**: Laura szülőhelyén, Provance déli, dombos vidékén.
 – **földi tagjainak...**: szép testét a lelke magára öltötte, vagyis megszületett.
3. **hölgy**: Laura.
 – **bennünket**: a levadászott galambokat – ők a beszélők.
 – **neked**: Petrarca barátjának, aki talán: Giovanni Colonna bíborosnak, a Petrarcát támogató befolyásos római család tagja.
 – **férfit**: a költő, Petrarca, a galambokat ajándékba küldő vadász. (A 12. sorban is róla van szó.)
11. **halálunkra**: ami hamarosan bekövetkezik, hiszen az ajándék célja, hogy pecsenyékké váljanak a galambok.
13. **másvalaki**: Laura
14. **lánc**: a szerelem. A galambok fogságánál és közeli haláluknál nagyobb szenvedés Petrarca hosszan tartó viszonzatlan szerelme.

9.

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
 ad albergar col Tauro si ritorna,
 cade virtù da l'infiammate corna
 che veste il mondo di novel colore;
 et non pur quel che s'apre a noi di fore,
 le rive e i colli, di fioretti adorna,
 ma dentro dove già mai non s'aggiorna
 gravido fa di sé il terrestre humore,

onde tal fructo et simile si colga:
 così costei, ch'è tra le donne un sole,
 in me movendo de' begli occhi i rai
 cria d'amor pensieri, atti et parole;
 ma come ch'ella gli governi o volga,
 primavera per me pur non è mai.

A 8. szonett párja; ahhoz hasonlóan alkalmi kísérővers. Most egy kosarat képzeljünk el, amiben szarvasgomba van és egy papírlap, amin maga a szonett olvasható. A szarvasgomba az ajándék, a szonett pedig a kísérőkártya. A címzett talán Agapito Colonna, az előző vers címzettjének unokatestvére – hasonlóképp nagyhatalmú főpap.

A szonett a természet tavaszi újjászületése és Petrarca életének örök tele közötti ellentétre épül: a Nap tavasszal megtermékenyít a föld felszínét és mélyét egyaránt. Laura, aki a nők között úgy válik ki, mint a csillagok között Nap, szintén képes Petrarca gondolat- és érzelmvilágát élettel telíteni, sőt szerelmes tettekre is sarkallja, ám ettől számára mégsem jön el a tavasz.

A hasonlítás nem lehet más, mint szerelmi-szexuális utalás. A Nap a földet megtermékenyítve szarvasgombát terem, és Laura tekintete is szerelmes tettekre és szavakra sarkallja Petrarcát, de nem lesz gyümölcs. Az elmaradó tavasz a beteljesülés hiányát mutatja.

Amikor a csillag, amely az órákat felosztja,
 a Bikával szállást venni visszatér,
 olyan erő sugárzik a felizzott szarvakról,
 ami új színbe öltözteti a világot,
 és nem csak azt díszíti fel, ami számunkra is láthatóan újjászületik 5
 – a folyópartokat, a dombokat és a virágokat –
 hanem belül is – ahol soha nem kel fel Nap –
 megtermékenyíti erejével a földbeli nedvet,

s ezért szedhető ilyen és hasonló gyümölcs;
 ugyanígy ő, aki Nap a nők között, 10
 felém irányítva szép szemeinek sugarait,
 szerelmes gondolatokat, tetteket és szavakat fakaszt,
 de akárhogy is irányítja és forgatja e sugarakat,
 a tavasz mégsem jön soha el számomra.

1. **csillag:** a Nap.
3. **Bika:** a Bika csillagkép, amely minden tavasszal (ápr. 21.- máj. 21.) visszatér.
5. **láthatóan:** a föld felszínén kiviruló növényzet.
5. **földbeli nedv:** a talajszint alatti élőhelyek és élővilág.
9. **ilyen:** mint a kosár tartalma.
 – **ilyen:** szarvasgomba, esetleg más föld mélyén termő gomba vagy növény.

10.

Gloriosa columna in cui s'appoggia
 nostra speranza e 'l gran nome latino,
 ch'ancor non torse del vero camino
 l'ira di Giove per ventosa pioggia,
 qui non palazzi, non theatro o loggia,
 ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
 tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
 onde si scende poetando et poggia,

levan di terra al ciel nostr'intellecto;
 e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra
 tutte le notti si lamenta et piagne,
 d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra:
 ma tanto ben sol tronchi, et fai imperfecto,
 tu che da noi, signor mio, ti scompagne.

A 8-10. alkalmi szonettek záródarabja, köszöntővers egy távollévő barát-hoz, minden bizonnyal Giacomo Colonna püspökhöz, Petrarca egykori diáktársához, aki jelen pillanatban elhagyta Avignont, és hazautazott Rómába.

Petrarca a vidéki, békés, természetközeli élet, és az ebből fakadó szellemi éberség harmóniáját a nagyváros békétlenségéhez és intrikáihoz hasonlítja, s közben kedveskedve magasztalja a címzettet.

A verset enyhén ironikussá avatja pár mozzanat:

1. A távollévő barát éppen egy vidéki helyre távozott a világvárosból: Róma ekkoriban vidék a nyüzsgő pápai székhelyhez, Avignonhoz képest, amelynek közelében Petrarca tartózkodik.
2. A kellemetlen nagyváros ábrázolásához építészeti fogalmakat társít a szöveg. Csakhogy a magasztalt barát nevének (Colonna) jelentése éppúgy a római építészet alapfogalma.
3. A csattanó, a barát hiányát szóvá tevő utolsó ét sor furcsán kétértelmű.

Dicső oszlop, melyen nyugszik
 reményünk és a nagy olasz hírnév,
 s amit még nem vont el az igaz útról
 Jupiter haragja szeles viharával;
 itt nem paloták, nem színházak vagy teraszok, 5
 hanem helyettük egy-egy jegenye, bükk és fenyő
 a zöld fűben, és a közeli szép domb,
 melyen verselve lehet le s fel járni,

emelik szellemünket a földről az ég felé;
 és a fülemüle, amely a sötétben édesen 10
 sír és panaszkodik minden éjjel
 szerelmes gondolatokkal tölti be a szívet.
 Nos, mindezt a jót egyedül te sérted és teszed tökéletlenné,
 te, uram, azzal, hogy távol vagy társaságunktól.

1. **oszlop:** ol. *colonna*, ami jelent pillért (alapzatot) is. Szójáték a megszólított barát Giacomo Colonna nevével.
2. **remény:** a latin (római és olasz) nagyság reménye. Úgy tűnik, hogy az római (azaz olasz) világuralom után Francia- és Németország – egyik az Avignonba költözött pápai székhely, a másik a német-római császár székhelye. Ám a híres római Colonna család befolyása és erkölcsössége még reményt ad a fordulatra.
 – **nagy olasz hírnév:** Itália dicsősége.
3. **igaz út:** az erkölcsös élet és az erényes politizálás.
4. **Jupiter:** római főisten. Mint pogány istenség itt az igaz keresztény isten ellensége, vagyis a sátán. Valószínűleg célzás a Rómát is elfoglaló IV. (Bajor) Lajos német-római császárra, akit a pápa kiátkozott, s akit Rómában éppen Giacomo Colonna nyilvános beszédében támadott meg.
5. **paloták....:** a felsorolt épülettípusok a nagyvárosi, és talán éppen római építkezést idézik meg.
13. **egyedül:** ol. *sol*, ami jelentheti azt is, hogy „csak”, „csupán”. A mondat tehát fordítható így is: csak azzal teszek tökéletlenné (a helyet), hogy távol vagy. Azaz ha itt lennél, még több lehetőséged lenne, hogy tökéletlenné tedd a helyet. A csattanó így gunyorosnak is tekinthető.

Az államigazgatás mestersége: Machiavelli és a ragione di stato¹

A nemzetközi eszmetörténet egyik legfontosabb kutatója Friedrich Meinecke, aki az államrezonról szóló tanulmányában Machiavellit tekintette kiindulópontnak. Horkay Hörcher Ferenc² is az államrezon fogalmának tisztázása során, Friedrich Meinecke álláspontját ismerteti, és aztán tér át a fogalom itáliai és francia kontextusban való bemutatására. A francia Henry de Rohan *A fejedelmek érdekéről és a keresztény államról* írt 1638-ban megjelent műve, Meinecke szerint már nem az államrezonról (*ragione di stato*), hanem az államérdekről (*interesse di stato*) szól³. A Diego Quaglioni és Ivo Comparato szerzőpáros által írt, az európai politikai eszmetörténetet bemutató elemzés⁴, az itáliai értelmiség politikai elemzéseit két korszakra osztja fel: a „középkori jogászoktól Machiavelliig”, és „Machiavellitől a 17. századig.” Machiavelli tevékenységét „olyan csomópontnak tekinthetjük az államelméleti és politikai irodalom történetében, amely bizonyos premachiavellista tendenciákat egyesít, illetve amelyből többféle (poszt)machiavellizmus ágazik szét. A viszonyítási pont a firenzei gondolkodó életműve, az ő eredendő és autentikusnak tekinthető machiavellizmusa (M)”⁵.

Ismeretes, hogy „Machiavelli soha nem használta expressis verbis a *ragione di stato* fogalmát, az államférfi magatartásáról adott leírása az elképzelés majd minden

1 E tanulmány előzményei a 2010-ben megvédett PhD disszertációm (*Egy 17. századi értelmiségi pálya Gregorio Leti Történelmi és politikai ceremónia című művének korabeli jelentősége és helye az író életművében*) (<https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/14966>), valamint a következő tudományos cikkek: Farkis Tímea, *Gregorio Leti és az egységes Itália gondolata* (2012), Újlatin kultúrák vonzásában pp. 327-335, Farkis Tímea, *Egy 17. századi értelmiségi: Gregorio Leti*, In: Oszetzky, Éva; Józsa, Judit; Tóth, László (szerk.) *Az újlatin filológia aktuális kérdései a XXI. században*, Pécs, Magyarország: MTA Pécsi Területi Bizottság Romanisztikai Munkacsoport, (2010) pp. 217-239., 301 p., Farkis, Tímea, *Államrezon, államérdek, politika. Egy XVII. századi politikai író: Gregorio Leti*, In: Szegedi Eszter; Falvay Dávid, Ertl, Péter (szerk.) *“Ritrar parlando il bel”: Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, Budapest, Magyarország: L'Harmattan Kiadó (2011) 400 p. pp. 191-202., 12 p. Farkis, Tímea, *Vademecum a 17. századi Európa nagyköveteinek. Történelmi és politikai ceremónia (1685)* Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar (2022) , 206 p.

2 Horkay Hörcher Ferenc, *Államrezon és konzervatívizmus. Kommentár*, Bp. (2007: 6. sz.)

3 Horkay Hörcher Ferenc, *Államrezon és konzervatívizmus. Kommentár*, Bp. (2007: 6. sz.) p.51.

4 Diego Quaglioni-Ivo Comparato, *European Political Thought (1450-1700)*, Yale University Press, New Haven, London. 2008. 64.

5 Kaposi Márton, *Machiavelli életművének egysége és a machiavellizmusok sokfélesége*, <http://www.matud.iif.hu/mthon.html>. MagyarTudomány.<http://www.matud.iif.hu/07okt.html>”_2007/10_ p.296.

fontosabb komponensét tartalmazza már”⁶. Machiavelli, barátjához, Francesco Vettorihoz 1513. április 9-én kelt levelében⁷ egy magánlevélben írta, hogy: „s mert a szerencse úgy hozta, hogy nem értek a gyapjúhoz vagy a selyemhez és a kereskedéshez sem, csak az állam ügyeihez, így vagy elnémulok, vagy ezzel foglalkozom”.⁸

Se vi è venuto a noia il discorrere le cose, per vedere molte volte succedere e casi fuori de' discorsi et concetti che si fanno, havete ragione, perché il simile è intervenuto a me. Pure, se io vi potessi parlare, non potre' fare che io non vi empiessi il capo di castellucci, perché la Fortuna ha fatto che, non sapendo ragionare né dell'arte della seta et dell'arte della lana, né de' guadagni né delle perdite, e' mi conviene ragionare dello stato, et mi bisogna o botarmi di stare cheto, o ragionare di questo.⁹

Az eredeti szövegben, olaszul a következő kifejezést használja Machiavelli, amikor az állam ügyeivel való foglalkozást jelöli: *ragionare dello stato*. Nem az államérdeket (interesse dello stato), hanem az államrezont definiálja. Az államrezon fogalmának körülírásához, megértéséhez rendkívül fontos bemutatni a társadalmi, gazdasági környezetet, amelyben Machiavelli ezt használta.

1. Machiavelli: „(...)mi conviene ragionare dello stato”

Machiavelliről kialakult képet hosszú ideig a „A Fejedelem” -című mű befolyásolta. Hivatásánál fogva küldöttként bejárta Itália és Európa legfontosabb udvarait, feljegyzései, levelei más írásai is akár a „Mandragola” című műve is, rendkívül fontos információkkal szolgálhatnak az udvari élettel kapcsolatosan.

Machiavelli életére vonatkozó első biztos hírek abból az időszakból származnak, melyek egybeesnek Firenze városában vállalt közhivatalok betöltésével, a város bel- és külügyeivel. 1469. május 3-án született, elszegényedett nemesi családban, Firenzében. Apja mellett, aki jogtudós és szenvedélyes csodálója az antik irodalomnak, tanítója Marcellus Virgilius, jeles államférfi és nyelvész volt. Életének későbbi időszakában is meghatározó az a barátság, mely közte és Francesco Soderini között szövődött, ugyanis az Arno túlsó partján élő Soderinik megrögzött köztársaságpartí család hírében álltak. 1498. július 14-én megválasztották a Tízek Tanácsa titkárának, feje lett az ún. Második kancelláriának is, és élete végéig a „segretario” cím állandó

6 Vö.Horkay Hörchner F.: *Államrezon és konzervatívizmus* i. m. p.55.

7 Niccolò Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori*, a cura di Silvia Masaracchio, Collana Bacheca Ebook, 2011.

8 Niccolò Machiavelli, *La Mandragola, Belfagor, Lettere*, a cura di Mario Bonfantini. Milano, Mondadori, 1991. 84-87.

9 Niccolò Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori*, a cura di Silvia Masaracchio, Collana Bacheca Ebook, 2011.p.18. https://www.aiutamici.com/PortalWeb/eBook/ebook/Niccolo_Machiavelli-Lettere_a_Francesco_Vettori.pdf Utolsó letöltés: 2024. 08. 20.

jelzőként kíséri az író. Az időközben köztársaságivá lett Firenze kancelláriájának életében fontos szerepet játszott. Két törvényjavaslata (1506.december 6-án, mely a gyalogság toborzását, valamint 9 tagú vezérkar felállítását szorgalmazza, a második mely 1512 március 30-án a lovasság megszervezésével foglalkozik) hadügyi kérdéseket érint. 1512-ig tartott aktív részvétele az állam vezetésében, mely időszak egybeesett a republikánus korszak intézményeinek külső-és belső válságával.

Az államigazgatásban szerzett tapasztalatait, feljegyzéseit (*Discorso dell'ordinare lo Stato di Firenze alle armi*, 1506), (*Discorso sopra l'ordinanza e milizia fiorentina*” 1506), a diplomáciai kiküldetések során átélt személyes élményeit is közzé tette. Huszonötösör járt követként hivatalos kiküldetésben, melynek összegzése a *Követségek és megbízatások (Legazioni)*¹⁰ című elaborátum. Ezen jelentések – melyek Caterina Sforzánál, a francia királynál, és a Pápai udvarban tett hivatalos látogatásainak összegzései-, fontos információkkal szolgálnak, nemcsak a korszak politikai térképének megrajzolásához, hanem ezekből a dokumentumokból a 16. századi értelmiség sokrétű, összetett tevékenysége – szervező-és problémamegoldó készsége, rátermettsége is kibontakozik.

	Dátum	Küldetések
1.	1498. november 20.	Piombino urához, hogy annak katonai közreműködését kérje Pisa ostromához
2.	1499. július 12. – 25.	Caterina Sforzánál, akit Valentinois herceg tart fogva.
3.	1499. szeptember 1. – 1500. július 10.	Pisa elleni hadjárat során követ.
4.	1500. július 18. – 1501. január 14.	Francesco della Casa-val a francia udvarba küldik a pisai háború miatt.
5.	1501. október 26. – december 10.	Többször utazik Pistoiaiba, hogy ellenőrizze a két ellenséges család -Panciatichik és Cancellierik – között kiobbant viszály alakulását.
6.	1502. május 5. – 1503. május 5.	Megbízatások Arezzoba, melyek következménye, hogy Firenze visszakapja Arezzo városát.
7.	1502. október 6. – 1503. január 23.	Valentinois herceggel tárgyal, gazdasági és politikai kérdésekről.
8.	1503. április 26.	Siena városába küldik, hogy szövetséget hozzon létre, mely küldetése eredménytelennek tekintető.

10 *Legazioni, commissarie, scritti di governo vol. 1* by Niccolò Machiavelli a cura di Fredi Chiappelli. – Bari : Laterza, 1971. <https://archive.org/details/249MachiavelliLegazioni1Si166/page/n311/mode/2up> Utolsó konzultáció: 2024. 08. 20.

	Dátum	Küldetések
9.	1503. október 24. – december 21.	Küldetés a Római Udvarba, hogy részt vegyen a pápaválasztáson, melyet Francesco Soderini vezet. (III. Pius halála után II. Gyula lesz a pápa Valentinois herceg támogatásával.)
10.	1504. január 14. – március 4.	Második küldetése a Francia Udvarban, melynek lényege, hogy Franciaország biztosítsa Firenze számára a status quot, mivel Nápoly időközben spanyol fennhatóság alá került.
11.	1504. április 2.	Piombinoi küldetés
12.	1505. április 8.-15.	Perugiába érkezik, hogy segítséget kérjen Pisa ellen, de Baglioni a kérést visszautasítja, mondván, nem hagyhatja el a várost ebben az ellenséges légkörben.
13.	1504. május 4.	Küldetés a Mántovai grófhhoz, ismét katonai segítséget kérve Firenze számára (300 katona), ám a megegyezés nem jött létre, mivel a gróf a francia király vezetésével képzelte el a hadjáratot.
14.	1505. július 16–24.	Második küldetése Siénába, mely sikertelen követtársa (Pandolfo Petrucci) kettőssége miatt, aki Bartolomeo d'Alviani barátja is, aki a pisaiakat akarta megsegíteni Firenze ellen.
15.	1506. augusztus 25. – október 26.	Második küldetése Rómába: II. Gyula elhatározta, hogy Perugiát és Bolognát pápai fennhatóság alá vonja, e cél elérése érdekében kér segítséget Franciaországtól (Milánó birtokosa), Velencétől, és Firenzétől Marc'Antonio Colonnát kéri a pápa, hogy támadja meg Pisát.
16.	1507. május 18.	Piombinoi küldetés.
17.	1507. augusztus 10.	Harmadik Siénai küldetés, melynek célja, hogy megtudják, hogy a koronázásra érkező császár áthalad-e firenzei területen.
18.	1507. decemberétől 1508. márciusáig	Küldetés a császárhoz a koronázással kapcsolatos kérdések tisztázása miatt.
19.	1509. március 10.	Piombinoi küldetés. (A firenzeiek június 8-án bevonulnak Pisába.)
20.	1509. november 10. – december 16.	Mantovai küldetés, ahova két lovag kíséri, hogy kifizessék a császárnak a veronai megegyezés alapján kialakított összeget (40.000 dukátot négy részletben), mely összeg a Firenzei Köztársaság sértetlenségét hivatott biztosítani.

	Dátum	Küldetések
21.	1510. június 2. – szeptember 10.	Harmadik franciaországi küldetése. Külpolitikai események (Cambrai Liga, mely Velence Agnadello-i vereségét érte el, ám II. Gyula megriadván a francia sikerektől kibékül Velencével és Franciaország ellen fegyverkezik) arra készítetik Firenzét, hogy biztosítsa Franciaországot hűségéről.
22.	1510. december 2.	Sienai megbízatás
23.	1511. május 12.	Monaco uránál tett látogatás. Megállapodás arról, hogy kölcsönösen megengedik, hogy hajóik menlevél nélkül köthessenek ki.
24.	1511. szeptember 10.	Negyedik küldetés a Francia Udvarnál, a Pisai Zsinat ügyében. Machiavelli feladata, hogy megpróbálja a zsinat helyszínét módosítani. II. Gyula és XII. Lajos közt kialakult konfliktus miatt a zsinat mégis Pisában tartatik meg.
25.	1512. május 7. – augusztus 23.	A zsinat ideje alatt megbízatása Pisában. A Firenzei Köztársaság Machiavellit azért küldi a zsinat helyszínére, hogy egy katonai csoport vezetőjeként biztosítsa a firenzeiek érdekeit, különösen a prelátusok biztonságára kellett ügyelniük.

Rendkívül intenzív, mozgalmas időszak ez Machiavelli életében. Paul Larivaille „egy kancellár tündökléséről és bukásáról”¹¹ beszél, azt vizsgálja a szerző, miként válik tulajdonképpen munkanélkülivé a kegyvesztett, korábban rendkívül sikeres Machiavelli. Larivaille, az értelmiség egzisztenciális problémáinak, a kiszolgáltatottság elemzésére szánt fejezetben, arra a következtetésre jut, hogy az udvari tisztviselő, legyen az költő, mint Ludovico Ariosto a ferrarai udvarban, vagy író, mint Machiavelli, nem tud megélni a saját hivatásából. A valakihez való tartozás sok esetben a teljes intellektuális kiszolgáltatottságot is jelenti. A függetlenség, a gondolkodás szabadsága, gyakran csak a biztos megélhetést nyújtó, állandó jövedelmet biztosító birtokkal rendelkező gondolkodóknak elérhető. Larivaille szerint Itáliában a Velencei Köztársaság lehetett az egyetlen terület, ahol viszonylag szabadon lehetett- természetesen figyelembe véve a velencei állam politikai irányvonalát- írói tevékenységet folytatni. 1530-ra Itáliában, tehát Velence egyfajta menedék mindazok számára, akik a fejedelmek, vagy éppen az Egyház intellektuális korlátozásai elől kívántak eltávolodni.

Az államrezon fogalmának eszmetörténeti elemzéséhez a legfontosabb a Franciaországról (*Delle cose della Francia*) és Németországról (*Delle cose della Alamagna*) írt jelentései, melyek összefoglalják Machiavelli külhoni tapasztalatait. E két, viszonylag

11 Paul Larivaille, *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Macchiavelli*. Rizzoli, Milano, 1984.

rövid terjedelmű beszámoló Machiavelli rendkívül alapos megfigyeléseit tartalmazza. Nem egyszerűen csak követi jelentések tehát – amelyre Firenzében csak 1415 után kötelezték a követeket –, hanem politikai, társadalmi és katonai szempontokat figyelembe vevő megfigyelések. Machiavelli *ragiona dello stato*, az államról gondolkodik. Franciaország esetében felsorolja azokat az okokat, melyek gazdaggá és hatalmassá tették:

La Corona andando per successione del sangue, è diventata ricca, perché non havendo il Re qualche volta figliuoli, ne chi gli succedesse nella heredità propria, le sustantie e li Stati suoi sono rimasti alla Corona, essendo intervenuto questo a' molti Regi, la Corona viene ad essere arricchita assai, per li molti Stati che li sono pervenuti: come fu il Ducato d'Angiò, al presente come interverrà a questo Re, che per non havere figliuoli maschi, perverrà alla Corona il Ducato di Orlens, lo Stato di Milano. In modo che hoggi tutte le buone terre, sono della Corona, non de' privati loro.¹²

A területi egység kérdéséről gondolkodik. Az állam ügyeivel, államigazgatással foglalkozik.

(...) che li stati de' baroni di Francia non si dividono tra li heredi, come si fa nella Alamagna e in pi? Parti d'Italia, anzi pervengono sempre nelli primogeniti, quelli sono li veri heredi: li altri fratelli stanno patienti, aiutati dal primo genito, fratello loro, si danno tutti all'arme, si ingegnano in quel mestieri di pervenire á grado a conditione di potersi comperare uno stato, con questa speranza si nutriscono. Et da qui nasce che le genti d'arme Francese, sono hoggi le migliori...¹³

Aztán a katonai erőt vizsgálja, hiszen feladata volt egyébként is. Az *Arte della guerra* című írásában kifejezetten katonai kérdésekkel foglalkozik és a *Fejedelem* című művében is teret ad a saját, illetve a zsoldoshadsereg kérdéskörnek. „(...)a XVI. századdal azonban az igazi és mély jellemzések egész sora kezdődik, a minőkkel akkoriban ilyen mértékben más nép bizonyára nem bírt. Machiavelli néhány rendkívül becses értekezésében rajzolja a németek és a francziák módját és politikai állapotát, úgy, hogy a született északvidéki is, ki országa történetét ismeri, hálásan fogadja a firenzei bölcs fényt derítő pillantásait.”¹⁴

1415-ben, mikor először foglalták írásba a firenzei követek kötelességeit, előírták, hogy csak a kancellár által kiállított „*commissaria*” birtokában kelhetnek útra és küldetésükről írásban beszámolót kell átadni megbízójuknak. Kikötötték továbbá, hogy mindez azért szükséges, mert el kell kerülni azt a helyzetet, amiben a követ személyes előnyökhöz juthat. Franciaország és a Német Római Birodalom Európa vezető

12 *Tutte le opere di Nicolo Machiavelli*, 1550.h.n., p. 90.

13 *Tutte le opere di Nicolo Machiavelli*, 1550.h.n., p. 90.

14 Burckhardt Jakab, *A renaissancekori műveltség Olaszországban*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1896. p.73.

nagyhatalmai. Itália államainak létkérdés megismerni és kiismerni akár ellenfelük, akár szövetségesük politikai lépéseit.

A Német Római Császár birodalmáról (*Delle cose della Alamagna*) beszámoló szintén az államról való gondolkodás figyelemre méltó dokumentuma. Ismerteti a gyalogság, a lovasság felkészültségét, felszerelését, a harcmodorokat, milyen terepen ügyesebbek.

E se io dico che i popoli della Magna sono ricchi, egli è così la verità, e fagli ricchi in gran parte perché vivono come poveri, perché non edificano, non vestono e non hanno massarizie in casa, e basta loro abbondare di pane e di carne, e avere una stufa dove rifuggire il freddo. Chi non ha dell'altre cose, fa senza esse e non le cerca. Spendonsi indosso due fiorini in dieci anni, ed ognuno vive secondo il grado suo a questa proporzione, e nessuno fa conto di quello che gli manca, ma di quello che ha di necessità sono assai minori che le nostre. E per questo lor costume, ne risulta che non esce denaro dal paese loro, sendo contenti a quello che il lor paese produce, e godono in questa lor vita rozza e libera, e non vogliono ire alla guerra, se tu non gli soprapaghi, e questo anco non gli basterebbe se le comunità non gli comandassino... Della potenza della Magna veruno ne può dubitare.¹⁵

2. A száműzetés keserű évei

Francesco Vettori a Firenzei Köztársaság követe (oratore) volt a Pápai udvarban, és az is maradt az 1512-es események után, mikor Machiavellit megfosztották minden tisztségétől és egy évre megtiltották, hogy elhagyja a Köztársaság területét. Börtönbüntetést is kap Machiavelli, de 15 nap múlva Giuliano de' Medici közbenjárására kiszabadul. Hála Vettorival folytatott levelezésének Machiavelli naprakész információkat kap az éppen zajló politikai eseményekről, de már csak kívülről figyeli az államügyeket:

...Io credetti sempre e credo che a Spagna piacesse e piaccia vedere il re di Francia fuori di Italia, ma quando con armi sue, e con la reputazione sua propria elli o lo potesse cacciare, né credetti mai, né credo che quella vittoria, che anni i Svizzeri hebbono con Francia, li sapesse al tutto di buono. Questa mia opinione é fondata in sul ragionevole, per rimanere il papa e li Svizzeri in Italia troppo potenti, ed in su qualche ritratto d'onde io ho inteso che Spagna si dolse anco del papa, parendoli, che elli havesse dato ai Svizzeri troppa autorità, é tra le ragioni che gli fecero frae triegua con Francia, credo che fosse questa.¹⁶

Francesco Vettorihoz írt leveleiben a kegyvesztett, szellemi passzivitásra ítélt Machiavelli szólal meg, és kéri régi követtársát, akivel számos diplomáciai küldetésben vett részt, hogy kapcsolatai révén támogassa egy közös barátjukat a pápai

15 *Tutte le opere di Nicolo Machiavelli*, 1550.h.n., p. 95.

16 *Lettere di Machiavelli*, pp.89-90.

udvarban valamilyen biztos megélhetést nyújtó állás elnyerésében. Természetesen, mivel Machiavelli is méltatlan körülmények közé került, mind anyagi, mind intellektuális téren, ezért írja meg barátjának, hogy mellesleg ő is jártas az államügyek intézésében, s mivel máshoz nem ért, tulajdonképpen ő is pártfogót keres.

1513. december 10-én datált Vetturihoz írt levelének első része a Dante, Petrarca Ovidiusz műveinek olvasásával „vígasztalódó”, a *“De principatibus”* megírásán fáradó Machiavelli sokat idézett gondolatait tartalmazza, a befejező részben pedig, szellemi kapacitásának teljes tudatában lévő tudós férfi azon kérését fogalmazza meg barátjához, miszerint segítsen neki a Mediciek kegyeibe visszakerülni, mert:

“... si vedrebbe che quindici anni che io sono stato a studio dell’arte dello stato, non gli ho né dormiti, né giucati, e dovrebbe ciascheduno haver caro servirsi di uno che alle spese di altri fussi pieno di esperienza. E della fede mia non si dovrebbe dubitare, perché havendo sempre osservato la fede, io non debbo imparare hora a romperla, e chi è stato fedele e buono quarantatre anni, che io ho, non debbe mutare natura, e della fede e bontà mia nè é testimonio la povertà mia.”¹⁷

3. Visszatérés az államügyekhez: studio dell’arte dello stato

Az alábbi táblázat Machiavelli azon küldetéseit tartalmazza, melyeket a hosszú, – 9 évig – tartó kényszerpihenő után bíztak rá. Giuliano dei Medici – a későbbi VII. Kelemen pápa – segíti vissza Machiavellit a politikai események színpadára. Figyelemre méltó az 1550-ben publikálásra került -hely nélkül ugyan, – kötet dedikálása, mely Machiavelli összes művét tartalmazza: *“Al Santissimo et beatissimo padre signore nostro Clemente VII.”* Nyilvánvaló bizonyítéka Giuliano de’ Medici anyagi és erkölcsi támogatásának.

Látható, hogy a megbízások száma csökken és politikai jelentőségük is kisebb. Az utolsó három megbízatás, természetesen kiemelkedik a többi közül, hiszen olyan kritikus helyzetben zajlanak, melyek nemcsak Firenze, hanem a félsziget államaira is negatív következménnyel járnak, nevezetesen arra irányulnak, hogy megakadályozzák V. Károly itáliai térhódítását.

¹⁷ *Lettere di Machiavelli*, pp.89-90.

11.	1521. május 11.	Ferences rendi barátoknál jár küldetésben Carpiban, célja, hogy a barátok a firenzei birtokon egy különálló provinciát hozzanak létre.
2.	1525. augusztus 19.	Küldetés Velencébe.
3.	1526. augusztus hava	A Pápa, Firenze, Velence és a franciák V.Károly elleni szövetsége, mely háború szomorú következménye Róma elfoglalása. Firenze pedig nagyhercegséggé alakul. A Liga helyszínén Machiavelli, mint Firenzei küldött jár, Francesco Guicciardini pedig, mint pápai küldött van jelen.
4.	1526. november 30. – december 3.	Első küldetése Francesco Guicciardinihez, hogy Firenze számára szövetséges keressen, azzal a céllal, hogy megállítsák V.Károly csapatait.
5.	1527. február 3.	Második küldetése Francesco Guicciardinihez, ugyanazzal a céllal.

4. Cesare Ripa Államrezon allegóriája¹⁸

Cesare Ripa (†1622) *Iconologia*ja 1593-ban jelent meg először, de csak a második kiadásban (1603) szerepel a *Ragione di stato* allegóriája, ami egy vértbe öltözött, sisakos női alak. Minden apró részlet külön jelentéssel bír, egyben magyarázattal szolgál a kép „olvasójának”.



¹⁸ <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/wp-content/uploads/sites/2/2021/05/Ragione-di-stato-Roma-Facii-1603-p.-427-p.jpg> Utolsó konzultáció: 2024. 08. 22.

Az allegória részletes leírása a következő (kiemelés tőlem):

Donna armata di Corazza, Elmo & Scimitarra. Sotto l'armatura porterà una traversina di colore turchino ricamata tutta di **occhi, e di orecchie**, con la destra mano terrà una bacchetta, con la quale mostri di dare un rovescio dal lato destro, ove siano alcuni papaveri, i maggiori de' quali si mostrerà, con l'atto sopradetto della bacchetta che siano da essa rotti, & gettati i capi per terra, vedendosi rimasto solo il gambo intiero, & alcuni altri piccioli papaveri. Terrà la sinistra mano appoggiata sopra la testa d'un Leone, & a' piedi sia un libro posto dall'altra parte, con l'**inscrizione IUS**.

Si dipinge armata, per dimostrare l'huomo che si serve di tal ragione, vuole quando fossero le forze il tutto **dominare con l'arme, o altro mezzo**. Si rappresenta con la veste di colore turchino contesta d'occhi, e d'orecchie, per significare la gelosia, che tiene del suo dominio, che per tutto vuol haver occhi, & orecchie di **spie**, per poter meglio guidare i suoi disegni, & gl'altri troncargli. Se le dà la bacchetta per mostrare questa **Ragione di stato** essere propria di chi ha dominio, & signoria, dalla quale l'huomo diviene imperioso, ancorché ogn'uno, per ben che Principe non sia, possa avere una certa ragione di stato impropria, con la quale vogli governare il dominio delle sue cose. I papaveri gettati per terra significano, che chi **si serve della ragione di stato**, non lassa mai sorgere persone, che possano molestarlo, a somiglianza della tacita risposta data da Tarquinio al messo del suo Figliuolo. *Rex velut deliberabundus in hortum aedium transit, sequente nuncio filij, ibi inambulans tacitus summa papaverum capita dicitur baculo decussisse*; parole di T. Livio nel primo lib. Decade prima. Le Si mette a canto il Leone, per esser di natura simile a quelli che **per ragion di stato** cercano esser di continuo superiori a tutti gl'altri, come anco per dinotare la vigilante custodia, che si deve avere con fortezza, per conservare il suo Stato.

Il libro proposto col motto IUS dimostra, che talvolta si pospone la ragione civile, per causa di regnare, quanto per la publica utilità, come per essemplio può condonare talvolta il Principe a molti la vita, che per lor misfatti per legge civile havevano perduta, per servirsi di essi in guerra giusta.¹⁹

19 Páncélingbe és sisakba öltözött nő, oldalán szablyával. Páncélinge alatt kék színű alsóruhát visel, telehímézve szemekkel és fülekkel. Jobb kezében botot tart, s lássék, hogy hátrafelé sújt vele, ahol a mákgubók nőnek. A legnagyobbak fejei a bot csapása alatt már a földön hevernek, úgyhogy csak a szár áll magában. Balját egy oroszlán fején nyugtatja, s jobb lába alatt egy könyv legyen IUS [Jog] felirattal. Azért festjük fegyveresnek, mert aki ilyen érdekekkel él, azt akarja, hogy erővel uralhasson mindent, fegyverek vagy más eszközök révén. Szemekkel és fülekkel telehímezett kék öltözékben ábrázoljuk, hogy így mutassuk uralma iránti féltékenységet. Mindenütt kémek szemeit és füleit szeretné ugyanis elhelyezni, hogy így jobban megvalósíthassa saját terveit, és elmetéllhesse másokét. A bottal azt mutatjuk, hogy az államérdek olyanok sajátja, akik országukban vagy fejedelemségükben uralkodókká válnak. Emellett mindenkinek, még ha nem fejedelem is, meg lehet a magához mért ilyenfajta érdeke, amellyel saját dolgait kormányozza az általa óhajtott cél felé. A földre vert mákfajak, amint leírtuk, azt jelentik, hogy aki az államérdekkel él, sosem hagy másokat akkorára növekedni, hogy azok kellemetlenséget okozzanak neki. Ilyen választ adott Tarquinius is fia követének: *A király, mintha mérlegelné, hogy mit tegyen, kiment a palota kertjébe, fiának hírnöke követte, ott föl s alá járkálva, úgy mondják pálcájával lecsapdosta a mákvirágok fejét*, mint Titus Livius elbeszéli első könyvében. Az oroszlánt, azért állítjuk melléje, mert természete hasonló azokéhoz, akik az államérdek révén törekcszenek szüntelenül nagyobbak lenni mindenki másnál, s az éber őrködés okán, amellyel állapotának megőrzésére ügyel. A javasolt könyv a IUS mottóval azt mutatja, hogy a polgári értékek olykor kárt szenvedhetnek, nem is annyira az uralkodás érdekében, hanem inkább

Az itáliai eszmetörténet kutatói²⁰ az államrezonról szóló irodalom feldolgozása során, a fogalom tartalmának változásaira hívják fel a figyelmet. Machiavelli levelezésében megjelenő fogalom, Giovanni Botero (1543-1617), tíz kötetes *Della ragion di Stato* (Az államrezonról) című, 1589-ban megjelent művében már elméleti megközelítés, hiszen ő a politikai élet és a vallás közötti kapcsolatot vizsgálja. Giovanni Botero megtisztította az államérdeket a ráakódott immoralitástól, és így beemelte a közbeszédbe. Szerinte az államérdek célja az, hogy létrehozson (fondare), fenntartson (conservare) és megnagyobbítson (ampliare) egy államot²¹. A *ragion di Stato* Botero értelmezésében a megfelelő eszközök használatára vonatkozik, amelyekkel a már létező politikai hatalom megtartása válik lehetővé. Botero, miután a politikát leválasztotta az államfilozófia értékeiről (igazságosság, barátság, egyetértés), és helyette azt a reputáció megőrzésével és kiterjesztésével azonosította, tulajdonképpen az *arte dello stato* elveit követte. Mivel az *arte dello stato*-t megszabadította az immoralis vonatkozásoktól, így nevezhette *politikának* is.²² Már „Botero rávilágított arra a 17. századtól Európa-szerte egyre jellemzőbb tényre, hogy a fejedelem azonosulni látszik az állammal. A fejedelem bármikor behelyettesíthető lesz az állam, a politika szavakkal, az a fejedelem, akinek személyében egyre inkább az abszolút hatalom megjelenése realizálódik.”²³ Cesare Ripa mindezt a fogalmi sokszínűséget egységesítve alkotta meg ennek képi megjelenítését. Az olasz nyelven írt szövegben az általam kiemelt kifejezések: Fülek, szemek, uralkodni fegyverrel vagy más eszközökkel, a kém kifejezés, a IUS-t szimbolizáló könyv, összesítik mindazt, amit az itáliai államrezon irodalom megalkotott írásban. A könyvet nem a kezében tartja, hanem a lábát helyezi rá, uralja. Az államrezon tehát politikai elővigyázatosság (prudenza politica) is.

Ami a *ragione di stato* fogalom etimológiáját illeti, ismeretes, hogy a *ragione* főnév és a *ragionare* ige számtalan jelentéssel bír. Mást jelent a művészettörténetesek,

a köz hasznára. Így például a fejedelem olykor elengedheti egyesek halálbüntetését, akik a polgári jog révén arra rászolgáltak volna, hogy ehelyett inkább igazságos háborúban szolgálják őt, s itt igen gyakran erényes és kiváló embereknek bizonyulnak. Cesare Ripa, *Ragione di Stato*, in *Iconologia*, Roma, 1603. <http://dipfil.altervista.org/ragiondistato/immpru9.html> Utolsó konzultáció: 2024. 08. 22. Cesare Ripa, *Iconologia* (ford.Sajó Tamás), Budapest, Balassi Kiadó, 1997. pp.506-508.

20 Vö: Maurizio Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato: la scienza del governo tra XIII e XVII secolo*. Donzelli, Roma, 1994., Gianfranco Borrelli, *La teorica della ragion di Stato, Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Diritto* (2012), In: [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-teorica-della-ragion-di-stato_\(II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-teorica-della-ragion-di-stato_(II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto)/), utolsó konzultáció: 2024. 08. 22.

21 Gianfranco Borrelli, *La teorica della ragion di Stato, Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Diritto* (2012), In: [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-teorica-della-ragion-di-stato_\(II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-teorica-della-ragion-di-stato_(II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto)/), utolsó konzultáció: 2024. 08. 22.

22 Maurizio Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato: la scienza del governo tra XIII e XVII secolo*. Donzelli, Roma, 1994.

23 Vigh Éva, *Éthos és Kratos között. Udvar és udvari ember a 16-17. századi Itáliában*. Osiris, Budapest, 1999.p.71.

mást a matematikusok, mást a politikusok számára. Ám a sokszínű fogalom egy nagyon fontos tevékenységet is jelölt, mégpedig azt, amit Machiavelli nagyon pontosan és tudatosan használt: az állam dolgainak intézését, azaz pontosabban, a politikai közösséget érintő ügyekről való gondolkodást. Tehát az államrezon fogalom kialakulása szorosan összeköthető ezzel a környezettel, ahol a racionális gondolkodás rendkívül közel állt a matematikához, a számításhoz, a kiszámíthatósághoz, hiszen ugyanazokkal a fogalmakkal írták körül mind az állam, mind a számok világát.

A macska nyolc élete (2.)

Macskatörténetek Dino Buzzati Bestiario. Cani, gatti e altri animali című művében

Dino Buzzati több szempontból is „kilóg” a 20. századi olasz irodalomtörténet *main stream* vonalából. Nem nevezhető klasszikus értelemben vett írónak, hiszen tevékenységének meghatározó elemét alkotta az újságírás¹; nem volt semmilyen irányban ideológiailag elkötelezett értelmiségi, de egész életművét meghatározta az a nagyon világos és következetesen képviselt erkölcsi zsinórmérce, amelynek jegyében kiállt a totalitárius ideológiával áterezett rendszerekkel szemben és felszólalt az elesettek, a gyengék és az erőszak áldozatai mellett²; nem volt vallásos, de írásaiból áttűnik Isten valamennyi teremtménye iránti végtelen tisztelete, legyen az lelkes vagy lelketlen élőlény, ember, állat vagy növény³; végül termékeny fantázia szülte írói világa minden fantasztikumra ellenére is benne ragad a valóság nehézkedésében. A másság konnotációjával és a különbözőség elfogadásának, az iránta való nyitottságnak etikai imperatívuszában fogant fantasztikus és valós lényei legfeljebb szimbolizmusuknak köszönhetően emelkednek a konkrét valóság fölé, de az igazán szür-reális dimenzióba soha nem lépnek át.⁴ Ahogyan Elisa Martínez Garrido írja, Buzzati a 21. század előfutára volt mind etikai, mind pedig esztétikai

1 Buzzati poétikájának alapját a valóság tisztelete adja, a képzelet a valóságból kap szárnyra, mert ahogyan vallotta, a fantasztikumnak a lehető legközelebb kell kerülnie a krónikához (id. Marabini (1991) 2015, 715). A jelen tanulmány tárgyát alkotó bestiárium macskáknak szentelt fejezete is a „Corriere della Sera” hasábjain megjelent tárcáírásokat tartalmazza.

2 Buzzati *outsider* voltával kapcsolatban jegyzi meg Elisa Martínez Garrido, hogy a kor értelmiségi normáján kívülálló pozícióját mindenekelőtt a szabadság jellemezte: tollával teremtett fantasztikus allegóriái arra szolgáltak, hogy kritizálja a fasiszmust, a kommunizmust és általában bármely totalitárius hatalmi rendszert, méghozzá egy *Másikkal* folytatott állandó, nyitott és könyörülettel vegyes szeretet dialógusában. Írásaiban a *Másik* fájdalmát mutatja meg, érzékenyíteni kívánja a közvéleményt egy egyetemes érvényű etika víziója jegyében, amely ösztönösen ugyan, de a transzmodernitás ontológiai problémafelvetéseivel igencsak rokon következtetések jut, megkérdőjelezve a túlzó mértékben monolitikus ideológiai pozíciókat, ugyanakkor keresve a különbözővel, a Mással való találkozás és párbeszéd lehetőségeit. Ezzel Buzzati előlegezi korunk érzékenységet olyan témák iránt, mint a különbözőség, a másság elfogadása és tisztelete, ami a nem humán létformák felé való felsőbbrendűségmentes odafordulásában, az irántuk való tisztelet- és szeretetteljes attitűdjében mutatkozik meg. Vö. Martínez Garrido 2012, 93-96.

3 Vö. Buzzati nyilatkozatát az Yves Panafieu-nek adott interjúban: a hit számára nem a túlvilág reményét, hanem az ember és más teremtet élőlény közötti „felebaráti” szeretet, közösség spiritualitás megélését jelentette. (vö. Panafieu 1973, 90-94).

4 Vö. Szénási 2004, 54-55.

téren: életművében a társadalmi egyenlőség és igazságosság eszméje mellett, vele párhuzamosan bontakozott ki a szabadság, a természet, az élet és az alkotó fantázia védelmének és tisztelésének írói-újságírói szolgálata.⁵

Buzzati mint állatvédő *állatíró*

Buzzati egész írói munkásságát átszövik az állatoknak szentelt történetek. E művek sorában kiemelt helyet foglal el a *Bestiario. Cani, gatti e altri animali* című gyűjtemény, amelyet az író halálát követően állított össze Claudio Marabini (1991), majd az ő kiadványának átdolgozott és kibővített formájában Lorenzo Viganò (2015). A kötet Buzzati 1932-1970 között keletkezett írásait fogja össze, amelyek műfaj és stílus szempontjából egyaránt széles skálán mozognak: a tárcarovattól kezdve az alkalmi írásokon át a krónikáig vegyes, de magas irodalmi értékű darabok sorát természetesen módon egészítik ki az egyéb szépprózai írások, a fantasztikus elbeszélések. Anyagát tekintve azonban megkérdőjelezhetetlen a kötet egysége, amelyben a szépirodalom és az újságírás, a mesélő és a „szakember” természetes egységet alkotnak. Míg Marialuigia Sipione szerint Buzzati legbensőségesebben személyes, egyben militáns munkájáról van szó⁶, Lorenzo Viganò az írások „kegyetlenségét” emeli ki, amelyek céljuk és hatásuk szerint felébresztik az ember szunnyadó lelkiismerét, és kendőzetlenül szembesítik az állatokkal szembeni viselkedésének sokszor szándékosan ignorált kegyetlenségével.⁷

Buzzati állatai között vannak hétköznapi és vannak fantázia szülte teremtmények, de akármelyik kategóriába tartozzanak is, bennük mi, emberek és a mi emberi világunk tükröződik vissza, az élénk tárt *másik*, egyszerre valós és valószerűtlen (a realiztikus és a fantasztikus különleges fúzióját alkotó) valóságból félelmeink és reményeink tekintenek vissza ránk.⁸ Bestiáriumából nem egyszerűen a klasszikus görög tanmesék morális, tanító szándékát olvashatjuk ki, amely jól összefoglalható egy-egy frappáns intő tanulság formájában. Egy egyetemes ethosz jegyében szembesíti az embert a bűneivel, gőgös felsőbbrendűségével. A történetek – ahogyan Marabini fogalmaz – nem az erényes életet tanítják, mint antik társai, hanem a menekülés, az üdv lehetőségét kínálják az ember számára: „...nem arról van szó, hogy jobbá tegyük és kijavítsuk az életet, hanem arról, hogy megóvjuk valamitől, ami készül elpusztítani azt. Az állatoknak meg kell menteniük magukat: és meg kell őket mentenünk. Buzzati, ezúttal is, megint csak előre tekintve, riadót fúj.”⁹

5 Vö. Martínez Garrido 2012, 95.

6 Vö. Sipione 2020, 250.

7 Vö. Viganò 2015, 7.

8 Vö. Marabini (1991) 2015, 715.

9 Vö. Uo, 716.

Ezért – olykor rejtett, olykor nyíltan polemizálva – szándéka, hogy felkorbácsolja a lelkiismeretünket, és felhívja figyelmünket az állatok iránti felelősségre, a róluk való gondoskodás kötelességére. Messze megelőzve korunk állatvédő mozgalmait és az állatjogokért kiálló jogi és civil szervezetek tevékenységét, Buzzati fellépett az állatok elhagyása, az állatkísérletek, az állatok élelmiszeripar általi kizsákmányolása és a vele kapcsolatos kegyetlen állattartás ellen. Bestiáriumának tematikája a mai környezetvédők, bioetikusok és állatjogi harcosok témáival azonos, maga az író pedig – ahogyan a könyv bevezető tanulmányának címében is írja Viganò – egy „ante litteram” állatvédőként jellemezhető.¹⁰

Buzzati tehát az állatokon keresztül világít rá az ember hibáira, gyakran antropomorfizálja őket (az „ember olyan, mint” és az „állat olyan, mint” egymásba fordulás dinamikájába vonva be az olvasót), épp azért, mert a kettő pszichológiája analóg vonásokat mutat. Kíváncsisága és empátiája az állatok iránt lehetőséget ad számára, hogy kérdésfelvetéseit korunk a Human-Animal Studies kritikai kontextusán keresztül is vizsgálja, egyben az irodalmi szöveget a morális ítélet vagy az empátia kérdései felől közelítse meg az olvasó. A Human-Animal Studies fajmegkülönböztetés elleni fellépése korreál Buzzati narratívájának természetes inklinációjával, amely az ember-állat viszonyát nem a különbözőség, hanem a közös analógiák lencséjén keresztül szemléli. Ezek közül az egyik legdominánsabb kétségkívül a szenvedés képessége, ami tovább mutat a szabadság problematikája felé: azaz meddig terjedhet az ember szabadsága, ha az a nem emberi létformák számára szenvedést okozó viselkedésformát ölt. A fichtei relacionális ontológia perspektívájából tekintve a szabadság, azaz a viselkedésformák korlátozottságának a problémája relacionális kérdéssé válik.¹¹ Buzzati – a többi között – ezt próbálja megvilágítani egy etikai síkon történő továbbgondolás irányába ösztönözve olvasóit. Történeteinek állatszereplői az életből lépnek át a papírlapra, és ahogyan ott, úgy itt is sokszor az ember zsarnoki és szadista hajlamainak áldozataivá lesznek. A narratívák folyamatosan változó perspektívájában azonban nem csak az ember szemével láttatja őket a szerző, hanem megfordítva is, így szenvedéseikben, haláltusájukban vagy lassú agóniájukban a nekik kölcsönzött nézőpontnak köszönhetően történetük sebet ejt az olvasó érzékenységén. Magára, a saját szenvedésére ráismerve ébred fel a lelkiismeret, és a felismerés, hogy a szenvedés és a halál az állatokat ugyanabba a gyakran szenvedés által kísért születés-elmúlás körforgásba vonja, mint az embert. A sebezhetőség,

10 Vö. Viganò 2015, 5.

11 Lényege, hogy összeegyeztethető lehet-e „szenvedésmentesen” két, egyidejűleg jelenlévő szabadságszféra – jelen esetben az emberé és az állaté – anélkül, hogy egyik méltósága sérülne a másik által. Hogyan lehet a fajok egymásra utaltságát figyelembe venni, ami természetesen növeli a sebezhetőséget, a fajok testi-fizikai integritásának és önrendelkezésének sérülése nélkül.

a szenvedés valóban egy fajokon átívelő sorsközösséggé válik Buzzati bestiáriumban.¹²

Az író a szövegeiben közel viszi az állatok tapasztalatát az olvasóhoz, és az emberben működésbe lépő empátia eszközzé válik a kezében, hogy kritikai reflexióra ösztönözzön bennünket, aminek köszönhetően egy kognitív-affektív aktusból konkrét, az együttérzés és a könyörület jegyében fogant cselekvés születik. A szöveg, a történet tehát egy olyan „ideális térré” válik, ahol ez az átalakulás megtörténhet. Az ember és az állat – egyenrangú aktív szereplőként – közösségre lép, és köszönhetően az egyszerre identitás-elkülönítő és a teremtettségben mégis egyesítő empátiának, valamint nyomában a narratív aktus és produktum morális értékének az irodalmi szöveg létértelme túlmutat az olvasás és az ezt kísérő hermeneutikai munka reduktív mozzanatain. Történetektől függően jobban vagy kevésbé explicitált módon – Keen kifejezését kölcsönvéve – „proszociális cselekvésre” szólít fel.¹³

Buzzati olyan egyetemes etikai kérdéseket felvető problémákra érzett rá és kezdett el beszélni róluk, amelyekért akkor még csak nagyon kevés európai gondolkodó és értelmiségi szállt harca. Morálisan elkötelezett narratíváról van szó, amelynek történetei azzal a céllal születtek, hogy tiltakozzanak az állatokkal szembeni emberi kegyetlenség ellen, hogy tetteiért felelősségre vonja az embert. Elisa Martínez Garrido úgy véli, a *Bestiario* lehetőség volt Buzzati számára arra, hogy írásainak etikai és fantasztikus jellegét nyomatékosítsa, így aktív és következetes állatvédői harcát a papírlapokon is folytassa.¹⁴ Narratívája messze túlmutat egy pusztán művészi állásfoglaláson.

12 Buzzati álláspontja igen közel visz bennünket az Animal Studies egyes képviselői által vallott „sebezhetőség etikája” elmélethez. A sebezhetőség és a szenvedés közös tapasztalatából merítkező empátia (kognitív és affektív értelemben) jelentheti azt az egyesítő erőt, amelynek perspektívájából tekintve eltűnik a fajok közötti hierarchia. A fajokon átívelő sebezhetőség, a fajok közötti hálózat és az Animal Studies-empátia reláció kérdéseivel kapcsolatban ld. Sands 2019.

13 Suzanne Keen kérdése, hogy a fikció olvasása elég erősnek bizonyulhat-e ahhoz, hogy „az empátikus büntudatot proszociális cselekvéssé alakítsuk át?” (Keen 2006, 215). Keen szerint egyébként a narratív empátia az, ami működésbe lép a szerző részéről a szövegalkotás esztétikájának megformálásában, az olvasó részéről pedig az olvasás során végbemenő mentális szimulációban, a befogadásesztétikában. A történetmesélés fajok fölött átívelő modelljével kapcsolatban mint a környezeti válságra adott egyik lehetséges válaszra vonatkozóan vö. Sands 2019, 22-23, ahol a szerző Keen mellett részletesen tárgyalja Haraway, Costello, Herman és Myra Hird vonatkozó nézeteit.

14 Vö. Martínez Garrido 2012, 98.

Buzzati és a macskák

Valójában Buzzati nem volt született állatbarát. Ifjúkorának nagy részét inkább a vadászat, mintsem az állatvédelem határozta meg. A kor „virilitás-eszménye” mellett¹⁵, a férfivá érés alapvető részét képezte a dominancia, az uralom, a többé-kevésbé manifesztált erőszak képessége, aminek egyik legkézzelfoghatóbb eszköze a fegyver, a természetes kifejeződési területe pedig az állatokhoz fűződő viszony voltak. Az állatvédő Buzzati tehát a vadászemberből született.¹⁶ Viganò két fontos mozzanathoz köti a két életszakasz elkülönülését: a világháborúban átélés és látott borzalmak, értelmetlen áldozatok, a nyomor és az emberek egymástól való elszakításának élményéhez, mint negatív tapasztalathoz, valamint egy személyes életében bekövetkezett – érzelmi és gondolkodásbeli formálódását a jövőre nézve alapvetően meghatározó – pozitív életeseményhez, ti. hogy – a háború után közvetlenül – kutyatulajdonossá lett (a féltett ebek száma az évek alatt nyolcra növekedett). Ezzel kezdetét vette az a „tiszteletteljes, mély megértésen alapuló”¹⁷ szeretetkapocs közte és négylábú *felebarátai* között, amely fokozatosan ráirányította figyelmét a többi állatra, majd affektív elköteleződéssé vált benne irányukba. Az emberi fordulattal párhuzamosan aztán a művészi „fordulat” is bekövetkezik: 1945-ben a „Corriere dei Piccoli” hasábjain folytatásos közlésben, majd ugyanazon év decemberében kötetben is megjelenik a *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* című meseregény, amelyet követően Buzzati életre szóló szövetségre lép az állatokkal emberi és művészi szempontból egyaránt.¹⁸ E szövetségen belül mindig is kitüntetett helyet kaptak a kutyák, akiket egyébként is

15 A fasiszta rezsim férfiideálja a *virile, atletico*, domináns maszkulin férfitípus volt: az a fajta *hódító és leigázó* ember, aki rá tudja erőltetni magát más népekre azon egyszerű okból kifolyólag, hogy biztos a maga felsőbbrendűségében.

16 Évekkel később, lelkiismeretének vizsgálatakor úgy emlékezik vissza erre a pillanatra, hogy amikor a zsákmányállat agóniája közepette belenézett annak szemébe, meglátta benne a szenvedés fájdalmát: „És az a csodálatos antilop – írja egy 1956-os elbeszélésében is –, amelyet feleslegesen mészároltak le, pusztán az ölés kedvéért, egy túlságosan is eredményes vadászat végén?” (D. Buzzati: *Il fantasma del cane „Chris” fra le gambe degli invitati*, „Corriere della Sera”, 4/03/1956; jelenleg in Buzzati 2015, 10)

17 Vö.: „Egy szoros, bensőséges, tisztelet és szív kötelékéből formálódó kapcsolat, amely mély megértésen alapul, és amely az évek során mind erősebb és szilárdabb lesz. Személyes és irodalmi szinten egyaránt.” (Viganò 2015, 6)

18 Vö. Viganò 2015, 13. Buzzati nem sokkal a halála előtt a következő szavakkal idézi fel a fordulatot a Panafieu-nak adott interjújában: „Mindig is reméltem, hogy egy napon, az evolúciós skálán – amit nyilvánvalóan nem látunk (mert eddig mindig ugyanolyanok voltak az állatok...) – egyszer csak megtanulják a fegyverek használatát [az állatok]. És remélem, hogy a vadászok egy szép reggelen sörétes puskákkal felfegyverzett nyuszikkal, vadnyulakkal, sőt madarakkal találják szemben magukat... Nem kell túl nagy fájdalmat okozniuk... Épp csak rájuk löni... De tényleg rájuk löni ám!... Az lenne az igazán csodálatos...” (Panafieu 1973, 3).

az emberrel leginkább, természetsszerűleg „keveredő” állatokként szoktunk számon tartani.¹⁹

Buzzati bestiáriuma persze nem csak kutyákról szól: tele van mindenféle teremtet és képzelt állatokkal, de a címéből (*Bestiárium. Kutyák, macskák és más állatok*) az is kiderül, hogy – talán épp az ebből lelkismeretének megnyugtató végett – a kutyák mellett önálló fejezetet kaptak a macskák is a válogatásban. A *Bestiario* nyolc macskatörténetet gyűjt egybe, az írások – a kötet többi történetéhez hasonlóan – kronológiai rendben követik egymást, és egy kivétellel valamennyien a „Corriere della Sera” oldalain láttak napvilágot: *Avevo visto un gatto nero* ([Fekete macskát láttam], „Corriere della Sera”, 1943. szeptember 10.), *Se il gatto fa „gurr” vuol dire che è seccato* ([Ha fúj a macska, azt jelenti, bosszús] „Corriere della Sera”, 1951. január 21.), *Un coro di mesti miagolii fa appello ai pittori d’Italia* ([Szomorú miaúk kórusa felhívást intéz Olaszország festőjéhez] „Corriere della Sera”, 1952. február 26.), *Il delitto del cavaliere Imbriani* ([Vitéz Imbriani úr büntette] „Corriere della Sera”, 1953. április 30.), *Il segreto dell’impresario* ([Az impresszárió titka] „Corriere della Sera”, 1954. szeptember 12.), *Due volte disgraziati i gatti randagi di Milano* ([Kétszeresen nyomorultak a milánói kóbor macskák] „Corriere della Sera”, 1959. február 27.), *Associazione d’idee* ([Gondolattársítás] in *Egregio signore, siamo spiacenti di...*, Milano, Elmo, 1960), *Sembrava* ([Úgy tűnt] „Corriere della Sera”, 1964. január 28.). A *Bestiario* darabjainak máig legátfogóbb kategorizálását a narratívaszervezés modellekbe rendeződése szerint Carnero végezte el a ’90-es évek legvégén.²⁰ A bestiáriummal foglalkozó kritikai munkák jellemzően a kötet legösszetettebb állatfiguráit és szövegeit vizsgálják, esetleg egy-egy enigmatikus állat többféle előfordulására összpontosítanak (leginkább a kutya vagy a fantasztikus állatok élveznek ebből a szempontból kiváltságot). A jelen tanulmány unicitását azonban az adja, hogy kizárólag a *macskatörténetekkel* foglalkozik.²¹

A *Bestiario* többi írásához hasonlóan a macskák történetei is széles skálán mozognak az állatok adott szövegvilágban betöltött funkciója szerint. Állhatnak szimbolikus jelentéssel – explicit vagy implicit módon –, kommentálva vagy az

19 Vö.: „A kutya az az állat, amelyik a legtöbbet keveredik az emberrel; és ő az, amelyik a legkevésbé alkalmas a szörnyszerű metamorfózisra. Lehet, hogy szörnységgé válik, de akkor is, továbbra is kötődni fog a mindennapi emberi komédiához; és továbbra is a kutyabarát-krónikás Buzzati újságírói kíváncsiságának és informálódásának célpontja marad. Sőt, a kutya azt is elárulja, mint ahogy egy szemléltető oldalon kiderül, hogy van lelke, és része a fenyegetett emberiségnek.” (Marabini (1991) 2015, 715).

20 Carnero a „Studi buzzatiani” 1998/n.3 számában közölt repertóriumban 43, alfabetikusan rendezett szócikkbe gyűjtötte össze Buzzati szépirói és újságírói munkásságának valamennyi állatát (vö. Carnero 1998, 64-94). A következő számban („Studi buzzatiani” 1999/n.4) vázolt hermeneutikai körkép keretében az egyes állatok szövegbéli funkcióit vizsgálja, lehetővé téve ezzel néhány visszatérő motívum (kategóriákban reprezentálható) előfordulásának azonosítását (vö. Carnero 1999, 51-77).

21 Terjedelmi megfontolásokból a teljes tanulmánynak csak egy részét közöljük e helyütt.

értelmezést az olvasóra hagyva, sőt akár apológiába átfordulva; akadnak közöttük nyíltan cselekvésre szólítók, és a macskák helyzete miatt aggódók stb.; de van egy közös tulajdonságuk: valamennyi történetben a macskák is egy alternatív, másik valóság benépesítői lesznek. Ahogyan Antonia Arslan írja: „Buzzati nem csupán az állatok szenvedését veszi észre, hanem váratlanul megváltoztatja a dolgok természetes rendjét, és felnagyítva vagy szörnyeteggé változtatva az állatokat emberi nyelvvél és szokásokkal ruházza fel őket, egy „másik” valóság gyanúját és benyomását kelti az olvasóban, amelynek törvényei és szokásai az emberihez hasonlóak, de az ember nyomorult alantassága és félelmei nélkül.”²² A vizsgált kötetegység darabjai között van két elbeszélés (*Se il gatto fa „gurr” vuol dire che è seccato* ([Ha fúj a macska, azt jelenti, bosszús] és *Due volte disgraziati i gatti randagi di Milano* ([Kétszeresen nyomorultak a milánói kóbor macskák])), amelyekben a humán narrátor helyét a beszéd képességével felruházott, antropomorfizált macskák veszik át. Ezzel a metamorfózissal a szerző emberi szintre emeli az állatok intellektusát²³, identitást ad nekik. Szemben a többi történet névtelen macskáival, a narrátor macskák valódi személyiséggel rendelkezik, ami – azontúl, hogy nevük van – azt is jelenti, hogy a létezés egyetemes és időtlen tapasztalatában egy jól definiálható (azaz kezdettel és véggel rendelkező), individuálisan konnotált, azaz saját történetbe átfordítható életút birtokosaivá válnak. Az életkoruk meghatározásával tehát a történetmesélés lehetőségét kapják meg a házi kedvencek.

Az első történet autodiegetikus elbeszélője egy 11 éves, Gigi nevű cirmos macska, akinek gazdája don Flaminio, hivatását tekintve pap, kedvenc időtöltése pedig az olvasás. Szoros együttélésük már-már tökéletes szimbiózissá olvad, hiszen a könyvek szeretetét és az olvasás művészetének szorgos művelését – a gazdi nem kis büszkeségére – a házikedvenc is átvette. Az ember-állat együttélés minőségét azonban épp nem egy alá-fölrendeltségi viszonyrendszerben ábrázolja a szerző, hiszen Gigi nem utánozza don Flaminót, ahogyan azt elvárná az olvasó, hanem saját autonóm döntéséből eredően művelődik. Ezt bizonyítja, hogy önálló ízlése van, jól eligazodik a műfajok világában és kompetens olvasóként képes releváns értéktételek megfogalmazására, nem mellékesen pedig kifejezi a saját, a művek esztétikai értékétől független irodalmi preferenciáit még akkor is, ha az *Isteni Színjáték* helyett inkább a

²² Arslan 2020, 55.

²³ A beszéd, a kommunikáció kérdésének vizsgálatával kapcsolatban Buzzati szövegeiben ld. De Fusco 2023, aki tanulmányában Derridához közelíti Buzzati pozícióját. Ahogyan a nyelv birtoklásának tekintetében Derrida Lacannal és más filozófusokkal ellentétben vitatja az ember-állat bináris megkülönböztetését (vö. *The Animal That Therefore I Am*, New York, 2008. könyve), úgy Buzzati is horizontális leképeződésként értelmezi az ember-állat viszonyt, így a szó birtoklásának képességével ruházza fel az állatot, az embert pedig annak elvesztésével (azaz elnémulással) sújtja, ez utóbbi más élőlények feletti felsőbbrendűségének antropocentrikus meggyőződését vonja kétségbe. Buzzatinál az ember az, aki nem érti vagy akár szándékosan ignorálja az állatok kommunikációját, míg ez utóbbiak bravúros kommunikációs készsége, akár az emberi beszédre való képességgel (is) rendelkeznek.

frivolabb kalandtörténetek iránt vonzódik.²⁴ A macska személyében tehát egy olyan olvasóval találkozhatunk, aki kreatív módon – nem feltétlenül a művelt értelmiségitől elvárt minták alapján – próbálja alakítani a saját viszonyát az írott hagyománnyal. Épp ezen tulajdonságából adódóan fejlett kritikai érzéssel rendelkezik, amelynek nem habozik hangot adni a történetmesélés során.²⁵

De miért is válik az olvasó macska hirtelen író macskává is? Az elbeszélés provokatív felütése – nem kevés irodalmi áthallással maga mögött, hiszen kísértetiesen egybecseng Mattia Pascal történetének papírra vetési körülményeivel²⁶ – az identitás és identitásképző faktorok kérdését proponálja, következésképp a létezés relacionális és egyben „hálózatfüggő” meghatározottságának problémáit vezeti elő, némiképp megint csak pirandellói módon: „Én, a Gigi nevű (sosem szerettem), tizenegy éves, hím macska, egész eddigi életemben azt hallottam, hogy „gyönyörű cirmos” vagyok. Késő tizenéves koromig kellett eljutnom ahhoz, hogy megtudjam, a cirmos macskafajta nem is létezik.”²⁷ A relationalitás oldaláról megközelítve az idézett rész kijelentéseit, beszédes az énről alkotott tudat kialakításának énen kívüli, egy mások szeme (tudata) általi függősége, ami jelen esetben az ember-állat tradicionális dichotómiájának további kérdésfelvetéseivel terhelődik. Gigi identitása tehát nem egyszerűen egy *Másik* identitásalakító és ontológiai következményekkel járó tudat által konstituálódik (vagyis a létezés formáján kívül maga a létezés ténye is interszubjektív relációk függvénye lesz), hanem fontossá válik ennek a *Másiknak* egy *másik* fajhoz tartozásának ténye is. A humán és animál közötti határátlépésre a

24 Az ember és állat kommunikációs zsákutcáját jelzi, hogy don Flaminio nem vesz tudomást Gigi irodalmi ízlésvilágáról, hiszen azzal dicsekszik, hogy a macskája breviáriumokat, *Újszövetséget* és *Isteni Színjátékot* olvas, a szellemi töltekezés okozta spirituális élvezetét pedig dorombolásával fejezi ki. A macskadorombolás tehát egyfajta nyelvként jelenik meg. Mint ilyenrel szemben jogos elvárás a kommunikációra való alkalmasság, ám ennek ellentmondva épp az alkalmatlanságáról győződhetünk meg tekintve, hogy don Flaminio számára dekódolatlan, vagy legalábbis rosszul dekódolt jelhalmaz marad a dorombolás. A valódi kommunikációs üzenet ugyanis az lenne, hogy Gigi inkább a könnyedebb műfajokat kedvelné. A már jelzett kommunikációs hiátus okát jól példázza az eset: az ember az, aki képtelen megfeleteni az állati nyelvet, legfeljebb annak tónusáról alkothat fogalmat, vagy ahogyan De Fusco írja, az ember csak a jelölő azonosítására alkalmas, a jel jelentése elzárva marad előle (vö. De Fusco 2023).

25 Kritikusí véranájának egyik szarkasztikus példája, amikor *A macska* nagykönyv hiánypótló fontosságát ecsetelve, belebotlik egyik fogatékosságába: „azonban – lehet, hogy Don Flaminio mellett én is pedáns lettem – hogyhogy hiányzik az irodalomjegyzék? ez bűn, és nem bocsánatos” (Buzzati 2015, 210).

26 Pirandello főhőse a saját történetének megírásával tulajdonképpen azt a paradoxont oldja fel, hogy a nem-létből (hiszen az elbeszélésének elején kétszeresen „halott” emberként) próbál visszalépni az élők sorába, aminek záloga egy olyan identitás birtokba vétele, amelynek autentikusságát egy szubjektumon kívüli, azaz más szubjektumok által alkotott közösség (szociális hálózat) individuális és azok összességéből születő kollektív tudatában való realizálódás garantálja. Mivel a nem-lét aktuális állapota erre nem ad lehetőséget, történetén keresztül a majdani olvasók tudatára hagyatkozik az elbeszélő főhős, a néhai Mattia Pascal.

27 Buzzati 2015, 209. Az elbeszélésből vett idézeteket saját fordításban közlöm.

macska antropomorfizációján keresztül nyílik lehetőség, ami egyben azt is jelenti, hogy az átmeneti identitásvesztést követően joga és lehetősége nyílik a saját, autonóm identitásképzésére: a metamorfózis, túlmutatva létformák közötti váltás pusztán tényén, paritást eredményez, azaz horizontálisan rendeli egymás mellé a korábban vertikális függőségben álló feleket. Buzzati tehát továbblép a relacionalitás – mint fentebb említettük, egyszerre formatív és ontológiai – szükségszerűségének tényén, és a faji meghatározottság felőli problémafelvetésnek köszönhetően tágabb hatókörbe vonja a kérdést. Gigi identitása nem egyszerűen macskaként, hanem a „cirmos” macskafajta, azaz egy jól körülírható zárt csoport reprezentánsaként jelenik meg, ebbéli jellegében követeli helyét a többi macskafajta sorában a szöveg további részében is. Törekvése, hogy a cirmos macskák létezésének pusztán ténye által jogot formáljon a (világ összes macskáját tartalmazó) nagy macskakönyv nomenklatúrájába bekerülni, analógiába állítható Buzzatinak a teremtettség elvitathatatlan és önmagában is elégséges ténye által igazolt, fajokon átívelő egyenlőségeideáljának etikájával.²⁸

Ezek után érthető, miért köti le annyira Gigi érdeklődését don Flaminio kifejezetten neki vásárolt új szerzeménye, *A macska* című illusztrált nagykönyv, amely – bár sokan és sokfélt írtak már a macskákról, filozófusok, költők és írók egyaránt – feltétlenül hiánypótló mű, hiszen végre alkalmat adhat a macskákról keringő számos előítélet – úgy mint a csalfaság, tapintatlanság, egoizmus, tolvaj és lázadó életmód – eloszlására. A szerző a macskalét perspektívájából láttatja a humán nézőpont önkényességét, nevetségesen gőgös antropocentrizmusát.²⁹

Az előítéletek számbavétele igazi apológiává duzzad, amelyet a macska – mintegy *excusatio* gyanánt – a „kutyák bezzeg” téma bevetésével indít. Buzzati macskatörténeteinek gyakori visszatérő eleme ez a kutya-macska összevetés, amelynek végén mindig a „macskák igaztalan alábecsültsége a kutyákkal szemben” tanulságot vonhatjuk le, feltehetően a kutyabarát szerző nem kevés önreflexióra való belső ösztönzésének hatására. Fontosabb azonban, hogy az összevetés alkalmat ad arra, hogy Buzzati rávilágítson az állatkínzás és az állatfogyasztás anti-humánus gyakorlatára: „Míg minket többnyire elhagynak, vad életre kényszerítenek, gyakran gonoszságból vagy falánkságból megölnek, mert hát vannak olyanok is, akik gusztusosnak talál-
nak minket.”³⁰ Az állatok iránti tisztelet hiánya gyakran kiszolgáltatottá teszi őket,

28 Ahogyan Elisa Martínez Garrido írja, Buzzati szembe megy azzal a nyugati filozófiai hagyománnyal Arisztoteléstől Szent Tamáson át Descartes-ig és Kantig, amely az ember, mint egyetlen lelkes lény felsőbbrendűségét hirdette és ebbéli meggyőződéséből kiindulva – a legzsarnokibb antropocentrizmus jegyében – a többi teremtmény fölötti kizsákmányoló hatalmát hirdette. Vö. Martínez Garrido 2012, 7, 8.

29 Újabb alkalom Buzzati szarkazmusának, hogy a macska szemszögéből tekintve a kérdést, rávilágítson az ítélkezések nézőpont-függőségére, hiszen Gigi a maga részéről elégedett, hogy csak ennyi rossz tulajdonsággal vádolják őket, tekintve, hogy az emberek közelében élnek. Mert bizony, ha ezek hirtelen macskává lennének, hozzájuk képest ők csak ártatlan galambocskáknak tűnnének.

30 Buzzati 2015, 210.

könnyen az ember erőszakos hatalom- és uralkodásvágyának áldozataivá válnak, miközben az ember ignorálja szenvedésük pusztító lehetőségét is. Buzzati meggyőződése, hogy a szenvedés és a fájdalom szándékos előidézése bármely életformával szemben bűn, a szadista cselekedetek átka pedig visszahull az ember fejére. A *másik* fájdalomról beszél a gyengébbek, az állatok iránti tisztelet jegyében, egyrészt a szándékolt érzékenyítés céljával, másrészt az értelmetlen erőszak elleni fellépésre szólítva fel olvasóit.

Buzzati egyik stratégiája, hogy a nézőpontváltásokkal rámutasson az antropocentrikus szemléletmód alkalmatlanságára arra, hogy kizárólagosságot követeljen magának a körülölelő természeti világ értelmezésében. Gigi beszédében ennek jegyében cáfolja a macskákkal szembeni előítéleteket, hangsúlyozva, hogy állításaink igazságtartalma csak nézőpont kérdése, és egyetlen faj, így az ember nézőpontja sem lehet felsőbbrendű a másikénál. Így érthető, hogy a macska kétségbevonat intelligenciája bölcsességeként mutatkozik meg, ha a kérdést az emberszolgalat vagy az ember tetszésének szolgái kereséseként tekintjük, hiszen innen nézve a macska csak megijátsza az ostobát, hogy megóvja az embert a sok bosszúságtól. Ugyanígy, a kérdéseket elég kicsit átformálni, és a tájékozódásra való képtelenség mítosza helyébe máris a szabad akarat lehetőségének mérlegelése lép: vagyis azért nem „talál vissza” a macska, ha otthonától messzire visszük, mert nem tud, vagy, mert nem akar? Végül gúny tárgyává válik az ember tudományos gögje, hogy egy bizonyos Fred C. Schwarznak sikerült volna tizenegy kifejezést azonosítania a macskák nyelvéből. Gigi kétségek között hagyja az olvasót, a jelentéseket nem cáfolja és nem erősíti meg, mert jaj lenne a macskaszabadságnak, ha elárulná az igazat. Buzzati egy olyan alternatív valóságot kínál, ahol minden olyan, mint a mi világunkban, mégis más, pusztán annak köszönhetően, hogy humanizált állataival népesíti be, akik öntudattal és a világról való tudattal rendelkeznek, következésképpen a dolgok létét és minőségét nem kizárólagosan az antropocentrikus értelmezői perspektíva határozza meg. Nem véletlen, hogy a védőbeszéd valójában az ember felsőbbrendűség tudatának három nagy privilegizált területét veszi célba: az értelem, a nyelv és a szabad akarat birtoklását.

Gigi történetének zárását a cirmos cicák jogkövetelésének is mondhatnánk. A többségi cirmos macskafajta létezésének elismeréséért szót emelő macskanarrátor küzdelme a társadalmi egyenlőtlenség diskurzusát („Természetesen a nemesi családoknak ez a nagy parádéja a könyv második részében – minden bizonynyal nagyon hasznos a rajongóknak -, de bennem hányingert kelt. Ezek a Gotha-almanachok a legtöbbször számára már-már megalázóak. Ó, ne higgyétek, hogy kommunista macska vagyok. Ebben a környezetben, ahol élek!...”³¹) a faji egyenlőtlenség diskurzusává tágitja („...de a cirmos faj nem szerepel. Hogyhogy? Ha jól értelmezem, a „cirmos” valami téves elnevezés lehet a nem kékvérű, többé-kevésbé

31 Uo, 211.

tigriscsikos macskák hatalmas csoportjának jelölésére. De akkor miért nem mondják?”³²). A kezdeti, még a mások általi meghatározottságból fakadó ontológiai krízist felváltja a különbözőség felismerésének identitásformálása nyomán születő léttudat:

*Nem, mi vagyunk azok, a korcok, akik nincsenek bejegyezve a Macskatársadalom hivatalos Származási könyvében (...). A kiállítások nemes bajnokai gyönyörűek. Van róluk egy galéria a könyvben. De, hogy különösebben intelligens arcok lennének, nem mondanám. Lefogadom, hogy mind analfabéták. Míg én például, anélkül, hogy illusztris felmenőkkel rendelkeznék, tudok olvasni, és mint látjátok, az írással is egész jól elboldogulok.*³³

Gigi tiltakozása a cirmosok macskatársadalomból való kizárása ellen valójában – egy hermeneutikai dimenziótváltás jegyében – olvasható úgy is, mint Buzzati kiállása az elesettek, a gyengék, a kiszolgáltatottak és az állatok mellett, akik nem válhatnak az ember alantas ösztöneinek vagy materiális szükségleteinek kiszolgálóivá. Az elbeszélés teremtette világ egy sokkal igazságosabb és sokkal könyörületesebb valóság rajzát adja, mint amilyenben jelenleg élünk.

BIBLIOGRÁFIA

Arslan 2020

Antonia Arslan: *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, Milano, Ares

Buzzati 2015

Dino Buzzati: *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Cani, gatti e altri animali*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori

Carnero 1998

Roberto Carnero: *Il «bestiario» di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli*, prima parte, in «Studi buzzatiani», DBS, Belluno, III

Carnero 1999

Roberto Carnero: *Il «bestiario» di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli*, seconda parte, in «Studi buzzatiani», DBS, Belluno, IV

De Fusco 2023

Giacomo De Fusco: *Il ruolo della parola nella relazione uomo-animale. Casi di studio dal Bestiario*, in Aa.Vv.: *Dino Buzzati e la parola. Forma e linguaggi*, a cura di Silvia T. Zangrandi, Quaderni del Centro Studi Buzzati 13, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, (2022); https://www.academia.edu/97959615/Il_ruolo_della_parola_nella_relazione_uomo_animale_Casi_di_studio_dal_Bestiario (utolsó megtekintés: 2025.01.10.)

³² Uo.

³³ Uo, 212.

Keen 2006

Suzanne Keen: *A Theory of Narrative Empathy*, «Narrative», Oct., 2006, Vol. 14, No. 3 (Oct., 2006), 207-236;
https://www.jstor.org/stable/pdf/20107388.pdf?refreqid=fastly-default%3Ae268805f-3877da15bbd8901e6757860e&ab_segments=&initiator=&acceptTC=1 (utolsó megtekintés: 2025.01.10.)

Marabini (1991) 2015

Claudio Marabini: *Prefazione a «Bestiario» 1991*, in D. Buzzati: *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Cani, gatti e altri animali*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 714-718.

Martínez Garrido 2012

Elisa Martínez Garrido: *Rilezioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, «TESTO. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 63, AnnoXXXIII, Gennaio-Giugno 2012, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 93-107.

Panafieu 1973

Yves Panafieu: *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano

Sands 2019

Danielle Sands: *Introduction: Ten Statements about Empathy and Animal Studies*, in D. Sands: *Animal Writing: Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*, Edinburgh University Press, 1-34;
https://www.academia.edu/99399234/Introduction_Ten_Statements_on_Empathy_and_Animal_Studies (utolsó megtekintés: 2025.01.10.)

Sipione 2020

Marialuigia Sipione: *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi. Il Bestiario di Dino Buzzati*, «Studi e ricerche», 23, Venezia, Ed. Ca'Foscari,
<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-456-1/978-88-6969-456-1-ch-20.pdf> (utolsó megtekintés: 2025.01.10.)

Szénási 2004

Szénási Ferenc: *A huszadik századi olasz irodalom. Történet, szerzők, művek*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Viganò 2015

Lorenzo Viganò: *Introduzione. Dino Buzzati, un animalista ante litteram*, in D. Buzzati: *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. Cani, gatti e altri animali*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 5-21.

Tüskés bíborcsiga és rózsaszín durbincs.

Az állatnevek katalán megfelelőinek kialakítása: terminológiai alapelvek és gyakorlati megfontolások

1. Bevezetés

A katalán a neolatin nyelvek családjába tartozik, szűkebb besorolásával kapcsolatban – azaz galloromán vagy iberoromán jellegéről – máig tipológiai viták folynak a nyelvtörténészek között (Berta 2001). A katalán nyelv kiemelt szerepet játszik a katalán identitás kialakulásában, és a függetlenségpárti politikusok, valamint a társadalom egy része ma is az identitás elsődleges szimbólumának tekinti, így a nyelv a függetlenségi törekvések egyik eszközévé vált (Lénárt 2018). A függetlenedés támogatói és az egység megőrzéséért érvelők szándékai a nyelvhasználatban is tükröződnek: míg az előbbiek katalánul, az utóbbiak spanyolul fejtik ki érveiket (Berta 2008). Az 1979-es katalán autonómiatörvény kimondja, hogy Katalónia hivatalos nyelve a katalán, de a spanyol nyelvet is hivatalos államnyelvként ismeri el. A nyelvi jogok biztosítása szempontjából fontos előrelépést jelentett a 2006-os statútum, amely kimondja, hogy Katalóniában a közigazgatásban, a médiában és az oktatásban az elsődlegesen használt nyelv a katalán. A 20. század '80-as éveitől kezdve Katalóniában felismerték, hogy a tudományos és műszaki fejlődéshez nyelvfejlesztéssel és terminológiatervezéssel is fel kell zárkózni, így központi, autonóm tartományi irányítás mellett indult meg a terminológiastratégiai munka, melynek nyomán terminológiai szervezetek alakultak és adatbázisok születtek.

A jelen tanulmány a *Cercaterm* katalán terminológiai adatbázis jellemzőinek bemutatását követően betekintést nyújt azon terminológiai alapelvek sorába, amelyeket az adatbázist megalkotó szervezet, a TERMCAT (*Centre de Terminologia*), dolgozott ki az őshonos és egzotikus állatnevek megalkotására.

2. A Cercaterm terminológiai adatbázis

A *Cercaterm* adatbázist a katalán terminológiai intézet, a TERMCAT hozta létre 1985-ben a Katalán Kormány és a Katalán Tanulmányok Intézetének kezdeményezésére. A TERMCAT célja a katalán terminológia fejlesztése és rendezése innovatív eszközök és szakmai együttműködés útján. A terminológiai adatbázisok definíció

szerint olyan elektronikusan tárolt terminológiai adatok gyűjteményei, amelyek onomasziológiai (fogalomalapú) szemléletet követve készülnek, és egy vagy több nyelven egy vagy több szakterület terminusait tartalmazzák a hozzájuk tartozó definíciókkal együtt (Sermann, Tamás 2010). Az adatbázisok fontos szerepet töltenek be az egyes beszélőközösségek életében a nyelvpolitika, terminológiapolitika és -stratégia terén egyaránt. A nyelvpolitika és a terminológiapolitika kérdései szorosan összefonódnak. Kollár (2006) leírja, hogy a nyelvpolitika egyfelől emberi tevékenységként, másfelől önálló diszciplínaként is értelmezhető. Feladatai, kutatási területei közül az alábbiakat emeli ki: az anyanyelv (kisebbségi vagy többségi) ápolása, a szaknyelvek fejlesztése, a nyelvi globalizáció és a világnyelvek kérdésköre, az uniós tagság nyelvi vonatkozásai, az idegen nyelvek tanulása, a bevándorlók nyelvi integrációja, a határon túli kisebbségek nyelvmegőrzési esélyei, valamint az állam szerepvállalása a felsorolt kérdésekben (Kollár 2012). Fóris és Bölcskei (2019) a magyar terminológiasztratégia feladatai közé sorolják – egyebek mellett – az olyan terminológiai adatbázisok kidolgozását, amelyek az egyes területek szakembereinek és terminológusok együttműködése nyomán jönnek létre, tudástárként, valamint a tudásmenedzsment hatékony eszközeiként is működnek. Ennek megvalósításához mutat bevált gyakorlatot a TERMCAT szervezete terminológiai termékeivel és szolgáltatásaival.

A jelen fejezet további részében a *Cercaterm* adatbázis bemutatása olvasható (Sermann, Tamás 2020 alapján) négy kategórialelem mentén: háttérinformációk (az adott domén fellelhető adatbázisainak áttekintése, irányzatok szerinti besorolás, az adatbázis-előállító jellemzői, a célcsoport és a felhasználási cél); technikai paraméterek (hozzáférhetőség, szoftver); tartalmi információk (szerkezet, jellemzők); használati szempontok (kezelhetőség, frissítési lehetőségek, társadalmi haszon és szakmai érték).¹

Háttérinformációk

A *Cercaterm* adatbázist előállító szervezet, a TERMCAT honlapja spanyol, katalán és angol nyelven érhető el, az intézmény célja a katalán nyelv szabványosításának támogatása a soknyelvűség tiszteletben tartásával. Az intézményt az Igazgatótanács (*Consell de Direcció*) vezeti, míg a konkrét terminológiai szabványosítási munkát a Felügyelőtanács (*Consell Supervisor*) végzi. A TERMCAT együttműködik spanyol és nemzetközi szervezetekkel, egyetemekkel, és gyakorlati lehetőséget biztosít hallgatók számára is. A szervezet másik jelentős adatbázisa szabványosított neologizmusokat tartalmazó Neoloteca.

A *Cercaterm* egyszerre szolgál nyelvpolitikai és szabványosító célokat. A Katalán Kormány meghatározása szerint a TERMCAT feladata a katalán terminológiai

1 A *Cercaterm* elemzését lásd részletesebben Sermann 2021 és 2023.

tevékenységek koordinálása, segédeszközök kidolgozása, kutatások lebonyolítása, valamint adatbázisok készítése és frissítése. A szabványosított terminusok elsődleges referenciaként szolgálnak a terminológia használatához. A *Cercaterm* egyszerre előíró és leíró jellegű adatbázis: tartalmaz szabványosított terminusokat, így előíró adatbázisként működik, de egyben a terminológiai kutatások eredményeit is rögzíti, ezért leíró adatbázisnak is tekinthető.

Technikai paraméterek

A *Cercaterm* felhasználói felületéhez tartozó dokumentáció nem ad egyértelmű információt arról, hogy milyen szoftverrel készült, viszont megtudhatjuk belőle, hogy az intézmény kutatók és doktoranduszok számára hozzáférhetővé teszi saját összeállítású terminológiai korpuszait. Az intézmény honlapjáról szabadon letölthető a *GesTerm* terminológiakezelő szoftver, amely lehetővé teszi a terminológiai munkafolyamatok főbb feladatainak elvégzését, például terminográfiai bejegyzések létrehozását és a kapcsolódó információk rögzítését. A szervezet *GdTweb* elnevezésű programja kifejezetten olyan terminológusok és szakemberek számára készült, akik távolról működnek együtt a TERMCAT-tal. Ez a szoftver lehetővé teszi számukra, hogy a központ terminológiai adatbázisával összekapcsolt adatbáziskezelő rendszert a weben keresztül használják. Mindezek alapján feltételezhető, hogy az adatbázis fejlesztéséhez is saját szoftvermegoldást alkalmaztak.

A *Cercaterm* adatbázisa nyilvánosan és regisztráció nélkül érhető el, mivel az intézmény célja a szabványosított terminológiai adatok minél szélesebb körű terjesztése. Ugyanakkor a felhasználók regisztrálhatnak az adatbázis felületére, ami lehetőséget biztosít arra, hogy kapcsolatba lépjenek a TERMCAT ügyfélszolgálatával, javaslatokat tegyenek vagy megjegyzéseket küldjenek. Mobiltelefonokra készült dedikált alkalmazás nem áll rendelkezésre, azonban az adatbázis felülete mobilböngészőben is megjelenik, optimalizált formában, ami kényelmes használatot biztosít. Az adatbázis honlapján található *Terminologia Oberta* (Nyílt terminológia) fülre kattintva egy *Cercaterm*hez hasonló keresőfelület érhető el, ahonnan különböző formátumokban (PDF, XML, HTML) letölthetők a TERMCAT által végzett terminológiai kutatások eredményei.

Tartalmi információk

Az adatbázis általános jellemzőinek bemutatásához érdemes megvizsgálni, hogy kidolgozáskor szemasziológiai vagy onomasziológiai elveket érvényesítettek-e. A *Cercaterm* felhasználói felületét szemlélve a fogalomközpontú szerkesztési mód azáltal válik nyilvánvalóvá, hogy minden bejegyzésnél szerepel a tárgyköri besorolás,

valamint definíció is megtalálható legalább egy nyelven, a *Cercaterm* tehát ezek alapján onomasziológiai szemléletű adatbázisnak tekinthető. Az általános jellemzők vizsgálatakor megállapítható, hogy az adatbázis egyszerű, hagyományos vagy összetett², ilyen értelemben a *Cercaterm* hagyományos adatbázisként értékelhető, fogalomközpontú, érvényesül benne a terminusautonómia, a terminusok önálló szerepeltetésének elve, a bejegyzések kidolgozottak, tartalmazzák a definíciót, kereséskor a találati lista alapján tárgykörök szerint elkülönítik az egyes fogalmakat.

A *Cercaterm* esetében, ha a megastruktúra szintjén vizsgálódunk, a keresőfelületen az adatbázis címe alatt alcímként láthatjuk az adatbázis leírását, mely szerint a gyűjtemény a TERMCAT által kidolgozott valamennyi terminográfiai bejegyzést tartalmazza. A keresőfelületen a kérdőjel ikonra kattintva linkek útján négy rövid katalán nyelvű dokumentumot nyithatunk meg: az adatbázis ismertetőjét, a terminológiai adatok forrásainak jegyzékét, a rövidítések feloldását, valamint a nyelvi azonosítókhoz tartozó jelmagyarázatot.

Ha a makrostruktúrát figyeljük meg, azt láthatjuk, hogy az adatbázis felülete katalán, spanyol, okcitan és angol nyelven tanulmányozható, egyszerű és összetett keresési mód áll a rendelkezésünkre. Az adatbázis tartalmi jellemzőit tekintve a *Cercaterm*ben katalán, spanyol, angol, német, olasz és francia alfabetikus tárgymutató útján lehet hozzáférni a TERMCAT Felügyelőtanácsa által szabványosított terminusokhoz, valamint latin nyelvű nómenklatúrákhoz a botanika és a zoológia tárgykörében. Ha az egyszerű keresési módot választjuk, kereshetünk terminusra, illetve kiválaszthatjuk a nyelvet 45 nyelv közül, amelyek között olyanok is megtalálhatók, mint a japán, a szárd vagy a guaraní. Természetesen nem minden terminushoz található minden nyelven ekvivalens, sajnos azonban a kereséshez a fő terminust mindenképpen fel kell tüntetni, nyelv szerinti keresés nem lehetséges, így nem lehet információhoz jutni arról, mely terminusok találhatók meg az adatbázisban az egyes nyelveken. A keresés eredményeképpen a találati listán minden esetben a fő terminus jelenik meg katalán nyelven, a bejegyzésekben az egyéb nyelvű ekvivalensek közül csak néhány jelenik meg. Összetett keresés útján kutathatunk az elnevezések között, a definíciók tartalmában és a definíciókhoz fűzött megjegyzésekben, megadhatjuk a keresés nyelvét, valamint a keresett elem nyelvtani kategóriáját is, 33 tárgykör terminusait és definícióit találjuk meg a legkülönbözőbb tárgykörökben (pl. egészségtudomány, társadalomtudományok, sport, fizika). Ha rákeresünk egy terminusra egyszerű kereséssel, és kiválasztjuk a nyelvet, a kapott találati listában a terminus előtt található nyíllra kattintva lenyílik a terminushoz kapcsolódó bejegyzés. A bejegyzésekben kizárólag szöveges információkat találunk, képi, multimédiás anyagok nem láthatók.

A *Cercaterm*ben a fő terminus katalán nyelvű, ez adja az adatlap címét, majd ismét a katalán terminust látjuk a nyelvi azonosítójával és a grammatikai kategória

2 Az adatbázisok típusairól lásd részletesebben Tamás 2014

megjelölésével. Ezután következnek az egyéb nyelvű ekvivalensek ugyancsak nyelvi azonosítóval ellátva, majd a tárgykör megjelölése, a katalán nyelvű definíció, valamint a definícióhoz fűzött esetleges megjegyzések. A mikrostruktúra szintjén a bejegyzések rendezettségét konkrét példán keresztül mutatom be: ha egyszerű keresés útján a keresett terminus mezőjébe begépeljük a *granota verda* (zöld béka) katalán terminust, akkor a találati listában egyetlen pontos egyezésként a *granota verda* bejegyzése jelenik meg. A terminus előtti nyílra kattintva lenyílik a fogalomhoz tartozó bejegyzés, amelynek felületén a fő terminus tehát a katalán nyelvű, az első adat szintén a katalán terminus a vonatkozó grammatikai információval (nőnemű főnév) és a hozzá kapcsolódó szinonimával (*granota comuna*), majd az egyéb nyelvű ekvivalensek (spanyol, francia, angol német) következnek. Feltüntetik a tárgyköri besorolást (*Zoologia > Amfibis. Rèptils*), valamint a fogalom katalán nyelvű definícióját. A bejegyzés jobb felső sarkában a *Font* linkre kattintva lenyílik a bejegyzésben található adatok forrását ismertető adatlap.

A mezostruktúrát illetően az adatbázison belül az utalások rendszerét kell megvizsgálnunk: a bejegyzések elkülönülnek egymástól, belső linkek és külső forrásra irányító linkek nem találhatók. Érdekes sajátossága a bejegyzéseknek, hogy a megosztás ikonon keresztül az egyes bejegyzések közvetlenül megoszthatók a Facebookon és a Twitteren, valamint másolható link is létrehozható.

Használati információk

Az adatbázis használatáról szóló információk kapcsán elsőként a kezelhetőséget és az adatbázis felhasználóbarát jellegét kell megvizsgálnunk. A *Cercatermben* a rövidítések rendszere logikus felépítésű, a keresőfelületen a kérdőjel ikonra kattintva megtaláljuk az alkalmazott rövidítések listáját és azok feloldását. A keresőfelület egyszerűen kezelhető, felhasználóbarát, felesleges, zavaró elemektől mentes, így a keresés gyorsan, hatékonyan kivitelezhető. A használatból kapcsolatban szintén fontos kérdés az adatok frissítésének rendszeressége: a *Cercaterm* esetében a legutóbbi frissítés időpontjára vonatkozó pontos adatot nem találunk, de az adatbázis ismertetőjében azt olvashatjuk, hogy havonta történik a frissítés. A használatához kapcsolódó szempontok körébe tartozik az adatbázis társadalmi hasznának vizsgálata: a *Cercaterm* nyelvpolitikai célokat szolgál, és alkalmas is ezen célok megvalósítására, mivel hozzájárul a terminológiai adatok minél szélesebb körben való elterjesztéséhez.

3. Az állatnevek kialakítására vonatkozó alapelvek a Cercaterm adatbázishoz kapcsolódó dokumentációban

A TERMCAT tematikus online szótárai szintén megtalálhatók a szervezet honlapján, ezek anyagai bekerülnek a *Cercaterm* adatbázisba. Ha a szótárak között böngészünk, a *Botánica/Zoologia* címszó alatt hat referenciaművet találunk az alábbi tárgykörök megjelölésével: a világ emlősfajai, tengeri emlősök, madarak, pillangók, halak, növények. A világ emlősfajainak szótára például 6793 terminust tartalmaz. A bejegyzésekben feltüntetik a katalán nyelvű fő terminust, a spanyol, angol, francia, német ekvivalenseket és a faj tudományos nevét. Egyes esetekben kiegészítő információk is megtalálhatók a bejegyzések adatlapján (pl. veszélyeztetett faj, élőhely). Háromféle keresési mód áll a felhasználó rendelkezésére: alfabetikus a szótár teljes tartalmában, témakörök szerinti, valamint egyszerű vagy összetett keresés a keresett terminus beírásával.

A TERMCAT Felügyelő Bizottsága *Guia d'establiment de criteris per a la denominació catalana d'animals* (1992) címmel közreadott kiadványában alapelveket fogalmazott meg az állatnevek katalán megfelelőinek kialakításához. A dokumentum rögzíti az őshonos és az egzotikus állatok elnevezésére vonatkozó egységesen alkalmazandó kritériumokat, valamint megoldási javaslatokat kínál a terminológiai rendezés során felmerülő problémákra. A jelen fejezetben összefoglalom a dokumentumban az állatnevek kialakítására vonatkozó legfontosabb szempontokat.

A biológia területén széles körben ismert a Linné által a XVIII. században megalkotott nemzetközi nomenklatúra latin nyelvű rendszere, az ún. kettős nevezéktan, melynek segítségével lehetővé vált a fajok egységes elnevezése: a kettős nevet alkotó első szóalak a generikus név, a második pedig a specifikus név, amely az adott fajt a többitől megkülönbözteti. Gyakori jelenség, hogy az egyes nyelvekben törekvés szintjén megjelenik a nemzetközi elnevezés, a tudományos név mellett a nemzeti nyelvű változat megformálása az állati taxonok megnevezésére a nemzetség és a faj szintjéig.

Az állatnevek kategorizálása az elnevezéseket alkotó szavak száma szerint

A dokumentumban leírtak szerint a katalán állatnevek között a terminust alkotó nyelvi egységek száma szerint megkülönböztetünk egyszavas és két- vagy többszavas elnevezéseket. Az egyszavas elnevezések kategóriájába az alábbiak tartoznak: (1) azok a nemzeti örökségvédelmi megjelöléssel ellátott állatnevek, amelyeket általában őshonos fajokra, de esetenként egzotikus fajokra is alkalmaznak, pl. *mostela* (menyét), *lleo* (oroszlán); (2) a latin forma alapján a katalán nyelvben meghonosodott elnevezések, pl. *foca* (fóka); (3) azon őshonos fajok elnevezései, melyek

valamely közvetítő nyelv útján kerültek a katalánba, pl. *uakari* (skarlátarcú majom az Amazonas-beli tupi nyelvből).

A két- vagy többszavas elnevezések körébe azok az állatnevek tartoznak, amelyek a formai szempontból leképezik a tudományos nómenklatúrából származó alakot. Esetenként ezek a kifejezések a katalán nyelvben gyökereznek, máskor pedig egyéb nyelveken, elsősorban az angolon vagy a spanyolon keresztül honosodtak meg.

A többtagú elnevezés első eleme lehet a nemzetség általánosan ismert neve, pl. *granota verda* (zöld béka); a család vagy a nemzetség megnevezése, pl. *escurçó bufador* (gyöngyvipera); másik családhoz tartozó, de alaki hasonlósággal rendelkező fajok elnevezései, pl. a pelefélék (*Gliridae*) családjába tartozó *rata cellarda* (pincepatkány). A többtagú elnevezés második eleme – grammatikai funkcióját tekintve – általában melléknév vagy prepozícióval ellátott főnév, pl. *cargol de punxes* (tüskés bíborcsiga). A jelentés szempontjából az elnevezés második eleme utalhat az állat élőhelyére, pl. *àguila marina* (tengeri sas), táplálkozási szokásaira, pl. *àguila pescadora* (halászsas), vagy akár az előfordulási gyakoriságára, pl. *talpó europeu* (európai vakond).

Szinonímia, homonímia, párhuzamosan létező formák

Egyes esetekben előfordul, hogy egy-egy faj megnevezésére a katalán nyelvben több párhuzamos forma is létezik. Az őshonos állatok esetében léteznek egyetlen nyelvi jelölővel ellátott fajok, pl. *llop* (farkas), valamint olyanok is, amelyek többféle alakkal rendelkeznek dialektális formák szerint pl. *guilla/guineu/rabosa* (róka), nyelvi regiszter szerint, pl. *ase/burro/ruc* (szamár), helyesírási változat szerint, pl. *cargol/caragol* (csiga). Az egzotikus állatok egy részéhez megszilárdult használatot tükröző, preferált katalán elnevezés kapcsolódik, pl. *girafa* (zsiráf), míg másoknál több változat között ingadozik a használat, pl. *ai-ai/aie-aie/ei-ei* (véznaujjú maki). Az egzotikus állatok harmadik csoportját azon fajok alkotják, amelyek nem rendelkeznek katalán elnevezéssel, ez utóbbiak esetében a tudományos név vagy idegen nyelvű, általában angol vagy spanyol elnevezést használják.

A dokumentum szerkesztői javaslatként megfogalmazták, hogy amennyiben egy-egy faj megnevezésére több terminus van használatban, preferált formát kell kijelölni. A preferált forma kiválasztásához első lépésként fel kell kutatni az összes dokumentált változatot, és gondos mérlegelés után kell kiválasztani a preferált formát a dokumentumban részletezett alapelvek szerint.

Az őshonos fajok esetében előfordul, hogy egy-egy elnevezés több fajra is utal, ami veszélyezteti a kommunikáció egyértelműségét. pl. *pagre* (rózsaszín durbincs), amely egyszerre felel meg a *Sparus pagrus* és a *Sparus caeruleostictus* fajának. Míg az őshonos fajoknál elsősorban a szinonímia eseteiből adódnak terminológiai

nehézségek, az egzotikus fajoknál inkább a homonímia merül fel problémaként, ugyanis sokszor azonos elnevezéssel látnak el különböző élőhelyeken fellelhető fajokat. (Pl. *bisó* elnevezés egyaránt kapcsolódik a *Bison bison* tudományos nevű amerikai bölényhez és a *Bison bonasus* tudományos nevű európai bölényhez).

A TERMCAT Felügyelő Bizottsága lejegyzí, hogy a katalán állatnevek megalkotásakor alaposan meg kell vizsgálni, hogy léteznek-e korábban dokumentált elnevezések, és amennyiben igen, preferált formát érdemes kijelölni. Amennyiben nem létezik elnevezés, az újat a dokumentumban leírt szempontok figyelembevételével kell megalkotni.

Az őshonos fajok elnevezésére, a preferált forma kiválasztására vonatkozó ajánlások

Az általános alapelvek szintjén a dokumentum hangsúlyozza annak fontosságát, hogy a lehető legtöbb nemzetség és faj elnevezésére a tudományos név mellett a katalán forma is megszülessen. Mivel nem lehetséges az összes létező állatfajt katalán elnevezéssel ellátni, legalább az őshonos fajok esetében érdemes a teljességre törekedni. Ugyanezen alapelv érvényes a gerincesek altörzsére, míg a gerinctelenek esetében mérlegelni kell, hogy valóban szükséges-e megalkotni a katalán elnevezést.

A preferált forma kiválasztásához különféle általános alapelveket érdemes figyelembe venni. (1) A fajok származási helyét: amennyiben egy faj elterjedtebb egy bizonyos területen, akkor az adott területen használatos változatot érdemes preferáltként kijelölni. (2) A nyelvhasználati hagyományokat: a katalán nyelvben régebben meghonosodott formát, valamint a szótárakban és egyéb referenciaművekben dokumentált változatot érdemes választani. (3) A tudományos nevet: azt a változatot érdemes amelyik a leghűségesebben tükrözi a tudományos formát. (4) A nemzetköziség elvét: preferált formaként az a terminust érdemes kijelölni, amelyik hasonlóságot mutat egyéb nyelvű formákkal. Például a *Raja asterias* tudományos névvel ellátott, a rájafélék alrendjébe tartozó faj katalán változatára több megfelelő is létezik (*crisol*, *escrita*, *llisol*, *rajada de boca rosa* és *rajada escrita*). A dokumentum példaként említi, hogy a preferált formaként a *rajada estrellada* alakot jelölték ki, mivel egyéb nyelveken is hasonló ekvivalensekkel rendelkezik (ES *raya estrellada*, FR *raie étoilée*, EN *starry ray*).

Az általános elvek mellett az elnevezések megalkotására a dokumentum specifikus kritériumokat is meghatároz. Érdemes figyelembe venni a különböző szakterületeken szokásos konvenciókat. Például az ornitológusok, az angol nyelv mintájára, minden fajhoz és alfajhoz igyekeznek katalán elnevezést rendelni, és ha több elnevezés is létezik, egy preferált formát kijelölni. A nyelvhasználók egyes csoportjai nem rendelkeznek tudományos háttérrel (pl. amatőr ornitológusok, halászok, pásztorok, madarászok), nem alkalmazzák, esetenként nem is ismerik a tudományos

nómenklatúrát, hanem a katalán elnevezések használatát részesítik előnyben. Más-
kor kereskedelmi szempontok teszik szükségessé a katalán forma megalkotását
(pl. mezőgazdasági kártevők, védett fajok stb.). Az ismeretterjesztés szempontjából
is fontos lehet a katalán elnevezés megalkotása és elterjesztése, mivel a tudományos
névnél könnyebben megjegyezhető, így a használata alkalmasabb lehet tankönyvek-
ben, ismeretterjesztő tévéműsorokban, kézikönyvekben.

4. Összegzés

A TERMCAT által készített tematikus online szótárak anyagai elérhetők a *Cerca-term* adatbázisban, így például a botanikai és zoológiai tárgykörben található referenciaművek is. Ezek több ezer terminust tartalmaznak, beleértve a katalán fő terminust, annak idegen nyelvű ekvivalenseit és a tudományos neveket. Az állatnevek katalán megfelelőinek kialakítása során a TERMCAT Felügyelő Bizottsága külön dokumentumban rögzítette az egységes névadási alapelveket, amelyek a nemzetség és faj szintjén alkalmazhatók.

A Linné-féle kettős nevezéktanra alapozva a katalán elnevezések egyszavas, illetve többtagú formákban jelennek meg. Az egyszavas nevek főként őshonos fajokra utalnak, míg a többtagú nevek gyakran a tudományos nómenklatúrára támaszkodnak. A dokumentum külön kitér a szinonímia, homonímia és párhuzamos formák problémáira, és javaslatot tesz preferált forma kijelölésére, amely figyelembe veszi a faj származási helyét, nyelvi hagyományokat, valamint nemzetközi elnevezéseket.

Az elnevezések megalkotása során gyakorlati szempontok, például ismeretterjesztés vagy kereskedelmi szükségletek is fontosak. A katalán forma létrehozása hozzájárulhat a fajok könnyebb azonosításához és használatuk szélesebb körű elterjesztéséhez.

BIBLIOGRÁFIA

- Berta, T. (2001), A katalán az iberoromán nyelvek között. In Anderle, Á. (szerk.) *Kutatási közlemények III. A magyar katalán kapcsolatok ezer éve*. Szeged: Hispánia Kiadó. 87–95.
- Berta, T. (2008), *Az Ibériai-félsziget újlatin nyelvei*. Szeged: JATE Press.
- Fóris, Á., Bölcskei, A. (2019), Ajánlások a magyar terminológiastratégiahoz. In Fóris, Á., Bölcskei, A. (szerk.) *Terminológiastratégiai kihívások magyar nyelvterületen*. Budapest: L'Harmattan – OFFI. 140–164.
<https://www.offi.hu/offi-akademia/kiadvanyok/terminologiastrategiai-kihivasok-a-magyar-nyelvteruleten>

- Kollár, A. (2006), *Sauris/Zahre. Nyelvpolitika és nyelvi jogok Olaszországban egy többnyelvű közösség tükrében*. Szeged: JATE Press.
- Kollár, A. (2012), Nyelvi nevelés vagy anyanyelvoktatás? Új pedagógiai kihívások a harmadik évezred Olaszországában. *Anyanyelv-pedagógia*5(1)
<https://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=363>
- Lénárt, T. A. (2018), Katalónia a 20. században. *RUBICON*28(11) 54–63. http://epa.oszk.hu/03100/03122/00019/pdf/EPA03122_rubicon_2017_11_054-063.pdf
- Sermann, E. (2021), *Terminológiai szabványosítás és nyelvi közvetítés*. Szeged: Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó.
- Sermann, E. (2023), Terminológiasztratégiai törekvések Spanyolországban a spanyol nyelv és a társhivatalos nyelvek vonatkozásában – portugáliai kitekintéssel. In Tamás, D. M. (szerk.) *Terminológiasztratégia és jogi alapterminusok holland, orosz, spanyol, és portugál nyelven*. Budapest, Magyarország: Országos Fordító és Fordításhitelesítő Iroda Zrt. (OFFI) 53–64.
- Sermann, E., Tamás D. (2010), Hogyan definiálhatjuk a fordítói adatbázist? Egy olasz és egy spanyol fordítói terminológiai adatbázis vizsgálata. In Károly, K., Fóris, Á. (szerk.) *Nyelvek találkozása a fordításban. Doktori kutatások Klaudy Kinga tiszteletére*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó. 101–116.
- Sermann, E., Tamás, D. M. (2020), Vizsgálati szempontrendszer online terminológiai adatbázisokhoz. In Fóris, Á., Bölcskei, A. (főszerk.) *Nyelv, kultúra, identitás. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a 21. századi információs térben. I. kötet.*, Budapest: Akadémiai Kiadó. https://mersz.hu/dokumentum/m673nyki1tlf__86
- Tamás, D. M. (2014), *Gazdasági szakszövegek fordításának terminológiai kérdéseiről*. Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar.
- TERMCAT, CENTRE DE TERMINOLOGIA. CONSELL SUPERVISOR (1992), *Guia d'establiment de criteris per a la denominació catalana d'animals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

Források

- Cercaterm* <https://www.termcat.cat/ca/cercaterm>
- Diccionaris en Línia* <https://www.termcat.cat/en/diccionaris-en-linia>
- TERMCAT <https://www.termcat.cat/en>

The forms and reforms of teaching Italian as a foreign language in Hungary

1. Introduction

In 2024, Italianists in Hungary will celebrate an important anniversary, as the teaching of Italian in Hungarian public education began exactly 100 years ago, in 1924 (Horváth 2022). At the suggestion of the then Minister of Education Kunó Klebelsberg, the Hungarian Parliament passed a law to introduce three new languages in secondary schools: English, French, and Italian, in addition to the Latin and German taught until then.¹ In his speech in the Parliament, the minister justified the importance of teaching these three languages by saying that the acquisition of modern languages would soon enable Hungary, which had become isolated after the First World War, to re-enter the diplomatic, economic and scientific life of Europe (Klebelsberg 1927). Klebelsberg, who himself spoke Italian, gave a lecture at the La Sapienza University in Rome in March 1927 and emphasized to his Italian audience that the study of European civilization was impossible without a knowledge of Italian.²

Over the past hundred years, Italian has been introduced and strengthened at all levels of the Hungarian education system and has retained its strong position to this day. Among Central and Eastern European countries, Hungary has the most secondary school students studying Italian in terms of proportion of population, and while the popularity of French is declining, the number of students of Italian has been on the rise again in the last five years, despite the fact that Spanish has also begun to gain popularity in secondary schools since the early 2000s.

In this paper, I analyze the statistical data on language teaching in Hungary, discuss the content of the training of teachers of Italian, the reforms that have renewed the traditional forms of university teacher training, and present the results of a questionnaire survey I conducted in 2022-2023 at the course of the University of Szeged for in-service teachers, with the aim of assessing the situation and problems of teachers of Italian in Hungarian education.

1 Law 11 of 1924 on secondary schools:

< <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92400011.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D39> >. Accessed January 3, 2024.

2 Klebelsberg's speech in Rome was published in both Hungarian and Italian, the Italian text is reproduced as Klebelsberg, Cuno. 1927. *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria. Discorso pronunciato da S. E. conte Kelebelberg Cuno*. Budapest: Tipográfia Franklin.

< http://misc.bibl.u-szeged.hu/57839/1/xb_145844.pdf. > Accessed: January 3, 2024.

2. The situation of the Italian language in schools

In Hungary, 1,852,000 students were enrolled in schools and higher education in the academic year 2022/23.³ In the same year, the number of students in academically oriented high schools (*gimnázium*) was 195,000. Currently, in Hungary, students can choose Italian as a second foreign language in this type of school only, so the statistics on Italian refer to this type of institution. Students can choose from a wide range of foreign languages when they start their secondary education in a *gimnázium*, but it is important to note that while the first foreign language, English or German, is taught from the 4th grade of primary school, the second foreign language is taught much later, beginning in 9th grade (i.e. in high school). Apart from English and German, the main languages available are French, Italian, and Spanish, but some schools also teach Russian, Chinese, or Latin. About 8.5% of students in *gimnázium* type schools study Italian, making it the fourth most widely studied language after English, German, and French. The statistics show that Italian has regained popularity over the last five years, while French is on the decline, and the very popular Spanish is still lagging behind Italian. If this trend continues, Italian will move up to third place in the ranking of foreign language teaching in Hungary in the coming years.

Academic year	English	German	Italian	French	Spanish
2012/2013	198,178	115,744	14,121	19,587	9,983
2013/2014	194,848	116,552	13,363	18,795	9,972
2014/2015	190,709	116,727	12,566	17,514	9,568
2015/2016	188,343	113,863	11,704	16,845	9,920
2016/2017	192,296	114,082	11,537	16,458	10,477
2017/2018	193,708	115,902	12,320	16,858	11,064
2018/2019	193,656	115,306	13,033	16,348	11,999
2019/2020	194,209	115,992	13,745	16,916	12,560
2020/2021	202,467	117,665	14,769	16,775	13,260
2021/2022	204,401	118,991	15,812	17,121	14,312
2022/2023	204,072	118,121	16,487	16,889	14,958

Table 1. Number of secondary school students studying foreign languages by academic year.

Source: Hungarian Central Statistical Office.⁴

Italian is taught by 350 Italian teachers in about 200 grammar schools, currently teaching around 16,500 students in four grades (Zentainé Kollár 2022). The statistics

3 Hungarian Central Statistical Office: *Data on education, 2022/23*. <<https://www.ksh.hu/s/kiadvanyok/oktatasi-adatok-2022-2023-elozetes-adatok/index.html>>. Accessed: January 3, 2024.

4 <https://www.ksh.hu/stadat_files/okt/hu/okt0016.html>. Accessed: January 3, 2024.

clearly show that the most important segment of Italian teaching in Hungary is secondary school, i.e. the group of students aged between 14 and 18. As mentioned above, Italian can be chosen only as a second foreign language in Hungary, starting in the 9th grade, and therefore most of the data on Italian teaching in Hungary relate to the high school age group. In secondary schools, the majority of students study Italian as a second foreign language in three 45-minute class sessions per week. Textbooks are provided free of charge by the state, however, teachers are not free to design the curriculum but can choose from a list of textbooks drawn up by the ministry. In the case of Italian, there are only two sets of textbooks available, one of which is a textbook written by native Hungarian-speaking Italian teachers (Bernáthné Vámosi and Nyitrai 2020), which has not been revised by the authors in recent years, and the other is the internationally well-known *Nuovissimo Progetto* set of textbooks (Marin 2022), which is also available. Without going into a detailed analysis of these textbooks, it is safe to say that *Nuovissimo Progetto*, which is used in most Hungarian secondary schools, is not specifically designed for 14-18-year-olds, its topics are not suited to the problems that are important and interesting in the lives of adolescents, and the way in which grammar points are grouped and processed is not appropriate for a group of language learners whose mother tongue does not belong to the Indo-European language family.

The three language classes per week mentioned above represent 100-110 lessons per year, so over the four years of secondary school students learn a second foreign language in approximately 400-450 lessons. According to the two basic educational documents in force in Hungary, the National Curriculum and the so-called Framework Curriculum, by the end of the fourth year of schooling, after 400 lessons, students will have reached the A2 level of the European Framework of Reference for Languages. This means that in the second foreign language, secondary schools will not bring their students up to the B1 or B2 level required for the school-leaving examinations. However, students who wish to take these exams can choose to take optional courses from year 11 onwards, which include an additional two language lessons per week. Overall, however, it is clear that the teaching of a second foreign language in Hungary is in a disadvantageous position compared to the first foreign language, which can of course be outweighed by the commitment and motivation of the student and teacher.

3. Characteristics of teacher education in Hungary

The history of teacher training in Hungary dates back to the 16th century and is linked to the activities of Archbishop Miklós Oláh of Esztergom, who in 1561 asked the Jesuit order for help in developing the structure and content of teacher training (Farkis 2021). As part of the Habsburg Empire, Hungary adopted the structure of the

Austrian/German school system from the 18th century onwards, and teacher training also followed the Austrian model. During the reign of Empress Maria Theresa, after the dissolution of the Jesuit order, the Hungarian education system and teacher training underwent a complete transformation (Kardos 2011). The new structure was established with the promulgation of the law *Ratio Educationis* of 1777. The provisions of Maria Theresa's law also included the renewal of teacher training but did not fundamentally depart from the Jesuit tradition, as teacher training was based on a two-year course and then on practice teaching (Pukánszky 2015). The first pedagogy department was established in 1814 at the University of Pest, but in parallel with the university, there was also a teacher training college, which included a *gimnázium* where teacher trainees did their practice teaching. It was during this period that the debate began on whether teacher training should be based on the acquisition of scholarly knowledge or whether the emphasis should be on practical training and the development of methodological skills.

The rivalry between the two types of institutions was accompanied by fierce debates, with universities trying to absorb teacher training institutes, emphasizing their scientific competence, while teacher training colleges accused university professors of being unable to move beyond their narrow research field and of failing to provide the knowledge that would enable teachers to develop structured and systematic knowledge in their students when they entered secondary schools. The universities were eventually unable to integrate the colleges, so the system of both universities and colleges training teachers remained in place until the end of the 20th century. The main theoretical problem of teacher training also remained unresolved: the balance between academic content and methodological knowledge was not properly achieved, universities continued to focus on disciplinary knowledge, and methodological and didactic training was given little attention. The political turn in 1945 and the emergence of the socialist ideal of humans also reorganized the education system. Primary schooling was made compulsory for all, with eight years of study, while secondary schools were differentiated. Colleges in this era trained primary school teachers, while universities trained secondary school teachers. The year 1989 saw another political turn. Primary and secondary education returned partly to the pre-World War II system, but the eight-grade format was retained, so that today the 8+4, 6+6, and 4+8 grade structures coexist. Students aged 10, 12, and 14 can start secondary school, depending on the program, but this mixed system has again raised the question of whether it is right to keep a strict separation between primary and secondary teacher training. After the turn of the millennium, higher education was transformed in a way that removed the sharp dividing line between colleges and universities; today, college faculties are integrated into the university structure, and teacher training covers methods of teaching 10- to 18-year-olds.

The traditional teacher training model underwent a further transformation in 2003. Hungary also joined the European reform which split higher education

into two parts: a three-year bachelor's level and a two-year master's level. However, it soon became clear that teacher training was much more effective in the former unsplit form. Today, teacher training in Hungary is a ten-semester course of study, during which students complete their professional practice in several stages (Kimmel 2017).

Italian teachers are currently trained at five different universities, two in Budapest, the capital, and three Italian departments in three large cities, Pécs, Szeged, and Debrecen. As teacher trainee students choose two majors, in addition to Italian language and culture as one major, teacher trainees usually choose English or German, history, Hungarian language and literature, or even geography, mathematics, physics, or chemistry as their other major. A large part of the content of the training can be determined by the departments themselves, and the operation of the courses of study is determined by the Higher Education Act and the so-called training and output requirements. The latter document sets out the number of credits to be acquired in each major, but individual universities are free to decide exactly what courses and content to include within each credit area.

In previous decades, Italian teacher training courses were dominated by linguistics and literature, while the language component was limited to one language and one methodology course. However, students and grammar schools demanded a strong emphasis on language preparation and methodology training, as grammar schools needed teachers with excellent foreign language skills and an appropriate methodology toolkit. The recent reform of higher education, which started in the academic year 2021/2022, was born out of this very idea. The number of methodology and language courses has increased significantly, while the number of literature courses has been reduced. Universities now accept that the aim of teacher training is not to train academics and researchers but to train qualified language teachers. However, different universities have revamped their training structures to varying degrees. While Eötvös Loránd University of Budapest has retained the traditional structure of linguistics courses, with a focus on descriptive and historical linguistics, the Universities of Debrecen and Pécs, for example, have introduced applied linguistics courses in their curriculums. The University of Szeged has made the biggest changes in this area, with the integration of historical linguistics into Romance studies, the halving of descriptive linguistics courses, and the introduction of sociolinguistics, language policy, intercultural communication, and contrastive linguistics. The number of language courses has increased, and students now acquire knowledge in methodology in a four-semester methodological component instead of a single methodology course. Another new feature is that the teaching practice does not happen all in the final year; students spend one day a week in the schools from the fourth semester onwards, where they do lesson observation, and in the following semesters they are given smaller, micro-teaching tasks, before finally learning the craft in a three-month teaching practice in their final semester.

The latest reform has been designed to enable teacher trainees to strengthen their methodology and foreign language skills and to stay in close contact with schools throughout their training.

4. The challenges of teacher training in Hungary

Teacher training does not end with the awarding of the diploma. In the context of lifelong learning, language teachers take part in in-service training, the form and content of which is regulated by government decree. Under the current provisions, teachers are required to complete 120 hours of training per week and can choose the specific courses they wish to follow from the courses offered by the national Education Office, which is responsible for education. There are currently around 1,200 courses available to teachers. However, teachers are often critical of the training on offer, as very few of the courses are devoted to the methodology of teaching. However, in the case of Italian, thanks to an annual call for proposals launched by the Ministry of Foreign Affairs of Italy, university departments teaching Italian language and culture have the opportunity to organize training courses led by Italian experts, which give teachers an insight into the latest methodological research in their country.

The Italian Department at the University of Szeged also organizes such training courses every year, and in the 2022/2023 academic year we conducted a survey on the situation of Italian teachers in Hungary. The semi-structured questionnaire was followed by a focus group interview, in which the results of the questionnaire were discussed with the interviewees. Sixty teachers participated in the survey, which corresponds to 20% of all Hungarian teachers of Italian. The survey is partly biased by the fact that the respondents who participated in the survey on a voluntary basis were those who were keen to attend in-service training and actively sought opportunities for professional development. However, this type of research is necessary, as in Hungary, teachers do not have an association and the relevant ministry does not carry out surveys that look specifically at the situation of teachers.

Our survey was sent to the interviewees in the form of a Google Form questionnaire and included twenty questions. For each question, there was an option to provide other answers, as the primary aim was not to record statistical data but to get information on the views and suggestions of colleagues who have been in the teaching profession for decades. The questionnaire covered four aspects: the situation of Italian teachers in their institutions, the popularity and prestige of Italian as a foreign language among students, teachers' opinions on the teaching materials available, and, finally, teachers' expectations of universities and requests for further training.

Almost 60% of the 60 teachers surveyed have been teaching for at least 15 years, and 50% are over 50 years of age. These figures are in line with national surveys, as the aging of the teaching community is one of the biggest problems in Hungary. Only 6% of the total teaching population is under 29, which means that if no new teachers replace retiring teachers in the coming years, there will be a great teacher shortage within a decade. As regards the prestige of Italian, teachers' perception is that, although students are keen to take Italian as a second language, they are so overloaded in their other subjects that from the 10th grade onwards they start to prioritize and focus only on those subjects for the school-leaving exams and those subjects that will be necessary for their university studies. As a result, the second language becomes less important over the years and it is difficult to motivate students to put more effort into language learning. As a result, very few people choose to take Italian as a school-leaving examination subject, and even fewer take the challenge of taking language examinations for certificates. According to teachers, the fact that the two families of textbooks currently available do not appeal to students, their structure and the methodology used are not appropriate, forcing teachers to supplement the compulsory syllabus with their own exercises and texts, also contributes to the lack of motivation.

The interviews also revealed that many teachers feel isolated, as in many secondary schools there is only one Italian teacher, so these colleagues do not have the opportunity to exchange professional ideas and discuss methodological issues within the school. In Hungary, there is no association of teachers of Italian as yet, so there is neither an advocacy nor a professional forum at the national level. There are no methodological training courses on teaching the Italian language and culture among the optional state training courses, the only forum for the Italian teachers' community to meet regularly are the courses organized by the Italian Cultural Institute in Budapest and the Italian departments of universities, supported by the Italian Ministry of Foreign Affairs (MAECI).⁵ The state scholarships under bilateral contracts that used to allow teachers to spend a month at an Italian university in previous years have also been discontinued. Only short training courses are now available under the Erasmus program, but again these are not closely linked to Italian language teaching methodology.

5 The annual training courses jointly organised by MAECI and the University of Szeged were held by the following academics from Italy: Paolo E. Balboni, Paolo Torresan, Immacolata Tempesta, Edit Rózsavölgyi, Cristina Onesti and Borbála Samu.

Conclusion

The questionnaire research has shown that teachers of Italian in secondary schools identified four areas where they would like to see changes. In their opinion, there is a need for more modern textbooks, which are already available in Italy, but the introduction and licensing of these textbook families in Hungary involve a complex administration process, which Italian publishers are not currently undertaking. It would be useful to organize the teachers working in the country into associations in order to exchange information more efficiently. In this area, colleagues themselves should take a more proactive role and start organizing themselves. Our colleagues need the opportunity to attend regular methodological training courses and, although universities organize one such course per year, teachers would like to see the range of these professional events extended. All the respondents mentioned the lack of language training, i.e. the need for all language teachers to have the opportunity to attend target language courses from time to time, for a minimum of three to four weeks. Respondents stressed that being in an Italian speaking environment not only enhances language competencies but also provides an opportunity to follow the culture, social, and economic processes of the target country.

Discussions with secondary school teachers showed that, in addition to deepening the links between primary and secondary education vs. higher education, there is a need for a renewed language policy in both Hungary and Italy, since only an active language policy can ensure that Italian in Hungary can maintain the leading role that the country's cultural leadership established a century ago.

REFERENCES

- Bernáthné Vámosi, Judit and Nyitrai, Tamás. 2020. *Giro d'italiano*. Budapest: Oktatási Hivatal.
- Farkis, Tímea. 2021. *Az olasz nyelv és irodalom tanításának koncepciója a XVII-XVIII. századi magyar főúri családok nevelésében*. Kőszeg: FTI.
- Horváth, Zoltán. 2022. „Az olasz nyelvtanítás elindítására tett lépések az 1920-as években Magyarországon”. *Történelemtanítás: Online Történelemdidaktikai Folyóirat* 13-01-09. <<https://www.folyoirat.tortenelemtanitas.hu/2022/04/horvath-zoltan-az-olasz-nyelvtanitas-elinditasara-tett-lepesek-az-1920-as-evekben-magyarorszagon-13-01-09/>> Accessed: December 3, 2024.
- Kardos, József. 2011. „Gondolatok az egységes tanárképzés történetéből” *Pedagógusképzés* 9 (38): 31-37.
- Kimmel, Magdolna. 2017. „A tantárgy-pedagógiák helye és szerepe a pedagógusképzésben” *Pedagógusképzés* 16 (44), 4–22.

- Klebelsberg, Kunó. 1927. *Gróf Klebelsberg Kunó beszédei, cikkei és törvényjavaslatai*. Budapest: Athenaeum.
- Klebelsberg, Kunó. 1927. *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria. Discorso pronunciato da S. E. conte Kelelsberg Cuno*. Budapest: Tipografia Franklin. <http://misc.bibl.u-szeged.hu/57839/1/xb_145844.pdf> Accessed: December 3, 2024.
- Law 11 of 1924 on secondary schools. <<https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92400011.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D39>> Accessed: December 3, 2024.
- Marin, Telis. 2022. *Nuovissimo progetto italiano*. Roma: Edilingua.
- Pukánszky, Béla. 2015. *A magyar iskolatörténet és tanárképzés paradigmái*. Komárom: Selye János Egyetem.
- Zentainé Kollár, Andrea. 2022. „Insegnare italiano in Ungheria. La prospettiva dei docenti”. In Kinga Dávid, Lorenzo Marmioli, Eszter Sermann, Andrea Zentainé Kollár (eds.) *Studi e ricerche d'italiano sul Danubio e oltre: L'italianistica in Europa centrale e centro-orientale*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, pp. 295–301.
- Hungarian Central Statistical Office: *Data on education, 2022/23*. <<https://www.ksh.hu/s/kiadvanyok/oktatasi-adatok-2022-2023-elozetes-adatok/index.html>> Accessed: December 3, 2024.

Gróf Klebelsberg Kunó beszéde a La Sapienza Egyetemen

Bevezetés

Az I. világháborút követő 20-as évek meghatározóak voltak a magyar kultúrdiplomácia történetében. A társadalmi és gazdasági kihívások kezelése, a trianoni határok közé szorított ország pszichés állapotának javítása, az identitását és az új európai térképen pozíciót kereső ország irányítása hatalmas feladat volt az aktuális kormányoknak. Jelen írásom célja az, hogy bemutassa e kor egyik meghatározó politikusa, gróf Klebelsberg Kunó olaszországi kultúrdiplomáciai tevékenységét, szűken koncentrálva az 1927. március 16-án Rómában a *La Sapienza* Egyetemen tartott beszédére. Felidézem az Örök Városban tett látogatás körülményeit, a magyar miniszter nagyívű beszédét, valamint az egyetemi megjelenésre érkező magyar és olasz reakciókat. Munkám során feldolgoztam a legfrissebb Klebelsberg-mono-gráfiákat, bemutatom a témában fellelhető olasz sajtó visszajelzéseit és részletesen elemzem az egyetemen elhangzott olasz nyelvű beszédet.

Klebelsberg, a kultuszminiszter

Klebelsberg Kunó politikai karrierje csúcán 1921-ben lett a Bethlen-kormány tagja, miniszteri megbízatását előbb belügyminiszterként kezdte, majd az 1922-es választások után vallás- és közoktatásügyi miniszterként folytatta. Klebelsberg az egyik legmeghatározóbb kultuszminiszterként írta be nevét a magyar történelemkönyvekbe, ugyanakkor nem elhanyagolható az a szisztematikus és alapos karrierépítés, melyet 1898-tól kezdve miniszterelnökségi osztályvezetőként, közigazgatási bíróként, valamint a Tisza-kormány vallás- és közoktatásügyi adminisztratív államtitkáráként folytatott. Amikor a húszas évek legelején elkezdte miniszteri munkáját, már jól ismerte a közigazgatás mélyebb rétegeit, különösen az oktatáspolitikai problémáit, lehetőségeit; ráadásul kellő tapasztalattal és széleskörű kapcsolatrendszerrel rendelkezett. Kultuszminiszterként maga mögött tudhatta Bethlen István teljeskörű támogatását. Kettejük között egyetértés volt abban, hogy a kultúrpolitikának elsőbbséget kell élveznie a többi szakmapolitikai ágak között. Meggyőződésüket jól tükrözik azok a költségvetési adatok, melyek a szaktárcának nyújtott költségvetési támogatás folyamatos emelkedését mutatják. Míg Klebelsberg minisztériuma 1920/1921-es

évben 3,23 %-kal részesedett az állami költségvetésből, addig az 1927/1928-as évben ez az arány már 10% felett volt (Ujváry, 2014).

Klebensberg miniszterségének egyik meghatározó területe volt a széleskörű és jól átgondolt stratégia mentén felépített kulturális diplomácia. Kialakította a külföldi magyar intézetek hálózatát, magyar ösztöndíjasokat küldött Európa-szerte és a tengerentúlra¹, a Collegium Hungaricumok az ösztöndíjasok fogadásán és támogatásán túl kulturális programokat, kiállításokat, felolvasóeseteket, koncerteket szerveztek. A szándék tehát az volt, hogy ezek az intézmények a magyar kulturális külpolitika bázisaiként működjenek (Ujváry, 2014; Huszti 1942).

A miniszter nemcsak távolból, de az európai fővárosokban is támogatta és segítette a Collegium Hungaricumok alapítását, így többször járt Bécsben, Berlinben. 1927 márciusában Klebensberg Olaszországba utazott, s ennek az utazásnak több célja is volt. Szorgalmazta és szervezte a római Collegium Hungaricum alapítását, valamint folytatta a két ország között Mussolini által kezdeményezett bilaterális szerződés és a közlegő Bethlen-Mussolini találkozó előkészítését. Ujváry Gábor megjegyzi, hogy maga Bethlen István különösen az évtized első felében tudatosan támaszkodott a kulturális külpolitika klasszikus diplomáciát is segítő és építő szerepére. A törekvés a magyar-olasz kapcsolatok tekintetében hatványozottan is jelen volt. Klebensberg olaszországi missziójának két legfontosabb eredménye a római belvárosban található Palazzo Falconieri megvásárlása és ezzel együtt a Római Magyar Akadémia (Accademia d'Ungheria in Roma) megalapítása és a magyarországi olasz nyelv oktatásának bevezetése volt. Egyik sem volt előzmények nélküli, ugyanakkor az 1927-ben kialakított ösztöndíjprogrammal együtt ezek a döntések a mai napig meghatározzák a két ország közötti kapcsolatokat és az itáliai kultúra helyét Magyarországon.

Látogatás a La Sapienza Egyetemen

A magyar miniszter 1927. március 16-án tartotta meg beszédét a *La Sapienza* Egyetem Aula Magna termében, Rómában. A nagyívű beszéd elemzése előtt érdemes néhány gondolatot ejteni a körülményekről. Ormos Mária monográfiájából² tudjuk, hogy Kozma Miklós, aki a miniszter kíséretéhez tartozott, részletes tudósításokat küldött Budapestre, de római tartózkodásának célja nem csupán a tudósítások elkészítése volt. Szerette volna javítani a Stefani olasz hírügynökség magyarországi szolgáltatását, mélyebben megismerte az olaszországi rádiózást és gondoskodott arról, hogy Bethlen István látogatása alatt a hírszolgálat tökéletes legyen. Kozma beszámolója szerint „a fogadtatás igazán impozáns és meleg volt, óriási tömeg, mely kiszorult

1 1927. évi XIII. törvénycikk a külföldi magyar intézetekről és a magas műveltség célját szolgáló ösztöndíjakról

2 Ormos Mária (2000). Egy magyar médiavezés: Kozma Miklós. Pokoljárás a médiában és a politikában. (1919-1941). I-II. kötet. PolgArt, Budapest, 144-146.

a folyosóra és a lépcsőkre, sok magyar, sok diplomata”. A jelentés további részében Kozma meglehetősen gúnyos hangvételben azt is megjegyzi, hogy *„egészen felesleges volt az a rettenetes pózolás és komédia, amit a miniszter véghezvitt*”. Kozma ugyan elismeri Klebelsberg felkészültségét, vitathatatlan műveltségét, élvezettel hallgatta külpolitikai fejtegetéseit, de mindez szerinte erejét veszítette azzal a gyerekes hiúsággal, mely a magyar miniszter viselkedését jellemezte. Kozma Miklós jelentéseit megerősítik Tóth László szavai, aki 1927. március 14-én a római látogatás előkészítéséről szintén éles kritikát fogalmaz meg Hóman Bálintnak írt levelében: *„Klébi előadása az egyetem aulájában lesz. Fasiszták fognak sorfalat állni, amikor bevonul, délszaki növények, s az egyetemen magyar zászló fog lobogni. Amikor holnap reggel 9-kor megérkezik, a vasútnál Fedele³ fogadja, le lesz filmezve. Szintúgy az egyetemi bevonulása is. (...) Csak még Mussolini hiányzik díszmagyarban az állomáson.”*⁴

Összességében tehát elmondható, hogy a magyar italianisták számára meghatározó olaszországi látogatást és római beszédet nem kevés kritikai hang is övezte. Klebelsberg beszéde azonban mindettől függetlenül igazi siker volt. A következőkben a beszéd elemzésével foglalkozom, bemutatva annak legfontosabb elemeit, Klebelsberg érveit a magyar-olasz kapcsolatok jelentősége mellett.

A római beszéd

Munkám során a beszéd elemzéséhez a Budapesten 1927-ben a Tipografia Franklin kiadónál megjelent, 24 oldalas, olasz nyelvű szöveget használtam⁵. A beszéd egy jól szerkesztett, számos történelmi példával és mintával alátámasztott munka. Terjedelme, tartalmi gazdagsága egyaránt alátámasztja, hogy Klebelsberg egyfajta programbeszédnek is szánta, mellyel megosztotta terveit az olasz egyetemi világgal és a politika képviselőivel. A munkát alapvetően *három nagy szerkezeti egységre* oszthatjuk. A Klebelsberg-től megszokott udvariassági formákkal tarkított bevezető után az *első nagy gondolati egység* az olasz és a magyar kormány kultúrdiplomáciai közeledéséről szól. Ebben a részben a magyar vendég megerősíti a közvetlen kapcsolatfelvétel fontosságát. Kitér arra, hogy ennek a közeledésnek két pillére kell, hogy legyen: a személyes kapcsolatok erősödése és a külföldi intézetek, melyek alapítása nélkül a két ország népeinek szorosabb együttműködése nem lehetséges. A személyes kapcsolatok ápolására példaként említi az olasz szakminiszter, Pietro Fedele meghívását, a külföldi intézetalapítás kapcsán pedig felidézi Fraknoi Vilmos püspök korábbi munkáját, melyet mindenképpen folytatni szeretne, és célja, hogy a Római

3 Pietro Fedele olasz oktatásügyi miniszter 1925 és 1928 között.

4 OSzKK, Fond 1/1580. Tóth László Hóman Bálintnak, 1927. március 14.

5 Discorso pronunciato da S. E. conte Kelebsberg Cuno (1927): *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. Tipografia Franklin, Budapest: http://misc.bibl.u-szeged.hu/57839/1/xb_145844.pdf (Utolsó letöltés: 2024. december 4.)

Magyar Történeti Intézetből egy nagy magyar akadémiát (una grande accademia ungherese) hozzon létre. Különösen ez utóbbi kapcsán Klebelsberg felhívja a figyelmet arra, hogy egy ilyen intézet képes lesz biztosítani a folytonosságot a kapcsolatok erősödésében. Fontos kiemelni, hogy ennek az akadémiának szerinte nemcsak a múlt tanulmányozására szabad korlátozódnia, de az élő és friss jelennel is foglalkoznia kell. A magyar miniszter részletesen méltatja az olasz nép nagylelkű és érdek nélküli tevékenységét, mellyel hatást gyakorolt az emberiség szellemi életére. A szónok felidézte, hogy Olaszország és Franciaország, illetve Ausztria és Magyarország történelmi kapcsolatai között számos hasonlóságot lehet felfedezni. A napóleoni időszakban a franciák kizsákmányolták Itália földjét, az osztrákok elterjesztették ugyan Magyarországon a német nyelvű kultúrát, de ennek ára nemzeti függetlenségünk elvesztése volt. Az idegen kultúrák nyomasztó jelenléte nem intellektuális és szellemi együttműködéshez vezetett a nemzetek között, hanem az elszigetelődést erősítette. Ez az idegen elnyomás közös jellemzője a magyar és az olasz történelemnek, mindkét nép hasonló módon küzdött és szenvedett meg a saját szabadságáért. Mindketten hasonló módon és okból vagyunk nacionalisták, emiatt könnyebben meg tudjuk érteni egymást, zárja érvelését a miniszter.

A beszéd *második egységében* Klebelsberg azt taglalja, hogy a magyar és olasz nép közötti testvériséget milyen módon kell konkrét tettekre lefordítani. Kiemeli, hogy a jelen helyzetben a két nép együttműködésében nem elég a lelkesedés, nem elegendők az elszigetelt kezdeményezések. A két nép kulturális közeledéséhez módszeres, kidolgozott munkára van szükség, ami nem könnyű. Nem szabad megragadni a tervek bemutatásának szintjén, konkrét eredményekre van szükség. Az aktív tettek szükségességét a miniszter maga is egy konkrét eredménnyel illusztrálja. Beszámol a római közönségnek arról, hogy a magyar parlamentben elfogadtatta az olasz nyelv bevezetésére vonatkozó törvényt⁶. Hosszasan érvel amellett, hogy miért hasznos az olasz nyelv tanulása a magyar középiskolákban. Említi az olasz nyelvtani ismereteken túl az olasz irodalom, művészettörténet, zene ismeretét, sőt kiemeli, hogy a magyar diákoknak ismerniük kell az olasz találmányokat és a természettudományos kutatások eredményeit is. A történelmi példák és a néha túlzó udvariaskodás után arra a megállapításra jut, hogy a modern művelődéstörténet és civilizáció ismerete lehetetlen a magyar középiskolákban az olasz nyelv és irodalom oktatása nélkül⁷. Ez a beszéd egyik legmeghatározóbb állítása, mely az 1924-es középiskolai

6 Az 1924. évi XI. törvényt a középiskoláról 1924. május 10-én fogadta el a magyar Nemzetgyűlés. A témában lásd még Horváth Zoltán (2022). Az olasz nyelvtanítás elindítására tett lépések az 1920-as években Magyarországon <https://www.folyoirat.tortenelemtanitas.hu/2022/04/horvath-zoltan-az-olasz-nyelvtanitas-elinditasara-tett-lepesek-az-1920-as-evekben-magyarorszagon-13-01-09/> (Utolsó letöltés: 2024. december 3.)

7 „La convinzione si è che senza l'insegnamento intenso della lingua e della cultura italiana, la scuola media ungherese non è in grado di dare un quadro esatto e giusto della civiltà moderna.” Klebelsberg, 1927:10

reform előkészítése során a hazai pedagógiai diskurzusban is elhangzott⁸. A történelem-miniszter állítását számos történelmi példával és mély összefüggés feltárásával támasztja alá. Visszanyúl egészen Aquinói Szent Tamásig; Szent Ferencen, az olasz városállamokon, Dantén és számos irodalmi példán és történelmi eseményen végighaladva mutatja be, hogy miért fontos az olasz nyelv és irodalom tanítása Magyarországon. Érvelése mindvégig tiszta és logikus, melynek végén eljut egészen a 20. század elejéig, az I. világháborút követő évekig. Kifejti, hogy ebben az időszakban Olaszországnak kell Európa egyik vezető államává válnia, és Európához hazájának is kapcsolódnia kell. Ebben a bekezdésben fogalmazza meg Klebelsberg miniszteri hitvallását is, mely szerint feladata, hogy tevékenységét a következő generációk igényeihez és szükségleteihez alakítsa.

Egészen hosszú bekezdést olvashatunk arról, hogy az intézményesített nyelv-oktatáshoz jól képzett, az olasz nyelvet jól ismerő nyelvtanárookra is szükség van. Klebelsberg bemutatja a már korábban elkezdett munkát: Durini herceg segítségével olasztanárok érkeztek Magyarországra, segítik ezt a munkát a Fiuméből érkező pedagógusok, megalapították az olasz nyelvi és irodalmi katedrát a budapesti és pécsi egyetemen. Beszédében Klebelsberg megerősíti azt a szándékot, hogy az olasz nyelv tanítása nem maradhat csupán terv, a magyar kormány ösztöndíjakkal fogja támogatni az olasztanárok képzését a Római Egyetemen.

Az ösztöndíjakhoz kapcsolódva Klebelsberg megemlíti, hogy Olaszországba nemcsak a jövőendő nyelvtanárait szeretné küldeni, de jogászokat, közgazdászokat, szociológusokat és művészeket is, hiszen a fiatal magyar művészek alig várják, hogy megismerjék az örök szépség hazáját⁹, Olaszországot. Klebelsberg felidézi az angol egyetemi kampuszok mintáját, reméli, hogy a magyar és olasz egyetemistákat Cambridge és Oxford diákjaihoz hasonlóan az örök barátság, szimpátia és szolidaritás köti majd össze az együtt töltött évek után. Beszédének második egységét befejezve a magyar kultuszminiszter megerősíti, hogy történészként nem felejtethi el a múlt tanulmányozásának fontosságát, ugyanakkor meggyőződéssel állítja, hogy a magyar nép számára legfontosabb a jelen Olaszországához való közeledés.¹⁰

Ezen a ponton jutunk el a beszéd záró, *harmadik egységéhez*, mely terjedelmében nem hosszú, tartalmát tekintve pedig összefoglalója, megerősítése mindannak, amit az első két részben osztott meg a hallgatósággal a miniszter. Felidézi, hogy a magyar-olasz intellektuális együttműködés terén nem rapszodikus munkát végez, ellenben

8 A Nemzetgyűlésben 1924 márciusában elhangzott beszéd az egyik legfontosabb forrás, mely a reform bevezetését megelőzte. A magyar középiskolai reform (1927b). In: Gróf Klebelsberg Kunó beszédei, cikkei és törvényjavaslatai. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 410-457.

9 „La giovane generazione degli artisti ungheresi arde di nostalgia per la vostra Italia, per la partia eterna della bellezza.” Klebelsberg, 1927:22

10 „Come storico, non possodiminuire l'importanza degli studi storici, ho però la convinzione che in questo momento per noi ungheresi sia molto più impoertante il presente e l'avvenire dell'Italia.” Klebelsberg, 1927: 23

szigorú, módszeres program mentén halad. A program az olasz nyelv bevezetésével kezdődött, folytatódik az ösztöndíjasok olaszországi utazásával és befejeződik a Római Magyar Akadémia (Királyi Magyar Akadémia) alapításával. Elszántságát és elkötelezettségét azzal is alátámasztja, hogy kijelenti, mindezek anyagi fedezete az 1927/28-as állami költségvetésben is megtalálható. Klebelsberg Kunó beszédét két fontos megjegyzéssel zárja. Egyrészt utal az olasz politikai vezetésre, Mussolini nevét nem kiejtve, akit úgy emleget, mint a tettek és nem a szavak emberét; másrészt zárszóként terveihez kéri a hallgatóság jóindulatát és morális támogatását.

Az olaszországi utazás visszhangja

A Rómában elhangzott beszéd, az utazás további állomásai, látogatás Bolognában, Nápolyban és Milánóban nem maradt visszhang nélkül sem a magyar, sem az olasz sajtóban. A számos cikk közül két tudósítást emelek ki, melyek jól tükrözik Klebelsberg olaszországi utazásának sikerét és eredményeit. A La Stampa című olasz napilap néhány nappal a híres római beszéd után, 1927. március 18-án terjedelmes írást jelentetett meg *Il ministro ungherese Klebelsberg parla alla Sapienza*¹¹ (A magyar miniszter, Klebelsberg beszél a Sapienzán) címmel. A cikk részletesen beszámol a magyar kormány képviselőjének látogatásáról, kiemeli, hogy Klebelsberg hazájában a kulturális élet megszervezője, és ő az, akinek köszönhető Magyarországon az olasz nyelv és irodalom oktatásának bevezetése a középiskolákban. A cikk szerzője megemlíti a Római Magyar Akadémia megalapításának tervét is.

A magyar nyelvű sajtóban megjelent tudósítások közül egyet emelek ki; egy interjút, melyet Klebelsberg Milánóban adott Az Est című napilapnak. Az 1927. április 6-án megjelent cikkben így fogalmaz: „Olaszországban a magyar ügynek igaz barátaira találhattam és a magyar–olasz szellemi együttműködés további nagy akciójában sikerült a legegészségesebb alapokat lefektetnem. Mussolini kormánya részéről a legnagyobb előzékenységet tapasztalhattam minden téren.”¹²

Összefoglalás

A száz évvel ezelőtti évtized meghatározó volt számunkra, magyarországi itálisták számára. Az európai gondolkodású államférfi, gróf Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszteri munkájának eredményeként elindult a hazai

11 http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1159_01_1927_0066_0006_24377504/anews,true/ (Utolsó letöltés: 2024. december 3.)

12 Beszélgetés Milánóban gróf Klebelsberg Kunóval. *Az Est*. 1927. 18. évf. 76. sz. április 3. 2. https://adt.arcanum.com/hu/view/AzEst_1927_04/?pg=34&layout=r (Letöltés: 2024. december 4.)

olasznyelv-oktatás, elkezdték működésüket a hazai olasz tanszékek, Rómában a magyar kultúra egyik legfontosabb külföldi állomását alapították meg. A kissé hiú, a külsőségekhez és a klasszikus műveltséghez egyaránt ragaszkodó miniszter olyan szellemi partnert talált hazánk számára Olaszországban, mely a politikai változások, a gazdasági válságok, világháború és sok más világméretű krízis próbáját is kiállta és folyamatosan kiállja.

BIBLIOGRÁFIA

- Discurso pronunciato da S. E. conte Kelebensberg Cuno (1927): La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria. Tipografia Franklin, Budapest: http://misc.bibl.u-szeged.hu/57839/1/xb_145844.pdf (Utolsó letöltés: 2024. december 4.)
- A magyar középiskolai reform (1927b). In: Gróf Klebelsberg Kunó beszédei, cikkei és törvényjavaslatai. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 410-457.
- Beszélgetés Milánóban gróf Klebelsberg Kunóval. Az Est. 1927. 18. évf. 76. sz. április 3. 2.: https://adt.arcanum.com/hu/view/AzEst_1927_04/?pg=34&layout=r (Utolsó letöltés: 2024. december 4.)
- Il ministro Klebelsberg parla alla Sapienza. La Stampa. 1927. március 18. http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1159_01_1927_0066_0006_24377504/anews,true/ (Utolsó letöltés: 2024. december 3.)
- Horváth Zoltán (2022). Az olasz nyelvtanítás elindítására tett lépések az 1920-as években Magyarországon. Történelemtanítás, (LVII.) XIII. – 2022. 1. szám (Utolsó letöltés: 2024. december 4.)
- Husztai József (1942). Gróf Klebelsberg Kunó életműve. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest.
- Ormos Mária (2000). Egy magyar médiavezés: Kozma Miklós. Pokoljárás a médiában és a politikában. (1919-1941). I-II. kötet. PolgArt, Budapest
- Szlavikovszky Beáta (2009). Fejezetek az olasz-magyar kulturális kapcsolatokról 1880-1945 között. Doktori disszertáció. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest.
- Ujvary Gábor (2014). „Egy európai fomrátumú államférfi” Klebelsberg Kuno. Kronosz Kiadó – Magyar Történelmi Társulat, Pécs.
- Walcz, Amarylisz (1999): A Római Magyar Akadémia történetéhez. Külpolitika, 5. évf. 3-4. sz. 461-480.

Két versfordítás

Kedves Tanárnő! Kedves Éva! Amikor a jelen kötetbe tervezett szövegen gondolkodtam, és igyekeztem számba venni a több évtizedes ismeretséget (2000-ben kezdtem tanulmányaimat olasz és amerikanisztika szakos hallgatóként az SZTE-n), egyetemi éveim elsődleges színhelye, Szeged mellett egyre felsejlett egy másik város is: Róma. Az olasz Capitale, az ottani találkozások hasonlóan nyomot hagytak egyéni és itálianista fejlődésemen. Az abruzzói L'Aquila városában töltött Erasmus-ösztöndíjas tanév (2002-2003) alatt Rómába látogatva, a Római Magyar Akadémián (Collegium Hungaricum Roma) közösen elköltött pastasciutta-ebédről nem csak annak a tanárok és diákok közötti találkozásokénál közvetlenebb, olaszosabb hangulata maradt meg élen: épp ezen a kellemes, baráti alkalmon szereztem első ízben tudomást az akkoriban a Magyar Ösztöndíj Bizottság (MÖB) által kezelt ösztöndíj-lehetőségekről. Innen aztán egyenes út vezetett, hogy szakdolgozatíráshoz kapcsolódó kutatásokra alkalmat adó hosszú tanulmányútra pályázzak (2004. október–2005. január); később pedig tegyem ugyanezt a doktori dolgozatomhoz kapcsolódóan is (2007. október–2008. március). Ki tudja, ebbe az irányba vittek volna-e az évek, ha nem hívod fel a MÖB-ösztöndíjakra többünk, s így köztük az én figyelmemet is? De a későbbi évek során is többször nyílt alkalmam az Akadémia falai között kulturális és tudományos programokon vagy azokon kívül találkozásra – ennek lehetőségét jelentősen növelte, hogy 2007-2011 között tudományos igazgatója voltál az Akadémiának –, akár Szegedről, akár Nápolyból látogattam rövidebb időkre az örök városba. (Utóbbiban, ahonnan szintén felidéződnek általad szervezett és látogatott kulturális események, amelyeken szerencsém volt nekem is részt venni, magyar lektori feladatokat láttam el a 2009-2010-es tanévben.) Ahogy a szegedi tanórák és vizsgák az egyetemi évek alatt, úgy ezek az önkényesen kiragadott alkalmak is élen élnek emlékeimben. Köszönöm mindazt a széleskörű és kiterjedt tudásanyagot és műveltséget, amit az olasz irodalom és művelődéstörténet számottevő részéről, jelentős periódusairól (pl. reneszánsz, barokk), alkotóiról (pl. Petrarca, Machiavelli), témáiról (udvari költészet, fiziognómia, állatszimbolika stb.) adtál át nekünk; akár csak az emberi és szakmai példamutatást, támogatást az évek alatt; nem beszélve a könnyed eleganciáról és finom humorról, amiket szintén örömmel igyekezett elljesni az ember. Ha pedig Róma és Római Magyar Akadémia, kérlek, fogadd a jelen kötetben két olyan versfordításomat, amelyek épp ebben az intézményben készültek, annak fordítóműhelye (Officina di Traduzione) keretei között, és – talán éppen az ottani igazgatóságod ideje alatt – egy verses est műsorába is bekerültek („*Sotto di te la terra, sopra di te il cielo, dentro di te la scala.*” *Poesie di Sándor Weöres e Amy Károlyi*). Kedves Tanárnő, kedves Éva, az Isten éltesen sokáig!

(A versek forrásai:

Károly Amy. *Kutacska a Nomentana-n*. In: *Új írás: irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat*, X. évfolyam, 8. szám, 1970. augusztus: 69.

Weöres Sándor. *Jelek*. In: Weöres Sándor. *Tűzkút*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1964: 62-63.)

Károlyi Amy (1909-2003)

Kutacska a Nomentana-n

pufók szájakból
kő-ujjak közül
csorog a hűvös ős elem
tündéri köpködés
faun-fuvalácska egyre újuló
dallama
mindig da capo
végtelen

Amy Károlyi (1909-2003)

Fontanella sulla Nomentana

da bocche paffute
tra dita di pietra
fluisce l'elemento originario fresco
sputi fatati
melodia ricorrente d'un flautino
di fauno
sempre da capo
senza fine

(traduzione di Dénes Mátyás)

Weöres Sándor (1913-1989)

JELEK

I

Szemhéjam alá befér az egész világ.
Fejemben és szivemben elfér az Isten.
Ettől vagyok nehéz.
A számár, melyen ülök, ezért boldogtalan.

II

Fény, te égi tébolyult,
víztükörré ontva képed,
milyen lány képét idézed
tépve önmagad örületéből?

Nagy szent, átúsza e világon
az üres örök csöndre leltél,
a semmivel kristály-nászra keltél:
valld meg, melyik nőre hasonló?

III

Férfi, keltsd a rejtett nőt magadban;
nő, ébreszd fel férfi-voltodat:
mert ha átölel a Láthatatlan,
beléd-árad s magába-fogad.

IV

Mekkora hát a szeretet,
ha kísér minket örvényeinkben?
És mekkora szeretet lappang bennünk,
ha kísérni lehet örvényeinkben?

V

Szived homályos bajánál,
elméd fiadzó kételyénél
többre becsüld a fogfájásod,
mert sugárzó.

Kérdéseidre csak szó a válasz,
de minden válaszolja önmagát.

Sándor Weöres (1913-1989)

SEGNI

I

Sotto le mie palpebre c'entra tutto il mondo.
Nella mia testa e nel cuore c'è spazio per Dio.
Per questo son pesante.
L'asino, su cui sto seduto, per quest'è infelice.

II

Luce, tu folle celeste,
spargendo la tua immagine sullo specchio d'acqua,
richiami l'immagine di quale giovinetta
strappandola dalla stessa pazzia tua?

Grande santo, attraversando il mondo a nuoto
hai trovato l'eterno silenzio vuoto,
sei convolato a nozze di cristallo con il niente:
confessa, a quale donna somiglia?

III

Uomo, sveglia la donna in te nascosta;
donna, sveglia il tuo essere uomo:
perché se t'abbraccia l'Invisibile,
in te si espande e in sé ti accoglie.

IV

Quant'è grande, dunque, l'amore,
se c'accompagna nei nostri vortici?
E quanto amore cova in noi,
se accompagnati nei nostri vortici?

V

Del male oscuro del tuo cuore,
del dubbio che nasce nella tua mente
apprezza di più il tuo mal di dente,
perché radiante.

Alle tue domande rispondono solo parole,
ma tutto si spiega da solo.

(traduzione di Dénes Mátyás)

Verdi és a színpad

Drámai egység A trubadúr fényében

Bevezető

Az alábbi cikk egy 2010-ben megvédett, és Dr. Vigh Éva által mentorált doktori disszertáció egyik fejezete, amely Verdi színpadról alkotott elképzeléseit ismerteti. A zeneszerző által vallott *ars poetica* alapvető jellegzetessége az egész előadást meghatározó dramaturgiai egység, amely a szövegkönyv, a partitúra és a színpad összehangolásából indul ki, és amelynek segítségével a Maestro a zenei, irodalmi és színházi effektusok teljes körű használatával a drámai pillanat legmélyebb ábrázolására törekszik. Olyan zenedramaturgiai jelrendszert dolgoz ki, amely a librettó olykor széttöredező részeit is egyetlen drámai egységgé formálja, mert a jelrendszer az opera egészére érvényes. Verdi a zenedráma folytonosságát tűzte ki célul: a *recitativo* és *aria*, illetve a zárt számok elkülönülésének véget vet, hogy a dráma lefolyását semmilyen strukturális akadály ne rekessze meg. Éppúgy ahogy a szövegkönyv vagy a partitúra esetében, nagy gondot fordít a színpadi ábrázolásra, a díszletekre, a jelmezekre, a szereplők gesztusaira, mozgására és elhelyezkedésére. A későbbi alkotói periódusban már több tíz oldalas színpadi utasításokat is mellékel az operákhoz, ahol vázlatokkal és pontos irányvonalakkal látja el a díszlettervezőket. A *trubadúr*hoz még nem készült színi utasítás, a levelezésből azonban tisztán látható, hogy Verdi nem kevesebb gondot fordított a színpadi megjelenésre, mint a zenére vagy a librettóra. Célja a zene, szó és látvány egyetlen drámai egységbe ötvözése. Eme alkotói elv következményeként már nem verseng egymással a három építőelem, hanem a drámai egység létrehozása érdekében, egymást kiegészítve és felerősítve jutnak kifejezésre.

Tekintve, hogy a doktori dolgozat célkitűzése a Verdi-dráma feltérképezése, így a vizuális élményt is a zenedráma fogalmának rendeli alá. Éppen ezért a zene és a szövegkönyv elemzése mellett elsődleges fontosságú a korabeli díszlettervezői rajzok és levelezések vizsgálata, amely világossá teszi, hogy a librettóhoz és a partitúrához hasonlóan a színpadi kép is a Maestro által megfogalmazott drámát szolgálja. Ebből a szempontból azonban a XX. század második felében és a XXI. században előadott Verdi-operák díszletei másodlagos jelentőségűek, hiszen már nem zárható ki az adott díszlettervező személyes interpretációja, illetve nem világos, hogy hol van a határ a Verdi által elfogadott és a díszlettervező által megvalósított kép között, így ezeknek az előadásoknak a színpadi képe a továbbiakban nem lesz elemzés tárgya. E cikk célja nem a Verdi-színház vizuális élményének mélyreható zenedramaturgiai elemzése,

amelyre kellő kompetencia hiányában jómagam nem vállalkozhatok, hanem arra hívja fel a figyelmet, hogy a téma, amelynek alapjait a disszertáció ismerteti, további képzőművészeti, színház- és díszlettörténeti kutatások lebonyolítására érdemes.

Verdi *ars poeticája*

„[...] abban a pillanatban, amikor az előadás színpadi részéért felelős művész elhatárolódik az általános gyakorlattól, attól a hagyománytól, amelyhez maga az előadás is tartozik, és a Maestro partitúráját tekinti az egyetlen vonatkozási pontnak, ha azzal az őszinte vággyal közeledik a partitúrához, hogy az igazi drámai szándékot közvetítse, akkor ezt az elképzelést olyan előadásba sikerül ültetni, amely azonnal és önkéntelenül jut korunk közönségéhez éppen azért, mert Verdi zenedrámai felfogását korabeli vizuális nyelvre fordítja le.”¹

P. Petrobelli gondolata hatásosan tükrözi azt a Verdi által vallott nézetet, amely szerint a zenés színházban alapvető jelentőséggel bír a színházat alkotó minden elem sajátos szinkretizmusa. Éppen ezért a zeneszerző figyelme ugyanolyan intenzitással fordul a cselekmény drámai szerkezetéhez, a hangokhoz szorosan kapcsolódó verseléshez, a partitúrához, vagy éppen a színpadi látványhoz a szereplők énekén, gesztusain, mozgásán, a fények és színek játékán, a kórust alkotó tömeg elhelyezésén, a szereplők színpadi megjelenésén és a valóság ábrázolásán keresztül. A Verdi előtt álló összetett munka egyetlen célt szolgál: hogy kielégítse a maestro folyamatos igényét a dráma fogalmának még tökéletesebb kiterjesztése felé, a «még jobban kifejezés» vágyát. A zeneszerző, karrierjének kezdetétől fogva az előadás fontos részének tekintette a színpadi képet, amely meghatározó jelentőséggel bír a zenés dráma mindent átfogó fogalmának gyakorlati megvalósításában.²

Mivel a XIX. század végén még nem jelent meg a színházi rendező autonóm személye és hivatása, a zeneszerzői tevékenységen túl Verdi ezt a sajátos feladatot is magára vállalta. Míg a francia színházban a rendezői instrukciók azt a célt szolgálták, hogy minél világosabbá tegyék a szerző elképzeléseit, az olasz színházban a szövegkönyvírók nem voltak abban a helyzetben, hogy megkövetelhesék az impresszárióktól, hogy a színpadi rendezés hűen tükrözze az írói gondolatot. E szabály alól az egyetlen kivétel éppen Verdi színháza volt: a zeneszerző részletes színpadi utasításokat hagyott hátra írásos formában, így nagy szerepe volt abban, hogy Itáliában meghonosodott az előadások dokumentációja. Ezek a színi utasítások a kezdeti általános elképzeléseken túl, igen aprólékosan kidolgozott terveket vázolnak fel a színpadi kép és díszlet technikai és strukturális felépítésétől kezdve a legapróbb

1 Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, in *«Sorgete! Ombre serene!» L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, 26.

2 I.m. 17-18.

részletek megvalósításáig.³ A színpadi környezetnek tükröznie kellett az adott drámai helyzetet, így például az *Otelló*-ban a nyitó tengeri vihar egyrészt a főszereplő megjelenésére utal, és egyszersmind baljós előjele a tragédiának.

Már a fiatal alkotói periódusban is különbözött Verdi látásmódja az akkori olasz tradícióktól: elképzelése szerint a színpadnak – a jelmezeknek és a díszletnek – nem csupán illusztratív funkciója volt, hanem szorosan kötődött a cselekmény drámai és zenei jelentéséhez. A fiatal Verdi korában és az azt megelőző időszakban ugyanis divatos volt igazi történelmi és földrajzi antológiát kreálni a színpadon, amely a *bel paesét* illusztrálta: általában gótikus, aragóniai, lombard, Este vagy Medici udvarokat, kastélyokat, palotákat és villákat ábrázoltak figyelmen kívül hagyva a dramaturgiai kapcsolatot a zene, a szöveg, és a színpadi kép között, ami Verdi számára elengedhetetlen fontosságú volt már a kezdetektől fogva. Ezt bizonyítja levelezése az *Attila* alkotási fázisában:

„[...] legyen megfelelően ábrázolva a napfelkelte, amelyet én a zenével akarok kifejezni”⁴

Az első részletes színpadi utasítás az *Álarcosbál*-ra készült el, 1859-ben: harmincnegyzet oldalból álló, összefoglaló jellegű szövegről van szó, amelyet a jelenetek hátterének vázlata kísért, és amely a későbbi előadások színrevitelének megkönnyítése szempontjából volt nagyon fontos, hiszen az új helyszín arányainak kiszámításával, más színházakban is egyszerűen és gyorsan színpadra lehetett alkalmazni. A későbbiekben a színpadi utasítások egyre részletesebbek lettek, és 1872-re – az *Aida* esetében –, elérte a hatvannyolc oldalt: ez a szöveg már színi, koreográfiai és interpretatív utasításokat, modelleket, vázlatokat és alaprajzokat is tartalmaz.⁵

A születő Verdi féle díszlettervezés legkorábbi forrásai a festő és színpadtervező Giuseppe Bertoja és Romolo Liverani művei. Esetünkben Bertoja személye az érdekesebb, hiszen kb. húsz Verdi opera – az *Aroldo* (1857), *Attila* (1846), *Álarcosbál* (1859), a *Don Carlos* (1867), *A két Foscari* (1844), az *Ernani* (1844), *A végzet hatalma* (1862), a *Jeruzsálem* (1847), *A lombardok* (1843), a *Luisa Miller* (1849), a *Macbeth* (1847), a *Haramiák* (1847), a *Nabucco* (1842), az *Oberto* (1839), a *Rigoletto* (1851), a *Simon Boccanegra* (1857), a *Stifelio* (1850), *A traviata* (1853), *A trubadúr* (1853) és a *Szicíliai vecsernye* (1855) – színpadtervezésében vett részt, és köztük öt opera – *Attila*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Stifelio*, *A traviata* – ősbemutatójának díszlettervezése fűződik a nevéhez. A művész Bellininek, Donizettinek, Mercadanténak és Nicolainak is dolgozott, és az aktuális Verdivel foglalkozó kritika a zeneszerző életműben is újraértékelte díszlettervezői munkásságának jelentőségét. Rajzai különleges

3 Viale Ferrero, Mercedes, „Gli spazi e gli inventori” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell'opera italiana*, 5. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 44.

4 Conati, Marcello, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, 159. Verdi 1845. szeptember 29-i levele a Fenice igazgatóságához.

5 Vö, Viale Ferrero, 98-99.

érzékenységről, sajátos drámai erőről árulkodnak. Ő alkotta meg azokat a színpadi prototípusokat, amelyek a későbbiekben is meghatározták a Verdi előadások színpadi képét. Természetesen a későbbiekben más interpretációk is helyet kaptak a zeneszerző operáinak a színrevitelében, ám Bertoja megoldásai mindig nagy súllyal estek latba a modellek megformálásában.⁶

Más zeneszerzőkkel ellentétben Verdi élénken érdeklődött a színpadi díszlet iránt, és a színpadképet mindig a melodráma integráns részének tekintette. A *trubadúr* római ősbemutatója kapcsán ismeretes mennyire elégedetlen volt a díszletekkel és a jelmezekkel, amelyeket, annak ellenére, hogy a tehetséges Alessandro Prampolini tervezett, szegényesnek és sivárnak talált:

„[...]Amikor *A trubadúr*t vittem színre (Jacovacci közreműködésével), nem tudtam mást elérni, mint két jó énekest, gyér kórust, rossz zenekart, sivár díszleteket és jelmezeket – Amikor az Álarcosbálon volt a sor (ugyanazzal az impresszárióval), a társulat jó volt ugyan, de minden más ugyanolyan volt, mint *A trubadúr* esetében. [...]”⁷

Alessandro Prampolini és *A trubadúr* díszlettervezése

Alessandro Prampolini 1823-ban Reggio Emilia városában született, amelynek kulturális életét akkoriban Carlo Ritorni, színháztörténész személye határozta meg. A neves színházegyéniség erőfeszítéseinek nyomán a melodráma ismét morális és polgári értékek forrása lett. Ritorni mindig az előadás egységes felfogása mellett állt ki. Prampolini e kulturális közeg aktív részét képezte, ugyanakkor a korabeli politikai események sem hagyták hidegen: önkéntes volt az 1848-as függetlenségi harcokban, és a voltai, palazzolói és governolói csatákban is részt vett. A ceruzát a harcok során sem tette le, a harcokról, a sebesültekről, Veronáról és a Garda-tó környékén levő kis falvakról készített rajzokat. Az önkéntes katonaszolgálat után 1849-ben érkezett Rómába, és *A trubadúr* 1853-as ősbemutatóján az Apolló színházban már övé az második felvonás díszlete.⁸

Róma *A két Foscari*, *A legnanói csata*, *A trubadúr* és az *Álarcosbál* ősbemutatóit látta vendégül. *A trubadúr* bemutatójára olyan nagy volt az érdeklődés, hogy az Apolló színház vezetősége sokkal magasabb áron árusította a jegyeket. Az ősbemutató

6 Viale Ferrero, Mercedes, „Giuseppe Bertoja, sceografo verdiano (e non)” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana*, 5. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 100-102.

7 Conati, Marcello, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000, 40. Verdi 1872 szeptember 13-án Vincenzo Torellinek írt levele.

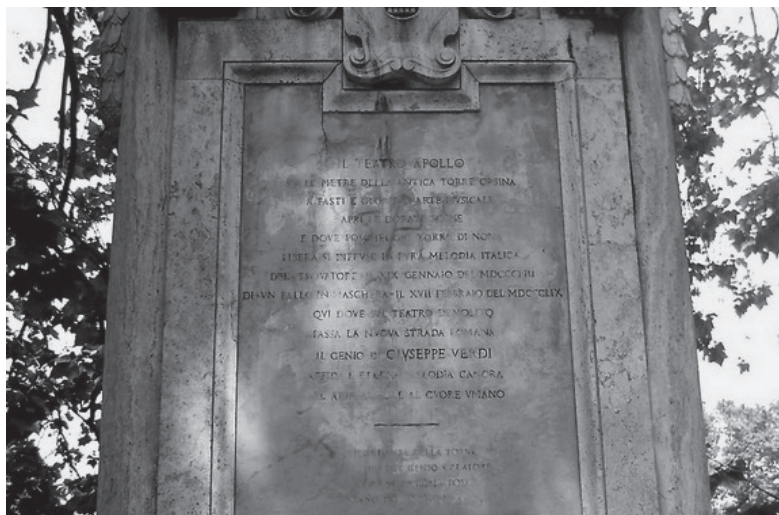
8 Pigozzi, Marinella, „Prampolini, scenografo verdiano”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 109-112.

szereposztása a következőképpen alakult: Giovanni Guicciardi (Luna gróf), Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena), Carlo Baucardé (Manrico), Arcangelo Balderi (Ferrando), Francesca Quadri (Ines), Giuseppe Bazzoli (Ruiz), Raffaele Marconi (cigány), Luigi Fossi (hírnök). A karmester Emilio Angelini volt, a színpadi rendező Giuseppe Cencetti, és a karvezető Pietro Dolfi. Ez utóbbi három zenészt Verdi igen nagyra becsülte. A díszleteket Carlo Bazzani, Alessandro Prampolini és Antonio Fornari festette. A technikus Eugenio Venier volt.⁹

A korabeli sajtó a következőképpen nyilatkozott az előadásról:

„[...] igazi tömeg lepte el a színházat. Baucardé és Penco csodálatosan énekeltek, míg Guicciardi figyelmetlen volt és Goggival együtt átlagos alakítást nyújtott. Az opera borzalmas végkifejlete nem nyerte el a közönség tetszését. Szokásos módon a kritikák különbözőek voltak. Néhány előadás után már attól féltek, hogy az operát betiltják, mert amikor Luna gróf hívei a hatalomról énekeltek, a közönségre oly nagy hatással volt, hogy IX Pius pápa ellen indultak tüntetni [...]”¹⁰

Principe Chigi újságíró szerint is az opera sikere Baucardénak és Pencónak volt köszönhető, ám az opera végkifejlete miatt a nagy siker elmaradt. Ennek ellenére Verdit több tucatszor tapsolták vissza a színpadra.¹¹ Az Apolló színházat idő közben lerombolták, és helyén most a Tiberisz csörgedezik, ám Verdi halhatatlan emlékére márványtáblát emeltek az örök folyó partján, a Lungoteverén a Torre di Nonánál:



1. ábra: Márványtábla az Apolló színház és Verdi hallhatatlan emlékére a Lungoteverén a Torre di Nonánál.

9 *Verdi e Roma: celebrazione verdiana. 27 gennaio 1951*, Staderini, Roma, 1951, 18.

10 Rinaldi, Mario, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Olschki, Firenze, 1978, 883.

11 Vö, *Verdi e Roma*

Verdi és *A trubadúr* ősbemutatójának emlékére a márványtáblán e felirat található:

IL TEATRO APOLLO
SULLE PIETRE DELLA ANTICA TORRE ORSINA
A FASTI E GLORIE D'ARTE MUSICALE
APRÌ LE DORATE SCENE
E DOVE FOSCHEGGIÒ TORRE DI NONA
LIBERA SI DIFFUSA LA PURA MELODIA ITALICA
DEL «TROVATORE», IL XIX GENNAIO DEL MDCCCLIII
DI «UN BALLO IN MASCHERA» IL XVII FEBBRAIO DEL MDCCCLIX
QUI DOVE SUL TEATRO DEMOLITO
PASSA LA NUOVA STRADA ROMANA
IL GENIO DI GIUSEPPE VERDI
AFFIDA L'ETERNA MELODIA CANORA
ALL'ARIA AL SOLE AL CUORE UMANO

A RICORDANZA DELLA TORRE DEL TEATRO DEL GENIO CREATORE
IL COMUNE DI ROMA POSE
ANNO DOMINI MCMXXV¹²

Ez az útszakasz azóta is Verdi nevét viseli, a Pincio mellszobrai között, pedig Verdié is ott díszeleg; ezzel tiszteleg Róma városa a Maestro emléke előtt.

Alfonso Cherici, reggiai festő a következőképpen nyilatkozott Prampolini díszletéről:

„Nagyobb sikere volt, mint más befutott festőknek, így a tavaszi évad festője minden bizonnyal ő lesz. Valóban érzelme van ehhez a műfajhoz, és ilyen sikerek után, amelyre egy érett festő is büszke lehetne, azzal kecsegtet, hogy az egyik legjobb díszlettervező lesz, hiszen kitűnőek az olajfestményei, a tájképei; másokból hiányzik ennyi tehetség.”¹³

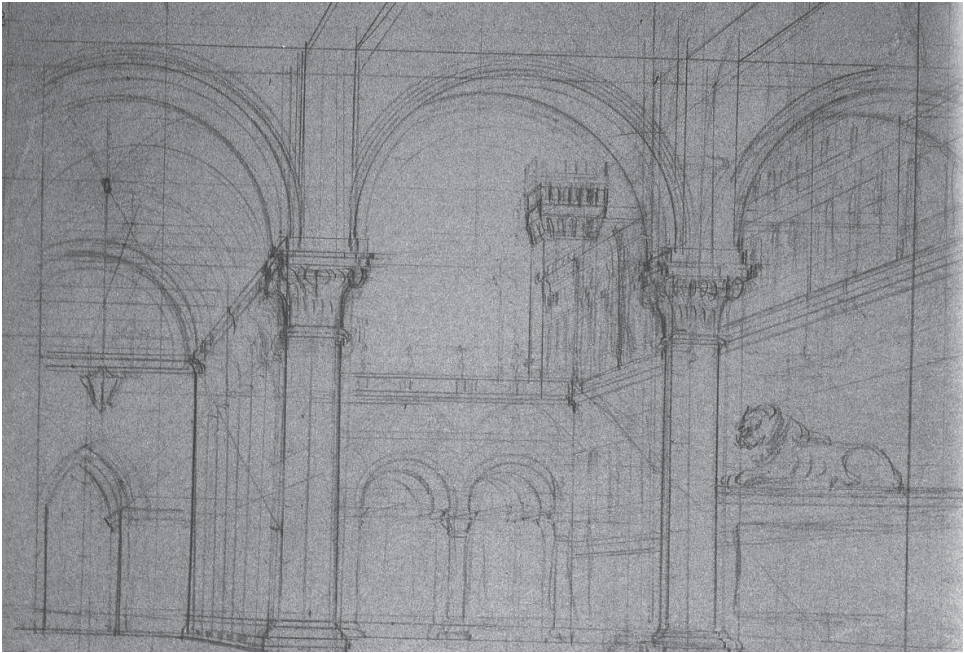
Míg a velencei és milánói ősbemutatók díszleteit a Ricordi kiadónak köszönhetően rögtön rögzítették, így a további előadások is e szabványt követték, addig a római és nápolyi ősbemutatókra ez nem volt érvényes, így Prampolini díszlete nem vált *A trubadúr* szokványos díszletévé. Bár a lépcső és a kút a későbbi Bertoja, Liverani és Magnani által készített díszleteken is jelen van, ezek nem Prampolini hatását tükrözik, hanem a kertjellemzéshez szorosan kapcsolódó kellékek. Annak ellenére, hogy az eredeti díszlet feledésbe merült, M. Pigozzi díszlet elemzése jól bizonyítja, hogy a kép illeszkedik a hagyományosnak nem nevezhető Verdi-előadáshoz. A fiatal

12 Salvatori, Fausto, *Teatro dell'opera, Roma, Verdi e Roma: celebrazione verdiana: 27 gennaio 1951*, Roma, Staderini, 1951. 58.

13 Vö, Pigozzi, 112.

díszlettervező jó érzékkel tapint rá a zene és a szöveg által sugalmazott pszichológiai tartalomra, és felesleges színpadiasság nélkül hatásosan szolgáltat háttérrel a drámai szituációnak.

A *trubadúr* ősbemutatójáról nem sok vázlat maradt fenn. Az első kép a zaragó-zai Aliaferia kastély előcsarnokában játszódik.¹⁴ A képről fennmaradt Alessandro Prampolini egyik vázlata, amelyet az 1856-os fermói bemutatóra készített. A vázlat egy kék, négyzetrácsos papírlapra ceruzával készült, mérete 370 x 263 mm. A vázlat ma egy római magángyűjteményben található.¹⁵



1. ábra: Alessandro Prampolini, Atrio nel palazzo di Aliaferia, I. Rész, 1 kép¹⁶

Az opera első felvonásának második képe a kastélykertben játszódik, és azt a négy szint öleli fel, amely a spanyol drámában doña Leonor szobájában zajlik. Az 1853. január 19-i ősbemutatóra készült díszlet festett változata ma egy római magángyűjteményben található: Alessandro Prampolini a festő. A 305x230 mm nagyságú olajfestmény drámai erejét a fény-árnyék játék adja (2. ábra).¹⁷

14 Az «Aliaferia» szó is olaszosított: a kastély eredeti neve «Alfajería»; a spanyol drámában így szerepel.

15 Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk), «*Sorgete' Ombre serene*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 184.

16 I.m. 132.

17 Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 184.



2. ábra: Alessandro Prampolini, Giardini nel Palazzo dell'Aliaferia,
I rész, 2 kép, Roma, teatro Apollo, 1853.¹⁸

Bár Verdi nem volt elégedett az ősbemutató díszleteivel, a Prampolini által teremtett környezet alapvetően illeszkedik a tárgyhoz és a dráma eseményeihez. Az ecsetkezelés és a vonalvezetés szentimentális stílusú, gyors és szaggatott, majdnem foltszerű. A sűrű és intenzív színvilág a szín dramaturgiai súlyát emeli. A félig eltakart hold fehérsége megvilágítja az épületet és visszatükröződik a tó vizében. Az éjszakai, sötét színek a librettóban zajló események hangulatát adják vissza. A díszlettervező pszichológiai és szentimentális nézőpontból közelíti meg a dráma háttéréül szolgáló és a szereplők belső, lelki vívódását tükröző tájat. Teljes az összhang kép zene és szöveg között; látható tehát, hogy Prampolini a Verdi által elképzelt koherens és egységes dramaturgiai hatás elérésére törekedett. Az éjszaka sötétjébe burkolódzó udvar Verdi «színpadi szó» fogalmának engedelmessé, a szív és a dráma helye, nincs teleaggatva felesleges dekorációval, csupán a szereplő belső lelki jellemzése a mérvadó. Mivel Prampolinire igen nagy hatással volt a korabeli fényképészet

¹⁸ I.m. 132.

tudománya, a díszlet nem klasszikus látványkép, nem festmény, hanem inkább fényképre hasonlít.¹⁹

Ez az a kert, ahol Leonora, Manrico és Luna grófja összetalálkozik. A vázlat különleges vizuális élményt biztosít, és megteremti azt a hagyományt, amelyekhez a későbbi díszlettervezők az esetek nagy többségében alkalmazkodtak. Így Girolamo Magnani aki hűségesen követi a Prampolini által lefektetett szabályokat (3. ábra). A Verdi által is nagyra becsült Girolamo Magnani 1853-ban tervezte e kép díszletét, amelyről fennmaradt egy 468x332 mm nagyságú litográfia. A kép Alberto Pasini és Nicola Benoist képeivel együtt a Lemercier kiadó 1855-ben, Párizsban publikált albumában jelent meg. A litográfia kiadásának oka valószínűleg Magnani oktatói tevékenysége volt, aki a párizsi színház díszlettervezőjeként, díszlettervezői iskolát szervezett.



3. ábra: Girolamo Magnani, Giardino nel palazzo di Aliaferia, Teatro Regio, Parma, 1853.²⁰

¹⁹ Vö, Pigozzi, 113-114.

²⁰ Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 134.

A Romolo Liverani által a «Miserere» képéhez készített díszletben a grandiózus épületek ábrázolása szintén Prampolini alapgondolatához vezethető vissza (4. ábra). Liverani színes, 405x285 mm nagyságú akvarellje az 1853-as faenzai előadás díszletéhez készült, majd az 1854-es padovai karneválra festettek át. A térábrázolás és az épületek elhelyezkedése a korabeli hagyományos díszlettechnikát tükrözik, és az Este kastélyt idézik. A kép kifejező ereje az aszimmetrikus struktúrában, a fény-árnyék hatás kihasználásában, a fényforrás kontroljában érhető nyomon, amely mágikus, éjszakai atmoszférát teremt.²¹



4. ábra: Romolo Liverani, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, Trovatore, Atto IV. 1. kép, Faenza, Teatro Comunale, 1853.²²

Prampolini 145x72 mm-es méretű vázlatja (5. ábra) pedig, az 1854-es *Traviata* és *A trubadúr* fermói bemutatójára készült²³:

²¹ Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 185-186.

²² I.m. 135.

²³ I.m. 185.



5. ábra: Alessandro Prampolini, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, IV/1. kép.²⁴

Ugyanez a monumentalitás köszön vissza Alfonso Goldoni 1886-os vázlatán (6. ábra). Goldoni temperavázlata ma a Torinói Múzeumban található, valószínűleg *A trubadúr* 1886-os torinói bemutatójára készült.²⁵

Enrico Bonaretti és Carlo Mattioli díszlettervezők temperával festett díszlet vázlata ma a Bussetói Múzeumban található (7. ábra).²⁶ A vázlatot először az 1951-ben rendezett Verdi Díszletek Nemzeti Kiállításán (*Mostra nazionale di scenografia verdiana*), mutatták be és a Verdi Díszletek Nemzeti Versenyén (*Concorso nazionale di scenografia verdiana*), vázlat kategóriában a harmadik helyet érte el. A festők, Enrico Bonaretti (1892-1978) és Carlo Mattioli (1911-1994) a pármaji Paolo Toschi Művészeti Intézet tanárai voltak, előbbi a híres pármaji díszlettervező, Giuseppe Carmignani tanítványa és munkatársa volt; a pármaji Teatro Regióban bemutatott számos Verdi opera díszletét ő tervezte, és oktatói tevékenységével megreformálta a pármaji díszlettervezői iskola gyakorlatát.

²⁴ I.m. 133.

²⁵ I.m. 188. Goldini saját kézírásával jelzi a képen az 1886-os dátumot. Nem egyértelmű azonban, hogy melyik előadásra készült, hiszen a díszlettervező csak az 1892/93-as évadtól kezdett dolgozni Torinóban, a királyi színházban Ugo Gheduzzi mellett.

²⁶ Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 187-188.



6. ábra: Alfonso Goldini, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, IV./1 kép, Torino, 1886.²⁷

²⁷ I.m. 137.

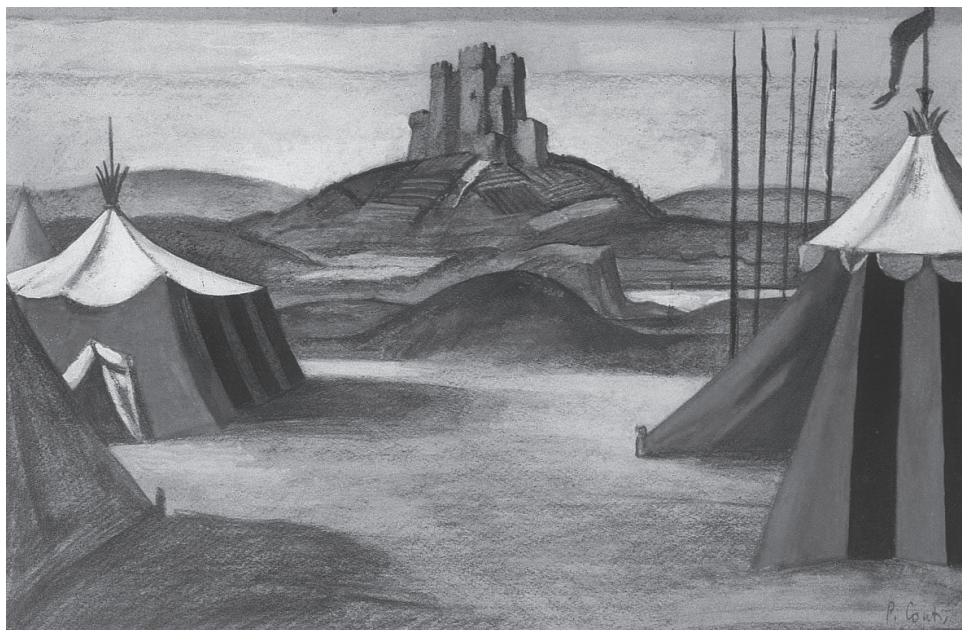


7. ábra: Enrico Bonaretti-Carlo Mattioli, Atrio interno in vicinanza di Castellor,
2. rész, 2. kép. 1951.²⁸

A harmadik rész, első képében megjelenő díszlet vázlata (8. ábra) Primo Conti 700x485 mm nagyságú képe, amely szénrel, ceruzával és temperával készült, és amelyet az 1939-es Firenzeni Zenei Május alkalmából készített. A narratív, mesébe illő tónus a toszkán középkor freskóit idézi. Bár a központi perspektíva megmarad, az előtérben látható sátorok asszimetrikus elhelyezése mozgalmasságot kölcsönöz a díszletnek. A kép az opera szereplőinek elhelyezése miatt erőteljesen hangsúlyozza a három dimenziót. A sátorok színvilága összhangban van a vár körüli földek tónusával. A kék ég kontrasztot képez az uralkodó meleg színekkel, és nagyobb mélységet ad a festménynek. A korabeli kritika díjazta a színek és fények játékát, ám a díszlet csak ritkán jelent meg *A trubadúr* előadásain.

Ez a díszlet ékes bizonyíték arra, hogy a Verdi-stílus és partitúra elementáris ereje miképpen hagy nyomot a színpadi környezeten még olyan megváltozott történelmi környezetben is, amikor a díszlettervezést már nem mesterekre, hanem szabad művészekre bízák. A szintetikus stílus tökéletesen alkalmazkodik a Verdi által megkívánt zenei nyelvezethez.

²⁸ I.m, 140.



8. ábra: Primo Conti, Accampamento, 3. rész, 1 kép,
Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1939.²⁹

Verdi, a szövegkönyvírók és a díszlettervezők együttműködése

A párizsi színház hatására a zeneszerzőt különösen 1847-től egyre inkább a dramaturgiai illeszkedés és a vizuális hatás retorikája érdekli. Minden olyan elem, amely érzelmi reakciót vált ki, legyen az narratív, zenei, díszlet- vagy színpadtechnikai jellegű, a Maestro érdeklődésének középpontjába kerül. Számára a *delectare* kifejezés a *movere*, *docere* és *persuadere* fogalomkörét foglalja magába. Ezért a jeleneteknek a díszletekkel és jelmezekkel együtt tér és időbeli, narratív, történelmi valamint földrajzi szempontból is valószerűnek kell lenniük.

Hosszú alkotói pályája során Verdi egyre tudatosabban építette fel a szöveggel és színpaddal szoros kapcsolatban levő zenén alapuló egységet, a wagneri *Gesamtkunstwerk*kel párhuzamosan kialakuló olasz modellt. Ennek megvalósításában nagy szerepet játszott a francia *Grand opéra* hatása. Egyrészt Verdi kritikával illette azokat a korabeli francia hagyományokat, amelyek a művészi hatás egységességének gátat vetettek, másrészt elismerte a francia színpadtervezés professzionalitását, igényességét, és szívesen vállalta a francia színházak felkérését. Verdi francia operái

²⁹ Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 139.

(különösképpen a *Don Carlos*, 1867) bizonyítják, milyen számottevő hatása volt a francia színháznak és énekhagyománynak a Maestro alkotói tevékenységére.³⁰

A *trubadúr* esetében, a színpadi rendezéssel kapcsolatos igényeit Verdi közvetlenül a librettistának intézi, ám az utasítás közvetve a díszlettervezőnek is szól: válassza ketté az események helyszínéül szolgáló színpadot, az egyik dinamikusabb, a cselekmény helyszíne, míg a másik statikus, ahol a szereplők belső jellemzése szempontjából fontos, kórussal kísért zárt számok, *duettek* és *concertatók* kapnak helyet.³¹

A színpadi kép egész életpályája során folyamatos elégedetlenséget váltott ki a zeneszerzőből, folyton «rosszul értelmezett díszletekről», «szegényes effektusokról» számol be, még a sokszor dicsért *Otello* esetében is. Ennek oka az lehet, hogy Verdi a zene megkomponálása közben, mentálisan vizualizálta a színpadi megjelenést, és a díszlettervezők ritkán vagy szinte soha sem tudták éppen azt a képet megragadni, amely Verdi elméjében megszületett. Az előkészületek folyamán a zeneszerző ötletekkel bombázta a díszlettervezőket, majd az előadás után nem tetszését fejezte ki, elégedetlenkedett, újabb ötletekkel jött elő, és az ördögi kör tovább folytatódott.

Kivételesnek nevezhetőek azok az alkalmak, amikor a Maestro elégedett volt: ilyen volt az *Aida* pármai előadása, vagy néhány Párizsban bemutatott operájában, ahol üdvözölte «azt a nagyon távoli effektust, amely oly jó tesz az operának». Az évek múltával egyre több tanáccsal látta el a díszlettervezőket, és ezzel együtt egyre inkább nőtt elégedetlensége is.³² Az említett Pármában bemutatott *Aida* díszletét Girolamo Magnani tervezte. A díszlettervező azon kevesek közé tartozott, akit Verdi is elismert művésznak tartott. Még jóval a nagy sikerek előtt Giulio Riccordinak 1847. december 6-án a következőképpen nyilatkozik Magnaniról:

„[...] Régóta ismerem, és tudom, mit ér. Igazi művész, abból a fajtából, akiből korunk racionalizmusa még nem oltotta ki a szent szikrát. Érez, és helyesen érez, keveset érvel, és nagyot alkot [...]”³³

Az operák színrevitelét három alkotói fázisra lehet bontani. Ez a munkamenet lehetővé tette, hogy a zenén kívül álló elemek is a Maestro elképzelései nyomán kerüljenek a színpadra. Az első lépés a zeneszerző és a librettista között játszódik le:

30 Döhring, Sieghart, „L'evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale. Risposta a Marcello Conati”, in della Seta, Fabrizio, Montemorra Marvin, Roberta, Marica, Marco (szerk.), *Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2003, 385-387.

31 Vö, Pigozzi, 115.

32 Viale Ferrero, Mercedes, „Ancora su Verdi” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 102-105.

33 Jesurum, Olga, „Girolamo Magnani, Interprete visivo delle idee di Verdi”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 132.

Verdi a szövegeknyvírónak fejezi ki zenedráma megvalósításával kapcsolatos sajátos igényeit. A második lépésben a librettistán a sor, hogy színpadi utasítás formájában a szövegbe illessze. Ez az anyag aztán a koncertrendezőhöz, a színpadtervezőhöz vagy a színházi költőhöz jutott, akik aztán megrendelték a szükséges kellékeket és jelmezeket.³⁴

Verdi ezen felül további igényeket is megfogalmazott, amelyeket közvetlenül az impresszárióhoz címzett. Léven kivételezett helyzetben volt, a színház berkeiben fennálló hatalmi erők teljes mértékben neki kedveztek. A Giovanni Ricordival kötött 1847-es, Verdi által szövegezett szerződés utolsó záradéka kimondta:

„Annak érdekében, hogy elkerüljük azokat a módosításokat, amelyeket az opera a színházban rendszerint elszenved, tilos a fent nevezett partitúrába beleírni, kitörölni, leszállítani vagy felemelni a hangnemet, vagyis tilos bármilyen olyan változtatás, amely akár a legcsekélyebb módosítást eredményezné a zenekari struktúrában. Ennek megszegése 1000 frankos büntetést von maga után, amelyet Öntől fogok követelni, bármelyik színház követte is el a módosítást.”³⁵

E záradéknak az értelmében tehát egyedül és kizárólag a Maestro rendelkezett azzal a joggal, hogy a partitúrán, és – tekintettel a színpad és a zene közötti szoros kapcsolatra – az opera egészen módosítson. Annak ellenére, hogy látszólag engedékeny a sajátjától eltérő elképzelésekkel szemben, szigorú cenzorként vizsgálja felül azokat. A zene és a színpadi kép között fennálló kötelék mind a korabeli, mind a XX. századi díszlettervezésben is nyomon követhető. Idővel azonban, a Verdi-opera sajátos konfliktus területté vált, mert egy-egy díszlettervező értelmezése gyökeresen eltért a zeneszerző által meghatározottaktól. A XX. században aztán a díszlettervezők fokozatos önállóságra tettek szert, és a bemutatott drámát saját személyes értelmezésük szerint ábrázolták. Ennek nyomán a Verdi féle megközelítés egyre kevésbé volt tolerálható, hiszen a díszlettervezők ragaszkodtak saját interpretatív függetlenségükhöz, amely a színpadtechnikai újításokkal – gondoljunk csak az elektromos árammal működtetett világítás használatára -, egyre nagyobb kompetenciákkal ruházta fel a díszlettervezést olyannyira, hogy az egyszerű technikai segédleten túl kreativitást igénylő művészetté fejlődött.³⁶

A Verdi korabeli metodológiát dokumentálják Giuseppe Bertoja és Carlo Ferrario gyűjteményei, amelyeknek tanulmányozása kimutatja, hogy az operák előadására

34 Guccini, Gerardo, „Giuseppe Verdi autore di mises en scène”, in Petrobelli, Pierluigi (szerk), *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi, mito di un artista del suo tempo (mostra al palazzo ducale di Colorno)*, Colorno, La Colornese, 1985, 87.

35 Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, 39. Verdi 1847 május 20-i keltezésű levelét Giovanni Ricordihoz.

36 Jesurum, Olga, „L'aspetto visivo delle opere di Verdi. Le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia”, in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001*, Vol. I, Firenze, Olschi, 2003, 341.

készített rajzok mennyire esnek egybe a zeneszerző által preferált vizuális képpel. A vizsgálat alapját a Maestroval együttműködő díszlettervezők által készített rajzok, és a korabeli jelmez- és díszlettervezőkkel, valamint impresszáriókkal folytatott Verdi-levelezés szolgáltatta. Ennek a vizsgálatnak az eredményeként alkalmunk nyílik bepillantani a zeneszerző által elfogadott és felülvizsgált opera látványképébe. A levelezés azokat a szakaszokat mutatja be, amelyek során kialakult a végső színpadi kép. Verdi nem ritkán apró rajzokkal kíséri a leveleket, hogy még szemléletesebben mutassa be az általa elképzelt képet. A leírások nem csak elengedhetetlen tipológiai elemeket tartalmaznak, hanem a személyek és tárgyak – a kórus tömege, a bokrok, stb... – pontos elhelyezését, valamint a szereplők színrelépését, elrejtését és levonulását is részletesen jelölik.³⁷ Pietro Bertoja, aki Giuseppe Bertojával együtt *A trubadúr* velencei előadásának díszletét rendezte az 1853-54-es évadban a Fenicében, a következőképpen fogalmaz:

„Idővel, a való életből kiragadott témák választásával költészet és zene más útra tért. Így tett a díszlettervezés is, amikor azonosult a költői gondolattal és a cselekménnyel, és azt tanulmányozta, hogyan lehetne a színpadon megjeleníteni a helyi színezetet, a kor klímáját. [...] Az alkotás nehezebb lett, a színrevitel úgy szintén, nehezebbé vált a részletek tanulmányozása, a fény-árnyékhatás, a színkontrasztok; így a díszlettervező egyre inkább a képfestőhöz közeledett.”³⁸

A XX. századi Verdi-opera díszletezésében a tervező két utat választhatott: követi a Maestro színpadi utasításait és a Ferrario vagy Bertoja által tervezett történelmi valószerűsége törekszik, így elevenítve fel a zeneszerző drámai kontextusról vallott nézeteit; avagy a Verdi drámát egy olyan dimenzióba helyezi, amely nem feltétlenül esik egybe a Maestro kívánalmaival, ám új és személyes interpretatív lehetőségeket tár fel. A zeneszerző elképzelése szerint a színpadi rendezés a zenétől függ, ami ellentétes a későbbi színpadi rendezés gyakorlatával. A Verdi által megálmodott színpad a zenei interpretáció közvetlen építőeleme, így a színpadi rendezés olyan organikus rendszerbe ágyazódik, amely közvetlenül a partitúra olvasatából születik. A Maestro ekképp fogalmaz egy Giulio Ricordinak címzett, 1871. április 11-i levelében:

„[...] Nem: én egy alkotót akarok, és megelégszem azzal, ha egyszerűen és pontosan betartják azt, ami le van írva: a baj ott kezdődik, hogy sohasem az kerül a színpadra, ami le van írva! [...]”³⁹

E levélben a színház egészének gyakorlatára, a színpadi rendezésre, valamint az összes színpadi elemre utal: a szereplők jellemzésére, az énekesek produkciójára,

37 I.m. 339-340.

38 Damerini, Gino, *Scenografici veneziani dell'Ottocento*, Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja, (catalogo della mostra), Venezia, Pozza, 1962, 25.

39 Vö, Oberdorfer, 347.

a tömegek mozgására, a díszlettervezésre és a jelmezekre. Verdi számára a szereplők jellemzése a legfontosabb célkitűzés, amely elsőbbséget élvez még a zenei és hangtechnikai értékek ellenében is.⁴⁰

Az *Otello* Ricordi által publikált színpadi utasításáiban Verdi elsődleges fontosságúnak tartja, hogy:

„a művészek tudatosítsák magukban és alkalmazkodjanak a színpadi rendezéshez, ahogy a rendezőknek sem szabad semmiféle jelmezbeli változtatást elfogadniuk; [ezek megtervezését] a korabeli képek akkurátus tanulmányozása és másolása előzte meg, és nincs semmiféle érv amellett, hogy ezeket egyik-másik művész kényére-kedvére változtatgassák.”⁴¹

A színpadi rendezőnek, tehát az a feladata, hogy biztosítsa, hogy az opera a korábban lefektetett és Verdi által szentesített utasításokat pontosan követi. Ez a zeneszerző által kanonizált rendezés bizonyára nem kelt nagy népszerűséget a mai színházi rendezők köreiből, mert művészi függetlenségüktől fosztja meg őket.

P. Shtarbanov a *Rigolettó-Trubadúr-Traviata* trilógia elemzésekor a következő közös ismertetőjegyeket fogalmazza meg. Az operák maximálisan ragaszkodnak az eredeti irodalmi szöveghez, és a zenei megismerés tárgya az emberi individuum. Verdi törekszik a drámai és zenei elem egyesítésére, hiszen a «hangzó» cselekmény nem csupán zenei illusztráció, nem a szöveggel díszítés, hanem önálló esztétikai kategória. A szereplőjellemezésben a dallamvonalat az emberi hang vezeti; tiszteletben tartva a korabeli lírai szabályokat, valamint a zeneszerző mindent a színpadi cselekménynek rendel alá. Ilyen értelemben a díszlettervezői megoldások mindig a teljes színpadi cselekmény ábrázolásának a részét képezik. Az opera egésze szempontjából a vizuális kép az irodalmi és zenei ábrázolás mellett hatalmas jelentőségre tesz szert.⁴²

Amikor a zeneszerző még jelen volt az előadásokon, annak látványképét is befolyásolta, és a vizuális élményt annak a zenedrámái egységnek igyekezett alávetni, amely egész *ars poeticája* központi magját képezi. Verdi tekintélye azonban továbbél még akkor is, amikor a Maestro már nincs jelen, mert abban a pillanatban, amikor a művész elrugaszkodik napjaink gyakorlatától, és a partitúrát tekinti az egyetlen

40 Graf, Herbert, „Verdi e la regia lirica”, in *Atti del 1° Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969, 319-320.

41 Rosen, David, „La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizione sceniche» Ricordi”, in: Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 212-213.

42 Shtarbanov, Peter, „Il problema scenico nell'interpretazione di Verdi” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelvechio-Parma, Istituto di Studi Verdiani-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 588-590.

vonatkozási pontnak, képes lesz a Verdi által megformált drámai koncepció vizualitását megragadni.⁴³

BIBLIOGRÁFIA

- Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.
- Conati, Marcello, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Conati, Marcello, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000.
- Döhring, Sieghart, „L'evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale. Risposta a Marcello Conati”
- Damerini, Gino, *Scenografici veneziani dell'Ottocento, Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, (catalogo della mostra), Venezia, Pozza, 1962.
- Graf, Herbert, „Verdi e la regia lirica”, in *Atti del 1° Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969.
- Guccini, Gerardo, „Giuseppe Verdi autore di mises en scène”, in Petrobelli, Pierluigi (szerk.), *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi, mito di un artista del suo tempo (mostra al palazzo ducale di Colorno)*, Colorno, La Colornese, 1985.
- Jesurum, Olga, „Girolamo Magnani, Interprete visivo delle idee di Verdi”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.
- Jesurum, Olga, „L'aspetto visivo delle opere di Verdi. Le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia”, in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001*, Vol. I, Firenze, Olschi, 2003.
- Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, in *«Sorgete! Ombre serene!» L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.
- Pigozzi, Marinella, „Prampolini, scenografo verdiano”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.
- Rinaldi, Mario, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Olschki, Firenze, 1978.

43 Vö, Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, 25-26.

- Rosen, David, „La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizione sceniche» Ricordi”, in, Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Salvatori, Fausto, *Teatro dell'opera, Roma, Verdi e Roma: celebrazione verdiana: 27 gennaio 1951*, Roma, Staderini, 1951.
- Seta, Fabrizio, Montemorra Marvin, Roberta, Marica, Marco (szerk.), *Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2003.
- Shtarbanov, Peter, „Il problema scenico nell'interpretazione di Verdi” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelvechio-Parma, Istituto di Studi Verdiani-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971.
- Viale Ferrero, Mercedes, „Gli spazi e gli inventori” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988.
- Viale Ferrero, Mercedes, „Giuseppe Bertoja, sceografo verdiano (e non)” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988.
- Viale Ferrero, Mercedes, „Ancora su Verdi” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988.

A három Villani krónikájának készülő új magyar fordításáról¹

1. Bevezetés

A három Villani (Giovanni, fivére, Matteo és annak fia, Filippo) 14. századi krónikája² az egyik legfontosabb forrás a korai reneszánsz Firenze történetét illetően. Bár szerzői lokálpatrióták voltak, így elsősorban városuk történiáját írták meg, a krónikájuk tágabb, európai eseményeket is leír: legfőképpen azokat, amelyek a szerzők belátása szerint hatással voltak Firenze városára. A Villani-krónika – minden személyessége mellett – ugyanakkor a szakirodalom szerint már tartalmaz tudományos történetírói elemeket is. Mindezek alapján érthető, hogy a krónikára mind az egyetemes, mind a magyar történelem szempontjából figyelemre méltó forrásszöveggként kell tekintenünk. Ennek dacára magyarul eddig csak egyetlen válogatás jelent meg a krónika magyar vonatkozású részeiből és azokról az itáliai eseményekről, melyekről egy másik firenzei történetíró, a szintén kortárs Dino Compagni³ is beszámol. Ez a fordítás, amely korántsem teljes, egy bevezetéssel és a Villaniak szövegéhez írott magyarázó jegyzetekkel Rácz Miklós tollából látott napvilágot *A három Villani krónikája*⁴ címmel bő egy évszázada, 1909-ben, és szolgál hivatkozási alapul mindmáig az olaszul nem tudó történészek számára hazánkban. Igaz ugyan, hogy 2011-ben újra megjelentette az Attraktor Kiadó⁵, ám a kötet – minimális kiegészítéssel⁶, illetve a 20. század elejének magyar helyesírását 21. századira cserélve – lényegében változatlan maradt, miközben nemzetközi és hazai szintén is egyre újabb és újabb kutatások

1 Az előkészítő munka és a fordítás *A Magyar Királyság uralkodóházai (1000–1526)* elnevezésű, K 22/143424 számú, NKFIH Alapból működő „OTKA” kutatási témapályázat keretében készül, téma-vezető: Csukovits Enikő (HUN-REN BTK Történettudományi Intézet).

2 A három szerzőjű krónika 1364 körül lehetett kész. Első nyomtatott kiadása *Nova cronica di Giovanni Villani cittadino fiorentino* címmel Velencében jelent meg 1537-ben. A Matteo és Filippo Villani által írt fejezetekkel kibővített első nyomtatott kiadása a firenzei Giunti nyomdából 1581-ben került ki „Istorie di Matteo Villani cittadino fiorentino. Che continua quelle di Giovanni suo fratello. Con l'aggiunta di Filippo suo figliuolo, che arrivano sino all' anno 1364” címmel.

3 Dino Compagni *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* című művét 1310 és 1312 között írta Firenzében.

4 Dr. Gombos Ferenc Albin szerk., *A három Villani krónikája. Fordította, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel ellátta Rácz Miklós*, Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, 1909.

5 Bárány Attila szerk., *A három Villani krónikája*, Máriabesnyő, Attraktor Kiadó, 2011.

6 Bárány Attila id. mű 259-266. old.

foglalkoztak a szóban forgó tárggyal, illetve használták forrásként a három Villani által írt krónikát. Így merült fel a fordítás korszerűsítésének és teljesebbé tételének ötlete, amellyel a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézete minket bízott meg 2023 márciusában.

A bő két évre tervezett munka első állomása az elérhető és megbízható, olasz nyelvű, teljes krónika szövegével való összevetés, továbbá a közelebbi és távolabbi magyar vonatkozások feltérképezése volt, vagyis hogy előkészítsük és igazoljuk a létjogosultságát egy teljes(ebb) és modernebb újr fordításnak.

Ehhez legelőször is meg kellett keresni az adekvát, hozzáférhető és megbízható, minél újabb olasz nyelvű kiadásokat. E szempontból a leginkább használhatónak a Giuseppe Porta gondozásában 1991-ben, majd 2007-ben Parmában megjelent háromkötetes kritikai kiadás⁷, valamint ennek internetes változatai⁸ bizonyultak. Ezek azonban csak az egyébként legterjedelmesebb, Giovanni által írt krónikát tartalmazzák. A Matteo- és a Filippo-féle szövegeket is megszereztük ugyanebben a sorozatban⁹, ugyanakkor az olasz www.liberliber.it oldalról is letölthető a szöveg, jól olvasható, ám nem új kiadásban¹⁰. Rendelkezésünkre állt továbbá a három szerző együttes művét tartalmazó 1857-es kötet is, ez utóbbi azonban kizárólag elektronikus formátumban¹¹.

Előzetes feltételezésünk az volt, hogy esetleg olyan szövegrészekre bukkanhatunk, amelyeket a magyar kiadásokban nem találunk meg, noha magyar történelmi szempontból lényeges elemeket tartalmazhatnak. Ez volt az a minimum, amelyet kijelöltünk; úgy véltük, ha lesz ilyen felfedezésünk, már megalapozott lehet egy újrafordítási munka.

2. Tapasztalatok

Az olasz nyelvű kiadások összehasonlításának a legfontosabb haszna az volt, hogy megállapítottuk, hogy azok a Villani-szövegeket érintően nem térnek el egymástól; csak – amennyiben egyáltalán tartalmaznak ilyeneket – a jegyzetapparátusban és a hozzájuk írott kíséző tanulmányokban különböznek. Ez azért volt fontos, hogy kétséget kizáróan meggyőződhessünk arról, hogy a „kanonikus” olasz változatok

7 Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1990-1991. 2007²

8 www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t48.pdf, illetve it.wikisource.org/wiki/Nuova_Cronica (utolsó letöltés: 2024. november 12.)

9 Matteo Villani, *Cronica. Con la Continuazione di Filippo Villani*, a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1995.

10 Letölthető kétféle formátumban innen: <https://liberliber.it/autori/autori-v/matteo-villani/>, illetve innen: <https://liberliber.it/autori/autori-v/filippo-villani/> (utolsó letöltés: 2024. november 12.)

11 *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1857. Letölthető innen: archive.org/stream/cronichedigiova00villgoog#mode/2up (utolsó letöltés: 2024. november 12.)

egyazon, megbízható szöveget tartalmaznak, ráadásul feltehetőleg azt, amelyikből Rácz Miklós is dolgozhatott a 20. század elején. Ha ugyanis vannak hiányosságok, pontatlanságok a Rácz-féle válogatásban, akkor azokat ehhez az eredeti nyelvű változathoz képest tudjuk kiszűrni.

A következő lépcső a magyar fordítások összehasonlítása volt. Ekkor vált bizonyossá, hogy a 2011-es máriabesnyői kiadás a lefordított részleteket, illetve a magyarázatok túlnyomó többségét illetően nem különbözik az 1909-es válogatástól, vagyis 2011-ben nem volt célja az újabb kiadásnak a revízió, inkább csak az, hogy könnyebben elérhető legyen egy több mint százéves forrás. Ebből következik, hogy mindkét magyar nyelvű szöveg ugyanazon hiányosságokat mutatja¹².

Az olasz és magyar nyelvű szövegek összevetésekor külön figyelmet fordítottunk arra, hogy az újrafordítást szükségessé tevő tévedéseket lehetőség szerint tipizálni tudjuk. Ez még inkább rávilágított arra, hogy mely szempontok mentén volt érdemes az újrafordítási munkába kezdeni. Természetesen e tanulmányban nem vállalkozhatunk arra, hogy egy kéthasábos nyomtatással is több mint ezeroldalmi szöveg összes eltérését egy alig több mint 250 oldalas válogatáshoz képest közöljük, mindazonáltal a felfedezett különbségeket – az alább szemlézett példák alapján – szignifikánsnak és tendenciózusnak tartjuk.

Strukturális tévedések

A Villani-krónika szerkezetét tekintve könyvekre, azon belül fejezetekre tagolódik; Giovanni és Matteo műve viszonylag önállóként olvasható, Filippo krónikája pedig a Matteo-félének egyfajta továbbírása, az apja által írott tíz könyv után a fiú fűzi hozzá a 11-12.-et.

Megállapítható, hogy az 1909-es Rácz Miklós-féle fordítás Giovanni Villani *Nuova Cronica* című munkájának magyarra való átültetésekor több helyen is téved az eredeti mű felépítését illetően, amit nem korrigál a 2011-es kiadás sem. A strukturális hibák közül az első a Giovanni-krónika egészét érinti. A magyar fordításban 12 könyvre tagolódik ez a rész, holott eredetileg 13 könyvből áll. Az eltérést az okozza, hogy Rácz az 1. könyvben összesen 61 fejezetet állapít meg¹³, valójában azonban az eredeti 1. könyv csak 37 fejezetből áll, míg a 2. könyv további 24 fejezetet

12 Itt kell megjegyeznünk, hogy bár a 2011-es kiadásnak éppen a hozzáférhetőbbé tétel lehetett a célja, a munka sajnos olyan tévesztéseket is tartalmaz, amelyek az „eredeti” Rácz-fordításban még nem jelentkeztek. Az újrafordítási munka előkészítésének azonban nem volt célja, hogy ezt vizsgálja vagy számításba vegye. Amikor tehát a Rácz-fordítás megújítását tűztük ki célul, a magyar nyelven elérhető mindkét szövegre (az 1909-esre és a 2011-ben megjelentre) gondoltunk, függetlenül attól, hogy az adott probléma melyikben (vagy akár mindkettőben) fordul elő.

13 Bárány Attila, id. mű 37-38. old.

tartalmaz¹⁴. (E kettő összegéből jön ki a Rácz-féle 61-es szám.) Vagyis a fordító „összevonta” az első két könyvet, ezáltal a további könyvek számozásában is sajátos csúszás mutatkozik: amelyiket második könyvnek veszi, az valójában a harmadik, amelyiket harmadiknak, az a negyedik, és így tovább. Kétségtelen, hogy ez a szerencsétlen véletlen a Matteo és Filippo Villani által írt krónikák fordításában nem mutatkozik, mindenesetre igencsak megnehezíti a műre való pontos hivatkozásokat.

A következőkben bemutatott, hasonló szerkezeti problémák már csak egy-egy könyvet érintenek. A 2011-es magyar nyelvű kiadás 98-103. oldalán a fentiek szerint tévesen a 10., valójában a 11. könyv fejezeit olvashatjuk. Ezekben például az alábbi két hiba fedezhető fel. Az első, hogy a fordításból kimaradt az eredeti szöveg 22. fejezetének címe, helyette a 23. fejezet címét hozza 22.-ként¹⁵ – ez az egész további fejezetszámozást felborítja (és következésképp tovább bonyolítja a pontos hivatkozást). Emellett az is problémát jelenthet, hogy a fordításban tévesen szerepelnek a 93., 94. és 95. fejezetek címei – ilyenek ti. nincsenek az eredeti szövegben¹⁶. Ott a 94. fejezet a magyar fordítás 96. fejezete, míg a 95. a fordításban 97. fejezetként szerepel. A fordításban tehát ez a könyv 229 fejezetet tételez fel, míg az eredeti szövegben csak 227 van.

Bár csak minimális félreértést okoz, de a fordításban 12. könyvnek titulált 13. könyv 108. fejezetének végén az utolsó mondat már valójában a 109. fejezet bevezető mondata¹⁷. Hasonló a helyzet ugyanebben a könyvben a 116.-ként fordított fejezettel: ez valójában az eredeti szöveg 115. fejezetének része, nem külön fejezet¹⁸. (Emiatt a 13. könyv csak 118 fejezetből áll, míg a fordítás szerint 119-ből.)

Az összehasonlításkor az is kiderült, hogy az olasz és a magyar nyelvű szöveg helyenként eltér az egyes bekezdések tagolásában is. Érdeemesnek tartottuk tehát a szélesebb közönség számára is hozzáférhető modernebb olasz nyelvű kiadások szövegtagolását a magyar fordításban is tükröztetni. Ezt a Rácz-fordítás ugyanis – lévén válogatás – értelemszerűen nem tudja minden esetben megtenni.

14 Giovanni Villani, id. mű, I. kötet 57. old., ill. ibidem 91. old.

15 A Villani-féle 22. fejezet címe ez: „Come il prenze della Morea fratello del re Ruberto e il legato cardinale entrarono in Roma, e furonne cacciati con onta e danno”, míg a 23. fejezeté emez: „Come al duca di Calavra nacque uno figliuolo in Firenze”, in Giovanni Villani, id. mű, II. kötet 546-547. A Rácz-féle fordításban a 22. fejezet címe lesz ennek pontos fordítása: „A calabriai hercegnek fia születik Firenzében”, in Bárány Attila szerk., id. mű 98. old.

16 Bárány Attila szerk., id. mű 100. old. Az olasz nyelvű szöveg vonatkozó része a kritikai kiadás (Giovanni Villani, id. mű) második kötetének 636-639. oldalán olvasható.

17 „Itt alább leírjuk követeinknek Riminiben [...] melyet mi [k]irályunk követése végett köznyelvre fordítottuk.” ld. Bárány Attila szerk., id. mű 142. old. és „Ambasciata sposta a Rimino per gli ambasciadori di Firenze [...] fatta volgarizzare per seguire lo stile.” ld. Giovanni Villani, id. mű III. kötet 532. old.

18 Ld. Bárány Attila szerk., id. mű 152. old. és Giovanni Villani, id. mű III. kötet 555. old.

Eltérések a fordításban

A Villani-szöveg vizsgálatakor az is nyilvánvalóvá vált, hogy kétségtelenül téves fordítások is előfordulnak a magyar nyelvű kiadásban. Ezek egy része a Giovanni Villani által (akár nem vagy nem jól tudottan, illetőleg eltúlzottan) írott tényeket (például egy hadsereg létszámát vagy egy esemény időpontját) illeti még akkor is, ha egyébként akár a Rácz-féle jegyzetekben, akár a 2011-es magyar kiadás Bárány-féle magyarázatában esetlegesen szóba is kerülnek. Az ilyesfajta tévesztéseket természetesen taxatívra jelen keretek között nem sorolhatjuk fel, inkább csak néhány többször is visszaköszönő hibatípusra hozunk példát.

Az évszámokban és dátumokban való tévedés oka lehet egyszerű félrefordítás, mint például amikor a Rácz-féle szöveg a tatár előrenyomulás kezdetéről ír¹⁹. Itt 1238-at jelöl meg a magyar nyelvű változat, míg az eredetiben 1239-et említ Villani²⁰. Több helyen is előfordul, hogy az évszám elhibázása további tévedéseket okoz: az eredeti szövegben igen gyakran előfordul a „nel detto anno”, vagyis „a mondott/az említett évben/esztendőben” kifejezés; ezt a Rácz-fordítás helyenként úgy oldja meg, hogy a szószerkezet helyére beírja a konkrét évszámot. Például a fordításban 1331. szerepel, holott a szövegbeli előzmények alapján 1330-nak kellene lennie.²¹ Ez valószínűleg a római számok téves értelmezéséből, illetve az ezt eredményező elírásból származik. Ez utóbbi eshetett meg, amikor a Villani-szövegben szereplő „VII^M” (azaz 7000) helyett a magyar változatban 2000 szerepel.²² Hasonló a helyzet abban a szövegrészben, amikor Villani a magyar királynak a firenzeiekhez írott levelét idézi. A levelet az olasz eredeti szerint február 9-ére (római számmal: VIII.) dátumozták, míg a Rácz-fordításban február 8. szerepel.²³

További eltérést jelentenek a fordítás és az olasz nyelvű szöveg között azok az esetek, amikor a fordítás hibásan ültet át magyarra szövegrészeket. A Giovanni-krónika hatodik könyvének 14. fejezete például Szent Fülöp kardját említi, holott az eredetiben „braccio”, azaz karja van²⁴. Az is előfordul, hogy Rácz Miklós kevesebbet, illetve egyszerűbben fordított az eredetihez képest: a hatodik könyv 3. fejezetének egyik részlete azt sejteti, hogy Barbarossa Frigyes Konstantinápolyba ment, miközben az olasz szöveg szerint Örményország volt a célja (Konstantinápoly csak egy közbülső

19 Bárány Attila szerk., id. mű 62. old.

20 Giovanni Villani, id. mű I. kötet 311. old.

21 „Az 1331-ik év november havában...”; Bárány Attila szerk., id. mű 111. old., „Nel detto anno, nel mese di novembre...”; Giovanni Villani, id. mű II. kötet 757. old.

22 „...de van köztük jó 2000 sodronypáncélos nagy lovon”; Bárány Attila szerk., id. mű 64. old.; „...infra questi nēbbe bene VII^M a grandi cavagli coverti di maglia di ferro.”; Giovanni Villani, id. mű I. kötet 365. old.

23 Bárány Attila szerk., id. mű 150. old.; Giovanni Villani, id. mű III. kötet 550. old.

24 „A firenzeiek megkapják Szent Fülöp apostol kardját.” Id. Bárány Attila szerk., id. mű 52. old.; „Come i Fiorentini ebbono il braccio del beato apostolo santo Filippo.” Id. Giovanni Villani, id. mű I. kötet 242. old.

állomás volt)²⁵. Néha pedig éppen ellenkezőleg, az eredeti szöveget egészítette ki a fordításban, magyarázó jelleggel. Az értelmező jellegű kiegészítésre jó példa a tizenharmadik könyv 8. fejezetének címe: „Az athéni herceg, amíg Firenzében uralkodott, nagy zsarnok volt” – írja a Rácz-fordítás, miközben a zsarnokság nincs az eredeti címben.²⁶ Jobbnak tartottuk ilyen esetekben a lábjegyzetben való magyarázatot, ahogy azt egyébként több helyütt meg is találjuk a magyar nyelvű kiadásban.

A válogatásból kimaradt részletek

Rácz Miklós igyekezett alapos munkát végezni a szövegrészletek válogatásakor: szem előtt tartotta azt is, hogy nem pusztán a közvetlenül a magyar történeti vonatkozásokkal bíró fejezeteket kell lefordítania akkor, amikor a hazai tudományos közösség elé tár egy fontos kora reneszánsz forrást. Igazi humanistaként nem tudta kihagyni a válogatásból még azt az igen híres részt sem, amely a legnagyobbként tisztelt költőről, Dantéről szól²⁷, noha magyar vonatkozása e fejezetnek nyilván nem volt. Minden alapossága ellenére azonban itt is mutatkoznak hiányosságok. Ezek megítélésünk szerint kétféle okra vezethetők vissza.

Az egyik, hogy a magyar nyelvű válogatás óta fejlődött a nemzetközi és hazai történettudomány is: új kutatási módszerek, új szempontok és a korábbi ismereteket pontosító eredmények születtek. Természetesnek tartjuk, hogy ezáltal olyan összefüggésekre is fény derült azóta, amelyek a 20. század elején még kevésbé kaptak hangsúlyt, vagy egyszerűen csak elkerülték az akkori kutatók figyelmét. A holisztikusabb szemlélet velejárója, hogy a magyar történelmi eseményeket, folyamatokat is nagyobb, európai kontextusba kell helyezni. Ez a Villani-krónika újrafordítására vetítve azt jelenti, hogy például az eddigieknél több olyan részlet magyarrá való átültetésére lenne szükség, amely a Német-Római Császársággal vagy az Anjouházzal, illetve egyéb, a Magyar Királyságra az eddigieknél közvetettebb hatással lévő esemény rögzítésével kapcsolatos.

A másik ok, hogy egyes – bár kétségtelenül kisebb – részletek lefordíthatatlanul maradtak, noha van konkrét magyar vonatkozásuk. Ilyenek például a Giovanni-féle krónikából: a 3. könyv 21. fejezetének eleje²⁸; a 10. könyv 255. fejezetének első fele²⁹;

25 „Krisztus 1188-ik évében Barbarossa Frigyes felvette a keresztet s óriási sereggel Németországból Magyarországon át Konstantinápolyba ment,...”, Bárány Attila szerk., id. mű 53. old.; „gli anni di Cristo MCLXXXVIII con grandissima oste d’Alamagna si partio, e andò per terra per Ungaria e Gostantinopoli infino in Erminia;”, Giovanni Villani, id. mű I. kötet 231. old.

26 Bárány Attila szerk., id. mű 122. old.; Quello che ‘l duca d’Atene fece in Firenze mentre ne fu signore;”, Giovanni Villani, id. mű III. kötet 307. old.

27 Bárány Attila szerk., id. mű 95-96. old.

28 Giovanni Villani, id. mű I. kötet 141. old.

29 Ibidem II. kötet 427. old.

a 11. könyv 104. fejezete³⁰; a 13. könyv 114. fejezetének egy részlete³¹ és a 13. könyv 115. fejezetének egy részlete³². Hozzá kell tennünk, hogy a lefordításra váró részletek ugyanilyen okokra visszavezethetően megvannak a másik két műben, de főként a Matteo-féle szövegben is. A munkának ez a része azonban nem elsődlegesen fordítói feladat, ezért ezeket a szövegrészleteket csak történelmi támogatással jelölhetjük ki véglegesen.

Archaikusnak ható stílus

Egy mű újrafordításának egyik lehetséges motívumaként szokás megemlíteni a stílusbeli elavulást is. Nem véletlen, hogy a 2010-es évektől egyre-másra jelentek meg például a világirodalmi klasszikusok újrafordításai is: elég talán Nádasdy Ádám ilyen munkáira gondolnunk, legyen szó Dante *Színjátékáról*³³, Shakespeare *Hamlet-járól*³⁴ vagy éppen az eredetileg is magyarul írott Katona József-féle *Bánk bánról*³⁵. Úgy gondoljuk, érezhette ezt a 2011-es magyar kiadás szerkesztője, Bárány Attila is, amikor a kötethez csatolt utószavában megállapította, hogy az 1909-es szöveg stílusa helyenként már elavultnak hat³⁶.

A régies nyelvhasználat a mai olvasó számára olykor könnyen félreértelmezhető: Rácz az Uberti családhoz köthető harcokban az utcarészek „közönségéről”, nem pedig „közösségről” ír³⁷; a fordítás egyik fejezetcímében tengeren túli zárandoklatként a keresztes hadjáratra utal³⁸. A Giovanni-krónika tizenharmadik könyve 112. fejezetének legelején a magyar király avversai tartózkodása kapcsán pedig így fogalmaz: „Aversában a király mintegy hat napot mulatott, s az avversai királyi

30 Ibidem II. kötet 652. old.

31 Ibidem III. kötet 548-552. old.

32 Ibidem III. kötet 552-556. old.

33 Dante Alighieri, *Isteni színjáték. Nádasdy Ádám fordítása*, Budapest, Magvető Kiadó, 2024.

34 William Shakespeare, *Hamlet. Nádasdy Ádám fordítása*, Budapest, Magvető Kiadó, 2017.

35 Katona József, *Bánk bán – Eredeti szöveg Nádasdy Ádám prózai fordításával*, Budapest, Magvető Kiadó, 2019.

36 „Tekintettel arra, hogy nem reprint kiadást kívántunk megjelentetni, hanem a XXI. század elejének emberéhez szeretnénk közelebb hozni a magyar középkor ezen érdekes forrásmunkáját, az eredeti 1909-es kiadás helyesírását a mai szabályokhoz igazítottuk, bízva abban, hogy ezzel megkönnyítettük az érdeklődő Olvasó dolgát.” In Bárány Attila szerk., id. mű 266. old.

37 „... az említett harc miatt az utcarészek *közönsége* a szomszédság költségén sok új tornyot is emelt...” Bárány Attila szerk., id. mű 53. old.; „per la detta guerra assai torri di nuovo vi si muraro per le *comunitadi* delle contrade...” Giovanni Villani, id. mű I. kötet 239. old.

38 „Franciaország és Anglia királyai szintén tengeren túli zárandoklatra indulnak”, Bárány Attila szerk., id. mű 52. old.; „Come il re di Francia e quello d’Inghilterra andarono oltremare al passaggio.” Id. Giovanni Villani, id. mű I. kötet 232. old.

kastélyban volt szálláson”³⁹. A fenti idézetben a „mulatott” kifejezés természetesen a „tartózkodott” szóval írható le; ennek olasz megfelelője található a Villani-szövegben is: „soggiornò”.

Az elavultság kikerülése véleményünk szerint azonban nem jelentheti azt, hogy a magyar szöveget teljesen 21. századira kellene cserélnünk. A Villani-krónika ugyanis amellet, hogy történetírás, egyben egy korai reneszánsz irodalmi mű is annak ellenére, hogy szerzői nem hivatásszerűen foglalkoztak az írással⁴⁰. Ezért döntöttünk úgy, hogy az újrafordítás során az érthetőség mellett szem előtt tartjuk a korszak megidézését és az olvasmányosságot is. E tekintetben példaadónak Révay József Boccaccio-fordítását⁴¹ tekintettük: az abban megjelenő nyelvhasználat egyszerűsített változata talán azért is lehet követendő, mert az eredeti művek szerzői is kortársak, illetőleg azonos területről származók voltak még akkor is, ha a Villani-szövegek jóval kevésbé mondhatók is kiműveltnek.

Kiemelten fontosnak tartottuk a fentieken túl a szövegűsége is. Ez stiláris – és nem melleleg tartalmi – vonatkozásban azt jelentette, hogy törekedtünk a Villaniak által írt szöveg „hiányosságait” is tükröztetni. Ezért nem változtattunk az esetleges szó- és szófordulat-ismétléseken, illetve az esetlegesen túl hosszú összetett mondatokat is csak akkor bontottuk szét, ha az eredeti formában való meghagyásuk már a követhetőség rovására ment volna. Ugyanez vonatkozik a tartalmi kihagyásokra, pontatlanságokra, tévedésekre is: a mi feladatunk ugyanis nem a Villani-krónika történeti kiigazítása, hanem annak minél precízebb, de „fogyasztható” magyar nyelvű közlése volt. Erre vonatkozólag egy rövid, összevetésre alkalmat adó szövegrészletet is közlünk függelékben.

A jegyzetapparátus megújítása

Az olasz és a magyar nyelvű változatok összevetésekor nem szabad megfélekednünk a jegyzetekről sem. Rácz Miklós saját maga készített magyarázó jegyzeteket a fordításához úgy, ahogyan az az ő korában szokásos volt, és annyit írt ezekben, amennyit az ő korában tudni lehetett. Az azóta eltelt bő száz esztendő alatt keletkezett tudományos eredmények azonban szükségessé tették a jegyzetapparátus tartalmát az eddiginél teljesebbre, részletesebbre, frissebbre cserélni. Kiváltképp igaz ez akkor, ha az újrafordításba új részletek is bekerülnek, ezáltal ugyanis a tágabb kontextusba helyezett eseményeket részletes, magyarázó jegyzetekkel kell ellátni

39 Bárány Attila szerk., id. mű 147. old.; „E inn Aversa soggiornò il re da VI dì, dimorando nel castello reale d'Aversa.” In Giovanni Villani, id. mű III. kötet 542. old.

40 Az irodalomtörténész Madarász Imre is a *Trecento* kisebb szerzői közé sorolja a Villaniakat. In: Madarász Imre, *Az olasz irodalom története*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1994., 96. old.

41 Giovanni Boccaccio, *Dekameron*. Ford. Révay József, in: *Boccaccio művei* I. kötet 315. o. – II. kötet 489. o.; Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.

a ma ismert, új szakirodalom alapján. Ugyanez igaz a jegyzetek formátumára is, hiszen az 1909-es változat közlései aligha felelnek meg a mai tudományos életben megszokottaknak.

A jegyzetapparátus kiigazítása és kibővítése természetesen már nem elsősorban fordítói, hanem sokkal inkább történetész feladat. Mi annyit tehetünk hozzá ehhez, hogy az olasz nyelvű kiadások jegyzetanyagát is a Történettudományi Intézet rendelkezésére bocsátjuk magyar fordításban.

3. Összegzés

A munkát megelőző hipotézisünk az volt, hogy a Villaniak által írott krónika újrafordításának az lesz a minimális feltétele, ha találunk olyan szövegrészeket, amelyek nem kerültek bele a Rácz-féle válogatásba, illetve annak újabb, 2011-es kiadásába. Ezt a feltételt teljesülni látjuk, főleg azért, mert időközben a történettudomány számos új eredménnyel, nézőponttal gazdagította a téma kutatását. A vizsgálat során azonban a jelenleg elérhető egyetlen magyar nyelvű változat több olyan hibájába is beleütköztünk, amelyek legalább annyira hangsúlyosak, mint a válogatás mostanra már megmutatkozó tartalmi hiányosságai. Ezek a hibák – mint azt a fenti konkrét példák is mutatják – részben strukturálisak, részben pedig a téves vagy pontatlan fordításból erednek, és okoznak gondot a krónikára való szakirodalmi hivatkozásokban. Másfelől azonban rá kellett jönnünk arra is, hogy az újrafordítás nem nélkülözheti a jegyzetek megújítását, illetve a stílusbeli frissítést sem. Mindebből következőleg meggyőződésünk, hogy megérett az idő arra, hogy *A három Villani krónikájának* szövegét a Rácz Miklós-féle válogatással szemben teljes egészében, az eddiginél pontosabban újra kell fordítani. Az új, teljes krónikát tartalmazó kötetnek pedig a mai kritériumoknak megfelelő, részletes, magyarázó erejű lábjegyzetekkel kell kiegészülnie. Amennyiben ez a munka elkészül, hisszük, hogy nemcsak a tudományos közösség, de az érdeklődő olvasók is profitálhatnak belőle.

4. Függelék

a) Giovanni Villani:

LIBRO PRIMO

Questo libro si chiama la Nuova cronica, nel quale si tratta di più cose passate, e specialmente dell'origine e cominciamento della città di Firenze, poi di tutte le mutazioni ch'ha avute e avrà per gli tempi: cominciato a compilare nelli anni della incarnazione di Iesù Cristo MCCC.

I

Comincia il prolago, e il primo libro.

Con ciò sia cosa che per gli nostri antichi Fiorentini poche e nonn-ordinate memorie si truovino di fatti passati della nostra città di Firenze, o per difetto della loro negligenza, o per cagione che al tempo che Totile Flagellum Dei la distrusse si perdessono scritture, io Giovanni cittadino di Firenze, considerando la nobiltà e grandezza della nostra città a' nostri presenti tempi, mi pare che si convegna di raccontare e fare memoria dell'origine e cominciamento di così famosa città, e delle mutazioni averse e filici, e fatti passati di quella; non perch'io mi senta sofficiente a tanta opera fare, ma per dare materia a' nostri successori di nonn-essere negligenti di fare memorie delle notevoli cose che averranno per gli tempi apresso noi, e per dare esempio a quegli che saranno delle mutazioni e delle cose passate, e le cagioni, e perché; acciò ch'eglino si esercitino adoperando le virtudi e schifino i vizii, e l'avversitadi sostegnano con forte animo a bene e stato della nostra repubblica. E però io fedelmente narrerò per questo libro in piano volgare, a ciò che li laici siccome gli aletterati ne possano ritrarre frutto e diletto; e se in nulla parte ci avesse difetto, lascio alla correzione de' più savi. E prima diremo onde fu il cominciamento della detta nostra città, conseguendo per gli tempi infino che Dio ne concederà di grazia; e non senza grande fatica mi travaglierò di ritrarre e ritrovare di più antichi e diversi libri, e croniche e autori, le geste e' fatti de' Fiorentini compilando in questo; e prima l'origine dell'antica città di Fiesole, per la cui distruzione fu la cagione e ,l cominciamento della nostra città di Firenze. E perché l'esordio nostro si cominci molto di lungi, in raccontando in breve altre antiche storie, al nostro trattato ne pare di nicessità; e fia dilettevole e utile e conforto a' nostri cittadini che sono e che saranno, in essere virtudiosi e di grande operazione, considerando come sono discesi di nobile progenie e di virtudiose genti, come furono gli antichi buoni Troiani, e' valenti e nobili Romani. E acciò che l'opera nostra sia più laudebile e buona richeggio l'aiuto del nostro Signore Iesù Cristo, per lo nome del quale ogni opera ha buono cominciamento, mezzo, e fine.

b) Rác Miklós:

Ennek a könyvnek *új krónika* a címe, az elmúlt eseményeket tárgyalja, főképpen Firenze városa eredetét s kezdetét, azután az összes változásokat, amelyeken átmenet s az idők folyamán át fog menni. Szerkeszteni kezdték Jézus Krisztus születésének 1300-ik évében.

ELSŐ KÖNYV

I.

Bevezetés.

Miután firenzei eleink városunk, Firenze múltjára vonatkozólag hanyagságból avagy mert Totila, az Isten ostora pusztítása idejében a följegyzések elpusztultak, csak kevés s nem rendszeres emléket hagytak hátra, én, János firenzei polgár, tekintetbe véve a nemes városnak a jelenben elért nagyságát, illőnek tartottam leírni s fenntartani ezen annyira híres város eredetének, kezdetének, kedvező s kedvezőtlen változásainak s egész történetének emlékezetét ; nem mintha képesnek érezném magam ily nagy munkára, hanem hogy anyagot nyújtsak utódainknak, hogy ne hanyagolják el a mi időnkben történt nevezetes események emlékezetét sem és hogy példát adjak a jövő nemzedékének a múlt változásairól, azok körülményeiről s okairól, hogy gyakorolják magukat az erényben, kerüljék a bűnt, a balsorsot pedig viseljék erős lélekkel a mi köztársaságunk javára és fennmaradására. Én e könyvben népies szerkesztetben híven beszélem el, hogy tudós és tudatlan hasznot s élvezetet meríthessen belőle s ha valamely részében hiány volna, a bölcsek javítására hagyom. Legelőbb is el fogjuk mondani városunk kezdetét s folytatjuk mindaddig, míg Isten kegyelme engedi. S nem valami csekély fáradsággal fogok törekedni a régibb s különféle könyvekből, krónikákból és szerzőkből összeszedni s felkutatni a firenzeiek tetteit s cselekedeteit, hogy ebben foglaljam őket össze, mindenek előtt pedig Fiesolenek, e régi városnak eredetét, mert ennek elpusztulása volt oka s kezdete a mi városunknak, Firenzének. S mivel nagyon távoli időkkel kell hozzá kezdenünk tárgyalásunkhoz, szükségesnek tűnik fel röviden más régi történeteket is elbeszélni; s legyen ez gyönyörűségére és hasznára a mi mostani s leendő polgártársainknak s buzdítsa őket erényre s nagy tettekre, ha meggondolják, hogy nemes törzsből és erényes népből származnak, aminők a régi jó trójaiak, s a derék és nemes rómaiak voltak. S művem dicsőségére s javára a mi Urunk Jézus Krisztus segélyét kérem, akinek nevében minden munkának kezdete, lefolyása s vége van.

c) Az újrafordítás:

ELSŐ KÖNYV

Ez a könyv, amelynek Új krónika a címe, a múlt eseményeit írja le, különös tekintettel Firenze városának eredetére és kezdetére, valamint az összes változásra, amelyek az idők folyamán érték és érni fogják. Összeállítása az Úr Jézus megtestesülésének 1300. évében vette kezdetét.

I.

Kezdődik a bevezetés és az első könyv.

Tekintettel arra, hogy a mi honfitársaink őseit illetően kevés és rendezetlen emléket találunk Firenze városunk múltbeli eseményeiről, melynek oka vagy eleink vétkes mulasztásában, vagy pedig Totila, az Isten Ostora dúlásában keresendő, amelynek folytán elpusztult minden e tárgybeli feljegyzésük, én, a firenzei illetőségű János figyelembe véve városunk jelenlegi kiválóságát és nagyságát, úgy határoztam, hogy illő volna elbeszélni és feljegyezni egy ilyen híres város eredetét és kezdeteit, valamint a később bekövetkezett változásokat és a város mindennemű múltbeli eseményeit. Nem azért, mert elegendőnek érzem magam ennyi munkára, hanem azért, hogy utódainknak megmutassam, hogy ne hanyagolják el a mi mostani korunkban bekövetkező és figyelemre méltó dolgokra való emlékezést, és hogy intő példával szolgáljak nekik a bekövetkezett változásokról és dolgokról, valamint azok okairól, hogy életükben jól gyakorolhassák erényeiket és elkerülhessék a bűnöket, és hogy erős lélekkel szolgálhassák köztársaságunk és államunk legjavát. Így hát mindezeket híven és köznyelven beszélem el ebben a könyvben, hogy a kiműveltek és a kevésbé pallérozottak egyaránt szedhessék gyümölcsét, és élvezetet meríthessenek belőle; ha pedig bármely részébe hiba csúszott volna, annak kijavítását a nálam bölcsőbbekre bízom. Legelőször is arról fogunk szólni, hogy mi volt az említett városunk kezdete, az idők során addig jutva, amíg Isten azt nekünk megengedi. Ezt pedig sok-sok munkával és fáradsággal kerestük össze a legkülönfélébb ősi könyvekből, krónikákból és szerzőktől, amelyek a firenzeiek történetéről és tetteiről szólnak. Először Fiesole ősi városának eredetét írjuk le, mert ennek pusztulása volt a mi Firenzénknak kiindulópontja és megalapításának oka. És mivel e kiindulópont igencsak távoli, más ősi történeteket is röviden bár, de fel kell idéznünk elbeszéléséhez. Ez azonban egyszerre lesz gyönyöködtető, tanulságos és vigasztaló városunk jelenlegi és majdani nemes és szorgos polgárai számára, tekintve hogy oly kiváló és erényes emberektől származnak, mint a régi jó trójaiak, illetve a vitéz és nemes rómaiak. És hogy munkánk még dicséretesebbnek és kiválóbbnak tartassék, kérem Jézus Krisztus Urunk segedelmét, akinek kegyelméből mindenféle munkának jó kezdete, rendes folyása és szerencsés végkifejlete van.

„[...] *potreste voltar il mondo sottosopra* [...]” A női főszereplők karakterábrázolása a nemzeti identitás szolgálatában Pellico, d’Azeglio, Nievo és Settembrini műveiben

1. Dióhéjban a nők risorgimentós szerepéről

A *Risorgimento* évtizedeinek hatása nem csupán az államszervezet és a politikai berendezkedés egyesítésében mérhető, hanem az ezekkel párhuzamosan zajló szociális, kulturális és ideológiai átalakulás eredményeiben is. A közös nemzeti identitás, az egységes néplélek és nemzetkarakter megformálásának keretében hangsúlyos szerepet kapott a női lét és szerepkör évszázadok óta tartó alávetett státuszának felülvizsgálata is. A 19. század első fele természetesen még korántsem tekinthető az emancipáció időszakának, ugyanakkor fontos tény, hogy a korszakban egyre több itáliai értelmiségi foglalkozott a nők szerepével a nemzeti öntudat eszméjével összefüggésben.

A felvilágosodás és a francia forradalom az itáliai területeken különösen éreztette hatását a női szerepkört érintően. A 18. századtól egyre több nemes hölgy vezette irodalmi szalon született, a 19. században megkerülhetetlen kulturális és politikai maggá vált¹. E szalonok hatása elvitathatatlan volt a *Risorgimento* ideológiai táplálásában, hiszen egy-egy estély megfelelő környezetet és teret biztosított számos író, filozófus, politikus, művész és a többi értelmiségi számára az eszmecserékhez. Mindazonáltal az effajta szabadság a nemesek körében is igen nagy kiváltságnak számított: általánosan elmondható, hogy a nők döntő többségének szerepe, hivatása – társadalmi státusztól függetlenül – kimerült abban, hogy tisztességes és alázatos életet éljenek, jól menjenek férjhez, biztosítsák a családi élet nyugalmas és támogassák férjeiket. E szerepkör bővítésére, átalakítására, avagy megváltoztatására törekedett az értelmiségi réteg egy része, kiváltképp az írók. A jelen tanulmány célja az, hogy megvizsgálja, Silvio Pellico, Massimo d’Azeglio, Ippolito Nievo és Luigi Settembrini hogyan láttatták a női főszereplőiket egy-egy művükben. Hipotézisem szerint a

1 Kiemelkedő és részletes munka a témában Maria Luisa Berti és Elena Cristina Brambilla *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* című kötete. A 17. századtól a 20. század elejéig vizsgálja az irodalmi szalonok hatását a kulturális és politikai átalakulásokra, illetve a folyamatokban a nők szerepét tekinti át. Lásd továbbá Zucconi (2022: 90), Crivelli (2017: 90-117).

szerzők a karakterjellemzésen keresztül különböző lehetséges női eszményképeket kínáltak az olasz társadalom számára azzal összefüggésben, hogy a nők milyen típusú feladatok ellátásával, milyen áldozatvállalásokkal voltak képesek hazafias módon szolgálni az olasz nemzetegyesítés folyamatát.

A nemzetkarakter és az identitás formálásának tükrében a női szerepkör fejlődése számos érdekességet mutat. Simonetta Soldani tanulmányában hangsúlyozza, hogy a férfi és a női szerepkör formálódása mellett zajlott a nemzeti identitás kialakításának folyamata, sőt a kettő közös és egységes fejlődése hozta létre a hazafias nemzeti identitást²: erre utal, hogy a patriotizmus szellemisége és a patrióta magatartás sok nőre volt hatással, akiknek egy része egyfajta „hazafizálódás” jegyében a katonai műveletekben is részt vett³. Továbbá léteztek kifejezetten nők által szervezett titkos társaságok is, például a milánói központú *La società delle Giardiniere*⁴.

Ezzel szemben a 19. század elején is kifejezetten meghatározóak voltak azon hagyományos képek és metaforák, amelyek szerint Itália alávetett helyzetét, erkölcsi bomlottságát és igazodási pontok nélküli társadalmi-kulturális állapotát az okozza, hogy az olasz népet – morális értelemben – túlzott mértékben a női karakterjegyek, az elnőiesedés jellemzi⁵. Az ókori fiziognómiai szöveghagyományoktól kezdve (Pszeudo Arisztotelész, Polemón, Adamantius), a reneszánsz szerzőkön át egészen Montesquieu-vel bezárólag megfigyelhető az az erkölcsi különbségtétel, amely szerint a férfi jelleg erényt jelent, a női pedig korrupciót, romlottságot. A *szobrászatról* című írásában Pomponio Gaurico így fogalmaz a két nem közötti különbségről: a férfi „[...] *nobile, giusto, intrepido, audace, equo, magnanimo, benigno, costante, coraggioso, onesto, generoso, capace di grandi imprese* [...]”, a nő pedig „*vile, ingiusto, pauroso, avventato, smodato, indolente, crudele, intrattabile, [...] malvagio, avaro, disonesto* [...]”⁶. Ez utóbbi jellemzők akadályozták meg az olasz társadalom erkölcsi és kulturális fejlődését, a nyugat-európai országokhoz képest való lemaradottságáról pedig számos korabeli traktátus, irodalmi mű és útirajz számolt be. Már az 1767-ben megjelent *Letters from Italy*-ben Samuel Sharp arról ír, hogy az interperszonális szféra erkölcsi állapota rendkívül kritikus Itáliában, különösen a házasság intézményét, azon belül is a nők szokásait tekintve. Megfigyelése szerint rendkívül elterjedt volt a *cicisbeo*, a nemesasszonyok udvarlójának figurája, amit „züllött, erkölcstelen, gyalázatos és pokoli” szokásnak tartott⁷. Madame de Staël *Corinne ou l'Italie* (1807) című regényében, amit egy itáliai útja során készített feljegyzései alapján írt meg, a félig olasz Corinne és az angol nemes, Lord Nelvil tragikus kapcsolatán keresztül az itáliai erkölcsi állapotokra reflektál. A férfi főhős így nyilatkozik a félsziget

2 Vö. Soldani (2007: 183).

3 Uo; 207.

4 Vö. Cilloni (2013: 225-237).

5 Vö. Patriarca (2010: 10-11).

6 Vö. Vigh (2014: 192).

7 Vö. Patriarca (2012: 137).

állampolgáraitól: „*In Italia gli uomini valgono molto meno delle donne, perché hanno sia i difetti delle donne che i propri.*”⁸

Silvana Patriarca kiemeli, hogy az idegen nemzetek kritikus, lesajnáló tekintete („*foreigner's gaze*”) sajátos módon a 19. századi olasz nemzetformálás hajtómotorjává vált. A művészek és az értelmiség ugyanis felismerte, hogy a félsziget kulturális, ideológiai és társadalmi tekintetben valóban elmaradott Nyugat-Európa más államaihoz képest, minek következtében társadalmi szintű szegényérzet alakult ki. Patriarca a kérdés tárgyalásakor azt a kognitív megközelítést alkalmazza, amely szerint a negatív érzelmek erősebben hatnak, az agresszívebb fellépés irányába terelhetik a társadalmi érzelmek („*social emotion*”) alakulását. A szegény, a megalázottság a negatív érzelmek közül az egyik legmeghatározóbb és legalkalmasabb akár a politikai mozgósításra is⁹. A hazafiság eszménye ebbe a kontextusba ágyazódott: az elnyomó idegen hatalmak jelenléte az olasz nemzet szegényét jelentette, és az ellenük való katonai, agresszív fellépés kötelesség volt.

Ez utóbbival összefüggésben Itália nő- vagy anyaalakként való azonosítása egyszerűen jelentette a félsziget alávett állapotának metaforáját és a nők iránti elismerő gesztust. A romantika korától kezdődően egyre többen vallották a közösség fontosságát: a nemzetet metaforikusan egy olyan családnak tekintették, amelyben mindenki, minden állampolgár testvér. Ezen egység létrejöttét azonban alapvetően megakadályozta a félsziget nagyrészt uralma alatt tartó Habsburg és Bourbon jelenlét, illetve a francia katonák által megerősített pápai hatalom. Leopardi az *All'Italia* (1819) című hazafias dalában („*canzone civile*”) Itália egykori dicsősége és a 19. századi alávettettsége közti kontrasztot a dicsőséges úrnő és a szerencsétlen szolgálólány ellentétének képével mutatja be: „*Che fosti donna, o sei povera ancella.*” Manzoni az *Il proclama di Rimini* című költeményében az alábbi módon fogalmaz: „*Questa antica, gentil, donna pugnace / Degna non la tenean dell'alto invito [...]*” Leopardi metaforájában a nő sebekkel borítva, kibomlott, zilált hajviselettel, letépett fátyollal, fejét térdéhez szorítva sírva, karján láncokkal, vagyis kiszolgáltatott, elgyötört állapotban jelenik meg¹⁰. A leíráshoz az erőszakot elszenvedett nő képét társíthatjuk. Patriarca a szegény társadalmi érzelmek kapcsán kifejti, hogy Itália és a női szerep közötti összefüggés egyik alapja az a viszonyulás, ahogy az idegen katonák által megerősített nők helyzete viszonyul a külföldi hatalmak által ellenőrzött és uralt itáliai területekhez¹¹: a szexuális behatolás és katonai intervenció mindkét esetben

8 Vö. Patriarca (2010: 11).

9 Vö. Patriarca (2012: 135-136).

10 „*Che livido, che sangue! oh qual ti veggio, / Formosissima donna! Io chiedo al cielo / E al mondo: dite dite; / Chi la ridusse a tale? E questo è peggio, / Che di catene ha carche ambe le braccia; / Sì che sparte le chiome e senza velo / Siede in terra negletta e sconsolata, / Nascondendo la faccia / Tra le ginocchia, e piange.*”

11 Vö. Patriarca (2012: 134).

a hazafias kötelesség elmulasztásának következménye, ami az olaszok számára a szégyent és az erkölcsi bukást jelentette.

2. Balbo és Pellico a nők hazafias szerepéről

A korszak traktátusai jelentősek voltak a nők konkrét társadalmi és kulturális szerepének tárgyalásában. Balbo különösen nagy figyelmet szentelt a témának a *Delle speranze d'Italia* (1844) című értekezésében. A nemzetkarakter-formálás és az új Itália létrehozása szempontjából legfontosabb tizenegyedik fejezet címe *Come vi possono aiutare tutti gli italiani*. Balbo ebben a részben arra tesz kísérletet, hogy bebizonyítsa, minden társadalmi csoport integrálandó a nemzeti küzdelmekbe. Kiemeli, hogy a nemzeti egység megteremtéséhez szükséges, szeretetre irányuló szorgalom erejében („*operosità della carità*”) Itália nem szenved hiányt, de mindenkinek ennek növelésén kell fáradoznia. Ebben a folyamatban a nőknek is fontos szerepet juttat:

Ed in Italia, particolarmente, [...] la carità ha il gran merito di essere la virtù più riunitrice di natura sua, vincolo di tutte le qualità di persone, di tutte le opinioni. Principi, grandi e popolo, ricchi, mediocri e poveri, uomini, donne, vecchi, fanciulli, sani, infermi, sacerdoti e secolari, tutto si riunisce nell'esercizio della carità, e talora in una sola casa di carità. (Balbo, 1844: 295)

Balbo reflektál a kor bizonyos, nőkkel kapcsolatos kritikáira, például a korábban már említett *cicisbeo* intézménye okán. Véleménye szerint bár nyilvánvalóan számos asszony továbbra is tartott szeretőt, azért nagymértékű pozitív változás történt az olasz nők erkölcsében:

L'usanza, la moda era allora l'adulterio [...]; il vizio o l'affettazione del vizio; l'ozio, la mollezza, ad ogni modo; ed eccezione era la costumatezza, eccezione rarissima la costumatezza professata. Ora tutto all'incontro; la virtù e il vizio han ripreso ciascuno loro luogo naturale; regola e moda è la virtù, eccezione il vizio; si professa quella, si cela questo. (Balbo, 1844: 288)

A nők szerepének jelentőségét egy szintre emeli a férfiaké mellé, sőt az előbbieket a szorgalom, dolgozóság (*operosità*) tekintetében túlszárnyalták a férfiakat. Ennek okát Balbo többek között abban látta, hogy a nők őszintén képesek voltak kiteljesedni a családi élet harmonikus szervezésében, amelyben ráadásul a számukra megfelelő hazafias szolgálatot is megtalálták. Ugyanis egyre több figyelmet szenteltek a lánygyermek nevelésének:

[...] virtù fa virtù, l'educazione delle fanciulle, che non si soleva nè si poteva fare in case disoneste, or si può e si suol fare in casa dalle madri; e se per isventura non si può, si fa pur meglio ne' conservatorii e ne' monasteri di gran lunga migliorati; e dove che facciasi, si rivolge allo scopo di allevare donne di famiglia anzichè di mondo [...]. (Balbo, 1844: 289)

Az eszmefuttatása alapján elmondható, hogy Balbo a nőknek ugyanolyan fontos szerepet szán a nemzetformálás folyamatában, mint a férfiaknak: „*E se continuino così, non dubitino le donne italiane di riavere in breve reduci e degni di esse quegli uomini stessi, a cui non manca forse per ser lor pari se non d'aver trovata pari operosità.*”¹². A családi élet oltalmazását, de legfőképpen a szülői példa alapján egy következő patriótageneráció felnevelésének feladatát legalább olyan jelentőségű állampolgári, hazafias kötelességnek tartotta, mint a harctéren vagy a politikai életben való helytállást. A nemek közti különbségtétel az új Itália megteremtésében a társadalmi és kulturális erőforrások elpazarlása lenne, ami késleltetné az egység és a nemzeti identitás megszületését.

Pellico a *Dei doveri degli uomini* (1833) című traktátusában a női szerepkört valóságos megközelítésben tárgyalja. A hangsúly az ő esetében is a családi életben betöltött „funkcióra” esik, ugyanakkor részletesen körbejárja a nő azon tulajdonságait, amelyek alkalmassá teszik az Istent és Itáliát egyszerre szolgáló házasságra. Balbóhoz hasonlóan neki is meggyőződése, hogy a nők nem másodrangú állampolgárok, az irántuk tanúsított tisztelet és megbecsülés egyszerre hazafias és emberi kötelesség:

Allontana i tuoi passi da coloro che non onorano nella donna la madre loro. [...] Serbati degno, per la tua nobile stima della dignità femminile, di proteggere colei che ti diede la vita, di proteggere le tue sorelle, di proteggere forse un giorno tal creatura che acquisterà il sacro titolo di madre de' tuoi figli. (Pellico, 2011: 58)

Pellico a nemzetegyesítés egyik kulcsfontosságú elemeként a keresztény házasság értékein alapuló családot nevezi meg: „*La carriera delle tue azioni comincia nella famiglia: prima palestra di virtù è la casa paterna.*”¹³. A két nem egyenrangúságát hangsúlyozza a *Dei doveri* huszonharmadik, *Matrimonio* című fejezetben. Kifejti, hogy a boldogság záloga a házastársak erkölcsös életszemlélete, az Istennek tetsző életre való törekvés, de az első és legfontosabb kötelességként az egymás iránti feltétlen tiszteletet hangsúlyozza¹⁴. Ebben a fejezetben jelenik meg az a progresszív gondolat, amely szerint a feleség férje iránt érzett szeretete és tisztelete nem birtokolható és nem számonkérhető abban az esetben, ha a férj nem törődik megfelelően a feleségével. Pellico abból a feltételezésből indul ki, hogy a női lélek alapvetően a finomságra, a jóságra és a megbocsátásra van kódolva és – amennyiben az erkölcstelen példák és a rossz nevelés nem hat rá ellentétes módon – e tulajdonságok birtokában lép házasságra¹⁵. A férj azonban ezt nem használhatja ki, el kell végeznie a lelkiismeret-vizsgálatot és eredendő természetének meglágyítását: „*Quanto maggiore è la*

12 Vö. Balbo (1844: 290).

13 Vö. Uo; 32.

14 „*Un matrimonio può solo essere felice a questo patto; ciascun de' due sposi dee prescriversi per primo dovere questa inalterabile risoluzione: «Voglio amare ed onorare per sempre il cuore cui ho data padronanza sul mio.»*” Vö. Pellico (2011: 65-66).

15 Uo; 66.

gentilezza delle sue maniere e de' suoi sentimenti, tanto maggiore è in lei il bisogno di ritrovarla eguale in te."¹⁶ A férfinak tehát a női lélek nagyságához kell nemesednie, ellenkező esetben a házastársa boldogtalan lesz, esetleg a boldogságot másnak az oldalán fogja keresni. Pellico tehát egyenrangú társakként mutatja be a férfit és a nőt, ez utóbbit nem egy csöndes és alázatos, korlátozott jogkörű feleségszerepben képzei el, amikor az új Itáliára nézve kíváncsi női modellről elmélkedik. A házastársak közötti szövetségre épített kapcsolat példaértékű lehet a gyermekek számára is, akik egy ilyen módon kialakított környezetben természetes módon szívják magukba az erényes és hazafias életmód alapjait, amit később a hazáért vállalt szolgálatokban kamatoztathatnak.

A nők számára a családi életben teljesített szolgálat mindvégig a *Risorgimento* egyik legfontosabb nemzetformáló-tényezőjeként van jelen. Ugyanakkor Pellico, d'Azeglio, Nievo és Settembrini olyan egyéb lehetséges mintákat is nyújtanak a műveikben, amelyek a hagyományos női szerepkörhöz képest elmozdulást jelentenek: a konkrét történelmi eseményekben és kulturális-szociális-ideológiai átalakulásban való aktív részvételre buzdítanak. Mindazonáltal a négy szerző eltérő mértékben mutatja be a szerepkör átrendeződésének lehetőségeit. A vizsgált műveket tekintve a hagyományos értékekhez leginkább tendáló szerző Settembrini, a legradikálisabb mintát viszont Nievo kínálja.

3. Luigia Faucitano, a háterszág (Settembrini: *Ricordanze della mia vita*)

Settembrini *Ricordanze della mia vita* (posztumusz 1879) és Pellico *Le mie prigioni* (1832) című művei önéletrajzi ihletettségek¹⁷, sőt mindkét esetben börtönregényről van szó. További hasonlóság a két mű között, hogy a fogság időszakának túléléséhez, illetve ahhoz, hogy a főszereplők lelkileg és szellemileg is megerősödve térhetnek vissza a társadalomba, nagymértékben hozzájárult a mellettük kirajzoló egy-egy női karakter.

Settembrini narrátor nagy lelkiemlésekről tett tanúbizonyságot az 1839-1842 és az 1849-1859 közötti két börtönbüntetés időszaka alatt, amikor is nemcsak a szellemi szabadságának megőrzése segítette a megpróbáltatások túlélésében (tudásának művelése, olvasás, irodalmi alkotás, másolási feladatok stb.), hanem a családja és legfőképpen felesége támogatása is, akik „lelki háterszágot” biztosítottak számára.

¹⁶ Uo; 67.

¹⁷ Némi különbség a szerzői szándékokban figyelhető meg. Settembrini esetében a teljes életút bemutatása volt a cél, amely elképzelés végül a szerző halála miatt nem valósulhatott meg: gyermekkorától a második bebörtönzés időszakának végéig (1859) tudta emlékeit kötetbe rendezni. Pellico viszont kizárólag az 1820-1830 közötti időszakra, a börtönbüntetés éveire koncentrált.

Luigia Faucitano bár egyszerű, alázatos lány volt, a házasságban valódi társává vált Settembrininek. Ennek előképe már az első személyes találkozásuk jelenetében megjelenik: „[...] *era timidissima, quella che poi divenuta donna doveva soffrire tanto e con tanto coraggio* [...]”¹⁸. Settembrini eleinte nehezen viselte a hatóságok kegyetlenségét, aminek egyik fő eszköze az volt, hogy semmilyen információt nem kapott a feleségéről¹⁹. Egy alkalommal az asszony a börtönfelügyelő ígéretében bízva meglátogatja Settembrinit, mivel azonban a felügyelő nem jelenik meg, nem kap engedélyt a belépésre: a főhős a cellája ablakából szemtanúja a jelenetnek, és tehetetlen düh fogja el, amikor látja, ahogyan a várandós feleségét várakoztatják, majd elküldik. A szándékos provokációk célja, hogy Settembrinit lelki terrorban tartsák, rávegyék valamilyen kihágás vagy rossz magaviselet elkövetésére, amiért súlyosabb büntetésre ítélik. Bár Settembrini kifejezetten arra kéri feleségét egy kicsempézt levélben, hogy ne tegye ki magát ismét hasonló esetnek, Gigia mégis felkeresi, és ekkor már találkozhat férjével²⁰. A feleség ebben a jelenetben mutatja meg helytállásának esszenciáját:

Credevo di morire per via, e lasciare questa creatura, ma Iddio mi ha voluta viva, e sono venuta per assisterti. Ho venduto quello che non potevo portare, ma ti ho serbato i libri. Io sono in casa della mia famiglia. Ora che ci siamo bisogna soffrire con dignità. Sta dunque di animo sereno e forte, e fa ch'io possa gloriarmi di essere tua moglie”. Queste ultime parole mi colpirono profondamente: io non avevo inteso mai mia moglie parlare così. La sventura l'aveva trasformata, e svolgeva in lei un carattere forte e severo, ed amoroso insieme ed operoso. Queste parole mi sollevarono, mi fecero un bene grande, ed io cominciai a conoscere meglio quella donna, e rispettarla, ed amarla assai più di prima. (Settembrini, 1964: 47)

Önsajnálát nélkül, tárgyilagosan meséli el, hogy várandósan és a fiukkal milyen viszontagságos volt az út, hogy az anyagi nehézségek közepette sem vált meg Settembrini legfontosabb dolgaitól, a kultúrát és a szellemi szabadságot jelentő könyvektől. A korábban Cesare Balbo traktátusa kapcsán bemutatott szorgalom, dolgozóság (*operosità*) erénye hatja át Gigiát, aminek következtében büszkén, egyfajta hazafias helytállással viseli a helyzetet.

Az, hogy valódi társ volt, aki felért férje intellektuális magaslataiba és tisztelte őt értük, megmutatkozott talpraesettségében és intelligenciájában, ahogyan a férjének is módjában áll a két büntetés közötti időszak alatt megtapasztalnia. Bár Settembrini

18 Vö. Settembrini (1964: 33).

19 „[...] *mi si presentava a la mente la faccia della donna mia e del mio figliuolo io son sapevo contenere le lagrime. Non avevo loro nuove, non sapevo della loro sorte* [...]” Vö. Uo; 44-45.

20 A továbbiakban ráadásul egy agyafúrt módszert alakít ki, hogy titokban leveleket válthassanak egymással: a férjének bevitt ételcsomaghoz tartozó borosüveg alján egy sötét üveglap segítségével vízhatlan réteget képzett, amelyben a levelek olvashatók maradtak. Uo; 48.

a szabadon engedést követően megfigyelés alatt állt, mindez nem tántorította el attól, hogy magántanítványait hazafias szellemben oktassa és titokban pamfleteket írjon. A narrátor a visszaemlékezésben nem tesz említést arról, hogy Gigia a családdányakra jellemző félelemtől vezérelve gátolta volna férjét abban, hogy részt vegyen a titkos konspirációkban, pedig ezek újfent veszélybe sodorhatták volna őket: vagyis Settembrini intellektuális, ideológiai és „politikai” értelemben is kiteljesedhetett mellette.

Az 1848-1849-es felkelésekben való részvétel miatt halálra ítélték, végül Santo Stefano szigetén bebörtönözték az író: ebben a helyzetben a leveleken kívül nem állt rendelkezésükre más kommunikációs eszköz. A főszereplő feleségének írt levelei a legnagyobb bizalomról tanúskodnak. Settembrini határozottan kiállt amellett, hogy értelmiségiként a börtön falain belül is szolgálnia kell a nemzetet azzal, hogy akár a kegyelem lehetőségének elvesztése árán sem enged az elveiből és ideológiai hitvallásából: „[...] *ma se [...] io dovessi rinnegare [...] l'onore, io sarei contento di non vedere più nè il mio Raffaele, nè la mia Giulia, nè la mia Gigia, e morire qui.*”²¹ Gigiában tehát olyan bizalmasát, vele egyenrangú barátját találta meg, akiről tudta, hogy akár a családi élet békéjének feláldozása árán is, de mindent megtesz férje támogatása, tágabb értelemben a nemzet jövője érdekében.

Settembrini börtönbüntetésének éveiben Gigia minden bizonnyal ellátta a gyermekek hazafias nevelésére vonatkozó feladatokat, ami leginkább Raffaele fiuk hőstettében mutatkozott meg. 1859-ben ugyanis úgy döntött a Bourbon-kormány, hogy a szigeten elítélteket New Yorkba szállítják a börtönbüntetésük hátralévő részének letöltésére. Raffaele eltérítette a foglyokat szállító hajót, és ezzel megakadályozta a kormány szándékait: „*Papà mio, mi feci marino per salvarvi. Basta: il capitano non parla che l'inglese, gli parlerò io, l'ha a fare con me.*”²².

Bár alapvetően Settembrini a *risorgimentós* női szerepkör lényegét a családi életben vállalt feladatában értelmezi és értékeli, a *Ricordanze della mia vita*-ban tanúságot tesz amellett, hogy e szerepkörben is végre lehet hajtani az Itália jövőjét garantáló tetteket. Feleségét – bátorságának, önfeláldozó szeretetének, a gyermekeknek adott helytállásának bemutatásával – a Teresa Confalonierihez hasonló patriótaasszonyok sorába emeli, akik férjük börtönbüntetése során továbbra is életben tartották azok hatását a közgondolkodás formálásában.

21 Uo; 168.

22 Uo; 87. A kiszabadítás teljes eseménysorozatát ld. Settembrini (1964: 86-88) Vol. 2.

4. Nők mint a hit és a lelkiező forrásai (Pellico: *Le mie prigioni*)

Pellico a *Le mie prigioni*-ban (1832) kevés női szereplőt vonultat fel, akik a cselekmény egészéhez képest viszonylag kevés jelenetben szerepelnek, a főszereplőre gyakorolt hatásuk viszont annál jelentősebb. A narrátor visszaemlékezésében értelmezésem szerint három olyan női alakot találhatunk, akik a börtönévek különböző időszakában Pellico lelki és/vagy szellemi társaivá váltak.

A fogság első időszakában, a milánói Santa Margherita kolostorból átalakított börtönben a helyzete felett érzett kétségbeesés hatására indul el Pellicóban a hithez való visszatérés. Maddalena karaktere szimbolizálja Pellico vallásos szemléletét és arra vonatkozó képességét, hogy az embertelenségben is felfedezze az emberségességet. Valójában sohasem találkoztak: Maddalena többi társával a bukott, erkölcstelen nőknek fenntartott zárkában raboskodott, a főszereplő pedig a börtön falain keresztül csupán a hangját hallotta, amint litániákat vagy a „*Chi rende alla meschina la sua felicità?*”²³ kezdetű dalt énekelt. Isten kegyelmével biztatta a társait, a többiekkel ellentétben sohasem beszélt alantas témákról és közönséges módon. A főszereplő érzelmileg közel került hozzá, értékesnek tartotta a bebörtönzés valószínűsíthető oka ellenére is. Pellico nem látta őt, mégis hitt a jóságában, tisztaságában: a látatlanba vetett bizalma a hitbeli növekedésének metaforája. Az indirekt módon kapott szeretet és lelkiező a tízévnyi börtönbüntetés során végigkíséri a főhőst, számos alkalommal eleveníti fel Maddalenát és legfőképpen az általa énekelt dal mondani- valóját: „[...] *non ho potuto pensare a Maddalena senza rincrescimento. [...] Avrei voluto sentire ancora una volta que' due patetici versi: Chi rende alla meschina la sua felicità?*”²⁴.

Jelentős a bibliai áthallás Pellico *risorgimentós* társadalomról vallott nézetei szempontjából is. A teológiai hagyomány szerint a bűnös asszonnyal azonosított Mária Magdolnával megfeleltethető a Santa Margheritában raboskodó Maddalena alakja.

23 Vö. Pellico (1986: 51). Ez a sor összefüggést mutat a regény mottójául választott, Jób könyvéből (Jób 14:1) való idézet: „*Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis.*” („Az asszonytól született ember rövid életű és háborúságokkal bővelkedő.” Károli Gáspár fordítása). A mottó és a dal felkiáltásszerű kérdése látszólag úgy viszonyulnak egymáshoz, hogy a mottó már előre megválaszolja a kérdést, véglegessé téve a földi életben várható szenvedések tényét. Értelmezésem szerint a mottó nemcsak a teljes cselekményre és az abban megjelenő emberi sorsok törékenységre utal, hanem szűkíthető a főszereplő azon világnézetére, amellyel a történet elején rendelkezik. Ehhez képest előrelépés, a lelki fejlődési folyamat kezdete az, hogy Maddalena dala arra ösztönzi a főszereplőt, hogy arról elmélkedjen, miképpen tehető jobbá az emberi lét.

24 Uo; 62. A narrátor további öt alkalommal eleveníti fel Maddalena alakját: a 12; a 13; a 18; a 29. és 96. fejezetben. Ezekben a pillanatokban legtöbbször a nő hangjára való visszaemlékezés indítja meg a lelkét: „*a voce di Maddalena tornava a dispormi a compassione*” (Uo; 52.), „*Mi sovvenne [...] della patetica voce di Maddalena, de' miei palpiti di compassione per essa*” (Uo; 210.). Máskor „*mia povera Maddalena*”-ként hivatkozik rá (Uo; 63.).

A bűnbánó asszony kegyelmet nyer Krisztustól, az apostolok mellett az egyik legfontosabb személy lesz az első keresztények között. Ezzel szemben a 19. századi társadalomban a nőket övező szigorú korlátok és szabályok áthágása esetén nincs visszatérési lehetőség a társadalom által erkölcsösnek tartott életbe. Pellico egy valóságos eszmefuttatás keretében így elmélkedik a nőről:

Chi poteva impedirmi d'immaginarla più bella e più infelice che colpevole, nata per la virtù, capace di ritornarvi, s'erasese scostata? Chi potrebbe biasimarmi s'io m'inteneriva udendola, s'io l'ascoltava con venerazione, s'io pregava per lei con un fervore particolare? L'innocenza è veneranda, ma quanto lo è pure il pentimento! Il migliore degli uomini, l'uomo-Dio, sdegnava egli di porre il suo pietoso sguardo sulle peccatrici, di rispettare la loro confusione, d'aggregarle fra le anime che più onorava? Perché disprezziamo noi tanto la donna caduta nell'ignominia? (Pellico, 1986: 51)

Az elmélkedés ugyanakkor nemcsak Maddalena karakterére vonatkozik, hanem a korabeli nőket érintő súlyos vádak ellen is tanúbizonyságot tesz: nem egy-egy testi botlás taszítja romlásba a lelket, hanem az embertelenség, a szeretet és irgalmasság (*carità*), illetve az isteni bölcsesség hiánya. A nő értéke nem kizárólag a testi tisztaságán alapszik, – bár ez is fontos erénye, de bűnét megbánva ugyanolyan tisztán élheti tovább életét – hanem a társadalmi „hasznosságán”, vagyis az intellektuális képességein és lelki erején.

A velencei *Piombi* börtönben Pellico két női szereplővel alakít ki bizalmas kapcsolatot. Egyikük egy asszony a két gyermekével, akik egy közeli épületben laknak a börtön mellett. A főszereplő gyakran vált szót velük cellájának ablakából. E pillanatok bár rövidek, a gyermekek iránta mutatott őszinte szeretete és érdeklődése boldogsággal tölti el, képes valódi megnyugvást találni bennük: „*Un saluto, una parola d'amore agl'infelici, è una gran carità!*”²⁵. Az édesanya szavai szintén Pellico lelkierejének és hitéletének fejlődésére utalnak: az asszony a „*Buona notte, Silvio! coraggio!*”²⁶ köszöntéssel búcsúzik tőle, ami a bibliai „ne félj!” és „ne féljete!” szövegrészre utal. Pellico fejlődése abban áll, hogy nem a körülményekkel és a bizonytalansággal törődik, hanem Istenbe vetett hitét erősíti és a börtönbüntetés során is megtalálja azokat az értékeket, amelyekben lelki táplálékot talál.

Az édesanya és Maddalena a lelki élet forrásai Pellico számára. A harmadik nő Zanze, az egyik velencei börtönőr lánya, akiben valódi szellemi társra lel. A kettejük kapcsolatán keresztül az elbeszélő azt is képes bemutatni, hogyan kell az értelmiségi embereknek az ifjúság tanítómesterévé válni.

A lány eleinte figyelmességével, emberséges magatartásával vívja ki Pellico tiszteletét és megbecsülését. Zanze gyermeki elragadtatással viseltetik iránta,

25 Uo; 121.

26 *Idem*

meggyőződése, hogy Pellico ártatlanul szenved. Gyermeki lelkében a bűn képzelet kizárólag a lopással és a gyilkossággal kapcsolódik össze, ismeretlen számára a politikai vagy ideológiai okból, a szabadság eszméjéért elszenvedett börtönbüntetés. Egyszerű szavaiban a bűn mibenlétének súlyos kérdéseit veti fel, amire Pellico narrátora így emlékszik vissza: „[...] e poi perch'io era prigioniero, senza avere, diceva ella, né rubato né ammazzato!”²⁷. Pellico később felfigyel a lány intellektuális képességeire is: Zanze olvasta a szerző *Francesca da Rimini* és *Eufemio* című drámáit, illetve számos versét, ezekkel kapcsolatban megfogalmazta reflexióit is. Pellico bevezeti őt a filozófiai és vallási kérdések tudományába. Gyakran elmélkednek és tanulmányozzák közösen a Bibliát, amely alkalmak nagy hatással vannak a mesterre és lelkesítik a tanítványt: „[...] m'era dolce il vedere che le sue afflizioni scemassero parlandomi, che la mia pietà le fosse cara, che i miei consigli la persuadessero, e che il suo cuore s'infiammasse allorché ragionavamo di virtù e di Dio.”²⁸.

Ugyanakkor bizonyos értelemben Zanze a lelkierő próbája is. A lány nagy hatással volt Pellicóra, ám a főszereplő megmarad keresztényi önmegtartóztatásában. Bár érzelmi fejtegetéseiből arra lehet következtetni, hogy mégiscsak beleszeretett Zanzéba²⁹, Pellico tudatosítja az olvasóban, hogy férfiként nem közeledett a lány felé. Kapcsolatukat alapvetően a gyermeki ártatlanság övezte, de a lány gyakorta félreérthető jeleket adott, bele sem gondolva, hogy egy mosollyal, öleléssel, a Pellico Bibliájának fejezeteire hintett csókokkal milyen érzéseket válthat ki a férfiből. A testi csábítás legyőzése erősíti a jellemet, a főszereplő kiállta a próbát, de az epizód lezárásához szükséges a lány „kivezetése” a történetből: Zanze megbetegszik, majd meghal.

A *Le mie prigioni*ban Pellico látszólag azt a hagyományos szerepet szánja a nőknek, hogy lelki támaszul kell szolgálniuk a férfiaknak. A regényben azonban arra világít rá, – ugyanúgy, ahogy a korábban bemutatott *Dei doveri degli uomini*ben még inkább kifejtésre kerül – hogy a nők dolga nem kizárólag az, hogy a mindennapi feladatokban és kihívásokban, „földi értelemben” egyben tartsák a családot, hanem hogy tudásukkal, intellektuális képességeikkel, de legfőképpen vallásos meggyőződésükkel és Istenbe vetett hitükkel formálják át az egész olasz társadalmat. A hit és a vallás által Pellico szemléletében a nő és a férfi egyenrangú társak: nincs alávetett szolgálat, hanem közös áldozat az isteni szeretet felé és Itália jövője érdekében.

²⁷ Uo; 85.

²⁸ Uo; 89.

²⁹ „Sarei un impostore se attribuisi a saviezza il non essermene innamorato. Ma se il sentimento ch'ella mi destò non fu quello che si chiama amore, confesso che alquanto vi s'avvicinava.” Uo; 88.

5. Nők a harctéren és a családban (d’Azeglio történelmi regényei)

D’Azeglio a szépirodalmi műveiben erőteljesen törekszik az olasz nemzetkarakter formálására³⁰. Az *Ettore Fieramosca* (1833) és a *Niccolò de’ Lapi* (1841) című történelmi regényei nemcsak a nemzeti identitás erősítését, hanem a hazafias magatartás elemeit, jellemzőit is igen didaktikusan közvetítik. E két regényben fontos, karizmatikus női szereplőket mutat be d’Azeglio, akik különböző magatartás mintákat avagy ellenpéldákat testesítenek meg.

Ginevra az *Ettore Fieramosca* fő női karaktere, aki a francia sereg egyik olasz zsoldosának, Grajanónak felesége, akihez kényszerből adták hozzá. Férje (valótlan) halálhírét követően a Barletta melletti kolostorba vonult. Barletta városát Ettore Fieramosca és társai védik: a regény nemcsak a francia-spanyol háború (1499-1504) egy dicsőséges epizódját beszéli el, hanem Ettore és Ginevra tragikus, be nem teljesülő szerelmét is. Viszonyukban bontakozik ki Ginevra példaértékű erkölcsse, amely mintaként szolgálhat a kor asszonyai számára.

A női főszereplő első jellemzését az alábbi szavakban olvashatjuk: „*La più bella, la più virtuosa, la più amabile donna ch’io m’abbia mai conosciuta.*”³¹. Jellemének fontos része vallásossága és szemérmessége: imádságaiban azt kéri, hogy találjon erőt a férje kereséséhez és ne Ettoréhoz ragaszkodjon. A férfi főszereplő támogatása őszinte, nem él vissza a helyzetével, sőt nemcsak a jószívű és alázatos nemeshölgyet látja benne, hanem valódi társat, aki megérti a hazáért hozott áldozatainak jelentőségét³². A barlettai párbajról való megállapodás hírére Ginevra őszinte és értő lelkesedéssel fogadja, elragadtatásban úgy érzi, szinte szégyen, hogy ő maga fizikai adottságai révén nem képes részt venni a harcban: „*Se avessi il tuo braccio! se potessi far fischiare questa, che reggo appena! non anderesti solo: no!*”³³. Ebben a pillanatban fogalmazza meg Ettorén keresztül a szerző a tanulmány címében is részben megjelenő tanító részt: „*Le donne del tuo taglio possono far fare miracoli alle spade*

30 Az önéletrajza, az *I miei ricordi* (1867) is ebbe a csoportba sorolható, de a női nemzetkarakter szempontjából részletesebb tárgyalása meghaladná a tanulmány kereteit. Összességében úgy véli, hogy morális értelemben a nők a sokkal inkább a férfiak felett állnak (d’Azeglio 1891: 200.), hiszen „*non hanno i vizi del vino, delle bestemmie e delle coltellate; sono caste, o almeno erano, meno rare eccezioni; e poi è in loro una certa gentilezza tutta spontanea, parlano una lingua rifiorita di graziette amorevoli, come figlio mio! core mio! bello mio! pronunziate con un metallo di voce che tocca ed è la più simpatica delle armonie; hanno un vestire pittoresco e che dona; un certo talento naturale; pronte nelle risposte e sveglie, che con loro non ne casca una in terra.*” (d’Azeglio 1891: 269.) Ugyanakkor hozzáteszi, hogy a megfelelő neveltetés és erkölcsi érzék hiányában mind a falusi parasztasszonyok, mind az előkelő dámák között éppúgy találhatók közönséges nők. A felsőbb társadalmi körökben uralkodó helyes morál hiányáról különösen a római utazásai során számol be, nem kímélve a nőket sem.

31 Vö. d’Azeglio (1856: 14).

32 „[...] *son donna, ma ho cuore. – Lo so, Ginevra, e dubiterei che il sole si levasse domani, prima di dubitar di te.*” Uo; 46.

33 *Idem*

*senza toccarle; potreste voltar il mondo sottosopra... se sapeste fare. Non parlo per te, Ginevra, ma per le donne italiane, che pur troppo non ti somigliano.*³⁴ Ettore nem férfiakkal „való” feladatot vár el tőle, hanem Ginevra hazafias magatartását, hazaszeretetét állítja példaként az olvasók elé: az idézetben egyértelműen megszólításra kerül nemcsak a történet szerinti 16. századi, hanem a *risorgimentós* nőtársadalom is. Ginevra hazaszeretetének további példája egy másik barlettai hős, Brancalone szavain keresztül elevenedik meg. Ettore csak egyszer habozik, hogy alávesse magát a hazafias kötelességnek. Miután felépült súlyos sérüléséből, amelyet az elrabolt és megerőszakolt Ginevra megmentésekor szerzett, azonnal látni akarja a nőt, mielőtt részt venne a párbajban. Brancalone meggyőzi, hogy menjen a harctérre, és figyelmezteti, hogy előbb teljesítse kötelességét a párbajban, különben Ginevra azt hiheti, hogy Ettore elhanyagolta érte a hazáját. Ebben az összefüggésben Ettore Ginevra iránti szerelme kettős szerepet játszik: egyszerre szenteli meg a haza iránti szeretet és rendelődik alá a hazafias kötelességeknek. Brancalone szavai megidéznek Banti a *Risorgimento* történelmi regényeinek női karaktereivel kapcsolatos gondolatait. A női hősök alapvető szerepe, hogy támaszt nyújtsanak apjuknak, testvérüknek, férjüknek vagy szeretőjüknek, és osztozzanak velük abban az áldozatban, hogy mindig Itália javát helyezik a személyes érdekek elé³⁵.

Ginevra karaktere megtestesíti a nőalakként ábrázolt Itália képét és az ehhez kapcsolódó, korábban kifejtett Patriarca-féle megközelítést a társadalmi szégyennel és az ellenség által erőszakot elszenvedett nőkkel összefüggésben. A harcokban ugyanis feltűnik Cesare Borgia, aki a franciákkal szövetségbe lépve Itália ellenségévé, az idegen hatalom képviselőjévé válik. Jelenléte a félszigeten az idegen erő betörésének konkrét pillanata, illetve Itália morális bukásának előképe, amikor Ginevrát elrabolja és megerőszakolja. A jelenet fenyegető jóslat: ahogyan Ginevra, akinek nem sietnek időben a segítségére, belehal az elszenvedett gyalázatba, úgy a 19. századi Itália is hasonló végnek van kitéve.

Az Ettore Fieramosca legfontosabb női karakteréhez képest a Niccolò de' Lapi két főhősnője, Lisa és Laudomia de' Lapi egyfajta visszatérést jelent a hagyományos női mintákhoz: Ginevra szerepköre egyáltalán nem a családi élet kontextusában értelmezhető, míg a testvérpár alapvetően a de' Lapi család jövőjének meghatározó szereplője.

Laudomiának és Lisának elsősorban a családban elsajátított értékek továbbadásában van fontos szerepe: míg bátyjaik katonai képességekben és a polgári bátorságban jeleskednek, a nővéreknek erényesnek és alázatosnak kell lenniük, és mindig készen kell lenniük, hogy engedelmeskedjenek apjuknak, Niccolónak. A két lány teljesen különböző személyiség: Laudomia csendes, engedelmes és szerény, követi apja tanításait, és így ő az, aki megérti és magába szívja apja örökségét a helyes és

34 *Idem*

35 Vö. Banti (2014: 61).

erkölcsös életről. Erényei még jobban megmutatkoznak, ha összehasonlítjuk Lisa személyiségével. Ő lázadóbb és zaklatottabb lélekkel rendelkezik, de legnagyobb hibája a hiúság, ami a de' Lapi család tönkretételének első lépése. Lamberto, hogy méltó legyen Lisa szerelmére, háborúba megy, és tettét mind Niccolò (férfiás döntésnek tartja), mind Lisa (mert hiúságában megerősítve érzi magát) értékeli. A lányt azonban elvakítja és megtéveszti az ellenséges Palleschi párthoz hű Troilo udvarlása: titokban összeházasodnak, és fiuk születik. Ide kapcsolódik Pellico koncepciója – miszerint csak a házastársak értékrendjén és hazaszeretetén alapuló házasság teremthet jó közösséget – a Lisa és Troilo közötti kapcsolat vonatkozásában: mivel a férfi Malatesta kérésére csábította el a lányt azzal a céllal, hogy Niccolòt eltávolítsa a firenzei politikából, érvénytelen házasságukból Lisa és családja számára csak nyomorúság és szenvedés születik. Niccolò úgy véli, hogy az ő és a ház becsülete a gyermekei erkölcséhez kötődik, így amikor megtudja, hogy Lisa titokban gyermeket szült az ellenségtől, szégyenérzet alakul ki benne saját magával szemben, mert az, hogy a lánya hibázott, Niccolò számára azt jelenti, hogy a tanításai hiányosságokat mutatnak:

Dimmi, femmina d'inferno, vergogna mia, vergogna della tua casa, non potevi prima ammazzarmi, e poi far quel che tu hai fatto? Non vi eran più coltelli in Firenze? [...] quando ho già un piè nella fossa, tu, perversa, mi butti il fango in capo? Su questi canuti, che dovean essere la gloria de' miei figliuoli, l'onore di te, sozza scellerata. (d'Azeglio, 1920: 136)

Lisa megpróbál az ellen érvelni, hogy az emberi kapcsolatokat kizárólag a származás irányíthatja: attól, hogy Troilo a Palleschi párthoz tartozó szülőktől származik, ő maga nem kizárólag Firenze ellensége lehet, hiszen a szülei döntéséért ő nem felelős. Niccolò azonban egyáltalán nem bízik Troilóban, Lisa kijelentését a haza iránti káromlasként fogja fel és elüldözi lányát. Ez a regény egyik legjelentősebb jelenete: Niccolónak példaképként kell szolgálnia minden polgár számára, az erkölcsi tisztesség képviselőjeként. A főhős becsülete a családja és Firenze becsülete, a szégyene pedig az otthonáé és a városé. Erkölcsi meggyőződéséből adódóan nem tehet mást, mint hogy elzavarja Lisát annak érdekében, hogy megvédje magát, családját és a várost a becstelenségtől. Lisa kudarca a regény ezen részének nyelvezetében is megjelenik. A lányt a *femmina* (a *figlia* helyett), *perversa*, *sozza*, *scellerata*, *ribalda* szavakkal illeti az apja. Ezek a szavak kontrasztot teremtenek az olyan értékekkel, mint a tisztaság, az alázatosság és a szerénység, vagyis olyan karakterjegyekkel, amelyeket Banti a történelmi regények hősnőinek értékeivel azonosít³⁶. A kifejezések tehát még inkább hangsúlyozzák, hogy Lisa „értéktelen”, mert képtelen a kor kulturális és társadalmi elvárásainak megfelelni.

36 Vö. Banti (2014: 56).

A regényben Laudomia képviseli, Ginevrához hasonlóan, az Itália mint nőalak képe, benne koncentrálódnak az női léthez kapcsolódó hazafias erények. Esetében szinte megismétlődik az az epizód, amely szerint az ellenség – jelen esetben Troilo – meg akarja magának szerezni a feddhetetlen és tiszta főhősnőt. Az epizód annak előképe, ahogy az ellenség betört Firenzébe, tágabb értelemben Itáliába. Troilo elrabolja Laudomiát, aki azonban Lamberto csapatának segítségével végül megmenekül az erőszaktól.

A családi otthon mellett, hogy fizikai védelmet nyújt tagjai számára, szent helyé válik. Niccolò ebben a zárt közegben akarja átadni a hazafias érzületét gyermekeinek, ennek keretében számos alkalommal beszél a megfelelő házastárs kiválasztásának fontosságáról: csak az erényre és erkölcsre hajlandó lelkek köthetnek olyan házasságot, amelyből a haza szolgálatára alkalmas új nemzedék születik. Lamberto és Laudomia megértik ezt az üzenetet, Lisa azonban bűnös, mert megsérti a Niccolò-ház törvényét, tönkreteszi a család egyensúlyát és végül közvetett módon, de hozzájárul Firenze vesztéhez. E tekintetben az elbeszélés végén a konfliktus megoldása – vagyis az, hogy Niccolò a halála előtt megbocsát Lisának (megtudja, hogy Troilo és Lisa házassága érvénytelen volt, lánya sohasem volt az áruló ellenség felesége) – valójában nem jelent feloldozást: Lisa morális értelemben már elveszett. Összességében a szerző Niccolò szavain keresztül rögzíti és hangsúlyozza azokat a gondolatokat, értékeket, amelyek mentén az olasz társadalom nőtagjai is a *risorgimentós* küzdelmek részévé tudnak válni.

6. A hagyományos és az újragondolt női szerep ellentéte (Nievo: *Le confessioni d'un Italiano*)

Nievo a *Le confessioni d'un Italiano* (1867) című, Carlo Altoviti fiktív önéletrajzát elmesélő nemzeti eposzában nagy hangsúlyt fektet a női szereplők ábrázolására. Carlo életét leginkább két nő, Pisana és Aquilina határozzák meg. Ahogy a regény az *ancien régime* világát ütközteti a polgárosodás útjára lépő Itáliával, úgy kerül ellentétbe Carlo későbbi felesége, Aquilina és a valójában számára tökéletes nő, Pisana.

Pisana és az örökbefogadott Carlo együtt nevelkednek a frattai kastélyban: soruk már ekkor megpecsételődik, Carlo gyermekkoruktól kezdve őszinte szeretetet, szerelmet érez Pisana iránt. A regényben a szerző nagy teret enged a két szereplő jellemének és egymáshoz való viszonyuk kibontakozásának. Személyiségük aprólékos bemutatásának nyomán világossá válik, hogy merőben ellentétes jellemmel rendelkeznek. Pisana nem kap zárdai nevelést, és a kastélyban sem foglalkoznak vele. A grófné nem törődik a leánygyermekeivel, az ifjú leány a szigorú nevelés hiányában kiszolgáltatottá válik saját szeszélyeivel szemben. A férfi főhős statikus, biztonságot nyújtó, egyenes gondolkodásmóddal és hazafias helytállással rendelkező

karakter, aki képes ellensúlyozni Pisana dinamikus jellemét: Carlo erkölcsi tartása és talpraesettsége a gyermekkori nehéz körülményeiből fejlődött ki.

Ugyanakkor a főszereplő lelki formálódásában a kislány szeszélyes viselkedése is vitathatatlanul fontos szerepet játszott. Carlónak folyamatos megszegényítésben volt része mellette: gyermekkorukban Pisana a környékbeli gyermekekkel való játéka miatt számos alkalommal elfordult tőle, ifjúkorukban pedig folyton más férfiak figyelmét kereste, végül kényszerházasságot kellett kötnie egy idős nemessel, később Ettore Carafa, a Ciszalpin Köztársaság parancsnokának szeretője lesz. Mindazonáltal az elszenvedett megaláztatások és veszteségek, Pisana szeszélyessége és az ellentétes jellemük ellenére sem képes eltávolodni a nőtől: életük végzettszerűen időről időre összekapcsolódik, megtörve minden korabeli társadalmi konvenciót.

Az események láncolata Pisana számára is jellemfejlődést eredményez, aminek hatására felnőttként erkölcsi és szellemi értelemben is méltóvá válik Carlóhoz. A változása egyben felerősíti altruista jellemét: meggyőződésévé válik, hogy önként kell lemondania Carlóról, mert a férfinak valójában egy sokkal tisztább és nyugodtabb asszonyra van szüksége. Így rábeszéli a férfit, hogy vegye feleségül egy régi barátjuk lányát, Aquilinát. Ennek ellenére a két főhős kapcsolata tovább fejlődik. A történelmi események következtében a börtönben megvakult, majd Londonba száműzött főhőst Pisana követi és ő gondoskodik róla, amíg a férfi családja nem kapja meg az engedélyeket, hogy hazahozhassák. Pisana ebben az időszakban bizonyítja leginkább a helytállását és erkölcsi fejlődését: erőfeszítései azonban szép lassan őt magát is felemésztik, és Carlo felépülését követően meghal.

Carlo felesége, Aquilina egyszerű családból származó, alázatos és mélyen vallásos nő, aki megelégszik azzal, hogy a családi élet irányítását és a gyermeknevelést kézben tartja. Carlo viszont hivatalos, kényszerű elköteleződése és a szerelem hiánya miatt nem képes feloldani az ellentéteket, aminek egyik fő okaként a valláshoz való eltérő viszonyulásukat nevezi meg. Carlo antiklerikális nézeteket vall, a gyakran vakbuzgó feleségéről így nyilatkozik: „[...] *se avessi rilevato ogni mia regola morale dalla Dottrina, sarei rimasto un gran birbaccione.*”³⁷, illetve „[...] *o per influenza dell'età, o delle amicizie, o per tenerezza materna, si faceva codina ogni giorno più quella buona donna.*”³⁸. A főszereplő nem látja a vallásos nevelés gyümölcsöző hatásait a gyermekeik viselkedésében, ellenben örömmel tölti el, hogy fiai az atyai mintát követve a harcokban, lázadásokban való részvétel során sajátították el mindazokat az értékeket, amelyeket ő tanított nekik. Úgy véli, a hazafias példa átadása sikeres volt, amikor fiai becsületbeli ügyek, önként vállalt harcok miatt szakadnak el a családtól vagy hálnak meg, illetve hogy a házasságkötéskor is részben hazafias döntések vezérlik őket. Carlo családja iránti szeretete nem kérdőjelezhető meg, de sokkal gyakorlatiasabb, mint Aquilina szinte sztereotipizált, mindentől óvó anyai féltése.

37 Vö. Nievo (1993: 356).

38 Uo; 352-353.

Nievo a két szülő konfliktusa kapcsán nem vitatja el az asszony magatartásának jogosságát, ugyanakkor sejteti, hogy Carlo fájdalmas lemondásaihoz hasonló tettek tudnak csak elvezetni a nemzeti egység létrehozásához.

A regényben a nők szerepének meghatározása és ezáltal az olasz társadalom számára mutatott lehetséges példa Carlo személyével összefüggésben tárul fel. A narrátor így fogalmaz a nők megítélése kapcsán: *„Le donne superiori a noi! Sì, fratelli miei; consentite questa strana sentenza in bocca d'un vecchio che ne ha vedute molte. Sono superiori a noi nella costanza dei sacrifici, nella fede, nella rassegnazione; muoiono meglio di noi [...]”*³⁹. Chaarani Lesourd szerint Nievo a nőkre mint a következő generáció nevelőire tekintett, akiknek kötelességük, hogy mindenekelőtt saját magukat gyarapítsák tudásban⁴⁰. Úgy vélem, a *Le confessioni* esetében ez az állítás csak részben igaz. A cselekményben a tisztas nevelés és a példamutató anyai szerep elismerésre méltó, de az ezt megtestesítő női karakterekből valójában nagyon kevés van: ilyenek például az öreg grófné, Pisana nagymamája, – aki még a lelenc Carlóval is emberségesen bánik – illetve a görög lány, Aglaura, aki Pisanához hasonlóan vészeli át a veszélyeket, amiket a szerelme megtalálása érdekében vállal. Aquilina bár a Chaarani Lesourd által leírt hagyományos szerepkör szerint végzi a kötelességét, minden igyekezete ellenére egy bigott és a világot nem ismerő asszony marad, aki képtelen Carlóval, főleg annak nevelési ideológiáival lépést tartani. Carlo ugyanis ráébred, hogy apaként az a kötelessége, hogy akár élete árán is, de gyermekeinek példát mutasson, illetve támogassa őket, ha a szabadságért való küzdelemben kívánnak részt venni.

Ezzel szemben Pisana kilép a nőkre jellemző passzivitásból, a történelmi események aktív résztvevőjévé válik, és ezzel túllép a Lesourd által említett szerepkörön. Gyermekkorában nem lelte örömét a tanulásban, a tárgyi tudás helyett az életben való helytállás mikéntje foglalkoztatta. Gyermeke nem született, nem tölthette be az anyai szerepet. Ellenben Carlo mellett maradt a véres harcok alatt, a genovai vesztégyár és ostrom, illetve a londoni száműzetés során, két alkalommal kiszabadította őt a fogságból. Mivel a főszereplő életének értelmét a történelmi eseményekben való folytonos jelenléte adja, ettől érzi magát hazafinak, ezért csak az a nő válhat maga is patriótává, aki magáévá teszi az Itáliáért folytatott küzdelem eszméjét. Aquilina a feleség szerepben az *ancien régime* családmódelijéhez ragaszkodik, elmarad Carlo mellett, míg Pisana valódi szellemi társsá fejlődik az életút során, ráadásul anélkül, hogy házastársi szövetséget kötöttek volna. Nievo tehát felszólítja honfitársait a történelmi szerepvállalásra, egyben nyíltan felvállalta a hagyományos női szerep elvetését is.

39 Uo; 357.

40 Vö. Chaarani Lesourd (2011: 140).

7. Konklúzió

Összegzőképpen elmondható, hogy a négy szerző a műveiben eltérő női szerepköröket mutat be. Az elemzés során ugyanakkor kiderült, a hipotézis részbeni cáfolataként, hogy a családban betöltött funkció, az anyai és a feleség szerep nagy teret kap a történetekben. A hagyományos női szereppel felruházott női karaktereket találunk Settembrini önéletrajzában és d’Azeglio történelmi regényeiben. Mindazonáltal az egyesítés évtizedeiben egyre gyakrabban találkozhatunk az irodalmi művekben az erős, Pisana esetében szinte karizmatikus és Zanze személyében vallásos és magas intellektuális képességekkel rendelkező női karakterekkel, akik hatással voltak a társadalmi átalakulásokra. Nievo a polgárosodó szemlélet, Pellico a katolikus megújulás, azaz a hit és a haladás egyesítésének jegyében kívánta a nőket a férfiak egyenrangú társává emelni. Valószínűleg ennek az egyre inkább teret hódító korszellemnek a hatására is mind több nő vállalt szerepet a kultúraszervezési feladatokban és az újságírásban, sőt számos olyan hölgyről van tudomásunk, akik a férfiak mellett a katonai eseményekből is kivették a részüket, mint például Colomba Antonietti, Enrichetta Di Lorenzo, Antonia Masanello vagy Rosalie Montmasson⁴¹.

BIBLIOGRÁFIA

- Balbo, C. (1844), *Delle speranze d’Italia*. Capolago Cantone Ticino, Tipografia Elvetica.
- Banti, A. M. (2014), *Il Risorgimento italiano*. Bari, Laterza.
- Betri, M. L. – Brambilla, E. C. (eds.) (2004), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*. Venezia, Marsilio.
- Chaarani Lesourd, E. (2011), *Ippolito Nievo: uno scrittore politico*. Venezia, Marsilio.
- Cilloni, G. (2013), “La partecipazione delle donne al movimento cospiratorio risorgimentale”. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 60: 225-237.
- Crivelli, T. (2017), *Fortunata Sulgher Fantastici fra accademia, salotto e corrispondenza: la «materia de’ trattenimenti» e il canone*. In Cerrato D. (ed.), *Escritoras italianas fuera del canon*. Sevilla: Benildes Ediciones: 90-117.
- d’Azeglio, M. (1856), *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta*. Milano, Borroni e Scotti.
- d’Azeglio, M. (1891), *I miei ricordi*. Firenze, Barbera.
- d’Azeglio, M. (1920), *Niccolò de’ Lapi ovvero i palleschi e i piagnoni*. Firenze, Le Monnier.
- Doni, E. – Galimberti, C. – Grosso, M. – Levi, L. – Maraini, D. – Palieri, M. S. – Rotondo, L. – Sancin, F. – Serri, M. – Tagliaventi, F. – Tagliaventi, S. – Valentini, C. (eds.) (2011), *Donne del Risorgimento*. Bologna, Mulino.

41 Vö. Doni, Galimberti, Grosso, Levi, Maraini, Palieri, Rotondo, Sancin, Serri, Tagliaventi, Tagliaventi, Valentini (szerk.) 2011.

- Nievo, I. (1993), *Le confessioni d'un Italiano*, Vol. I-II. Milano, Rizzoli.
- Patriarca, S. (2010), *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, ford. Sandro Liberatore. Roma-Bari, Laterza.
- Patriarca, S. (2012), *A Patriotic Emotion. Shame and the Risorgimento*. In Patriarca, S. – Riall, L. (eds.): *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture In Nineteenth-Century Italy*. London, Palgrave Macmillan: 134-151.
- Pellico, S. (1986), *Le mie prigionie*. Milano, Mondadori.
- Pellico, S. (2011), *De doveri degli uomini*. Verona, Fede&Cultura.
- Settembrini, L. (1964), *Ricordanze della mia vita*. Vol. 1-2. Milano, Rizzoli.
- Soldani, S. (2007), *Il Risorgimento delle donne*. In Banti, A. M. – Ginsborg, P. (eds.): *Storia d'Italia. Annali*, vol. 22. Torino, Einaudi: 183-224.
- Vigh, É. (2014), *Un fisionomo umanista, Pomponio Gaurico*. In Vigh, É. (ed.), «*Il costume che appare nella faccia*» *Fisiognomica e letteratura italiana*. Roma: Aracne, 171-202.
- Zucconi, A. A. (2022), *Salotti e salonnieres nella Roma ottocentesca*. In Formica, M. (ed.), *Presenze femminili a Roma nella lunga Età moderna*. Città di Castello: Istituto Nazionale di Studi Romani: 165-177.

La simbologia della bambola ne La figlia oscura di Elena Ferrante¹

I. Introduzione

Elena Ferrante, scrittrice che pubblica le sue opere con uno pseudonimo, è una delle figure più importanti della letteratura italiana contemporanea. Il mistero e lo stile unico, onesto e naturalistico dell'autrice le hanno procurato un grande successo non solo in Italia, ma anche all'estero.

Come negli altri romanzi di Ferrante (*L'amore molesto*², *I giorni dell'abbandono*³, *La vita bugiarda degli adulti*⁴), *La figlia oscura*⁵ segue il percorso di dolore e realizzazione della protagonista femminile. Nei romanzi di Ferrante, la narrazione della protagonista-narratrice inizia tipicamente con un evento straordinario (un incidente d'auto, la perdita della madre, l'abbandono da parte del marito o il confronto con il passato della famiglia). Nella prima persona singolare della narratrice, questa crisi esistenziale porta l'Io della protagonista a perdere i propri contorni, a diventare "senza margine". Beáta Thomka identifica questa condizione fisica e psicologica con l'intuizione aristotelica, in quanto la *smarginatura* porta la protagonista a confrontarsi con la propria esistenza vuota e a stabilire una nuova direzione

1 „Supported by the EKÖP-24-3-SZTE-66 University research fellowship programme of the Ministry for Culture and Innovation from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.”



2 Elena Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni E/O, 1992.

3 Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni E/O, 2002.

4 Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, Roma, Edizioni E/O, 2019.

5 Elena Ferrante, *La figlia oscura*, Roma, Edizioni E/O, 2006.

Il libro ha un adattamento cinematografico, *The Lost Daughter*, diretto da Maggie Gyllenhaal, che è uscito nel 2021. Per il suo film, Gyllenhaal ha vinto il premio Osella d'oro per la migliore sceneggiatura. Oltre ai numerosi premi conseguiti, il film è stato anche nominato agli Academy Awards in tre categorie: Colman per la miglior attrice, Buckley per la miglior attrice non protagonista e il team della sceneggiatura per la miglior sceneggiatura adattata.

I primi tre romanzi dell'autrice sono stati pubblicati nel 2011 anche come trilogia dato che le protagoniste vivono le diverse forme dello stesso "mal d'amore", come suggerisce anche il titolo: Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore*, Roma, Edizioni E/O, 2011. (*L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono*, *La figlia oscura*)

per gli eventi successivi⁶. Dopo essersi resa conto del proprio vuoto, della crisi che ha vissuto dentro di sé, la protagonista inizia gradualmente a ricostruirsi. La smarginatura inizia con una situazione di vita traumatica e la narrazione dello stato di disintegrazione continua fino all'acquisizione della consapevolezza, da parte della protagonista, del trauma subito nel suo passato, seguita dalla ricostruzione del sé. Il lettore si trova, quindi, a leggere due storie con una narrazione lineare e a mosaico, che si muove verso il futuro e rievoca il passato, fin dall'inizio del romanzo. La doppia narrazione è, allo stesso tempo, narrazione di ricordi dolorosi (il passato) e rappresentazione del potere della protagonista di plasmare il proprio sé (il futuro). In questo senso, la smarginatura, che ha l'effetto di realizzare il movimento bidirezionale della narrazione, è un concetto fondamentale della poetica di Ferrante, in quanto offre la possibilità al testo narrativo di essere plasmato e deformato⁷.

Nei romanzi di Ferrante, dal punto di vista dello studio della smarginatura, si può individuare uno schema che descrive il processo di *smarginatura-marginatura* che guida le storie in cinque fasi: crisi, decostruzione, trauma, riconoscimento e ricostruzione. Il cambiamento traumatico formulato all'inizio della narrazione è la crisi, da cui si dirama la diegesi verso il passato e il presente nelle altre quattro fasi della smarginatura. Il disorientamento psicologico provoca nella protagonista una scissione della personalità che si manifesta fisicamente, una duplicazione del sé (de-costruzione) che si riflette in un altro personaggio femminile. Il riflesso nell'altro si basa sulla repressione di un trauma del passato della narratrice. Per riconoscere il trauma, la protagonista deve fare un viaggio simbolico nel passato e prendere coscienza delle repressioni dell'inconscio. Una volta riconosciuto il trauma, la sua personalità può essere ricostruita, i riflessi vengono eliminati e l'eroina ritrova la propria integrità.

L'analisi della smarginatura della protagonista rivela che il processo di disintegrazione e poi di ricostruzione forma una rete complessa con il mondo materiale dei romanzi. La protagonista attribuisce una particolare importanza ad un oggetto, perché è associato alla figura di una persona a lei cara o perché rappresenta la fase della sua vita in cui si è verificato il trauma. Nel romanzo *La figlia oscura*, il ruolo di madre imposto alla narratrice-protagonista è alla base del trauma, simboleggiato dalla bambola. Gli oggetti sono un elemento essenziale per la rivelazione di traumi repressi che, incidendo sul mondo emotivo della protagonista, le permettono di passare dal presente della narrazione al passato e di avvicinarsi sempre più alla ricostruzione del trauma dimenticato.

6 Cfr. Beáta Thomka 2017.

7 Cfr. Varicchio 2018, 38.

II. La relazione (traumatica) tra madre e figlia

Il presente lavoro analizza il romanzo *La figlia oscura*⁸ di Elena Ferrante. Nella scena iniziale del romanzo, la protagonista, Leda, che ha avuto un incidente stradale, è in ospedale e, dopo aver notato una ferita di origine sconosciuta, ricorda gli eventi degli ultimi giorni. La donna, che insegna all'università, si ritira al mare per lavorare. Per la prima volta, dopo anni, è sola: le sue figlie si sono trasferite in Canada per vivere con il suo ex marito. L'attenzione di Leda si sposta ora su una giovane madre e su sua figlia (Nina ed Elena). Guardandole giocare insieme giorno dopo giorno, i ricordi del suo passato, di quando lei stessa era una giovane madre e passava tutto il tempo con le sue figlie, affollano la sua mente. Mentre il ricordo la riporta all'infanzia, le esperienze vissute con sua madre riaffiorano lentamente.

Nel romanzo, Ferrante esplora il tema della maternità in modo travagliato: la protagonista è perseguitata dai ricordi del proprio passato mentre interpreta il ruolo sia di madre che di figlia, raccontando le difficoltà e le delusioni della maternità e del rapporto con la madre. La rappresentazione della problematica relazione tra madre e figlia è un motivo ricorrente nel mondo letterario di Ferrante⁹ di cui scrive anche nel suo diario di lavoro *La frantumaglia*:

Nella mia esperienza la preponderanza della madre è assoluta, senza termine di paragone. O si impara ad accettarla o ci si ammala. Devo ammettere che non ho smesso mai di sentirmi figlia sbiadita, nemmeno diventando madre. Anzi la matassa della doppia funzione – la figlia senza peso che assume la preponderanza di madre – è diventata ancora più ingarbugliata. (Ferrante 2016, 210.)

Ne *L'invenzione occasionale*, che è un altro suo diario di lavoro, l'autrice afferma che il corpo femminile è incatenato a quello materno da un legame invisibile e impossibile da spezzare¹⁰. La storia di Leda non riguarda solo il desiderio di amore e attenzione della madre, ma anche la costrizione a conformarsi alle figlie. In una situazione in cui l'intera vita e l'immagine di sé della madre sono dominate dalla crescita di figli bravi e di successo, compare l'ansia da prestazione¹¹. Leda cerca di essere una madre diversa dalla sua, ma teme di non essere in grado di fornire alle figlie tutte le cure di cui hanno bisogno.

Attraverso l'identificazione proiettiva, l'individuo può proiettare qualsiasi emozione negativa su un oggetto esterno¹². Nel caso della bambina Leda, questo oggetto esterno è la bambola che, durante il gioco, diventa un surrogato della madre assente.

8 Ferrante 2006.

9 Ne *L'amore molesto*, il cui tema centrale è la relazione madre-figlia, il rapporto tra la protagonista e sua madre, Delia e Amalia è ricco di contraddizioni, caratterizzato da amore e odio, stima e gelosia.

10 Cfr. Ferrante 2019, 69.

11 Cfr. Chodorow 2000, 60-61.

12 Cfr. Klein 1975, 231.

La bambola compare anche nel rapporto tra Leda adulta e le figlie: Leda regala il giocattolo che le piace alla figlia maggiore per rafforzare il loro legame, ma quest'ultima rifiuta il dono della madre. Per Nina ed Elena, la bambola rappresenta il rapporto d'amore che Leda non è riuscita a condividere con le sue figlie. In tutti e tre i casi, l'oggetto può essere interpretato come una proiezione del desiderio di un amore irraggiungibile. Nel romanzo si possono distinguere tre grandi nodi tematici che ruotano intorno al rapporto di Nina con Elena, di Leda con le figlie e con la propria madre. L'elemento comune a tutti è la bambola¹³.

II.1. Nina e Elena

Nei primi giorni di vacanza, la protagonista nota una giovane madre e sua figlia sulla spiaggia. La madre, Nina, dedica ogni momento alla sua bambina, Elena, che le chiede continuamente di giocare con lei. Madre e figlia giocano felici sulla spiaggia e condividono una bambola di nome Nani. L'attaccamento di Elena alla madre è reso ancor più evidente dal fatto che il nome della sua bambola è un anagramma del nome della madre (Nina – Nani). Nina ed Elena mostrano un'attenzione particolare verso un oggetto inanimato: la bambola. Nina vede Nani come una bambina viva, mentre Elena la vede come una madre. Giocando con la bambola, sia la madre che la figlia sperimentano due ruoli tipicamente femminili: Nina, nel ruolo di madre, diventa una bambina, come la figlia, mentre Elena, nel ruolo di bambina, si prende cura di Nani, imitando la madre. Ferrante ritrae la piccola Elena come una bambina che teme di essere abbandonata dalla madre. La paura di perdere la madre è una delle paure naturali del bambino e definisce il legame tra madre e figlio per tutta la vita¹⁴. La paura della piccola Elena sembra familiare a Leda che, da bambina, temeva costantemente di essere abbandonata dalla madre. Tuttavia, mentre sua

13 Il simbolo della bambola compare in diverse opere di Ferrante. *La spiaggia di notte* (Ferrante, 2007), un libro di favole, è la storia di Celina, una bambola che viene abbandonata sulla spiaggia dalla sua "proprietaria", una bambina di nome Mati, che la rimpiazza con un gattino che lei trova più interessante. Molto significativa è la parte in cui la bambola chiama Mati "mamma". La storia racconta le avventure della bambola: viene annegata in mare, ripescata da un pescatore, e così via.

La bambola è un elemento centrale anche nella tetralogia *L'amica geniale*. L'inizio dell'amicizia di Elena e Lila può essere ricondotto alla perdita delle loro bambole, Tina e Nu. Le bambine stanno giocando in cortile quando si scambiano le loro bambole, Lila getta Tina, la bambola di Elena, dalla finestra della cantina verso il buio, ed Elena fa lo stesso con Nu, la bambola di Lila. Le bambole vengono restituite da Lila a Elena solo alla fine della storia. Questo simboleggia la fine della loro amicizia. Secondo De Rogatis le bambole "*funzionano come oggetti creativi, che – prima e dopo la loro sparizione – guidano le due bambine verso una nuova fase della crescita sia perché permettono loro di vivere in forma mediata e autonoma il trauma della violenza cui sono esposte, sia perché le aiutano a rielaborare il rimosso e a integrarlo un po' per volta.*" (De Rogatis 2018, 62.)

14 Cfr. Klein 1975, 183-190.

madre minacciava Leda dicendole che l'avrebbe abbandonata nella disperazione, quest'ultima, ben sapendo quanto questo sarebbe stato spaventoso per lei da bambina, decide, in un momento cruciale della sua vita, di abbandonare le sue figlie.

Il modo in cui la madre e la bambina giocano con la bambola evoca nella protagonista ricordi del passato che si raggruppano in due categorie. Da un lato, rievoca i ricordi di sua madre, dall'altro quelli delle sue figlie. Durante il gioco, Ferrante interpreta la bambola con le voci di Nina ed Elena contemporaneamente. Tuttavia, questa dualità porta ad una confusione nella rievocazione dei ricordi di Leda:

Fissavo la bambina nel suo andirivieni e non so cosa non mi andasse, il gioco dell'acqua forse, il piacere sbandierato da Nina al sole. O le voci, sì, le voci soprattutto che madre e figlia attribuivano alla bambola. Una volta le davano parole a turno, una volta insieme, accavallando il tono finto-bambino dell'adulta a quello finto-adulto della bambina. Si immaginavo che fosse la stessa unica voce che parlava dalla stessa gola di cosa in realtà muta. (Ferrante 2011, 392.)

Leda diventa sempre più nervosa e desidera che la bambola abbia la voce della madre o della figlia. Mentre osserva la madre e la figlia giorno dopo giorno, quasi ossessivamente, un senso di intorpidimento la assale. La tensione della protagonista deriva dal fatto che, mentre osserva la relazione tra Nina ed Elena, riaffiorano i ricordi della sua maternità e della sua infanzia. Si tratta di ricordi essenzialmente traumatici che, in qualche modo, la fanno sprofondare nell'oblio. Infatti, osservando un'altra madre con sua figlia, finisce per interpretare il proprio ruolo di madre e di figlia. A questo proposito, è opportuno citare Lacan, il quale sostiene che, a volte, è grazie a una terza persona indipendente da noi che possiamo ottenere la nostra interezza, essenziale per l'auto-comprensione dell'individuo¹⁵. Nel caso di Leda, la realizzazione nell'Altro è più complessa, poiché Ferrante la fa riflettere in due persone anziché in una sola. La terza persona è sia Nina, con cui Leda si identifica come madre, sia Elena, con cui si identifica come figlia.

Il rapporto amorevole tra madre e figlia mette a disagio la protagonista, gelosa del rapporto intimo tra Elena e Nina. Da bambina, come la piccola Elena, anche la narratrice desiderava le attenzioni della madre, ma non riusciva mai a ottenerle. Da giovane madre, nonostante sentisse di poter raggiungere la completezza solo attraverso una figlia, non ci riuscì. La protagonista ha un percorso di delusioni e fallimenti come bambina e come madre, non riuscendo a sperimentare la completezza in nessuno dei due ruoli. Il primo passo in questo processo di scoperta di sé è quando Leda, per capriccio, ruba la bambola della piccola Elena:

La bambola l'avevo presa io, era nella borsa. Mentre guidavo verso casa mi calmai. Scoprii che non riuscivo a ricordare il momento preciso di un'azione che ora giudicavo quasi buffa, buffa perché priva di senso. Mi sentivo nella condizione di chi constata, un po' spaventata, un

15 Cfr. Lacan 1978, 167.

po' divertita: guarda che cosa m'è successo. Dovevo aver avuto una di quelle ondate di pena che mi prendevano fin da piccola, senza una ragione evidente, per persone, animali, piante, cose. La spiegazione mi piacque, mi sembrò alludere a qualcosa di intrinsecamente nobile. (Ferrante 2011, 413-414.)

Leda pensa che la sua azione sia comica, ma poi, il giorno dopo, cambia idea e decide di non restituire il giocattolo. Guardando bene la bambola Nani, dal viso paffuto e inespressivo, a Leda viene voglia di rivestire il giocattolo sporco. Nel mondo letterario di Ferrante, la bambola non è solo un giocattolo che prepara la bambina alla maternità in una società che l'autrice descrive come chiaramente maschilista, ma anche uno strumento importante per la bambina, che si concentra su una percezione assurda della realtà:

So poco della simbologia delle bambole, ma mi sono convinta che esse non sono solo la miniaturizzazione dell'essere figlie. Le bambole ci sintetizzano come donne, in tutti i ruoli che il patriarcato ci ha assegnato. Se le ricorda le bambole-suore della futura monaca di Monza? A me interessava raccontare come reagisce oggi una donna colta, "nuova", a stratificazioni simboliche di lunga data. (Ferrante 2016, 207.)

Con questa interpretazione della bambola, Ferrante si pone praticamente sullo stesso piano di Walter Benjamin, Rainer Maria Rilke e Charles Baudelaire. Nel mondo letterario di Benjamin, c'è una gerarchia tra la bambola e la bambina, poiché, giocando, la bambola inanimata è in balia dei desideri della bambina viva¹⁶. Nel romanzo di Ferrante, il potere della bambina sulla bambola si manifesta anche nella relazione tra Elena e Nani: Elena mette un verme, ovvero un "feto" nella pancia della bambola. Nel caso di Rilke, invece, l'accento è posto sulle possibilità di ricerca di sé offerte dall'oggetto¹⁷. La bambola è, quindi, un mezzo per comprendere il mondo esterno e il sé. Anche Baudelaire ha una visione simile. Gross cita la nozione di camera oscura in relazione a Baudelaire quando esamina il simbolo della bambola: secondo il poeta francese, la bambola è l'oggetto in cui la bambina vede se stessa a testa in giù¹⁸. Questo gesto prende forma concretamente nel romanzo di Ferrante dato che anche Leda appende la bambola a testa in giù.

La bambola Nani, che simboleggia il rapporto tra Nina ed Elena, permette a Leda di ricordare il suo rapporto con le figlie e con la madre. Vestire la bambola rubata le ricorda la preziosa bambola d'infanzia Mina. Nel testo di Ferrante, la funzione della bambola è, infatti, quella di mostrare situazioni interpersonali problematiche. Questo gioco è presente in entrambe le relazioni. Il gioco con la bambola, come sottolinea De Rogatis, fa parte di un rituale che, liberando il corpo femminile, consente di smantellare il sé, inserendolo in un ordine completamente nuovo¹⁹. Questa

16 Cfr. Gross 2012, 88.

17 Ibid, 51-63.

18 Ibid, 11-22.

19 Cfr. De Rogatis 2017, 78.

crisi esistenziale di Leda, nei due ruoli femminili di madre e figlia, è già implicita nel nome del giocattolo:

Cos'è una bambola per una bambina. Ne avevo avuta una con bei capelli a boccoli, me ne occupavo molto, non l'avevo mai persa. Si chiamava Mina, mia madre diceva che il nome gliel'avevo dato io. Mina, mamma. Mammuccia, mi venne in mente, una parola per dire bambola che da tempo non si usa più. Giocare con la mammuccia. (Ferrante 2011, 415-416).

I ruoli materno e filiale riflessi nel nome della bambola portano al rapporto di Leda con le figlie e con la madre.

II.2. Leda e le sue figlie

Per Leda, la maternità è fonte di sofferenze fisiche e psicologiche. La sottomissione che deriva dalla maternità le fa accumulare una serie di esperienze traumatiche che la segnano profondamente. Leda interpreta il proprio ruolo materno come una sorta di ospite, obbligato a servire delle figlie parassite. Nel rappresentare l'ansia della protagonista e la sua totale subordinazione alle figlie, Ferrante mostra la simbiosi tra madre e figlia, la gravidanza e la maternità nella loro cruda realtà, senza abbellimenti. In questo contesto, Orsi sottolinea che Ferrante ritrae una relazione che non si esaurisce con il parto: il legame tra madre e figlia è un prolungamento dello stato "gravidico"²⁰. La separazione dal bambino, che è il momento più doloroso della maternità, può essere un sollievo per la madre, in quanto si manifesta come una sorta di nascita simbolica. Nei testi femministi sulla maternità, la figura materna è onnipotente, responsabile del destino dei figli e quindi rimproverabile per tutte le sue azioni²¹. Nel romanzo, Ferrante confuta, infatti, il mito della "madre onnipotente", secondo cui una madre può amare i propri figli solo con amore e devozione. Leda segue il modello della "cattiva madre": prova disagio, repulsione e disgusto per il suo corpo gravido, non riesce a trasmettere l'amore infinito che desiderava anche lei da bambina, tuttavia si sente in colpa per la sua indifferenza verso le figlie.

In un momento di inettitudine materna, Leda decide di regalare alla figlia maggiore, Bianca, la sua adorata bambola, Mina. Bianca, però, la ricopre di scarabocchi, ci si siede sopra e poi continua a giocare con la sua bambola di pezza. Ferrante fa emergere il lato infantile della protagonista: Leda, come una bambina gelosa, attacca la figlia:

Le dissi proprio ingrata, e gridai, mi pare che gridai che avevo sbagliato a regalarle, era la mia bambola, me la riprendevo. [...] Restò seduta su Mina, disse solo, scadendo le parole come fa ancora oggi quando dichiara le sue volontà come se fossero le ultime: no, è mia. Allora le

20 Cfr. Orsi 2016, 102.

21 Cfr. Chodorow 2000, 115.

diedi uno spintone cattivo, era una bambina di tre anni ma in quel momento mi sembrò più grande, più forte di me. (Ferrante 2011, 417-418.)

Alla fine, Leda getta la bambola dal balcone e stringe a sé la figlia. Il lancio della bambola simboleggia il passaggio della protagonista dall'infanzia all'età adulta. Secondo Freud, un oggetto inanimato ha un significato emotivo e, per le bambine, anticipa il mondo degli adulti²². Tuttavia, un elemento essenziale in questo processo è il rapporto del bambino con gli oggetti inanimati, in questo caso con la bambola. Quando Leda lascia cadere l'oggetto e abbraccia la figlia, Bianca ne prende il posto. Questo è importante perché Ferrante dà a Leda una bambola che assomiglia a una bambina viva, mentre la figlia della protagonista viene rifiutata e, come giocattolo preferito, ha una grottesca bambola di pezza. L'autrice suggerisce che, nel caso di Bianca, l'imitazione del ruolo materno passi in secondo piano. Questa interpretazione è avvalorata dal fatto che Bianca segue le orme del padre e si trasferisce a Toronto per fare carriera. Leda, invece, è tormentata e incapace di conciliare il suo ruolo di madre con quello di donna intellettuale. Nel romanzo riaffiora il tema dell'abbandono in una scena in cui la protagonista, a causa delle sue frustrazioni interiori, decide di abbandonare le figlie. Anche in questo caso, Ferrante problematizza la relazione tra madre e figlia nel rapporto inanimato-madre, ma questa volta lo fa dal punto di vista opposto, in quanto la protagonista lascia le bambine come se fossero bambole inanimate.

Ferrante descrive il ruolo materno forzato di Leda come un'esperienza traumatica. Il suo coinvolgimento totale non le lascia spazio per la realizzazione di sé in altre direzioni. Durante la gravidanza, le figlie occupano prima il suo corpo e poi, man mano che si sviluppano i legami emotivi attraverso l'amore e l'affetto, assorbono tutto il suo essere²³. Leda, modellando la propria immagine di sé in funzione del ruolo materno, reprime le proiezioni della sua personalità che si estenderebbero al di là del ruolo materno, se non morissero nella maternità. Possiamo notare alcune analogie tra il modo in cui Leda si sottomette alle figlie e il modo in cui Benjamin descrive la bambola da gioco in una relazione gerarchica²⁴: come la bambola da gioco è posta in una posizione vulnerabile rispetto al bambino, così Leda occupa una posizione subordinata, sia fisicamente che psicologicamente, rispetto alle figlie. Diventa una bambola da gioco con cui le figlie giocano in base ai loro capricci:

Da grande ho cercato di tenere bene a mente la sofferenza di non poter maneggiare i capelli, il viso, il corpo di mia madre. Perciò sono stata pazientemente la bambola di Bianca, nei suoi primi anni di vita. [...] Tuttavia cercavo di tenere i nervi saldi, volevo essere una buona madre. Mi sdraiavo sul pavimento, mi lasciavo curare come se fossi malata. Bianca mi dava

22 A proposito vedi: Freud 2001.

23 Cfr. Orsi 2016, 103.

24 A proposito vedi: Benjamin *The Cultural History of Toys* e *Old Toys: The Toy Exhibition at the Märkisches Museum*, cfr. Benjamin 1996.

le medicine, mi lavava i denti, mi pettinava. A volte mi addormentavo, ma lei era piccola, non sapeva usare il pettine, quando mi strappava i capelli sussultavo svegliandomi. Sentivo gli occhi che mi lacrimavano di dolore. (Ferrante 2011, 416.)

Ferrante problematizza la questione della misura in cui gli interessi dell'individuo possano essere sopraffatti dalla riproduzione imposta dalla società. Secondo Orsi, nel romanzo, la gravidanza è concepita come un obbligo sociale e biologico di cui la donna diventa vittima passiva²⁵. Leda non vedeva l'ora di stringere tra le braccia la sua prima figlia e viveva la gravidanza come una benedizione. Nel descrivere la seconda gravidanza, tuttavia, afferma di essere stata programmata per far crescere, nel suo grembo, la sua seconda figlia, Marta, in conformità alle aspettative sociali. La differenza tra le due gravidanze è che la prima è dettata da un desiderio interiore, mentre la seconda da una costrizione esterna. Sebbene le funzioni genitoriali siano indispensabili per la perpetuazione della specie e intrecciate alla continuità sociale²⁶, nel romanzo, Ferrante rifiuta chiaramente la gravidanza indesiderata. Quando Leda scopre che Elena piange per il suo giocattolo perché è incinta, cerca di rimuovere il feto dalla pancia della bambola giocattolo che ha rubato. Lo fa perché sospetta una somiglianza tra la bambola Nani e la propria gravidanza. La piccola Elena mette il feto nella pancia della bambola-oggetto contro la sua volontà, proprio è successo a Leda, quando una forza esterna o, più precisamente, le norme imposte dalla società, programmano la presenza della seconda figlia nella sua pancia:

Se ora guardo Nani a testa in giù che vomita nel lavandino una spruzzaglia bruna mista a sabbia, non riesco a trovare nessuna somiglianza con la mia prima gravidanza, allora persino le nausee furono brevi e contenute. Ma poi venne Marta. Fu lei ad aggredire il mio corpo costringendolo a rivoltarsi senza controllo. Lei si manifestò da subito non come Marta, ma come un pezzo di ferro vivo nella pancia. Il mio organismo diventò un liquore sanguigno, con una feccia poltigliosa in sospensione dentro cui cresceva un polipo violento, così lontano da ogni umanità da ridurmi, pur di nutrirsì lui ed espandersi, a una putrilagine senza più vita. Nani che sputa nero assomiglia a me quando restai incinta per la seconda volta. (Ferrante 2011, 491.)

La vista di Nani che vomita i pugni di fango riempie Leda di disgusto, perché le ricordano il suo corpo durante la seconda gravidanza. In realtà, è una rappresentazione della vera natura della maternità, fatta non solo di cura e devozione, ma anche di uno stato alla mercé del bambino e di una sorta di servitù, simboleggiata dal fango e dal verme nella pancia della bambola Nani. Il verme simboleggia il feto che cresce nell'utero della donna incinta e che finisce per possedere il suo corpo. Il rifiuto della gravidanza indesiderata è espresso nell'immagine dell'"aborto" praticato a Nani. Il bambino capovolto appare a Leda come la *camera oscura* di cui parlava

25 Cfr. Orsi 2016, 103.

26 Cfr. Chodorow 2000, 189.

Baudelaire²⁷: Nani diventa uno specchio in cui Leda si vede come una bambina. Di conseguenza, questo specchio mostra già gli aspetti oscuri del suo rapporto con la madre.

II.3. Leda e sua madre

Il rapporto della protagonista con la propria madre durante l'infanzia getta un'ombra sul suo rapporto con le figlie. I flashback la riportano alla sua età infantile. I traumi del rapporto tra Leda e sua madre diventano chiari al lettore già dalla scena iniziale del romanzo. Al momento dell'incidente di Leda, quando ha le allucinazioni della spiaggia vuota e del mare, le appare davanti una bandiera rossa, alla quale lei immediatamente associa la madre:

Cominciai a sentirmi male dopo meno di un'ora di guida. Il bruciore al fianco riapparve, ma per un po' decisi di non dargli peso. Mi preoccupai soltanto quando mi resi conto che non avevo le energie sufficienti per tenere il volante. [...] Ebbi l'impressione, invece, di trovarmi al mare, in pieno giorno. La spiaggia era vuota, l'acqua calma, ma su un palo a pochi metri dalla riva sventolava la bandiera rossa. Mia madre, da piccola, mi aveva spaventata molto, diceva: Leda, non devi mai far il bagno se c'è la bandiera rossa, significa che il mare è assai agitato e puoi affogare. [...] Solo a tratti mia madre compariva in cima alle dune e mi gridava come se fossi ancora bambina: Leda, che fai, l'hai vista la bandiera rossa? (Ferrante 2011, 379.)

Nella sua visione, Leda rivede se stessa e la sua infanzia, e sente la madre che le ripete che se la bandiera rossa è alzata, non deve mai fare il bagno in mare, perché annegherebbe. Il ricordo emotivo provoca l'annegamento di Leda. De Rogatis sostiene che, nei romanzi di Ferrante, quando un'esperienza intensa e traumatica distrugge i confini della razionalità, inizia di fatto una caduta inarrestabile nell'Io della protagonista²⁸. Nel caso di Leda, la caduta assume la forma dell'annegamento, sullo sfondo del quale si delineano alcune frustrazioni e paure represses. Il motivo dell'angoscia di Leda è che non ha ricevuto dalla madre l'attenzione esclusiva che desiderava e che percepisce immediatamente nel rapporto tra Nina e la figlia. Questo ricordo d'infanzia si manifesta sotto forma di gelosia nei confronti della piccola Elena, che gode dell'attenzione totale della madre. La bambina si appropria della madre come Leda non aveva potuto fare con la propria, nonostante avesse bisogno delle sue attenzioni, poiché una madre è sempre al centro della percezione del mondo esterno da parte del bambino e la relazione istintiva tra madre e figlio è un elemento cruciale

27 A proposito vedi: Baudelaire (in Gross) 2012.

28 Cfr. De Rogatis 2017, 73.

per la sua crescita psicologica²⁹. La bambina Leda non ha avuto questa opportunità, mentre la piccola Elena sì.

In questa situazione, la protagonista ripensa alla convivenza con la madre, caratterizzata da ansia quotidiana e mancanza di attenzioni da parte di quest'ultima, nonostante fosse fisicamente al suo fianco, e tutto ciò si ripercuote sul rapporto con le sue figlie tanto da pensare che l'unica soluzione sia lasciare che una donna più adatta di lei possa prendere il suo posto. Leda conserva ricordi dolorosi e angoscianti della madre perché il loro rapporto era caratterizzato dal rifiuto, più che dall'amore. Tra i ricordi della protagonista c'è il comportamento della madre, che Leda definisce sgradevole: fingeva di essere una signora di buoni sentimenti e di aspetto gradevole, voleva essere diversa, si vergognava della volgarità del marito. Tuttavia, nei momenti di conflitto, rivelava la sua vera natura, comportandosi esattamente come la famiglia del marito. Già da bambina, Leda si ripromette di non assomigliare alla madre da adulta. Secondo lei, la madre è stata cattiva e sadica, soprattutto quando la spaventava inutilmente dicendole che l'avrebbe abbandonata per andarsene in giro per il mondo. Questo ricordo della sua infanzia potrebbe essere alla base della decisione di lasciare le figlie quando la sua idoneità alla maternità viene messa in discussione, perché si rende conto dell'impossibilità di essere pienamente al fianco delle figlie mentre si costruisce una carriera. Tuttavia, anni dopo, si rende conto di poter essere una "buona" madre e, allo stesso tempo, dedicarsi al suo lavoro. Nel romanzo, la forza trainante del processo di realizzazione è l'amore³⁰, più precisamente l'amore della protagonista per le proprie figlie, un sentimento talmente forte da sopraffare l'amore di Leda per se stessa.

La bambola è presente anche nel rapporto di Leda con la madre. Quando Leda vuole vestire Nani, la bambola rubata, le tornano in mente le esperienze negative vissute con la madre. La bambina Leda desiderava giocare con la madre come se fosse una bambola, desiderava prendersene cura, ma la madre si rifiutava sempre di lasciarla giocare con lei:

Mia madre si era sempre concessa pochissimo ai giochi che cercavo di fare col suo corpo. Si innervosiva subito, non le piaceva fare la bambola. Rideva, si sottraeva, si arrabbiava. La indispettava che la pettinassi, le mettessi nastrini, le lavassi la faccia e le orecchie, la svestissi rivestissi. (Ferrante 2011, 416.)

Secondo Kaya, lo scopo della bambina Leda è ricongiungersi con la madre attraverso il gioco³¹, ovvero rivivere la simbiosi tra madre e figlia che evoca lo stato di gravidanza. Leda riconosce, così, il proprio sé infantile nella piccola Elena. Tuttavia,

29 Cfr. Klein 1975, 179.

30 Cfr. Carmina 2019, 14.

31 Cfr. Kaya 2019, 646.

mentre Elena è sia la bambina che la madre, nella sua infanzia, Leda aveva solo la bambina, poiché la madre non era mai partecipe.

La bambola rappresenta la completezza nella relazione tra Nina ed Elena, simboleggiando sia la madre che la figlia e la cura reciproca. Allo stesso modo, nel caso di Leda, la bambola funge da simbolo della bambina e della madre, ma non è il risultato di una relazione d'amore, bensì del rifiuto della madre e della conseguente mancanza d'amore. La bambina Leda ha realizzato i propri desideri nei confronti della madre attraverso la bambola, pettinandola e vestendola al posto della madre. Proiettava sull'oggetto il modello materno ideale che la madre non sarebbe mai stata in grado di offrirle. Inoltre, giocando, la "buona madre" si traveste da bambola ed esemplifica la relazione sana tra madre e figlia. In questo caso, la piccola Leda sembra incarnare il ruolo di madre nella relazione, proiettando il suo sé di bambina sulla bambola. Si è presa cura della bambola riversando su quest'ultima le attenzioni e le premure che lei stessa avrebbe voluto ricevere. Leda può sperimentare la pienezza di questa relazione solo quando la madre morta diventa un oggetto inanimato, effettivamente una bambola:

Ero lontana, mi pareva di essere un'altra persona, finalmente quella vera, e lasciai alla fine che le bambine si esponessero alle ferite della mia città natale, le stesse che su di me consideravo insanabili. Mia madre è stata brava, all'epoca, si è occupata di loro, si è sfiancata, ma non le ho mostrato gratitudine, né per questo né per altro. La rabbia segreta che nutro contro di me l'ho rovesciata su di lei. In seguito, quando mi sono ripresa le mie figlie e le ho riportate a Firenze, l'ho accusata di averle segnate malamente come aveva malamente segnato me. Accuse calunniose. Lei s'è difesa, ha reagito con cattiveria, si è dispiaciuta molto, forse è morta poco tempo dopo perché avvelenata dal suo stesso dispiacere. L'ultima cosa che mi ha detto, qualche tempo prima di morire, è stata, in un dialetto sfranto: sento 'nu pochè freddo, Leda, e me sto cacanno sotto. (Ferrante 2011, 457.)

La madre di Leda muore poco dopo che la figlia l'ha rimproverata per aver influenzato le nipoti in modo sbagliato. Allo stesso tempo, Ferrante pone l'accento sul perdono, che diventa essenziale per la ricerca di sé da parte di Leda, in quanto, come scrive l'autrice ne *L'Invenzione occasionale*, la madre rivive simbolicamente nella bambina, anche se lei la combatte con tutte le sue forze³².

III. Conclusioni

Nel romanzo si riflette sul tema delle tre relazioni madre-figlia, tutte accomunate dal motivo della bambola. Ferrante incorpora la bambola in tutt'e tre le relazioni, che simboleggiano il ciclo naturale della genealogia femminile, l'incarnazione del

32 Cfr. Ferrante 2019, 70.

rapporto tra la vita e la morte, il sé e il mondo circostante³³ e, come tale, è incorporata nella storia di Leda. La relazione tra madre e figlia è una serie di riflessioni e il corpo della madre è il punto di origine in cui la bambina conosce se stessa³⁴. In realtà, l'autrice vuole esporre la stessa riflessione su tre generazioni. Esplora i grandi dilemmi delle donne della nostra società, utilizzando la bambola come strumento per riflettere sui problemi del nostro tempo, come la maternità, la carriera, l'aborto, ecc. Non si tratta solo di una questione di pienezza femminile, come dice Ferrante:

Tornare a casa, dalle figlie, per Leda significa mettere al centro della sua ricerca non il puro e semplice averle partorite, ma la pienezza della maternità. Prima, con la fuga, ha cercato un'emancipazione e il confronto paritario, a tempo pieno, col mondo maschile. Dopo, col ritorno, la sua vita pubblica, il lavoro, i pensieri, gli amori fanno centro su quella che definirei la prepotenza della funzione materna. Il rischio che Leda corre mi pare tutto in questo quesito: io, donna oggi, riuscirò a farmi amare dalle mie figlie, ad amarle, senza dover per forza sacrificare me stessa e perciò detestarmi? (Ferrante 2016, 212.)

Il problema viene presentato dal punto di vista di una protagonista femminile che si trova in una situazione traumatica, grazie alla quale è possibile comprendere il ciclo infinito del rapporto tra madre e figlia e la grande questione dell'auto-realizzazione della donna moderna. Il racconto introspettivo di Leda è, infatti, la storia di una dolorosa e simbolica rinascita.

La protagonista deve prendere coscienza di ogni percorso e, una volta raggiunto questo traguardo, può solo concludere la sua ricerca interiore. Per fare i conti con i rifiuti della madre, con gli obblighi che vengono interpretati come aspettative, per riconoscere il proprio percorso e trovare un'armonia tra maternità e carriera, è necessario identificarsi con Nina ed Elena e tornare simbolicamente al passato. Leda si rende conto che sua madre non ha commesso un errore, ma è stata vittima della stessa società patriarcale di cui lei stessa è diventata vittima anni dopo. La protagonista denuncia, così, la condizione di servitù che la maternità comporta, che trasforma la donna in colei che ha il dovere di servire il figlio fino in fondo. Ogni gravidanza, anche quella desiderata, provoca una crisi nella donna che, dopo la nascita del bambino, deve ridefinirsi³⁵. In questo processo, la donna ha solo se stessa a cui fare riferimento. Quando Leda riconosce il suo sé materno nella figura di Nina, non può che fare il primo passo per lasciarsi alle spalle gli obblighi e i brutti ricordi e iniziare il cammino verso il riconoscimento del suo nuovo sé. Un elemento chiave per trovare la completezza di Leda è il rifiuto che Nina manifesta nei confronti della donna emancipata che Leda rappresenta quando la pugnala per vendicarsi del furto della bambola Nani così amata dalla figlia. Ferrante non propone un unico modello

33 Cfr. Kaya 2019, 646.

34 Cfr. Séllei 2006, 265.

35 A proposito vedi: Vegetti Finzi 1990, 248-250.

da seguire per le donne, ma sottolinea che l'esperienza della pienezza della femminilità è individuale. Nina sceglie la figlia, mentre Leda, insieme alle figlie, abbandona il ruolo di serva che ha permeato la sua maternità.

La narrazione della smarginatura di Leda crea una storia, la cui trama si conclude con la scoperta di sé da parte della protagonista. La fase finale della smarginatura, la ricostruzione, si realizza quando l'oggetto, che appare come una proiezione delle relazioni problematiche e traumatiche con la madre e le figlie, non è più funzionale alla storia. In effetti, per Leda, la bambola rappresentava il legame tra tutte e tre le relazioni madre-figlia e le permetteva di definire la propria posizione in ogni legame. Leda appare prima come bambina e poi come madre insieme alla bambola. L'interconnessione tra gli strati inconsci e l'oggetto è esemplificata dalla teoria di Lacan dello stadio dello specchio³⁶. Secondo la teoria di Lacan, il bambino realizza la prima immagine della propria identità davanti allo specchio, grazie all'immagine riflessa, e può così riconoscersi. In questo senso, la bambola funziona come uno specchio per Leda, in cui si confronta con diverse proiezioni di sé. Quando Leda riconosce il suo trauma e supera la sua falsa immagine di sé, la bambola viene cancellata definitivamente dal romanzo. Nel passato della narrazione, Leda getta la bambola Mina dalla finestra; nel presente della narrazione, restituisce la bambola Nani alla sua legittima proprietaria. Nel racconto, Ferrante cancella l'oggetto del trauma, la bambola, che è anche un segno di chiusura interna del testo. È grazie a questo che Leda rinasce alla fine del racconto: trova l'equilibrio tra il ruolo di madre e quello di intellettuale, raggiungendo l'armonia interiore che, nel caso di Ferrante, si accompagna alla consapevolezza della completezza della donna.

BIBLIOGRAFIA

Charles Baudelaire, *The philosophy of Toys*, in *On Dolls, Essays by Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Bruno Schulz, Walter Benjamin, Elizabeth Bishop, Dennis Silk, Marina Warner*, a cura di Kenneth Gross, London, Noting Hill Editions, 2012.

Walter Benjamin, *Old Toys: The Toy Exhibition at the Märkisches Museum*, in *Selected Writings: 1927-1934, II. volume*, a cura di Michael William Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, Cambridge, Harvard University Press, 2006, pp. 99-106.

Walter Benjamin, *The Cultural History of Toys*, in *Selected Writings: 1927-1934, II. volume*, a cura di Michael William Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, Cambridge, Harvard University Press, 2006, pp. 113-121.

36 Cfr. Lacan 1993.

- Carmina, C.: *Ricomporre i frammenti: Cronache del mal d'amore*, in *Incontro con Elena Ferrante*, in *Memoria&Identità Cultural&Linguistic Heritage* – 5, Palermo, Palermo University Press, 2019. pp. 13-16.
- Nancy J. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, trad. Csabai Márta, Kende Anna, Örlösy Dorottya, Szabó Valéria, Budapest, Új Mandátum, 2000, 53-283.
- Tiziana De Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante*, in *Nome della madre*, Siena, Del Vecchio Editore, 2017. pp. 71-91.
- Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni E/O, 2018.
- Elena Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni E/O, 1992.
- Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni E/O, 2002.
- Elena Ferrante, *La figlia oscura*, Roma, Edizioni E/O, 2006.
- Elena Ferrante, *La spiaggia di notte*, Roma, Edizioni E/O, 2007.
- Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni E/O, 2011.
- Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni E/O, 2012.
- Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni E/O, 2013.
- Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni E/O, 2014.
- Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni E/O, 2016.
- Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018.
- Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, Roma, Edizioni E/O, 2019.
- Elena Ferrante, *Invenzione occasionale*, Roma, Edizioni E/O, 2019.
- Sigmund Freud, *A kísérteties*, in *Sigmund Freud Művészeti írások*, trad. Bókay Antal e Erős Ferenc, Budapest, Filum, 2001. pp. 245-282.
- Sigmund Freud, *A halálöszön és az életöszönök*, trad. Ferenczi Sándor, Gyula, Digi-Book Magyarország Kiadó, 2014.
- Kenneth Gross, *On Dolls, Essays by Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Bruno Schulz, Walter Benjamin, Elizabeth Bishop, Dennis Silk, Marina Warner*, London, Noting Hill Editions, 2012.
- Nilay Kaya, *Lost Dolls, Lost Souls in Elena Ferrante's La figlia oscura*, Venezia, Annali di Ca' Foscari, Serie orientale 55, 2019. pp. 637-650.
- Melanie Klein, *Envy and gratitude and other works 1946-1963*, New York, The Free Press, 1975. pp. 176-235.
- Jacques Lacan, *Le moi dans la theorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Le séminaire II, Paris, Seuil, 1978.
- Jacques Lacan, *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója*, trad. Erdélyi Ildikó, Füzeséry Éva, Budapest, Thalassa, 1993. pp. 5-11.

- Marianna Orsi, *Due partite di Cristina Comencini, La figlia oscura di Elena Ferrante e la demitizzazione della maternità*, in Special Vol. 1, Bloomington, Indiana University Press, 2016.
- Nóra Séllei, *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*, Debrecen, Csokonai, 2006.
- Beáta Thomka, *Az olasz saga 1*, Műút 2017 szeptember 18. ultima data di consultazione: il 25 novembre 2024 sul sito Műút: <http://www.muut.hu/archivum/25411>
- Isabella Varicchio, *Lacrime di frantumaglia, Verità letteraria nell'opera di Elena Ferrante*, Stockholm, Stockholm Universitat, 2018.
- ultima data di consultazione: il 26 novembre 2024 <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1252962/FULLTEXT01.pdf>
- Silvia Vegetti Finzi, *Il bambino della notte: divenire donna, divenire madre*, Milano, Mondadori, 1990.

Fordítás a fenomenológia és a hermeneutika metszetében részlet

Fordította: Zemen Anna Mária

„Sage mir, was du vom Übersetzen hältst, und ich sage dir, wer du bist”.
M. Heidegger

1. A filozófia mint fordítás

A filozófiai gondolkodás és a fordítás közötti kapcsolat már a filozófia kezdeteitől fogva nyilvánvaló. Azzal, hogy Platón feltárja a „bölcsség szeretetének” kettős természetét, jelezvén, hogy az ide tartozók sem nem bölcsek, sem nem tudatlanok, hanem éppen „azok, akik e kettő között állnak”, egyben jelzi is közvetítő szerepüket a bölcsség és a tudatlanság közötti feszültségben. Platón ily módon a filozófusoknak olyan szerepet jelöl ki, mint amilyen Erosznak volt az emberek és az istenek közötti kapcsolatban. Éppen azért, mert Erosz „középlény halandó és a halhatatlan között”, rendelkezik azzal a hatalommal, hogy „tolmácsolja és közvetíti az isteneknek az emberek kéréseit és áldozatait, és az embereknek az istenek parancsait és kegyeit [...] és mivel középen van „betölti az isten és ember közti űrt, hogy a Mindenség önmagával összeköttessék”¹

E platóni szövegrészleteket és az azokat kísérő megfontolásokat elemezve megkísérelhetünk valamiféle összefoglaló és logikusan összerendezett következtetést levonni.

A bölcsség szeretete közvetítésként értendő. A közvetítés egy közvetítő munkájának eredménye. A közvetítőt Eróshoz hasonlóan úgy képzeljük el, mint aki értelmezi és lefordítja a rajta keresztül kommunikációba hozott helyzeteket. A bölcsség szerelmese tolmásként fogható fel. Ezért az ő munkája értelmezői, amely a fordítás és a továbbadás (vagy közvetítés) eredményeképpen jelenik meg. Ezért a „bölcsség szeretete” lényegében fordításként értelmezendő. E deduktív-fogalmi összekapcsolás alapján megállapíthatjuk, hogy ha a bölcsség szeretete a filozófia, és a filozófiát értelmezésként definiáljuk, továbbá, ha az értelmezés fordítással való átadást jelent, akkor a filozófus egyben fordító is. Ez utóbbi megállapítás, vagyis

1 Platón, *Lakoma*, Jánosy István fordítása

a filozófiai munka és a fordítói munka közötti azonosság alapján szeretném kifejezni gondolatmenetemet a fordítás értelméről a fenomenológiai gondolkodás kontextusában, mind Husserlre, mind Heideggerre kitérve, és megkísérlem, hogy a hermeneutikai perspektíva azon aspektusait is beemeljem, amelyek fenomenológiai szempontból felhasználhatók, sőt, amelyek hozzájárulhatnak magának a fenomenológiai perspektívának a gazdagításához.

Giovanni Gentile gondolkodásából indulnék ki. Gentile szerint a történelmi forrásokat „meg kell vizsgálni és szóra kell bírni, de arra kell törekedni, hogy a saját nyelvükön szólaljanak meg, azaz a megalkotó szellemisége nem veszhet el, [...], olyan változtatások nélkül, amelyekre a történész hajlamos lehet hajtva a vágytól, hogy a forrásokban saját feltevéseinek megerősítését találja”. Másfelől azonban minden vizsgálat egyben „értelmezés” is, és mivel „az értelmező a saját nyelvére fordítja a forrását is”, átültetve „a másik nyelvéből a sajátjába”, az értelmező, a történész egyben fordító is. De mint tudjuk, állapítja meg Gentile „a fordító mindig árulója a szerzőnek”.² E fordító-áruló jelleg miatt az értelmezés tehát mindig azzal a veszéllyel jár, hogy félremagyarázza a szöveget, a tényt, a művet; vagyis minden pillanat magában hordozza azt a veszélyt, hogy átírja a történelmet. És mégis, mondhatnánk, nem lehet elkerülni a fordítást, mert az értelmezés szükségszerű. Ebben a paradoxonban rejlik a történész minden nehézsége, és ez okozza a történelem értelméről elmélkedő filozófus minden gyötrelmét. De ez egyben a filozófia, mint értelmezés paradoxona is, amelynek hermeneutikai szerepét már Platón meghatározta. Ezzel a paradoxonnal tehát Gentile idealista aktualizmusa összefonódik a Schleiermacher által felállított filozófiai hermeneutikával, amely Dilthey-n és Heideggeren keresztül egészen Gadamerig jut.

Dilthey a *Hermeneutika eredete* című tanulmányában azt bizonygatja, hogy a szövegek megértése nemcsak a teljes értelmezésen, hanem a helyes fordításon is alapul. De túl ezen a formai szinten, ahol a fordítás valami magától értetődő dolog, Dilthey számára a megértés folyamata csak a másokhoz való viszonyban jön létre. A hermeneutikai tudás nemcsak átadható, hanem maga is egy olyan viszonyból születik, amelyet interszubjektívnek nevezhetünk. Ha tehát a tudás, mint megértés a kölcsönösen értelmező egyének közötti eszmecseréből alakul ki, akkor ez a csere egy hermeneutikai átvitel, és „a transzpozíció transzformációt jelent”.³ A hermeneutika ismeretelméleti értéke, amely tehát nem pusztán a szövegek exegézisének technikájaként értelmezendő, abban rejlik, hogy képes egy szerző teljes gondolatmenetét értelmezni művének vizsgálatával, és azt követően ez utóbbit általános értelmezés síkjára átültetni. Csak egy történelmi rálátás képes ezt a feladatot teljesíteni, és így emelni a hermeneutikát az autentikus filozófia szintjére. Ám, és térjünk vissza

2 G. Gentile, *La filosofia della storia, Le Lettere*, Firenze 1996, pp. 126-128.

3 W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V, II ediz., a cura di G. Misch, Vandenhoeck & Ruprecht, Stuttgart-Göttingen 1957, p. 334 *Le origini dell'ermeneutica*, trad. it. di G. Morra, in Id., *Ermeneutica e religione*, Patron, Bologna 1970, p. 81.

ahhoz, amit Gentile mond, a történész is értelmez, és az értelmezés által fordít. És ahogy a fordítás mindig egy tökéletlen munka, úgy az értelmezés is mindig befejezetlen: „itt találkozunk az értelmezések elméleti korlátaival, abban az értelemben, hogy az exegézis csak bizonyos mértékig képes betölteni feladatát: minden megértés valójában mindig csak viszonylagos marad, és soha nem válhat tökéletessé”.⁴ A hermeneutika egyetemességét tematizálva Gadamer az értelmezés történetiségének és interszubbektivitásának diltheyiánus tézisének veszi át, de annak mindenekelőtt nyelvi jellegét hangsúlyozza, azt, ami emberi lényünket általában érinti. A világ tehát egyszerre történeti és nyelvi: „a megérthető lét a nyelv”. Ez a megértés azonban csak dialogikus nyelvi forma alapján valósul meg, mert mi emberek párbeszédet folytatunk egymással, miközben mindent úgy értelmezünk, hogy folyamatosan fordítunk: „minden fordító interpretátor”.⁵ Gadamer itt Heidegger szavait visszhangozza: „minden fordítás interpretáció. És minden interpretáció fordítás”.⁶ De Heideggernél sokkal erőteljesebben hangsúlyozza Gadamer, hogy az értelmezés-fordítás a másikhoz való viszonyban történik: „a fordítónak a megértendő jelentést át kell helyeznie abba a kontextusba, amelyben a beszélgetőpartnere él”.⁷

Az „emberi társalgás” problémáját már Schleiermacher tematizálta, aki szerint az interpretációból eredő megértés mindig az én és a másság viszonyának kérdése. A Szentírás értelmezésének specialistájaként Schleiermacher jól ismeri a fordítás problémáját, az ugyanazon szöveg különböző fordítási módjainak nemcsak irodalmi, hanem pszichológiai következményeit is. Az Übersetzer nem egyszerű Dolmetscher, hanem az a feladata, hogy egy szövegben előzetesen megértse a részek és az egész közötti kapcsolatot. Vagyis ugyanazt a felelősséget kell vállalnia, mint a tolmácsnak. Be kell hatolnia a jelentés rétegeibe, meg kell értenie a szerző mélyreható szándékait. Soha nem fog egy „azonos fordításhoz” jutni, de erőfeszítése, éppen azért, mert hermeneutikai jellegű, döntően hozzájárul a szerző megértéséhez. A fordító közvetítő, aki összeköti a szerzőt és az olvasót. Feladatát kétféleképpen teljesítheti: „vagy a fordító a lehető legnagyobb mértékben magára hagyja a szerzőt, és az olvasót hozza el hozzá; vagy a lehető legnagyobb mértékben magára hagyja az olvasót, és a szerzőt hozza el hozzá”.⁸ A két módszer közötti különbség mögött a szó szerinti fordítás és az értelem szerinti fordítás közötti különbség rejlik. Schleiermacher a két fordítási módszer közül az elsőt részesíti előnyben, mert így az eredeti szöveget nem befolyásolja önkényesen a fordító, és így a jelentésrétegeket jobban tiszteltben

4 Ivi, p. 330; trad. it. p. 75.

5 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960, p. 365; *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, p. 445.

6 M. Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, semestre estivo 1942, a cura di W. Biemel, *Gesamtausgabe* vol. 53, Klostermann, Frankfurt am Main 1984, p. 79.

7 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 362; trad. it. p. 442.

8 F. D. E. Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methode des Uebersetzens*, in: *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke*, Berlin 1838, p. 215.

tartja. Ennek az álláspontnak a korlátai ellenére, amely a szöveg pillanatbeli rekonstrukciójára szorítkozik, anélkül, hogy továbblépne az integráció vagy a jelenben való aktualizálás szakaszába, Schleiermacher erőfeszítése elismerésre méltó, mert a fordítás kérdését olyan filozófiai-hermeneutikai előtérbe helyezi, amelyet Dilthey és a kritika ellenére Gadamer (és kisebb mértékben Heidegger) is követni fog, és amely Husserl fenomenológiai álláspontjával való kapcsolat lehetőségét mutatja.

Vígh Éva 70

A jeles kollégák számára készülő *Festschrift*-kötetbe készülő írásnak nincsenek hagyomány által szentesített szabályai sem tartalmi, sem formai szempontból. A műfajt, a hangvételt az ünnepezt és az ünneplő közötti viszony határozza meg. Van kolléga, aki éppen készülő nagyobb művének egy fejezetét küldi el ünneplési célból, vagy az utóbbi évek „terméséből” válogat az alkalomhoz valamilyen módon kapcsolódó írást, s ezzel a hangsúlyt a kettőjük közötti szellemi kapcsolatra helyezi. A tanítványok gyakran a mester emlékezetes tettét, tanítását emelik ki, megmutatva, milyen pályafordító hatást gyakorolt rájuk az ünnepelt. Ismét mások (nem is feltétlenül kollégák), a személyes-lelki, baráti irányból igyekeznek eleget tenni a meg-tisztelő felkérésnek. A feladat utóbbi szempontból való megközelítése egyelőnnel biztosan jár a többivel szemben: a megszólított társ, barát a legintenzívebben itt van jelen folyamatosan a rá gondoló tudatának minden pillanatában.

A tovább lehetséges módzatok (Tandori Dezső például rajzot küldött Fried István ünnepi kötetébe. Az Ilia90 versekkel, szépprózával van tele) felsorolása helyett inkább a baráti érzések kifejezésének okait említeném. Évát egyetemi hallgató kora óta ismerem, ő egy évvel később kezdte a tanulmányait. Az olasz szakosok akkor is kevesen voltak (10-12 kétszakos hallgató évfolyamonként, ez az akkori teljes BTK-s hallgatói létszám 8-10 százalékát tette ki) így nagyon jól ismertük egymást a tanszéki és egyéb rendezvényekről, a könyvtárból. Értelemszerűen állandó tanáraink is ugyanazok voltak: Benedek Nándor nyelvész, Neményi Kázmér és Tímár Lajosné irodalomárók, illetve az államközi egyezmény alapján itt működő lektorok, Danilo Gheno, majd az őt követő Ezio Bernardelli, akinek elvülhetetlen érdemei vannak a szegedi italianisztika folyamatosságának fenntartásában, mindig is barátságos atmoszférájának kialakításában és külső kapcsolatai minden más relációnál magasabb szintjének elérésében. A tanszék 1978-ban, Koltay-Kastner Jenő nyugdíjba vonulása után (ő egyáltalán nem tanított minket) egy évtizeddel, Fogarasi Miklós kinevezésével ismét professzori irányítás alá került. Farkas Mária és Éva (rövidebb középiskolai tevékenység után) a Fogarasi-korszak idején került az egyetemre. Feladata (Tímár Lajosné és Neményi Kázmér eltávazása után egyedülként) az olasz irodalom nagy korszakainak a tanítása volt. A nyelvészeti órákon túl Fogarasi professzor, tudtommal, csak Dantét tanított (folytatva a *Lectura Dantis*ok nagy szegedi hagyományát). A fiatal italianistát próbáló feladatot Éva nagy szorgalommal és odaadással látta el. A *docendo discimus* örök érvényű igazsága szerint széles ismeretanyagra tett szert a fontos korszakokat és az olasz szerzőket illetően. S ekkor alakult ki irodalomtörténeti érdeklődésének reneszánsz és barokk felé mutató fő iránya.

Megjelentek a témáról szóló első folyóirat-publikációi, majd könyvei. Ezek az írások (és a későbbiek is) fegyelmezetten-rejtve ugyan, de jól mutatják Éva személyiségének fő vonásait: nagy szakirodalmi tájékozottság, szorgalom, elmélyültség és mindenek fölött irodalom- és témaszeretet. (Itt most nincs helye a tudományos teljesítmény újszerűségének elemzésére, ezt az évtizedek alatt bírálatokban, recenzióban, szóbeli véleményekben megtettem.)

Ő az olasz tanszéken dolgozott, amikor Fogarasi Miklós akkor már emeritus professzor javaslatára Kristó Gyula dékán 1989. január 1-től engem nevezett ki tanszékvezetőnek. Emberi, szakmai kapcsolatunk ettől kezdve még szorosabbá vált. Éva kutatási területe a történeti mellett elméleti irányt is vett. Sőt, egyre inkább elszakadt a biztos háttérrel jelentő reneszánsz-barokk történeti anyagtól (ekkor e területen már ismert volt itthon, és Olaszországban is), s az önálló teoretikus rendszerré váló képiséghez kereste az irodalmi korrelatívot (ikonológia, fiziognómia) a különböző nyelvű irodalmakban. Az olasz után a második idegen kultúra számára a spanyol volt.

Koherens személyiség, szilárd akarattal: az önmaga elé állított feladatok teljesítésében eltökélt, mindig képes volt a szükséges áldozatok meghozatalára, s ehhez kényelme feladására. Dicséretes pragmatizmusának, valóságelvűségének alapja szigorúan átgondolt. Közelmúltban egy beszélgetés során hangsúlyozta, az arisztotelészi világszemléletet érzi a saját magához közelebb állónak (értsd nem a platóni idealizmust). Ez a felfogás tükröződik tudományos és oktatói munkája során is: sokkal többet foglalkozott a reneszánsz-kutatás történeti-retorikus római irányzatával, mint a firenzei metafizikusokkal és a rájuk vonatkozó kutatásokkal.

Az utóbbi évek Éva szakmai tevékenységében újabb gazdagodást, akár, ránézve a naptárra úgy is fogalmazhatunk, beteljesülést hoztak. Egyrészt az állatok irodalmi megjelenítésével való szenvedélyes foglalkozás (részben a fiziognómia folytatásaként), az *animalia* középpontba állítása jelenti az új tematikai hangsúlyt. Az állatokról írva vagy szólva emberre, nem tárgyra vonatkozó személyes névmásokat használ. Ehhez kapcsolódik a polgári életben az állat, főleg a macskák szeretete. (Ez az attitűd valóban messze áll Marsilio Ficino platonista idea-tanától, de lelkieg közel Petrarcahoz, akinek utolsó, arquai otthonában máig látható, kedvenc bebalzsamozott macskája.)

Több fontos kötetet szerkesztett már a korábbi évtizedekben is. De csak az utóbbi időben lett olyan szerkesztő, aki kiadványsorozat létrehozójaként maga szabja meg éveken keresztül a folyóirat szellemi arculatát. Az antikvitás és reneszánsz ilyen vállalkozás, amelyben együttműködő szerzőként számos hazai kutató részt vesz.

A hetven év mindenképpen mérföldkő egy tanár életében: a nyugdíjba vonulással csökken az óraszám és a hivatali munka. Ugyanakkor szabadabb is az ember, s így figyelmét a feltétlenül szükséges, még elvégzendő tudományos feladatokra irányíthatja. Ehhez kívánok sok boldog és nyugodt alkotómunkával eltelt évet. És még egy: Arisztotelész nagyjából hetven évre tette az emberi életkor hosszát, Platón (és Dante) nyolcvanegyre, remélem és kívánom Neked, hogy mindketten nagyot tévedjenek....

Tabula gratulatoria

A. Sajti Enikő	Kökény Andrea
Annus Irén	Kövér Lajos
Bálint Emma	Lázár István Dávid
Barna Gábor	Lorenzo Marmioli
Bényiné Farkas Mária	Madarász Klára
Berta Tibor	Máté-Tóth András
Bibok Károly	Matuska Ágnes
Bombitz Attila	Mayer Péter
Csernus Sándor	Mihály Csilla
Csikós Zsuzsanna	Mogyoródi Emese
Csúri Károly	Molnár Gyöngyvér
Tekulics Judit	Németh T. Enikő
Ezio Bernardelli	Odrobina László
Fogarasi György	Pál József
Forgács Tamás	Papp Sándor
Gabriele La Posta	Piti Ferenc
Galamb György	Praefort Veronika
Gécseg Zsuzsanna	Rózsavölgyi Edit
Gellérfi Gergő	Sághy Miklós
Gyenge Zoltán	Sándor Klára
Hansági Ágnes	Sebők Ferenc
Hárs Endre	Sinkovics Balázs
Hász-Fehér Katalin	Szabó Nikolett
Hunyadi Zsolt	Szántó Richárd
J. Nagy László	Szász Géza
Jancsó Katalin	Székely Melinda
Jeney Zsuzsanna	Szilágyi Zsófia
Kadvány Gergely	Szőnyi György Endre
Kasik László	Tommaso di Carpegna Falconieri
Katona Eszter	Tóth Ákos
Katona Tünde	Vajda Zoltán
Kenesei István	Váraljai Anna
Kérchy Anna	Varga Beáta
Kiss Attila	Varga Sándor
Kordé Zoltán	Zimonyi István
Kovács Katalin	Zvara Edina

