



# SVETLOBA TUDI V TEMI

Dante Alighieri (1265–1321),  
pesnik in vizionar

Uredila: Neža Zajc

Slika na naslovnici:  
Giotto, *Dante* (vir: *Dante* (1321–1921). Izdal in uredil Alojzij Res. Ljubljana. MCMXXI.  
Založila Založba Kleinmayr - Bamberg).



Založba ZRC



# SVETLOBA TUDI V TEMI

Dante Alighieri (1265–1321),  
pesnik in vizionar

(Ob 700 letnici pesnikove smrti)

Uredila: Neža Zajc

Ljubljana 2023

---

Posebna zbirka  
Znanstvena monografija

Svetloba tudi v temi  
Dante Alighieri (1265–1321), pesnik in vizionar

Uredila: Neža Zajc

Oblikovanje in prelom: Lucijan Bratuš

Izdal: ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino.  
Založba ZRC, ZRC SAZU in KUD Logos  
Za ZRC SAZU: dr. Oto Luthar  
Za KUD Logos: dr. Tadej Rifel

Naklada: 300 izvodov  
Tisk: Cicero, d.o.o.

Knjiga je izdana v okviru programa »(Nova) kulturna zgodovina intelektualne dediščine: slovenski historični prostor v evropskem kontekstu« (ARRS P6-0440).

Izid knjige je finančno podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije s sredstvi iz leta 2022.

Recenzenta: dr. Andrej Božič, dr. Dejan Kos.

Ljubljana, 2023.

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND  
4.0 prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789610507437>

---

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.131.1.09Alighieri D.(o82)  
929Alighieri D.(o82)

SVETLOBA tudi v temi : Dante Alighieri  
(1265-1321), pesnik in vizionar : (ob 700 letnici  
pesnikove smrti) / uredila Neža Zajc. - Ljubljana :  
Založba ZRC, ZRC SAZU : KUD Logos, 2023

ISBN 978-961-05-0743-7 (Založba ZRC, ZRC SAZU)  
COBISS.SI-ID 152914691

---

---

Posvečeno spominu na  
akademika dr. Kajetana Gantarja  
(1930–2022)



---

## Kazalo

- 9 Predgovor (Neža Zajc)
- Dante Alighieri: življenje, ustvarjanje, zgodovinski kontekst**
- 15 Neža Zajc: Dantejeva biografska prizma: življenje, biografije, biografi-interpreti
- 47 Igor Škamperle: Dantejevo imaginarno potovanje in trije svetovi
- 59 Brane Senegačnik: Dantejevo *Novo življenje*: Prosimetron – dvojna tonaliteta življenja
- 85 Marko Marinčič: Ep in eshatologija imperija: Dante bere Vergilija
- 101 Sonja Weiss: Kreacija in emanacija v Dantejevi *Božanski komediji*
- 125 Alen Širca: Dante in vprašanje mistične poezije
- 135 Neža Zajc: Dante Alighieri in problem nesmrtnosti duše (*Novo življenje, Komedija*)
- 171 Ignac Navernik: O *De vulgari Eloquentia* in o Evinem primatu pri Danteju
- Po Njem**
- 193 Ines Vodopivec, Neža Zajc: Tiskana izdaja Danteja Alighierija iz zasebne slovenske zbirke, Lyon 1551.
- 213 Igor Grdina: Dante na opernem odru
- 235 Milosav Gudović: Novo življenje teokracije (vizija Bogočloveštva pri Danteju in V. V. Solovjovu)
- 247 Martina Ožbot: Dante in njegovi slovenski prevajalci
- 261 Nunzio Ruggiero: »Onorate l'altissimo poeta«. Il centenario del 1921 come *soglia* e come *campo*
- 275 Nunzio Ruggiero: »Častite največjega pesnika«. Stoletnica iz leta 1921 kot *prehod* in kot *polje* (prevod: Martin Kastelic)
- 293 Povzetki prispevkov v angleščini in italijanščini
- 316 Podatki o avtorjih
- 319 Imensko kazalo





## PREDGOVOR

Pričujoča knjiga ni navadna monografija o znamenitem, kanoniziranem italijanskem pesniku.

V njej so zbrani prispevki, ki so plod večletnih premissljevanj o Danteju kot poetu, ki zasluži več pozornosti, kot ga je vsak deležen v okviru gimnazijske izobrazbe. Ukvarjanje z Dantejem Alighierijem za poznavalce in strokovnjake prinaša veliko več. Več razmislekov. Več poglobljanj. Več pozornosti. Več znanja o času, v katerem je ustvarjal. Več vedenja o tem, kakšni so bili njegovi nameni. Več raziskav, ki bi približale k izvoru njegovih videnj. Ki bi osvetlile njegovo vizijo do tiste ravni, da bi postale njegove poetične skice manj zagonetne. Kajti skrivna senčnatost Dantejevih pokrajin in medčloveških zastrtih razmerij je tista, ki nagovarja raziskovalce, pesnike, filozofe že stoletja.

Pred natanko 100 leti, leta 1921, je v Ljubljani pri založbi Kleinmayr-Bamberg ob 600 letnici Dantejeve smrti izšla prestižna («skromna spominska») knjiga, posvečena Danteju, ki jo je uredil dr. Alojzij Res in predgovor zaključil z naslednjimi besedami: »Dante nam ni več samo človek umetnik, marveč simbol naše bridkosti in boleznega iskanja rešitve iz sužnosti materije.« (IX) Knjigo je opremil slikar Tone Kralj, k izdaji je pripomogel tudi Ivan Prijatelj, sodelovali pa so poleg slovenskih avtorjev (Aleš Ušeničnik, Jože Debevc, Josip Puntar, Vojeslav Molé, Milko Kos, France Stelè) tudi tedaj znani italijanski literarni zgodovinarji, kot so bili Benedetto Croce, Tommaso Gallarati Scotti, Gaetan Salvemini, Guido Mazzoni, E. G. Parodi, Vittorio Rossi.

Tokrat nam morda ukvarjanje z Dantejem predstavlja podobno uteho, ki nam predstavlja tudi radost premisleka o tistem velikem pesniškem geniju, ki nam morda v življenju doslej ni bil dovoljen. Prispevki, ki so zbrani v tej knjigi, nas seznanjajo prav z omenjeno ne-zadrego, da je Dante pravzaprav (naš) sopotnik, sopotnik tistih, ki ne bodo nikdar pozabili prvega občutja ob branju verzov iz Pekla. Premišljevanje o Danteju torej pomeni svojevrsten privilegij in presežek doumevanj poetskih podob. Po drugi strani pa je Dantejev dosežek v

zgodovini človeške misli še posebej vezan na njegovo sintetiziranje poezije z življenjem, o čemer nam govorita dva prispevka, še več pa samo *Življenje novo*, Dantejeva prva pesniška zbirka. Po drugi strani pa to pomeni tudi počelo poetičnih oblik, saj govorimo o izvoru avtorskega navdiha, ki temelji na verodostojnosti poezije na način sovpadanja z resnico življenja nekega posameznika. In ne le slehernika. V mislih imamo seveda vprašanja poetik, historičnih poetik, nacionalnih, v Dantejevem primeru – pa še zlasti osebnih poetik.

A čeprav je tokratna edicija navidezno povezana z obeležitvami okroglih letnic, saj je poleg 700. obletnice pesnikove smrti, tudi italijanski strokovnjak Nunzio Ruggiero iz Univerze Sant'Orsola Benincasa v Neaplju pomenljivo obudil spomin na dogodke leta 1921 v Italiji ob praznovanju 600-letnice Dantejeve smrti, so pričujoči prispevki predvsem namenjeni poglobljenemu razmisleku o Dantejevem opusu.

Zato je nadvse dragoceno poglavje, ki ga je delil z nami kot pravo pesniško izkušnjo pesnik in klasični filolog Brane Senegačnik, lanski nagradenec Prešernovega sklada. Vprašanja o skrivnostih Dantejeve poezije je podrobneje predstavil z razmerjem o mistiki pesnjenja Alen Širca. Slovenski specialist za italijanski humanizem in renesanso Igor Škamperle je s svojim prispevkom predstavil splošno sliko razumevanja Dantejevega opusa. Pomembni so še zlasti prispevki, ki se poglobljajo v miselnost tiste dobe, v kateri je pesnik živel. Še posebej se zdi pomembna razprava Sonje Weiss, ki Dantejevo ustvarjalnost sopostavlja s Plotinom. Danteju ustrezno sledi tudi detajlizirana študija Marka Marinčiča, ki se postavlja v uvid samega pesnika, v tradicijo epa in v Dantejevo sprejemanje rimskega antičnega vzornika, Vergilija. Nič manj ni zanimiva študija Ignaca Navernika o izvoru ženskega počela v Dantejevem manj obravnavanem, a odločilnem spisu *De vulgari eloquentia* in v *Komediji*.

Čas pa dosega našo ero. Zato imamo pred seboj nekaj prispevkov tudi o aktualnosti in aktualizaciji Dantejevega opusa. Dante s svojimi verzi se je tako čez stoletja pojavil celo na opernem odru, o čemer nam minuciozno pripoveduje ddr. Igor Grdina. Dantejeva teološka vizija pa je s svojo hierarhijo primerljiva s tezami Vladimirja Solovjova, kot nam je to opisal filozof Milosav Gudović. Za Slovence je nadvse vreden zapis italistke Martine Ožbot, ki je razvijala temo o slovenskih prevajalcih Danteja in njihovem intelektualnem profilu.

Zdi se, da zmanjkuje sape ob netemačni podobi Danteja Alighieri-

ja, ki vstaja izza pričujočih študij. Predvsem pa, eno je neizpodbitno – pesnik živi z nami. In to je domet presežne moči njegove pesniške vizije. Dantejevi verzi so – v katerem koli času ga poskušamo brati, osvetliti, približati, aktualizirati – še bolj blizu, še bolj presunljivi. Kajti govorijo o naši starosti. O naši sposobnosti poetičnih zrenj.

O tem, da ni zaman iskati izhoda iz obnemelega molčanja, ki nas more prevzeti ob verzih Danteja Alighierija, nam je bil in nam večno *bo* za zgled dr. Kajetan Gantar, neumorni preučevalec antične in postantične poetične ustvarjalnosti. Kajetan Gantar je bil navzoč na vseh pesniško-znanstvenih simpozijih, ki sem jih priredila med leti 2016–2021 na ZRC SAZU-ju. Nekoliko drugačno je bilo srečanje raziskovalcev in premišljevalcev, ki se je zgodilo 6. oktobra 2021, nekaj dni po 700. obletnici smrti Danteja Alighierija. Dogodek, ki je bil v celoti posvečen vizionarjevi pesniški sposobnosti, ni ušel Kajetanu Gantarju iz njegove pozornosti. Akademik je prišel ne glede na to, da je tisti dan praznovala rojstni dan njegova hči, in budno poslušal vse nastopajoče. Odzval se je na misli pesnika Braneta Senegačnika o bistvenem razmerju med poezijo in prozo v ustvarjalnem procesu. Po repliki profesorja Gantarja se je temu ustrezno razvila živa razprava o tem ključnem, vzajemno interaktivnem odnosu med vzpostavljenima načinoma nastajanja poetične sporočilnosti. Kajetan Gantar je s svojo nezamenljivo in neprecenljivo prisotnostjo meni osebno globoko polepšal tisti dan. V februarju naslednje leto 2022 je končno prejel zasluženno veliko Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Šest mesecev po našem srečanju v zgodnjem oktobru 2021, pa je naš zgled notranje zavzetosti in nejenjajoče sile raziskovanja žal preminil.

Zato je pričujoča knjiga posvečena tudi spominu na akademika Kajetana Gantarja, ki stoji poleg Danteja Alighierijem v našem skupnem kulturnem spominu. Skupaj nas vabita na srečevanja z navdihujočimi verzi iz zgodovine človeške ustvarjalnosti. In skupaj sama ustvarjata prostor medsebojnega reflektiranja metaforičnosti zapisanega, ki nas bo zadrževalo med molkom in nemočnim vzvikom – na veke.

Neža Zajc

V Ljubljani, junij 2022

## Uredniška opomba

V pričujoči monografiji so zbrani prispevki različnih avtorjev, ki so Dantejev dosežek v kulturni zgodovini predstavili s povsem različnih zornih kotov. In vendar, jih povezuje občutje veličine, notranje celovitosti in imanentnosti Dantejevega opusa. Oblikovno so zato besedila mestoma neenotna (zapis osebnih, lastnih in krajevnih imen, ki deloma variira od najbolj ustaljenih, mednarodnih nazivov do poslovenjenih različic; navajanje virov in literature). Poleg tega se je vsak avtor sam odločil za določen prevod oziroma neprevod Dantejevih verzov. Prispevki so zato oblikovno deloma poljubni.

Neža Zajc

---

Dante Alighieri:  
življenje, ustvarjanje,  
zgodovinski kontekst



Neža Zajc

## Dantejeva biografska prizma: življenje, biografije, biografi-interpreti

### Dante (Durante degli) Alighieri (1265–1321): življenje

Leta 1265 se je med 14. majem in 13. junijem, v Firencah, v družini Alighiero, očetu Alighieriu ml. oziroma Alighieriu di Bellincione di Alighieru<sup>1</sup> in materi Moni Belli, rojeni Gabrielli, hčerki Duranta degli Abata (ki so jo klicali Bella), rodil Durante degli Alighierio (skrajšano: Dante).<sup>2</sup> Ščasoma se je njegovo ime ustalilo kot Dante Alighieri.<sup>3</sup> Žlahtnost njegove rodbine pa ni bila vezana na plemenitost porekla ali na materialno (fevdalno) imetje družine, ampak na starost tega priimka (pesnikove osebne aluzije na aristokratsko poreklo ostajajo predmet dvomov).<sup>4</sup> Res so njegovi predniki bili ena najstarejših (antičnih) florentinskih rodbin (legenda o tem, da so bili Rimljani, ki so ustanovili Firence). Kot sam pesnik svojo preteklost opeva v Raju (15, 91–94), izvira njegov priimek od žene Cacciaguide, florentinskega viteza, ki je služil pod kraljem Konradom II. (990–1039), ki je vladal Italiji med 1093–1098. Precej verjetno je, da je od Cacciaguide, domnevnega Dantejevega prapradedca<sup>5</sup> (Raj 15, 139–48), katerega ime

1 Dante Alighièri nell'Enciclopedia Treccani – vpogled 23. 7. 2022.

2 V resnici je imel Dantejev oče naziv Alaghiero degli Alighieri (Natale Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, Livorno 1922: Raffaello Giusti, 3; Guiseppe Mazzotta, »Life of Dante«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University press, 5). Dante je ob prvi izdaji Pekla naslovil svojo pesnitev s tako obliko priimka: *Comedia Dantis Alagherii florentini natione sed non moribus* (Lino Pertile, »Introduction to Inferno«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007. Cambridge University press, 86. Nekatere izdaje sledijo tej historično izpričani obliki, npr. – Dantis Alagherii, *Epistles – The Letters of Dante*, ur., prev. Paget Toynbee, Oxford 1920: Clarendon Press. Priimek Alighieri je posledica medsebojno sovisnih družinsko-rodovnih vezi (več kot vzdevek in manj kot legitimni dedni priimek), ki so v zgodovinskem toku opredelile Dantejevo poreklo.

3 Natale Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 1.

4 Francesco Ciabattini, »Dante Alighieri«, v: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, ur. Marco Sgarbi, Springer 2017. Springer International Publishing, 947.

5 Leonardo Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, v: Giovanni Boccaccio, *Life of Dante*, Richmond 2017. Alma Classics, 87–88.

je zapisano v florentinskem statutu za leto 1131 (v Državnem arhivu v Firencah, Archivio di Stato di Firenze), kot je vsebovano v dokumentu iz zapuščine družine Strozzi–Uguccioni, izvirala družina Alighieri. Imel je dva brata, Moronta in Eliseja; prvi ni imel potomcev, drugi pa si je ustvaril družino, znano pod priimkom Elisei.

Dante je med leti 1270–1273 izgubil mamo. Oče se je kmalu še enkrat poročil in s polbratom Francescom sta si ostala blizu skozi celotno življenje. Leta 1283 mu je umrl tudi oče. Znanje je črpal se je po vsej verjetnosti pri frančiškanih v samostanu Santa Croce, kjer se je učil slovnice na podlagi srednjeveških besedil v latinščini, ki pa so bila tudi filozofska. Tako se je že zelo mlad začel zanimati za kontemplativne spise.

Dantejeva družina je bila v nazorih zmerna, zato je imel mladi pesnik možnost brati tudi francoska provansalska besedila v verzih in se je kmalu srečal tudi s familiarizacijo latinščine.<sup>6</sup> Retorike se je učil<sup>7</sup> pri kozmopolitu in uglednemu intelektualcu Brunettu Latiniju.<sup>8</sup> Krog znancev, s katerimi se je mlad pesnik pogosteje srečeval, ga je uvajal v osnove znanosti, pa tudi v florentinsko družbo. Moralni kodeks, ki ga je prevzel, je bil italijanski, krščanski in značilno florentinski. Kot zelo mlad naj bi leta 1273 bil priča srečanju papeža Gregorja VII. in Karla Anžujškega, ki sta imela namen pomiriti mestne spore med gvelfi in gibelini, kar pa jima ni uspelo.

Naslednje leto 1274 je Dante srečal Bice di Folco Portinari (Beatrice), kar ni zaznamovalo le tistega njegovega mladostnega obdobja, ampak pesnikovo celotno umetniško življenje. Kljub silnemu ljubezenskemu čustvu pa se je leta 1277 zaročil z Gemmo di Maneti Donati, se z njo poročil leta 1285 in v zakonu so se jima rodili štirje otroci (sinovi Giovanni, Jacopo, Pietro in hči Antonia).<sup>9</sup>

V tistem obdobju je prvič zaslutil izzive pesniškega ustvarjanja, natančneje v letu 1283, ko se je začel poglobljati v besedno umetnost in v možnosti, ki jih je odpiral verzni izraz z različnimi variantami

6 Mazzotta, »Life of Dante«, 4–5.

7 Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 5.

8 Še zmeraj pa se porajajo raziskovalcem vprašanja, v kolikšni meri je bil slednji res Dantejev učitelj (Ciabattani, »Dante Alighieri«, 947).

9 [https://www.treccani.it/enciclopedia/casella\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/casella_(Enciclopedia-Dantesca)) – vpogled 30. 1. 2023.



jezikovnih, miselno-duhovnih in simbolno-zgodovinskih razsežnosti. Začel je okušati intelektualne pobude v krogu Guida Cavalcantija, aristokratskega pesnika in »prvega med njegovimi prijatelji«,<sup>10</sup> v katerem so bili še Dino Frescobaldi, Guido Guinizzeli, Gianni Lapo, Cino iz Pistoie in Dante iz Maiana. Z njimi si je med drugim izmenjeval tudi sonete in postali so njegovi ožji prijatelji. Bil je sprejet tudi v elitno družbo Nina Viscontija in Guida da Polente.<sup>11</sup> Med njimi je doživel zrelo obdobje, polno prvih novih razmislekov o poeziji, pa tudi kritičnih in polemičnih razprav o florentinskih političnih razmerah. Sovisno razmerje med poezijo in ostalo umetniško dejavnostjo v Firencah odkriva še Dantejevo prijateljstvo z glasbenikom (pevcem in skladateljem) Casellom (Vice 67–117)<sup>12</sup> in slikarjem Giottom (Vice 11, 94–96),<sup>13</sup> ki ju pesnik omenja v drugem spevu *Komedije*, v Vichah. K njegovim dobrim znancem je mogoče prišteti še mozaičarja Iacopa in Andreo Tafija, slikarja Cimabueja (Giottovega učenca), Gaddo Gaddija ter arhitekta Arnolfa di Lapo. Vsi omenjeni tedanji intelektualci so skupaj ustvarjali florentinsko elitno družbo, ki je spodbujala refleksijo o besedni umetnosti, še zlasti o poeziji.

Opisano pa je bilo zgolj vzdušje neke duhovne nobilitete, ki je Dan-teja obdajalo, medtem ko si je pesnik sam izoblikoval svoje raziskave, iskanja in samosvoja sledenja latinsko (rimski)-krščanski tradiciji, kar mu je omogočilo svež in nov literarni samoizraz, ki mu je dal moč sin-teze zgodovinskih predstav o razsežnostih in obliki krščanske Evrope. Med leti 1284–1287 je Dante študiral filozofijo v Bologni.

Leta 1289 se je aktivno udeležil dveh bitk, najprej proti gibelinom iz Arezza (Campaldino, 11. junija, 1289), ki so s porazom za dalj časa izgubili oblast v Toskani. Zatem se je blizu Pise (na Gradu Caprona, 16. avgusta, 1289) bojeval na strani florentinskih gvelfov. Odtlej naj bi se čutil kot vojaka »na permanentni dolžnosti«, pri čemer je cenil predvsem konjenico kot bolj aristokratsko in plemenito obliko bojevanja, čeprav je florentinska pehota bila tista, ki je premagala gibeline iz Arezza.<sup>14</sup>

10 Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 5.

11 Mazzotta, »Life of Dante«, 3, 6.

12 [https://www.treccani.it/enciclopedia/casella\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/casella_(Enciclopedia-Dantesca)) – vpogled 30. 1. 2023.

13 Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 3–5.

14 Denton J. Snider, *The Biography of Dante Alighieri (Set forth as His Life Journey)*, Saint Louis 1922: The William Harvey Minor, 115.

Osmega (ali devetnajstega) junija leta 1290 je Danteja globoko pretresla smrt Beatrice Portinari. Umaknil se je v meniško okolje, tako pa je na nek način nadaljeval svojo izobrazbo. Da bi se poglobil v »svete modrosti«, se je umaknil v frančiškanski samostan Santa Croce (odprto ostaja vprašanje, ali je Dante kdaj postal frančiškanski novice)<sup>15</sup> in dominikanski samostan Santa Maria Novella. V menškem okolju se je posvetil študiju patristike, filozofije in teologije. Prebiral je Boetijevo *Tolažbo filozofije*, Ciceronove *De amicitia*, *De Senectute*, *De Officiis*, Ovidijeve *Metamorfoze*, Lukianove *Farzalije*, Stacijevi *Tebaido* in *Ahileido*, Oracijevga *Satira*, Senekine moralne spise, Juvenalovega *Satira*, in Verigilijevo *Eneido*, *Zgodovino* Paola Orosia, poglavja Biblije, spise sv. Avguština, sv. Bernarda, Uga in Riccarda iz sv. Vittora, sv. Petra Lombarda ter sholastične avtorje, kot so bili Albert Veliki, sv. Tomaž Akvinski ter sv. Bonaventura. Dantejevo mišljenje pa je odločilno zaznamovalo tudi precej individualistično reflektiranje biblične sporočilnosti. Morda je na takšno razumevanje vplivalo tudi, da je tik, preden je zapustil frančiškanski samostan Santa Croce, našel nek spis sv. Frančiška v rokopisu, ki je vseboval tudi apokaliptične spise Bonaventure in Joachima di Fiore.<sup>16</sup>

Verjetno je, da se je tedaj Dantejevo zanimanje za poezijo pod vplivom moralne filozofije in tologije preoblikovalo in se usmerilo v drugačno pojmovanje ljubezenskega čustva, ki je postajalo čedalje bolj zakrito (zakodirano, mistično?) in naposled našlo svoj pesniški izraz v novi obliki krščanske ljubezni, zvezani z poetološko-poetičnim besednim (literarnim) artizmom. Med letoma 1293 in 1294 je napisal avtobiografsko zasnovano, a oblikovno dokaj kompleksno delo, v mnogem izjemno pomembno za njegovo nadaljnjo ustvarjalno pot, z naslovom *Novo življenje*, ki ne predstavlja le primer »Beatricine hagiografije«, temveč predvsem Dantejevo iznajdbo osebne, idejno-mitsko privzdignjene, narativne (ne epične) in hkrati zgoščene verzne

15 Mazzotta, »Life of Dante«, 3.

16 O tem sta pričala dva frančiškanska spirituala Pietro di Giovanni Olivi in Ubertino da Casale, ki sta med svojim bivanjem v samostanu, prisegla, da se je l. 1290 tam izobraževal tudi Dante, o čemer govori nek pečat v knjižnici samostana (Ronald B. Herzman, »I Speak Not Yet of Proof: Dante and the Art of Assisi«, v: William R. Cook, *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden 2005: Brill, 195–197; Ronald B. Herzman, »Dante and the Apocalypse«, v: Richard K. Emmerson, Bernard McGinn, eds., *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca, NY 1992. Cornell University Press, 398–413).

strukture, prek katere bi mogel izraziti svoje pesniške ideje (vizije). Razpetost med družbene in vizionarske<sup>17</sup> verzno-miselne predvzorce (prolegomenske formule) osebnega izraza mu je omogočila nadaljnja raziskovanja v nadosebni sferi filozofsko-teoloških dotikanj robov slehernikovega zoperstavljanja dvo- in trodimenzionalni omejenosti, ki naj bi bila lastna srednjeveškemu svetu. Dantejeva iskanja pa niso bila nikdar opredeljena kot zgolj (zaverovano) religiozna. Prav interakcija z življenjsko shemo, osebno in neosebno, je pustila v Dantejevem izrazu tisti prepoznaven patos in nekoliko tragedijski opoj lastne prizadetosti in individualnega doživljanja (v verznu, imenovanem *prosimetrum*<sup>18</sup>), temeljčega še zlasti na avtorjevem spominu, kar ni bilo lastno opevanjsko-religioznim strukturam prejšnjih poskusov latinske posvetne poezije. Prosimetrum naj bi mu omogočil združiti izkušnje pisca in zapisovalca (pričevalca), kompilatorja, komentatorja in avtorja<sup>19</sup> ter tako doseči poenoteno vlogo samostojnega in izvirnega avtorja. Sorodno je pesnik odkril le v nekaterih verzih trubadurskih provansalskih pesmi,<sup>20</sup> v obliki *razos* in *vidas*<sup>21</sup> kot proznih vložkih kratkih komentarjev in kratkih biografij, pa tudi v *Retoriki* svojega prvega učitelja Brunettija Latinija in v tedaj popularnih komentarjih Ovidijeve *Remedia amoris*.<sup>22</sup> V filozofsko-patrističnih traktatih in bibličnih komentarjih je prepoznaval intelektualno poglobljenost in težnjo prodreti v samo srž posameznikove duhovne stiske – v iskanju odgovora na omejenost Višjega in tranzitne vloge Njegove volje. Tovrstne reflektivno polne miniaturne in očitno memoarne oblike (ki so imele *sentenzio* kot »bistven pomen« spomina), poimenovane *libello*, so predstavljale Dantejev prodor v lasten izraz in v svoj svet poezije.

Čeprav je v tistem času tudi navezal stike s pesnikom Foresejem Donatijem, lahko vernim in površnim človekom, s katerim sta se nekakako merila v sonetih,<sup>23</sup> je skozi tak verzni dvoboj Dante dosegel

17 Omenjajo se celo kot »halucinatorne, preroške« (prim. Andrew Frisardi, »Introduction«, v: Dante Alighieri, *Vita Nova*, prev., ur., op. Andrew Frisardi, Evanston, Illinois 2012: Northern University Press, xx).

18 Več o tej verzni obliki v nadaljnjih prispevkih, B. Senegačnika in N. Zajc.

19 Frisardi, »Introduction«, xxiv.

20 Frisardi, »Introduction«, xx.

21 Med 225 ohranjenimi jih 107 obravnava pesnike (John Larner, »Traditions of Literary Biography in Boccaccio's Life of Dante«, *Bulletin John Rylands Library* (1990): 112).

22 Frisardi, »Introduction«, xxi; Stanley Applebaum, *The New Life-Vita nova*, 62; Dante Alighieri, *Novo življenje*, prev. C. Zlobec, uvod J. Kos, Ljubljana 1957. CZ, 99.

23 Frisardi, »Introduction«, VIII–XX.

še bolj izčiščen slog. V tistih letih je napisal verze, zbrane pod naslovi *Rime, Il Fiore* (v katerih je sonet rabljen kot osnovna oblika ljubezenskega jezika) ter *Detto d'Amore*,<sup>24</sup> ki sicer veljajo za Dantejeva manjša dela, vendar so priznani kot legitimni del njegovega opusa.<sup>25</sup> Njegovo preučevanje umetnosti in filozofije, antičnih pesnikov ter svetih spisov je vplivalo na oblikovanje pojmovanja moralistične alegoričnosti. Njegova dovzetnost za mistiko pa se je izkazala za strožjo in čedalje bolj asketsko naravnano.

Nekaj let po smrti Beatrice je bilo tudi v političnem pomenu odločilnih za splet okoliščin, ki so privedle do Dantejevega izгона iz Firenc. Leta 1295 je verjetno napisal »rime petrose« (»za Kamen ali za damo, ki je trda kot kamen«, ki pričajo o literarnem urjenju)<sup>26</sup> in se udeležil rednega Zbora lokalne oblasti v Firencah, s čimer se je začelo njegovo udejstvovanje v florentinskem političnem življenju, ki ga je v veliki meri upravljala Svet večinskega ljudstva, ki je združeval notarje, trgovce iz florentinskih četrti Calimala in Porta Santa Marie, bančnike in menjalce, umetnike z volno, zdravnike, krznarje.<sup>27</sup> Dante se je, zvest franščiškanskemu duhu zavzemal, za t. i. male umetnosti, med katerimi je bila tudi poezija. Kot član Capitano del popolo<sup>28</sup> se je leta 1296 udeležil zbora zaprtega tipa, ki se je pozneje preimenoval v Zbor stotih. Leto pozneje je postal član ceha zdravnikov in lekarnarjev, katerih stroko je po vsej verjetnosti tudi sam poznal.<sup>29</sup> Florentinski gvelfi pa so se tedaj razdelili na dve struji (po posegu gvelfov iz Pistoie),<sup>30</sup> na bele (vodja Vieri di Cerchi), ki so bili bližje ljudstvu, in črne (vodja Corso Donati), ki so jih podpirale florentinske premožne družine; Dante se je pridružil belim (vodja Vieri Cherchi), med katerimi je bil tudi njegov dolgoletni prijatelj, pesnik Guido Cavalcanti. Petnajstega

24 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi, Firenze 2012: Polistampa, 53–159, 159–279, 279–293.

25 Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 1976: Einaudi, 91–93, 153–154, 245–283.

26 Dante Alighieri nell'Enciclopedia Treccani – vpogled 31.12.2022.

27 Frisardi, »Introduction«, XXI.

28 Srednjeveško italijansko združenje, ki naj bi pomagalo plemičem, ki so izgubili svojo oblast.

29 Snider, *The Biography of Dante Alighieri*, 112.

30 Ta razdelitev se je zgodila na ozemlju toskanske Pistoie, v družini Cancellieri. Razdeljena oblast Pistoie pa je zmotila Florentince, ki so jim veleli, naj pridejo v Firence in ne povzročajo zdrah na domačem ozemlju. Dobronameren nasvet je prerasel v nasprotno: razdeljeni vodilni člani Pistoie so razdelili še florentinsko družbo (Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, 90–91).

junija leta 1300, ko je papež Bonifacij VIII. razglasil jubilejno leto, je bil Dante izvoljen za enega od članov t. i. Šestih priorjev (povezan naj bi bil predvsem s Palmierijem degli Altovitijem in z Nerijem, sinom gospoda Jacopa degli Albertija, pa tudi z drugimi),<sup>31</sup> najvišjega javnega organa v Firencah. V okviru svoje nove funkcije se je Dante udeležil nekaj zborov oblasti, vendar je na tem položaju ostal le dva meseca. Kasneje je bil pesnik prepričan, da je prav ta njegova vloga v mestnem življenju Firenc vodila do usodnih dogodkov, ki so vplivali na njegovo nadaljnjo življenjsko pot, kot je zapisal v nekem pismu:<sup>32</sup>

»Vse moje neveselosti in nesreče so imele svoj vzrok in izvor v moji nevhvaležni izvolitvi v prioriat. Nisem bil deležen tega članstva zaradi modrosti, ampak zaradi dobre vere, pa tudi bilo je mojim letom primerno.«<sup>33</sup>

Za veliko noč jubilejnega leta 1300 (ki ga je razglasil papež) naj bi Dante začel pisati *Komedijo*. Papež je v Firence poslal francoskega princa in vojščaka Karla Valoiškega (1270–1325)<sup>34</sup> kot pacifista in urejevalca mestnih zdrah, ki bi pomagal doseči premirje v mestu. A florentinske razmere so se še bolj zapletale. Čeprav je Dante bil v samem središče političnega in civilnega življenja, ni mogel preprečiti, da že takrat ne bi začeli iz njegovega rodnega mesta množično izganjati belih gvelfov.<sup>35</sup> V času njegovega priorjata pa so črni imeli skrivno srečanje v mestni cerkvi Santa Trinità. Vsebina dogovarjanja in sklepi tega sestanka so bili skrbno varovani, saj je namera udeležencev, približati se papežu Bonifaciju VIII., morala ostati skrita.

Ko so o sestanku črnih gvelfov slišali beli, so posumili, da nekaj ne bo v redu in se v naglici oborožili. Obkroženi s svojimi privrženci so se odpravili k priorjem, da bi se pritožili zaradi skrivnega srečanja, kjer naj bi se v strogi zaupnosti odločalo o mestnih zadevah, ki pa bi morale biti predmet javne diskusije. To zasedanje so razumeli kot ščuvanje za izgon belih gvelfov iz Firenc. Prisilili so priorje, da so to razglasili kot neustrezno vedenje, ki zasluži kazen, kar pa je izzvalo reakcijo črnih gvelfov. Tudi slednji so se takoj oborožili in se obrnili

31 Leonardo Bruni naznanja, da je bila tedaj takšna navada, gl. Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, 90.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Tretji sin Karla III. in oče Filipa VI.

35 Frisardi, »Introduction«, xxv.

na priorje, češ da tega niso storili prostovoljno, ampak so bili v to primorani, za bele gvelfe kot motilce javnega miru pa so zahtevali kaznovanje. Napetost med obema mestnima frakcijama je naraščala in ko je dosegla višek, so priorji – na Dantejev predlog – razglasili civilno obrambo, ki je prišla voditelje obeh sprtih strani. Ujete črne (Corso Donati, Geri Spini, Giacchinotto de' Pazzi, Rosso della Tosa in druge) so zaprli v Grad della Pieve v regiji Perugia, bele (Gentile in Torrigiano de' Cerchi, Guido Cavalcanti, Baschiera della Tosa, Baldinaccio Adimari in drugi) pa v regijo Serezano. A to je vrglo sum tudi na Danteja, da je sam kot član belih zgolj poskušal zaščititi sebe in da je nasprotoval omenjenemu zasedanju črnih in posredno obtožil Karla Valoiškega, da politično razdeljuje mesto. Nenavadno je bilo, da so bili beli gvelfi kmalu vrnjeni v Firenze, črni pa so bili izpuščeni iz Gradu della Pieve. Na takšna sumničanja in obrekovanja je Dante odgovoril, da v času vrnitve belih v mesto sam ni bil več zaposlen v pisarni priorjata in da torej ni bil odgovoren za takšen razplet dogodkov. Trdil je, da je bil izpust belih storjen zaradi Guida Cavalcantija, ki se je v Serezanu zaradi drugačnih podnebnih razmer počutil zelo slabo, zbolel in kmalu zatem umrl (zaradi malarije?). Šele zaradi tega naj bi papež poklical Karla v Firenze, in ker je bil ta v mestu sprejet z vsemi častmi, bil pa je odtegnjen iz papeževega okrilja in francoske kraljeve hiše. Zato je nenadoma ponovno poklical obsojene Florentince in zaradi nekaterih dejanj in nesporazumov z belimi, jih je posledično – izgnal. V tem času pa Danteja ni bilo v Firencah, ker je bil leta 1301 v Rimu kot del florentinske delegacije pri papežu.<sup>36</sup> Ne glede na njegove zmerne (konzervativne) poglede so ga zaradi izгона črnih v času njegovega priorjata in kot nasprotnika florentinskih radikalcev izločili iz mestnega življenja.<sup>37</sup> V Vatikanu je Dante predstavljal ideje miru in zveze, ki naj bi zavladele v Firencah s pomočjo papeža Bonifacija. Slednji je pesnika obdržal (kot »prisilnega gosta«) do začetka leta 1302. Ko je bil izdan nov ukaz za izgon belih gvelfov, je bil na seznamu tudi Dante Alighieri.<sup>38</sup>

36 Tako to popisuje L. Bruni (Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, 91–93).

37 Dva meseca za tem je bil izgnan tudi oče F. Petrarce (Nicholas Mann, »The Origins of Humanism«, v: *The Cambridge Companion to Renaissance*, ur. Jill Kraye, Cambridge 1996. Cambridge University Press, 9).

38 Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, 91.

Dantejev pregon je bil sprožen 27. januarja leta 1302, ko je med kratkim bivanjem v Sieni prvič izvedel, da je prejel obtožnico za preganjanje, najpogosteje uporabljeno proti političnim nasprotnikom (v nasprotnem primeru bi sledila: globa, pridržanje ali izključitev iz mandata). Ker se na to ni odzval, je bil 10. marca, obsojen na trajno izganstvo z grožnjo smrti, če se pojavi v bližini mesta, vse njegovo imetje je bilo zaseženo. Udeležil se je diplomatskega obiska v Forlì, da bi potrdil zvezo z lokalnimi gibelističnimi silami, vendar so bili tako beli gvelfi kot tudi gibellini premagani leta 1303 in še enkrat leta 1304. Odtlej se je pričelo Dantejevo izgnanstvo in emigrantsko romanje po Italiji. Moral se je seliti po osrednji in severni Italiji: prek Rima, Siene, med leti 1303–1304 je bil v Veroni, Padovi, Benetkah in Trevisu. Najprej je bil leto dni gost grofa Bartolomea della Scala, veronskega gospoda. Po njegovi smrti (7. marca 1304) je Dante odšel v Arezzo v upanju, da se bodo lahko beli gvelfi vrnili v Firence. Tedaj (1303–1304) je pisal spisa *Convivio* in *De vulgari eloquentia*, ki sta sicer ostala nedokončana. V slednjem je Dante opredelil italijanski dialekt (s primesmi florentinskega, bolonjskega in sicilijanskega govorenega, a privzdignjenega jezika)<sup>39</sup> kot jezik intelektualcev, ki zmore predstavljati eno najbolj plemenitih literarnih oblik. Ta spis je obveljal kot prvi znanstveni literarno kritični spis<sup>40</sup> in kot predmoderna literarna zgodovina.<sup>41</sup> Leta 1305 je bil prisoten v Padovi, kjer je Giotto ustvarjal poslikavo kapele Scrovegni.<sup>42</sup> V Bologni (1305–1306) je bil zatem Dante kratek čas na varnem pri belih gvelfih, vendar so kmalu prevladali črni in je moral bežati v Lunigiano, k markizu Moroellu Malaspini, kjer je deloval kot ambasador njegove družine, in čigar liberalnosti se je spominjal tudi v Vicah (8, 121–139). V teh letih je bival je tudi v Casentinu (1307) in po tem, ko je zapustil azil v Veroni, kjer je živel v stanovanju bratov Alboina in Francesca Cangrande,<sup>43</sup> je dalj časa preživel v Lucci

39 Dantejevo usodo izgnanca oziroma, ubežnika, emigranta iz lastne dežele, je poudaril tudi L. Bruni (Bruni, »Life of Dante (Appendices)«, 92–94).

40 Sally Purcell, »The Introduction«, v: Sally Purcell, *Literature in the Vernacular*, Manchester 1981. Carcanet New Press Limited, 3.

41 Stanley Applebaum, »Introduction«, v: Dante Alighieri, *The New Life - La Vita Nuova*, ur., prev. S. Applebaum, New York 2006. Dover Publication, XII.

42 Mazzotta, »Life of Dante«, 8.

43 Brata Alboin in Francesco sta skupaj vladala Veroni in oba prejela od rimskega cesarja Henrika VII. naziv cesarskih vikarjev (Della Scala family | Italian family | Britannica – vpogled 12. 12. 2022).

(1308).<sup>44</sup> Leta 1309, ko se je papeški sedež preselil iz Rima v Avignon, je Dante obiskal Pariz in poslušal predavanja na Univerzi Sorbonni,<sup>45</sup> ki naj bi se, po pesnikovih besedah, nahajala v »zakotni uličici« (Raj 10, 37).<sup>46</sup> Leta 1310 je Dante napisal pismo Henriku VII. Luksemburškemu, v katerem je kralja pozdravil v duhu prihoda mesije (eno od njegovih političnih pisem). Svoje ideje o moralnem kraljestvu je zapisal v spisu *Monarhija* (napisanem tistega leta ali med letoma 1316 in 1317).

Ko je Francesco Cangrande izgubil brata Bartolomea, je kot gibelin prejel od Henrika VII. Luksemburškega (od l. 1308) naziv vladarskega vikarja Verone in postal Cangrande I. Ko je leta 1311 izgubil še brata Alboina, je naposled kot samostojni vladar prevzel oblast še nad Vicenzo (1312–1314) in Padovo (1317–1318). Pod njegovim vplivom je Dante spremljal kampanjo Henrika VII. za ponoven prevzem oblasti po Italiji, še zlasti v Toskani. Takrat se je Dante gibal med Casentinom (na Gradu Poppi) in drugimi toskanskimi mesteci, kjer je ostal do smrti Henrika VII., 24. avgusta 1313. Z gradu Poppi v regiji Casentino je leta 1311 v imenu grofice Battifolli (žene Contija Guidija)<sup>47</sup> napisal tri pisma grofici Margeriti Brabantski, tedanji ženi Henrika VII., v prvem letu njegove kampanje po Italiji.<sup>48</sup> Prvo pismo v zadnjem delu vsebuje naslednje besede, v katerih je mogoče prepoznati tudi Dantejevo osebno noto: »Vendar ne bi bilo nespodobno, da bi se vrh človeške družbe priklonil, če se zgledi svete civilizacije morajo kakor iz živega vodnjaka zlivati navzdol.«<sup>49</sup>

Ko sta umrla še markiz Moroello Malaspina in Henrik VII. (leta 1313), se je Dante s sinovi umaknil v Verono, v zavetje dvora Cangrandeja della Scale, ki so ga pesnik in sinovi sprejeli kot osebnega vikarja in kjer so ostali do leta 1319 (Cangrande I. je l. 1318 postal vodja

44 Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 31.

45 Ibid., 30. Nekateri raziskovalci dvomijo v Dantejev realen obisk Pariza, prim. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/dante\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dante_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) - vpogled: 23. 7. 2022).

46 O čemer je poročal šele Giovanni Vilanni (Ciabattini, »Dante Alighieri«, 948).

47 Ta gospa je bila hkrati identificirana kot Gherardesca di Donoratico, žena Guida Simone di Battifolle.

48 Ta tri pisma so bila prvič objavljena šele leta 1881. Hranjena so v rokopisu v Vatikanski apostolski knjižnici pod šifro: (gl. več: Paget Toynbee, »The Battifolle Letters Attributed to Dante«, *The Modern Language Review*, 12, 3 (Jul., 1917): 302–309).

49 Toynbee, »The Battifolle Letters Attributed to Dante«, 305.



vseh gibelinov). Veronski učenjaki so se tedaj ravno navduševali nad odkritjem rokopisa Katulovih pesmi<sup>50</sup> in v takem vzdušju je leta 1315 Dante začel pisati Raj, čeprav ga je v Veroni napisal le približno polovico. Takrat je bil izdan prvi del njegovega monumentalnega dela *Komedije*, *Pekel* (1314), pesnik pa je tudi pisal pismo trem italijanskim kardinalom. Florentinska oblast je sicer leto zatem (1315) pod pogojem priznanja krivde in plačila davkov razglasila odlok o možnosti vrnitve izgnancev. Dante je seveda to zavrnil. Skupaj s sinovi je bil obsojen na smrt (z obglavljenjem), če bi se vrnil. Istega leta je bil objavljen drugi cikel *Komedije*, *Vice*. Ohranjeno je pismo Danteja Guidu da Polenti marca leta 1314,<sup>51</sup> ko je bil slednji član beneškega senata. Med letoma 1319 in 1320 je napisal še dve *Eklogi* v latinščini (68 in 97 heksametrov),<sup>52</sup> saj se je odzval na izzivalen predlog Giovannija del Vergilija (v obliki korespondence), da naj piše v latinščini in sprejme povabilo v Bologno, kjer bi prejel pesniško priznanje. Dante mu je odvrnil, da raje kot v latinščini, živi v tišini in piše v italijanščini.<sup>53</sup> Pisal je tudi pisma, med katerimi je ohranjenih vsaj trinajst.<sup>54</sup> Ni povsem jasno, zakaj se je preselil iz Verone v Ravenno. V nekem pismu Francesca Petrarce, ki ga je napisal Giovanniju Boccacciu, je zatrjeval, da Dante ni mogel več zdržati v bližini veronskega dvora, kjer se je razvijala kultura smeha (»theologia ludens«) in so tekmovali v nenehnih posmehovanjih, zbijanjih šal ne samo med igralci, komiki in dvornimi norčki in se norčevali celo iz Božje esence.<sup>55</sup> Niti ni mogoče trditi, da bi pretrgal stike z grofom Cangrande, saj mu je napisal pomembno pismo z napotki za boljše razumevanje njegove poezije. Hči Antonia se je pesniku pridružila v Veroni in Ravenni, kjer je vstopila v samostan

50 Mazzotta, »Life of Dante«, 10.

51 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi, 606–609.

52 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 609–621.

53 Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 951.

54 Naslovniki so bili: Niccolò Albertini, škof Ostie in Velletri (pismo I); Oberto in Guido, grofa iz Romene, (pismi II); pesnik Cino iz Pistoie (pismo III); markiz Moroello Malaspina (pismo IV); italijanski vladarji (pismo V); elitni Florentinci (pismo VI); kralj Henrik VII. (pismo VII); grofica Margerita Brabantska, ki ji je pisal Dante v imenu grofice Battifolle (pismi VIII–X); italijanski kardinali (XI); florentinski prijatelj (pismo XII); Cangrande (Bartolomeo) della Scala, upravnik Verone (XIII) (Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, ur. Domenico de Robertis et al., Livorno, Firenze 2012: Polistampa, 573–606; Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 949).

55 Ibid. Mazzotta, »Life of Dante«, 10.

(kot sestra Beatrice je umrla leta 1371).<sup>56</sup> Januarja leta 1320 je bil zagotov v Ravenni, kjer je morda res zaznal, da je tam poslednji most med starim Rimom in novo Italijo v bizantinski zapuščini.<sup>57</sup> V Ravenni mu je mestni gospod in župan (podestà) Guido Novello da Polenta, ki je bil tudi sam pesnik, podelil naslov javnega intelektualca. Pesniku je nudil častni azil in pisarno. Tam je Dante lahko svobodno ustvarjal, kar je bilo zanj najpomembnejše. V župnišču svete Helene je dokončal in napisal svoj zadnji traktat *Vprašanje vode in zemlje*, ki je napisan v italijanskem dialektu, vsebuje pa tudi Dantejeve lastnoročne skice, ki dopolnjujejo 24 tez o njegovih pogledih na zemeljsko oblo.<sup>58</sup> To je bilo besedilo, ki ga je Dante idejno zasnoval v Mantovi, kjer je prisostvoval pri polemičnih razpravah o srednjeveških kozmografijah, potem pa je o tej temi imel predavanje 20. januarja 1320 v Veroni.<sup>59</sup> S svojim posebnim videnjem univerzuma (mističnim?, neoplatonističnim?) je želel zanikati vse spore okrog tega vprašanja, ter vztrajal pri svojem prepričanju, da je zemlja povsod višja od vode.<sup>60</sup> V zvezi s svojim novim naslovom (položajem) v okrilju Guida da Polente v Ravenni je Dante odpotoval na pesniška gostovanja v Mantovo, Verono in Benetke. V Benetkah ni našel ustreznega razumevanja (bralcev oziroma poslušalcev), pesnik je zbolel, a Benečani mu tudi niso omogočili vrnitve v Ravenna po kopnem. Zato je moral potovati po morju, kar je še poslabšalo njegovo zdravstveno stanje.<sup>61</sup> Zbolel je za malarijo.

V Ravenni so se Danteju pridružili njegovi otroci. Verjetno je, da so bili prisotni ob njegovih zadnjih dnevih tudi njegovi učenci Pier Giardino, Giovanni Quirini in Bernardino Canaccio. Na začetku leta 1321 je dokončal tretji del *Komedije*, Raj. Dante Alighieri je umrl v Ravenni 14. septembra leta 1321.

\* \* \*

56 Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 948.

57 Mazzotta, »Life of Dante«, 10

58 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 621–637.

59 Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 951.

60 Busetto, *La vita e le opere di D. Alighieri*, 32, še zlasti op. 1.

61 O tem poroča šele Filippo Villani v svoji florentinski kroniki, kjer ugotavlja neobčutljivost in neomikanost Benečanov (Filippo Villani, »Life of Dante' iz De Origine Civitatis Florentiae et ejusdem Famosis Civibus«, v: Giovanni Boccaccio, *Life of Dante*, Appendices, 103).

Po pesnikovi smrti je začela nastajati prva generacija interpretov Dantejeve poezije. Dantejeva sinova Jacopo in Pietro Alighieri sta odprla prvo poglavje interpretativnih poskusov razumevanja očetove poezije. Najprej je leta 1322 pesnikov najstarejši sin Jacopo napisal komentarje Dantejevega Pekla v italijanščini in interpretiral tercino za tercino. V svoji razlagi začetnih verzov Pekla je poudaril človekovo nevednost, izgubljenost in so-odvisnost njegovega življenja (in smrti) od soobčutenja s Kristusovim življenjem.<sup>62</sup> Sledili so mu Jacopo della Lana (v italijanščini, 1324–1328), Graziolo de' Bambaglioli (v italijanščini, 1332), Ottimo (v italijanščini, 1333–1338). Leta 1327 je Guido da Pisa prvi jasno predlagal alegoričen pomen sanjskega stanja, v katerem naj bi se nahajal pesnik med začetkom pisanja in vstopanja v Pekel. Še bolj poglobljeno lotil interpretacije očetove mojstrovine tudi Dantejev drugi sin, Pietro Alighieri, ki je svoje komentarje, napisane v latinščini (*Commentarium*), trikrat popravil in tudi objavil v treh verzijah (1340–1364).<sup>63</sup> V svojem razumevanju pesniškega besedila je vztrajal pri tem, da ga je treba brati z upoštevanjem ozadja (konteksta) antične literature. Na ta način naj bi bil on tisti, ki je prvi eksplicitno sugeriral predhumanistične interpretacije.<sup>64</sup> Poleg tega je bil mnenja, da dobesedna raven besedila predstavlja svetopisemsko prisposodbo, ki ponazarja potovanje skozi posmrtno življenje, razumljeno kot prihajanje (vračanje) v »Božje naročje«. Pravi pomen pesnitve pa naj bi se nahajal onkraj besed. Zato je opredelil, da je pesnitev sveta (»poema sacra«),<sup>65</sup> njeno resnično vrednost pa predstavlja poetičnosti njenega pomena.

Nova generacija interpretov je izhajala iz posmrtnih ciklov literarnih branj in javnih skupinskih razprav (»konferenc«) med letoma 1373–1374, ki jih je na pobudo florentinske skupnosti organiziral Giovanni Boccaccio (*Esposizioni sopra la Commedia*)<sup>66</sup> v kapeli Svetega Štefana (Santo Stefano, Badia Fiorentina). Navzoči so si prizadevali, da

62 Zato je verjetno precej verodostojen datum začetka pesnitve 25. marec (Oznanjenje) ali 7. april (Veliki petek in spomin na Kristusovo križanje), kar ustreza vzhodnokrščanski ustreznici – kot praznik Oznanjenja Materi Božji, ki pomeni ne le florentinsko novo leto, ampak tudi spomin na križanje Kristusovo.

63 Dante Lab at Dartmouth College: Reader - vpogled 21.1.2023.

64 Robert Hollander, »Dante and his commentators«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, 2. izd., 272

65 Peter S. Hawkins, »Dante and the Bible«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, 2. izd., 138–139

66 Za predavanja je bil Boccaccio tudi plačan (Hollander, »Dante and his Commentators«, 272).

bi Dantejevo pesništvo razumeli z upoštevanjem njegovega zadnjega pisma grofu Cangrandeju (iz l. 1317),<sup>67</sup> v katerem je pesnik sam ponudil interpretativna (na)vodila za branje svoje poezije.<sup>68</sup> Predavanja so potekala v toskanski italijanščini<sup>69</sup> v obliki analiz posameznih spevov, s čimer je Boccaccio na nek ustvaril tradicijo interpretacij, kot jo poznamo še danes. Vendar so takrat zaradi Boccaccieveje boleznii uspeli javno »prebrati« le do 17. speva Pekla.

Medtem ko je preostali Dantejev opus ostal interpretativno razmeroma nedotaknjen (*Convivio* in *De eloquia vulgaris* nista doživela ustrezne razlage do 16. stoletja), so se v 14. stoletju zvrstili naslednji interpreti Dantejeve *Komedije*: Benvenuto da Imola (v latinščini, 1375–1380), Anonymus Lombardus, Guglielmo Maramauro (v italijanščini, 1369–1373), Francesco da Buti (v italijanščini, 1385) in Chiose Vernon (v italijanščini, 1390).<sup>70</sup>

## Dantejeva biografija in Dantejevi biografi

### I. Giovanni Boccaccio

Prvi Dantejev biograf Giovanni Boccaccio je bil Dantejevemu času in načinu življenja nemara najbližje. Čeprav ob tem vstaja neizogibno vprašanje o vlogi biografa kot pričevalca in vplivu njegovega neposrednega stika z avtorjevo zapuščino v zgodovinsko verodostojni biografiji, in čeprav Boccaccio sicer prav tako ni v resnici srečal Danteja Alighierija, je (vsaj) poznal pesnikovo hči, njegovega nečaka, dva njegova ožja prijatelja in sorodnika Dantejeve življenjske ljubezni Bice di Folco Portinari. Prek teh znanstev je Boccaccio mogel zbrati precej osebnih podatkov o pesnikovem življenju, morda celo več, kot bi jih mogel kdo pred njim. Dantejevo biografijo, naslovljeno kot »Traktat o občudovanju Danteja / Slavilni traktat Danteju« (*Trattatello in laude di Dante*), je začel večkrat pisati med leti 1351–52 in 1370, in ga napisal

67 Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 956.

68 Dvomi o njegovi avtentičnosti tega pisma so bili zavrtnjeni (Luca Azzetta, »Le chiose alla ‚Commedia‘ di Andrea Lancia, l’Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche«, *L’Alighieri* XLIV (2003): 5–76).

69 Denys Hay, *Italy in the Age of the Renaissance 1380–1530*, ur. Denys Hay, John Law, London, New York 1989: Longman, Longman History of Italy, 292.

70 Dante Lab at Dartmouth College: Commentary Index – vpogled 31. 1. 2023.

vsaj trikrat.<sup>71</sup> Rokopis, naj bi Boccaccio končal do leta 1348, danes pa je hranjen v florentinski knjižnici Medičejcev, Biblioteki Laurentziani.<sup>72</sup> Ta rokopis tudi vsebuje zapis pogovora nekega neimenovanega Dantejevega sodobnika s pesnikom, ki ustvarja vtis precejšnje avtentičnosti. Čeprav ni dokazov, je verjetno, da je intervju naredil Boccaccio sam,<sup>73</sup> za katerega je bila kot pisatelja Dantejeva biografija precej visoko vrednotena, morda celo življenjsko pomembna (vse digresije v pesnikovi biografiji je opredelil kot dar, ki ga je prejel od Danteja – pesnika).<sup>74</sup> Eden od rokopisov Boccaccia,<sup>75</sup> ki je bil neumoren prepisovalec in kompilator (tujih) rokopisov, obeležuje še en dokument; pismo z uvodom meniha Ilara, naslovljenega na grofa Ugucioneja della Faggiuolo, vsebuje med drugim tudi priznanje občudovanja Dantejeve poezije<sup>76</sup> in pričuje o tem, da je šele pisanje verzov v italijanščini moglo uresničiti pesnikovo pojmovanje žlahtnosti jezika in pomeni posreden dokaz o napisanju Pekla že pred izgonom.

Boccaccio je bil tudi prvi, ki je Dantejevi *Komediji* pridal okrasni pridevek »Božanska«,<sup>77</sup> in prvi, ki se je zavzel za pesnikovo posmrtno usodo.

Eno od različic je Boccaccio uvedel z naslednjimi besedami:

»Niti ljubke želje, niti solze ali tožbe, ne domače skrbi, kaj šele skušnjave slave in javnih služb, niti nesrečen izgon in mukotrpa revščina bi ne mogle s svojo močjo nas odvrniti od Danteja in njegovega glavnega dela, to je njegove posvečene, svete študije. Kot bomo lahko videli kasneje, bi takšna ločitev ali razdelitev njega od njegovega dela pomenila nasilje (in okrutno poseganje v Dantejevo karizmo): on bo vedno sestavni del svojih stvaritev.«<sup>78</sup>

71 O vprašanju datacije treh različic Boccacciejeve biografije Danteja Alighierija gl. P. G. Ricci, »Le tre redazioni del ‚Trattatello in laude di Dante‘«, *Studi sul Boccaccio*, VIII (1974): 197–214; *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milan, Naples 1985; Riccardo Ricciardi, 1, 67–83; prim. še: T. Boli, »Boccaccio's ‚Trattatello in laude di Dante‘, poseb. št. Dante Resartus, *Renaissance Quarterly* xli (1988): 399, op. 28.

72 Firenze, Bibliotheca Laurentziana, Mss. Št. XXXIX – »Introduction«, v: *The Early lives of Dante*, ur. Viktor Gollancz, prev. P. H. Wicksteed, London 1904: The Kings Classics, Alexander Moring Limited The de la More Press, iv).

73 Gl. »Introduction«, v: *The Early lives of Dante*, xiv–xv.

74 Giovanni Boccaccio, *The Life of Dante*, Castle Yard 2017. Alma Classics, 67.

75 Firenze, Biblioteca Laurentziana, Ms. Plut. 29.8, l. 67r.

76 Boccaccio, »A Document Preserved in a Manuscript of Boccaccio«, v: *The Life of Dante, Appendices*, 105–107.

77 »Extra Material«, v: Giovanni Boccaccio, *The Life of Dante*, 82.

78 Giovanni Boccaccio, »Trattatello in laude di Dante«, ur. P. O. Ricci, v: Giovanni Boccac-

Mogoče si je živo naslikati Dantejevo zunanost (skupaj z načinom življenja in navadami), ki se je ujemala z njegovim temperamentom in osebnostjo in ki ji je Boccaccio posveti celotno osmo poglavje:

»Naš pesnik je bil srednje velikosti. Kot odrasel je hodil nekoliko sključeno, njegova hoja je bila počasna in lahkotna, bil je vedno oblečen po zadnji modi, ki je najbolj ustrezala njegovim letom. Njegov obraz je bil podolgovat, nos orlovski, oči so bile prej velike kot majhne [...] bil je temnejše polti, imel je goste črne lase, ostro brado, njegov izraz na obrazu je bil vedno melanholičen in zamišljen.«<sup>79</sup>

Temu ustreza Dantejeva podoba, ki jo je Giotto naslikal na stensko fresko v kapeli Palače Bargello v Firencah leta 1301, nekoliko pred pesnikovim izganstvom. Slika predstavlja tri osebe iz nebes, v sredini je Dante. Freska je bila sčasoma skoraj popolnoma uničena, kar se vidi po zgolj obrisih drugih dveh oseb.<sup>80</sup>

Vendar pa previdnost ne samo glede podatkov, ki jih je nanizal Boccaccio, temveč tudi glede avtentičnosti biografovih besed, ni odveč.<sup>81</sup> Boccacciovo besedilo *Dantejevo življenje* (*Trattatello in laude di Dante*), predstavlja precej reprezentativno srednjeveško biografijo, ki gradi sliko enotnosti osebnosti in življenjske usode prvovrstnega pesnika in enega najpomembnejših osebnosti tiste dobe. Ta biografija ustrezno obeležuje Dantejevo dejavno vključevanje tako v florentinske afere kot tudi v tedanje sočasne širše italijanske. Nastaja vtis, da je bil resnično eden najbolj ključnih protagonistov v izjemno težkem času, ko se je srednjeveška mentaliteta začela krhati in so nastajajoče (pre-povedane) klice o notni Italiji bile divergentne. Kajti Dante je sam sebe umeščal v Italijo in v italijansko zgodovino zato, ker jo je razumel

cio, *Tutte le opere*, ur. V. Branca, III, Verona 1974: Mondadori; J. Robinson Smith, *The Earliest Lives of Dante*, New York 1901: Henry Holt and Co. Naslov v izvorniku Boccacciove biografije Danteja Alighirija: »De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii Florentini poeti illustris, et de operibus compositis ab eodem«.

79 Giovanni Boccaccio, *The Life of Dante*, Castle Yard 2009. Alma Classics, 37.

80 A Dantejeva podoba je bila v 19. stoletju restavrirana po tedanjih načelih upodabljanja. S tem je upodobitev pesnika izgubila svojo prvotno verodostojnost. Vendar pa ta portret podaja splošni tip Dantejevega obraza, kakor so ga upodabljali umetniki v vseh naslednjih stoletjih in ga monumentalizirali v eno najplemenitejših obličij (France Stelè, »Opombe k umetniškim prilogam«, v: *Dante*, ur. Alojzij Res, Ljubljana 1921: Kleinmayr-Bamberg, 292).

81 Prim. »Introduction«, v: *The Early Lives of Dante*, XI-XII.

kot srce krščanskega univerzuma. Že zelo zgodaj se je torej pesnik spraševal o razmerju med nacionalnim in univerzalnim tako v svetu kot v posameznikovem svetovnem nazoru. Tudi to premiso je Boccaccio razvil z ustreznimi primerjavami, izpeljanimi prek klasičnega, rimskega in grškega antičnega podoboslovja in imaginarija. Zgledoval se je po antičnih biografijah, ki so izginjale s padcem Rimskega imperija. Poznal je tri verzije Vergilijeve biografije, ki so vsebovale antične elemente, kot je bila pionirska inteligenca, osvetljena s heroičnimi toni in mestoma dopolnjevana s človeškimi lastnostmi (sproščenost, pesniški navdih). Poleg tega je Boccaccio tudi drugače vezal Dantejevo biografijo na Vergilijevo usodo, predvsem s trodelno shemo, ki jo je rimski pesnik predstavil v trilogiji *Bukolika-Georgika-Eneida* (posvečeni trem rimskim možem Maecenu, Asinusu Polliu in Avgustusu). Tako naj bi, po Boccaccievem mnenju, Dante kot florentinski gibelin posvetil *Komedijo* trem gibelinom: Pekel (Inferno) naj bi bil namenjen Uguccionu della Faggiuola (vladarju Pise),<sup>82</sup> Vice – markizu Moroellu Malaspini in Raj, ki naj bi bil posvečen Henrik III., kralju Sicilije. Ta podatek je Boccaccio mogel zapisati z gotovostjo, saj je njegova informacija temeljila na dokumentu, ki ga je sam videl in prepisal ter se je izkazal za verodostojnega.<sup>83</sup> Na ta način je Boccaccio prepričano upodobil Danteja kot prvega posvetnega in najbolj nadarjenega italijanskega pesnika od antike naprej, še zlasti zaradi njegove izvirne italijanščine, v kateri je pisal. Dantejevo latinsko delo *Monarhija* je povsem samozavestno komentiral ter avtorjeve teološke argumente v prid cesarske avtoritete še pojasnil z navedbo nadaljnje usode tega besedila: povedal je, da je bila *Monarhija* več let po Dantejevi smrti prepovedana ter natančno pojasnil, zakaj so bile okoliščine take, da Dantejeve politične postavke niso mogle biti sprejete.<sup>84</sup>

V Boccaccievi biografski zasnovi bi sicer lahko zaznali prve pobude za predstavo o Danteju kot unikalnem pesniku evropske zgodovine,

82 Uguccione iz Pise, znan v svojem času kot Hugutio Pisanus, je bil profesor cerkvene pravne (zakonodajne) filozofije v Bologni ok. 1178, zatem je bil škof Ferrare od 1190 do smrti 1210.

83 Prim. »Introduction«, v: *The Early Lives of Dante*, ur. Viktor Gollancz, v–vi.

84 V času papeža Janeza XXII. je Dantejevo *Monarhijo* prepovedal Bertrand Lombardski (1289–1352), kardinal Pougeta, zato ker je takrat prihajal v Rim na okronanje za rimskega cesarja Ludvik IV. (izvolili so ga v Nemčiji), vojvoda Bavarski. Slednji je bral *Monarhijo* in se zbal za svojo avtoriteto v Italiji. Res so takoj po njegovi vrnitvi v Nemčijo cesarjevi privrženci v Italiji Dantejevo knjigo javno obsodili, prepovedali in sežgali (Boccaccio, *The Life of Dante*, 63).

vendar njegova biografska zgradba ne omogoča kronološke sledilnosti, niti vseh zgodovinsko preverljivih podatkov, ne vključuje ustrezne periodizacije, prav tako ne vsebuje introspektivnih vpogledov, ki bi pripomogli k objektivnejši in kritični biografski podobi. V odsotnosti sistematične zgradbe in z avtobiografskim momentom je sicer sorodna hagiografskim besedilom, vendar pa v primerjavi s slednjimi nima take zaključene smiselnosti in jasne namernosti (graditi auro svetnika ali mučenca). Boccaccio se je namreč res zgledoval po hagiografskih spisih, in je zato vpletel v Dantejevo biografijo tudi dva čudežna dogodka, ki sta predstavljena kot odraz Božje volje. Še pred tem pa je Boccaccio kot »znanstven dokaz« izjemnosti pesnikovega rojstva navedel tudi sanje Dantejeve matere v času nosečnosti, ki figurirajo epilog oziroma ultimativno poglavje biografije. Za slednjo epizodo je avtor biografije celo zatrdil, da jo je »v času pisanja svojega dela obljudil« vključiti (kar koli naj bi to že pomenilo). Vendar Boccaccio ne opiše le sanjskega videnja, ampak poda tudi lastno interpretacijo,<sup>85</sup> ki pa zasluži še drugačno obravnavo. Vsebina ustreza narativni sliki ciklično-kulminacijske narave, saj je njen konec vsebovan v njenem začetku in nameri. Boccaccio pa je vključil v Dantejevo biografijo pravzaprav tri čudežne dogodke, ki pa se niso zgodili v času pesnikovega življenja; dva sta bila *pred* pesnikovim rojstvom in eden *po* njegovi smrti.

Prva nenavadna zastranitev v Boccaccievi biografiji Danteja je bil naslednji opis:

pesnikova mati je pred sinovim rojstvom imela sanje o pavu pod lovorjevim grmom v bližini vodnjaka, izvira čiste vode.<sup>86</sup> Nekoliko preseneča, da Boccaccio ni pomislil na sorodnost pava kot rajske ptice in simbolike feniksa, po analogiji katerega bi takšne sanje mogle ponazarjati ponovno rojstvo. Njegov opis pa tudi ne more biti razu-

85 Tovrstne razlage, ki ne morejo zadostiti (današnjim) znanstvenim kriterijem, razumemo zgolj kot biografsko gradivo in pričevanje o kulturnozgodovinski specifični tako časa, v katerem je Dante živel kot tudi tistega, ki ga je odpiral, najprej pa tistega, v katerem je živel njegov prvi biograf, Boccaccio.

86 Bodoča mama je med nosečnostjo sanjala, da bo rodila otroka pod senco lovorjevega grma ob kristalno čistem vodnjaku. Otrok, ki se je hranil z jagodami s tega grma in popil s čistimi vodami bližnjega izvira, se je razvijal v podobo pastirja, ki je lovil liste lovorjevega grma, ki je rasel nad njim. Ko se je stegoval za le-temi, se je materi zdelo, da bo padel, in nenadoma se ji je zdelo, da ne zre več v otroka, ampak v najlepšega pava. Ganjena od tega čudežnega pripetljaja, se je zbudila iz sladkega sna, od katerega ni ostalo v sedanjosti ničesar več (Boccaccio, *The Life of Dante*, 67).



mljen v celoti kot čudež, nemara zgolj kot sanjski privid Dantejeve matere. Boccaccio je podal tudi svojo interpretacijo teh sanj (lovor kot drevo antične Svetlobe-Foibes, pa tudi krščanske žene - Rim 16, 1-2; rajsko okolje in pav z angelskimi peresi s 100 očmi in s srhljivim glasom, pastir kot pastir duš in duhovnega znanja itd.).<sup>87</sup> Poleg tega je upošteval ta sanjski prizor pri interpretaciji celotne *Komedije*, kar pa je bilo za biografa nenavadno (neustrezno?).<sup>88</sup> Sto pavjih oces naj bi simboliziralo sto kantik, potovanje od Pekla prek Vic do Raja s končno blaženostjo.

Poleg omenjenega sanjskega videnja je Boccaccio opisal še dva čudeža.

Zgodilo se je, da je Dante začel pisati *Komedijo* v Firencah, a ko je imel napisanih sedem kantik, je bil leta 1302 izgnan. Tistih sedem kantik je izgubil. A namesto da bi obupal in prenehal pisati, mu je izgnanstvo omogočilo, ga spodbudilo h kljubovanju človeško determinirani, minljivi usodi. Zato je še bolj pospešeno pisal. S tem pa je bila tudi pojasnjena enaindvajsetletna časovna luknja, ki zeva iz *Komedije*. Ko je ponovno našel sedem kantik, napisanih pred izgonom, jih je vključil. Videz je nastal, kot bi se le-te navezovale na dogodke po letu 1302. Zato je sam Dante tudi nekoliko zagonetno komentiral 7. krog Pekla.

Naslednji (tretji) čudež se je zgodil po pesnikovi smrti. Ko je leta 1321 Dante Alighieri preminil, je ostalo 13 kantik Raja neobjavljenih. Njegovi otroci so se odločili objaviti celoten opus. Vendar niso našli vseh kantik. Osem mesecev po Dantejevi smrti pa se je sinu Jacopu oče prikazal v snu in mu pokazal mesto (zazidana odprtina v steni), kjer so bili skriti rokopisi.<sup>89</sup>

A kljub temu, da je Boccaccio z Dantejevim življenjepisom, obogatim s hagiografskimi in antičnimi elementi, sicer povsem verodostojno postavil temelje perspektivi renesančnih biografij, njegova biografija žal ustreza zgolj romaneskno zasnovani narativni, tj. literarizirani biografiji.<sup>90</sup>

87 Boccaccio, *The Life of Dante*, 68–70.

88 Ibid., 70–72.

89 Lerner, »Traditions of Literary Biography in Boccaccio's Life of Dante«, 114.

90 Prim. Mazzotta, »Life of Dante«, 3.

## II. Zgodnjerenesančni poskusi Dantejeve biografije in interpretacije

V času zgodnje renesanse so se pojavile naslednje Dantejeve biografije, ki so jih napisali: Giovanni Villani, Filippo Villani in Leonardo Bruni.

Kronist Giovanni Villani (1280–1348) je v *Florentinski Kroniki (Novi kroniki)*, ki jo je začel pisati po letu 1300 in ki naj bi zaobsegala kroniko univerzuma od padca babilonskega stolpa do leta 1346, raziskoval Dantejevo življenje predvsem v kontekstu pesnikovega vključevanja v družbene, politične in javne dogodke tistega časa. Villani, ki se je sicer zmotil o datumu Dantejeve smrti,<sup>91</sup> pa je komentiral pesnikovo udeležbo v bitki pri Campaldinu. Izpostavil je prenagljenost konjenice Aretincev pri prvem napadu, zaradi česar so izgubili dan in so nato Florentinci s svojo pehoto zlahka dosegli zmago, kar je Dante reflektiral v Peklu (22).<sup>92</sup> Njegov izgon iz Firenc je navezal na vdor Karla Francoskega (iz Valoisa) v mesto leta 1301 ter izrazil svoje mnenje, da je bil edini razlog za izdajo pesnikovega pregona v tem, da je bil tedaj Dante med glavnimi pripadniki mestnih oblasti, čeprav je bil po svojem nazoru zmerni gvelf. Interpretiral je tudi tri Dantejeva pisma, pisana v visokem slogu srednjeveške latinščine: prvega, naslovljenega na florentinsko oblast, v katerem se je Dante pritoževal nad svojim nezaslužnim izgonom; drugega, namenjenega kralju Henriku, ko je slednji obkolil Brescia; tretjega, naslovljenega na italijanske kardinale takoj po smrti papeža Klementa, v katerem jih je pesnik prosil, da bi tokrat izvolili italijanskega papeža.<sup>93</sup> To besedilo vsebuje tudi fragment, ki ni bil ohranjen v vseh Dantejevih rokopisih, v katerem je podatek o tem, da je Dante po tistem, ko je končal *Monarhijo*, začel pisati »Komentarje« svojega življenjskega dela *Komedije* (v italijanščini), ki so prežeti s filozofskimi in astrološkimi pojmi.<sup>94</sup> V svojem delu o Danteju je Giovanni Villani tudi izrazil mnenje, da je *Komedija* navdahnjena neposredno od Svetega Duha, kakor naj bi sam Dante razumel Vergilijevo *Eneido*. Villanijeva interpretacija *Komedije* kot

91 »Introduction«, *The Early Lives of Dante*, The Kings Classics, ur. Viktor Gollancz, prev. P. H. Wicksteed, London 1904. Alexander Moring Limited The de la More Press, xiii.

92 Snider, *The Biography of Dante Alighieri*, 115.

93 Giovanni Villani, »Extract from Giovanni Villani Florentine Chronicle«, v: *Life of Dante*, prev. Philip H. Wicksteed, ur. William Chamberlain, Castle Yard 2017. Alma Classics, 101.

94 Villani, »Extract from Giovanni Villani Florentine Chronicle«, 102.

krščanske alegorizacije *Eneide*, v obliki dvanajstih strani rokopisne interpretacije zgolj prve kantike Dantejeve *Komedije*, pa naj bi bila ena najbolj nenavadnih branj *Komedije*, kar jih je bilo kdaj napisanih.<sup>95</sup>

Kronist Filippo Villani (1325–1405, nečak G. Villanija) je napisal *Liber De Origine Civitatis Florentiae et ejusdem Famosis Civibus* (1381–1388; 1395–1397) kot »Florentinsko kroniko«, ki predstavlja del dokumenta, ki je bil ohranjen že iz Boccaccievega rokopisa. V to kroniko je vključil Dantejevo biografijo, napisano v tretji osebi, v obliki predavanja, ki ga je o pesniku leta 1404 Filippu Villaniju naročila florentinska skupnost. Omenil je še zlasti pesnikovo sodelovanje z Beneško republiko, bil kritičen do pomanjkanja elokvence in odsotnosti neke prepoznavne pesniške osebnosti v beneški zgodovini. F. Villani se je kot interpret-kronist v svoji razlagi Dantejeve *Komedije* (1405) posvetil vprašanju datacije in pojmovanju kronološkega štetja.

Leonardo Bruni (Lionardo Aretini Bruni, 1369–1444), katerega prvo delo je bila »Zgodovina florentinskih ljudi« od leta 1404,<sup>96</sup> je bil v svojem delu *Vita di Dante* (1436) že kritičen do Boccaccieveje biografije o Danteju.<sup>97</sup> Točno je določil leto Dantejevega rojstva (1265), s čimer je utemeljil resnost lastne vloge biografa, saj je posegal po zanesljivih virih podatkov, ki jih je tudi znal razumno uporabiti.<sup>98</sup> Poglobil se je tudi v florentinske zadeve in izrazil dvom v avtentičnost nekaterih rokopisnih dokumentov, ki naj bi pričali o Dantejevi vpletenosti v tedanje politično življenje Firenc. Preučeval je Dantejeva pisma in zapisal o njegovem rokopisu, da je njegova pisava tanka, nežna, prefinjena in zelo čitljiva.<sup>99</sup> Poskušal je introspektivno razumeti Dantejev teološki uvid in njegovo pojmovanje plemenitosti.

V pesnikovi usodi je obdobje izgnanstva komentiral, da se je Dante čutil kot voj(šč)ak »na nenehnem čakanju«.<sup>100</sup> Pozornost, namenjena njegovemu izgonu, pa je bila bržkone odraz nove renesančne senzibi-

95 Hollander, »Dante and his commentators«, 273.

96 Denys Hay, *Italy in the Age of the Renaissance 1380–1530*, 293.

97 Mazzotta, »Life of Dante«, 3.

98 »Introduction«, *The Early lives of Dante*, XIII.

99 Paget Toynbee, »The Battifolle Letters Attributed to Dante«, 5. Dantejeva pisma so raziskovalno zanimala tudi druge humaniste: leta 1467 jih je bral Giovanni Mario Filelfo, v naslednjem stoletju pa sta jih preučevala Anton Francesco Doni (1547) in Giambattista Gelli (1562).

100 Snider, *The Biography of Dante Alighieri*, 114.

litete za duhovno stisko posameznikov, tistih individualistov, ki so si prizadevali zgolj neomejeno ustvarjati (nadaljevati svoje delo, ne glede na vse, in nikdar ne stagnirati v iskanjih in pobudah). Nova recepcija Danteja je morala vrniti pesniku ugled, morala ga je vračati domov, v Firence, zatorej je njegova podoba sedaj mogla nastopati v okviru florentinskega renesančnega patriotizma.<sup>101</sup> V humanističnem intelektualnem vrenju Firenc je bilo pesnikovo rojstvo mesto razumljeno kot »nove Atene« oziroma kar – kot novi Rim.

Tako kot že Boccaccio, ki je razmerju med teologijo in poezijo namenil samostojno poglavje, je tudi Bruni poskušal definirati Dantejevo poetično izjemnost, ki jo je razumel šele kot drugotno v krogu pesnikovih intelektualnih zanimanj za filozofijo, teologijo, astrologijo, aritmetiko, geometrijo, zgodovino, kar mu je omogočilo izraziti in nekako opredeliti lastno znanje in ne-osebno vedenje v verzem izrazu. Bruni ni znal presoditi, v čem se je pesnik tako razlikoval od preteklih pesnikov, gotov pa je bil v tem, da je poskušal začeti nekaj novega. Izpostavil pa je Dantejev italijanski jezik in njegov značilni florentinski dialekt. Bil je proti mnenju, da mora biti pesnik izključen iz političnega življenja,<sup>102</sup> o čemer je v Dantejevi biografiji pisal: »Dovolite mi besedo o mnogo brezbriznih ljudeh, ki mislijo, da tisti, ki študira, preživi ves svoj čas le v samoti in ima pri tem tudi vsak trenutek na voljo samo zase [...] Velik in visoko moralen genij se ne sme ozirati na takšne izjave.«<sup>103</sup> A čeprav se je Bruni precej ukvarjal z Dantejevim problemom jezika, je ostajal pri konvencionalni sodbi, češ, da je pesnik zagovarjal enakost jezikov v času, ko je bila latinščina shematična, okorna, ljudstvo pa neizobraženo.<sup>104</sup>

Omenjenim biografskim poskusom je bilo skupno, da avtorji niso več pojmovali Danteja kot zgolj enciklopedičnega ali teološkega avtorja, ampak tudi kot filološkega pesnika, ki je v svojem

101 Michael Caesar, »Dante, réputation de«, v: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, ur. J. R. Halle, Paris–London 1997. Thames&Hudson, 109.

102 Hay, *Italy in the Age of the Renaissance 1380–1530*, 293–294.

103 *The Early lives of Dante*, 119–120.

104 Hans Baron, *Leonardo Bruni Aretino, Kumanistisch-philosophische Schriften (Mit Einer Chronologie Seiner Werke und Briefe)*, 1928: Springer Fachmedien Wiesbaden, 61; P. M. Bicilli, *Mesto renessansa v istorii kul'tury*, Sankt-Peterburg 1996: Mifril, 29.

opusu izpričeval visok artizem. Čeprav se zdi, da je bilo prvim biografskim poskusom lastno tudi interpretiranje Dantejevega opusa, so se samostojne renesančne eksegetske razlage pesnikove poezije intelektualno prelomile v humanističnih poudarkih poetičnega diskurza. V ozadju se je postopno izoblikoval vtis, da se je z Dantejem pravzaprav začelo renesančno mišljenje.<sup>105</sup> Zgodil se je poetični poskus individua(liza)cije. Pesnikov slog je postal definicija umetnosti, ki je prepoznavno odslikavala odmeve tradicije rimske retorike, vendar s pomembnim premikom k izostrenemu ozaveščenju človekove izjemnosti (z vsemi pomanjkljivostmi in posebnostmi): humaniteta je bila odkrita srž Dantejevega mišljenja.

Vendar pa je bilo zanimanje za celoto njegovega opusa nezadostno; Dantejeva spisa *Convivio* in *De vulgari eloquentia* (dolgo so celo obstajali dvomi o njegovi avtentičnosti)<sup>106</sup> nista bila interpretirana do začetka 16. stoletja. Med letom 1416, ko je zadnje komentarje Dantejeve *Komedije* napisal frančiškan Janez iz Sarrevalle, in letom 1481, ko je ponudil svojo interpretacijo Cristoforo Landino, je razlika v odnosu do razumevanja Dantejeve poezije precejšnja. Za Dantejevo biografijo so se zanimali še naslednji: Giannozzo Manetti je leta 1440 v biografski trilogiji (»Vitae Dantis Petrarcae ac Boccaccii«) poudaril kontemplativno plat Dantejevega življenja. Matteo Palmieri je v besedilu *Città di vita* (ok. 1455–1465) sicer povsem zanemaril Dantejevo vlogo kot ljudskega pesnika in se je usmeril na slog in zgradbo *Komedije*, zdelo pa se mu je izjemno njegovo oplemenitenje govorjenega jezika.<sup>107</sup>

V zreli dobi renesanse, ko so bile delne pesnikove biografije pogosto vključene kot prolegomene k prvim tiskanim izdajam njegovih del, se je recepcija Dantejevega opusa spremenila: postala je bolj kritična, utemeljena na temeljitejših branjih in poskusih doumevanja Dantejevega avtorskega jezika, ki pa se je čedalje bolj kazal kot neenostaven. Stoletje po njem namreč njegova govorjena (ne pogovorna) italijanščina znotraj latinskega pesništva ni bila več docela in enako razumljiva kot za časa pesnikovega življenja. Pesniški jezik Angela Poliziana (italijanščina) je bil že povsem drugačen od Dantejevega,<sup>108</sup> ki se je v

105 P. M. Bicilli, *Mesto renessansa v istorii kul'tury*, 30–32.

106 Spis je bil pripisan Giambattista Gelliju, dokler ni prevod besedila Giana Giorgia Trisinijska v italijanščino odprl razpravo o avtorstvu. Leta 1577 je Jacopo Corbinelli v pariški izdaji utemeljil, da je delo napisal Dante Alighieri (Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 950).

107 Eugenio Garin, »Dante nel Rinascimento«, *Rinascimento* 7 (1967): 20–21.

108 *Ibid.*, 102.

renesančnem času pogosto tudi zazdel nekoliko neutrezen za teme, ki jih je upesnjeval. Slednje pa ni bilo ovira pri tem, da je obveljal za nespornega pesnika Firenc, ki ga je Lorenzo Medici<sup>109</sup> vključil v svojo antologijo toskanskih pesnikov (*Raccolta Aragonese*, 1477).

V času visoke renesanse je bilo biografsko besedilo Cristofora Landina o Dantejevem življenju z eksegetsko razsežnostjo tudi v Firencah, leta 1481 objavljeno v prvotiskani izdaji *Božanske komedije*. Inkunabulo je vizualno dopolnjevalo devetnajst ilustracij Sandra Botticellija, ki so pomenile nov estetski izraz dobe, saj so tedaj v razvoju vizualne knjižne opreme postale prepoznavno humanistično znamenje in predstavljale osnoven način širjenja elitne kulture.<sup>110</sup> Landino, ki je opredelil pesniško umetnost kot vir božanske modrosti<sup>111</sup> in Danteja kot njenega italijanskega utemeljitelja, je bil prvi, ki je pripisal Dantejevemu pesniškemu delu visoko umetniško vrednost, s katero naj bi se umeščal v sam vrh človeških intelektualnih dosežkov. S temi besedami je Landino definiral Danteja kot pomembnega florentinskega patriota, znanstvenika, misleca in resničnega preroka humanizma. Landino je – v obliki neoplatonističnih komentarjev, vezanih tudi na preostala svoja dela – ob vsaki vrstici, ponudil precej osebno interpretacijo Dantejevih verzov. Našel pa je tudi nekatere klasične reference, ki jih niso opazili pesnikovi interpreti iz 14. stoletja. Predvsem pa je izpostavil »svojo« idejo alegorije pesnitve kot rasti pesnikove duše (na temeljih *Eneide*).<sup>112</sup> To izdajo je dopolnjevalo začetno pismo Marsilia Ficina, ki je častil Dantejev pesniški talent z navezovo na neoplatonistične misli. Deset od enajst tiskanih izdaj *Komedije* je vsebovalo Landinove komentarje, tako da nenadoma ni bilo humanista, ki ne bi bral Danteja brez komentarjev.<sup>113</sup> Takrat se je šele začelo pravo renesančno branje njegove poezije. V obliki ciklov javnih branj Dantejeve *Komedije* so take dogodke organizirali po različnih italijanskih mestih v času renesanse Giovanni Villani,

109 Če je verjeti, naj bi Lorenzo Medičejski pisal v florentinščini (mestnem narečju), ki naj bi bila nekakšen precej zvest naslednik Dantejevega idiomatičnega jezika z notranjo namero, da bi mogoč odpirati kanon zgodnje italijanske poezije (Paul Strathern, *The Medici*, London 2007. Vintage Books, 149).

110 Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris 1984: Arthaud, 195.

111 Georges Holmes, »Cristoforo Landino«, v: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, ur. J. R. Halle, Paris–London 1997. Thames&Hudson, 184.

112 Hollander, »Dante and his Commentators«, 273.

113 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology (Humanistic Themes In the Art of the Renaissance)*, ur. Benjamin Nelson, San Francisco, London 1962. Harper Torcher, 179.

Benvenuto da Imola, Giovanni Malpaghini in Giovanni Gherardi da Prato.<sup>114</sup> Eno od najbolj kontroverznih v tistem času pa naj bi bilo interpretiranje učenjaka Francesca Filelfa, ki se je navdušil nad Dantejem po svoji vrnitvi v Firence iz Konstantinopla in začel z antimedijejsko recepcijo njegove poezije.<sup>115</sup>

Kljub temu, da sta Petrarca in Boccaccio s svojo poezijo tudi v latinščini v italijanski renesansi uživala neoporečen ugled,<sup>116</sup> se je takrat razvila posebna kulturna tradicija recepcije Dantejevega ustvarjanja, ki je preizkušala meje alegoričnih interpretacij, prevladujočih v prvi generaciji branj Dantejeve poezije. Bilo je jasno, da je Dante s svojimi poetičnimi podobami in nazorom o ljubezni in dobroti kot edinima spremljevalkama (z njegovimi besedami iz *Vita Nove*, »intelligenza nuova«<sup>117</sup> - »nov duh«) na poti iskanja resnice, pomenil pomembnega soustvarjalca italijanskega renesančnega neoplatonizma.

Leta 1502 je v Benetkah znameniti tiskar Aldus Manutius izdal žepno izdajo Dantejeve poezije z naslovom *Le terze rime di Dante*, ki jo je uredil Pietro Bembo na osnovi vatikanskega rokopisa (Vat. Lat. 3197), prepisanega z roko Boccaccia (Vat. Lat. 3199). S tem se je že začela razvijati nasprotna, predvsem pa kritično usmerjena literarna teorija o Dantejevem opusu. Bembo kot tedanji vodilni oblikovalec italijanskega okusa za več generacij namreč ni soglašal z razlagami Landina. Leta 1521 je prevedel *De vulgari eloquentia*, nato pa leta 1525 je v traktatu *Prose della volgar lingua* poskušal ovreči Dantejev pesniški jezik, češ da ne odraža dostojanstva in ni pristen, pri tem pa je povsem spregledal njegovo estetsko in artistično razsežnost.

Dantejev pesniški jezik je tedaj prešel v drugačno okolje interpretiranja: postajal je predmet preučevanja zaprtega kroga učenjakov, saj je bil s teološko osnovo, filozofsko miselno ostrino in znanstveno preciznostjo težko dostopen širšemu bralstvu. Del interpretov mu je skušal odvzeti poetičnost z očitki na podlagi primerjav z aristoteljanskimi vzorci retorike, ki so bili večinoma mehanični poskusi zanikanja pesniške vrednosti z argumenti o strukturi, žanru in formi. Prepoznan sicer kot nesporen predhodnik humanizma in literarni zgled, je v inte-

114 Garin, »Dante nel Rinascimento«, 12.

115 Ciabattini, »Dante Alighieri«, 952.

116 Louise Georges Clubb, »Littérature«, v: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, ur. J. R. Halle, Paris-London 1997. Thames&Hudson, 190.

117 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, ur., prev., uvod, op. Andrew Frisardi, Ewanston, Illinois 2012: Northwestern University Press, 78–79; Dante Alighieri, *Novo življenje*, 89.

lektualnem vrenju v dobi italijanske renesanse paradoksalno zavzemal nekoliko neopredeljeno pesniško mesto: medtem ko je ostajal hermetičen, je kljub temu nekako začel predstavljati eno od zasnov bodočega elegantnega, uglajenega in kultiviranega italijanskega jezika.<sup>118</sup> Sam Dante je menil, da potencialno obstaja literarni italijanski jezik, ki ga je imenoval »vulgare illustre«.<sup>119</sup>

Z Dantejem Alighierijem se je dokončno začela osrediščati krščanska Italija (pred njim je bila Italija rimska in latinska).<sup>120</sup> Tako mnenje pa tedaj ni bilo eno od prevladujočih, temveč je začelo stopati v ospredje v nekaterih teološko-filozofskih mislih italijanskih humanistov. Njegov opus je bralce soočal z italijansko recepcijo in vprašanjem italijanske poetike. Z embrioničnim (srednjeveškim) humanizmom,<sup>121</sup> ki ga je odprl kot mislec in pesnik Dante, pa se je začelo tudi obdobje, ko so v začetku 16. stoletja italijanski humanisti začeli poskušati premišljevati širše in sooblikovati glavno smer evropske umetniške ustvarjalnosti. Italijanski (in evropski) intelektualci, so sledeč Danteju, sedaj mogli izraziti svoje ustvarjalne pobude v bolj sofisticirani obliki, v globoko osebni, zaprti, celo enigmatični, predvsem pa v antropocentričnem okolju, ki so ga sami kreirali – čeprav je Dante človeka zrl v teocentričnem svetu.<sup>122</sup>

Spis *De vulgari eloquentia*, ki pomeni prvo pesnikovo avtorsko retoriko z utemeljitvijo sposobnosti romanskega (rimskega, italijanskega) govora, je obveljal za prvi znanstveni literarnokritični spis<sup>123</sup> in kot primer predmoderne literarne zgodovine.<sup>124</sup> Bil pa je Dante tudi odločilen avtor, ki je naznanjal prehodno obdobje med prevlado »podobe nad besedo«, ko so se estetske teorije 13. stoletja začele uklanjati renesančnim pobudam: individualnost posameznikov se je začela

118 Michael Caesar, »Dante, réputation de«, v: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, ur. J. R. Halle, Paris–London 1997: Thames&Hudson, 109.

119 Bicilli, *Mesto renessansa v istorii kul'tury*, 16.

120 Cesare Balbo, *Sommario della storia d'Italia. Dalle origini fino ai nostri giorni (2600 a. C.–1848)*, Milano 1934: La universale »Barion«, 75–76.

121 M. L. McLaughlin, »Humanism and Italian Literature«, v: *The Cambridge Companion to Renaissance Literature*, ur. Jill Kraye, Cambridge 1996: Warburg Institute, Cambridge University Press, 224.

122 Ustrezno sopostavljanje njegovega opusa s teološkim uvidom gl. Giovanni Getto, »Poesia e Teologia nel Paradiso di Dante«, v: G. Getto, *Aspetti della Poesia di Dante*, Firenze 1966: Sansoni.

123 Purcell, »The Introduction«, 3.

124 Applebaum, »Introduction«, xii.



izražati v novi obliki,<sup>125</sup> občutju, upanju. Dante je bil prepoznan kot pesnik, ki je zaznamoval krhanje srednjeveške mentalitete in že za časa svojega življenja napovedoval renesančno dobo in tako začel postopoma predstavljati univerzalnega znanilca neke nove dobe, torej tiste, ki je šele nastopila po zatišju renesančnega entuziazma. Po nekaterih pojmovanjih je bil Dante prvi evropski novoveški človek, ki je vplival s svojo poezijo na razvoj intelektualnih smeri in vzpostavitev osebne individualitete. Z zavedanjem individuuma znotraj omejenih možnosti srednjeveške enciklopedičnosti in neomejenih kozmoloških razsežnosti, je s svojim moralno-etičnim kodeksom namreč tudi napovedoval nevarnost odsotnosti, umanjkanja (izločenosti in ločenosti razuma od zavesti)<sup>126</sup> posameznika iz pozornosti, pri čemer ni pomagala nadaljnja sekularizacija človeške kulture, ki je sledila v 17. stoletju. Človekova eksistenca je postajala vse bolj utemeljena, a tudi teoretično izražena, in v sebi pa kompleksna, in včasih – samosvoja, hipersenzibilna, včasih – avtoritativna.

Proti nevarni ekskluzivnosti posameznikovega jaza se je Dante na nek način že boril, predvsem z vzpostavitvijo (ne-lastnega) položaja nezamenljivega avtorstva. Pesnik je v Peklu (1, 61–63, 79–87) opredelil kategorijo avtorstva tik pred zagledanjem Vergilija z naslednjimi besedami:

Zdaj si Vergil, ti, tisti izvir,  
ki tako velikodušno razširja  
reke navdiha? Odgovoril izpod obrvi  
  
s sramežljivim sem pogledom  
,O čast in svetloba drugih pesnikov,  
naj mi moj študij dolgoleten  
  
in velika ljubezen dovolita,  
da bi z razlogom iskal skozi  
tvoja dela. Ti si moj voditelj

125 Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, prev. Hugh Bredin, New Haven, London 2002. Yale Nota Bene, University Press, 91.

126 Ruski semiotski teoretik govori celo o »nad-specializaciji« (prim. J. M. Lotman, *(A Semiotic Theory of Culture)*, Indiana 1990. Indiana University Press, 184–185).

in avtor moj; ti edini tisti  
 si, od kogar prevzel lep slog sem,  
 ki prinesel čast mi je.<sup>127</sup>

Svoje razmišljanje pa je Dante nadgradil z raziskavami brezčasnosti v *Monarhiji* in v *De vulgari eloquentia*, kjer je se je preizkusil v etimologiji avtorja in avtorstva:

»Kolikor ‚autore‘ izvira iz glagola, se sedaj ta beseda nanaša zgolj na pesnike, ki so z glasbeno umetnostjo povezali med seboj besede: in pomen, ki potem nastane, naposled osvobaja od sedanjosti«<sup>128</sup>

\* \* \*

Dantejevo izjemno ustvarjanje na področju besednega izražanja zavezuje k temu, da se moramo tudi v primeru njegove biografije obračati k tistemu, kar je pesniku avtentično. To bi bila verjetno tudi Dantejeva želja. Čeprav je razumevanje literarnih del kot avtobiografskih lahko sporno, je tudi nesporno, da je Dantejevo *Novo življenje* v resnici neke vrste avtorjeva avtobiografija: prozno besedilo, ki uokvirja verze, pisano v prvoosebnem (na)govoru, govori zelo nazorno in neposredno o dogodkih, ki so se zgodili v življenju pripovedovalca, istovetnega s protagonistom.<sup>129</sup> Zato je morda tudi razumljivo, da verodostojne Dantejeve biografije dolgo ni bilo mogoče napisati, saj je Dante sam svojo poezijo pojmoval kot tako, ki je namenjena prihodnosti, večnosti in osamelim duhovnim iskalcem vseh dob. Tako kot je njegova poetika nastajala vzporedno z njegovo življenjsko potjo, tako je takšna vizija osebne, pobožno poglobljene in vase posvečene dejavnosti tedaj osamljenega pesnika izvirala iz Dantejeve recepcije življenja, kot ga je živel. Boccaccio je zapisal, da je pesnik sam vzpostavil prav takšno premiso v duhovnem preživetju svojega časa: »Študije in raziskovanja, še posebej tista, ki so bile osebna razmišljanja, s katerimi je naš Dante

127 Prim. prevod A. Gradnika: »Si ti Vergil, si tisto vrelo živo / ki ti besedje je ko reka lilo? / sem odgovoril sramežljivo. // Ti vseh poetov slava in svetilo, / ni žal za uk mi in ljubezen vdano, / vse, kar me k tvoji knjigi je vodilo, // Ti učenik si moj, od tebe rano / za lepi slog sem si posnel pravila, / da zdaj je tudi moje ime že znano« (Dante, *Pekel*, prev. Alojz Gradnik, opombe Niko Košir, Ljubljana 1959: MK, 8)

128 Albert Russel Ascoli, »From auctor to author: Dante before the *Commedia*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007. Cambridge University press, 57, 62.

129 Frisardi, »Introduction«, XIX.

[...] popolnoma obkrožil sebe, so zahtevale samoto brez vznemirjenj, in miren um.«<sup>130</sup>

Osamel popotnik; izgnanec; izobčenec; patriot; filozof; vizionar; pesnik; pesnik življenja.

#### Viri in literatura:

- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prev. C. Zlobec. Uvod J. Kos. Ljubljana. 1957. CZ.
- Alighieri, Dante. *Vita nova*. Ur., prev., uvod, op. Andrew Frisardi. Ewanston, Illinois. 2012. Northwestern University Press.
- Alighieri, Dante. *Le opere di Dante*. Ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi. Spre. Besede F. Brambilla Egeno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P. V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw. Società dantesca Italiana. Za založbo: Mauro Pagliai. Livorno, Firenze. 2012. Polistampa.
- Applebaum, Stanley. »Introduction«. V: Dante Alighieri. *The New Life - La Vita Nuova*. Ur., prev. S. Applebaum. New York. 2006. Dover Publication. v-xii.
- Ascoli, Albert Russel. »From auctor to author: Dante before the Commedia«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. 2007. Cambridge University press. 46-67.
- Azzetta, Luca. Le chiose alla ‚Commedia‘ di Andrea Lancia, l’Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche. *L’Alighieri*. XLIV (2003): 5-76.
- Baron, Hans. *Leonardo Bruni Aretino, Kumanistisch-philosophische Schriften (Mit Einer Chronologie Seiner Werke und Briefe)*. Leipzig. 1928. Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Boccaccio, Giovanni. »Trattatello in laude di Dante«. Ur. P. O. Ricci. V: Giovanni Boccaccio. *Tutte le opere*. Libro VI. Ur. Vittorio Branca. Verona. 1974. Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni. *Life of Dante*. Appendices: Leonardo Bruni, Life of Dante by Leonardo Bruni. Extract from Giovanni Villani’s Florentine Chronicle; Extract from Filippo Villani’s Life of Dante in his De Origine Civitatis Florentiae et ejusdem Famosis Civibus; a Document preserved in a Manuscripts of Boccaccio. Prev. Philip H. Wicksteed. Ur. William Chamberlain. Castle Yard. 2017. Alma Classics.
- Balbo, Cesare. *Sommario della storia d’Italia. Dalle origini fino ai nostri giorni* (2600 a. C.– 1848). Milano. 1934. La universale »Barion«.
- Bicilli, P. M. *Mesto renessansa v istorii kul’tury*. Sankt-Peterburg. 1996. Mifril.
- Boccaccio, Giovanni. 2009. *Life of Dante*. Alma Classics.
- Boli, Todd. Boccaccio’s ‚Trattatello in laude di Dante‘. *Dante Resartus’ Renaissance Quarterly*. 41, 3 (1988): 389-412.
- Bruni, Leonardo. »Life of Dante (Appendices)«. V: Giovanni Boccaccio. *Life of Dante*. Philip H. Wicksteed. Ur. William Chamberlain. Richmond. 2017. Alma Classics. 87-101.

130 Boccaccio, *The Life of Dante*, 11.

- Busetto, Natale. *La vita e le opere di D. Alighieri*. Livorno. 1922. Raffaello Giusti.
- Caesar, Michael. »Dante, réputation de«. V: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*. Ur. J. R. Halle. Paris–London. 1997. Thames&Hudson. 108–109.
- Ciabattini, Francesco. »Dante Alighieri«. V: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Ur. Marco Sgarbi. Springer 2017: Springer International Publishing. 947–958.
- Clubb, Louise Georges. »Littérature«. V: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*. Ur. J. R. Halle, Paris–London. 1997. Thames&Hudson. 190–191.
- Contini, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino. 1976. Einaudi
- Dante. *Pekel*. Prev. Alojz Gradnik. Opombe Niko Košir. Ljubljana. 1959. MK.
- Delumeau, Jean. *La civilisation de la Renaissance*. Paris. 1984. Arthaud.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Prev. Hugh Bredin. New Haven, London. 2002. Yale Nota Bene, University Press.
- Frisardi, Andrew. »Introduction«. V: Dante Alighieri. *Vita Nova*. Prev., ur., op. Andrew Frisardi. Evanston, Illinois. 2012. Northern University Press. LX–LX.
- Getto, Giovanni. »Poesia e Teologia nel Paradiso di Dante«. V: G. Getto. *Aspetti della Poesia di Dante*. Firenze, 1966. Sansoni. 119–188.
- Hay, Denys. *Italy in the Age of the Renaissance 1380–1530*. Ur. Denys Hay, John Law. London, New York. 1989. Longman, Longman History of Italy.
- Hawkins, Peter S. »Dante and the Bible«. V: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*. 125–141.
- Herzman, Ronald B. »Dante and the Apocalypse«. V: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ur. Richard K. Emmerson, Bernard McGinn. Ithaca, New York. 1992. Cornell University Press. 398–413.
- Herzman, Ronald B. »I Speak Not Yet of Proof': Dante and the Art of Assisi«. V: William R. Cook. *The Art of the Franciscan Order in Italy*. Leiden. 2005. Brill. 195–197.
- Hollander, Robert. »Dante and his commentators«. V: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*. 270–281.
- Holmes, Georges. »Cristoforo Landino«. V: *Dictionnaire de la Renaissance italienne*. Ur. J. R. Halle. Paris–London. 1997. Thames&Hudson. 184.
- Garin, Eugenio. Dante nel Rinascimento. *Rinascimento* 7 (1967): 3–28.
- »Introduction«. V: *The Early Lives of Dante*. Ur. Viktor Gollancz. Prev. P. H. Wicksteed. III-I.
- Jacoff, Rachel. »Introduction to Paradiso«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. izd. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 107–125.
- Larner, John. Traditions of Literary Biography in Boccaccio's Life of Dante. *Bulletin John Rylands Library*. 72 (1990). 107–117.
- Lotman, Jurij. M. *A Semiotic Theory of Culture*. Indiana. 1990: Indiana University Press.
- Mann, Nicholas. »The Origins of Humanism«. V: *The Cambridge Companion to Renaissance*. Ur. Jill Kraye. Cambridge. 1996. Cambridge University Press. 1–20.
- Mazzotta, Guiseppe. »Life of Dante«. V: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd.. Cambridge. 2007. Cambridge University press. 1–14.
- McLaughlin, M. L. »Humanism and Italian Literature«. V: *The Cambridge Companion to Renaissance Literature*. Ur. Jill Kraye. Cambridge. 1996. Warburg Institute, Cambridge University Press. 224–246.

- Oliver, Davies. »Dante' Commedia and the Body of Christ. V: *Dante's Commedia. Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Indiana. 2010. University of Notre Dame Press. 161–179.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology (Humanistic Themes In the Art of the Renaissance)*. New York, Hagerstown. Ur. Benjamin Nelson. London. 1962. Harper Torch.
- Purcell, Sally. »The Introduction«. V: *Sally Purcell Literature in the Vernacular*. Manchester 1981. Carcanet New Press Limited. 1–36.
- Ricci, P. G. Le tre redazioni del 'Trattatello in laude di Dante'. *Studi sul Boccaccio*. VIII (1974): 197–214.
- Schnapp, Jeffrey T. »Introduction to Purgatorio«. V: *Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. Cambridge University Press. 91–107.
- Snider, Denton J. *The Biography of Dante Alighieri. Set forth as His Life Journey*. Saint Louis. 1922. The William Harvey Minor.
- Smith, J. Robinson *The Earliest Lives of Dante*, New York 1901. Henry Holt and Co.
- Stelè, France. »Opombe k umetniškim prilogam«. V: *Dante*. Ur. Alojzij Res. Ljubljana. 1921. Kleinmayr-Bamberg. 292–298.
- Strathern, Paul. *The Medici*. London. 2007. Vintage Books.
- Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*. Milan, Naples. 1985. Riccardo Ricciardi.
- The Early lives of Dante*. Ur. Viktor Gollancz. Prev. P. H. Wicksteed. The Kings Classics London. 1904. Alexander Moring Limited. The de la More Press.
- Toynbee, Paget. History of the letters of Dante from the fourteenth century to the present day. *Annual Reports of the Dante Society* 36 (1917). 1–30.
- Villani, Giovanni. »Extract from Giovanni Villani Florentine Chronicle«. V: *Giovanni Boccaccio. Life of Dante*. Prev. Philip H. Wicksteed. Ur. William Chamberlain. Castle Yard. 2017. Alma Classics. 101–103.

### Elektronski viri:

- Dante Alighièri nell'Enciclopedia Treccani – vpogled 23.7.2022.  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/dante\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dante_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) - vpogled: 23.7.2022).
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/casella\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/casella_(Enciclopedia-Dantesca)) – vpogled 30.1.2023.
- Dante Lab at Dartmouth College: Reader - vpogled 21.1.2023.
- Della Scala family | Italian family | Britannica – vpogled 12.12.202



Igor Škamperle

Dante Alighieri (1265–1321)  
*Božanska komedija* in pot človekove deifikacije

Od nedavni obletnici Dantejeve smrti (700 let) smo se tega velikega pesnika spomnili tudi na Slovenskem kot izjemnega in skoraj izvenčasnega literarnega ustvarjalca. Dante seveda že dolgo spremlja slovensko intelektualno kulturo, tako da je sama percepcija in sprejem tega velikega Florentinca pri Slovencih, predmet posebne študije.<sup>1</sup> Po prvih omembah v okviru Zoisovega kroga in vplivu, ki ga je Dante, preko Matije Čopa, imel na Prešerna in slovensko romantiko, sta se z avtorjem *Božanske komedije* prva celoviteje soočila, tudi s prevajanjem, Jovan Vesel Koseski (1798–1884) in goriški filolog, profesor na gimnaziji Fran Zakrajšek (1835–1903). Prvi je v celoti prevedel Pekel (Letopis Matice, 1878), vendar jezikovno sila okorno in težko razumljivo.<sup>2</sup> Zakrajšek, ki je Danteja tudi prevajal, pa je v Ljubljanskih Novicah, ki jih je urejal Janez Bleiweis, ob priliki 600-letnice Dantejevega rojstva, na dan 7. junija 1865, pisal o postavitvi doprsnega kipa velikega pesnika, ki so ga postavili na klasičnem liceju v Gorici. Profesor Zakrajšek se v članku kritično obregne ob novo vlogo, ki jo je Dante dobil v tem času, ko so – tega istega leta, 1865 – Firence postale začasna prestolnica kraljevine Italije (v Rimu je še vladala Papeška država) in so na enem od glavnih trgov Dantejevega rojstnega mesta, pred baziliko Santa Croce, postavili velik in znameniti kip, ki stoji še danes. Ob tej priliki so številne sohe ali spominska obeležja postavili v mnogih italijanskih mestih, veliki pesnik pa ni bil razumljen le kot oče italijanskega jezika in izjemni ustvarjalec, ampak tudi v vlogi ideološkega snovalca italijanske kulture na ozemlju, ki naj bi, kakor je to izpovedano v *Božanski komediji*, na severovzhodu segalo od Alp do Kvarnerja.<sup>3</sup> Ta vloga se je po prvi svetovni vojni še povečala, posebno

1 Tone Perčič, *Dante pri Slovencih*, Ljubljana 1996: Slovenska Matica.

2 Ibid., 40–43.

3 Marta Ivašič, »Naj občudujejo Danteja, a hkrati naj ne kratijo pravic našemu narodu«, Trst, Primorski dnevnik, 14. 5. 2021. Članek, ki v naslovu navaja Zakrajškov citat, se opira na list Novice in na vire, dostopne na spletu: dlib.si

zaradi prej omenjenih zemljepisnih koordinat in legitimacije širjenja italijanske nacionalistične ideologije v obdobju fašizma.

Danes takšnih zlorab pesniške besede ni več in pesniku Danteju literarni zgodovinarji, tako rekoč brez izjem, priznavajo univerzalni status, pri katerem se obče človeška razsežnost na svojstven način, izjemno tankočutno upesnjeno, spaja z individualno izkušnjo. Med slovenskimi prevajalci so se z njim pomerili teolog in duhovnik, pisatelj Jože Debevec ter pesnika Alojz Gradnik in Ciril Zlobec; slednji je prevedel Dantejevo *Novo življenje*.<sup>4</sup> Celosten prevod, brez pretiravanja lahko zapišemo odlično prepesnjen, *Božanske komedije*, z informativno bogatimi opombami, ki so za razumevanje tega po svoje enciklopedičnega dela nedvomno potrebne, pa je nazadnje opravil Andrej Capuder.<sup>5</sup> Pred nekaj leti je bila prevedena tudi Dantejeva *Monarhija*.<sup>6</sup>

Branje Dantejeve *Božanske komedije* človeka vznemirja in hkрати pomirja. Vznemirja, ker nas z neverjetno živo fantazijo pesniške govornice popelje skozi zamišljene prostore za-smrtja, kot bi šlo za izven časne, a prisotne krajine, napolnjene z realnimi dušami in telesi umrlih ljudi. To so prostori Pekla, Vic in Raja, ki kot del religioznega imaginarija čakajo tudi na nas, ko bo prišla ura in bomo morali zapustiti zemeljsko bivanje. Takšnega zarisa duhovnih krajin, z vso pesniško domišljijo, ki pa ustreza teološkim vsebinam krščanstva, ni pred Dantejem, pa tudi po njem, opisal nihče drug. Po svoje prese-neča, da ga Ernst Benz v svojem obsežnem delu *Videnja*, komaj ome-nja, navaja pa, da »Ta pesnitev (Božanska komedija) sodi v religiozno okolje, v katerem so vidci in videnjska poročila igrali odločilno vlogo v cerkvenem življenju in na najrazličnejše načine določali religiozno domišljijo in religiozno zavest takratnega časa.«<sup>7</sup>

Branje *Komedije* pa nas tudi pomirja, ker je celoten zaris fantazijske poti, ki jo je pesnik opravil ob spremljevalcu Vergiliju, velikem antičnem rimskem pesniku z zadnjih desetletij pred Kristusom, preko ne-beških sfer v Raju, vse do prestola samega Boga, pa ob duši poveličane Beatrice, v katero se je Dante otroško zaljubil, ona pa je mlada umrla

4 Dante Alighieri, *Novo življenje*, Ljubljana 1956: Cankarjeva založba.

5 Dante Alighieri, *Božanska komedija*, Celje 2018: Mohorjeva družba.

6 Dante Alighieri, *Monarhija*, prevedel in spremno besedo napisal Tomaž Jurca, Ljubljana 2013: Slovenska Matica.

7 Ernst Benz, *Videnja*, Ljubljana 2006: Nova revija, 738.



in ga zdaj spremlja kot duša vodnica in navdihovalka – Prešeren si je zamislil zelo učinkovito analogijo s figuro Bogomile, ki spremlja in navdihne Črtomirja pri sprejemu krsta in nove vere (obe imeni imata osem črk, simbol neskončne ljubezni) – ta zaris fantazijskega potovanja je v svojem jedru dvig človeka preko moralne stvarnosti sveta, v višji svet duha, vse do božjega prestola. Dantejeva pot skozi Pekel, Vice in Nebesa nam sicer ponuja neverjetno bogat panoramski pregled tedanje zgodovine človeštva, toda glavni domet pesniške govornice, ki tudi danes nagovarja bralce, ni opisovanje duš umrlih ljudi človeške zgodovine, ampak proces poboženja ali človekove deifikacije. Rdeča nit tega procesa, ki je usmerjen navzgor, k Bogu, stvarniku in vladarju vsega, pa je ljubezen. »Ljubezen, ki giblje sonce z milijon zvezdami.«

Toda najprej je treba navzdol. Pod zemljo in v Pekel. Zakaj? Prvič zato, ker je tam obtičalo kar veliko duš umrlih. Dramatični prizori ječanja in pravih telesnih muk, kot žalostno plačilo in kazen za storjene grehe in pogubljenje, kar tare mnoge, največkrat v ognju, ki jih Dante ob Vergiliju srečuje na svojem sestopu skozi Pekel, so bogato opisani in bralca morda še bolj pritegnejo, kakor vztrajno in dolgo, a vendar z upanjem podprto vzpenjanje na goro Vic. V svoji moralni oceni ne zamolčuje pregreh, ki so jih v svojem zemeljskem bivanju storili tudi najvišji plemenitaši ali cerkveni dostojanstveniki. Curtius zapiše, da podaja *Commedia* v preobleki poezije »summo« srednjega veka in glas deset molčečih stoletij.

»Dantejeva svoboda je svoboda njegove velike, enkratne duše. Dovoljuje mu, da sodi papežem in cesarjem, da ne upošteva ne Avguštinove razlage zgodovine ne totalitarnih pretenzij sholastike, da priključuje osebno podobo zgodovine kot mesijansko prerokbo. Dantejeva enkratnost je v tem, da si takšno svobodo vzame znotraj hierarhičnega krščanskega zgodovinskega kozmosa. Je zadnji plemenito-junaški oblikovalec zahoda, ki mu je to uspelo.«<sup>8</sup>

Kot vemo je bil Dante v mlajših letih politično aktiven in krajši čas v ožjem izboru mestne uprave v svojih rodnih Firencah. Pripadal je belim Guelfom (ime izhaja iz nemške dinastične družine Welfen, stranka pa je zagovarjala zavezništvo s papežem), nasproti Gibelinom (po nemški dinastiji Hohenstauf), ki so nasprotovali papežu in za-

8 Ernst Curtius, *Evropska literatura in latinski srednji vek*, Ljubljana 2002: Literatura, 220.

govarjali prednost nemškega cesarja. V letih, ko je bil Dante politično aktiven, so v Firencah zmagali črni Guelfi, ki so bili bolj ostro usmerjeni. Dante je bil z družino (ženo Gemmo Donati in otroki) izgnan iz rodnega mesta, v katerega se ni več vrnil, niti po smrti. Umrl je v Ravenni, kjer je tudi pokopan.<sup>9</sup> V letih izgnanstva se je premikal med severno italijanskimi mesti. Obiskal naj bi Pariz in tamkajšnjo univerzo, kar je razvidno v njegovi pesnitvi, saj strnjeno podaja tako rekoč vse tedanje filozofsko in teološko znanje, poleg izčrpnih navedb astronomskih zvezdnih znamenj, mitoloških prilik in zgodovinskih dogodkov. *Božanska komedija* je pesniška enciklopedija vsega srednjeveškega znanja. V teh letih je nekaj časa verjetno bival na starem Devinskem gradu pri Trstu. Domnevamo, da je ob tej priliki prišel v Tolmin, kjer ga je gostil oglejski patriarh, gospod Pagano Della Torre. Nove arheološke izkopanine potrjujejo obstoj rezidence na Kozlovem robu v Tolminu, kjer naj bi se zadržal Dante malo pred svojo smrtjo. Ljudska pripoved, ki ni potrjena, ni pa povsem neverjetna, pravi, naj bi Dante obiskal sotesko Tolminskih korit in prišel do jame, ob sotočju Tolminke in Zadlaščice, ki nosi njegovo ime (Zadlaška, oziroma Dantejeva jama).

Dante je kot kritičen izobraženec in dolgoletni begunec neposredno doživljal družbene tegobe svojega časa. V letih po papežu Bonifaciju VIII. (umrl l. 1303), ki ga Dante ni imel dobro zapisanega, ker je omogočil, da so črni Guelfi dobili premoč v Firencah in Danteja izgnali iz mesta, znanem tudi po buli *Unam Sanctam* (prednost cerkvene oblasti nad državno in s tem dokument srednjeveške cerkvene teokracije), so se politične karte premešale. Zaradi močnega vpliva francoskega kralja Filipa IV. Lepega je naslednji papež, Klemen V., Francoz po rodu, papeški sedež iz Rima prenesel v Avignon v južno Francijo. Hkrati je ukinil red Templarjev. Vsaj bežno poznavanje zgodovine, pa tudi idej in miselnih oblik srednjega veka, nam pomaga pri branju in razumevanju *Božanske komedije*. Dante ni skoparil s kritiko in božjim kaznovanjem izrojenosti in stremuštvu, ki spremljajo nekatere na visokih položajih in kar nekaj vladarjev in dostojanstvenikov, tudi cerkvenih, srečamo v Peklu. Podatkovna in zgodovinska osnova pa seveda nikakor ni nujna za bralno doživetje tega srednjeveškega

9 Dantejevo literarno delo kakor tudi življenje sta bila izčrpno obdelana, tako da govorimo kar o vedi – dantologiji. Med boljšimi poznavalci navajam delo: Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano 2012: Mondadori.

epa. Kar nas pritegne je v resnici čudovit ritem pesniške govornice, ki jo je Dante popisal v ljudskem jeziku z enajst zložnim verzom in tercunami (trivrstičnimi kiticami) in verižno rimo. Enako obliko je izbral Prešeren v Uvodu h *Krstu pri Savici*. Ta oblika zagotavlja dinamičen ritem. Sodobnega bralca in bralko pa nagovarja bogata metaforična vsebina, ki se pred nami razprostira kot živa in bogata duhovna krajina vseh mogočih človeških izkušenj.<sup>10</sup>

Namreč, povedati moramo še nekaj. Dante je v drugem delu svojega razlagalnega spisa *Convivio* (*Srečanje, Gostija*), ki ni preveden v slovenščino, podrobno opisal več pomensko zasnovano svetih besedil, predvsem *Svetega pisma*. Opisane prilike imajo tam včasih kar štiri pomene: dobesednega, ki natančno ustreza pomenu napisanih besed; alegoričnega ali simboličnega, ki bralcem posreduje, preko prisrčodobne, neki drugi, preneseni pomen. Tretja plast pomena, ki ga podaja neka prilika, je moralni poduk. Nekateri bogati besedni opisi pa nudijo tudi uvid v anagogični ali mistični pomen. Obsežno sodobno strokovno delo o tej pomenski hermenevtiki je napisal cerkveni oče Henri de Lubac (*Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*). O alegorezi, ki jo je v antiki utemeljil predvsem helenizirani Jud Filon Aleksandrijski, čeprav so že pred njim antični misleci Homerja brali »alegorično« in ga na ta način imeli za modreca ali filozofa, je pisal tudi Curtius.<sup>11</sup> Dante pove, da je štiri ravni pomena, ki jih navadno premorejo sveta besedila, uporabil tudi pri svoji pesnitvi, zato lahko v opisanih prigodah razberemo različne pomene, ki se dotikajo moralne, psihološke, religiozno duhovne in celo mistične vsebine.<sup>12</sup> Na tej osnovi začetna avtorjeva izguba v mračnem gozdu in sestop pod zemljo v Pekel, dobi bolj razviden smisel. Dante sam pravi, naj jo razumemo dobesedno in alegorično. Zakaj je treba najprej navzdol? Ne le zato, ker je dantejevski *Pekel* poln pogubljenih duš, ki so zapravile svoje življenje in se ob srečanju z njimi lahko marsikaj naučimo. Soočanje s smrtjo in pogubljenjem je za odraslega človeka, ki mu je dano dlje časa živeti, pomembno zato, ker se šele ob teh robnih izkušnjah

10 Glede vplivov na Prešerna glej dve odlični literarno zgodovinski študiji: Jože Kastelic, *Umreti ni mogla stara sibila. Prešeren in antika*, Ljubljana 2000: Modrijan; Marko Marinčič, *Križ nad slovansko Trojo. Latinski palimpsesti v Prešernovem Krstu pri Savici*, Ljubljana 2011: Slovenska Matica.

11 Ernst Curtius, *Evropska literatura*, , 196.

12 Dante Alighieri, *Convivio*, Milano 1993: BUR. Na začetku drugega dela spisa podrobno opiše vse štiri možne pomene in navede, kako jih je sam uporabljal: *Convivio* II, 1.

smrti zares naučimo skrbeti zase in za drugega, presegamo lastni nupuh in se odpiramo luči, ki prihaja od zgoraj. Da bi se lahko povzpeli in se dvignili na vrh, moramo najprej navzdol.

Motiv sestopa ali obiska dežele senc in za-smrtja poznamo tudi s pojmom *katabasis*. Ta pogosto nastopa v imaginaciji različnih religij in duhovno literarnih izročil. Motiv nastopa v polarnem nasprotju s pojmom vzpona, *anabasis*, oziroma vstajenja. Odveč je omenjati, da gre za temeljno nasprotje, ki šele skupaj ustvarja tisto celoto, ki oblikuje človeško celovitost in duhovno odrešenje.<sup>13</sup> Odlična študija raziskovalca struktur imaginacije Gilberta Duranda je evidentirala tri temeljne motivacijske determinante, ki ležijo v osnovi večine simbolnih podob in motivov, te pa so »pot navzdol«, ki fiziološko ustreza prebavnemu traku, »pot navzgor« ali vertikalna forma, ki odgovarja človekovi pokončni drži, ter krožna determinanta, ki jo na fiziološki ravni spremlja utrip srca.<sup>14</sup> Harold Bloom navaja Curtiusa in trdi, da je imel Dante za pristni le dve potovanji v onstranstvo pred svojim: potovanje Vergilijevega Eneja v šestem spevu njegovega epa in potovanje svetega Pavla, kakor je opisano v Drugem pismu Korinčanom, 12,2.<sup>15</sup> Nekoliko me čudi, da je pri tem izpadla Odisejeva pot v Had, ki jo je Homer vsekakor dobro opisal. Če to drži, si Dantejev zadržek lahko razlagamo zaradi nove realnosti krščanskega Boga in drugačnih predstav onstranskih moralno stvarnih in večnih prostorov, ki so predvsem duševna in telesna stanja. O genezi Purgatorija ali v običajni verski govorici Vic, je obsežno študijo napisal zgodovinar Jacques Le Goff.<sup>16</sup>

Dantejeva struktura je tradicionalno hierarhična in ustreza vsem prej navedenim simbolnim determinantam. Nebesa so »zgoraj«, razvrščena na devet krožnih sfer, ki objemajo zemljo (sonce, luna, pet s prostim očesom vidnih planetov, do Saturna, osma sfera zvezd stalnic ali ozvezdij, deveta oziroma, od »zgoraj« gledano prva gibalna krogla, ki jo je Bog ob stvarjenju zagnal in vzdržuje gibalni sunek vesolja). Nad temi nebese se razpira Empirej, to je tisti pravi prostor Raja, z nebeško rožo in angelskimi zbori.<sup>17</sup> Gora Vic se pne na zemeljskem

13 Elémire Zolla, *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano 2002: Adelphi.

14 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1963: PUF. Glej tudi mojo študijo, Igor Škamperle, *Endimionove sanje. Oblike imaginacije in simbolne tvorbe*, Ljubljana 2013: Literatura.

15 Harold Bloom, *Zahodni kanon*, Ljubljana 2003: Literatura, stran 24.

16 Jacques Le Goff, *Nastanek vic*, Ljubljana 2009: Studia humanitatis.

17 O krožnih angelskih zborih, ki so prav tako hierarhično razvrščeni in vodijo do samega

tečaju, Pekel pa se udara pod zemljo, njegovo dno je v središču zemeljske krogle, v točki, ki je najbolj oddaljena od Boga, če upoštevamo staro, aristotelsko in ptolemajsko geocentrično podobo vesolja. Tam tudi ognja ni več, ampak čisti led. Mrtvi hlad. Vsak prostor v vesolju ima svoj pomen in smisel.

*Božansko komedijo* ter avtorjevo imaginarno pot preko duhovno teoloških krajin Pekla, Vic in Nebes, lahko razumemo kot proces individuacije, to je duhovnega razvoja duše človeka, kot ga je razvil globinski psiholog Jung, za njim pa sta ta koncept učinkovito povzela Edinger in Neumann.<sup>18</sup> Pojem individuacije je blizu teološkemu pomenu deifikacije, s tem da se omejuje na psihološko vsebino, ki jo človek v osebnem razvoju skuša celostno povezati in se približati dopolnjenemu sebstvu, oziroma celovitosti zavesti in nezavednega ter odrešenju človeka. Prispodobne, ki nam jih v tem smislu podaja Dante v svoji pesnitvi, so naravnost izjemne in o njih bi lahko na dolgo razpravljali.

Prvi spev in sam začetek pesnitve se nam v pretanjeno izbranih pesniških prispodobah pokaže kot učinkovita pripoved vstopa v duhovni svet, ki ni le učinkovita poetična stvaritev, ampak nas nagovori kot prava iniciacija v kozmično duhovni svet, v katerem se – Dante na tem odločno vztraja – v skupno celoto povezujejo človek, svet in Bog. Hkrati pa se v tem okviru na najvišjih ravneh skladno ujemamo najvišje dobro, lepo in resnično, kar so stari Grki imenovali *kalokagathia*. To je, ob metafori ljubezni, temeljno vodilo celotne pesnitve.

V prvih kiticah nam Dante pove, kako se je »na sredi našega življenja pota« - star je bil 35 do 40 let – znašel (»mi ritrovai«) v globinah črnega gozda in izgubil pravo smer. Takoj pove, da ga je strah, ko na to pomisli in bo o tem težko govoril... Gre za tipično imaginarno formo (sanje, čudežni let, zlom običajne vsakdanjosti), ki nas duševno prestavi v drug svet. Zavest o težavah, ki jih imamo, da bi primerno izpovedali nekatera mejna stanja, občutja in spoznavne uvide, Dante večkrat omeni. Zavedanje te »meje« srečujemo tako na začetku pesnitve, kakor na koncu, pred obličjem samega Boga, v polnem mističnem

---

Boga, je pisal Dionizij Areopagit, ki ga Dante natančno povzema (Dionizij Areopagit, *Izbrani spisi*, Ljubljana 2008: Slovenska Matica). Za naš okvir je pomemben predvsem spis *O nebeški hierarhiji* (*De coelestis hierarchia*).

18 Edward Edinger, *Jaz in arhetip. Individuacija in religijska funkcija psihe*, Ljubljana 2004: Claritas; Erich Neuman, *Ustvarjalni človek*, Ljubljana 2001: Claritas.

doživetju. Dante eksplicitno pove, da gre za mejo, ki jo vzdržuje jezik – »kako povem naj...«. Pa naj gre za razumsko govorico, za pesniški izraz ali za samo razlagalno omejenost. Lahko preskočimo v sklepni del pesnitve, na začetek Raja (I. spev) kjer beremo:

»Na nebu, kjer ta luč bolj izžareva, / sem bil in videl to, kar obnoviti,  
/ kdor pride dol, zaman si prizadeva.«<sup>19</sup>

Enako zadrego avtor občuti na samem »vrhu« svojega duhovnega potovanja, pred božjim obličjem, kjer se kvadrat izteka v krog in se nasprotja spajajo:

»Kot geometra, ki mu trud zadaja / izmera kroga, in njegova  
vnema / ne ve za kraj, od koder naj izhaja, / tako pogled me novi  
zdaj prevzema: / Kako podoba krogu se je vdala, / sem vrtal, in  
kako gre kraj z obema? / Tu lastna pamet ni zadostovala / a udaril  
mi v premislek trezen / je božji blisk in luč se mi je vžgala. / Z vsó  
domišljijo nisem videl čezenj.«<sup>20</sup>

Epizodo izgube v gozdu na začetku lahko beremo tudi moralno in dobesedno, kot izpoved krize v osebnem življenju, ki v nas sproži notranjo preobrazbo. V gozdu mu pridejo naproti tri zveri – leopard, lev in volkulja, simboli napuha, ošabnosti in lakomne škodoželjnosti (volk), kmalu pa zagleda, ko se med krošnjami že svita nov dan (21. marec, dan novega začetka), človeško figuro, ki sicer ni več pravi človek: »človek nič več«, dé oni, »*to smo odložili*«. <sup>21</sup> Neznanec spregovori in Danteju pove, da je bil pesnik v antičnem Rimu za časa cesarja Avgusta. Dante ga prepozna in se ga razveseli, saj je Vergilija, največjega pesnika rimske antike, visoko cenil, Vergilijev latinski ep *Eneida* pa je znal kar na pamet. Vergilij se mu ponudi za vodnika in napove, da ga bo peljal skozi večne kraje tožbe in obupa, če bo želel višje, v rajsko domačijo, pa ga bo predal »družici bolji«, kajti Vergilij, ki mu še ni bilo dano spoznati pravega, razodetega Boga, ne more naprej v Raj. Že v prvem spevu je torej nakazana smer, pa tudi ljubeče snidenje z Beatrice, Dantejevo mladostno ljubeznijo, ki je pri dvajsetih letih umrla in ga zdaj čaka v Raju.

Prigode, ki sta jih Dante in Vergilij doživela in spoznala na imaginarnem potovanju skozi Pekel in večji del gore Vic, so očarljive in polne idejne in tudi stvarne simbolike. Posebej bi rad omenil šest-

19 Alighieri, *Božanska komedija*: Raj I, 4–6.

20 Ibid., Pekel I, 4. Raj I, 4–6. Raj XXX, 133–142.

21 Ibid., Pekel I, 67.

indvajseti in sedemindvajseti spev Vic, kjer se jima pridruži angel, Vergilij pa se pripravlja, da bo duhovnega popotnika Danteja zapustil, kajti naprej ne more, in ga bo predal Beatrice, ki jo z angelom že naznanjata. Dante opisuje, kako so se vzpenjali skozi »peči kamnite«, visoko pod vrh gore, ko je sonce počasi šlo za obzorje.<sup>22</sup> Kot na mnogih mestih v celotnem delu bomo tudi tu lahko našli prijazne pesniške prisposodbe, ki nas nagovarjajo z osebnim razumevanjem in bogatimi asociacijami.

»Tako smo nočevali tam mi trije; / jaz kakor koza, ta dva kot čuvaja,  
/ a z leve in desne nas pečina krije. / Le kos neba smo zrlji s tega kraja,  
/ a zvezde, gledane iz te kotanje, / bile so večje, lepšega sijaja.«<sup>23</sup>

Naslednji dan Vergil Danteju pove, da ga bo zdaj zapustil in pripomni, naj ga to ne skrbi, ker je dovolj zrel, da lahko sam stopi naprej, na višje potovanje, v Raj, prava ljubezen pa ga še čaka:

*»Minljiv in večni ogenj sem pred tabo / razgrnil, sin; zdaj greš na potovanje, / kjer moj pogled samo ni več za rabo. / Moj um te vodil je do sèm in znanje, / zdaj smeš za vodjo si ugodje vzeti, / čas strmih, zveženih stezá končan je!«<sup>24</sup>*

*»Ne čakaj več na moj migljaj, svarilo; / zdaj v volji zdrav si, mož, odrasel sponam / in če prezreš svoj práv, bi napak bilo: / čez té vladarja volim te in kronam!«<sup>25</sup>*

To je spodbudna, primerna popotnica človeku, ki je vpeljan v skrivnost bivanja in duhovno zrelost. Dejansko nas preseneča ne le izjemno bogat nabor religioznega in teološkega znanja, Dante nastopa tudi kot prefinjeni psiholog, kar ni ušlo enemu od pionirjev sociologije kulture, ki je pisal o novih oblikah življenja v modernem mestu, o sociologiji denarja, o modi, sociologiji čutov, alpskih potovanjih in kulturi turizma. To je bil Georg Simmel, ki je napisal študijo o Dantejevi psihologiji.<sup>26</sup>

Danteja čaka še obsežen del potovanja skozi rajске sfere, kjer se pred nami razgrne velik del krščanskega izročila Stare in Nove zaveze,

22 Ibid., Vice XXVII, 63–70.

23 Ibid., Vice XXVII, 84–90.

24 Ibid., Vice XXVII, 130–132.

25 Ibid., Vice XXVII, 139–142.

26 Georg Simmel, *Dantes Psychologie*, 1884. Navajam izdajo: Georg Simmel, *Psicologia di Dante*, Milano 2021: Mimesis.

pa bogata zgodovina svetnikov, teologov in drugih oseb, ki jih, tako nekoč kakor danes, tesno povezujemo s krščansko kulturo.<sup>27</sup> Na koncu, pred samim vrhom, Danteja pričaka sveti Bernard, redovni oče cistercijanov in velik mistik 12. stoletja, ki izreče hvalnico Devici Mariji, ki jo pesnik izpove s čudovitimi pesniškimi izrazi:

»Devica, mati, sinu hči prelepa / in kot nihče ponižna in visoka, /  
obljuba davna božjega si sklepa.«

»Človeško je naravo tvoja roka povzdignila tako, da izvolila /  
Beseda za svoj dom je nje otroka. / Ljubezen večno ti si zanosila,  
/ ki v njeni tu gorkoti zopet živi / nebeška roža je tak svet rodila.«

»Tu gori tvoj obraz nam ljubeznivi / je sončna luč, a zemlje  
umirajoče / studenec upanja si neusahljivi.«<sup>28</sup>

Dejansko se nahajamo v prostoru spremenjenega stanja zavesti, opravili smo tisti *transitus*, prehod v mistično stanje, ki nas notranje spremeni, ker sami doživimo transfiguracijo, kot jo je Jezus doživel na gori Tabor, trije z njim prisotni učenci pa tega sijaja niso vzdržali in so padli na tla.<sup>29</sup> Slovenska beseda spremenitev (spremenjenje) to stanje dobro zajame.<sup>30</sup> Celoten triintrideseti spev Raja, ko se Dante z Beatrice postopno približa samemu sijaju Božje Trojice, pred večno Luč, »ki sama v sebi biva, / ki sama se spozna in se spoznana / v spoznanju ljubi, večno ljubezniva!«<sup>31</sup>, nas prestavi v zamaknjeno stanje. Ves zadnji del *Božanske komedije*, ki je dejansko duhovni vrhunec vsega potovanja, nabit s teološkimi in duhovno mističnimi pojmi, izpovedanimi v pesniški govorici, opisuje tisto preobrazbo, ki jo je Dante imenoval »transumanar«. O njej je v svojem eseju »Dantejev Raj«, pa še kje drugje, odlično pisal profesor, tudi sam pesnik in prevajalec Danteja, Andrej Capuder.<sup>32</sup> Doživetih zapisov ni moč dovolj primerno povzeti. Naj navedem njegovo misel: »Prečlovečenje

27 Sodobni bralci smo tu v določenih težavah, ker nam svetniške in druge krščanske reference niso več samoumevno znane. V veliki meri so jih nadomestile moderne ikone popularne glasbe, filmov in medijska kultura.

28 Alighieri, *Božanska komedija*: Raj XXX, 1 – 12.

29 Sveto pismo, Lk 9, 28–36.

30 Gre seveda za teološko izjemno kompleksno problematiko, ki neposredno izpričuje mistično izkušnjo in povečanje. Glej izčrpno in tehtno študijo o tem: Jan Dominik Bogataj OFM, *Preobraženi. Zgodnjekrščanska teologija Kristusovega spremenjenja na gori*, Ljubljana 2020: Kud Logos.

31 Alighieri, *Božanska komedija*: Raj XXX, 123 – 126.

32 Andrej Capuder, *Romanski eseji*, Trst 1987: ZTT.



ali nadčlovečenje... Vse človeško, vsa naša danost odstopa in izgineva v tem velikem požaru, splet kategorij se umakne doživetju enovitosti in to je trenutek, ko se ljubezen, prisposodba in načelo človekovega življenja, uresniči v svoji mistični razsežnosti v svetovno ekstazo.«<sup>33</sup>

Dejansko gre za spremenjenje, ki prinese človekovo deifikacijo.

Dante nas, v svojem florentinskem ljudskem izvirniku, enako pa tudi v posrečeni in gibko oblikovani slovenski pesniški obliki, spretno privede pred samega Boga in njegovo troedino Luč: tu smo, po dolgi, dolgi poti, naj je bilo to le doživeto branje, ali pa konkretna izkustvena pot bivanja. Dante je za to pesniško potovanje porabil 14.233 verzov. Toda zdaj tu, ko smo res »tam«, pred Njim, ki je večna Luč in Ljubezen, človeške besede odpovejo. Čeprav je ves naš svet v veliki meri svet znakov in besed, ko bi radi izpovedali enovitost lepote in celote vsega, nam besede in domišljija za to niso dovolj. Tik pred koncem, Dante, ki nas je s sladkim mehkim slogom tako darežljivo in prepričljivo vodil čez vse krajine duha, prizna: »A l'alta fantasia qui mancò possa.« V slovenščini: »Z vso domišljijo nisem videl čezenj.«<sup>34</sup> Da, ker sta božja skrivnost in večna lepota, onkraj človeškega sveta.

Ostaja nam poezija, ostaja nam umetnost, ostajata nam vera in ljubezen.

Danteja je vredno brati, ker imata njegova domišljija ter izbrana beseda vedno jasno izraženo smer k višjemu in presežnemu, kar daje človeku resnični smisel in veselje po spoznanju.

33 Capuder, *Romanski eseji*, 30.

34 Alighieri, *Božanska komedija*: Raj XXX, 142.

## Viri in literatura

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Celje 2018. Mohorjeva družba.
- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Ljubljana. 1956. Cankarjeva založba.
- Alighieri, Dante. *Convivio*. Milano. 1993. BUR.
- Alighieri, Dante. *Monarhija*. Ljubljana. 2013. Slovenska Matica.
- Areopagit, Dionizij. *Izbrani spisi*. Ljubljana. 2008. Slovenska matica.
- Bogataj, Dominik Jan. *Preobraženi. Zgodnjekrščanska teologija Kristusovega spreminjenja na gori*. Ljubljana. 2020. Kud Logos.
- Bloom, H. *Zahodni kanon*. Ljubljana. 2003. Literatura. Labirinti.
- Capuder, A.ndrej *Romanski eseji*. Trst. 1987. Založništvo tržaškega tiska.
- Curtius, E. *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Ljubljana. 2002. Literatura. Labirinti.
- Durand, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris. 1963. PUF.
- Edinger, F. E. *Jaz in arhetip. Individuacija in religijska funkcija psihe*. Ljubljana. 2004. Študentska založba. Claritas.
- Ivašič, M. Naj občudujejo Danteja, a hkrati naj ne kratijo pravic našemu narodu. Trst. 2021. Primorski dnevnik.
- Le Goff, Jacques. *Nastanek Vic*. Ljubljana. 2009. Studia humanitatis.
- Neumann, E. *Ustvarjalni človek*. Ljubljana. 2001. Študentska založba. Claritas.
- Perčič, Tone. *Dante pri Slovencih*. Ljubljana. 1996. Slovenska Matica.
- Santagata, M. Dante. *Il romanzo della sua vita*. Milano. 2012. Mondadori.
- Simmel, G. *Psicologia di Dante*. Milano. 2021. Mimesis.
- Škamperle, Igor. *Endimionove sanje. Oblike imaginacije in simbolne tvorbe*. Ljubljana. 2013. Literatura. Novi pristopi.
- Zolla, E. *Discesa all'Ade e resurrezione*. Milano. 2002. Adelphi.
- Xella, P. *Arheologija pekla*. Ljubljana. 2005. Studia humanitatis.

Brane Senegačnik

*Novo življenje: prozimetron,  
dvojna tonaliteta življenja*

Literarna dela in oblike nastajajo v času, zato jih seveda lahko relevantno obravnavamo le, če upoštevamo kulturnozgodovinski kontekst njihovega nastanka. To velja tudi za dela in oblike, ki, kot pravimo, preživijo svojo dobo in se berejo oziroma uporabljajo v družbeno in kulturno zelo različnih razmerah: takšno zgodovinsko trdoživost lahko razlagamo s konstantnostjo kulturnih oblik, predstav in vrednot in z vztrajnostjo tradicije, katere vpliv se v mnogih primerih s trajanjem krepi. Drugo vprašanje pa je, ali lahko tudi temeljna vprašanja literature zares relevantno razložimo na ta, v bistvu sociološki, način: v kulturnozgodovinskem obzorju, z družbenim funkcionalizmom ali s sistemom literarnih sovisnosti. Med takšna vprašanja sodi seveda sam izvor in obstoj literature, njena identiteta in smisel, in njene najosnovnejše oblike. Ali torej lahko na vprašanja, ki so v bistvu filozofska in antropološka, relevantno odgovorimo v sociokulturnem jeziku? Mislim, da ne: kadar se to dogaja – in to seveda se dogaja – gre za neke vrste *metábasis eis állo génos*, za prenos vprašanja v napačno, preozko obzorje, v katerem se izgubijo njegove bistvene poante. Pri tem pa je res tudi, da se takšna načelna vprašanja zares relevantno postavljajo le ob konkretnih, realnih zgodovinskih literarnih delih.

Eno takšnih vprašanj je, kaj sta poezija in proza, morda najosnovnejši in najširši kategoriji literature; eno od slovitih del, morda najslavitejše, ob katerih se zastavlja, pa je Dantejevo mladostno delo *Novo življenje (Vita nova)*. To delo je po zunanji formi t. i. *prozimetron* (gr. *προσίμετρον*, lat. *prosimetrum*), kompozicija proznih in verznihih pasaj, literarno delo, v katerem se v nerednem zaporedju izmenjujejo deli, napisani v prozi, z deli, napisanimi (v metrično urejenih) verzih. Vprašanje o prozi in poeziji se morda zdi banalno zaradi nekakšne samoumevnosti, s katero se držimo konvencionalnih določil in delitev, ali pa naivno zaradi nerešljive zapletenosti. Ti dve pojavnici obliki literature pač sprejemamo v vseh nešteti različicah in se pragmatično opiramo na površne, večinoma povsem zunanjeformalne kriterije. Vendar sta

pač tu, in preveč občutljivega oziroma premalo pragmatičnega bralca izzivata s svojo drugačnostjo. Skratka, kompliciranost tega vprašanja je odvisna od tega, kako daleč poskusimo seči pri razmišljanju o literaturi; pogled na njegovo dolgo in razgibano zgodovino, tako praktično kot teoretsko, pa svetuje zmernost v pričakovanjih. Tu bom torej poskusil previdno in zadržano, z zavestjo, da gre zgolj za kratko repliko v zahtevnem, obsežnem, morda neskončnem pogovoru, storiti dvoje: skicirati (ne)možnosti kriterija za njuno razlikovanje; orisati razmerja in funkcije teh dveh oblik v Dantejevem *Novem življenju*.

### **Poezija in proza: konvencije, načela in forme**

Edini zares zanesljivi kriterij razlikovanja je povsem zunanjeformalni: ali je besedilo razdeljeno v verze ali ne (ali so ti zunanjeformalno nadrobneje določeni s splošnim obrazcem oziroma s prepoznavnimi individualnimi pravili ali pa niso, je sicer zelo pomembno, a ni bistveno). To seveda zveni zelo preprosto, a prav toliko kot zanesljiv se zdi ta kriterij tudi banalen in nerelevanten; takšna zunanja forma namreč nima nobenega smisla, če ni na kakršen koli način povezana z njegovo »vsebino«, zlasti pa z notranjo formo besedila, ki implicira in sugerira uporabo različnih kognitivnih modelov, ali če uporabim širši, nemara ustrežnejši izraz, različna razmerja do resničnosti, ki usmerjajo na eni strani oblikovanje besedila in na drugi njegovo recepcijo oziroma orisujejo horizont pričakovanja.

Konvencionalni pogled povezuje prozo z bolj »racionalnim«, izostrenim, eksaktnim in fokusiranim mišljenjem, poezijo pa z bolj »iracionalnim«, mehkim, zabrisanim. Načelo proze je v tem okviru mogoče orisati kot diskurzivnost v etimološkem pomenu latinskega glagola *discurro*: kot »raz-tekanje« misli, njeno razčlenjujočo dejavnost in diahrono obravnavanje posameznosti, katere rezultat je »formalno jasen, urejen in običajno razširjen izraz misli«, če povzamem neko slovarsko definicijo.<sup>1</sup> Načelo poezije pa je ravno nasprotna težnja k povezovanju, implicitnosti, sinhronosti, sugestivnosti, zgoščenosti in kratkosti izraza: vendar pa cilj nedoločnosti pesniškega izraza ni semantična nejasnost ali čisto racionalna engimatičnost, temveč kompleksnost in povezanost izrečenega. Ta cilj je z jezikovnimi sredstvi

<sup>1</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse> - vpogled 24.10.2022.

vzpostaviti ali pa oživiti in poglobiti širše, ne zgolj racionalno razmerje z resničnostjo. V nekem smislu torej cilj poezije leži izven dometa jezika kot zgolj racionalne (čisto logične) dejavnosti. Paradokсна posledica tega je, da večja zunanjeformalna izoblikovanost poezije načeloma rezultira v manjši formalni jasnosti pesniške misli. Seveda je tak konvencionalni pogled zelo shematičen in posplošujoč, v pesniških in proznih besedilih pogosto naletimo na zelo drugačno realnost, in to že od najstarejših časov. Če imamo, denimo, filozofijo za intelektualni žanr *par excellence*, ki po notranji logiki teži k pojmovni eksaktnosti in jezikovni jasnosti, pa je nezanemarljiv del zgodnje grške filozofije napisan v heksametrih ali elegičnih distihih (npr. Parmenidovi in Empedoklovi fragmenti, Ksenofanove ilustracije eleatske filozofije); podobno velja za najpomembnejša dela – ohranjena ali neohranjena – iz poznejših obdobj (odlomki Epikurove pesnitve *O naravi*, Kleantova *Himna Zevsu*, Lukrecijev ep *O naravi stvari*), v heksametru pa so bila napisana tudi nekatera helenistična znanstvena dela (npr. Aratova *Phainomena*). Literarna zgodovina tako široko uporabo verza običajno pojasnjuje z vplivom tradicije in konvencij: dominantna vloga poezije, zlasti epske (povezavana z domnevno ustno naravo zgodnje »literature«), je vplivala na način izražanja v drugih žanrih, tudi tistih, ki nimajo ničesar opraviti z epsko pripovedjo. Formalne značilnosti so postale tako povsem zunanja, nepomembna vez, ki pa je vendarle bila dovolj močna, da je povzročila napačno razširitev izraza »poezija« na vse te žanrske oblike. To je komprimirano izrazil Aristoteles v *Poetiki* (1447b 15–19):

»Ljudje sicer navadno povezujejo oznako 'pesnjenja' z metrično obliko [...], kot da bi bila bistvena metrična oblika, ne pa posnemanje; če kdo obdela kako snov iz zdravilstva ali iz naravoslovja v metrični obliki, ga že označujejo kot 'pesnika'. In vendar nimata Homer in Empedokles razen metruma nič skupnega; zato je pravilno, da kot pesnika označimo samo prvega, drugega pa rajši z oznako 'naravoslovec' kot pa 'pesnik'.«<sup>2</sup>

Aristotelov kriterij poezije torej ni zunanjeformalni, temveč, recimo tako, vsebinski: poezija je *mimesis*, neke vrste posnemanje v besedah (*Poetika* 1447a14–18), kot je ta notorično težko opredeljivi in

2 Prevod Kajetana Gantarja je zajet iz knjige: Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana 2005: Student-ska založba, 80, v kateri je ponatisnjena druga, dopolnjena izdaja, ki je izšla leta 1982 pri Cankarjevi založbi.

razlikovalni pojem v slovenščino presadil Kajetan Gantar. Pesniška forma (npr. heksameter) torej ni razlikovalen kriterij, zadosten pogoj pesništva; še več, za Aristotela tudi ni nujni pogoj: še pred navedenim odlomkom namreč beremo, da *mimesis*, torej posnemanje, ni omejeno samo na besedila v metrični obliki, temveč ga najdemo tudi v »navadnih besedilih« (τοῖς λόγοις ψιλοῖς, *Poetika* 1447a 29), kakršna so Platonovi dialogi ali Soforonovi mimi (*Poetika* 1447b 10 in nasl.).<sup>3</sup> Za vsa takšna, torej mimetična dela, pa, kot pravi, še ni skupnega izraza. Če je torej bistvo pesništva *mimesis*, ni neupravičeno reči, da so pesniška dela mimetična dela, ne glede na zunanjo formo, ki je tako rekoč irelevantna: med poezijo in prozo ni bistvene razlike. Zdi se, da je glavna Aristotelova ideja o *mimesis* povezana prav s tem, čeprav na več mestih *mimesis* vzporeja z izdelovanjem podob.<sup>4</sup> Prav gotovo bi takšno razumevanje *mimesis* zahtevalo drugačno obravnavo »naravoslovne«, pa tudi filozofske poezije.<sup>5</sup> Vendar Aristotel v *Poetiki* ni šel po tej poti; očitno zapostavljanje zunanje forme pa izziva vprašanje o njenem smislu.

Čemu torej komplicirane jezikovne oblike, če so tako rekoč brez učinka na vsebino in na razmerje, v katerem je bralec s pesniško resničnostjo? Zgoraj omenjeno običajno literarnozgodovinsko razreševanje tega problema s sklicevanjem na vpliv tradicije in konvencij je v neki meri skladno z objektivističnim Aristotelovim pogledom: zunanje forme sicer ne ignorira povsem, jo pa vstavlja v kategorialni okvir, v katerem nima več bistvenega pomena. Te kategorije, med katerimi so najbolj temeljne stvarnost-fikcija, zunanjeformalni slog (v primeru prozimetrona pa tudi poigravanje z različnimi slogi), metaliterarni učinki in ironija, so sicer ne le smiselne in koristne, temveč tudi neobhodne, so pa utemeljene in izvedene iz nekega globljega, a pogosto nereflektiranega razumevanja literature, poezije in proze. Težavo vidim v tem, da je to razumevanje pogosto, če ne že kar praviloma, nejasno, predvsem pa površno in posplošeno, tako da obravnava ne seže do temeljne ekistencialne razsežnosti literarnega dela: do načina, na katerega se »dogaja«, do njegove eksistence. V fenomenološki optiki literarno delo v vsakem recepcijskem aktu zaživi

3 Prim. Stephen Halliwell, *Aristotles' Poetics*, London 1986: Duckworth, 127.

4 1447a 19-21; 1448a 5 in nasl.; 1448b 10-19; 1450a 26-29; 1450a 39 - 3; 1454b 9-11; 1460b 8 in nasl.; 1461b 12 in nasl.

5 Prim. Halliwell, *Aristotles' Poetics*, 128.

na novo in v vsaki novi, drugotni eksistenci je v neki meri odvisno od recipienta, od njegovih zmožnosti in motivacije. Zlasti pesniško delo je individualno oblikovana in v vsaki recepciji individualno »oživljena« celota neločljivo povezanih in soodvisnih zvokov in pomenov, pri čemer pa pomeni niso omejeni na pojmovnost, niso zgolj inteligibilni označevalci, temveč so iz njih oblikovane tudi kvazičutne pesniške podobe. Takšna celota izziva zelo kompleksen in dejaven odziv: čutna, miselna in domišljajska reakcija so sočasne in prepletene in zato takšne pesniško izkušene realnosti ni smiselno in upravičeno radikalno deliti na sestavine, ki bi jih lahko zares relevantno glede na njihov »prispevek« k celoti obravnavali ločeno. Ko govorim o pesniški razsežnosti besedila ali njegovem poetičnem učinku, mislim na izkušnjo takšne realnosti. Natančneje rečeno na izkušnje, ker so te vedno individualne in v neki meri različne (paleta te različnosti se lahko razteza od nerelevantnosti do nepresegljivosti). Seveda sta literarna veda in kritika do neke mere prisiljeni v diahrono in reduktivno obravnavo, vendar bi se morala pri tem ohranjati živa zavest o tem, da realnost celote pesniškega dela na ta način ni dostopna. Ker pa to ni tako in se reduktivni način obravnave iz različnih razlogov uveljavlja kot povsem adekvaten, postaja po inerciji akademsko obligatoren in že kar samoumeven.

Kako zelo tesen, že kar neločljiv je preplet zunanje forme in njenih učinkov s čisto pomensko razsežnostjo jezika, na svoj način potrjuje študija Ronalda Blankenborga *Rhythm without Beat: Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*.<sup>6</sup> Avtor v izjemno precizni analizi tako rekoč na mikro ravni raziskuje povezanost metra in sintaktičnih struktur; posebne pozornosti je, razumljivo, deležen verzni prestop, enjambement, ki je v homerski poeziji pogost pojav. Paralelizem metričnega (ritmičnega) in sintaktičnega (pomenskega) toka se pri enjambementu seveda prekine, ker se skladska enota razteza prek verzne meje, kar Blankenborg interpretira tako, da postane lahko v nekaterih primerih verzni konec v recepciji povsem nezaznaven in zaradi tega – vsaj na teh mestih – besedilo učinkuje ritmično podobno kot proza:

6 Citirano po povzetku na spletni strani: [https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref\\_n.3](https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref_n.3) Celotna študija dostopna na spletni strani: <https://chs.harvard.edu/book/blankenborg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/> - vpogled obeh strani 16.11.2022.

»Zgradba najmanjših koherentnih skladenjskih enot, osrediščenih okrog povedka [*composition of grammatical clauses*],<sup>7</sup> ki utiša metrične meje, kakršno predstavlja verz, odseva v zaznavanju različne dolžine in lokacije sintaktičnih enot. Zdi se, da specifične ritmične lastnosti metričnih besedil postanejo podobne svojim ekvivalentom v prozi. Svobodna kompozicija jedrnih enot [*free clause composition*] ‚prelomi mero‘«

Nedvomno se pozornost bralca ali poslušalca giblje v primeru enjambementa drugače, miselna in/ali fizična pavza na koncu verza je zagotovo krajša kot sicer: toda ali je ta konec res povsem »utišan« (to utišanje paradokсно pomeni zapolnitev oziroma izbris trenutka tišine), se ritmična osnova metra povsem prelomi in ostanejo samo še enaki ritmični učinki kot pri proznem redu? Ker sta verza, med katerima se zgodi enjambement, metrično izoblikovana v celoti, torej tudi pred in po enjambementu, vendarle učinkujeta metrično in imata drugačne ritmične značilnosti, kot bi jih imelo isto besedilo v uzualnem oziroma proznem besednem redu. Ali »skok« pozornosti prek verzne meje lahko te učinke zares povsem izniči? Mislím, da je to odvisno od načina branja (ali poslušanja): v branju, ki je tako osredotočeno na pomen, da v njem metrum deluje bistveno podrejeno, da tako rekoč zgolj spremlja pomenski tok, je to verjetno mogoče: učinek (vključno z verzniimi konci) je, paradokсно, zaznaven v ozadju, dokler ni neskladen s pomenskim tokom oziroma z razčlenjenostjo jedrnih gramatičnih stavkov na verze; ko pa se to zgodi in postane »moteč«, ga preprosto povsem utišamo. V bolj kompleksnem branju, v katerem predstavlja »čutna« komponenta besedila, njegov na metričnem temelju zasnovan ritmični tok, integralni in relativno enakopravni del besedila, pa je tudi v primeru teh enjambementov verzni prelom »slišen«, četudi je zaradi »preliva pomenskega toka čez metrični rob«, kot rečeno, »tišji« kot med verzi, kjer ni enjambementa:<sup>8</sup> kako izrazit je, je seveda odvisno od posameznega primera in tipa enjambementa (*violent, necessary, clausal internal enjambment*, kot se imenujejo v

7 Blankenburg izraz *grammatical clause* opredeli kot najmanjšo koherentno skladenjsko enoto <https://chs.harvard.edu/book/blankenburg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/>, 140, se pa njeni pomenski definiciji in fonični vlogi posveča v velikem delu študije.

8 Tu puščam ob strani sicer pomembno vprašanje razlike med slušno in bralno recepcijo, pa tudi vprašanje, koliko v nemem branju (lahko) sledimo ritmu pesmi oziroma koliko to dejansko počnemo.



angleški metrični terminologiji). Če beremo večji odlomek besedila, lahko taka mesta v celovitem toku pesmi, torej v pomensko-metrično-ritmični celoti, učinkujejo kot estetske variacije, ki pa obenem lahko tudi barvajo ali sooblikujejo izraz (npr. z ustvarjanjem suspenza, s poudarkom na besedah ob koncu prvega in na začetku drugega verza, med katera je razpet enjambement).

Giorgio Agamben imenuje enjambement celo za edino pristno razlikovalno znamenje poezije, kar je sicer zagotovo pretirano in reduktivno, je pa jasno opozorilo na pomen zunanje forme za identiteto poezije. Po primer seže v sodobno poezijo modernističnega duktusa, k pesniku Giorgiu Caproniju (1912–1990), kjer seveda ni več vprašanj o vplivu verzne preloma na učinkovanje metrične strukture, saj tu slednje sploh ni.<sup>9</sup> Zato pa se tu uporaba enjambementa radikalizira: ker dolžina verza ni določena z obrazcem, za enjambement ni nobenih zunanjih razlogov, motiviran je izključno pomensko in morda z željo po ustvarjanju specifičnega toka mentalnih podob in enkratnih zvočnih učinkov. Prelom verza – v sodobni poeziji je morda ta izraz še primernejši kot prestop oziroma enjambement – ustvarja pavze in z njimi določa ritem misli in mentalnih podob, pa tudi zvočni ritem in v povezavi z vsem tem ritem doživljanja pesemske resničnosti. Suspenz, poudarjanje in semantično senčenje posameznih besed, nepričakovani zasuki pomena, polisemantika, nedoločljivost in razprtost besedila – vsi ti globoki učinki in poteze pesniškega besedila lahko nastajajo z domiselno uporabo verzne preloma.<sup>10</sup>

### Predivjanja in nevidne meje

Načelo poezije pa se ne uresničuje samo v strogo zunanjeformalnih potezah (kakršni so npr. enjambement, metrum, rima), ampak nasploh v uvodoma opisanih značilnostih, kot so semantična sinhronost in implicitnost, zgoščenost izraza in zvočnost. A prav to izjemno otežuje jasno literarnovedno razmejitev poezije od proze.

Poetične učinke v opisanem smislu namreč najdemo tudi v proznih delih. Prefinjena barvitost Proustove proze, na primer, ali emocional-

9 Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, Paris 1988: Christian Bourgois éditeur, 21–24.

10 V slovenski poeziji verzni prelom verjetno najintenzivneje in najbolj učinkovito uporablja Tina Kozin: ker je pri njej postal neizčrpen vir presenetljivih pomenskih zasukov, polisemije in suspenza, morda ni pretirano reči, da ga je napravila tako rekoč za enega svojih poetičnih principov.

na intenzivnost Cankarjeve, ali pa gosti, temni tok zadnjega poglavja Selimovičevega *Derviša in smrti* delujejo celo mnogo bolj poetično od marsikaterega (zunanjeformalno) pesniškega dela, zlasti pa od mnogih še tako metrično korektnih, a pomensko linearnih in »vodénih« in domišljijsko revnih pesmi. Očitno tudi tega učinka ne moremo imeti za ostro razlikovalno znamenje med poezijo in prozo.

V specialističnih študijah o razmerju med poezijo in prozo, ki ne ostajajo povsem na formalni površini, se kot leitmotiv ponavlja ugotovitev, da je razlikovanje med njima zelo težavno in nezanesljivo: namesto ugotavljanju konceptualnih razlik med njima so praviloma posvečene raziskovanju posameznih pesniških in proznih opusov ali del in ob tem ilustrirajo njuno prepletenost, neujemljivost in fluidnost.<sup>11</sup> Steven Monte se v odlični knjigi o pesmi v prozi v francoski in ameriški literaturi izrecno odpove iskanju »normativne« opredelitve tega literarnega pojava.<sup>12</sup> Proza in poezija sta preprosto »dve veliki govoric«,<sup>13</sup> katerih lastnosti se praviloma opisujejo metaforično, zlasti z vidika estetskih učinkov, včasih s povsem konvencionalnimi formalnimi in žanrskimi kategorijami, včasih pa tudi s čisto splošnimi (in močno površinskimi) opazkami. »Znamenje pesniške govornice je v ritmu,« pravi, denimo, Lorenzo Flabbi in dodaja, da »proza preprosto ne obstaja: vsak slogovni napor vodi k neki obliki verzifikacije.«<sup>14</sup> Slikovito o tem govorijo naslovi razprav na to temo, kot npr. *De la prose au coeur de la poésie* (O prozi v osrčju poezije), *Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie* (O krhkem pragu, ki ločuje prozo od poezije)<sup>15</sup> ali *Invisible Fences* (Nevidne pregrade). A kakršnekoli že so težave z opredelitvijo teh »dveh velikih govoric«, se tema kategorijama nihče zares ne odreka, nihče teoretično ne zanika njunega smisla: nanju se *tacite* ves čas opirajo pri opisovanju zapletenosti posameznih žanrskih oblik in iskanju novih terminov, ki pa večinoma ostajajo površinski in nezadostni prav zato, ker ni opredeljen temelj obeh ka-

11 Glej npr. dva zbornika razprav: *De la prose au coeur de la poésie*, ur. Jean-Charles Vegliante, Paris 2007: Presse Sorbonne Nouvelle; *La Poésie en prose au XXe siècle*, ur. Peter Schnyder, Paris 2013: Gallimard.

12 Steven Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln in London 2000: University of Nebraska Press, 2.

13 »Deux grands langages, la poésie et la prose«, glej Iris Llorca in Valérie Thévenon, »La répétition entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*«, v: Vegliante, *De la prose*, 17–34, 18.

14 Lorenzo Flabbi, »La prose qui fait des vers«, v: Vegliante, *De la prose*, 149–159, 149.

15 Kritika zbornika *De la prose au coeur de la poésie*, ki jo je objavila Tania Collani v *Acta Fabula*, 11, 2 (2010): 1–4.

tegorij in s tem njuna bistvena razlika. Čeprav je pesem v prozi samo ena od oblik njunega prelivanja, je morda prav posebej izrazita in, če smem tako reči, že s svojim paradoksnim imenom predstavlja prav posebej izzivalno in obetavno izhodišče za razmislek o medsebojnem razmerju »velikih govoric«.

### Pesem v prozi

Kaj pravzaprav pomeni pojav pesmi v prozi? To, da bistvo pesniškega, recimo mu »poetičnost«, lahko obstaja tudi brez verza, kolikor z njim mislimo od vsebine in celote pesmi ločljivo in ponovljivo zunanjo obliko. To je podobno Aristotelovemu pogledu v *Poetiki*, kjer je kot razlikovalno značilnost poezije opredelil mimetičnost; a ta pogled je poezijo omejil na dramatične (in poldramatične) žanre,<sup>16</sup> kar za sodobni pojav pesmi v prozi, ki sodi na področje lirike, zagotovo ni primerno. Poetičnost pesmi v prozi je nedvomno bistveno povezana z jezikom. Tudi pesem v prozi je *pesem*, tudi njeno bistvo je poetičnost, ki je ne glede na drugačnost zunanje forme v ozkem pomenu besede utelešena v jeziku, tako kot poetičnost pesmi v verzih.

Vzgibi za nastanek enih ali drugih pesmi in njihovi učinki so povezani s posebnim odnosom do jezika in resničnosti, s posebno doživljajsko in jezikovno naravnostjo. Te pa ni mogoče omejiti na ponovljive zunanje oblike, ki lahko obstajajo neodvisno od posameznih pesmi in slednje celo normativno določajo, ampak se kaže prav kot specifična naravnost ali težnja, kot odprtost za iskanje jezikovnih oblik, ki bi ustrezale posebnemu človekovemu razmerju z resničnostjo. Iz takšne naravnosti nastajajo tiste značilnosti pesniškega jezika, ki jih sicer precej posplošeno in shematično navaja uvodoma navedena konvencionalna opredelitev. Poetičnost ni izključno proizvod določenih pesniških sredstev, ne izvira v celoti in mehansko iz njih: samo zato je poezija lahko tako svobodna, da nenehoma prestopa metrične, poetiške in retorične norme in navsezadnje na področju zunanje forme prehaja celo v svoje formalno nasprotje – prozo. Zato se zdi primerno reči, da poezija v jedru ni toliko niz oblik in pravil (ki seveda historično vplivajo na življenje poezije, a je njihov vpliv šele naknaden in ne izvoren), kolikor je *posebno načelo oziroma*

16 Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 127. Takšna *mimesis* je neločljivo povezana s premim govorom; Halliwell, *Ibid.*, 123, jo opredeljuje z atributi »enactive«, »impersonatory« in »dramatic«.

*naravnost*. In enako velja za »drugo stran«, za prozo: tudi *načelo proze je na koncu koncev rezultat določene* (ravno tako uvodoma predstavljene) *naravnosti na resničnost*. Ker pa obe načeli delujeta v istem človeškem svetu in isti jezikovni resničnosti, prihaja do nenehnih kolizij, a tudi do prelivanj, hibridiranja in celo zlivanja. Poetičnost pesmi v prozi zagotovo ni enaka poetičnosti pesmi v verzih, a vendarle ni od nje radikalno, rodovno ali celo kategorialno različna; morda gre za dve vrsti poetičnosti, ki pa se včasih lahko izredno približata ali celo prelivata, predvsem pa *obe pripadata območju istega razmerja z resničnostjo*, tistega v katerem se poetičnost sploh pojavlja.

Obstoj različnih form kaže na bogastvo različnih vidikov slednje, na potrebo po razvijanju različnih oblik za doseganje (pa naj ga razumemo kot ustvarjanje, zrcaljenje, evociranje ...) le-te, na pomembnost posameznih form, a obenem tudi na presežnost in vsezajemajočnost poetičnega kot možnega eksistencialnega razmerja. Če sprejmemo to razlago, poetično torej ni niti samo proizvod umetnostnih (jezikovnih) sredstev niti v celoti odkrita dežela, temveč vselej odprto območje.

Primer Charlesa Baudelaira, ki je izrazu »pesem v prozi« dal pomen literarnega žanra,<sup>17</sup> je v tem pogledu posebej dragocen, saj je bil po zelo verjetni hipotezi njegov projekt »posredovati bralstvu idejo o možni interakciji med svojim lastnim pisanjem v verzih in v prozi.«<sup>18</sup> Pomenljivo je, da so naslovi nekaterih pesmi v prozi in v verzih enaki (*L'invitation au voyage*, *Le crépuscule du soir*, *L'horloge*) ali zelo podobni (naslov pesmi *La chevelure* in prozne pesmi *Un hémisphère dans une chevelure*), naslov prvega razdelka v *Cvetju zla* (*Spleen et Idéal*) močno spominja na naslov njegove zbirke pesmi v prozi (*Spleen de Paris*).<sup>19</sup> Poleg elementov, ki so predmet čisto tehničnih raziskav makro- in mikroteksta (organizacije pisanja v tekstualnem prostoru oziroma analize metričnih in frastičnih enot), so tu pomembni, da, najbrž kar bistveni, »poetični« učinki, pa čeprav so neločljivo povezani s subjektivnim momentom recepcije. Tudi po teh poetičnih učinkih –

17 Montale, *Invisible*, 64.

18 Llorca in Thévenon, »La répétition«, 20.

19 Za nadroben pretres ostalih semantičnih prepletov in variacij in za natančnejši historiat prvih objav posameznih Baudelairovih proznih in pesniških besedil z istim naslovom in glej Llorca in Thévenon, »La répétition«, 20–22. Avtorici se v nadaljevanju posvečeta primerjalni analizi konkretnih mest in razlik v uporabi retoričnih sredstev v Baudelairovi verzni oziroma prozni pisavi.

in verjetno tudi po mikro vzgibih za nastanek – se ta verzna in prozna pesniška besedila nesporno razlikujejo, a so vendarle tudi v nekakšni fundamentalni konsonanci, ki jim jo daje skupni izvir: dotik celovite, enotne resničnosti, ki se obenem neheno izmika zajemu. Kajti tudi pesem v prozi je, kot že rečeno, vendarle pesem: načelo poezije v njej prevlada nad načelom proze, pa četudi v zelo majhni meri. In obratno v poetični prozi, denimo v *Podobah iz sanj*, prevlada načelo proze: stopnje te prevlade so neštete, včasih so skorajda inifinitezimalne in zato težko opredeljive. To velja tem bolj, ker gre tudi v tisti umetniški prozi, ki ni izrazito poetična, vendarle za jezikovno vzpostavljanje stika s celovito, enotno resničnostjo, seveda v drugih, zelo drugačnih ključih, toda izkušnja odprtosti sveta, tako značilna za vse umetnosti, določa tudi »obe veliki govorici«.

### »Nepoetični« prosti verz

Pri pesmih v prostem verzu, zlasti tistih, ki so programatično »nepoetične« (v tem smislu, da zavračajo prej omenjene konvencionalne kvalitete načela poezije) kot npr. velik del sodobne družbeno angažirane poezije, pa gre za nekaj drugega.<sup>20</sup> S formalno, verzno strukturiranimi pesmimi to hoteno plosko pesniško govorico morda povezuje relativna kratkost, a medtem ko je slednja pri formalni poeziji utemeljena in osmišljena ravno v gostoti in jezikovni kompleksnosti izraza, se ji sodobni prosti verz strateško odreka iz različnih motivov (da bi bil njen izraz blizu »realni govorici vsakdanjosti; ker je namenjen posredovanju jasnih »političnih« sporočil; ker ironično imitira nepesniške diskurze itd.). Kljub temu pa je za »delovanje« in recepcijo takšnih »nepoetičnih« besedil temeljnega pomena, da so opredeljena kot pesmi. Ta opredelitev je ključni modifikator oziroma usmerjevalnik recepcijske naravnosti, ker v zavesti aktivira konvencionalne predstave poetičnega in tako omogoči, da tovrstni prosti verz utemelji svojo identiteto v distanciranju od teh predstav, čemur se

20 Poezija v prostem verzu, ki jo imam tu v mislih, je lahko sicer razčlenjena v verze ali pa je organizirana v prostoru teksta kot proza. Kar izraziteje kaže na delovanje načela proze v njej, je poudarjena »navadnost«, »ploskost« njene govorice, ki sicer lahko tudi ustvarja presenetljive jezikovne učinke, vendar so ti ponavadi rezultat izrazito »racionalnih« postopkov zlasti na ravni sintaktičnih pravil in na besedilni ravni (npr. nepovezanost delov besedila, nejasna vsebinska kompleksnost celote, igrivo referiranje na zunajbesedilno resničnost), in mnogo manj na bolj elementarni jezikovni ravni (besede in besedne zveze, metaforika, zvočnost, ritem), kot je značilno za poetično »gosta« besedila.

še posebej visoka vrednost pripisuje v progresivističnem miselnem okviru, kjer je takšno distanciranje lahko razumljeno kot etično motivirana kritika tradicije, skoraj avtomatično pa velja za zgodovinski napredek, presežek in za tako rekoč edino »mogočo« ne-anahrono obliko pisanja poezije. Mogoče je tudi drugačno, bolj kompleksno in subtilno razmerje s konvencionalnimi predstavami: tako so, denimo, v »nepoetičnem« prostoverznem tekstu lahko posamezni elementi, ki signalizirajo afirmativno navezavo na tradicionalno ozadje in tako po »referenčnem ovinku« poetizirajo« izraz. Opredelitev besedila za pesem pa predvsem omogoča umestitev v žanrsko tradicijo z izjemnim zgodovinskim pomenom: ne glede na svoje dejansko razmerje s pesniško tradicijo, ne glede na to, ali dosega njeno estetsko in antropološko relevantnost, lahko namreč na ta način vsaj deloma zavzema njeno družbeno mesto. Čeprav to ni tema naše razprave, je vseeno smiselno omeniti, da je to glavno sidrišče poezije v sociokulturni realnosti našega časa. Če si pomagam z Bourdieujevimi termini: simbolni (pa seveda z njim povezani kulturni in socialni) kapital večinske sodobne poezije pravzaprav izvira iz (pol)preteklosti, iz konvencionalnih predstav o poetičnem: prav zaradi njihovega kulturnozgodovinskega pomena ima pomen in težo tudi njihovo radikalno kritično prevrednotenje (ali manipulacija z njimi).

### Poetični potenciali zunanje forme

Težavna določljivost pesniškega ali proznega značaja besedila, nezadostnost in problematičnost formalnega kriterija seveda ne pomenijo, da metrična urejenost ne more bistveno prispevati k oblikovanju poetične razsežnosti in učinka; nasprotno, zgodovinsko gledano, je daleč največji del poezije napisan v taki obliki in tudi najbolj posebna jezikovna sredstva za oblikovanje poetičnega učinka so se izoblikovala v tem okviru. To je seveda posebej pomembno tudi za drugo osrednjo temo naše razprave, za oris razmerja in funkcije poezije in proze v Dantejevem *Novem življenju*. Takšna poezija lahko zaradi izrazite zgoščenosti, komprimiranosti in čutnosti (zvočne in kvazifenomenalne) recipienta v še večji meri kot proza ali celo prosti verz spodbudi tudi k čutni recepciji: v uspelem besedilu so čutni elementi neločljivo prepleteni s pomenom in domišljjskimi slikami (ali Ingardnovimi videzi), h katerih tvorbi je spodbujen recipient. In prav ta celovitost

ali kompleksnost vpletanja bralca oziroma poslušalca je za poetični učinek bistvena. A naj še enkrat poudarim, da se to seveda ne zgodi zgolj z oblikovanjem metrično korektne verza: kajti mehanična metrika brez pomenskega in imaginativnega bogastva in brez elegance izraza ne le nima poetičnega učinka, temveč prej nasprotnega, namreč takega, da bralca s svojo enostransko, agresivno zvočnostjo odbije in omrtvi delovanje domišljije. Poetičnost se torej pojavlja v različnih oblikah verza, pa tudi v proznih besedilih, a ni mehanično povezana z nobenim žanrom, prav tako tudi njena intenzivnost ni sorazmerna z golo uporabo teh ali onih formalnih sredstev, čeprav so ta sredstva v pesniških oblikah (še zlasti v strogih, splošnih formah) številnejša in močnejša. Pojavlja se v *stopnjah*, ki pa niso diskretne, strogo razločljive.

### Dantejev prozimetron

Prozimetron je čista in v tem smislu preprosta oblika: poezija in proza sta v njem jasno formalno razločeni. Čeprav njegova tradicija ni primerljiva s tradicijo glavnih pesniških (ep, tragedija, elegija) ali proznih (roman) oblik, ni brez vidnih zgodovinskih poglavij, seveda ne le v evropski tradiciji, a tudi v njej:<sup>21</sup> od izgubljenih menipejskih satir (Mennipos, 3. st. pr. Kr.), ki so nastale iz napol satirične kiniško-stoiške popularne filozofske pridige, in prav tako izgubljenih Varonovih *Saturae Mennipeae*,<sup>22</sup> ki naj bi obsegale kar 150 knjig, do Senekove *Potikvitve božanskega Klavdija (Apocolocyntosis (divi) Claudii)* in Petronijevega *Satirikona* je prozimetron imel predvsem satiričen značaj. Povsem drugače pa je s to obliko v pozni antiki, denimo pri Marcijanu Kapeli in pri Aniciju Boetiju, katerega delo *Tolažba filozofije (De consolatione philosophiae)* je bilo še zlasti vplivno.<sup>23</sup> Tu postane resna, celo resnobna oblika z alegorično-filozofsko vsebino. Tako je ostalo tudi pri srednjeveških avtorjih (Bernardus Silvestris,<sup>24</sup> Alain iz

21 Odlična monografska obravnava te zvrsti zlasti v neevropskih književnostih je monografija Joseph Harris in *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, ur. Karl Reichl, Cambridge 1997: Boydell & Brewer.

22 Rimski polhistor Mark Terencij Varon (116–27).

23 V slovenščini je izšlo v celotnem prevodu Gorazda Kocijančiča (Ljubljana 2012: Narodna in univerzitetna knjižnica), pesemski del pa je še enkrat prevedel Uroš Lajovic: »Vaje v metru: Pesmi iz Boetijeve Tolažbe filozofije«, *Keria*, 22, 1 (2020): 143–202.

24 Platonistični filozof in pesnik iz 12. st., avtor prozimetra *Cosmographia*.

Lillesa<sup>25</sup>). In na neki način je tako, seveda pa tudi specifično drugače, tudi pri Danteju. Tak, opisni, način obravnave spremembe v značaju žanra zazna, jih pa ne razloži, največkrat zato, ker niti nima globlje interpretativne osnove za takšno razlikovanje, in ker je tak, površinski pristop pač kvantitativno produktivnejši.

Ta ugotovitev morda ni nepomembna za izredno zanimivo strukturo Dantejeve *Vite nove*. A zaustavimo se za trenutek pri naslovu tega dela. V tej razpravi je uporabljana latinska oblika naslova Dantejevega dela, ker je bilo tako najverjetneje v izvorniku, na kar nakazuje sam začetek dela: »In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: « Incipit vita nova » [Začenja se novo življenje, B. S.].<sup>26</sup> V slovenskem prevodu, kjer je uporabljen isti argument za latinsko obliko, se ta odlomek glasi: »V tistem delu knjige mojega spomina, pred katerim bi le malo mogli brati, je napis, ki se glasi: *Incipit vita nova*«. <sup>27</sup> A naslov ni samo filološko vprašanje, temveč predstavlja zapleten problem tudi s pomenskega vidika. Kaj pravzaprav pomeni *vita nova*? Je to mlado(stno) življenje pesnika ali pa njegovo s čudežno prisotnostjo Beatrice in z močjo ljubezni prenovljeno življenje? Morda se v besedni zvezi skriva aluzija na literarno novost, drugačnost tega njegovega dela; morda pa namiguje na iniciacijo v »novo«, duhovno življenje po navdihu Svetega duha, ki ga je bil pesnik deležen ob srečanju z Beatrice?<sup>28</sup>

25 Teolog in pesnik (1128–1202/03), avtor prozimetra *De Planctu Naturae*.

26 Ta in vsi ostali navedki so iz digitalne izdaje *Vita nova* di Dante Alighieri, Letteratura italiana Einaudi (<https://archive.org/details/vitanovadantealighieri/page/n1/mode/2up>, - vpogled 16.11.2022), ki je reprodukcija izdaje Micheleja Barbija, *Vita nova*, Firenze 1932: Bemporad (navedeno v op. kot *Vita nova*). V najnovejši kritični izdaji je naslov v italijanski obliki: Pirovano Donato, Grimaldi, Marco, ur. *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 11: *Vita nuova-Rime*, Salerno 2015: Salerno editrice. Kako neustaljena je oblika naslova, morda najbolj ilustrira to, da je Guglielmo Gorni Dantejevo delo leta 1992 izdal pod naslovom Guglielmo Gorni, «*Vita Nuova*» di Dante Alighieri, Torino 1992: Einaudi, leta 1996 pa pri isti založbi pod naslovom *Vita nova*. Podobno je tudi ed. Domenico De Robertis, avtor izdaje *Vita Nuova*, Milano in Napoli 1980: Ricciardi, pozneje začel uporabljati latinsko obliko, glej Barolini, Teodolinda, *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova*, Toronto, Buffalo in London 2014: University of Toronto Press, 25. op. 33.

27 Dante Alighieri, *Novo življenje*, prepesnil Ciril Zlobec, uvod Janko Kos, Ljubljana 1956: Cankarjeva založba, 25. Tudi vsi ostali prevodi v razpravi so zajeti iz te knjige (navedeno kot *Novo življenje*).

28 Tako v navezavi na patristično literaturo stavek »Incipit vita nova« interpretira Alberto Casadei, »Incipit vita nova«, *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 12, 1-2 (2010): 11–18.



Vsak od teh pomenov je v večji ali manjši meri ustrezen vsebini dela,<sup>29</sup> noben pa je ne zajame povsem. Kakšna je torej ta vsebina in kakšna je njena forma?

Kot je dobro znano, to delo pravzaprav ni čisti prozimetron, ampak je sestavljeno celo iz treh tipov besedil: 31 pesmi (25 sonetov, 1 balada, 4 kancone in ena nedokončna kancona oziroma stanca), je razmeščenih po 42 proznih poglavjih, pesmim pa so dodani komentarji, v katerih pesnik sam nadrobno komentira svoje verze.<sup>30</sup> Ta suha, v veliki meri »šolsko« shematično secirajoča besedila so zbudila včasih zelo negativne odzive: angleški prevajalec, preraphaelistični slikar Dante Gabriel Rossetti, denimo, jih sploh ni hotel sam prevajati,<sup>31</sup> moderni izdajatelji so jih pogosto premeščali stran od pesmi, na katero se nanašajo – čeprav jih je prav tja, tik za besedilo pesmi, postavil Dante sam –, na konec celotnega besedila in jih natisnili v manjših črkah. Tako je tudi v slovenskem prevodu Cirila Zlobca iz leta 1956.<sup>32</sup>

Morda nas ta postopek, komentiranje lastnega dela, na neki način spomni na prepletanje literature in teoretične refleksije pri modernističnih in postmodernističnih avtorjih. Poezija je v 20. stoletju neredko bila nazorno udejanjanje poetičkih idej in programov (faturizem, razbitost zavesti, njen prosti tok v nadrealizmu), refleksija poezije pa se je dogajala »v živo«, v poeziji sami, skozi metapoetične izjave o tem, kaj je ali naj bi bila pesem. A v *Novem življenju* ni niti sledu takšnega zlivanja poezije in teorije: verzi in komentar so jasno razločeni, tako prostorsko kot vsebinsko in slogovno: komentarji so pač komentarji pesmi, so torej slednjim podrejena besedila. Nekateri veliki (post)modernistični pesniki, kot npr. Thomas Stearns Eliot, Gottfried Benn ali Octavio Paz, so bili tudi pomembni premišljevalci (lastne) poezije, vendar (avto)refleksij niso objavljali skupaj s poezijo kot sestavni del

29 Niko Košir je v recenziji slovenskega prevoda sugeriral prevod »Čudežno življenje«, glej Dante, »Novo življenje«, *Naša sodobnost* 4, 6 (1956): 557.

30 Po verjetni hipotezi je Dante v *Novo življenje* uvrstil del svoje lirične poezije, pisane v različnih oblikah, ki je nastala v desetletju med 1283 in 1293; nekatere od teh pesmi so bile napisane sočasno s proznimi poglavji, medtem ko je logično predvidevati, da so komentarji nastali post festum (drugačno zaporedje bi bilo mogoče le, če bi šlo za konceptualno simulacijo, na kar pa ni nobenih namigov). Za kritično analizo celotne Dantejeve mladostne poezije in njenega vpliva na zrelo delo, *Božansko komedijo*, glej Barolini.

31 Tonko Maroevič, »Pogovor«, v: Dante Alighieri: Novi život /Vita nova, Zagreb 1986: Grafički zavod Hrvatske, 107.

32 Glej prevajalčevo pojasnilo, *Novo življenje*, 91.

istega dela, temveč posebej, v samostojnih esejih. Še najbližji primer bi morda bile opombe, s katerimi je Eliot opremil svojo pesnitev *Pusta dežela* (*Waste Land*). Toda če v uvodu k opombam pesnik omenja svoj dolg dvema knjigama,<sup>33</sup> pa ne razlaga geneze posameznih pesmi, marveč pozneje predvsem navaja kulturno izredno razprostranjene reference, ki delujejo nekako ravno v obratni smeri kot Dantejevi komentarji: namreč »navzen«, tako da širijo semantično zaledje in opozarjajo na globoke in ravzejane historične korenine pesnitve, medtem ko je Dante usmerjen »navznoter«, k svojim pesmim: predvsem razlaga njihovo kompozicijo in motiviko, širšo, historično realnost, filozofske, teološke in psihološke vzgibe pa orisuje zato, da bi upravičil svoje pesniške postopke.

Seveda je celoten kontekst Dantejevega časa in kulture povsem drugačen in je zato te postopke gradnje literarnega dela težko primerjati med seboj. Med drugim je gotovo pomembno vprašanje, kakšen je bil resničen namen, ki ga je Dante imel s tem delom: je bila to le neke vrste študijska predpriprava za *opus magnum*, za *Komedijo*, kakor namiguje sam v zadnjem poglavju?<sup>34</sup> Ali gre preprosto za vpliv tedaj popularnih žanrov, kakor ga opisuje literarna zgodovina? »Model, ki je najbližji Dantejevi pripovedi, predstavljajo specifične kombinacije verzov in proze v provansalski literaturi, v katerih sta v obliki marginalij k pesniškemu besedilu pripisana prozna *vida*: kratka anonimna biografija trubadurskega avtorja, in *razó*: kratek opis okoliščin, v katerih je pesem nastala. Pri Danteju je pripoved avtobiografska in ne anekdotična, podana je lirično in mnogo bolj organsko, pesmi pa so razločene po načelih svetopisemske eksegeze.«<sup>35</sup>

A najsí je komentar nastal pod vplivom življenjskih izkušenj ali je le sled pesnikovih učenih naporov, je to besedilo za nas, za našo željo razumeti razmerje med poezijo in prozo, izjemno zanimivo. Po Boccaccievih besedah naj bi se ga Dante v zrelih letih zelo sramoval – kar je seveda manj pomembna, a vseeno ne čisto nepomembna opazka.<sup>36</sup>

33 Jessie L. Weston: *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920: Cambridge University Press; James George Frazer: *The Golden Bough*. Delo je prvič izšlo v dveh zvezkih leta 1894 v New Yorku in Londonu pri založbi MacMillan & Co., tretja izdaja v dvanajstih zvezkih pa med leti 1906 in 1915.

34 Glej *Novo življenje*, 9.

35 Sapegno, Natalino, *Storia letteraria del Trecento*, Milano in Napoli 1963; Riccardo Ricciardi, 49 in nasl.

36 E come che egli d'aver questo libretto fatto, negli anni piú maturi si vergognasse molto, nondimeno, considerata la sua età, è egli assai bello e piacevole, e massimamente a'

Nadrobno, s katero je v njem opisana geneza pesmi, in nekatere misli o poeziji nasploh pa kažejo, da ga je vsaj po svojem tedanjem razumevanju poezije, se pravi, pred svojim tridesetim letom, moral imeti za smiselni del celote tega nenavadnega prozimetrona. Literarni zgodovinarji se bodo verjetno strinjali s tem, da so ti komentarji v celoti »neločljiv in značilen element strukture« in da »bi brez teh inkorporiranih analiz ostali brez globinske spremljave pesniškega samozavedanja.«<sup>37</sup> Prav v njih pa najdemo tudi misli, ki so še posebej pomembne za razumevanje razmerja med poezijo in resničnostjo (komentar k sonetu v 14. poglavju<sup>38</sup>). Ob tem velja omeniti še neko bolj ko ne naključno, a za našo temo vendarle izredno zanimivo okoliščino. V slovenski izdaji je v komentar premeščeno tudi 25. poglavje, ki velja za eno temeljnih metapoetičnih refleksij novega sloga (*dolce stil novo*). Za takšno redakcijo se je prevajalec Ciril Zlobec odločil bržčas zato, ker se mu je zdel teoretični slog tega poglavja neskladen s siceršnjim liričnim duhom pesniško-proznega dela. Čeprav je to seveda zelo subjektivno, pa vendarle ni nerazumljivo: kajti ton tega proznega dela je sicer res mnogo manj tog, »šolsko« poučujoč in monoton kot slog komentarjev, njegove teme pa so le izrazito teoretične, filozofske, poetološke in celo literarnozgodovinske,<sup>39</sup> zato je poglavje samo rahlo povezano z avtobiografskim tokom pripovedi in ni povsem brez značilnosti komentarjev. Kakorkoli že, prav tu srečamo misli, ki še zlasti jasno opredeljujejo posebnost pesniške govorice in vsaj v obrisih ponujajo možnost opredelitev njene funkcije in razmerja s prozo.

Na kaj točno mislim? »Znano je, da je pesnikom dovoljena *večja svoboda* kot piscem v prozi.«<sup>40</sup> Tako je bilo pri starodavnih (antičnih) pesnikih, in tako je oziroma naj bo tudi pri sodobnih, teh, ki pišejo v ljudskem (narodnem) jeziku in v rimah. Če je poezija alegorija – in kdo je alegorik, če ne Dante? –, potem mora govoriti nekaj drugega, kot je tisto, na kar res meri, in mora govoriti tudi drugače.<sup>41</sup> Kljub

volgari (*Trattatello*, I red., 175).

37 Maroevič, »Pogovor«, 107–108.

38 Novo življenje, 93. Glej zadnje poglavje razprave, kjer je pomen tega pasusa podrobneje razložen.

39 Prim. Gorni, Guglielmo (izd.), *Dante Alighieri, Vita Nova*, Torino 1996: Einaudi, 28–29.

40 *Novo življenje*, 98. Tako v tem kot v vseh drugih navedkih, slovenskih in italijanskih, besede v poševni tisk postavil B. S.

41 Načeloma si seveda lahko zamislimo tudi alegorično prozo, toda te možnosti Dante očitno nima v mislih. Lahko spekuliramo, da je to zaradi vpliva tradicije, ali pa zato, ker

temu pa pesniška tema ne sme biti nepojasnljiva v prozi, pesniki morajo imeti v sebi predstave o tem, o čemer pojejo (primeri pesnikov, ki jih nimajo, so Danteju znani, a jih v istem komentarju opredeli zelo kritično, že kar prezirljivo). To se pravi, da tematsko, pa tudi miselno poezija ne sme biti ločena od proze, in ne sme biti brez temelja v pesnikovi notranjosti – to bi bil sramoten *non-sense*:

»Tudi stari pesniki niso govorili na tak način brez razloga, kakor ne smejo brez razloga govoriti tisti, ki pesnijo v rimah, ne da bi imeli v sebi predstave o tem, o čemer pojejo, kajti bila bi velika sramota za vsakogar, ki bi svoje rime odel v prisposodbe in jih okrasil z retoriko, a ne bi potem, ko bi ga vprašali, znal te obleke sleči raz svoje pesmi tako, da bi te ohranile resničen smisel. Moj najbližji prijatelj in jaz sva dobro poznala nekaj takih, ki so na tak bedast način pisali svoje pesmi.«<sup>42</sup>

Globinska povezanost teme se kaže že v sami v možnosti in smiselnosti neposrednega proznega opisovanja okoliščin, iz katerih in za katere je kaka pesem nastala, kar je Dantejev stalni postopek. Skladno s tem je tudi, ko v proznem delu (torej ne v komentarju) večkrat pravi, da v kaki pesmi *razlaga* o Ljubezni, da bi z njo *želel kaj pokazati, sporočiti* ipd., kot npr. v teh primerih:

»Ker se mi je zdelo, da bi bilo po vsem tem lepo *razpravljati* nekoliko o Ljubezni, in ker sem menil, da je prav, če prijatelju ugodim, sem sklenil, da napišem pesem, v kateri bi o tem *razpravljaj*.«<sup>43</sup>

»Potem ko sem o Ljubezni *razpravljaj* v zgoraj zapisani pesmi, sem začutil željo, da bi tudi v hvalo Preljubeznive izrekel besede, s katerimi *bi pokazal*, kako se ob njej prebuja Amor.«<sup>44</sup>

Komentar, proza in pesem tako izrecno pripadajo isti realnosti: proza slika in razlaga življenjsko zgodbo in situacijo, v kateri je nastala oz. katera je motivirala nastanek pesmi, slednjo pa potem pesnik v komentarju – najpogosteje na zelo rudimentaren način – razčleni.

Drugače kot komentar je proza zelo poetična in emocionalno nabita, sama deluje podobno kot pesniški izraz – zakaj je tedaj pravzaprav

se je zdelo pesniška forma zaradi svoje zgočenosti primernejša za alegorično govorico.

42 *Novo življenje*, 99.

43 *Novo življenje*, 20. poglavje, 54. Onde io pensando che appresso di cotale trattato, bello era *trattare* alquanto d'Amore, e pensando che l'amico era da servire, propuosi di dire parole ne le quali *io trattassi* d'Amore.

44 *Novo življenje*, 21. poglavje, 55. (Verjetno bi se točnejši prevod glasil: da bi v hvalo *Najplemenitejše* ... kako se *zaradi nje* prebuja ta Ljubezen/Amor). Poscia che *tratai* d'Amore nella soprascritta rima; venemmi volontade di voler dire anche, in loda di questa gentilissima, parole per le quali *io mostrasse* come per lei si sveglia questo Amore.

slednji sploh potreben? In v čem je smisel te poetične proze? Samo z vplivom proze v provansalskem prozimetronu (marginalna *vida* in *razó*) je bržčas ne moremo zadovoljivo razložiti, saj sta avtobiografska faktura in lirični značaj *Novega življenja* Dantejevi povsem izvirni potezi. Mogoč odgovor na to bi bilo podati v obzorju razumevanja poezije in proze, kakor je bilo orisano v prvem delu razprave: namreč, da gre za dve načeli, dve obliki naravnosti k istemu jeziku in resničnosti, ki pa se prav zaradi te različne naravnosti razpirata na različne načine, v različnih perspektivah in v različnem obsegu. Dinamično razmerje, ki se vzpostavlja med načelom poezije in načelom proze, ima za posledico nepreštevne odtenke in stopnje »poetičnosti« in »proznosti« literarnih besedil. Na posebno zapleten način ta igra obeh načel poteka *znotraj* del s tako heterogeno obliko, kakršna je prozimetron. V Dantejevem *Novem življenju* lahko tako razločujemo tri stopnje poetičnosti, od najnižje do najvišje: komentar, proza in poezijo. Emfatično rečeno, gre za tri jezike, v katerih govori to delo. Vsi trije jeziki so povezani, tako kot je povezana resničnost, o kateri govorijo, vendar so njihovi modusi takšni, da jo osvetlujejo z različno jakostjo, v različnem obsegu in različno globoko. (Smisel »nižjih«, manj poetičnih oblik je lahko utemeljen npr. z argumentom, da večja širina perspektive in globina pogleda, ki jo odpira »višji«, pesniški pogled, prinaša tudi bolj zabrisane detajle, ki pa jih lahko v izostreni luči prikaže »prizemljeni komentar«.)

### Biografija, alegorija, poezija in resničnost

Opisani model interpretacije je načeloma uporaben ne glede na to, ali neko delo razumemo realistično ali alegorično, ali pa kot preplet realističnih in alegoričnih prvin. Takšno ali drugačno literarno delo lahko prikazuje različne sloje resničnosti ali pač razpira drugačen, po obsegu različne vpogled vanjo.<sup>45</sup> Samo če se realizem ali alegorija stopnjujeta do te mere, da se načelo proze zaostri do skrajnosti in postane delo tako rekoč poročilo o stvarnosti ali pa čista miselna operacija, različni literarni »jeziki« izgubijo svojo moč za evokacijo različnih vidikov sveta. A tedaj postane razmerje z resničnostjo do te mere »racionalno« in plosko, da ima komajda še smisel govoriti o literaturi.

45 Tako realistično kot alegorično branje pa seveda lahko implicirata zelo različno razdelano psihologijo, antropologijo in ontologijo, ki bistveno zaznamujejo razsežnosti interpretacije.

S tem zadenemo na še eno veliko temo v zgodovini intrepretacije, ki jo zaradi njene kompleksnosti lahko komajda omenim: razmerje med *Vita nova* kot literarnim delom in resničnostjo. Tradicionalno je bilo to vprašanje zastavljeno približno takole: ali *Vita nova* govori o resničnih dogodkih iz Dantejevega življenja, ali je, recimo tako, močno poetiziran intimni ljubezenski dnevnik, ali pa je njegova tema zgolj alegorična literarna fikcija, ki je vezana na literarne konvencije, se po njih ravna, a je pri tem inventivna, tako da jih tudi ustvarjalno preoblikuje? V tem temeljnem okviru je seveda cela vrsta bolj ali manj radikalnih stališč, pa tudi takšnih, ki skušajo nekako preseči temeljno nasprotje med zgodovinsko realnostjo in avtonomnostjo literarne igre. Je Beatrice Bice Portinari, hči Folca Portinarija, poetično preobražena v idealen lik navdihovalke višjega življenja, ali je zgolj alegorija filozofije?<sup>46</sup> Nasprotja so tudi danes ostra. V grobem povzetku se sodobne intepretacije razhajajo predvsem v tem, da ene poudarjajo mistično-hagiografski, druge pa »laični« značaj dela in njegov literarni in pesniški pomen.<sup>47</sup>

Daleč od tega, da bi imel ta vprašanja za nepomembna, pa vendar mislim, da dobijo drugačen pomen, če jih motrimo v širšem obzorju resničnosti, v katerem sem skušal zgoraj orisati razmerje načelom poezije in načelom proze. Prepričan sem, da nemajhen del težav literarne vede izvira iz prevladujočih načinov pojmovanja oziroma določanja, kaj je resničnost. Ti načini in z njimi vzpostavljeni okvir resničnosti tako rekoč praviloma niso zares reflektirani, v najboljšem primeru so zdravorazumski, v glavnem pa popolnoma sociološki, določeni s koordinatami vulgarnega kulturnega materializma. Tak okvir je izredno neprikladen za pesniški svet Danteja in njegovega časa, pa ne le tega: je izredno grobo teoretično orodje za fini, gibljivi svet poezije nasploh, vsaj tiste poezije, kakršna je skozi tisočletja določala evropsko kulturo (in seveda ne samo te!). Pojmi fantazije, idealizacije, estetizacije so podobno kot pojmi literarne igre, konvencij, tradicije, sicer koristni in smiselni, a niso temeljni: ne utemeljujejo sami lastnega smisla. Vsaka igra in vsako delovanje domišljije in vsak jezik je neločljivo povezan z resničnostjo v naravnem in družbenem smislu, vendar njihovo

46 Za nadroben pregled interpretacij tega problema v kontekstu z Dantejevim poznejšim delom *Convivio* glej Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino 2003: Einaudi, 167–175.

47 [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)/) - vpogled 16.11.2022.

reduciranje na funkcijo *te* resničnosti pomeni pravzaprav njihovo pohabljenje ali celo zanikanje njihove resničnosti v pravem pomenu besede. Kakor naravno-družbena resničnost te človeške dejavnosti ne vsrka, tako se tudi ne konča pred njihovimi vrati: ta vrata so odprta, resničnost je tostran in onstran, bolje rečeno: resničnost je šele to, kar je tostran in onstran, kar je na koncu koncev samo razprto in nezajemljivo. Prav na teh vratih se rojeva in živi poezija. To povezanost, celo odvisnost poezije od »resničnih« izkušenj tistega, kar je onstran čutov, Dante izrecno omenja v komentarju k sonetu v 14. poglavju:

»Res je, da so med vrsticami, ki kažejo na vzrok tega soneta, zapisane besede, ki rode v bralcu dvom, namreč tam, kjer pravim, da Amor stre vse moje čute, in da ostanejo pri življenju le še duhovi vida, čeprav so tudi ti brez moči. In nemogoče je razpršiti ta dvom tistemu, ki ni v tako veliki meri občutil nad sabo Amorjevega gospostva; a tistim, ki so ga občutili, je jasno vse, kar se skriva v teh nejasnih besedah; in zato, ne bi ravnal pametno, če bi poskušal odpraviti te dvome, kajti moje pojasnjevanje bi bilo ali zaman ali odveč.«<sup>48</sup>

Če deluje, je resničnost v *Viti novi* v nekem oziru zelo umno pregledno, in je ujeta v simbolno govorico številskih šifer (zlasti števila 9), pa je vendarle tudi odprta – in to je zanjo bistveno. Odprta pa niso le vrata med živeto realnostjo in literarnim jezikom, temveč tudi vrata na njenih zunanjih stenah, na stenah, ki jih predstavljajo meje zmožnosti človekovega čutno-razumskega spoznanja. Ta vrata v presežno se za pesnika odprejo s silovito, pretresljivo epifanijo Ljubezni, utelešene v ženski, v tostranstvu ali onstranstvu; ta epifanija je naslikana s krepkimi emocionalnimi barvami kot živa neizrekljiva izkušnja, torej *kot realnost*, ki je čuti ne morejo ujeti, a jo vendarle nekako kažejo v njeni drugačnosti. To pomeni, da o njej lahko govori samo pesniški jezik, ki ne zajema, ampak sugerira, napotuje, govori posredno – *alegorizira*. O tem beremo v celi vrsti odlomkov.

### Sonet v 21. poglavju<sup>49</sup> (V očeh Ljubezen ji žari, ljudje/ Negli occhi

48 *Novo življenje*, 93. Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro. E questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; ed a coloro che vi sono, è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio.

49 *Novo življenje*, 55–56.

porta la mia donna Amore):

A ko nasmehne se, nihče ne znal  
bi praviti o tem; razum ne ujame  
in ne spomin: nov čudež je za nas.  
Quel ch'ella par quando un poco sorride,  
non si pò dicer né tenere a mente,  
sì è novo miracolo e gentile.

Sonet v 26. poglavju<sup>50</sup> (Tako prijazna in krepostna zdi/ Tanto gentile e tanto onesta pare):

Kdor vidi jo, presunjen vztrepeta,  
in skoz oči vanj lijejo radósti,  
ki jih razume le, kdor jih uživa.

In z njenih usten zdi se, da razliva  
se blagi duh ljubezni, poln sladkosti,  
ki srcu: »Ljubi!« tiho šepeta.

Mòstrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per li occhi una dolcezza al core,  
che 'ntender no la può chi non la prova:

e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore,  
che va dicendo a l'anima: «Sospira!»

Sonet v 41. poglavju (Nad sfero, ki najvišja kroži, vre/ Oltre la sfera che più larga gira)

Nad sfero, ki najvišja kroži, vre  
mi vzdih, ki iz globin srca prihaja:  
nov duh, ki Amor jokajoč poraja  
ga v njem, vse više in više z njim se pne.

In prispe v svoj zaželeni kraj,  
uzre tam ženo, vso sijočo v slavi,  
da romarski moj duh pred njo se ustavi

50 *Novo življenje*, 68. V slovenskem prevodu je, kot že omenjeno, 25. poglavje, v katerem ni sicer nobene pesmi, predstavljeno kot komentar k 24. poglavju in premeščeno na konec dela (*Novo življenje*, 97–99), zato je 26. poglavje izvirnika, v katerega sodi znameniti sonet »Tako prijazna in krepostna zdi«, označeno kot 25. Numeracija slovenskega prevoda »se ujame« z numeracijo izvirnika tako, da po zgledu nekaterih starejših izdaj začne s 26. poglavjem sredi 26. poglavja izvirnika.



in gleda jo, zamaknjen v njen sijaj.

Ko to potem poskuša mi razkriti,  
ne dojmem ga, tak tiho razgovarja  
se s srcem, ki ga sili govoriti.

Oltre la sfera che più larga gira,  
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:  
intelligenza nova, che l' Amore  
piangendo mette in lui, pur sù lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,  
vede una donna che riceve onore,  
e luce sì che per lo suo splendore  
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,  
io no lo intendo, sì parla sottile  
al cor dolente che lo fa parlare.

Resničnost je to, kar izkušamo, dejavno in trpno, je doživljanje sve-  
ta, ki ga lahko dojemamo in mislimo, a tudi doživljanje lastne nemoči  
– jezikovne, miselne, telesne – lastnih bitnih meja. O tem lahko go-  
vorita tako biografija kot alegorija, vsaka na svoj način. Najpristnejša  
je tista govorica, ki se opira na celovito izkušnjo bivanja, torej tista, ki  
priznava poleg izrekljivega tudi neizrekljivo – poezija. Seveda je mo-  
goče tudi takšno sklicevanje na izkušnje in kategorijo neizrekljivega  
imeti za zgolj retorično figuro. Toda kakšen smisel bi imelo sklicevati  
se na izkušnje, ki jih dejansko sploh ni? Odkod in čemu takšna reto-  
rika? Litratra kot hipostazirana igra, igra, ki je avtonomna, neodvisna  
od resničnosti? Ali ni takšna igra tudi irrelevantna za življenje? In če  
je vse neizrekljivo samo epifenomen, samo nerealen dozdevek, pove-  
zan z nerazumljenim delovanjem družbeno-naravne realnosti, ali ni  
potem tudi poezija in vse tisto, čemur rečemo naše življenje, jaz, ti,  
mi, samo epifenomen?

## Viri in literatura

### Izdaje in prevodi

- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana. 2005. Študentska založba (ponatis druge, dopolnjene izdaje. Ljubljana. 1982. Cankarjeva založba.
- Boetij, Anicij, *Tolažba filozofije*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana. 2012. Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Vaje v metru: Pesmi iz Boetijeve Tolažbe filozofije. Prev. Uroš Lajovic. *Keria*, 22, 1 (2020): 143–202.

### Dante Alighieri

- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prev. - prepesnil Ciril Zlobec. Uvod Janko Kos. Ljubljana. 1956. Cankarjeva založba.
- Alighieri, Dante. *Vita nova*. Ur. Michele Barbi. Firenze. 1932. Bemporad.
- De Robertis, D. *Vita Nuova*. Milano in Napoli. 1980. Riccardo Ricciardi.
- »Vita Nuova« di Dante Alighieri. Ur. G. Gorni. Torino. 1992. Einaudi.
- Alighieri, Dante. *Vita Nova*. Ur. G. Gorni. Torino. 1996. Einaudi.
- Alighieri, Dante. *Vita nuova-Rime*. V: *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Ur. D. Pirovano, M. Grimaldi. Vol. 1\1. Salerno. 2015. Salerno editrice.

### Citirani viri

- Agamben, G. *Idée de la prose*. Paris. 1988. Christian Bourgois éditeur.
- Barolini, T. *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova*. Toronto, Buffalo, London. 2014. University of Toronto Press.
- Blankenborg, R. *Rhythm without Beat: Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*. 2014 – glej elektronske vire.
- Casadei, A. Incipit vita nova. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*. 12, 1-2 (2010): 11–18.
- Collani, T. Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie. *Acta Fabula*. 11, 2 (2010): 1–4.
- Corti, M. *Scritti su Cavalcanti e Dante*. Torino. 2003. Einaudi.
- De la prose au coeur de la poésie*. Ur. J.-C. Vegliante. Paris. 2007. Presse Sorbonne Nouvelle.
- Flabbi, L. »La prose qui fait des vers«. V: Vegliante. *De la prose*. 149–159.
- Frazer J. G.: *The Golden Boug*. New York in London. 1906–19153. MacMillan & Co.
- Halliwell, S. *Aristotles' Poetics*. London. 1986. Duckworth.
- Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Ur. J. Harris in K. Reichl. Cambridge. 1997. Boydell & Brewer.
- Košir, Niko. Novo življenje. *Naša sodobnost*. 4, 6 (1956): 557–560.
- La Poésie en prose au XX<sup>e</sup> siècle*. Ur. P. Chnyder. Paris. 2013. Gallimard.

- Llorca, I. in Thévenon, V. »La répétition entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*.« V: Vegliante, J. C. 17–34.
- Maroević, T. »Pogovor«. V: Dante Alighieri: *Novi život /Vita nova/*. Zagreb. 1986. Grafički zavod Hrvatske. 99–112.
- Monte, S. *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*. Lincoln in London. 2000. University of Nebraska Press.
- Sapegno, N. *Storia letteraria del Trecento*. Milano in Napoli. 1963. Riccardo Ricciardi
- Weston, J. L. *From Ritual to Romance*. Cambridge. 1920. Cambridge University Press.

### Elektronski viri

- [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)/) - vpogled 16.11.2022.
- Vita nova* di Dante Alighieri, Letteratura italiana Einaudi: <https://archive.org/details/vitanovadantealighieri/page/n1/mode/2up> reprodukcija izdaje Barbijeve izdaje iz l. 1932 - vpogled 16.11.2022
- <https://chs.harvard.edu/book/blankenborg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/> - vpogled 16.11.2022
- [https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref\\_n.3](https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref_n.3) - vpogled 16.11.2022
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse> - vpogled 16.11.2022



Marko Marinčič

## Ep in eshatologija imperija: Dante bere Vergilijevo *Eneido*

Kaj je ep?

V Diderotovi in d'Alembertovi *Enciklopediji* ga bomo našli pod geslom »epopeja«. Ta je definirana kot »pripovedni posnetek zanimivega in pomnjenja vrednega dejana«. Sledi dopolnitev, definicija *per negationem*:

»Ep se razlikuje od zgodovine, ki pripoveduje, a ne posnema; od dramske pesnitve, ki upodablja dejanje; od didaktične pesnitve, ki je stkana iz naukov; od verzificiranih fastov; od apologije; od pastoralne pesnitve; z eno besedo od vsega tistega, čemur manjka enotnost ali plemenitost.«<sup>1</sup>

Ta definicija ni neuporabna. Ravno prav ohlapna in izmuzljiva je. Današnje enciklopedične in slovarske opredelitve epa so povečini zelo omejujoče. Zanje je ep povečini mitološka ali zgodovinska epopeja, dolga pripoved o veličastnih stvareh s primesjo čudežnega.

Pri Starih je za opredelitev epa določujoča oblika: epos je načeloma vse, kar je napisano v daktilskih heksametrih, pa četudi gre na primer za didaktično pesnitev.<sup>2</sup> Vendar obstajajo tudi bolj omejujoče definicije. Že Platon in Aristotel sta za heksameter uporabljala pridevnik *heroikós*, torej »herojski verz«.<sup>3</sup> Ključno vsebinsko določilo pa je v številnih antičnih definicijah epa dejavna vloga bogov, ki jo omogoča tako imenovani »aparatus bogov« (*Götterapparat*).<sup>4</sup> Vergilijev komentator Servij v svoji definiciji epa, ki je splošna in obenem zelo natančna, to postavi na prvo mesto:

1 Relevantna digitalna izdaja je dostopna na <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/> (obiskano 31.12.2022).

2 Ključno delo o antičnih teorijah epa je Severin Koster, *Antike Epostheorien*. Wiesbaden 1977: Steiner.

3 Platon, *Zakoni* 958e; Aristotel, *Poetika* 1459b 32.

4 Že pri Homerju je mogoče govoriti o sistemu dvojne motivacije, ko sta dejanje ali dogodek, ki imata zadostno motivacijo že na človeški ravni, prikazana kot učinek posredovanja bogov; temeljno delo Albin Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, SHAW, 1961, 4, Heidelberg 1961: C. Winter.

est autem heroicum quod constat ex diuinis humanisque personis  
continens uera cum fictis. (ad *Aen.* 1.4–6)

Ep je nekaj, kar je sestavljeno iz božanskih in človeških likov, vsebuje pa mešanico resničnega in izmišljenega.

Aparat bogov z zborovanji na Olimpu in občasnim vmešavanjem v človeški svet je v antičnem epu od Homerja naprej skoraj nepogrešljiv. Zato Servij doda še nekaj: »Lukan si ne zasluži, da bi ga sploh šteli med pesnike, saj se zdi, da je napisal zgodovinopisno in ne pesniškega dela.«

Servij seveda pozablja na uničujočo Fortuno, ki v Lukanovi *Farzali-ji* v celoti nadomešča *Götterapparat*, toda v osnovi ima prav. Ali Servij ni pomislil na možnost, da bi se v eliminaciji bogov lahko skrivala globlja sporočilna intenca; da je torej Lukan državljansko vojno hotel upodobiti kot »svet brez bogov«?<sup>5</sup> A tudi če se je Servij te možnosti zavedal, se mu je kot formalistično naravnaneu učenjaku sporočilo o svetu brez bogov kot svetu človeškega samouničenja morda zdelo celo preveč tendenciozno, da bi bilo vredno tolikšne formalne kršitve.

V očeh Starih je torej ep brez bogov skoraj *contradictio in adiecto*; tak ep je pohabljen, ker mu manjka ena od dveh sfer dogajanja v kozmosu, in to tista »višja«, odločilnejša.

Poleg Olimpa in sveta živih ljudi je Homer (in v Rimu po njegovem zgledu Vergilij) predvidel še tretjo pokrajino kozmosa, ki pripada spodnjim, htonskim bogovom. To je tradicionalni Had, posmrtno bivališče ljudi, ki jih je zapustil dih življenja (*psyché*). Odisej v onostranstvo sicer ne *potuje* (kot so v mitološki tradiciji Orfej, Herakles in Tezej), vendar duhove umrlih z nekromantskim obredom priklīče na gornji svet in se z njimi sreča. V strukturi pesnitve ima to srečanje predvsem globoko dramaturško vlogo, saj Odiseju med drugim omogoči, da se pouči o usodah nekaterih drugih Ahajcev, ki so se tako kot on vračali iz Troje. Nekateri, na primer Agamemnon, so že v Hadu in mu o svoji usodi po padcu Troje poročajo neposredno. Poleg tega se lahko Odisej

5 Temeljno delo o bogovih v antični epiki, ki vsebuje tudi poglavje o Lukanu, je Denis C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991: Clarendon Press. Interpretacija Lukanove pesnitve je odvisna tudi od razumevanja avtorjevih političnih intenc, ki so lahko uperjene proti Neronu, lahko pa tudi nevtralne. Tradicionalno branje Lukana je pro-republikansko in anti-neronsko; v novejšem času *Farzali-jo* v tem duhu interpretirata Leigh 1997 in Narducci 2002. Pregled drugih, politično manj izrazito opredeljenih interpretacij podaja Susanna Braund v uvodu k *Lucan*, ur. Charles Tesoriero, Frances Muecke in Tamara Neal, Oxford 2010: Oxford University Press.

sreča tudi z junaki predhodnih generacij, kot je ravno Herakles. 11. spev *Odiseje* torej ni katabaza oziroma obisk onostranstva. V skladu z dejstvom, da je homerska epika v celoti zazrta v herojsko preteklost, tej eshatologiji povsem manjka tudi preroški moment, torej razkritje prihodnjih stvari.

Slednje je v Vergilijevi koncepciji epa, ki v preteklosti išče pravzroke sedanosti, temeljno. V 6. knjigi *Eneide* že obstaja formalna delitev na Tartar in Elizij; poleg tega rimski pesnik pristaja na pitagorejsko-platonski nauk o metempsihozi – torej tudi na nesmrtno dušo, ki je za zemeljske grehe vedno znova kaznovana z utelešenjem. Kljub temu Vergilijevemu konceptu onostranstva manjka doktrinarne doslednosti: če v njegovem Tartaru prebivajo »klasični« mitološki grešniki, je njegov Elizij predvsem bivališče duš, ki se bodo nekoč utelesile v velike osebnosti rimske zgodovine. Tudi tokrat je srečanje z onostranstvom podrejeno drugačnim namenom – vendar tokrat ne le dramaturškim ali informativnim, temveč tudi politično-ideološkim. Nauk o metempsihozi je tudi literarni postopek, ki pesniku omogoča, da bralcu prek Anhiza kot Enejevega vodnika pokaže mimohod prihodnje rimske zgodovine. To je mimohod duš, ki so kot duše posameznikov sicer večne, vendar podvržene vedno novim kazenskim utelešenjem: *quae [...] dira cupido* (6.721), »kakšna zlovešča želja«, tako Enej sprašuje očeta, »nesrečnike sili, da si želijo vrnitve v telo?« Edino, kar ima v Vergilijevi viziji rimskega Elizija res večnostni značaj, je *imperium sine fine*, ki bo dosegel dopolnitev v Avgustovem imperiju »onkraj časa in prostora«:<sup>6</sup>

hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  
Augustus Caesar, diui genus, aurea condet  
saecula qui rursus Latio regnata per arua  
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  
extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas  
axem umero torquet stellis ardentibus aptum.  
(*Aen.* 6.791-97)

6 Temeljno delo o filozofskih in literarnih zgledih ideje o kozmičnem imperiju je še vedno Philip R. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986: Clarendon Press.

Ta je obljubljeni mož, ki ti ga vedno znova oznanjajo prerokbe: Cezar Avgust, potomec Božanskega. On bo na novo osnoval zlati vek, ki je nekoč, pod kraljem Saturnom, vladal nad polji Lacija; oblast bo razširil nad Garamante in Indijce; tudi onkraj zvezd, onkraj sončevih letnih poti je dežela, tam, kjer Atlas na plečih nosi svod neba z okrasom žarečih ozvezdij.<sup>7</sup>

Ta vizija je seveda panegirična in se ravna po toposih helenistične dvorne poezije. Vendar je bil 6. spev *Eneide* z delitvijo na Tartar (poganski pekel) in Elizij (poganski raj) – to je splošno znano in priznано – odločilna iztočnica za idejo in kompozicijo Dantejevega epa. Le v enem se ta zgled zdi nezadosten: v *Eneidi* je srečanje z onostranstvom še vedno le epizoda v junakovi zgodbi in generična zvrstna sestavina epa. Vse do Danteja se zdi nepredstavljen ep, ki bi bil v celoti uokvirjen v vizijo onostranstva.<sup>8</sup> Zato se zdi nujno kot zgled za zamisel *Komedije* pritegniti tudi poznoantične in srednjeveške krščanske vizije onostranstva, ki imajo dejansko značaj vizij. Pavlova omemba nekega človeka, ki je bil *raptus in paradisum* in je slišal skrivnosti, o katerih človeku ni dovoljeno govoriti (2 Kor 12,2–4), je neposredna iztočnica za apokrifno *Visio Pauli* in za številna podobna besedila.<sup>9</sup> A v nobenem od le-teh ne gre za kompleksne literarne stvaritve, na katere bi se Dante želel sklicevati eksplicitno, kot se sklicuje na svoj poganski zgled:

Al mio ardor fuor seme le faville,  
che mi scaldar, de la divina fiamma  
onde sono allumati più di mille;

7 Pri navedkih pesniških besedil se dosledno poslužujem pomensko čimbolj zvestih proz nih parafraz.

8 Z izrazom »uokvirjen« imam v mislih dejstvo, da je primarna pripoved *Božanske komedije* pripoved o Romarjevem potovanju skozi onostranstvo; vse zgodbe, ki so vsebina te pripovedi, med njimi tudi nekatere značilno »epske«, so temu pripovednemu okviru podrejene. S tem se ne spuščam v eno ključnih vprašanj danteslovja: kakšen ontološki status je avtor namenil izkušnji svojega »romarja«.

9 Obsežnejšo literaturo je mogoče najti pri Maria Pia Ciccarese, *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze 1987; Nardini; *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, ur. Claude Kappler, Paris 1987; Les éditions du Cerf; Eileen Gardiner; *Medieval Visions of Heaven and Hell: A Sourcebook*, New York–London 1993; Garland. Temeljno delo o srednjeveških vizijah kot zgledu za Dantejeve vice je Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Bibliothèque des Histoires, Paris 1981; Gallimard (slovenski prevod *Nastanek vic*, prev. Katarina Rotar, Ljubljana 2006: Studia humanitatis).



de l'Eneida dico, la qual mamma  
fummi, e fummi nutrice, poetando:  
sanz'essa non fermai peso di dramma. (94–99)

Iskrice, ki so me ogrele in so bile seme moji gorečnosti, so bile iz božanskega ognja, ki je vnel več kot tisoč [pesnikov]; mislim Eneido, ki je bila moja mama in moja dovilja, ko sem pesnil. Brez nje nisem zmogel niti trohice bremena.

Če na obliko *Božanske komedije* pogledamo zvrha, je na prvi pogled očitno, da je Dante razmerje med človeškim in metafizičnim svetom preobrnil: onostranstvo, ki je pri Vergiliju samo vizionarski vložek, je zdaj fabula; človeške zgodbe so njena sestavina. In to vključno z Vergilijem. *Inferno*, po katerem *altissimo poeta* v prvem delu *Komedije* vodi Dantejevega romarja, je pravzaprav Vergilijeva lastna stvaritev. Romar je prevzel Enejevo vlogo, Vergilij vlogo Sibile in Anhiza.

Vergilij te vloge seveda ni dobil le kot literarni lik, ampak kot pogenski prerok Kristusovega rojstva in vrhovni pesniški zgled.<sup>10</sup> To sta dve ločeni vloge: »per te poeta fui, per te cristiano« (*Purg.* 22.73). Če bi vloge lahko bili povsem skladni, Vergilij ne bi bil zaprt v pekel. Odveč bi bil Stacij, pri Danteju kristjan, ki je pod Domicijanom zatajeval krščansko vero in zato čaka v vicah do trenutka, ko ga kot bralci *Božanske komedije* skupaj Romarjem in Vergilijem obiščemo.<sup>11</sup> Zgodba o Staciju-zanikovalcu je, kot kaže, Dantejeva domislica.<sup>12</sup> Vergilij namreč niti teoretično ni mogel biti kristjan; Stacij, ki bi to teoretično lahko bil, najbrž ravno zato postane vodnik po vicah. Obenem kot zanikovalec in avtor mračnega epa o tebanski vojni, ki je za Danteja psihološka šifra njegovega zatajevanja, pooseblja travmatični prelom med dvema obdobjema. Zato je prav Stacij tisti, ki mu Dante v usta položi Vergilijevo »mesijansko« prerokbo:

Ed elli a lui: »Tu prima m'inviasi  
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
e prima appresso Dio m'alluminasti.

10 Ta ozadja so znana; poglavitna literatura je navedena v mojem članku Marko Marinčič, »Grška mitologija pri Staciju: Dante, Harold Bloom in meje politične psihologije«, v: *Grčija skozi rimske oči v dobi cesarstva. Tematska številka ob trideseti obletnici smrti Milana Grošlja*, ur. Nada Grošelj, *Keria* 12, 1 (2010): Znanstvena založba Filozofske fakultete.

11 Podrobneje o tem Kevin Brownlee, »Dante and the Classical Poets«, v: *The Cambridge companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izdaja, Cambridge 2007: Cambridge University Press, 141–160, še posebno o različnih vlogah, ki jih Dante namenja Vergiliju in Staciju kot osebama in besediloma njunih epov.

12 Spominja na prav tako drzno domislico o samomorilcu Katonu kot »vratarju« v vicah.

Facesti come quei che va di notte,  
 che porta il lume dietro e sé non giova,  
 ma dopo sé fa le persone dotte,  
 quando dicesti: ‚Secol si rinnova;  
 torna giustizia e primo tempo umano,  
 e progenie scende da ciel nova‘.

Per te poeta fui, per te cristiano [...]« (*Purg.* 22.64–73)

On pa mu odvrne: »Ti si me prvi napoltil proti Parnasu, da bi pil iz njegovih studencev, in prvi si mi razsvetlil pot do Boga. Kot ta, ki hodi v noči in nosi luč za seboj brez koristi zase, z védenjem pa napolnjuje vse za sabo, si govoril: ‚Vek se obnavlja, vrača se pravica in prvi čas ljudi, nov rod se spušča z neba.‘ Po tebi sem bil pesnik, po tebi kristjan [...]«

Ker je Vergilij Danteju veljal za nekrščenege protokristjana, bi se lahko na prvi pogled zdelo, da je njegova eshatološka vizija tudi nekakšna idejna dedinja Vergilijevega elizija in Avgustovega *imperium sine fine*. Vendar na tej točki neposredna navezava odpove na podoben način, kot je odpovedala že pri cerkvenih očetih. Ti Vergilija kot Kristusovega preroka niso bili pripravljene sprejeti, ker je bil vendarle predvsem pesnik poganskega imperija. Značilno je, da ga je v obeh vlogah sprejel šele cesar Konstantin, ki kot krščanski vladar ponovno združene države ni več videl razlogov za razkol med novo vero in imperijem – vključno z njenimi ideologi.<sup>13</sup>

Dante *Eneido* očitno bere predvsem kot nekakšen duhovni *Bildungsroman*, pač po zgledu poznoantičnih in srednjeveških algoričnih interpretacij Vergilija, zlasti Fulgencija in Bernarda Silvestrisa.<sup>14</sup> Enej je za Dantejevega romarja predvsem zgled travmatičnega duhovnega potovanja: kot Enej se romar znajde na »razpotju« v temačnem gozdu; kot Eneja Venera ga naprej usmeri kar Vergilij sam.<sup>15</sup> Že pred romar-

13 Marko Marinčič, »Cicero and Virgil in the Catacombs: Pagan Messianism and Monarchic Propaganda in Constantine's Oration to the Assembly of Saints«, v: *The Future of Rome*, ur. Jonathan Price, Cambridge 2020: Cambridge University Press, 227–244, tam tudi literatura o odnosu do Vergilija, kot se kaže pri cerkvenih očetih vključno s Konstantinovim intelektualnim mentorjem Laktancijem.

14 Prim. Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton 1969: Princeton University Press, 100–103.

15 *Ibid.*, 84–91, zlasti 91: »Thus a great deal of the action of *Aeneid* 1, lines 157–386, is recapitulated in the action of *Inferno* I and II«.

jevim odrešilnim srečanjem z Vergilijem smo priča komparaciji, ki sugerira vzporednico z uvodnim prizorom *Eneide*, ko se junak znajde v uničujočem viharju:

Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta,  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'ì passai con tanta pieta.

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva. (*Inf.* 1.13–27)

Ko sem prišel do vznožja griča na koncu doline, ki mi je srce presunila s strahom, sem pogledal kvišku in zagledal njegov hrbet, odet z žarki planeta, ki ljudi vodi naravnost po vseh njihovih poteh. Strah, ki je bil v jezeru mojega srca vztrajal ves tesnobni čas noči, se je tedaj nekoliko polegel. In kot nekdo, ki je z izmučenim dihom ušel z morja na obalo, se ozre na preteče vodovje in strmi nad njim, tako se je moj duh, še vedno na begu, s pogledom vračal na stezo, ki ni še nikogar živega pustila čez.

Kot sta lucidno ugotavljala Robert Hollander in John Freccero, je to mesto treba brati v povezavi z Dantejevo nenavadno intervencijo v Odisejevo zgodbo. V Dantejevi različici Odisej po odhodu od Kirke, ko naj bi šel obiskat duhove umrlih, doživi brodolom pred temno goro, ki jo je mogoče identificirati kot goro Dantejevih Vic (*Inf.* 26.132–142). Dantejev Odisej, ki konča svojo pot na tej točki, je torej »neuspešna« različica Eneja.<sup>16</sup> Da ima razlika med junakoma tudi mo-

16 Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, 114–123; John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, ur. in uvod Rachel Jacoff, Cambridge, Mass. 1986: Harvard University Press, 136–151.

ralno in politično razsežnost, Dante nakaže z besedami, ki jih položi v usta Odiseju samemu:

»Quando  
mi diparti' da Circe, che sottrasse  
me più d'un anno là presso a Gaeta,  
  
prima che si Enëa la nomasse,  
né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
  
lo qual dovea Penelopè far lieta,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto  
  
e de li vizi umani e del valore [...]« (*Inf.* 1.90–99)

»Ko sem se poslovil od Kirke, ki me je za več kot leto zvabila tja blizu Gaete, še preden jo je Enej tako poimenoval, niti nežnost do sina, niti pobožna skrb za starega očeta, niti ljubezen, ki sem jo bil dolžan Penelopi in bi jo osrečila, niso mogli v meni premagati želje, ki je gorela v meni: da bi dosegel spoznanje o svetu, o človeških napakah in odlikah. [...]«

Zapleteno vprašanje, v kolikšni meri Odisej in Enej prefigurirata tudi različne faze Romarjevega duhovnega razvoja, tu puščam ob strani; zdi se, da je Romar v zgodnji fazi svojega potovanja nekoliko podoben Odiseju, vendar nato kot *dramatis persona* privzame Enejevo in kot avtor Vergilijevo vlogo. Če v omahljivi fazi zatrdi »io non Enea, io non Paolo sono« (*Inf.* 2.32), s tem nevede nakaže, da mu je namenjena prav vloga novega Eneja in novega Pavla.<sup>17</sup>

Tu naj se omejim na dve splošni konstataciji, ki zadevata uporabo antične poganske mitologije in epike pri Danteju:

1) Dante na poganska besedila, osebe in zgodbe iz poganske mitologije in zgodovine prenaša alegorične interpretacijske pristope, ki so bili sicer pridržani krščanski interpretaciji Stare zaveze in Biblije nasploh;<sup>18</sup> svet *Eneide* ima torej lahko podobno prefigurativno vlogo kot biblični svet;

2) Dante je s posegom v fabulo *Odiseje*, ki jo je v osnovnih potezah

<sup>17</sup> Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, 81.

<sup>18</sup> Hollander, *ibid.*; id., *Dante: A Life in Works*, New Haven and London 2001: Yale University Press, 94–104; isti, »Dante 'Theologus-Poeta'«, *Dante Studies*, 118 (2000): 261–302.

nedvomno poznal, Homerjevemu epu odvzel tudi alegorični potencial, ki ga je ta v pitagorejsko-neoplatonskih interpretacijah imel.<sup>19</sup> Odisej ni več človeška duša, ki »premaga« morje (telesnost, snovnost) in se vrne k bogu; vlogo vzorčnega alegoričnega junaka zdaj prevzame Enej, ki doseže svoj cilj; Enej sicer kot posameznik ne bo ubežal človeški usodi, vendar mu je namenjeno utemeljiti rimsko državo; tudi Vergilij bo sicer obtičal v peklju, vendar bo Danteja podžgal k pisanju *Komedije*: »as Rome was the *praeparatio* for Christianity, so Virgil was Dante's poetic *preparatio*«. <sup>20</sup>

Ob tem, ko je Dante homerski in rimski mitologiji namenil tako globoko figuralno vlogo, je Odisejevo zgodbo podvrget temeljiti in politično tendenciozni reviziji. V tematsko omejenem okviru tega prispevka se mi zdi pomembno poudariti, da je pri tem *samo stopnjeval težnjo*, ki je jasno vidna že v *Eneidi*. Pristransko primerjavo Odiseja in Eneja, ki se izteče v Enejevo korist, je že Vergilij sugeriral z vpeljavo Ahemenida, izmišljenega junaka iz Odisejeve odprave, ki ga je Itaćan »pozabil« v Polifemovi deželi, Trojanci pa ga ob prihodu tja vzamejo na krov (3.588–691).<sup>21</sup>

Naj ta prispevek sklenem s sugestijo o geografiji Dantejevega onostranstva, z drobnim suplementom h klasični knjigi Jacquesa Le Goffa (1981) *Iznajdba vic*. Le Goff je zametke ideje o vicah kot o fizičnem kraju iskal v drugi polovici 12. stoletja; najbližja vzporednica Danteju je vizija sv. Patrika, v kateri kot vhod v vice nastopa votlina na irskem otoku Lough Derg. Toda šele pri Danteju se vice pojavijo kot potrebno dejavna gora, ki s to dejavnostjo povrhu signalizira konec pokore in premestitev grešnikov v raj. Tik preden se Vergilij in Dantejev Romar srečata s Stacijem, se Monte Purgatorio strese; to je znak, da je Stacij odplačal pokoro in da se bo iz vic premaknil v raj. Komentatorji opozarjajo, da Stacijev nastop spremlja vrsta evangeljskih referenc;<sup>22</sup>

19 Več literature o alegoričnih interpretacijah Odiseje v mojem starejšem članku, Marko Marinčič, »Antični mit med izročilom, alegorezo in mistično hermenevtiko«, v: *Antični mit in literature*, Poligrafi 31–32, ur. Vid Snoj in Tomo Virk, Ljubljana 2003: Nova revija, 7–32; v istem zborniku tudi prevod najbolj znane neoplatonske interpretacije Odiseje, Porfirijeve *Votline nimf*: »Porfirij: Votlina nimf«, prev. Sonja Weiss, 51–73.

20 Freccero, *Dante*, 141.

21 Pristransko negativna podoba Odiseja se kaže tudi v bežni epizodi, ko Enej in njegovi plujejo mimo Itake. Izvemo le to, da so se »izognili njenim čerem« in »prekleli deželo, ki je vzredila divjega Uliksa« (3.272–273).

22 Prim. John A. Scott, »Dante's Miraculous Mountainquake (*Purg.* 20.128)«, *Electronic Bulletin of the Dante Society of America* (23.10.1996). <http://www.princeton.edu/~dante/>

ena teh je tudi potres ob Kristusovi smrti, ko »vstajajo telesa svetih, ki so spali«: *et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt: et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt* (Mt 27,51–52). Če gledamo iz nadčasne perspektive romarja-Danteja, je vsekakor res, da Stacij tako v geografskem kot v teološkem smislu označuje prehod med vicami in rajem. Toda označuje ga tudi v biografskem in zgodovinskem smislu. V kontekstu potovanja skozi onostranstvo se Dante in Vergilij srečujeta s Stacijem; v kontekstu Stacijeve zgodbe in zgodovine odrešenja se Stacij (že drugič!) srečuje z Vergilijem. Komentatorji so bili premalo pozorni na okoliščino, da se Stacijeva preselitev v raj tako kot že njegov prestop v krščanstvo odvija v Vergilijevi prisotnosti, le da je ta tokrat neposredna in fizična.<sup>23</sup>

Vergilij formalno nima moči, da bi Stacija povzdignil v raj, tako kot ga tudi ni mogel potopiti v krstno vodo. Vendar ni rečeno, da se konec Stacijevih preizkušenj v vicah po golem naključju ujema z obiskom rimskega Izaije. Morda je Stacij za napredovanje v onostranski karieri potreboval osebno srečanje s svojim poganskim krstnim botrom. Taka domneva niti ni sporna, če imamo v mislih Vergilija kot avtorja, ki v Staciju obudi krstni vzgib, s tem pospeši njegovo lastno notranje napredovanje in mu dokončno »prisluži« raj. Toda ne pozabimo, da je bil Vergilij v srednjeveški ljudski tradiciji predvsem čudodelnik.<sup>24</sup> Ne upam si sicer trditi, da je seizmično dejavnost v vicah sprožil *il Mago*; zdi se namreč, da Vergilij razlogov za potres niti ne pozna, dokler mu jih v 21. spevu ne pojasni sam Stacij v vlogi pesnika-teologa:25 po Stacijevih besedah se Gora Vic trese vsakokrat, kadar posamezna duša odsluži svoj kazenski rok. Vendar se tokrat gora trese ob Vergilijevem prihodu; poleg tega ima potres, ki naznanja Stacijev vstop v raj, ob evangeljski tudi vergilijansko referenco:

---

ebdsa/ (obiskano 31.12.2022).

- 23 V verzih *Purg.* 21.100–102 Stacij pravi, da si bi rade volje pustil podaljšati bivanje v vicah, če bi mu bilo dano, da bi živel že v Vergilijevem času. S to izjavo svoje krščanstvo tudi v zgodovinskem smislu podredi Vergilijevi poganski avtoriteti.
- 24 Najbogatejši vir informacij o legendah in verovanjih, povezanih z Vergilijem čudodelništvom in magično močjo njegovih knjig, je še vedno Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova edizione, ur. Giorgio Pasquali, 2 zvezka, Firenze 1955: La Nuova Italia.
- 25 Tudi v tem pogledu je Stacij zgled za romarja-Danteja.

Certo non si scoteo sì forte Delo,  
pria che Latona in lei facesse 'l nido  
a parturir li due occhi del cielo.

Poi cominciò da tutte parti un grido  
tal, che 'l maestro inverso me si feo,  
dicendo: »Non dubbiar, mentr' io ti guido.«  
(*Purg.* 20.130–35)

Gotovo se ni tako silovito tresel Delos, preden je tam Latona postavila gnezdo in rodila dvojne nebeških oces (sc. Apolona in Dianu). Nato se je od vseh strani razlegel vrišč, tako velik, da se je učitelj obrnil k meni in rekel: »Dokler te vodim jaz, se ti ni ničesar bati.«

V Vergilijevi prisotnosti lahko romar-Dante misli samo na en opis preroškega potresa: na prizor v tretjem spevu *Eneide*, ko Apolonovo preročišče na Delosu Trojance z dvoumnim izrekom usmeri proti Italiji:<sup>26</sup>

uix ea fatus eram: tremere omnia uisa repente,  
liminaque laurusque dei, totusque moueri  
mons circum et mugire adytis cortina reclusis. (90–92)

Komaj sem to izrekel, se je zazdelo, da se nenadoma vse trese, prag [svetišča] in božji lovor, da se vsa gora obrača in da se iz nedostopnih globin svetišča razlega rjojenje preroškega kotla.

Potres in Stacijevo odkupitev je očitno sprožila medbesedilna prisotnost poganškega čudeža, imenovanega *Eneida*. Na podoben način je besedilo neke Vergilijeve pastirske pesmi Stacija navdihnilo že za sprejem krsta. Le da je tokrat navzoč tudi Vergilij *in persona*: kot avtor, mag in mistagog. Seizmična pokrajina vic, po kateri stopa, je nenavadno podobna Apolonovemu otoku.<sup>27</sup>

Če je torej Dantejev Monte Purgatorio parafraza Vergilijevega Delosa, ima ta navezava tudi zanimivo politično razsežnost – tako

26 Apolonov preroški napotek *antiquam exquirite matrem* (»poiščite starodavno mater«, 3.96) je med drugim dvoumen in Trojance zavede, da začnejo mesto ustanavljati na Kreti. Labilni značaj te prerokbe Vergilij nakaže tudi z navezavo na Kalimahovo *Himno Delosu*; prim. Alessandro Barchiesi, »Immovable Delos: *Aeneid* 3.73–98 and the Hymns of Callimachus«, *Classical Quarterly*, 44, 2 (1996): 438–443. Vendar je to za Dantejevo branje *Eneide* irelevantno.

27 Le Goff, *La naissance du purgatoire*, 510–14, v zvezi z Dantejevo predstavo o vichar poudarja predvsem metaforični motiv vzpona. Vendar je Dante v svoje besedilo neposredno vpisal tudi palimpsestični poganski zgled, Apolonovo sveto goro Kintos v osrčju Kikladov.

kot že metaforično »pokristjanjenje« Avgustovega imperija *sine fine*. Apolon je eden od tistih prerokovalcev, ki v *Eneidi* Trojancem kažejo smer v Italijo, Enejevo potovanje na zahod pa je v krščanski interpretaciji prapodoba odrešenja. S tem ne mislim, da bi med idejo imperija in Dantejevo duhovno vizijo sveta lahko vladalo neproblematično sožitje. Vprašanje, koliko časa je Dante sledil ghibellinskemu, procsarskemu stališču, ki ga kaže v spisu *De Monarchia*, je kontroverzno, vendar obstajajo jasna znamenja, da je tudi še v *Božanski komediji* na Avgustov imperij gledal skrajno afirmativno.<sup>28</sup> Jasno formulo kontinuitete podaja že v 2. spevu *Pekla*:

»[...] Tu dici che di Silvio il parente,  
corrutibile ancora, ad immortale  
secolo andò, e fu sensibilmente.

[...]

ch'è' fu de l'alma Roma e di suo impero;  
ne l'empireo ciel per padre eletto:

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,  
fu stabilita per lo loco santo  
u' siede il successor del maggior Piero.

Per quest' andata onde li dai tu vanto,  
intese cose che furon cagione  
di sua vittoria e del papale ammanto.

Andovvi poi lo Vas d'elezione,  
per recarne conforto a quella fede  
ch'è principio a la via di salvazione.

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?

Io non Enëa, io non Paulo sono

me degno a ciò né io né altri 'l crede. [...]« (13–15, 21–33)

»O Silvijevem očetu [tj. Eneju] praviš, da je že v pokvarljivem telesnem bitju šel v nesmrtni svet.<sup>29</sup>

28 Prim. zlasti Charles Till Davis, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford 1957: Clarendon Press; isti, »Dante and the Empire«, v: *The Cambridge companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izdaja, Cambridge 2007: Cambridge University Press, 257–269; prim. tudi Donna Mancusi-Ungaro, *Dante and the Empire*, New York 1987: Peter Lang.

29 Namig na katabazo v 6. knjigi *Eneide*, torej na obisk v onostranstvu, in ne na nekakšno »vnebovzetje«.



[...]

Kajti v Empireju<sup>30</sup> je bil izbran za očeta rednice Rome in njenega imperija. Če želimo povedati po resnici, je bil Rim ustanovljen, da postane sveti kraj, kjer prestolujejo nasledniki velikega Petra. Na potovanju [...], zaradi katerega ga ti slaviš,<sup>31</sup> je slišal besede, ki so dale njegovo zmago in papeški plašč. Pozneje je tja šla tudi Izbrana Posoda<sup>32</sup> in utrdila vero, ki vodi na pot odrešenja. Toda zakaj bi tja hodil jaz? Kdo to dovoljuje? Nisem Enej in nisem Pavel. Ne jaz ne kdo drug ne verjame, da sem tega vreden. [...]

Kako bo Romar postal vreden Eneja (in morda celo Pavla)? Tako, da bo šel po Enejevi poti. Enejevo potovanje očitno ni samo *prefiguracija* zgodovine odrešenja, temveč povsem neposreden »zgodovinski« prispevek k postavitvi papeškega prestola in kreaciji papeškega plašča. Poleg tega Romarjevi paradigmatični antični zgledi, zlasti Odisej, Vergilij, Stacij itd. niso samo stvar *besedil*, temveč se popotnik z njimi neposredno srečuje – kot da so iz besedil *izstopili*, oz. bolje: *ker* so del iste onostranske resničnosti. Kje se torej sploh fizično razideta poganški *typus*, prefiguracija, in krščanska sedanjost, ki je (v idealnem smislu) *antitypus*, izpo(po)lnitev? V času morda sploh ne; vse v *Božanski komediji* je mogoče razumeti kot zgodovino,<sup>33</sup> ki zunaj časnih dimenzij obstaja sinhrono. Omenjeni sinhroni obstoj pa omogoča ravno predstava o onostranstvu kot o fizični pokrajini. Da je temeljno palimpsestično ozadje te pokrajine Enejeva katabaza v 6. spevu,

30 V Dantejevi tomistični predstavi bivališče blaženih v neposredni bližini Boga.

31 Še vedno je mišljena Enejeva katabaza.

32 Apostol Pavel, ki je tako poimenovan v Apd. 9,15.

33 Hollander, *Allegory*, 75–76: »All that must be understood is that for Dante the events recorded in the literature of pagan antiquity have, for the purposes of his fiction, as much historical validity as do the events recorded in the Bible. The latter may be more 'true' in his eyes, but the situations of Aeneas or Jason are as significant for Dante's theory of the 'true lie' [...] Again Charles Singleton's phrase comes to mind: the fiction of the *Divine Comedy* is that it is not fiction. I believe Dante treats other poems, myths, and stories in the same way in the *Commedia*.« Prim. tudi Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990: Einaudi, 41: »Alla topologia classica, che includeva l'oltremondo nel mondo, e quella medievale, che inseriva, piccola bolla transeunte, il mondo nell'oltremondo, Dante sostituisce una ferma inchiavardatura tra le due sfere. Così come la storia dell'Impero trovava il suo posto nella storia della salvezione. Si tratta, va notato, di un uso laico, politico, di strumenti argomenti dottrinali. Come la geografia terrestre ora penetra, ora si sovrappone a quella ultraterrena, così l'uomo di questa terra (la sua storia e il suo avvenire) domina ormai anche quando lo si dovrebbe pensare lontano dalle nostre lotte. Il suo vero itinerario e quello terreno.«

je očitno na prvi pogled. A če na razmerje med pesnitvama gledamo širše, je paradigmatični zgled tudi *celotno* Enejevo potovanje v Italijo – če ga razumemo kot duhovno biografijo in predzgodbo zgodovine odrešenja. V geografskem smislu itinerarij tega potovanja poteka od pekla (Troja) do raja (Italija). Liminalno ozemlje so vice, kjer se prav v času Romarjevega in našega obiska začneta Stacijeva selitev v raj. V Enejevem potovanju je podobna prelomna točka Delos, kjer začnejo Trojanci loviti pravo smer svojega potovanja. Zato ne bi smela preveč presenetiti Dantejeva sugestija, naj v bobnečem potresu goratega purgatorija zaslišimo Apolonov glas.<sup>34</sup>

---

34 Pričujoči prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta, ki ga financira ARRS, »Imperij in preobrazba žanrov v rimski književnosti« (J6-2585), in programske skupine »PODOBA – BESEDA – ZNANJE. Življenje idej v prostoru med vzhodnimi Alpami in severnim Jadranom 1400–1800« (P6-0437 A).

## Viri in literatura:

- Apocalypses et voyages dans l'au-delà*. Ur. C. Kappler. Paris. 1987. Les éditions du Cerf.
- Barchiesi, A. *Immovable Delos: Aeneid 3.73–98 and the Hymns of Callimachus*. *Classical Quarterly*, 44, 2 (2004): 438–443.
- Brownlee, K. »Dante and the Classical Poets«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. izdaja. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 100–119.
- Ciccarese, M. P. *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*. Firenze. 1987. Nardini.
- Comparetti, D. *Virgilio nel Medio Evo*. Nuova edizione. Ur. Giorgio Pasquali. 2 zvezka. Firenze. 1955. La Nuova Italia.
- Davis, Ch, T. »Dante and the Empire«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. izdaja. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 257–269.
- Davis, Ch, T. *Dante and the Idea of Rome*. Oxford. 1957. Clarendon Press.
- Feeney, D. C. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford. 1991. Clarendon Press.
- Freccero, J. *Dante: The Poetics of Conversion*. Ur. in uvod Rachel Jacoff. Cambridge, Mass. 1986. Harvard University Press.
- Gardiner, E. *Medieval Visions of Heaven and Hell: A Sourcebook*. New York–London. 1993. Garland.
- Hardie, Ph. R. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford. 1986. Clarendon Press.
- Hollander, R. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton. 1969. Princeton University Press.
- Hollander, R. *Dante: A Life in Works*. New Haven and London. 2001. Yale University Press.
- Hollander, R. Dante 'Theologus-Poeta'. *Dante Studies*. 118 (2000): 261–302.
- Koster, S. *Antike Epostheorien*. Wiesbaden. 1977. Steiner.
- Le Goff, J. *La naissance du purgatoire*. Bibliotheque des Histoires. Paris. 1981. Gallimard. Slovenski prevod *Nastanek vic*. Prev. Katarina Rotar. Ljubljana. 2006. Studia humanitatis.
- Leigh, M. *Lucan: Spectacle and Engagement*. Oxford. 1997. Oxford University Press.
- Lesky, A. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. SHAW, 1961, 4. Heidelberg. 1961. C. Winter.
- Lucan*. Ur. Ch. Tesoriero, F. Muecke in T. Neal. Oxford. 2010. Oxford University Press.
- Mancusi-Ungaro, D. *Dante and the Empire*. New York. 1987. Peter Lang.
- Marinčič, M. »Antični mit med izročilom, alegorezo in mistično hermenevtiko«. V: *Antični mit in literatura*. Ur. Vid Snoj in Tomo Virk. Poligrafi 31–32. Ljubljana. 2003: Nova revija. 7–32.
- Marinčič, M. »Cicero and Virgil in the Catacombs: Pagan Messianism and Monarchic Propaganda in Constantine's Oration to the Assembly of Saints«. V: *The Future of Rome*. Ur. Jonathan Price. Cambridge. 2020. Cambridge University Press. 227–244.

- Marinčič, M. »Grška mitologija pri Staciju: Dante, Harold Bloom in meje politične psihologije«. V: *Grčija skozi rimske oči v dobi cesarstva. Tematska številka ob trideseti obletnici smrti Milana Grošlja*. Ur. Nada Grošelj. Keria 12, 1. Ljubljana. 2010. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Narducci, E. *Lucano, un' epica contro l'impero: interpretazione della 'Pharsalia'*. Roma. 2002. Laterza.
- Porfirij: »Votlina nimf«. Prev. Weiss S. V: *Antični mit in literatura*. Ur. Vid Snoj in Tomo Virk. Poligrafi 31–32. Ljubljana. 2003. Nova revija. 51–73.
- Scott, J. A. Dante's Miraculous Mountainquake (*Purg.* 20.128). *Electronic Bulletin of the Dante Society of America* (23. 10. 1996). <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/> (obiskano 31.12.2022).
- Segre, C. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino. 1990. Einaudi.

Sonja Weiss

Kreacija in emanacija  
v Dantejevi *Božanski komediji*

Posredno »stvarjenje« in neposredno stvarjenje v *Komediji*

Opise stvarjenja in nastanka kozmosa najdemo predvsem v *Raju*, kjer so v preteklosti nekateri interpreti<sup>1</sup> menili, da lahko razlikujejo med dvema oblikama stvarjenja: prvo je neposredno, *creazione immediata*, ali, kot pravi Dante *sanza mezzo*, ki jo izvrši Bog-Stvarnik brez časovnega zaporedja. Temu ustreza primerjava s tremi puščicami, ki poletijo hkrati iz loka: to so čista oblika (»lik«, mišljeni so angelski umi), prva snov (»tvar«) in skupek obojega, tj. nebesne sfere (prim. »nebeške poljane« v spodnjem odlomku).

Lik, tvar, čista in združena v podstati,  
ta trójica brez graje je izpala,  
kot z loka treh tetiv tri pšice hkrati.  
In kot iz stekla, ambre in kristala  
zasveti blesk, tako da od prihoda  
do zapolnitve ni mu intervala,  
tako zagôrel trojni sad Gospoda  
je v bivanje popoln, ne da ločil  
bi čas spopólnjenja in čas poroda.  
Soustvarjen bil je red, ki je določil  
podstati stopnje, v vrh sveta pa seže  
to, kar je v čistem deju Bog izročil. (*Raj XXIX.22–33*)<sup>2</sup>

Drugo je t. i. »posredno stvarjenje«:

- 
- 1 Zlasti Edward Moore, »Dante's Theory of Creation«, v: Edward Moore, *Studies in Dante, fourth series*, New York 1968: Haskell House, 134–165; za zavrnitev gl. David O'Keeffe, »Dante's Theory of Creation«, *Revue néoscolastique de philosophie*, 26 (1924): 45–64, in Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford 2005: Oxford University Press, 122s.
  - 2 Vsi slovenski odlomki *Božanske komedije* so vzeti iz prevoda Andreja Capudra, v: Dante, *Božanska komedija*, Trst 1991: Založništvo tržaškega tiska.

Brat, angeli in nebeške te poljane  
 za neposredno se stvarjênje šteje,  
 tako kot so, v popolnem bitju dane.  
 Prvina pa, ki si naštel jih preje,  
 in vsem stvarjem, ki jih te štiri dajo,  
 obliko moč že ustvarjena zaseje.  
 Ustvarjena je snov, ki jo imajo,  
 ustvarjene so sile oblikujoče  
 in zvezde, ki se okoli njih ravnaajo. (*Raj* VII.130–138)

O’Keeffova kritika poudarja distinkcijo med tem, kar se v latinščini izraža z glagoloma *creare* in *facere* (it. *creare* vs. *fare*, *informare*). V prvem primeru gre za *creatio ex nihilo*, ki je izključno v pristojnosti Boga, v drugem pa za sekundarni nastanek (*generatio*), ki se vrši iz oziroma na podlagi že ustvarjenih resničnosti, kot sta *virtù informante* in snov (*materia*). To razliko je jedrnato ubesedil Peter Lombard v svojih *Sentencah*: *Creare proprie est de nihilo facere, facere vero non modo de nihilo aliquid operari, sed etiam ex materia*. (II.I.2) Izbira Dantejevih izrazov v zgoraj citiranih odlomkih prav tako kaže, da se je pesnik te distinkcije zelo dobro zavedal. Razlika je pomembna predvsem za obrambo srednjeveškega pojmovanja Boga kot Stvarnika *vseh* stvari, ne samo nekaterih, ki potem same ustvarjajo naprej. Kot piše Moevs, se je izraz »posredna kreacija« hitro razširil v komentarjih h *Komediji*, tako italijanskih kot tujih. Tako kot O’Keeffe, je tudi on mnenja, da gre za resno napako v razumevanju in poznavanju srednjeveškega pojma stvarjenja, ki se je še utrdila z omenjenim prispevkom Moora, ki je glavni predmet O’Keeffove kritike.

Vendar Moore ni bil edini, ki je zagrešil domnevno tako usoden hermenevtični spodrsrljaj. Eden najbolj znanih italijanskih dantologov prejšnjega stoletja, Bruno Nardi, prav tako govori o posrednem stvarjenju, ki so ga teologi tistega časa sicer odločno zavračali, a se je po njegovem mnenju nekako vtihotapilo v Dantejevo miselnost.<sup>3</sup> Nardi je bil sicer prvi, ki je v številnih študijah postavil pod vprašaj strogo tomistični izvor Dantejeve filozofije. Po njegovih raziskavah kaže *Božanska komedija* v svojem kozmološkem nauku, še zlasti v prikazu stvarjenja, močne vplive novoplatonske emanacije v Proklavi

3 Bruno Nardi, »Tutto il frutto raccolto del girar di queste spere«, v: *Dante e la cultura medievale*, ur. Paolo Mazzantini, Roma 1990: Editori Laterza, 244.

in pozneje Avicennovi predelavi.<sup>4</sup> Vsekakor je bil pojem »posrednega stvarjenja« predmet sholastičnih razprav. O tem priča odlomek iz besedila Tomaža Akvinskega, ki v svojih delih omenja gnostične herezije, po katerih Bog ni ustvaril sveta, ampak angele (*Summa contra gent.* II.42.12); o posrednem stvarjenju pa je izrecno govor v delu *De potentia*, kjer zavrača nauk, po katerem naj bi Bog ustvaril nižje stvari po posredovanju višjih (*Deus creavit creaturas inferiores mediantibus superioribus, ut patet in Lib. de causis; et in Metaphys. Avicennae, et Algazelis (Quest. Disp. De pot. 3)*). Tu omenja ne le arabske filozofe, ampak tudi delo *Liber de causis*, ki so ga sprva pripisovali Aristotelu, a je pozneje prav Tomaž v njem prepoznal predelavo Proklovih *Prvin bogoslovja (Elementa theologiae)*. To je vplivalo tudi na njegov odnos do te nadvse odmevne knjižice, saj se je v svojih zgodnejših delih trudil ohraniti domnevno Aristotelovo avtoriteto in je zato ta nauk, ki ga je pozneje pobijal kot avicennovskega in emanacionističnega, poskusil uskladiti z veljavnim prepričanjem o neposrednem Božjem stvarjenju.<sup>5</sup> Predvsem pa Tomaž, kot je njegova navada, navaja tudi argumente, ki stojijo za razmišljanjem njegovih nasprotnikov: v konkretnem primeru nauk o posrednem stvarjenju izhaja iz prepričanja, da iz enega lahko neposredno nastane samo eno, množstvo pa šele posredno (*quod ab uno simpliciter non posset immediate nisi unum provenire, et illo mediante ex uno primo multitudo procedebat, De pot. 3*). Nardi to prepričanje povezuje z Dantejevimi besedami iz *Convivia*, kjer se po njegovem mnenju kaže zgodnji vpliv Avicennovih nauk:<sup>6</sup> *[Dio] pinge la sua virtù in cose per modo di diritto raggio, e in cose per modo di splendore reverberato; onde ne le Intelligenze raggia la divina luce senza mezzo, ne l'altre si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate.* (III.2) Prav v *Liber de causis* pa najdemo tudi izrecno razlikovanje med *ens primum*, ki je *causa causarum* in se daje naprej *per modum creationis*, in *vita prima*, ki se daje naprej *non per modum creationis, sed per modum formae* (*Prop. 17(18)* v latinskem prevodu Gerarda iz Cremona). Isto distinkcijo namreč lahko opazimo v od-

4 Bruno Nardi, »Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante«, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 20, 3, No. 5 (1911): 528; Bruno Nardi, »La dottrina delle macchie lunari nel secondo canto del Paradiso«, v: *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze 1967: La Nuova Italia, 16s.

5 Zlasti v komentarju k Petrovim *Sentencam*, a tudi ponekod v *Summa contra gent.* (gl. Nardi, »Tutto il frutto«, 246).

6 Nardi, »Sigieri di Brabante«, 540.

lomku iz VII. speva *Raja* med »neposrednim stvarjenjem in sejanjem oblike«.

Nardijev zaključek je, da je Dante sprva sprejemal avicenovsko, novoplatonsko obarvano teorijo, po kateri Bog ustvari angelske ume, ti pa ustvarjajo naprej; da pa se je potem zavedel, da je to v neskladju s ortodoksnimi teološkimi načeli.<sup>7</sup> Ta zaključek se mi zdi presenetljiv izpod peresa ne le poznavalca, temveč tudi občudovalca velikega Florentinca, saj namiguje na nekakšno doktrinalno nekonsistentnost, ki jo v tako dodelani literarni in miselni mojstrovini težko sprejemamo. Vendar pa se moramo ob očitnem Dantejevem spogledovanju s pojmom posrednega nastanka vendarle vprašati, ali gre pri uporabi izraza »posredna kreacija« resnično za resno napako v razumevanju, kot jo je označil Moevs, ali celo za nepoznavanje srednjeveškega pojmovanja stvarjenja, ki ga O'Keefe očita Mooru. V tem smislu je zanimiv komentar Fallani-Maggi-Zennaro,<sup>8</sup> ki sicer na dveh mestih govori o posredni kreaciji (*creazione indiretta, create mediatamente*),<sup>9</sup> vendar oba izraza spremlja zveza *da Dio*. Komentatorji torej nikakor ne dvomijo o tem, da je v Dantejevem pojmovanju stvarjenja Bog edini Stvarnik; za pojem »posredne kreacije« pa bi lahko »okrivili« kar Danteja samega, saj je v VII. spevu pesnikov poudarek očitno na *neposrednosti* Božjega stvarjenja: v njem se kar trikrat ponovi zveza *sanza mezzo*, ki tako rekoč zasenči vse izraze (*piove, distilla, spira*), ki ga spremljajo. In kot je Nardi nekje lepo opozoril, že to, da glagol *creare* potrebuje dodatno kvalifikacijo (v tem primeru *sanza mezzo*) implicira, da ga je brez tega dodatka mogoče razumeti tudi v širšem pomenu besede.<sup>10</sup> Po mojem mnenju gre torej bolj za pavšalno terminologijo kot vsebinsko napako, čeprav se lahko strinjamo, da imajo takšne nedoslednosti lahko daljnovidne vsebinske posledice.

#### *Emanatio vs. creatio*

Nardijeve študije so v precejšnji meri omajale ustaljeno prepričanje o Dantejevem tomizmu in pri njem odkrile med drugim tudi številne

7 Nardi, »Tutto il frutto«, 255.

8 Dante, *Tutte le opere*, uvod Italo Borzi, koment. Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Silvio Zennaro, Roma 1993: Grandi Tascabili Economici Newton, 478s.

9 Ibid.

10 Bruno Nardi, »Noterelle polemiche di filosofia dantesca«, *Il nuovo giornale dantesco*, 1 (1917): 131.



novoplatonske elemente. Moderni strokovnjaki ob tem svarijo pred drugo skrajnostjo, ki ji včasih podleže tudi Nardi, in opozarjajo, da je bil tudi sholastični aristotelizem pod močnim vplivom novoplatonskih idej, še zlasti po zaslugi arabskih komentatorjev, ki so se trudili Aristotela uskladiti s Platonom (Al Farabi).<sup>11</sup> Temu lahko dodamo, da je bil novoplatonizem že v osnovi, torej že od Plotina dalje, in še zlasti pri Porfiriju, pod močnim vplivom Aristotela in njegovih naslednikov, zlasti Aleksandra iz Afrodizijade. Prav tako so poznejši komentarji k Aristotelu pogosto nastali izpod peres novoplatonikov, kot so Simplificij, Temistij idr. Vendar ta dejstva sama po sebi ne relativizirajo Nardi-jevega doprinosa k razumevanju Dantejevih virov, temveč kvečjemu potrjujejo njegove očitke (predvsem italijanskim) dantologom, med katerimi so nekateri vso sholastično (in posledično Dantejevo) misel zvajali na Tomaža Akvinskega, čigar miselnost se je prav tako oblikovala v polemичnem dialogu s sodobnimi filozofskimi nauki.

Primer te kompleksnosti je prav pojem stvarjenja, *creatio*, ki se pogosto pojavlja v nasprotju z novoplatonskim pojmom emanacije, *emanatio* (gr. tudi *próodos*, ki sicer bolj ustreza lat. *processio*), ki dobesedno pomeni iztekanje, sicer pa tudi izhajanje. To nasprotje, ki je včasih umetno poglobljeno na podlagi opozicije med krščanstvom in poganstvom, se kaže predvsem v vlogi Boga, ki v prvem primeru nastopa kot svobodni Stvarnik z namenom in voljo, da ustvarja, v drugem pa bolj kot naravna sila, ki se daje naprej po nekakšni nujnosti. To razlikovanje ima tudi kozmološke posledice, saj v prvem primeru vesolje ni večno, ampak je bilo po volji Boga ustvarjeno, kar pomeni, da ga lahko tudi ne bi bilo (in to v poganski naravni religiji in filozofiji dejansko ne pride v poštev<sup>12</sup>). Nasprotno je v emanacijskem procesu poudarjena nujnost nastanka sveta, in to nujnost so prevzeli tudi arabski misleci. Arabsko pojmovanje je, da stvarjenje ni neki gib

11 Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 107–109.

12 Za strnjeno primerjavo krščanskega in poganškega pogleda na stvarjenje, kozmos in Boga gl. Robert Sokolowski, »Creation and Christian understanding«, v: *God and creation. An Ecumenical Symposium*, ur. David B. Burrell in Bernard McGinn, Notre Dame, Indiana 1990: Notre Dame University Press, zlasti 182s. Ena od razlik je tudi v tem, da je Bog v krščanskem pojmovanju strogo ločen od tega, kar ustvari, medtem ko je božanski element v poganškem kozmosu pravzaprav del tega kozmosa. Vendar slednje velja predvsem za naravno religijo, saj je v filozofiji prav platonizem in pozneje novoplatonizem Dobro oz. novoplatonsko Eno postavil onkraj ne le kozmosa, ampak tudi vsega bivajočega.

oz. sprememba, ampak večna emanacija, s čimer se v določeni meri izbriše enkratnost stvarjenja kot Božjega daru.<sup>13</sup> V tem pojmovanju je namreč stvarjenje kot sprememba nekaj, kar nasprotuje emanaciji, ki »se odvija« v večnosti in zato izključuje vsako spremembo.

Po drugi strani pa so se arabski filozofi zelo dobro zavedali problema, ki ga prinaša emanacijska nujnost. Če namreč Bog ustvarja (ali »emanira«, kar je povsem neustrezen glagol, saj je *emanare*, v nasprotju s *creare*, neprehodni glagol, katerega subjekt ni Bog, ampak tjo, kar emanira iz njega) brez namena, ustvarja tudi brez volje, oboje pa temelji na védenju; kar bi pomenilo, da védenje ni del kreacije. Tako na primer študija, ki dokazuje vzporednice med Tomaževim in Avicennovim pojmovanjem kreacije, poudarja, da je po Avicenni stvarjenje nujno, a hkrati hoteno dejanje.<sup>14</sup> Božja volja tako po Avicenni ne implicira nujno namena, cilja (*Metaph.* VIII.7, str. 366.8–13). To, da Bog hoče to, kar ustvari, ne pomeni, da je stvarstvo njegov namen in cilj. Bog nima cilja, ki bi bil izven njega. Slednje velja za človeško voljo, ki pa se je ne sme primerjati s Božjo. Ta misel je kakor odmev Plotinovega »neprimerne« govora o samohotenju Enega (VI 8(39).13); Plotinu se Avicenna približa tudi v prepričanju, da nujnost vsebuje prostovoljnost (IV 8(6).5.3). Tako po Avicenni nujnost veselja ne krati svobode Stvarniku, saj v njegovem primeru svobodna volja ne pomeni svobodne *izbire*. Vesolje je nujna konkomitanta, tj. spremljevalna posledica Božjega bistva, kar pomeni, da ni pogoj in vzrok njegovega bistva. Pri drugih živih bitjih je tako, da konkomitante nujno izhajajo iz njihove narave; pri Bogu pa konkomitante izhajajo iz Božjega vedenja in hotenja, ki sta istovetna z Božjim bistvom (*Metaph.* IX.4, str. 402.13–403.1). Tako Tomaž kot Avicenna priznavata Bogu, da ustvarja z voljo, da hoče sam sebe in da njegova dobrota ni odvisna od tega, da ustvarja.

Namen zgornjega odstavka je bil predvsem prikazati, da je ostra ločnica včasih nemogoča celo med pojmi, ki si veljajo za nasprotujoče. Najbolj neposredno pa nam to pokaže sam Tomaž, ki se je, kot dokazujejo študije, pri oblikovanju lastne teorije kreacije obrnil tudi

13 David B. Burrell, »Creation or Emanation: Two Paradigms of Reason«, v: *God and creation. An Ecumenical Symposium*, ur. David B. Burrell in Bernard McGinn, Notre Dame, Indiana 1990: Notre Dame University Press: 29.

14 Rahim Acar, *Talking about God and Talking about Creation. Avicenna's and Thomas Aquinas' positions*, Leiden-Boston 2005: Brill: 131–145.

k (sicer prirejenemu) Avicennovemu emanacionizmu.<sup>15</sup> V odlomku, posvečenem vprašanju stvarjenja, je kreacija pravzaprav emanacija v smislu, da to, kar pride iz vesoljnega počela (Boga), ni specifična ureditev neke snovi, ampak dejansko dolguje svoj obstoj temu počelu. Človek tako pride iz ne-človeka, ki ni predhodno predviden. To je *creatio ex nihilo* (gl. pri Akvinskem *STh.* 1.14.11).

Krščanski kreacionizem torej že sam po sebi vsebuje številne elemente emanacionizma, ki se od »izvirne« (tj. Plotinove) emanacije razlikuje predvsem v tem, da je Plotinovo presežno Eno, ki je onkraj vsake biti in bivajočega, nadomestil z Aristotelovim samomislim Umom (in se tako pridružil pred in postplotinskim različicam, med katerimi je P. Hadot zasledil celo Plotinovega učenca Porfirija<sup>16</sup>). Druga pomembna razlika, ki se pogosto poudarja, je prav v zgoraj omenjeni neposrednosti stvarjenja oz. posrednega nastajanja. Kot poudarja Moevs, je krščanski kreacionizem brez večjih zadržkov vsrkal novoplatonski emanacionizem, ki ga je pred tem že modificiral ps. Dionizij Areopagit. Eden od dveh pogojev za to integracijo, ki jih navaja Moevs, je ta, da ostaja stvarjenje neposredno, tj. imediatno. Bog ustvari vse stvari in ne delegira svoje kreativne moči na nižje hipostaze, angele, nebo, nebesna telesa ipd. Tip posrednega stvarjenja se odraža predvsem v Avicennovem novoplatonskem konceptu kreacije in v *Liber de causis*, za katerega Moevs trdi, da je primer plotinovskega emanacionizma, ki uveljavlja nekakšno posredno kreacijo, saj so tudi vmesni členi vzroki.<sup>17</sup>

Tu bi se želela ustaviti ob izrazu plotinovski emanacionizem. Vprašanje je namreč, ali v tem primeru lahko govorimo o kreacionizmu. Plotinovi nižji dve hipostazi (Um in Duša) sicer v nekem smislu ustvarjata (*poieîn*), vendar pri tem posnemata prvo Počelo po naravni nujnosti, tako kot podoba posnema izvirik. Edina, ki pokaže nekaj samoiniciative je (vesoljna) duša, ki posledično dejansko ustvari kozmos, a tudi ta je zgolj naravni odsev umskih oblik, zbranih v inteli-

15 Burrell, »Creation or Emanation«, 36.

16 Pierre Hadot, *Porphyre et Victorinus*, Paris 1968: *Études Augustiniennes*. Gl. tudi Kevin Corrigan, »Amelius, Plotinus and Porphyry on Being, Intellect and the One. A Reappraisal«, v: *ANRW* 35.2: *Principat*. New York 1987: de Gruyter: 975–93.

17 Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 109–111. Prim. Attilio P. Mellone, »Emanatismo neoplatonico di Dante per le citazioni del *Liber de causis*«, *Divus Thomas*, 54 (1951): 205–212.

gibilnem kozmosu. Kar torej manjka v Plotinovem stvarjenju, je volja oziroma namen Stvarnika, ki se »odloči« ustvariti. Tudi če pristanemo na to, da so Plotinove hipostaze dejansko stvaritelji, kar velja zlasti za demiurgični par vesoljne duše in uma, še vedno ne moremo govoriti o posrednem ali neposrednem stvarjenju v smislu prenosa pooblastil od vrhovnega Počela, kajti Eno, ki presega vse, v resnici ničesar ne ustvari. V tem vidim glavno razliko med Plotinovo emanacijo in vsakršnim kreacionizmom. Bistvo prve je, da Počelo /vzrok ne ustvarja oz. sploh ni dejavno. Sviri, nasprotno *nastanejo* oz. se rodijo iz njega po naravni nujnosti (kar po Moevsu nasprotuje drugemu pogoju za vključitev emanacionizma v krščanski kreacionizem). *Creare* predpostavlja aktivnost tega, ki ustvarja, Boga; obenem implicira objekt, kar pomeni že tri resničnosti. Usmerjeno je navzven, v rezultat stvarjenja. *Emanare* je, nasprotno, neprehodni glagol, ki predpostavlja zgolj subjekt, in to je Um, ne Bog-Eno. Eno je namreč popolnoma transcendentno. Usmerjeno je samo vase in sploh ni kreativno dejavno, ampak zgolj je; in celo ta »je« je zgolj analogija, saj je Plotinovo Eno onkraj vsakega bivanja. Plotinov izraz za to je *ménei* (Eno ob nastanku Uma in Duše »ostaja« pri miru, kar je precejšen kontrast z »dejavnostjo« starozaveznega Stvarnika, ki po šestih dneh stvarjenja potrebuje dan počitka).

Če torej kaj nastane, medtem ko Umevano ostaja samo v sebi, potem nastane iz njega, ko je [Umevano] v največji meri to, kar je. Medtem ko torej »ostaja v svojem običajnem stanju«,<sup>18</sup> nastane iz njega to, kar nastane, pri tem pa Umevano ostaja [nespremenjeno]. (V 4(7).2.19–22)<sup>19</sup>

Če je pri Plotinu kakšen stvarnik, je to vesoljna duša, ki »stopi naprej« (*próodos*) in oblike, ki jih uzre v Umu, kot *logose* zaseje v snov, pri tem pa ostaja zazrta v Um. A tudi ona ustvarja brez navodil »od zgoraj« in brez naporov,<sup>20</sup> saj je njeno (oziroma njenega najnižjega dela, *phýsis*) ustvarjanje pravzaprav motrenje:

Tako se nam je torej ustvarjanje razkrilo kot motrenje. Je namreč rezultat motrenja, ki miruje in ni storilo drugega kot ustvarjalo s tem, da je motrenje. (III 8(30) 3.21–24)

18 Platon, *Ti*. 42e.

19 Slovenski odlomki iz Plotinovih del so vzeti iz: Plotin, *Zbrani spisi I-II*, ur. Marko Uršič in prev. Sonja Weiss, Ljubljana 2016–18: Slovenska matica.

20 Plotin, IV 3(27).6.23s. in 11.8–13

Duša je tista, ki motri; in tisti del nje, ki motri na ta način – bolj pozunanjeno in ne tako kot ono, kar je pred njo – ustvari to, kar je za njo, in motrenje ustvari motrenje, saj motrenje in predmet motrenja nimata meje. (III 8(30).5.28–31)

Najverjetneje je ta »brezbrižnost« Enega razlog, da ni našlo mesta v krščanskem pogledu na nastanek kozmosa. Pogosto se zato poudarja razlika med dobrotnostjo Boga-Stvarnika v krščanskem kreacionizmu in brezosebno nujnostjo novoplatonskega Enega, zlasti v Plotinovem emanacionizmu. Slednje nedvomno drži, čeprav spet ne tako radikalno: tudi Plotinovo Eno je namreč Dobro. Isti odlomek iz Platonovega *Timaja* (29e), ki služi za referenco Dantejevemu kreacionizmu,<sup>21</sup> odmeva tudi v Plotinovi utemeljitvi emanacije: v naravi Dobrega je, da se daje naprej, sicer ne bi bilo Dobro.

Kako bi torej najpopolnejše Dobro, prvo Dobro zastalo v samem sebi, kot da bi [drugim stvarjem] zavidalo samega sebe ali bilo nemočno, ko pa je vendar moč vseh stvari? Kako bi bilo potem sploh še počelo? Nekaj že mora nastati iz njega, če naj obstaja katera od drugih resničnosti, ki imajo svoj obstoj od njega. Da namreč izhajajo iz njega, je nujno. (V 4(7)1.34–39)

Kar Plotin ves čas poudarja, je odsotnost premišljenega načrta na vseh stopnjah emanacije,<sup>22</sup> ne pa tudi odsotnost neke naravne »dobrete«, ki se kaže v »preobilju« prvega Počela, čeprav to ni dobrot krščanskega ljubečega Boga Očeta.<sup>23</sup> Prav tako Eno, kljub svoji presežnosti ostaja na neki način odsotno »prisotno«<sup>24</sup> v vsaki bivajoči resničnosti, ki biva samo toliko, kolikor je ena.<sup>25</sup> Morda pojem posrednega stvarjenja najbolj zanikajo Plotinove prispodobe: kroga in središča, pa tudi drevesne korenine in studenca.

21 Robert M. Durling, »Neoplatonism«, v: *The Dante Encyclopedia*, ur. Richard Lansing, London-New York 2010: Routledge, 644.

22 Plotin IV 3(27).10.14–18, III 2(47).2.14

23 V novejšem času strokovnjaki celo odkrivajo ljubezen na samem vrhu Plotinove metafizične hierarhije (gl. Joachim Lacrosse, *L'Amour chez Plotin. Eros hénologique, eros noétique, eros psychique*. Bruxelles 1994; Ousia, Agnès Pigler, *Plotin. Une métaphysique de l'amour: L'amour comme structure du monde intelligible*, Paris 2002; Vrin; Alberto Bertozzi, *Plotinus on Love: An Introduction to His Metaphysics through the Concept of Eros*, Leiden-Boston 2020: Brill); a tudi to je metafizični, henološki eros.

24 Pierre Hadot v: Plotin. *Traité* 9, Paris 1994: Les Éditions du Cerf, 33.

25 Plotin VI 9(9).1.

Po tem ekskurzu se lahko vrnemo k posrednemu kreacionizmu, ki ga najdemo v *Liber de causis* in za katerega Nardi meni, da je vplival na Danteja in mu dal vsaj nekakšno idejo posrednega stvarjenja. Z njim se – z zadržkom – strinja tudi Moevs, ki pa ob tem opozarja na odlomke v *Raju*, ki nedvoumno potrjujejo imediatnost in neposrednost stvarjenja, zlasti XXIX.28ss.

V nadaljevanju se bomo posvetili odlomku, ki kaže precej nedvoumne novoplatonske poteze.

Sredi nebá, ki božji mir uživa  
 vrti telo se, ki iz sebe toči  
 bit, ki pri njem še v možnosti prebiva.  
 Nebo pod njim, kjer zvezd je dom sijoči,  
 to bit različnim bitnostim odmeri,  
 ki jih vsebuje in obenem loči.  
 Naslednji krog svoji bitni béri  
 različic nepredvidnih oskrbijo,  
 ki v njih razseje se in se usmeri.  
 Sveta organi se tako vrstijo,  
 kot vidiš tu, korakoma v nižino:  
 kar zgoraj si dobé, nizdol delijo. (*Raj* II.112–123)

Durling tako govori o »heterodoksiji 2. speva« *Raja*,<sup>26</sup> v katerem skuša Dante novoplatonski emanacionizem uskladiti s krščanskim kreacionizmom. Ali gre v II. spevu *Raja* res za nedoslednost v Dantejevi metafiziki, s katero se pesnik nevarno bliža robu, ki meji na nauk, ki je veljal za heretičnega?<sup>27</sup>

Kar opazimo pri tem odlomku II. speva, je izrazito »znanstveni« kontekst, ki se začne z Dantejevim vprašanjem glede temnih peg na Luninem površju. Pesnik namreč domneva, da so te pege posledica različne gostote Luninega telesa, ki ponekod zato prepušča žarke bolj kot drugod. Beatrice ga popravi in mu pojasni, da gre za zmotno predstavo, ki bi pomenila, da je svetloba vsepovsod ista oz. ena sama v vseh nebesnih telesih. V resnici pa gre za *virtù diverse*, s čimer Beatrice uvede temo nastanka množva iz enega. Njenemu pojasnilu sledi razkritje prvega gibala, *primo mobile*, ki je celovita bit (*essere*), ki v sebi kakor seme vsebuje množstvo bitnosti (*essenze*), ki izhajajo iz njega in

26 Durling, »Neoplatonism«, 644.

27 Ibid.

vsaka po svoji naravi upravljajo z njim. Te *essenze* so zvezde in njim pripadajočih sedem sfer pod osmim nebom, v katerem pride do prve delitve (*lo ciel seguente ... parte*) te enotne biti. Pri tem ne gre za delitev celote, ki s tem izgubi svojo enost, saj »jih vsebuje in obenem loči«. Kot je značilno tudi za novoplatonski nastanek množstva iz enega, to množstvo ne načne celovitosti svojega počela: *così l'intelligenza sua bontate / moltiplicata per le stelle spiega / girando sé sovra sua unitate*. Ta *intelligenza* se najverjetneje nanaša na *primo mobile*, ki biva v devetem, kristalnem nebu in je kot nekakšen pečatnik, po katerem kakor kovač izdeluje nove podobe:

Pokret nebes in njih krepost velika  
kot od kovača umetnost je kladiva,  
od blaženega zavisé srednika. (*Raj* II.127–129)

Slovenski prevod omenja posrednost, ki je v italijanskem izvorniku ni; klub temu pa najde potrdilo v spodnjem Tomaževem odlomku:

*Corpus coeleste, cum sit movens motum, habet rationem instrumenti quod agit in virtute principalis agentis. Et ideo ex virtute sui motoris, qui est substantia vivens, potest causare vitam.*

Ker je nebesno telo gibalo, ki se giblje, ima naravo orodja, ki deluje po zaslugi moči tega, kar ga poganja: in ker je torej ta, ki ga poganja, živa bit, je nebesno telo po zaslugi moči svojega gibala lahko vzrok življenja. (*STh* I, q. LXX, a. 3, *ad* 3)

Tu Tomaž razlaga delovanje nebesnih teles kot orodij, delujočih *in virtute principalis agentis*, to pa so angelski umi, ki jih poganjajo Dantejevi *motor* (pri Tomažu je to *substantia vivens*). V tem smislu je nebesno telo lahko povzročitelj življenja (*potest causare vitam*), vendar je jasno, da gre za posredno delovanje. Vendar pa tega ne smemo zamenjati s posrednim *stvarjenjem*, ki ga v odlomku iz *Raja* vidi Durling; Dante je namreč pri izbiri izraza spet zelo dosleden: nebesna telesa in sfere imenuje »sveta organi« in pravi, da »kar zgoraj si dobé, nizzdol delijo« (125), v izvorniku, *che di su prendono e di sotto fanno* (ne pa *creano*). Lahko torej zaključimo, da Dante ostaja na varnem znotraj meja sholastičnega nauka o ureditvi vesolja.

## Telesnost in netelesnost Dantejevega kozmosa

II. spev nas opozori še na eno problematiko srednjeveške kozmologije in na precej izvirno Dantejevo rešitev. Gre za vprašanje čutno zaznavne (oziroma na nižji ravni telesne) narave, ki sega vse tja do devetega, kristalnega neba, v katerem počiva prvo gibalo (*il primo mobile*), telo, ki vsebuje bit vseh stvari. Spričo doslednega prepričanja o netelesnosti prvega gibala pri Aristotelu in nenazadnje v vsej novoplatonski in krščanski metafiziki se upravičeno vprašamo, ali gre res za telo v pravem pomenu besede. Kakšna je potem bit (*essere*), ki je zajeta v tem velikem telesu na vrhu čutno zaznavnega neba? In ali je to res vrh, ali je še kaj nad njim?

Seveda je iz Dantejeve vesoljne ureditve jasno, da je nad kristalnim nebom še deseto nebo, Empirej. A prav tu se pojavlja vprašanje, kje se konča telesna narava in začne svet čiste misli. Je ta meja morda *primo mobile*<sup>28</sup> ali jo je treba iskati nad njim? Srednjeveška kozmologija je namreč tudi Empirej pogosto prikazovala kot telesno sfero,<sup>29</sup> ki objema vesolje in je sama ovita v Boga. Potreba po Empireju, tem »skoraj nesnovnem« nebu,<sup>30</sup> se je pojavila zaradi aristotelskega principa, da se vsako gibanje vrši v prostoru: tako se osem sfer (sedem planetarnih in sfera negibnih zvezd stalnic) giblje najprej znotraj plašča devetega nevidnega (kristalnega) neba, ki vsebuje prvo gibalo. Uvedba slednjega je pripisana Klavdiju Ptolemaju, sčasoma pa je to nebo postalo najhitreje vrteče se nebo, saj vzdržuje gibanje vseh ostalih. Ne vsebuje nobenega nebesnega telesa, ampak samo prvo gibalo, tu pa pride do največje razlike v primerjavi z Aristotelom. Njegovo prvo gibalo je *negibni* Um, ki je finalni vzrok vsega bivanja in gibanja v svetu in je seveda netelesen; oboje kaže, da je Aristotelovo počelo gibanja nekaj povsem drugega kot srednjeveško (in tudi Dantejevo) telesno, gibajoče se *primo mobile*. Gibanje devetega neba je bilo zato treba umestiti v dodatni prostor, to pa je Empirej, ki so ga Dantejevi predhodniki obravnavali kot negibno nebo, ki vsebuje kozmos.<sup>31</sup>

28 Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 166: *primo mobile* je »meja narave«.

29 Tamara Pollack, »Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude«, v: *Reviewing Dante's Theology*, vol. 1, *Leeds Studies on Dante*, ur. Claire E. Honess in Matthew Treherne, Oxford 2013: Lang, 265.

30 Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 7.

31 Za Dantejev povzetek predhodnih teorij, ki temeljijo na Evdoksovi matematični in Aristotelovi fizični shemi, gl. *Convivio* III.3.3–7.



Začetki Empireja imajo torej korenine v potrebi po nadgradnji čutno zaznavnega sveta. Najbolj izčrpen zgodovinski prikaz razvoja Empireja najdemo še vedno v Nardijevi študiji »La dottrina dell'Empireo«,<sup>32</sup> iz katere je razvidno, da se je nauk dokončno razvil šele v 12. stoletju. V začetni fazi je predvideval obstoj neke duhovne resničnosti, ki obdaja čutno zaznavni svet z vsemi nebesnimi sferami vred. Gre za nadtelesni svet umljive svetlobe, ki ga najdemo pri številnih avtorjih. Tomaž Akvinski ga pripisuje Bedi Častitljivemu in pred njim Baziliju Velikemu, Nardi pa navaja odlomke številnih drugih, tako srednjeveških kot antičnih mislecev.<sup>33</sup> Skupno tem avtorjem je, da vidijo poslednje nebo ovito v nekakšno svetlobno ali ognjeno (*empýrios* od *pýr*, ogenj<sup>34</sup>) sfero; manj enotna pa so pričevanja glede narave tega ognja. Za Bazilija (*In Hexam. Hom.* I.5) in Marcijana Kapelo (*De nuptiis* II.202) je to duhovna ali umska svetloba (*empyrius quidam et intellectualis mundus*), ki ima nedvomno izvor v novoplatonski metafiziki. Po drugi strani pa je poudarjanje ognjene narave tega negibnega »prostora«<sup>35</sup> vodilo v bolj čutno zaznavno predstavo o Empireju kot nekakšni sferi (čutno zaznavnega) ognja, čemur je botrovala tudi želja po uskladitvi z opisom stvarjenja v 1. Mojzesovi knjigi. Empirej se v srednjeveški krščanski kozmologiji uveljavi z opredelitvijo v *Glossa ordinaria*, po kateri *caelum* v 1 Mz 8 ni nebo v smislu *visibile firmamentum*, ampak je to *caelum empyreum idest igneum vel intellectuale, quod non ab ardore, sed a splendore dicitur, quod statim repletum est angelis* (*ad Gen* 1.1). Podobno predstavo o Empireju najdemo v *Sentencah* Petra Lombarda (*Sent.* 2.2.4), s katerim je Empirej dobil tudi uradno mesto v sholastični kozmologiji.<sup>36</sup> V nadaljevanju pa je prišlo od spremembe: videti je, da človeška misel ni mogla prenesti dlje časa predstave o netelesnem, izključno umu dostopnem »prostoru«. Iz tega se je pojavilo sklepanje, da je tudi narava Empireja v nekem smislu snovna (Aleksander Haleški, Akvinski, Bonaventura), kar je l. 1244

32 Bruno Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, v: *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze 1967: La Nuova Italia, 167–215.

33 Ibid. 182–185.

34 Sam izraz *empyreum* najdemo pri Marcijanu Kapeli, a Tomaž Akvinski opozarja, da je že sv. Avguštin *empyrea loca* pripisal angelom (*De civ. Dei* IX.10); gl. Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 186.

35 Zlasti pri Izidorju (*De rerum nat.* XII.4) in Bedi (*De rerum nat.* VII).

36 Gl. Attilio P. Mellone, »Empireo«, v: *Enciclopedia Dantesca* 2, ur. Umberto Bosco, Roma 1984: Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 668–671, Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 17s., in Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 186s.

potrdila tudi pariška teološka fakulteta: Empirej tako postane »fizični« prostor, v katerem prebivajo angeli in blaženi. Še vedno je napolnjen s svetlobo, vendar ni soglasja ali je gre za svetleče telo ali je Empirej svetloba sama (pri Bonaventuri je oboje; a tudi ko govori o njem kot o čisti svetlobi, je to čutno zaznavna svetloba, ki je odsev Božje Luči (*Commentaria in quatt. Libr. Sent. d. I, p. II, a. I in a. II, q. I*)).

V *Komediji* je Empirej *pura luce, luce intellettuale* (*Raj XXX.39ss.*); v *Raju XXVII.109* je prostor (*dove*) kristalnega neba v *Mente divina*, kar v nekem smislu zabriše meje med Empirejem in Božjim Umom.<sup>37</sup> O Dantejevem pojmovanju Empireja pričajo tudi druga njegova dela: v *Conviviu* je to, podobno kot v *Komediji*, kraj blaženih (*loco di spiriti beati*), je pa tudi *luogo di quella somma Deitade*. Empirej, ki zaobjema ves čutno zaznavni svet, je torej po drugi strani tudi »prostor« Boga, ki pa ga, kot lepo ugotavlja Nardi, ne zaobjema tako, kot zaobjema čutni svet, ampak gre tu za manifestacijo Boga v njegovi prvi, najpopolnejši stvaritvi. Lahko bi tudi rekli, da je Bog *prisoten* v Empireju, ni pa lociran / umeščen v njem. Nasprotno pa je Empirej, ki sicer ni v nobenem prostoru, »v« Božjem Umu ali, kot pravi Dante, *formato fu solo ne la prima Mente, la quale li Greci dicono Protonoè* (*Conv. III. IV*). V pesniškem in filozofskem jeziku je to kraj izpolnjenega hrepenjenja, ki narekuje vsak (vz)gib, zato je ta najvišja sfera v popolnem, samozadostnem mirovanju (*Raj XXII.61–65*). É. Gilson navaja odlomek iz *Convivia*, kjer pesnik, sklicujoč se na »*li cattolici*«, pravi, da je negibnost Empireja posledica polnosti njegovega bivanja, saj »vsak del njega vsebuje, kar zahteva njegova snov« (*pongono esso essere immobile per avere in sé, secondo ciascuna parte, ciò che la sua materia vuole*; II.IV). Gilson vidi v tem potrditev snovnosti Empireja, ki je tako analogen ostalim sferam. Čeprav tem besedam ne moremo oporekati, pa je pri tem ključno razumevanje tega, kar Dante imenuje *sua materia*. Gilson, ki sicer poudarja, da gre za povsem drugačno tvar kot pri ostalih nebesih – kar je že samo po sebi povedno – v naslednjem trenutku to tvar zvede v območje telesne narave: »L'immobilité du ciel Emprée est donc celle d'un corps, dont on doit pourtant ajouter que sa nature est différente de celle des autres corps même célestes,

37 Drugače Mellone, »Empireo«, 669, ki poudarja razliko med Empirejem in *coelum Trinitatis*, ki po njegovem sovпада z *la prima Mente*. Vendar navedeni odlomki ne podpirajo tega razlikovanja (tako tudi Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 27).

puisque sa perfection est telle qu'elle est entièrement en acte»,<sup>38</sup> za kar pa niti v *Komediji* niti v *Conviviu* nimamo izrecnega dokaza. Kot bomo videli v zadnjem poglavju, je ta *materia* Božja luč, ki jo Empirej prejema v najvišji možni meri in za katero bi težko trdili, da je telo.

Vendar Dante svoje pojmovanje Empireja razvija še naprej: Nardi navaja še eno odlomek, in sicer iz *Pisma Cangrandeju* (XXV.69s.), v katerem so vidni jasni vplivi novoplatonskega pojmovanja umskega sveta. Pesnik v tem odlomku vzpostavi analogijo, da je posoda (vsebovalec, *continens*) za svojo vsebino (*contentum*) to, kar je dajalec oblike (*formans*) za tisto, kar prejme obliko (*formatum*).<sup>39</sup> Torej Empirej ni samo naravni prostor celotnega vesolja, ampak mu tudi daje obliko, s čimer se Dante odmakne od krščanskih kozmoloških predstav.<sup>40</sup> V resnici je zelo povedna že omemba grške *Protonoè*, kajti najvišji Um v Plotinovem novoplatonizmu ni le »prostor« umskih oblik, temveč je tudi vir in podlaga vsakršnega bivanja in življenja.<sup>41</sup> A srednjeveški pisci so že pred Dantejem razmišljali o pomenu in vlogi tega *locus universalis*: gre zgolj za nekakšno vesoljno »posodo« (ki bi jo bilo potemtakem spet treba umestiti v neki prostor) ali je, kot je dejal avtor filozofske *Sume*, pripisane Robertu Grossatesta, ta kraj ne le *continens*, ampak tudi *salvans et formans*? V tem primeru pa vesolje ni samo »v« Empireju, ampak črpa svoj obstoj *a fonte virtutis in caelo empyreo tamquam a causa primaria et fundamento radicali*. S tem se Empirej dvigne nad prvo gibalo, saj je *magis causa universaliter quam primum mobile ceteraeque sphaerae inferiores* (*Summa philosophiae* XV.3).<sup>42</sup> Tej tezi so se razumljivo postavili po robu številnih sholastiki (Albert Veliki, Tomaž Akvinski, a tudi averoisti). Nardi poudarja, da se v teh krogih skoraj ni govorilo o Empireju. Pri Albertu Velikem najdemo sistematično navedene vse razloge, ki argumentirajo obstoj Empireja, za katere pa Albert pravi, da nimajo teže *apud philosophos* (s čimer ima v mislih Aristotela in Averroesa; *Commentarii in II Libr. Sent.*, d. II, a. III). Ti misleci so zato razmišljali o Empireju predvsem kot o domovanju blaženih, ločenem od vesolja, s katerim nima fizičnega stika,

38 Étienne Gilson, *Dante et Béatrice*, Paris: 1974, Vrin, 69.

39 Dante, *Tutte le opere*, 1187s. Za to analogijo prim. Aristotel, *Ph.* 209b 1ss.

40 Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 210–212.

41 Pierre Hadot, »Etre, vie, pensée chez Plotin et avant Plotin«, v: *Entretiens sur l'antiquité classique: »Les Sources de Plotin«*, Vandoeuvres – Genève 1957: 107–157.

42 *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ur. L. Baur, Aschendorff, 1912: 546s., citirano po: Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 195s.

predvsem pa ni neposreden vzrok njegovega obstoja. Zato se ponovno vprašamo, ali je Dante s svojim pojmovanjem Empireja prestopil težko določljivo mejo, onkraj katere so nekateri sholastiki videli nevarnost posrednega »stvarjenja«. Vendar je iz nadaljevanja razvidno, da ni tako, saj je Empirej ob Bogu, ki je *prima causa*, še vedno prejemnik Božje svetlobe in zato zgolj *vis causandi*.

### Metafizika svetlobe

S tem, ko je Empirej ponovno izvzel iz čutno zaznavnega sveta, se je Dante nekoliko odmaknil od tradicionalne krščanske kozmologije. Čeprav *Božanska komedija* ohranja zunanjo podobo nekakšnega prostora, skozi katerega pesnik potuje skupaj z Beatrice in kjer sreča sv. Bernarda, je ta Empirej »čista teofanija, sijoča avtomanifestacija Boga«. <sup>43</sup> Kakor pesnik sam poudari v pismu *Cangrandeju*, njegov ogenj (*ignis vel ardor*) ni *materialis* temveč *spiritualis*. Bruno Nardi <sup>44</sup> je korenine tega nauka iskal delno v indijski religiji, predvsem pa v novoplatonizmu, natančneje v novoplatonski metafiziki svetlobe, katere sledi najdemo pri številnih mislecih, antičnih in srednjeveških, ki govorijo o nadčutnem svetu duhovne/umske svetlobe. Pravzaprav najdemo ta nauk že pri samem Plotinu, pri katerem so prisposode sonca in njegovih žarkov ter žarečega središča s krogi svetlobe, ki ga obdajajo, del metafizičnega nauka, v katerem svetloba ni več zgolj prisposoda, ampak je dejansko svetloba. <sup>45</sup> Problem nastane, ko poskušamo natančneje opredeliti naravo te svetlobe. Trditi, da gre za čutno zaznavno svetlobo, bi pomenilo, kot pravi Moevs (in s čimer se strinjam), degradirati božansko v snovno in poistovetiti Stvarnika s stvaritvijo, zato se zdi bolj smiselna ideja, da je ta svetloba dostopna zgolj umu. Toda ali je potem sploh še svetloba? V jeziku platonikov in Plotina je to »svetloba od zgoraj«, ki je »še lepša, močnejša in svetlejša« (V 3(49).8.25s.). Veliko vprašanje, ki so si ga torej zastavljali zgoraj navedeni misleci, zadeva prav naravo te duhovne (ali v jeziku novoplatonikov, umske) svetlobe, ki je Um-bivajoče, »Božja slava« (*lumen Gloriam*) in arhetip vidne svetlobe, ki je zgolj njegova čutno

43 Pollack, »*Light, Love and Joy*«, 266.

44 Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 175–185.

45 O metafiziki svetlobe pri Plotinu gl. Werner Beierwaltes, »Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins«, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15/3 (1961): 334–362. V slovenščini gl. zbirko esejev o Plotinovi metafiziki svetlobe M. Uršiča, *Presežne prisotnosti*, Ljubljana 2022: Slovenska matica.

zaznavna manifestacija. Nardi opozarja tudi na arabski metafizični nauk o duhovni snovi, ki emanira iz Enega, skupaj z njo pa tudi vesoljni um in vesoljna duša.<sup>46</sup> Tudi Moevs se strinja, da je v ozadju novoplatonski nauk, ki ga je krščanstvo absorbiralo tako, da je Boga izenačilo s to svetlobo.<sup>47</sup> To je ponekod vodilo v emanacionistično predstavo Božje luči, ki vre iz svojega počela po naravni nujnosti (kar je dejansko res pri Plotinu), namesto da bi bilo to žarenje hoteno in dobrohotno dejanje Stvarnika. Takšnemu pojmovanju se je zoperstavil Tomaž Akvinski, ki je videl v svetlobi zgolj akcidenco k substanci, torej lastnost Empireja, ne pa njegove substance.<sup>48</sup> Zanj je svetloba prispodoba Boga. Nasprotno pa je v svetlobni metafiziki svetloba na najvišji ravni resničnosti bodisi izenačena z Bogom bodisi je odsev njegove slave (v Dantejevem primeru Empirej). Vendar namen tega nauka ni bil podreti hierarhijo, ki stvarstvo (čutno zaznavni kozmos) ločuje od Stvarnika, temveč pojasniti vez med njima. To vez po prepričanju nekaterih mislecev predstavlja prav vidna (čutno zaznavna) svetloba, prek katere *lumen gloriae* razkriva in, lahko bi rekli, ustvarja vse nastalo.

V Dantejevem *Raju* je svetloba – v analogiji, prispodobi ali metafizična – vseprisotna: tako že v II. spevu, v katerem pesnik spoznava princip nastanka množstva iz enega, pesnik predstavi poskus s tremi zrcali, ki dokazuje stanovitnost, čeprav različne moči (*virtù*) »sijaja enako živega«, tj. Božje milosti. Še intenzivneje pa je prisotna v prikazu Empireja od XXX. speva dalje, ko se pesnik sooči s sijajem, ki ga njegove oči niso zmožne sprejeti.

Kot nagel blisk, ki nas ob vid pripravi  
in nebogljenemu očesu skrije  
stvari, ki v večji sijejo bleščavi,  
tako tedaj me živa luč obsije,  
zastre zenico bliska mi zavesa,  
nič več ne vidim božje domačije. (*Raj* XXX.46–52)

46 Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 188. Podobno misel najdemo tudi v Uršičevih esejih, kjer avtor ob ugotavljanju prepoznavanju »sovpadanja« v nedovzetnosti na najvišji stopnji Uma in na najnižji stopnji snovi oblike pomisli, da »je snov, tj. temno in brezoblično zrcalo v Plotinovi prispodobi, enako »čista« kot najvišja, »brezsenčna« svetloba.« (*Presežne prisotnosti*, 66.) Omenjeni arabski nauk vodi v razlikovanje med dvema snovema, ki ga najdemo tudi pri Plotinu.

47 Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, 19.

48 *S.Th.* I, q. 67, a. 1.

Od tega trenutka dalje je po mojem mnenju govor o metafizični svetlobi, saj pride pri Danteju do nujne preobrazbe: pesnik se mora spremeniti, pridobiti »nov pogled« (XXX.58), ki povzroči, »da ni nikjer tako svetloba huda, da zmogla bi oči mi obsijane.« Vanj »plane ogenj«, v nadaljevanju pa ta svetloba postane reka, iz katere se napaja pesnikov duhovni pogled in ga tako okrepi; pozneje je še večkrat omenjena njegova slabost, »šibki vid« (XXXI. 98), ki se mora okrepiti za vedno nova in nova videnja. Sposobnost pesnikovega videnja/spoznanja se stopnjuje do poslednjega, najsvetlejšega videnja »najvišje Luči« v XXXIII. spevu (»vid moj polnejši postaja«, v.112). *Ardor* Empireja ima torej anagoško vlogo, ki krepi posameznikovo (*creatura*) zmožnost prejemanja Božje milosti, zaradi česar se nazadnje znajde iz oči v oči s svojim Stvarnikom:

Tam luč je, ki da Stvarnika uzreti  
tež stvári, ki le tákrat mir uživa,  
ko ji iz lica v lice On zasveti. (*Raj* XXX.100–102)

Ta svetloba je nekaj, česar stvaritev po naravi ne more uzreti, lahko pa jo uzre po Božji milosti, če si tega res želi. Pesnik v XIV. spevu to imenuje *gratuito lume*, ki ga daje *il sommo bene*. V sholastiki temu ustreza pojem *lumen gloriae*, koncept, ki sta ga razvila Peter Lombard in sv. Tomaž ter je bil potrjen na dunajskem koncilu leta 1311. Vendar Nardi ugotavlja, da nihče od krščanskih teologov *lumen gloriae* ni enačil z Empirejem.<sup>49</sup> Poleg tega je empirejska svetloba, ki se po Dantejevih besedah poraja ob odboju Božjega »žarka« od »površine« prvega gibala, slednjemu vir življenja in moči (*vivere e potenza*), s tem pa se vrnemo k temi vesoljnega »prostora«, *locus universalis*, ki ni zgolj *continens*, temveč tudi *formans*.

Pri tem se pojavlja tudi vprašanje, ali to nadčutno svetlobo že enačimo z Bogom ali pa gre za njegov odsev. Vsi veliki misleci in mistiki (Plotin, ps. Dionizij) so tej svetlobi pripisovali neki (iz)vir. Plotin, na primer, nad svetlobo umskega sveta postavlja Eno, za katerega pogosto uporabi svetlobno *metaforiko*,<sup>50</sup> na nekem mestu pa da celo misliti,

49 Nardi, »La dottrina dell'Empireo«, 208, op. 152.

50 Prim. Plotin VI 4(22).7.23–25, IV 3(27).17.12ss., V 1(10).6.29, V 3(49).12.40 in 17.34ss., V 6(24).4.14, VI 7(38).36.24, V 5(32).7.20ss. in VI 9(9).9.6; za svetlobno metaforo pri Plotinu gl. Rein Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, J. B. Wolters, 1965: 49–55.

da Eno/Dobro, ki »žari« na čelu umskega sveta – paradoksalno – *ni* svetloba.

Po razumnem preudarku bomo rekli, da je dejanskost, ki tako rekoč priteka od njega kakor svetloba od sonca, Um in vsa umska narava, medtem ko On sam (*sc.* Eno) stoji na vrhu umskega sveta in vlada nad njim, ne da bi iztisnil iz sebe sijaj, ki pride od njega – sicer bomo pred svetlobo postavili še eno svetlobo –, temveč miruje in žari na čelu umskega sveta. (V 3(49).12.39–44)<sup>51</sup>

Na to se spomnimo, ko pozneje ps. Dionizij Areopagit govori o »nadbitynostnem žarku Božje teme«, ko je najvišja izkušnja zavita v »mistični mrak nevedenja«.<sup>52</sup> Pri Danteju sicer ni nobenega dvoma, da je Bog najvišja Luč:<sup>53</sup> »trojna Luč, ki v svitu ene zarje svetiš« (XXXI.28), »najvišja Luč, ki sama je resnica« (XXXIII. 54 in 67), »večna Luč, ki sama v sebi biva, / ki sama se spozna in se spoznana / v spoznanju ljubi večno ljubezniva (XXXIII. 124ss.). Bistvo končnega pesnikovega spoznanja in razsvetljenja v XXXIII. spevu presega ne le njegovo pamet, temveč tudi pesniško domišljijo, in je strnjeno v Božjem »poblisku«. Najvišja Luč je hkrati najvišja ljubezen in tu se metafizika svetlobe umakne metafiziki ljubezni oziroma se zlije z njo.

51 Prim. Uršičevo poetično interpretacijo Plotinovega Enega/Dobrega kot »svetlobe ,pred Soncem«, »polne praznine«, »jasnine« (*Presežne prisotnosti*, 369).

52 *O mističnem bogoslovju* I.1. v: Dionizij Areopagit, *Zbrani spisi*, Ljubljana 2008: Slovenska matica, 159; gl. tudi Igor Škamperle, »Dionizij Areopagit in opat Suger in simbolika svetlobe v 12. stoletju« v: *Dionizij Areopagit in evropsko izročilo*, ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj, Ljubljana 2011: Slovenska matica, 139.

53 Tu namenoma ločujem izraz ,luč' kot vir svetlobe, sijaja, od izraza ,svetloba', čeprav se v slovenščini izraz ,luč' lahko uporablja tudi v pomenu ,svetlobe' (npr. »kopati se v luči/svetlobi«; vendar mi po drugi strani zveza »poln svetlobe« zveni boljše kakor »poln luči«).

## Viri in literatura:

- Acar, R. *Talking about God and Talking about Creation. Avicenna's and Thomas Aquinas' positions*. Leiden-Boston. 2005. Brill.
- Beierwaltes, W. Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins. *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 15/3 (1961): 334–362.
- Bertozzi, A. *Plotinus on Love: An Introduction to His Metaphysics through the Concept of Eros*. Leiden-Boston. 2020. Brill.
- Burrell, David B. »Creation or Emanation: Two Paradigms of Reason«. V: *God and creation. An Ecumenical Symposium*. Ur. David B. Burrell in Bernard McGinn. Notre Dame, Indiana. 1990. Notre Dame University Press. 27–37.
- Corrigan, K. Amelius. »Plotinus and Porphyry on Being, Intellect and the One. A Reappraisal«. V: ANRW 35.2: Principat. New York. 1987. De Gruyter. 975–93.
- Dante. *Božanska komedija*. Prev. Andrej Capuder. Trst. 1991. Založništvo tržaškega tiska.
- Dante. *Tutte le opere*. Uvod Italo Borzi. Komentarji Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Silvio Zennaro. Roma. 1993. Grandi Tascabili Economici Newton.
- Dionizij, Areopagit. *Zbrani spisi*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana. 2008. Slovenska matica.
- Durling, Robert M. »Neoplatonism«. V: *The Dante Encyclopedia*. Ur. Richard Lansing. London-New York. 2010. Routledge.
- Ferwerda, R. *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*. J. B. Wolters. 1965.
- Gilson, É. *Dante et Béatrice*. Paris. 1974. Vrin.
- Hadot, P. »Être, vie, pensée chez Plotin et avant Plotin«. V: *Entretiens sur l'antiquité classique: »Les Sources de Plotin«*. Vandoeuvres – Genève. 1957. 107–157.
- Hadot, P. *Porphyre et Victorinus*. Paris. 1968. Études Augustiniennes.
- Lacrosse, J. *L'amour chez Plotin. Eros hénologique, eros noétique, eros psychique*. Bruxelles. 1994. Ousia.
- Mellone, Attilio P. Emanatismo neoplatonico di Dante per le citazioni del Liber de causis. *Divus Thomas*, 54 (1951): 205–212.
- Mellone, Attilio P. »Empireo«. V: *Enciclopedia Dantesca* 2. Ur. Umberto Bosco. Roma. 1984. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 668–671.
- Moevs, C. *The Metaphysics of Dante's Comedy*. Oxford. 2005. Oxford University Press.
- Moore, E. »Dante's Theory of Creation«. V: Edward Moore. *Studies in Dante, fourth series*. New York. 1968. Haskell House. 134–165.



- Nardi, B. Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante. *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 20, 3, No. 5 (1911): 526–545.
- Nardi, B. Noterelle polemiche di filosofia dantesca. *Il nuovo giornale dantesco*. 1 (1917): 123–136.
- Nardi, B. »La dottrina dell'Empireo«. V: *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze. 1967. La Nuova Italia. 167–215.
- Nardi, B. »La dottrina delle macchie lunari nel secondo canto del *Paradiso*«. V: *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze. 1967. La Nuova Italia. 3–39.
- Nardi, B. »Tutto il frutto raccolto del girar di queste spere«. V: *Dante e la cultura medievale*. Ur. Paolo Mazzantini. Roma. 1990. Editori Laterza. 234–257.
- O'Keeffe, D. Dante's Theory of Creation. *Revue néoscolastique de philosophie*, 26 (1924): 45–64.
- Pigler, A. *Plotin. Une métaphysique de l'amour: L'amour comme structure du monde intelligible*. Paris. 2002. Vrin.
- Plotin. *Traité 9*. Prev. Pierre Hadot. Paris. 1994. Les Éditions du Cerf.
- Plotin. *Zbrani spisi I-II*. Ur. Marko Uršič in prev. Sonja Weiss. Ljubljana. 2016–2018. Slovenska matica.
- Pollack, T. »Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude.« V: Claire E. Honess in *Reviewing Dante's Theology, vol. 1, Leeds Studies on Dante*. Ur. Matthew Treherne. Oxford. 2013. Peter Lang.
- Sokolowski, R. »Creation and Christian understanding«. V: *God and creation. An Ecumenical Symposium*. Ur. David B. Burrell in Bernard McGinn. Notre Dame, Indiana. 1990. Notre Dame University Press. 179–192.
- Škamperle I. »Dionizij Areopagit in opat Suger in simbolika svetlobe v 12. stoletju.« V: *Dionizij Areopagit in evropsko izročilo*. Ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana. 2011. Slovenska matica.
- Uršič, M. *Presežne prisotnosti. Eseji o Plotinovi metafiziki svetlobe*. Ljubljana. 2022. Slovenska matica.



Alen Širca

## Dante in vprašanje mistične poezije

Dantejevo ime se je v okviru literarnozgodovinskih, filozofskih in teoloških raziskav pogosto povezovalo z mistiko oziroma mistično poezijo. Verjetno nihče ne bi mogel zanikati, da njegov *opus magnum*, *La Divina Commedia*, *Božanska komedija* (nastala med leti 1307 in 1320), stoji na križiščih filozofije, teologije, mistike in poezije. Vprašanje, ki nas tu v prvi vrsti zanima, je presek mistike in poezije v tem delu. Pri tem pa je takoj treba opozoriti, da naivno vprašanje, ki si ga raziskovalci do dandanašnji postavljamo, namreč ali je Dante res mistik ali ne, seveda nikakor ne more biti relevantno za presojo o tem, ali je njegovo delo kot tako v resnici mistično oziroma ali ga lahko označimo za polnokrvno mistično poezijo. Ob tem najprej trčimo že v sam trd oreh pojmov »mistika« in »mistično«, zato je vsakršna nadaljnja presoja o tej zadevi odvisna že od tega, kako ta pojma sploh opredelimo. Čeprav tu ni prostora, da bi se ukvarjali s presojo o takšnih opredelitvah na dolgo in široko, se lahko vendarle provizorično zatečemo k ustaljenemu mnenju večine religiologov in filozofov religije, skladno s katerim lahko o mistiki, kot predmetu »znanstvene« obravnave, govorimo samo toliko, kolikor je vselej vezana na mistično izkušnjo znotraj nekega konkretnega religijskega konteksta (na primer krščanskega, judovskega, islamskega). Takšna izkušnja je potem lahko (avto)biografsko izkazana ali pa tako ali drugače zarisana v različnih diskurzivnih pojavitvah. Tako bomo v tem kratkem prispevku analizirali le nekaj segmentov Dantejeve *Komedije*, ki bi jih zelo na široko in vsaj implicitno lahko označili kot indikativne za najintenzivnejšo religiozno izkušnjo, ki bi jo lahko oklicali za mistično. V tem smislu imamo lahko, v okviru zahodne krščanske mistike, za mistično, tisto posebno religiozno izkušnjo, ki meri na najbližji možni stik s Presežnim, to je t. i. *unio mystica*, mistična združitev oziroma zedinjenje. Zato je mogoče natančneje označiti mistični ustroj kakega teksta prav na podlagi tega, kako je ta *unio* artikulirana. To pa nas omeji samo na tretji del dela knjige, na *Paradiso*, v Capudrovem slovenskem prevodu imenovan *Raj*.

Ena izmed posebnih, in v oči bijočih kategorij Dantejevega *Raja*, ki se pojavi takoj na začetku, v prvem spevu je *deificatio*, ki bi ga lahko prevedli kot »pobožanstvenje« ali »poboženje«, morda tudi »pobogstvenje«. Ta sicer ni imenovan s to oznako, temveč z besedo *trasmannar* (1, 70), ki ga je težko prevesti, morda bi ga za silo poslovenili kot »prečlovečiti« ali »čezčlovečiti« (»nadčlovečiti«?).<sup>1</sup> Na neki način je ves tretji del *Komedije* mogoče razumeti kot postopni vzpon k temu »prečlovečenju«, ki morda na koncu nakazuje na *unio mystica* oziroma, če raje uporabimo termin, ki je bil v teološki rabi v Dantejevem času, »blaženo zrenje«, *visio beatifica*,<sup>2</sup> kot ga je razumel Dante.

Tu seveda ne moremo slediti vsem potankostim tega vzpona skozi nebeške sfere, zato se bomo osredili samo na neke ključne postaje zadnjih treh spevov. Ko torej Dante pod vodstvom Beatrice prečka vseh devet nebeških sfer – sfere Lune, Merkurja, Venere, Sonca, Marsa, Jupitra, Saturna, zvezdnega neba in tudi kristalinija, imenovanega tudi *primum mobile*, gre namreč za nevidno nebo, ki ga neposredno giblje *amor Dei* oziroma Božja ljubezen in ki daje gibanje vsem prejšnjim sferam –, končno v tridesetem spevu sledi vstop v t. i. Empirej, po srednjeveških predstavah prebivališče Boga.<sup>3</sup> Tu je tudi vrh njegovega vzpona, ki zdaj dobi poteze, ki bi utegnile biti mistične. Empirej je: »... ciel ch'è pura luce: / luce intellettuale, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia que trascende ogni dolzore (30, 39–40).«<sup>4</sup> V dobesednem prevodu: »... nebo, ki je čista luč: / umska luč, polna ljubezni; / ljubezen do resnično Dobrega, polna radosti; / radosti, ki presega vsakršno sladkost.«<sup>5</sup>

1 O tem gl. članek: Alen Širca, »Dantejev ‚transhumanizem‘«, *Primerjalna književnost* 41, 2 (2018): 153–167.

2 Za duhovnozgodovinski razvoj tega nauka tako v vzhodnem kot zahodnem krščanstvu gl. Hans Boersman, *Seeing God, The Beatific Vision in Christian Tradition*, Grand Rapids 2018: Eerdmans.

3 Za natančno analizo Dantejevega pojmovanja empireja v kontekstu srednjeveških predstav glej Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Commedia*, New York 2005: Oxford University Press, 15–35.

4 Izvirnik navajam po izdaji Natalina Sapegna: Dante Alighieri, *La divina commedia. Paradiso*. Firenze 1970: La Nuova Italia Editrice, 378–379 (Od tu dalje samo Sapegno). Strani te izdaje navajam samo ob daljših navedkih, saj navadno zadostuje navedba številke speva in posameznih vrstic.

5 Ta in prevod vseh drugih neslovenskih virov so delo avtorja članka. Prim. Capudrovo prepisnitev: »v nebo, v katerem čista luč domuje: / duhovna luč, ki z njo ljubezen biva, / ljubezen k Dobremu, kjer radost raste, / ta radost, ki vse radosti použiva« (Dante Alighieri, *Božanska komedija. Raj*, Celje 2005: Celjska Mohorjeva družba, 227–228).

Gre torej za fenomenalnost čiste intelektualne luči, ki je verjetno ena izmed najpogostejših kategorij v krščanskih mistiki, ko gre za izkušnjo razodevanja Božje pričujočnosti. Vendarle ima ta luč tudi »afektivni« vidik, saj je rečeno, da je »polna ljubezni« in prav ta dvojnost je, kot bomo videli tudi na koncu, značilna za Dantejevo pesniško pripoved o Absolutnem.

Ob tem pa je treba nujno dodati poetološko pojasnilo. Namreč tercina, ki jo vpeljuje (pol)stih »... ciel ch'è pura luce,« je zgleden primer Dantejeve mojstrske pesniške tehnike, v skladu s katero morajo vsi formalni in zvočni elementi podpirati semantični nivo besedila. Tehniko, pri katerih je uporabljenih več besed in se vsaka zadnja beseda v verzu ponovi na začetku naslednjega, tradicionalna poetika imenuje *capfinidas*.<sup>6</sup> Dante pri tej tercini umetelno uporabi tri ključne besede zadnje kantike, namreč »luč«, »ljubezen« in »radost«, zapečati pa jo z besedo »sladkost«, ki je uporabljena le enkrat. Takó stvári primerno proslavi svoj vstop v Empirej, kraj, ki je v resnici nekraj, ki nima ne začetka ne konca, kraj čiste umske luči, se pravi »nadkraj«, pri katerem so vse oznake (nebo, luč itn.) lahko samo nebogljene metafore, kajti empirej je v resnici Božji um sam.

Ko se Danteju oči nekoliko privadijo na slepečo empirejsko svetlobo, lahko razloči »reko luči« (*il fume di luce*), torej svetlobo, luč, ki v obliki žareče reke teče med bregovoma polnima pomladanskega cvetja; iz reke pa pršijo iskre (angeli?) na cvetove, ki so kakor rubini vdeleni v zlato. Poleg bele in rumene sta namreč rdeča in zlata poglaviti barvi empireja. In končno Dante (oziroma, če smo natančnejši, njegov *personaggio*) uzre ogromno belo vrtnico, katere venčni listi so pravzaprav duše blaženih, odete v bela oblačila, in katerih občestvo je očitno nekakšna nebeška meniška skupnost (*convento*), vendar je po drugi strani tudi nebeško mesto, podobno zemeljskemu Rimu. Zdaj pa z Beatrice vstopita v samo rumeno središče te empirejske cvetlice. Dante pri tem mojstrsko uporabi zelo evfonično govorico, nasičeno z raznimi glasovnimi ujemanji in s tem učinkovito signalizira nebeško harmoničnost in popolnost mističnega prebivališča blaženih:

6 Prim. Brenda Deen Schildgen, »Dante's Neologisms in the Paradiso and the Latin Rhetorical Tradition«, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 107 (1989): 101–119.

Nel giallo de la rosa sempiterna,  
che si digrada e dilata e redole  
odor di lode al Sol che sempre verna. (30, 124–126)

V rumeno vrtnice vekovite,  
ki se razširja in razteza in veje  
vonj hvale Soncu, ki vselej pomlaja.

Capudrov prevod žal tako semantično kot evfonično ne zmore podati veličine tega ključnega mesta Dantejevega besedila:

V ta soj zlata, ki v večni roži pluje,  
ki v vrstah širi se in vonje hvale  
do sonca dviga, ki vse pomlajuje. (231)

V 125. verzju smo priča asonanci, ki je podkrepljena z aliteracijo (**digrada** e **dilata**), medtem ko naslednji verz (126) sloni na delni konzonanci ob soglasnikih *d-r-l* (**odor**, **lode**), ki odzvanja zadnjo besedo prejšnjega stiha (**redole**) in na ta način zvočno podkrepi pomen ubranega raztezanja in dehtenja nebeške vrtnice v presežni Božji svetlobi.

Kot ugotavlja Barbara Seward,<sup>7</sup> gre pri uzrtju nebeške vrtnice v rešnici za dvojno videnje: gigantske bele vrtnice, na katere cvetnih listih so uprestoljene duše blaženih, je pospremljeno z videnjem Sonca, to je Božje luči, v kateri je sploh možno kaj videti. Nekoliko filozofsko bi lahko rekli, da je *lumen dei* fenomenaliteteta vseh nebeški fenomenov, pogoj možnosti slehernega »kaj« v najvišji nebeški sferi, ki je vendarle na neki način že vselej identična z Božjim umom samim, in *candida rosa*, bela vrtnica, je nedvomno najveličastnejši fenomen oziroma podoba na tej ravni duhovnega vzpona. Morda celo ena izmed najmarkantnejših mističnih podob v srednjeveški literaturi.

V naslednjem, 31. spevu, Dante v prvih treh verzih lapidarno pozvame svoje videnje nebeške vrtnice:

In forma dunque di candida rosa  
mi si mostrava la milizia santa,  
che nel suo sangue Cristo fece sposa. (30, 1–3)

V podobi bele vrtnice  
se mi je pokazala sveta vojska,  
ki jo v svoji krvi je Kristus naredil za nevesto.

<sup>7</sup> Barbara Seward, »Dante's Mystic Rose«, *Studies in Philology* 52/4 (1955): 515.

## Capuder:

Kot vrtnico tedaj sem v beli zarji  
zagledal sveto vojsko, ki prek svoje  
krvi jo Krist popeljal je k oltarji ... (233)

Temu opisu sledi slovita apikulturalna primera za angele, ki kakor čebele naletavajo na vrtnico in se vračajo nazaj k Bogu, od koder prizadevno prinašajo ljubezen in mir. In ko se zdaj Dante ozira po razvrstitvi prebivalcev nebeške vrtnice v luči slave (*lumen gloriae*) in je zaradi intenzivnosti zrenja že docela v ekstazi (31, 57: *e la mente mia era sospesa*), se zgodi nekaj povsem nepričakovanega. Beatrice nenadoma izgine in njeno vlogo nebeškega vodiča prevzame nekdo drug: sveti Bernard (iz Clairvauxa), veliki kontemplativni mistik in zagovornik marijanske pobožnosti. Danteju ne preostane drugega, kot da zapoje hvalnico svoji doslejšnji muzi in se tako dostojno poslovil od nje, ki se vrne na svoje mesto v »večni vrelec« (31,93: *a letterna fontana*). Bernard nato pouči Danteja, da uperi svoj pogled višje, v Devico Marijo, kraljico nebeške rože.

Motrenje Marije, predvsem pa himnična molitev k njej, ki jo opravi Bernard na začetku 33. speva, Danteja pripravi na zrenje Boga samega: »Obrnila bova svoje oči k izvorni Ljubezni, da boš zroč lahko prodril, kolikor dlje pač lahko, v njeno sijanje« (32, 142–144). Marijino posredništvo je tako pogoj možnosti za končno *visio beatifica*, ki nastopi v zadnjih dveh tretjinah zadnjega speva *Raja* (33,51–145).

Dantejev pogled postaja vse čistejši, tako da lahko čedalje globlje vstopi »v žarek / visoke luči, ki je po sebi resnična« (*per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera*). In zdaj presežnost tega zrenja Dante signalizira z uporabo postopka, ki je tipičen za mistična besedila, gre za topos neizrekljivosti same izkušnje, zrenja. To, kar mistik vidi, sliši oziroma izkuša ni mogoče adekvatno opisati z jezikom, čeprav je pogosto vendarle prav zato treba (spre-)govoriti.

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio. (33, 55–57)

Od tu dalje je moje gledanje bilo večje,  
kot lahko pokaže govor, ki od takšnega pogleda odstopi  
in prav tako spomin zaradi takšnega preobilja.

Capuder:

Od tu naprej, kar videl sem z očesom,  
Zagrne molk, ker govor se uklanja  
In ves spomin pred tolikim čudesom. (251)

Morda gre za najbolj persistenten motiv v celem *Raju*, tudi še naprej, vse do konca, Dante ne preneha ponavljati, da tega, česar vidi in doživlja, ni mogoče posredovati z jezikom, zato je ob vsem klimaktičnem zapisu videnja ob koncu *Komedije* vendarle samo dojenček (*un fante*), *che bagni ancor la lingua a la mammella*, »ki si še umiva jezik na dojki« (33,108), ali pa geometer, ki brezupno kvadrira krog (prim. 33,133–134).

Naposled Dante kontemplativno še bolj prodre v visoko oziroma večno, preprosto ali živo luč, tako da v ekstazi združi svoj pogled z »neskončno Vrednostjo« (33, 79-81: *i' giunsi l'aspetto mio col valore infinito*).

Toda vprašanje je, ali je *deificatio*, ki je bil kot *trasumanar* omenjen že na začetku nebeškega popotovanja, mogoče na koncu razumeti tudi kot *unio mystica*, mistično združitev? Kajti prav izrekanje te združitve je prva in najodličnejša naloga mističnega pesnika. Ali Dante to zmore? Fortunato Trione odgovarja pritrdilno: »Božji vtis in odtis se razkrije tako močno radikalno, ker je zmožen preoblikovati in prenoviti zmožnost duše same, ki je zdaj celo s čuti zmožna zaznavati duhovno pričujočnost« (188). Ta videnjska izkušnja Božje pričujočnosti je za Danteja nekaj sladkega. Gre za izraz, ki ga pogosto najdemo v krščanskem mističnem izročilu in insinuira zaupno bližino s Presežnim: »... qué quasi tutta cessa mia visione, / ed ancor mi distilla nel core il dolce che nacque da essa«; »... skoraj docela prenehalo je / moje videnje in vendar kaplja / v srce mi sladkost, ki rojeva se iz njega« (33,61–63).

Dantejev *personaggio* vendarle skuša ubesediti združitev z božanskim tudi z združitvijo pogledov, njegovega in Božjega: spominja se, da je svoj pogled združil z »neskončno Vrednoto«. Kot ugotavlja Bernard McGinn, najvidnejši raziskovalec zgodovine krščanske mistike, zrenje najvišje luči ni objektivno zrenje, saj subjekt postaja eno s tem, kar zre; kontemplacija Boga je namreč transformativni akt, ki je hkrati tudi »zadnja stopnja procesa *trasumanar*«. <sup>8</sup>

8 Bernard McGinn, *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism: The Varieties of Vernacular Mysticism (1350–1550)*, New York 2012: Crossroad, 189.



Vendar tu še ni vsega konec, Danteju se razkrije nov pogled (*vista nuova*), mistično-geometrična podoba treh krogov ali koles (*tre giri*), od kateri eden razločno predstavlja Svetega Duha. Gre vsekakor za učinkovito pesniško uprispodbabljanje Boga kot Svete Trojice:

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvermi tre giri  
di tre colori e d'una contenenza;  
e l'un da l'altro come iri da iri  
parea riflesso, e ,l terzo pareo foco  
che quinci e quindi igualmente si spiri. (33,115–119)

V globoki in jasni subsistenci  
visoke luči, so se mi razkrili trije krogi  
treh barv in enega oboda;  
in eden drugega so odsevali  
kot mavrica mavrico, in tretji je bil kot ogenj,  
ki je z dihom izhajal od enega in drugega.

Capuder:

Tam iz globin prečiščene podstati  
visoka luč v treh krogih mi zasije,  
v treh barvah ena je in trojna hkrati.  
kot se svetloba v mavrici prelije,  
odseva prvi v drugem v luči jasni,  
je tretji žar, ki ogenj njun ga lije.<sup>9</sup>

Veliki pesnik v to trinitološko shemo ne pozabi vdlati jasne kristološke podobe. Eden od krogov, s svojo lastno barvo, ima v sebi človekoliko podobo: »mi parve pinta de la nostra effige« (33,131).

Motiv treh krogov je Dante verjetno prevzel iz spisa *Reguale caelesti iuris*, velikega teologa iz 12. stoletja, Alana iz Lilla.<sup>10</sup> Motiv kroga, ki ponazarja Božji absolut, je tudi sicer znan v mistični poeziji tistega

9 Dante Alighieri, *Božanska komedija. Raj*, Prevedel Andrej Capuder, Celje 2005: *Celjska Mohorjeva družba*, 254.

10 Gl. Paolo Lucentini, »Il Liber viginti quattuor philosophorum nei poemi medievali: Il Roman de la Rose, il Granum sinapis, la Divina Commedia,« v: J. Marenbon, ur., *Poetry and Philosophy in the Middle Ages*, Lieden–Köln 2001, 139–140. Možen vpliv je tudi spis *Principium Gyrum Galderica* iz Clunyja. Lucentini celo ne izključuje možnosti, da je Dante poznal *Liber XXIV. philosophorum*, katere slovita druga propozicija se glasi: »Bog je neskončna krogla, katere središče je povsod, površje pa nikjer« (*Knjiga štiriindvajsetih filozofov*, prev. Gorazd Kocijančič, Ljubljana 2018: KUD Logos, 57).

časa. Približno v istem času, v prvih desetletjih 14. stoletja, je nastala tudi nemška sekvenca, imenovana z *Granum sinapis*, »Gorčično zrno«, ki je najverjetneje delo nekega klerika iz kroga Mojstra Eckharta. Tre-tja kitica, sestavljena iz dveh simetričnih verzikov, kot je to navadno pri pesniški obliki sekvence, se v srednjevisokonemškem izvorniku ter skoraj dobesednem prevodu glasi takole:

Der drier strik  
 hat tîfen schrik,  
 den selben reif  
 nî sin begreif:  
 hîr ist ein tûfe sunder grunt.  
 schach unde mat  
 zît, formen, stat!  
 der wunder rink  
 ist ein gesprink,  
 gâr unbewegit stêt sîn punt.<sup>11</sup>

Vozel treh  
 zbuja grozo globoko,  
 tega obroča  
 razum ni nikoli zajel:  
 tu je globočina brez dna.  
 šah in mat  
 času, oblikam, kraju!  
 Čudežni krog  
 je izvor,  
 povsem negibna je njegova točka.

A vrnimo se k Danteju. Na koncu Raja bi seveda pričakovali popis (tomaževske alo celo tomistične) *visio beatifica* kot motrenje Božjega bistva. Vendar je paradoks ravno v tem, da ni tu nobenega pogleda več, nobenega videnja, nobenega zrenja. Dokler je namreč še ne-kaj zreti, dokler še imamo objektno zrenje, zrenje v resnici še ni zrenje Boga, torej Bogo-zrenje. Bog po definiciji pač ne more biti objekt (zrenja). Zato zreti Boga v resnici pomeni postati (kot) Bog. To izpovedujejo sklepne vrstice *Komedije*, ki so dovolj znane, saj spadajo med najlepše stihe svetovne literature, vendar jih je za natančnejšo analizo treba navesti v izvorniku, dobesednem prevodu:

<sup>11</sup> Nav. po *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, izd. in prev. B. Wachinger, Berlin 2010: Deutsche Klassiker Verlag, 426.

A l'alta fantasia qui mancò possa;  
 ma già volgeva il mio disio e ,l velle,  
 sì come rota ch'igualmente è mossa,  
 l'amor che move il sole e l'altre stele. (33,142–45)

Za visoko domišljijo mi manjka moči,  
 a že je vrtela moja željo in voljo,  
 kakor kolo, ki se enakomerno giblje,  
 ljubezen, ki giblje sonce in druge zvezde.

Navedimo to mesto tudi v Capudrovi prepesnitvi:

Z vso domišljijo nisem videl čezenj,  
 a že sukala voljo mi z željami,  
 kot utečen obroč, je ta ljubezen,  
 ki giblje sonce z milijon zvezdami. (255)

Imenovana »fantazija« (*fantasia*) kot pesniška imaginacija, domišljija, zmožnost umišljanja, ki je do zdaj dobro služila Danteju, tu dokončno odpove in jezik kot tak ne more več ničesar posredovati. Prav ta popolni zlom umišljajoče zmožnosti in padec v nereprezentacijsko območje, je znamenje apofatične razsežnosti Dantejeve poezije.

Vse, kar je še mogoče reči – in ob tem tolmačiti –, je, da je tu pesnikova želja (*disio*) integrirana v Božjo voljo (*velle*), ki je koncipirana kot krožno gibanje presežne, nadkozmične Ljubezni. Ta na najgloblji ravni, kot v sebi umirjeno in zedinjeno želenje duše, pa je tisto stanje, ko človek postane *capax Dei*, zmožen za Boga – ki je, kakor pravi že Janezov evangelij, Ljubezen sama (in zato *eo ipso* Volja).

Zato ima v *Božanski komediji* ljubezen zadnjo besedo. To je Ljubezen, ki je izvor in konec vsega. V luči tega konca se mi zdijo vse tiste, seveda tradicionalne, razlage o Danteju kot tomistu<sup>12</sup> zgrešene, ta konec ga vendarle veliko bolj približuje frančiškanski duhovnosti.<sup>13</sup> Če se bili doslej v *Paradis*u v mistično-teološkem smislu Dantejevi največji sogovorniki predvsem Albert Veliki, Tomaž Akvinski, Richard Svetoviktorški in Dionizij Areopagit,<sup>14</sup> je na koncu njegov tihi

12 Resnici na ljubo je treba poudariti, da so komentatorji *Božanske komedije* imeli pogosto skušnjava, da so v Danteju videli zapriseženega tomista ali vsaj zelo naklonjenega duhu *divi Thomae*, »božanskemu Tomažu«. Skladno s tomističnim pojmovanjem mistične teologije, če nekoliko poenostavimo, pa ima um vselej primat pred voljo.

13 Zato se tudi ne morem strinjati z analizo Dantejevega blaženega videnja, kot jo podaja H. Boersman, *Seeing God*, 215–253.

14 O tem gl. zlasti Piero Boitani, »The Sibyl's Leaves: A Study of Paradiso XXXIII«, *Dante Studies* 96 (1978): 83–126.

sogovornik Bonaventura, serafski učitelj, predvsem s spisom *Itinerarium mentis in Deum* (*Popotovanje uma k Bogu*).<sup>15</sup> Vsekakor pa tudi Bernard iz Clairvauxa, ki mu je odkazana pomembna funkcija vodnika v nebesih, čeprav se zdi, da je prav njegov koncept mistične združitve kot uskladitev človeške in Božje volje vendarle nekoliko prešibek za Dantejevo končno spojitve *disio* in *velle*. Kakšno je bilo dejansko Dantejevo poznavanje Bernarda namreč do dandanašnji ni povsem razjasnjeno. Steven Botterill, v svoji knjigi, *Dante and the Mystical Tradition* ugotavlja,<sup>16</sup> da je Dante z gotovostjo poznal samo eno Bernardovo delo, namreč tisto, ki ga navaja v nekem svojem pismu, to je *De consideratione*. To je v resnici Bernardovo zadnje delo, namenjeno papežu Evgeniju III.

Torej lahko zagotovimo, da kljub nekaterim pasažam v *Raju*, ki kažejo na Dantejevo seznanjenost z intelektualističnimi konceptijami *visio dei*, Dante je in ostaja predvsem ljubezenski mistični pesnik, ne da bi ga ob tem seveda znivelizirali na afektivno mistiko, ki naj bi bila v nasprotju intelektualni oziroma spekulativno. Dante se v takšne dihotomije ne pusti ujeti.

\* \* \*

Dante kot religiozni pesnik imaginira vzpon skozi nebeške sfere, ki se zlagoma zaključi v *visio beatifica*, blaženo videnje, kot naj bi bilo to mogoče za še živečega človeka. Gre za subjektivno, izvirno pesniško pripoved, ki ohranja svojo edinstvenost tudi tedaj, ko razpolaga z bogatim zahodnim duhovnim in filozofsko-teološkim izročilom. In v tem smislu je *Komedija fictio*, umetniško pesništvo v najbolj odlikovanem literarnem smislu (ne pa nekakšna teologija v verzih). Zato je razumljivo, da se precej razlikuje od večine besedil mistično-videnjske literature, ki skušajo »verodostojno« podati prikaz takšne ali drugačne izkušnje »onstranstva«. Po drugi strani pa Dantejev prikaz vzpona k Bogu na neki način vendarle želi biti *visio*, želi, da ga jemljemo »zares«, prav zato, ker vzpostavlja mistagoško željo po izkušnji presežnega, onstranskega, neupodobljivega, neizrekljivega, torej skrivnostnega in neposrednega stika z Božjo pričujočnostjo.

15 Prev. v slovenščino Silvester Novak kot *Potovanje duše k Bogu*, Ljubljana 1999: Brat Frančišek.

16 Botterill, Steven, *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge 1994: Cambridge University Press.

In je tako v tej intenci vendarle skladen z izročilom besedil zahodne krščanske mistike. Če si sposodimo Bonaventurovo sintagmo, je *Commedia* v svojem temeljnem ustroju *itinerarium mentis et litterarum in Deum*,<sup>17</sup> potovanje, ki vključuje samo preobraževanje črke, pisanja o njem samem. Dante je s svojim *opus magnum* namreč iznašel model literarne mistike, ki je zmes ali, raje, dialektična napetost med resničnim in fiktivnim, mistiko in literaturo. To je besedilo, ki ni več neposredno ubesedenje mistične izkušnje »iz prve roke«, temveč grandiozna literarna umetnina, ki v subjektivnem, domišljijem integriranju mističnega izročila, lahko hkrati učinkuje tako mistično (*visio*) kot povsem estetsko (*fictio*).

---

17 To formulacijo si hkrati sposojam od Giulane Carugati, »Mistica, Ermeneutica, Dante«, v: *MLN*, 117,1, *Italian Issue* (2002): 13.

## Viri in literatura

- Alighieri, Dante. *La divina commedia. Paradiso*. Izd. Natalino Sapegno. Firenze. 1970. La Nuova Italia Editrice.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Raj*. Prevedel Andrej Capuder. Celje. 2005. Celjska Mohorjeva družba.
- Boersman, Hans. *Seeing God. The Beatific Vision in Christian Tradition*. Grand Rapids. 2018. Eerdmans.
- Boitani, Piero. The Sibyl's Leaves: A Study of Paradiso XXXIII. *Dante Studies* 96 (1978): 83–126.
- Boitani, Piero. *Verso l'incanto. Lezioni sulla poesia*. Bari. 2021. Laterza (e-izdaja).
- Botterill, Steven. Quae non Licet Homini Loqui: The Ineffability of Mystical Experience in Paradiso I and the Epistle to Can Grande. *Modern Language Review* 83.2 (1988): 332–341.
- Botterill, Steven. *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*. Cambridge. 1994. Cambridge University Press.
- Carugati, Giuliana. *Mistica, Ermeneutica, Dante. MLN* 117/1. *Italian Issue* (2002): 1–16.
- Deen Schildgen, Brenda. Dante's Neologisms in the Paradiso and the Latin Rhetorical Tradition. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 107 (1989): 101–119.
- Lucentini, Paolo. »Il Liber viginti quattuor philosophorum nei poemi medievali: Il Roman de la Rose, il Granum sinapis, la Divina Commedia«. V: *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*. Ur. J. Marenbon. Leiden–Köln. 2001. Brill. 131–153.
- McGinn, Bernard. *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism: The Varieties of Vernacular Mysticism (1350–1550)*. New York. 2012. Crossroad.
- Moevs, Christian. *The Metaphysics of Dante's Commedia*. New York. 2005. Oxford University Press.
- Seward, Barbara. Dante's Mystic Rose. *Studies in Philology* 52/4 (1955): 515–523.
- Širca, Alen. Dantejev ,transhumanizem'. *Primerjalna književnost* 41, 2 (2018): *Evropski humanizem in njegovi izzivi*: 153–167.
- Trione, Fortunato. Paura del senso e timore di Dio: Misticismo nella Divina Commedia. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 129 (2011): 187–216.

Neža Zajc

Dante Alighieri in problem nesmrtnosti duše  
(*Novo življenje, Komedija*)

Dante je bil rojen enkrat med koncem maja in 21. junijem leta 1265 v Firencah. Na trenutek svojega rojstva se kot glavni protagonist svoje trodelne pesnitve *Komedije* ozre ob vstopu v Raj, ko s perspektive zodiakalnih Dvojčkov gleda na Zemljo in prepozna naslednje:

Tam za Gadom<sup>1</sup> se mi je razkrila  
na obali blazna Uliksesa veriga,  
kjer je Evropa sladko tleča skrenila.<sup>2</sup>

sì ch'io veda di là da Gade il varco  
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito  
nel qual si fece Europa dolce carco.<sup>3</sup> (Raj 27, 82–84)

Takšno gledišče se je Danteju odprlo že v prvi pesniški zbirki *Novo življenje (Vita nova/Vita nuova)*,<sup>4</sup> ki jo je pisal med leti 1293–1295. Tudi v spisu *Convivio*,<sup>5</sup> pisanem kmalu po prvi zbirki, omenja pomen »dveh revolucij Venere« (Convivio – II, ii), s čimer je bila mišljena Venerina revolucija v njenem epiciklu, zato se zdi, da je bilo Danteju

1 Danes obmorsko mesto Cadiz v Španiji, ki naj bi bilo eno najstarejših krščanskih pristanišč in središče raznolike, bogate pismenosti in kulture.

2 Slovenski prevod: Dante Alighieri, *Božanska komedija*, prev., opom. in spremno besedo napisal Andrej Capuder, Ljubljana 1994: Mihelač, 605. (dalje pod: Dante Alighieri, *Božanska komedija*)

3 Kjer ne bo navedeno, so prevodi avtoričini.

4 Pred tem je pisal sonete, ki niso bili zbrani v zbirki, pozneje so znani pod naslovom *Rime*.

5 *Convivio*, spis (napisan med 1304–1307), čeprav nedokončan (sprva je pesnik načrtoval 15 knjig), predstavlja v primerjavi z *Novim življenjem* še bolj precizno opredelitev Dantejevega osebnega stališča glede trenutne zgodovinske situacije in njegovo čedalje bolj izčiščeno pojmovanje lastnega položaja v tedanji kulturi Italije in Evrope (poskus osebne filozofije in tudi etike?) (Francesco Ciabattini, »Dante Alighieri«, v: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, ur. Marco Sgarbi, Springer 2017: Springer International Publishing, 969). Lirična fluidnost je deloma porušena, je pa zato poudarjena avtorjeva osamelost med intelektualci njegovega časa (Guiseppe Mazzotta, »Life of Dante«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University press, 9). Opazna je težnja po univerzalizaciji teološko-filozofskega pogleda z nekaterimi poskusi racionalizacije vplivnih glasov preteklosti, ki so na Danteja idejno in nazorsko vplivali.

pomembno tisti datum opredeliti čimbolj določno. Svojega rojstnega položaja – na nebesni sferi – se je spominjal v začetnih verzih devete *Rime*,<sup>6</sup> ki sestavlja niz pesmi pod nazivom »rime petrose«,<sup>7</sup> kjer je tudi omenjena zvezdna konstelacija Dvojčkov:

Prišel sem do središča vrtenja nebesnega,  
ko horizont, medtem ko sonce lega,  
svetla Dvojčka poraja nam na nebu.<sup>8</sup>

V zbirki *Novo življenje* je Dante združil mladostne pesmi s prozimi zapisi, kar je pozneje dobilo oznako posebne dvojne oblike, imenovane ‚prosimetrum‘, ki empatično sugerira epicikel, ki ni kronološko regularno, ampak artistično povezan z Dantejevim avtobiografskim pogledom. Čeprav Dantejev pesniški položaj ni bil celovit in ne enoten, v *Novem življenju* avtobiografski komentarji in zgoščenost lirične sporočilnosti, ki s precej nesorazmerno in mestoma netrdno, digresivno kronologijo<sup>9</sup> razklenjajo besedilo na delce, subtilno dosegajo nekakšen vtis poetičnega poenotenja doživetih izkušenj in pesniškega izraza. Ustvarja se ambivalenten ritem izstopanja in vstopanja v kompleksen personalno-kulturni kontekst.<sup>10</sup> Kot pesnik je Dante natanko

6 Zbirka *Novo življenje* je sestavljena iz 25 sonetov, ene ballate in petih kancon, izmed katerih je ena namenoma nedokončana in služi kot vez med drugim in tretjim delom tridelne zbirke (prvi del se konča po razdelku XVII, drugi pa po razdelku XXVII). Med izgnanstvom je v zadnjih letih zbral pesmi iz *Convivia* in *Vita nove*, pa tudi druge neizdane, napisane med 1280–1320, v dve zbirki: *Rime* in *Canzonieri*. Oblika »kancone« ne označuje pesmi kot takih, ampak jim najbolj ustreza žanr opevanja (ode); Dante o tej verzni obliki (multistanza) v *De vulgari eloquentia* pravi, da je najbolj plemenita od vseh (Stanley Applebaum, »Introduction«, v: Dante Alighieri, *The New Life - La Vita Nuova*, ur., prev. S. Applebaum, New York 2006: Dover Publication, vi). *Rime* in *Kancone* se v izdajah mestoma izmenjujejo v naslovu.

7 Dante svoje pojmovanje »rime petrose« uvaja že v 7. Rimi (»Ali poco giorno ed al gran cerchio d'ombra / son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli / quando si perde le color nell'erba; / e l' mio disio però non cangia il verde / sì è barbato nella dura pietra / che parla e sente come fosse donna / si sta gelata come neve all'ombra, / che non la move se non come pietra / ile dolce tempo che riscalda i colli«) in 8. Rimi (»ché per lo tempo caldo e per lo freddo / mi fa sembiente pur com'una donna, / porto nascoso il colpo della pietra / con la qual tu mi desti come a pietra / che t'avesse noiato lungo tempo, / tal che m'andò al cuore, ov'io son pietra. / E mai non si scoperse alcuna pietra«) (Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, ur. Domenico de Robertis et al., Livorno, Firenze 2012: Polistampa, 69, 70).

8 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 72.

9 Prim. Colin Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry (Review)«, *The Italian Issue*, 84/1 (1969): 121.

10 Prim. Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 120.



takšno oprijemališče za izhod iz osebnega pogleda in obenem za slovo od iluzije neke objektivizirane perspektive potreboval. Pesnikova prisotnost postane otipljiva in umeščena v njegov osebni intelektualni razvoj, hkrati pa se zarisuje njegova kulturnozgodovinska vloga v dobi, v kateri je živel. Dante je namreč poezijo začel sprejemati tudi kot odgovor na razdeljeno in politično sprto Italijo, saj je verzno tehniko pojmoval – v svojem osebni nazoru – kot ultimativno obliko možnosti sprave in izgubljenega duševnega miru, ki je sama po sebi onstran in onkraj kronologije (zgodovine, politike). Zdi se, kot bi pesmi začenjale vstopati v temni zgodovinski kontekst kot samostojni, goli, huma(nistič)ni artefakti.

Nesorodnost s preteklimi pesniškimi in historičnimi literarnimi vzorci je bila deloma vzpostavljena z nedoločno kategorijo intelektualne širine in odprtosti, ki se je izogibala dokončni opredeljenosti (ni sledi o astrološkem fatalizmu ali historičnem spremljanju dogodkov), ne pa tudi opredeljeni avtobiografski zaznamovanosti. Zato Dantejevo navajanje zvezdnih konstelacij ni mogoče več docela razumeti kot zgolj astrološko navezavo, temveč njegovo prizadevanje za umestitev (sebe) v čas in prostor – in v kozmos, mišljen kot univerzum (vsa nebesna, tj. vesoljna sfera). V biogeografiji takšno razumevanje kozmolitskega časa pomeni etično raven vrednotenja skupaj z prostorom in ljudmi v njem. Umestitev ne v človeško, ampak v nebesno sfero (nebesa, pl. nebo) je mogoče pojasniti kot neposredno nanašanje na krščansko in čedalje strožjo kristološko<sup>11</sup> perspektivo. A Dantejev položaj je bil še zagonetnejši.

Pesnik v sebi ni bil razdeljen (razdvojen). Vloga, v kateri predstavlja sebe v *Komediji* (ki sicer ni docela enaka realni Dantejevi), je usmerjana in ni brez zavedanja o nujnosti navezave.<sup>12</sup> Ko se kot protagonist znajde v Peklu kot v neznanem prostoru, se zdi, da je od (zla) tega sveta nezaznamovan, vendar pa prizadet zaradi doživetega in *videne-ga* zla. Čeprav je na skrajnem začetku negotov (v gozdu ne vidi in ne ve, kam se obrniti), ni izgubljen popotnik kot antični Ulikses,<sup>13</sup> saj se ne predaja neuravnovešenemu položaju, kamor bi ga morebiti lahko

11 Tudi v *Novem življenju* naj bi bila njegova upesnitev lika Beatrice pravzaprav kristološka Ciabattoni, »Dante Alighieri«, 949).

12 Morda bi morali z večjo gotovostjo misliti o Dantejevi krščanski veri.

13 O vzpostavljenem razmerju med likom Danteja in Uliksesa v *Komediji* gl. (J. M. Lotman, *A Semiotic Theory of Culture*), Indiana 1990: Indiana University Press, 182–185).

pahnile različne silnice. Je sicer v središču vseobsegajočega kriznega stanja in potrebuje zunanjega pomočnika, a zdi se, da ve (čuti), da ni sam. Dante je pesnik, hrepenilec, zato iz teme priključuje senco, človeško. Ni pomembno, ali je to prikazen ali privid, saj je Dante prepričan, da more prav ta duša biti njegov edini vodnik: ne filozof, teolog, ali svetnik, ne angel, ampak velikan rimskega pesništva Vergilij.<sup>14</sup> Dante je duhovni iskalec, je blizu romarjem, čeprav ni eden od njih. Takšen njegov položaj se je začel oblikovati že v *Novem življenju*: v VII. sonetu se s parafrazo bibličnih besed (»Vi, ki pota Amorja vestè/povejte mi, če tre/kot mene zdaj, trpljenje kje človeka?«)<sup>15</sup> starozaveznega preroka Jeremije (Jer 1, 12: O vi vsi, ki greste po poti, pomislite in pogledajte, če kdo trpi, kot jaz trpim) obrača na ljubezenske sle (Amorjeve prinašalce). Kategorija dolge poti z jasnim ciljem in namenom odpira ostale attribute romarjev, kot so sposobnost vzdržnosti, duhovne zmogljivosti ob premagovanju fizičnih naporov, dejavnega sočutja, potrpežljivosti in trpljenja ter odprtosti za čudežno (čudodelno, mistično?). Nanašanje na lastno rojstvo pa ima z gledišča nebesne perspektive poleg kozmolitskih konotacij v bistvu najpomembnejšo nalogo v pesnikovi genezi pesništva: v primeru prvih aluzij na čas lastnega rojstva bi lahko govorili o genetičnem samonanašanju, vse nadaljnje referenčne možnosti navezovanja na lasten opus (avtocitytatnosti) pa potemtakem nastopajo kot poetološke kategorije z mnemotično funkcijo,<sup>16</sup> ki je bila odločilna za celotno Dantejevo avtopoetiko. Položaj romarjev,<sup>17</sup> s katerimi se pesnik sicer ne more dobesedno poistovetiti (saj je sam ustvaril-izbral njihov lik), se pa ujema z njegovo notranjo namero, izraženo tudi v njegovi vlogi, ki jo ima v *Komediji*, ponazorjeni v Peklu<sup>18</sup> in v Vicah ponazorjena s Psalmom 113, ki govori o izgonu iz Egipta, zaznati je celo psalmski zven).<sup>19</sup> Namen njegove poetike je bil oddaljiti se od svoje usode in hkrati ostati zvest svojemu pobožnemu

14 Lino Pertile, »Introduction to *Inferno*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 69.

15 Dante Alighieri, *Novo življenje*, prevod in opombe C. Zlobec, uvod J. Kos, Ljubljana 1956: CZ, 32.

16 Nekateri teoretiki v tem kontekstu uporabljajo izraz »avtokomunikacija« kot značilnost pesniškega besedila (Lotman, *Universe of the Mind*, 27).

17 Prim. Jeffrey J. Schnapp, »Introduction to *Purgatorio*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 94.

18 Prim. Lino Pertile, »Introduction to *Inferno*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 75–76.

19 Jeffrey J. Schnapp, »Introduction to *Purgatorio*«, 98, op. 8.

cilju – zavedati se<sup>20</sup> tistega, kar je presežno in pričevati o tem, kar je pojasnjeno v sonetu XL. Prozni uvod k le-temu (v slovenščini ni doživel razlag ali opomb)<sup>21</sup> se odpira z opisom nepričakovanih okoliščin romarskih poti: pisan v sedanjiku, sooča z osebnim trpljenjem, izvirajočim iz prejšnje pesmi, ter s časom, »ko mnogo ljudi hodi gledat blaženo podobo, v katero je Jezus Kristus nam za spomin vtisnil svoje obličje, ki ga v slavi zre moja gospa.«<sup>22</sup> Podobno se ponovi v skrajnem zaključku knjige: »Slavo moje gospe, namreč blažene Beatrice, ki v večni slavi zre obličje njega *qui est per omnia secula benedictus*.«<sup>23</sup> Zdi se, da gre za postno obdobje in da je mišljena relikvija.<sup>24</sup> Nato je izpostavljena zamišljenost romarjev, njihova oddaljenost od doma ter bridkost mesta Firenze. Pojavi se večkratna ponovitev joka kot prva napoved stalnice Dantejeve poezije in je prepoznavna, čeprav implicitna značilnost njegovega osebnega patosa, ki med drugim prispeva protislovnost svetlobe: solze ganjenja, pretresenosti in ne vedno sreče (prim.: »Gli occhi dolenti per pietà del cuore / hanno di lagrimar di penna sofferta«, »Oči, sotrpeče s drhtečim srcem, / so v solzah tešile bolečine«).<sup>25</sup>

Čeprav je njegova ost, naperjena proti nedavni in dotedanji pesniški tradiciji na italijanskih tleh, znana, ni nikjer eksplicitna. V dotlejšnji tradiciji italijanske poezije, ki naj bi jo najprej s posameznimi verzi *Hvalnice soncu* z italijanskimi besedami osnoval leto pred smrtjo leta 1225 sv. Frančišek Asiški, se je med sicilijansko in toskansko šolo, Dante opredelil za severno šolo, saj je posvetno poezijo, zgolj ljubezensko, in pogosto humorno, imel za banalno. Leta 1280 je začel pisati lirsko poezijo, v visoko artističnem (umetnem?) jeziku, ki pa je

20 Rachel Jacoff, »Intruction to Paradise«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 118.

21 Prim. Ciril Zlobec, »Uvod«, »Opombe«, v: Dante Alighieri, *Novo življenje*, Ljubljana 1956: CZ.

22 Dante Alighieri, *Novo življenje*, 87.

23 Ibid., 90.

24 Potem je navezava na domnevno podobo odtisnjenega Odrješnikovega obraza v posmrtnem (Veronikinem) prtu (kot relikvija je danes hranjena v Rimu). Prim. odmev takšne izkušnje v Raju 31, 103-198: »Kot ta, ki, da Veroniko pogleda / prišel je doli od hrvaške straže / pa se sloveče slike ne nagleda / rekoč si v mislih, dokler se mu kaže: ‚Gospod moj Jezus Kristus, Bog resnični, / je to res tvoje lice, prt ne laže?‘ - Dante Alighieri, *Božanska komedija*, Ljubljana 1994: Mihelač, 612); Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 996.

25 »Bridkost srca, prepolnega tegob, / oči v nenehnem joku so blažile« (Dante Alighieri, *Novo življenje*, 73).

bil poln dialektalnih primesi (galskih, provansalskih, sicilijanskih).<sup>26</sup> Tri leta pozneje je bil sprejet v krog florentinskih pesnikov, ki sta ga idejno vodila Guido Cavalcanti (ki mu je posvečena zbirka *Vita nova*) in Guido Guinizzelli iz Bologne.<sup>27</sup> Razvil je nov lirski verzni slog, ki ga je sam imenoval ‚dolce stil nuovo‘. O novem slogu je Dante spregovoril v 24. spevu *Vic* z navezavo na lastne verze iz *Novega življenja*, ki se začenjajo z naslednjimi besedami »Gospe, ki imate intelekt ljubezni/ ki razumete ljubezen«. <sup>28</sup> Ta poetološko pomemben verz se z avtocitatom odločno in nepovratno oddalji od profanosti<sup>29</sup> ter selektivno kaže na *subjektivno* izbranost individuuma, ki pa ima namen izraziti zavest o širši perspektivi: *ustvarjati* za Višjega (Bogu všečno). Zaporedje ni vzročno niti kavzalno, ampak osebno in transcendenčno hkrati. Dante v proznem pojasnilu takole pravi:

»Novi sonet, ki sem ga napisal, ima pet delov. V prvem, govorim o tem, kam gredo moje misli in jim sledim po njihovem učinku. V drugem povem, zakaj gredo tja in kdo jih tja privablja. V tretjem delu pripovedujem, kaj vidijo, torej ženo, ki je tam spoštovana, zato jih primerjam z romarji, saj so misli kot romarji, ki zaradi vere potujejo po svetu, daleč stran od rodnega kraja, kot duh romarjev; v četrtem delu povem v kakšni obliki zdaj vidijo njo, misli se torej dvignejo do višine nje, do katere moj intelekt (razum) drugače dostopati ne more. V petem delu povem, da četudi jih sam ne razumem in ne morem dosegati teh blaženih duš, me moje misli dvigajo do teh čudežnih višin. [...] Zato v končnem verzu petega dela povem še, da ta sonet namenjam ženam.«<sup>30</sup>

Res so se v 12. stoletju pojavili prva besedila, ki so jih napisale ženske meniške predstavnice, kot so bile Klara Asiška, Hildegarda von Bingen in pozneje Katarina iz Siene. Pesnik 22. sonet začenja z

26 Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 126.

27 Med drugimi grešnimi dušami sta v Peklu tudi Dantejeva učiteljca, Brunetto Latini je umeščen med sodomite, senca Guida Cavalcantija pa je v X. spevu, kjer njegov oče trpi zaradi nevednosti, da njegov sin še živi in odraža lastnost obsojenih v peklu, ki ne poznajo sedanjosti, čeprav – kakor zli besi – umejo napovedovati prihodnost. V tem nekoliko nejasnem delu (med množtvom drugih dantejevskih enigem v *Komediji*) je morda tudi zaznati Vergilijevo kritiko versko ravnodušnega Guida Cavalcantija.

28 Dante Alighieri, *La Vita Nuova, The New life*, prev. Stanley Applebaum, New York 2006: Dover Publication, 36; C. Zlobec: »Žene, ki veste, kak srce boli« (Dante Alighieri, *Novo življenje*, 51).

29 Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 121.

30 Dante Alighieri, *Novo življenje*, 103–104.

nagovorom žena, ki jih pesnik (kakor romarje) sprašuje po njihovem izvoru: »Žené, ve, ki povešenih oči / prihajate s potrnostjo v izrazu / od kod prišle ste, da vam na obrazu / usmiljenju podobna sled lebdí?«. Zato je pomembno upoštevati še Dantejevo razlago 19. pesmi iz *Vita nova*, kjer pojasni besedno zvezo »intelligenza nuova« in pove, da sedaj njegov jezik govori spontano (torej: z lahkoto, lahkostjo), ko pravi: »In rečem: ‚Žene, ki razumete ljubezen.‘« ter še doda, da ga to izreči še posebej veseli.

Ni bilo več mogoče misliti na znane vzorce opevanja, ampak so bile fiktivne (ženske) naslovnice povzdignjene na raven razumnosti kot tiste sposobnosti doumevanja, ki bi omogočila izraz ponotranjenega, na intimizem zgolj spominjajočega, lirizma. Lahkotnost Dantejeve dikcije mehča ostrino in preprečuje morebitno digresijo v teološki diskurz. Ortodoksno krščanstvo in religija ljubezni dvorjenja sta skupaj nevsiljivo osrediščena<sup>31</sup> (drugače kot pri Guidu Cavalcantiju, ki je poudarjal slednjo). V Dantejevem procesu ustvarjanja pa sta se dopolnjevala z zavestjo o tuzemski vzporednosti osebnih svetov (govori o »risanju angelskih bitij«: »disegnare figure d'angeli«)<sup>32</sup> in – osebnim spominom:

In spet mi prišla je v spomin gospa,  
ki utrle so nje zemeljske vrline  
si pot vse do Marijine bližine,  
kjer zraven nje zdaj prostor svoj ima.<sup>33</sup>

V *Novem življenju* srečamo besedne zveze kot so »intelligenza nova« in »intelleto d'amore«, kar sam Dante izpostavi kot ključne opredelitve v njegovem verzem izrazu. Zadnji sonet te zbirke imenuje: »Novi sonet«. Po trodelnem (proznem, vernem, eksegetskem) pasusu nato samozavestno začne poslednji sonet zbirke *Novo življenje* z besedami:

Nad sfero, ki najvišja kroži, vre  
mi vzdih, ki iz globin srca prihaja,  
nov duh, ki Amor jokajoč poraja

31 Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 121.

32 Dante Alighieri, *La Vita Nuova, The New life*, ur. S. Applebaum, 80.

33 C. Zlobec: »V spomin, kot često že, mi je prišla / prijazna žena, ki zavolj kreposti / tuzemskih med nebeškimi si gosti / svoj prostor ob Mariiji je našla« (Dante Alighieri, *Novo življenje*, 79).

ga v njem, vse više in više z njim se pne.<sup>34</sup>

Ni bila predanost rodnemu mestu (zunanji vzrok) odločilna, kot je bilo dotlej v interpretacijah pogosto poudarjeno, temveč posvečenost izbrani ženi (drugje Dante pravi, da so Firence izgubile svoj mir, ker so izgubilo svojo Beatrice, ki je prinašala florentinskim običajem blagoslov<sup>35</sup>). V svoji razlagi poslednje pesmi *Novega življenja* se vrne na začetek pesmi in ponovno izpostavi besedno zvezo »intelligenza nuova« (v slovenskem prevodu C. Zlobca: »nov duh, ki Amor ga jokajoč poraja v njem«), ki ga v predzadnji pesmi poveže z natančno razlago poimenovanja romarjev, ki jih trojno razdeljuje: na palmovce, romarje in rimijce. Zdi se, da se predvsem s slednjimi zmore poistovetiti. Vendar, kot smo že omenili, ne docela – kar je bistveno za avtopoetološki pomen poezije.

O tihi romarji, ki vam skrbi  
morda bilo ni moč doma pustiti,  
iz daljnih krajev morali ste priti,  
kot že zunanost vaša govori,

da ne razjokate se, ko greste  
skoz mrtvo mesto, v žalost zakopano,  
kot tisti, ki jim ni ničesar znano  
o tem, kar tu vsakomur dušo tre.

Če tu vas vsaj za malo ustavi pot,  
da vam povem, srce zatrdno ve,  
da boste jokajoč odšli od tod.

Ostali smo brez svoje Beatrice!  
In vse, kar kdo o njej lahko pove,  
vam z žalostjo solzé v oči priklíče.<sup>36</sup>

To pesem določa okviren datum, december 1296, kar je šest let po smrti Beatrice, zato bi te verze lahko imeli za predslutnjo *Komediji*, saj se Pekel začenja, Vice in Raj pa končujeta z monumentalno besedo »zvezde (stelle)«. *Komedija*, ki s tremi krogi sestavlja število 9, in ponazarja Sveto Trojico (ne astronomsko,<sup>37</sup> ne astrološko, ne

34 Nadaljevanje pesmi je že v prispevku B. Senegačnika.

35 Stanley Applebaum, »Introduction«, v: Dante Alighieri, *La Vita Nuova, The New life*, prev. Stanley Applebaum, New York 2006. Dover Publication, x.

36 Dante Alighieri, *Novo življenje*, 88–89.

37 Največkrat se v tej navezavi omenja vpliv Ptolemajevga sistema, vendar Dantejev uvid

numerološko določenost), vendar pa, po Dantejevih besedah, pomeni predvsem večno življenje same Beatrice, zato na nek način predstavlja nadaljevanje *Vita nuove*, v kateri je *Komedija* napovedana v najbolj pretresljivem trenutku: na koncu zbirke, ko se po pesnikovem soočenju z Beatricino smrtjo rodi njegovo pesniško rojstvo. Če je v pesmih *Dolci rime* in *Poscia d'Amor* Dante jasno pojmoval gospo kot alegorijo filozofije, potem nekateri teoretiki menijo, da je že v *Novem življenju* »donna pietosa« tista ženska, ki ima izgubljeno sveto modrost – filozofijo. Torej je brez dvoma Beatrice, ki že spominja in asociira na nebesa, kontemplacijo, teologijo,<sup>38</sup> tista, ki simbolizira filozofijo. Dante je svoje spominjanje Beatrice, ki jo je po njeni smrti uzrl blaženo, obdano z angeli in arhangeli, razvezal kot svoj uvod v študij poezije: zapriseže se, da je to šele predgovor, uvertura, s katero se zaobljubi, da bo Beatrici posvetil »veliko pesnitev«.<sup>39</sup> Z uvodnim verzom je torej žensko osebo umestil med angelska bitja in jo skrajno približal obdarjenim bitjem, kot je Mati Božja (v *Komediji* in *Novem življenju*). Napoved vloge, ki jo ima Beatrice v tretjem delu *Komedije*, v Raju, ko nastopi v svoji polni manifestaciji in predstavlja utelešeno Filozofijo, pa tudi njeno nebeško razsežnost, teologijo, po vsej verjetnosti izvira od Gospe Filozofije iz Boetijeve *Tolažbe filozofije* (napisane ok. leta 524), kar pa je Dante docela preoblikoval.<sup>40</sup> Ne samo, da v Peklu Vergilij pravi, da je bila Beatrice, poslana njemu od Svete Device z namenom, da bi vodila Danteja skozi posmrtno sfero, tokrat se srečamo še s sintetično vizijo združitve osebe in poezije v Božji zamisli. Z drugimi besedami, zdi se, da je pobožanjenje (običajno) človeške osebe (gr. *theosis*)<sup>41</sup> tokrat uresničeno v sami postavi Poezije. S tem pa se je pesnik izrekel tudi za možnost izraza mističnih vsebin. Dante je zmožal preseči filozofijo s hiperbolično idejo, saj je v *Novem življenju* Ljubezen ustvarjana tudi,

---

slednjemu ne sledi docela.

38 Hardie, »Dante's Lyric Poetry«, 122.

39 Ibid., 123.

40 Douglas Hedley, »Neoplatonic Metaphysics and Imagination in Dante's *Commedia*«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 254. Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 121.

41 Pred tem znano predvsem v mističnih oblikah krščanske asketske duhovne misli, v zgodnjem krščanstvu razvite oblike iz svetopisemskih pričevanj v Janezovem in Matejevem evangeliju – prek spoznavanja Boga in kontemplativno-meditativnih molitvenih praks, v bizantinski dediščini in v vzhodni krščanski teologiji.

kjer je niti potencialno v sedanjosti ni.<sup>42</sup>

Z odločitvijo, da bo s pesniško besedo ovekovečil Beatrice, je Dante na nek način napovedal svoj upor proti procesu pozabe in neretrogradnemu stanju posameznikove minljivosti. S tem, ko je vsakdanjo vsebino v *Novem življenju* storil za poetično ekspresivno, je začel spreminjati kronikalne in izmerljive zgodovinske smernice, kar je odražalo njegovo subjektivno recepcijo časa. Osebnostni patos, močno prisoten v *Novem življenju*, je digresiran z izrazi iz krščanske terminologije ter s svetopisemskim načinom sporočilnosti (z nekaterimi neposrednimi navedki, prim. v *Vita novi*: Jer. I,12). Poglobljanje v meniško vzdušje in asketske prakse (pobožne misli, kot so denimo verzi soneta VII: »zdaj reven sem tako/da mi težko to revnost je priznati«, s katerimi prepleta in zaključuje *Vita nova*), zaznamovane z osebno noto, pa je Danteja vodilo do konstantnega premišljanja o usodi vseh duš. Po Beatričini smrti, ko je Dante še bolje doumel vlogo poetičnega jezika, je začel premišljati tudi o nesmrtnosti duš<sup>43</sup> (prim. Vice 16, 85-93; Raj, 33) – vseh smrtnikov. Torej je bilo njegovo pesniško dejanje etično.<sup>44</sup> Njegova skrb za vse padle duše njemu znanih ljudi, ki jo lahko opazujemo v Peklu in za vse deloma zveličane in odrešene v Vicah in Raju, pa je bila izoblikovana.

Dantejeva pesniška misel je v njegovem opusu doumljiva tako, kot je ta nastajal: hkratnost vizualnega, miselno-kontemplativnega in avtobiografsko-euhološkega sestavnega dela, ki je pesniku omogočila samoizraz, je razvidna iz njegovega proznega govora k zadnjemu spevu *Novega življenja*:

»XLII

Potem, ko je bil ta sonet napisan, sem imel čudovito vizijo, v kateri sem videl stvari, ki so me privedle do sklepa, da o tej blaženi ne spregovorim več vse dotlej, dokler ne bom mogel o njej primer-

42 Hardie, »K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry«, 121.

43 Deloma naj bi zasnovi prevzel od Platona, Aristotelusa in Cicerona (prim. Piero Boitani, »The Poetry and the Poetics of the Creation«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 105).

44 O Dantejevih moralnih pogledih (sistemu?) predvidevajo, da so temeljili deloma na Aristotelesu in Ciceronu (Pertile, »Introduction to *Inferno*«, 70), čeprav je v to mogoče tudi podvomiti. Ugotovljene variacije takih postavk pri Danteju pa so prepričljiveše in kažejo na pesnikovo možno izvornost.



neje razpravljati. In da bi to zmožel, se učim [...]. In tako upam, da bo oni, ki sleherno stvar živi, voljan mojemu življenju nakloniti še nekaj let, da bi lahko napisal o njej tisto, kar še nikdar ni bilo o nobeni zapisano.«<sup>45</sup>

Dante je svojo misel – kljub njeni procesualni naravi<sup>46</sup> – poskušal izraziti v umetelni rimani verzni obliki ‚terza rima‘ s prestopno rimo, postavljeni kot zgled na začetek *Komedije* v obliki epigrafskega napisa na kamnu, ki ga je mogoče pripisati zgolj najvišji instanci, krščanskemu Bogu: en napis v treh tercinah. Vsaka naslednja tercina se začne z rimo prejšnje (aba, bcb, cdc). Vsaka pesem *Komedije* sledi tercinski verzni rimani shemi, ker s tem, po Dantejevih besedah, v božanskem inter-kontekstu ponazarja Sveto Trojico,<sup>47</sup> katere kontemplativni namen je bil sugeriran že v pesniški obliki *Vite nove*. V pesnikovi izkušnji pa je bilo slednje tesno zvezano z zavestjo, da začenja neko novo poetičnost oziroma kar novo poezijo, ki je bila odraz njegove čedalje bolj trdne avtorske poetike.

Z upesnitvijo duhovnega občutja dobe, ki pa se ga je pesnik namenoma zgolj dotaknil, se je Dante ostro oddaljil od alegorično-adorativnega sloga in je rušil običajne frazeološke kodekse kurtuaznih verzifikacij. Dogodke je zmožel povezati s fluidno, lirično notranjo vezjo (ni sledi mehničnega sklapljanja dogodkov kot v epski pripovedi). Jezik je naredil za središče antidogajanja, namenoma kompleksnega prisposabljanja – iz česar so nastale simbolne podobe, znakovni vzorci in teološko (dozdevno mistična) znamenja, nova doumevanja (v *bistvu* – metafore), na moč drugačna od prejšnjega srednjeveškega domišljjskega obsega (ene duše). O preživljanju usode vseh po krivem obtoženih, in nedolžnih, je Dante razmišljal najširše, kar je zmožel. Ustvarjal je (svoj) svet, ki pa bi mogel predstavljati vrata tudi drugim človeškim bitjem. In ne le živim. Dosegal je drugačna, zgolj podobna sanjskim, videnja od subjektivnega prisposabljanja alegoričnosti (zdi se, da s presežnostjo metaforičnih nizov). Čeprav srednjeveška estetika

45 Dante Alighieri, *Novo življenje*, 90.

46 O recepciji idej kot procesualnih prim.: »To je bila nova intuicija, tuja srednjemu veku. Srednji vek je poznal le *tipe*, zaključene, dokončane, ki so se razkrivali v svojih pojavah, ki pa niso evolucionirali, ki niso razvijali svoje veličine. V srednjemu veku enostavno ni bilo tistega problema, ki je prikoval nase Dantejevo misel – to je bil problem jezika.« (Bicilli, *Mesto renesansa v istorii kul'tury*, 15).

47 Pertile, »Introduction to *Inferno*«, 70

ni bila materialna, je zaradi alegorizma in anagogoške usmerjenosti, pogosto spominjajoče na antično pomensko izomorfno, bila od nje zelo drugačna,<sup>48</sup> saj je pomen določene teološke doktrine upodabljala z vsako ravno višje na čimbolj raz-viden način. Srednjeveška alegorična pisanja so bila zato lahko brana na različne načine in tako prerasla v hermenevitične možnosti razpoznavanja simbolično-kozmičnih asociacij.<sup>49</sup> Dante je tradicijo (srednjeveškega) alegorizma, ki je bila močno zakoreninjena v tedanji in predprejšnji italijanski mentaliteti, deloma sprejel, vendar je poskušal narediti bistveni korak naprej. Njegova pionirskost je bila v nenehnem spodbujanju podob (»risati angelske podobe«), zaznamovanim z osebnim uvidom znotraj teocentričnega pogleda. Posebno razsežnost tej svoji individualni nameri je dodal z vztrajanjem »zrenja v besedah oz. skozi besede«. Osnovno tkivo, skozi katerega je Dante zrl, je bil jezik. Njegova poetika je prepovedovala rabo nizkih besed za razliko od prejšnje posvetne ljubezenske poezije.<sup>50</sup> Dantejev italijanski, poetični jezik, ki je bil krščansko, a izvorno (ustvarjalno) izoblikovan (z razsežnostjo in perspektivo same Besede kot novozaveznega Logosa),<sup>51</sup> čeprav pogovoren (florentinski govorjeni jezik s primesmi zahodno-oksitanskih, latinskih in drugih različic italijanščine),<sup>52</sup> pa je dopuščal tudi neologizme. Poln negacij, je uvajal apofatičen način izražanja ne do konca izrečenih modrosti ali kar božanskih skrivnosti. Bil je nujno, da je Dante *tudi* kot avtor pred seboj zrl – smrt. Če je njegov verz v *Vita novi* predhajal vizijo

48 Lotman, *The Universe of the Mind*, 179.

49 Prim. Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, prev. Hugh Bredin, New Haven, London 2002: Yale Nota Bene, University Press, 125.

50 Med 25 soneti je pet kancon, pentasilabično (multistanza) zasnovanih in z notranjo rimo, ki jih je Dante imel za najbolj plemenit način pesnjenja (Applebaum, »Introduction«, x).

51 V Raju (33) je Logos sam tisti, ki združuje poetični jezik z avtorjem kot »stvarnikom univerzuma«, predstavljenem v »knjigi stvarjenja«, v kateri je sam Bog – Avtor avtorjev« te knjige (prim. Albert Russel Ascoli, »From auctor to author: Dante before the *Commedia*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 61); nekateri so mnenja, da Beatrice ni tako močno vezana na teološko interpretacijo pesnitve, ampak je glavna ljubezenska posvetitev njej. Pomembnejša pa je uresničitev Logosa kot božanske razumnosti oziroma utelešenega Kristusa kot globljega providencialnega vroka (počela, substancije) sploh za pojavitev in razvoj človeške zgodovine (prim. Jeffrey T. Schnapp, »Introduction to *Inferno*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 102).

52 Theresa Federici, »Dante's Davidic Journey: From Sinner to God's Scribe«, v: *Dante's *Commedia* – Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 202; Ciabattini, »Dante Alighieri«, 950.

*Komedije*, mu je izhod skozi verz dala kontemplativna sposobnost, odprta za zrenja sveta brez (sanjskih prividov) iluzij.

Pesnik je svojo vizijo živel (ni ločeval življenjske poti od ustvarjalne), zato je iskal možnost – ne kljubovanja – a presnavljanja davne preteklosti, v kateri je sam še zaznaval *svoj* sen. Ni le stari Rim ležal na dnu njegovih iskanj, Dante je želel več, svet, ki bi bil celovitejši, sintezo, ki bi pomenila nadgrajeno – rimsko - tradicijo. Njegovo zrenje v besedah je ohranjalo s filozofsko-teološko podlago (po analogiji z esenco, počelom) spreminjanja, preobražanja in semantično variabilnost, lastno posameznikovi misli (le deloma še razložljive s srednjeveško simbolično interpretacijo).<sup>53</sup>

Dante je prav zato tudi naslovil svojo stvaritev »Komedija« (naglas na zadnjem zlogu, prim. Pekel 9, 107–108), ker jo je pojmoval kot primerno za upesnitev privatnih, intimnih človeških dejanj, ki pa so pogosto odraz nesrečnosti ljudi, njihove osebne žalosti, za razliko od tragedije, ki je bila namenjena opevanju vzvišenih, svečanih in v osnovi mešanih (komičnih in tragičnih) občutij.<sup>54</sup> Poleg tega je pesnik v pismu Cangrandeju utemeljil ta »žanr« predvsem, ker naj bi imela njegova pesnitev srečen konec<sup>55</sup> ter je napisana v govornem jeziku.<sup>56</sup>

Zato sta slehernikovo umsko-duhovno naprezanje in doživljanje zavzemala tisto najvišjo točko vzpenjanja v ne-vidnem prostoru, ki je razklenjala koncentrične kroge ponavljanja metamorfoz v Peklu, in jih pripenjala na linearno perspektivo, s tem pa dokončno ukalupljala Dantejevo zelo natančno vertikalno hierarhijo, ki pa je bila s spustom v Pekel najprej odprta navzdol. A slednji je bil pravzaprav, paradoksal-

53 Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, 55.

54 Takšno razlago je povzel po leksikografskem delu *Magnae derivationes*, katerega avtor je bil Ugucione iz Pise (Paget Toynbee, »Dante' Obligations to the Magnae derivationes of Ugucione da Pisa«, *Romania* 26, št. 104 (1897): 543–544, in op. 4). Avtor pa naj bi tudi navajal kot pomembno značilnost komedije, da se govori o navadnih ljudeh, čeprav tega Dante v pismu Cangrandeju ne omenja (Dante Alighieri, »Epistole XIII«, v: *Le opera di Dante*, ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi, Livorno, Firenze 2012: Polistampa, 598–599), saj pravzaprav v vseh treh delih Komedije upesnjuje (še zlasti) tudi usode ljudi višjega sloja, kot so bili velikaši, kralji, itd. (prim. Oliver M. Johnston, »Dante' Dante's 'Divina Commedia' and the Medieval Conception of the Comedy«, *The Modern Language Review*, Vol. 11, št. 3 (Jul., 1916), 343–345).

55 Dante Alighieri, »Epistole XIII«, v: *Le opera di Dante*, 598–599.

56 Johnston, »Dante' Dante's 'Divina Commedia', 344.

no, z drugačnega gledišča – vzpon; <sup>57</sup> ko Vergiliju in Danteju nenadoma luna osvetljuje podplate, je mesečina pod njima, pa tudi Pekel (29, 10: »Glej, mesec nama izpod nog že sveti«<sup>58</sup>). Arhitekturno-prostorske omejenosti je pesnik – morda tudi zaradi izgnanstva – spremenil v metaforične (kompleksne, dialektične, konvencionalne in nekonvencionalne) pomenske sposobnosti besedne odlike. Etično-religiozna razsežnost je zato predstavljena kot sestavni del kozmičnega prostranstva (na oblikovanje katerega naj bi vplivali Aristotelus, Ptolemaj, Al Fergani in Albert Veliki<sup>59</sup>): nekateri morilci imajo v Peklu višje mesto kot lažnivci, prav zaradi vrednosti Resnice. V navezavi na starozavezno Danielovo knjigo na skrajnem koncu Raja (Raj 29, kristalno nebo 9, 129–135) vsebovana aluzija na nujnost prepustitve vrednotenja doumljivega pomena nedoločeni presežnosti svetih besed:

Ta narava je drugačna od rasti,  
merjene v številu, in ki ni nikdar bila  
rojena za zasnovano smrtno, se giblje še dalje  
in če ozrete se na to, kaj je razkrito  
pri Danielu, boste videli, da v tisočinkah  
določeno število je tudi skrito. (Raj 29, 129–135)<sup>60</sup>

Če se mestoma zazna vtis ciklične refleksije (hipni postanki kot mirovanje in spet ritmizirani pospeški ter ponovno počasnejše gibanje), ki sicer spodbuja meditativnost, nemara res spominja na ritem in krožne gibe starih italijanskih plesov,<sup>61</sup> more pa ponazarjati tudi obred posvetitve.<sup>62</sup> A Dantejevo pesniško namero je v resnici zaznati v njegovi težnji po čimbolj doslednem izrazu in hkrati – po odpovedi od besed, ki mu jih na koncu Raja zmanjkuje (sfera molčanja se odraža tudi v pogostih biblijskih interferencah). S tem se sam postavlja v pokončno, ultimativno držo, ki kaže na pesnikovo zavedanje zablod

57 Prim. Lotman, *The Universe of the Mind*, 180.

58 Dante, *Pekel*, prev. Alojz Gradnik, spremna beseda in opombe Niko Košir, 165.

59 Lotman, *The Universe of the Mind*, 181–182.

60 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ur. Luigi Polacco, Milano 1924: Ulrico Hoepli, 384.

61 V *Vita novi* je ena pesem (XII.) v obliki ballate (Applebaum, X), z verzom, ki na začetku in na koncu opominja to plesno obliko: »Ballata k Amorju zdaj najdi pot [...] Ballata draga, v pravi čas od tu / se dvigni in opravi pot s častjo« (Dante Alighieri, *Novo življenje*, 42).

62 Prim. A. N. Williams, »The Theology of Comedy«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 216.

antičnega časa in na njegovo iskreno občutenje mističnega dotikanja vrat in robov zavedanja, pa tudi smeri Božje volje.<sup>63</sup>

Dante, ki je odraščal v odmevu nedavnega koncila v Lyonu, leta 1274, na katerem so kljub pripravi skupne prisege (ob sprejetju vere in obhajila) s strani rimskih škofov, grški verniki to ostro zavrnilo,<sup>64</sup> je nemara slutil razkol posameznikove zavesti o celovitosti sveta. To je bil eden prvih odločnih znamenj, da je združitev rimske in grške cerkve v resnici nemogoče. A v kulturni zavesti posameznika je ostala predstava, ki je stopala iz ozadja: misel o širšem obzorju, predvsem pa o celovitejšem, totalnem in vseskozi integralnem, drugačnem od italijanske parcialnosti. Zdi se, da je pesnik poskušal zaceliti, kar se je v duhu zaceliti dalo, in posvojiti tiste fragmente celosti tam, kjer je to bilo morda še mogoče. Rim z vatikanskim sedežem ni več mogel zadostiti viziji zgodovinsko čiste Italije. Ko je Dante sprejel usodo izgnanca, je odkril nove možnosti zgodovinskosti in veličine posameznikovega poglobljenega znanja (vprašanje svetosti kot vrnitev človeka k božanski modrosti). Pot, ki si jo je zaradi izгона, dalje moral izbirati intuitivno, ga je vodila do Ravenne, kjer je bila zibelka bizantinske umetnosti na rimskih tleh. Zdi se, da je začel graditi spreminjanje »nebesne sfere« na svojem emigrantskem potovanju.

Dantejeva duhovna sposobnost vizualne poetizacije je bila odločilna,<sup>65</sup> da je prek besedne umetnosti skušal izpolniti tisto, o čemer je pisal v *Monarhiji* (kjer je že mogoče zaznati pesnikovo zamisel o obnovitvi rimskega imperija),<sup>66</sup> in sicer, da mora biti namen kontemplativnega življenja avtonomnost in dobronamernost tuzemskih dejanj in del.<sup>67</sup> Poleg tega, da govori o naravi njegovega pesniškega de-

63 Prim. »In ker sta v Bogu volja in hotena stvar isto, sledi, da je pravo pravzaprav božja volja. Odtod sledi tudi, da ni pravo v stvareh nič drugega kot podoba božje volje« (Dante Alighieri, *Monarhija*, Ljubljana 2013: SM, 49).

64 Jean Delumeau, *Des religions et de hommes*, Paris 2003: La livre de poche, 121.

65 Prim. Gregor iz Nise in njegove misli o tem, da je »nujno za človeka, da ima nekaj, kar je *podobno* tistemu, v čemer/komur je udeležen« (Constantine Cavarnos, *Immortality of the Soul*, Massachusetts 1993: E. Marshall Publishing, 72). Zdi se, da je Dante verjel v moč živosti/življenja, podarjene od Boga z vidnim obličjem.

66 Z nazori politične teologije naj bi nanj vplival Remigio dei Girolami (Mazzotta, »Life of Dante«, 7).

67 Prim. »Dovolj jasno smo torej razložili, da je delo, lastno vsemu človeškemu rodu, vedno uresničiti vso zmožnost možnega intelekta; najprej v smislu umovanja in nato še njegove širitve, dejanja« (Dante Alighieri, *Monarhija*, prev. in op. Tomaž Jurca, Ljubljana 2013: SM, 14).

janja, razkriva tudi pesnikovo resno skrb za nesmrtnost slehernikove duše, o čemer je Dante največ kontempliral v *Conviviu*.<sup>68</sup> Vitalnost, drugačna od telesne kot lastnost človekove duše, izražena v postavkah notranje nejenjajočega umskega vzpenjanja k Višjemu (*Monarhija*), ki je bil lasten pesnikovi moralno-intelektualni drži, pa je bil soroden vzhodnokrščanskemu pojmovanju duhovne dejavnosti.

Dante, ki je premišljeval ne le o dušah, ki zaradi čistosti dosežejo nebesa, temveč o vseh dušah, ki po njegovi viziji preživijo smrt, ni upesnil neke svoje domišljajske sheme ali fantazijske podobe. Zdi se, da je s čimbolj oblikovno izbrano in umetelno verzno obliko izrazil svoj opis »globin vsega veseljstva« (kot pove v 8. verzu 32. speva *Pekla*: »disciver fondo a tutto l'universo«) na nek način prevzel gledišče Odrašenika (kristološka vizija kot želja spreminjanja univerzuma – na bolje in celoviteje), saj je njegova obsodba kot tista, ki pravično sodi tuzemskim grehom vsem ljudem, bila za pesnikov namen odločilna. Da je imel Dante pred očmi ali vstajenje ali pogubljenje priča že zgodnji prozni pasus iz *Vita Nove*, kjer je obisk Amorja podoživljal skoraj kot dobesedni opis angela (»Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta«: »se mi je zazdelo, da vidim sedeti v sobi poleg sebe mladeniča v bleščeče belem oblačilu«)<sup>69</sup> ob videnju v trenutku odkritja vstajenja od mrtvih (*Mr* 16, 5) in pa tudi v trenutku Spremenjenja (*Mr* 9, 1–2).<sup>70</sup>

Čeprav je razmišljal o problemu preživetja vseh človeških duš v posmrtnem svetu,<sup>71</sup> ki je bil uzrt v krščanski luči, je Dante hkrati tudi izpričal zavest posameznika – ne Boga – ampak človeka, ki prevzema nase odgovornost vseh ljudi, in za vse ljudi, še zlasti po njihovi smrti. Soočal je z več kot le z individualnim razmislekom: vest, kes, samospraševanje in podobni pojmi, ki jih vključuje kulturni (večno čuječi) spomin, ki presega posameznika, pa je morda lahko tudi strašljiv. To je tisto ključno vprašanje, ki ni interpretativne ali literarne narave,

68 Dante je natančno premišljeval o duševni dojemljivosti in doumljivosti, kar je izrazil v *Komediji*: o treh naravah duše, vegetativni, sensitivni in intelektualni (*Conv.* II, XIII, 5); o nesmrtnosti duše (*Conv.* II, VIII, 7) (»Anima umana« - *Indice*, v: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1021).

69 Dante Alighieri, *Novo življenje*, Ljubljana 1956: CZ, 38.

70 Antonio Frisardi, »Commentaries«, 123.

71 Posebej je izrazil svoje prepričanje o blaženih dušah po smrti v pismu Cangrandeju v razmišljanju o svoji pesnitvi kot komediji (Dante Alighieri, »Epistole XIII«, v: *Le opere di Dante*, 599).

temveč s širšim historičnim spominom odpira možnost neskončnega zavedanja (ki še zdaleč ne more biti vedno prijetno) v obliki usode nesmrtnosti duš. Morda je Dante zato svojo veliko pesnitev naslovil *Komedija*. Neizrečeno vprašanje, ki ga *Komedija* ne rešuje, niti ni do danes razrešeno, ampak se znova in znova zastavlja pred bralca, je: kaj človek dosega z zemeljskimi deli – nesmrtnost, ki je lahko grozljiva muka spominjanja in nepovratnega kesanja ali nesmrtno zavedanje, katerega opredelitev ostaja neizrečena in neizrekljiva. Poenotenje posameznikovih zemskih namer z Božjimi? Morda, vendar je oblika, v kateri naj bi se to uresničilo zastranjena. To je tista vekovečna enigma, strah (Božji) in zavest o nebogljenosti človeških bitij, ki nas navdaja, ko beremo Dantejevo poetično mojstrovino. In čeprav naj bi bil Dante začetnik izraza svobodne volje postaja slehernikova osebna namera zanemarljiva. Vprašanje volje je v *Komediji* dvoumno razrešljivo: izhod iz prepoznanega opustošenega sveta zaradi človeške nečimrnosti, nemoralnosti in nehvaležnosti – ki se je Danteju prikazoval ob pogledu na politične peripetije in krivice v Italiji (ne samo v Firencah) – se lahko razreši šele z besednim (intelektualnim) razumevanjem.

V besednem izrazu je svoje vizije vezal prav na obdarjenost (od Boga), ki doseže nekatere ljudi še za časa njihovega življenja in jih zaznamuje z redko sposobnostjo videnj, ki so onkraj besed. Na ta način je pravzaprav iniciirana in približana perspektiva Božjega pogleda (»Li occhi da Dio«), ki v Raju sledi po zaključku molitve, posvečene Mariji (Raj 32, 1–39); Dante pričuje (Raj 33, 54–78):

Od tu, preden sem videl maj,  
 ki je spregovoril nam, kar ta pogled prinaša,  
 in prinaša na tolika ogorčenja spomin.  
 Kaj je tisto, kar zaspano zre,  
 ki po znamenju strasti vtisne se,  
 ostane, in v umu več ne smeje se,  
 in tako sem jaz celo ob zrenje skoraj bil  
 in ob svojo vizijo, ki je še vedno vrela  
 v srčiki sladko, iz katere je izviral.  
 Tako je sneg na soncu brez odseva;  
 tako sapa ni v lističih ujeta,  
 če brez besede ostane Sibila.  
 O snop luči, ki si tako ujeta  
 v mojem umu v zasnovi smrtne

ponovno le malce poblisne  
 in moj jezik še krotkejši postane,  
 da bi le z enim bliskom tvoje slave  
 lahko prestopila v prihodnje dni človeške,  
 ki bi v mojem spominu spet  
 in z zvenenjem v nežnem verzu  
 še večkrat slavo Tebi opevala. (Raj 33, 55–76)<sup>72</sup>

Odpoved od zrenja in istočasno priseganje na besedni izraz se izmenjujeta do konca zadnjega speva, čeprav je v anti-ditirambnem ritmičnem nizu ton slavljenja ali glorifikacije odsoten. Pesnik izgrajuje gledišče, ki se od Božjega razlikuje le po človeškem občutenju smrti. S tem pa dobi možnost poimenovanja *svetovnega nazora*: tistega globoko osebnega, personaliziranega in skrajno individualiziranega besedno-vizualnega razumevanja sveta in človekovega mesta v njem. Z revizijo srednjeveške, v mnogem avguštinske in tomistične patristične filozofije, je Dante sicer resda odprl pot antropocentričnim klicam, vendar v še vedno docela in celo čedalje bolj – teocentrično zrtem mišljenjskem svetu.

Za vzpostavljanje in poustvarjanje odločujočega trenutka doumetja nesmrtnosti duše je morda bistvena kitica v *Raju* (29, 11–19).<sup>73</sup> Ko Beatrice na vprašanje o stvarjenju angelov odgovori z molkom (zazevanje tradicije pojmovanja »svetih vodil molčanja«, značilnih za mistično smer bizantinske patristike in meniške asketike), zatem v enem pasusu občutenja-doživetja doseže kulminacijsko točko duhovnega samozavedanja, identičnega hipni minljivosti. Verzi v enem izrazno enostavnem pasusu z apofatično metaforiko ponazorijo zanikanje vseh časnih kategorij (vstop v »onkraj časno«<sup>74</sup>) in skrajno negacijo čutnega:

Ko otroka Latone,<sup>75</sup> prekrita z Ovnom,  
 in Tehtnico sestavita skupaj isti horizont,  
 dokler ju, uravnotežena, med seboj drži zenit,  
 ko eno z drugim spet se, menjajoč  
 poloblo, v drugi se ne razdelita,

72 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 398.

73 Christian Moeves, »„Il punto che mi vinse: Incarnation, Revelation, and Self-Knowledge in Dante's Commedia«, v: *Dante's Commedia, Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Notre Dame, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 273–274.

74 Dante Alighieri, *Božanska komedija*, 645.

75 Sonce (Apolon) in Luna (Diana) (*Ibid.*, 615).



njen obraz bil je smehljajoč,  
 ko bila je Beatrice tiho,  
 in gledala je v točko, ki bila je nad menoj.  
 Potem je spregovorila: »Povem ti, ne sprašujem,  
 kar bi želel slišati, ker sem videla,  
 vsakega *ubi* in slehernega *quando* pojavitev. (Raj 29, 1-12)<sup>76</sup>

Dantejev verz se zatem preljuje v prvo besedno zvezo krščanskega izpovednega obrazca, *Creda*: »Verujem« (Io credo, Raj 33, 76).<sup>77</sup> Pesnikov končni odgovor bi ne mogel biti bolj, navdahnjen z vero, vendar bralcu ne ponuja srednjeveške vsebine (*summe*) nekih tujih (tj. neosebni) (sin)tez, niti ne prepričevalnih ali zavajajočih alegoričnih prisposodob, temveč postopno, po postopku, sorodnemu kulminiranju in najdevanju analognih resničnostnih podob (na primer: romarji kot iskreni iskalci spoznanja resnice),<sup>78</sup> vodi k vrednotenju slehernikove notranjosti.

Individualni posameznik (personalistični nazor) – in ne še človek humanizma – je postavljen pod drobnogled, še zlasti njegova duša. Dante pri tem noče biti sodnik, a pušča razmerju besed in podob, da same spregovorijo in ga le vodijo. Zdi se, da je samo vera tista, zaradi katere se posameznikova duša zmore očistiti in pristopiti h končni postaji. Notranjost z vsemi grehi in pomanjkljivostmi predstavlja odločilno mesto izravnavanja napak, vendar vprašanje kesanja (kot v krščanstvu) v pesnitvi ne odigrava bistvene vloge. Dantejeve Vice ponujajo tudi razlikovanje med čisto vestjo in izbiro samopogubitve – česar v teološkem nazoru ni mogoče pričakovati.

Omenjeno napotuje k premisleku o tem, da je Dante priznaval gledišče Poslednje sodbe kot tiste,<sup>79</sup> ki ne pomeni le dokončne osvoboditve duše iz tuzemskih zablod, ampak tudi napoved Drugega prihoda,<sup>80</sup>

76 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 986.

77 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1002.

78 Williams, »The Theology of Comedy«, 206.

79 Prim. »Skrita pa je Božja sodba, do katere človeški razum ne more priti ne po naravnem ne po svetopisemskem zakonu, ampak mu je včasih dostopna le po posebni milosti. To se lahko zgodi na različne načine in sicer včasih z običajnim razodetjem, včasih pa z razodetjem po preizkusu. Za običajno razodetje velja dvoje: lahko pride po prosti volji Boga ali pa s prošnjami v molitvah [...]« Dante nadaljuje razmišljanje o Božji sodbi, ki se kaže včasih po žrebu, včasih po doseganju cilja kakor na tekmi (Alighieri, *Monarhija*, 72–73).

80 John Freccero, »Allegory and autobiography«, v: *The Cambridge Companion to Dante*,

pri čemer pesnik nastopa kot pričevalec, medtem ko sodbo prepušča Višjemu. Celota *Komedije* tako kljub vsemu pomeni pesnitev upanja.<sup>81</sup> Poetične podobe pa ne smejo biti in ne morejo biti determinirajoče, ampak zgolj sugerirajo (Poslednjo) Besedo, zato tudi ne moremo pritrčiti, da Dantejeva vizija docela ustreza starozavezni cerkveni interpretaciji Biblije (kot bi enoznačna alegorija).<sup>82</sup> Aluzije na Dantejevo pojmovanje vrlin (*virtù*) in moralnosti (nравstvenosti) se zdi v njegovem nazoru komplementarno svetopisemskemu pogledu: moralne vrline so bile najvišje uvrščene, intelektualne so bile nižje, teološke vrline pa so spodbudile dušo, da se sama izkaže filozofsko.<sup>83</sup> Vendar pesnik opozarja, da poezija, ki je rimana in vsakdanja (‘volgare’), ni namenjena izrazu filozofije (Conv., II, 12, 8),<sup>84</sup> medtem ko pesnitev kot tako pojmuje za sveto (Raj 23, 62; 25, 1).<sup>85</sup> Trenutek streznitve (zavedanje možnosti pozabe<sup>86</sup>) in soočenja s področjem spomina je ponazorjen z Beatricinim molčanjem. Na to točko telesne pojavitve (prikaz, videnje) pesnik spomni tudi v zadnjem delu (Raj, 33, 94–96), kjer duša najprej zahrepeni po zagledanju, uzretju, vidnosti: »Tako je duša, kot bila bi ukleta / tja gor izlivala poglede vdane.«<sup>87</sup>

Še prej pa kompleksnost sledenja duhovni luči ponazori z opozorilom na možnost luninega mrka, ki sugerira nevarnost nepri-znanja Poslednje sodbe in neprepoznanja Kristusa kot Odrešenika. Ta trenutek, ki ponazarja poenotenje videnih prostorov in izhod iz vseh časov spomina, kaže tudi na svarilo, da človekov spomin skupaj z njegovim vedenjem ne bi nikdar mogel postal del večnega – zaradi nezadostnosti notranje priprave oziroma nenaklonjenosti (časovne? neprimernosti) trenutka (»Kakor zdaj izreki moji so nejasni / in šibki,

ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 174.

81 Prim. Pertile, »Introduction to Inferno«, 74–76, 86, 89.

82 Prim. Freccero, »Allegory and autobiography«, 176.

83 »Virtù« – Indice analitico dei nomi e delle cose, v: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1176–1177.

84 »Poesia« – Indice analitico dei nomi e delle cose, v: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1137.

85 »Poema« – Indice analitico dei nomi e delle cose, v: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1137.

86 Na pozabo se Dante nanaša že v Peklu (1, 11–12), kjer je opis njegove »grešne, peklen-ske« zaspanosti, ki ponazarja nagnjenost k pozabljenju in s tem uničenju vsega, kar je posameznik gradil v lastnem in skupnem spominu in nadspominu.

87 Prim. Dante Alighieri, *Božanska komedija*, prev. Andrej Capuder, 644.

ker spomin je le sled minljiva / tega, kar zazrl sem v sreči ončasni!«<sup>88</sup>). Najprej pa verz sooča z nezmožnostjo zrenja (prehod od doživeti do osebnega doživetja, duhovne izkušnje):

Če sem tak bil pri novi pojavitvi,  
želel zreti sem, kako slika v krogu  
sebe potrdi, in umesti se v prostoru,

vendar moje niso zadoščale peruti,  
če ne bi takrat prestregel moj um  
blisk strele, izhajajoče iz prve želje.

Tu odpovedala je domišljija,  
a sedaj je moja voljo in željo  
gibala tista enakovredna kolesu

Ljubezen, ki giblje Sonce in ostale zvezde.  
(Raj 33, 136–144)<sup>89</sup>

V zrenju neopisljive svetlobe (Sonca kot prispodobe vsega človeškega iskanja, odkrivanja in raziskovanja v zgodovini) je tematizirana vloga pesnika kot edinega zemeljskega bitja, sposobnega izraziti – ne le reflektirati – duhovno lepoto. Dante torej predlaga svojo možnost potencialne odrešitve: ozka pot umetelne poezije ter ultimativne, večne zvestobe ljubezni. Čeprav je dejstvo nesmrtnosti človeške duše v osnovi že bila Platonova misel, je Dantejevo razumevanje (mestoma celo kot esencialno)<sup>90</sup> pravzaprav umetelno krščansko. Vendar tokrat dopolnjeno z osebnim pojmovanjem ljubezni – pa četudi oziroma prav zaradi ženske, ki je ni več med živimi.

\* \* \*

88 Ibid., 645.

89 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 1004.

90 Prim. Williams, »The Theology of Comedy«, 209.

Dante si ne dovoli filozofskega razpravljanja, niti strogega dogmatično-teološkega argumentiranja. Njegovo občutenje je pesniško. Zave-rovan je v poetično plodno napredovanje v ne-videni (vizionarski) stih(olog)iji ter v razvijanje meditativne teologije, ki se zaključuje v (es)hatološki možnosti tolmačenja Božje obsojenosti in hkrati mista-gogoške razodete kategorije izbranosti (Mt 24, 15) – tistih, ki so svojo dušo plemenitili s sveto besedo. Lahko bi našteli mislece in teologe, po katerih bi Dante mogel prevzeti takšen nazor (od Aristotelove noetike in naravo-filozofskega pojmovanja vedenja in mišljenja, Psevdo Dioni-zija Areopagita, sv. Bonaventure, sv. Avguščina,<sup>91</sup> Tomaža Akvinskega itd.), vendar se zdi pesnikov uvid v svetlobo drugačen, kristološki (Be-seda-Logos)<sup>92</sup> in trojično sintetičen.<sup>93</sup> Dvoedinost Boga Očeta in Boga Sina, ki jo po mnenju mnogih raziskovalcev Dante v svojem opusu izpričuje,<sup>94</sup> je bila ohranjana že od ortodoksne doktrine, postavljene na prvem vesoljnem (ekumenskem) koncilu leta 325 v Niceji.<sup>95</sup> Na

91 Ibid., 211–212.

92 Sposobnost razumnega mišljenja, lastna človeku, je v najodličnejši obliki vsebovana v besedah oz. radikalnejše, v Besedi kot Kristusovem Logosu, ki je hkrati druga hipostatična Oseba Svete Trojice (prim. Raj 33: 114–119: »Tam iz globi prečiščene podstati / visoka luč v treh krogih mi zasije, / v treh barvah ena je in trojna hkrati. / Ko se svetloba v mavrici prelje, / odseva prvi v drugem v luči jasni, / je tretji žar, ki ogenj njun ga lije« - Dante Alighieri, *Božanska komedija*, prev. Andrej Capuder, 645). S tem pa je tudi izražena distinkcija med posedovanjem duše med človeškimi bitji in živalmi. Logos kot vir božanske energije v človeški duši razvija intelekt (prim. še: »Za navidezno površino človeške zgodovine leži globlja providencialna logika: božanska racionalnost ali Logos, utelešen v Jezusu Kristusu.« Tako načelo zaobjame vse zgodovinske dogodke in izkušnje človeških bitij, jih poenoti in predstavlja Kristusov vzorec obstoja. Najbolj reprezentativen primer takega bivanja pomeni Beatrice – Jeffrey J. Schnapp, »Introduction to *Purgatorio*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 102).

93 Lino Pertile, »Introduction to *Inferno*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 71; izraženo je tudi, da je Bog Oče kot stvarnik in glavni arhitekt ter najvišja modrost – Piero Boitani, »The Poetry and the Poetics of Creation«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 219, 224.

94 Vittorio Montemaggi, »In Unknowability as Love: The Theology of Dante's *Commedia*«, v: 74; Matthew Traherne, v: *Dante's Commedia. Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 138; Bog Oče kot umetnik: Douglas Hedley, »Neoplatonic Metaphysics and Imagination in Dante's *Commedia*«, v: *Dante's Commedia. Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010. University of Notre Dame Press, 259.

95 Guiseppe Alberigo, »Concilium Nicaenum I – 325«, v: *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta*, Corpus christianorum, Bologna 2006: Brepols, 8; Leo Donald Davis, S.J., *The First Seven Ecumenical Councils (325–787) Their History and Theology*, Washington 1987. Michael Glazier, 61–62.

prvem konstantinopolskem cerkvenem zboru leta 381 je bila že jasno izražena težnja po »vzpostavitvi harmonije med dvema avtokratoma v veri kot vzroku za obnovitev cerkvenega miru tako na Zahodu kot tudi na dolgo trpečem Vzhodu«,<sup>96</sup> kar se zdi, da je opredeljevalo celovitost, o kateri je slutil kot totaliteti univerzuma tudi Dante.

Dokaze o Dantejevem verovanju v nesporno nesmrtnost posameznikove duše z zanikanjem stališča Averroesa<sup>97</sup> in obsodbo Epikurja kot očitnega zanikovalca posmrtnega življenja,<sup>98</sup> bi lahko poiskali še zlasti v naslednjem pasusu *Komedije*: takoj ko v Peklu z Vergilijem prečkata Stiks, se soočimo s parodično sliko Nebes, saj Dante zagleda 6. krog (10. spev), kjer ležijo tisti, ki niso sprejeli nesmrtnosti duše. Ti so prvič poimenovani naravnost kot krivoverci (kot »nov« teološki pojem), zato živi gorijo v odprtih krstah in pomenijo vez med Spodnjim in Zgornjim Peklom, med nikogaršnjo deželo in neusmiljenimi, brezizhodnimi mukami okrutnega kaznovanja z nasiljem.<sup>99</sup>

Takšna Dantejeva zasnova nima predhodnje tradicije predstav o peklu,<sup>100</sup> temveč se zdi, da se poraja iz videnih krivic in trpljenja tedaj sodobnega zla, hudobije, izdajstev in svetohlinstva: grešniki so kaznovani zaradi lastne – individualne – krivde. Nastalo zgodovinsko situacijo skuša razrešiti s prepričanjem o preživetju človeške duše tudi po smrti. Če je bilo to zaradi umrle ljubljene ženske ali zaradi njegove krščanske vere, ni pomembno: pesnik je to svojo misel prenesel v besede. Nesmrtnost duše si je predstavljal samo v območju manifestacije sebesposvetitve Besedi in obenem osebnega posvečenja Besede. Misel o nesmrtnosti je rastle v ustvarjalni kenozi. Sposobnost pronicljivosti besed je bila lastna božanskim pomenom; njihova simbolika je izvirala iz transcendentne razsežnosti obstoja, kot je mislil cerkveno in angelsko hierarhijo Psevdo Dionizij Areopagit, ki je v Raju imenovan kot tisti, ki je na Zemlji najgloblje spoznal resnice (Raj 28). Vsebina in pomen simbola nista več vezana na konvencionalni izraz (kot pri

96 A. M. Ritter, »Concilium Constantinopolitanum I – 381«, v: *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta*, Corpus christianorum, Bologna 2006: Brepols, 50.

97 Charles Till Davis, »Dante and the Empire«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 265.

98 Williams, »The Theology of Comedy«, 207.

99 Pertile, »Introduction to *Inferno*«, 73.

100 V zahodni patristiki bi lahko sicer imenovali Bedo Častitljivega, v vzhodnokrščanskem nazoru pa več o pojmovanju posmrtnosti več v našem nadaljnjem razmišljanju.

alegoriji), temveč sijeta skozenj. Ob tem (si) Dante dovoljuje preplet resnice in metaforičnosti (ali resničnosti in njo presežne metafore), ker se nenadoma ove, da bo preživel smrt. A zaveda se tudi, da vednja in znanja (enciklopedičnega, zbranega) ne more naenkrat misliti in naenkrat vsega zaobseči v lastnem spominu. Vendar pa vztraja, da njegov fragment (delec) zmore tvoriti integralno sestavo svetovnega nazora in harmonije vesolja, z namenom, da bi ohranil integriteto kontemplativnega sveta.

Vmes so bili miselni trzljaji, čustva in verovanja človeštva, ki so napovedovali novo ero. Dozdeva se, da je Dante slutil tragično izločitev individualnosti osebe iz svetovne percepcije, kar je s svojo pesnitvijo skušal za vselej preprečiti.<sup>101</sup>

Človek pa ne bi ničesar od omenjenega sploh mogel zaznavati, kaj šele doumeti (recepirati), če ne bi bil dovzeten za neoporečno svetlobo kot izvirno metaforo prebujenja duhovne resničnosti.<sup>102</sup> Nebesna svetloba kot privilegij upodobljivosti in resnica kot dostojanstvo besedne kapacitete (besedilo kot vir) sta postavljeni najvišje na lestvici krščanske mistične izkušnje. Jukstapozicijsko sopostavljanje pesnikovih in slikarjevih talentov je bilo v srednjem veku utemeljeno v Horacijevi *Ars poetica* kot eno od svoboščin,<sup>103</sup> na novo opredeljeno pa v knjigi Cennini d'Andrea Cenninija (1360–1427)<sup>104</sup> kot prvi (moderni) tero-

101 Zato je aktualizacija Danteja v renesansi v svojem jedru problematična.

102 Prim. Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, 46. Renesnančno obdobje pa se je končalo z neljubim razkolom med podobo in besedo, med pomenom in obliko, med posameznikovim umom in vestjo, med znanostjo in moralnostjo (Lotman, *The Universe of the Mind*, 185).

103 Horacij, *Ars Poetica*, 9-10. Prim. Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, 101.

104 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ur., op. in uvod Fabio Frezzato, Vicenza 2003: Neri Pozza Editore. Cennini kot umetnik (slikar) ne le, da je v svojih uvodnih besedah delo posvetil Bogu, Devici Mariji, sv. Evstahiju, sv. Frančišku, sv. Janezu Krstniku, sv. Antoniju iz Padove, vsem svetnikom in svetnikom Božjim, ampak je takšno premiso izpeljeval skozi celotno besedilo. Poleg tega je besedilo posvetil Giottu, Giottovemu učitelju Taddeu Gaddiju (ca.1330–1366) in njegovemu sinu Agnolu Gaddiju (u. 1396) in še mojstru Cienninniju (Cennini, *Il libro dell'arte*, 61). Svojo umetniško usposobljenost je tako najtesneje navezal na dediščino Giotta (Cennini, *Il libro dell'arte*, 114). V svoji utemeljitvi se je Cennini skliceval tudi na meniha Teofila (Theophilus Presbiter, *De diversis Artibus*, ur. C. R. Dodwell, Manchester 1986: Clarendon Press, 1), ki naj bi že v prvi pol. 12. stoletja na soroden način opisal, Bogu podobno, ustvarjanje – po podobi človeka (»moža in žene«) z njegovimi vrtilinami – kar je mogoče najdevati tudi v Dantejevi viziji. Nekatere opise naj bi bilo mogoče celo neposredno primerjati z Dantejevimi, kot na primer opis sandalovine, ki naj bi ustrezalo tisti z otoka Santorini (tedaj otoka Sv. Helene) (Cennini, *Il libro dell'arte*, 211, op. b). Pri definiranju si je Cennini pomagal z zgledi pri antičnih, latinskih in grških avtorjih, kot so bili Teofrast, Vitruvij, Dioskorid, Plinij itd. (Cennini,

retični opredelitvi umetnosti. V svoji podrobni analizi in opredelitvi postopkov upodabljanja pa je Cennini uporabljal tudi svete pojme (npr. kako z barvami upodobiti Sveto Trojico), biblične realije in like (Raj, Lucifer, Adam in Eva), medtem, ko je posamezne izraze vezal neposredno na rimsko in grško zgodovinskost ter italijansko resničnost (barva ‚azzuro‘ naj bi se na primer rodila v Sieni; skupaj z ultramodro pa naj bi predstavljala barvo Marijinega oblačila).<sup>105</sup>

Dante se je s poigraval svetlobo od njenih apofatičnih do katafatičnih odtenkov barvne palete, ki jih je razvil v Raju, kjer pesnik zre neprehodno svetlobo ter na to tudi pogosto opozori («Glej»):

Ed ecco intorno, di chiarezza pari,  
Nascere un lustro sopra quel che v'era,  
Per guisa d'orizzonte che rischiari.

In glej, naokrog vse naenkrat zjasnilo se je,  
rodilo luč nad tem, kar bilo je tam nekoč,  
da prelije se čez in osvetli obzorje. (Raj 14, 67–69)

Poraja pa se vprašanje, zakaj sploh si predstavljati v obliki podob; od kod ves avtorjev trud in prizadevanje za uvid, ki bi omogočal odpiranje »drugačnih-višjih« svetov in naposled obljubljenost podob («misliti v podobah»). Dante je pojmovanje svetlobe (ki je sicer najbolj samoumevna, naravna in nedvoumna prisposoba Božje esence) dopolnil z nedorečenim simbolizmom krščanskega misticizma.<sup>106</sup>

Pomenljivo je, da so neoporečni duhovni vodniki umeščeni v Raj: sv. Peter Damian (spev 20), sv. Benedikt (32, 33; 21), sv. Frančišek (32, 33; omenjeno tudi »pravilo sv. Frančiška – 12, 125, 952, kar bi verjetno lahko potrjevalo Dantejev frančiškanski nazor), sv. Avguštin (32, 33), sv. Bonaventura (12), sv. Bernard iz Clairvauxa kot zgledi stroge meniške, benediktinske in frančiškanske, pa tudi mistične (sv. Bernard) misli, Tomaž Akvinski, cesar Justinijan kot edini vladar v Raju (6); Boetij (7) kot tisti, ki je v kraščanskem kontekstu interpretiral Aristotelusov *Timaj* in poimenoval »Gospo Filozofijo«;<sup>107</sup> nato

*Il libro dell'arte*, 247, 253).

105 Cennini, *Il libro dell'arte*, 102, 110, 125.

106 Dante je tudi večkrat izrazil svojo idejo t.i. mistične procesije, v Vicah predvsem v pomeni melodije (Vice 29, 16–36) in idealne cerkve (kot sedem žena Svetega Duha - Vice 29, 43–54; tri žene kot teološke vrline – Vice 29, 121–132) («Processione mistica», *Indice dei nomi e delle cose*, v: Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, 1140).

107 Hedley, »Neoplatonic Metaphysics and Imagination in Dante's *Commedia*«, v: 254.

sv. Avguštin, katerega nazori so prepoznavni v nekaterih pogledih na kesanje, v zrenjih angelske pojavnosti in evharistične daritve ter v zavračanju brezupne cikličnosti,<sup>108</sup> vezane na antičnost (Vice 23),<sup>109</sup> z apokaliptičnimi nazori naj bi nanj naredila vtis Joachim di Fiore, frančiškanska spirituala Ubertino da Casale (1295–1325) in frančiškan Pietro di Giovanni Olivi (1284–1298).<sup>110</sup> Pekel je tako res nadaljevanje florentinske stvarnosti,<sup>111</sup> zaključne kantike Vic pa odražajo Dantejev poskus asimilacije Razodetja in sodobnega italijanskega dogajanja.<sup>112</sup> To so najpogosteje omenjeni Dantejevi viri filozofsko-teološke misli, saj jih sam navaja, jim mestoma sledi, drugod spet odstopa od njih. Vredno pa je omeniti, da mu tudi spisi vzhodnih cerkvenih očetov, med katerimi je bil Janez Damaščan odločilen za »mišljenje v podobah«, ki ga Dante omeni v pismu italijanskim kardinalom,<sup>113</sup> niso bili tuji. O grških izrazih je Dante razmeroma precej razmišljal v *Conviviu*, med drugim tudi o kategoriji avtorstva (Conv., IV, VI, 49–52) kot vezanje besed, etimološko pa jo je vezal na pojem avtentičnosti (gr. *authentēn*),<sup>114</sup> ki nase prevzema še pomen vere, zvestobe in poslušnosti. S tem je svojo poetiko določil najstrožje: kot tisto, ki ga osebno zavezuje k zvestobi.

Dante, ki je očitno med različnimi misleci iskal predstave, ustrezne za njegovo poetično vizijo, ni posegal le po spisih krščanske patristike, temveč je v nekaterih najbolj občutljivih trenutkih svojega pesniškega potovanja v *Komediji*, vključeval različne fragmente molitvene doktrine. Celó več, v njegovem besedilu lahko najdemo ne samo navezave (parafraze, odmeve, sugestije, aluzije), temveč tudi citatne delce liturgične prezenze. Slednji so bistveno opredeljevali vzhodno-krščansko mističnost, ki se razlikuje od zahodne še zlasti po nesekularizirani izkušnji noetične molitve. In pa – po občutenju skupnosti in skupne-

108 Lotman, *The Universe of the Mind*, 181.

109 Matthew Traherne, »Liturgical Personhood: Creation, Penitence, and Praise in the *Commedia*«, v: *Dante's Commedia, Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Notre Dame, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 144.

110 Olivi se je učil v samostanu Santa Croce med leti 1287–1289, ko je tam bival in kontempliral tudi Dante (Pertile, »Introduction to *Inferno*«, 86).

111 Ibid.

112 Peter S. Hawkins, »Dante and the Bible«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, 2. izd., 127; Mazzotta, »Life of Dante«, 7.

113 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 593.

114 To je tudi našel v *Magnae derivationes* Uguccioneja iz Pise (Toynbee, »Dante's obligations«, 541–542).



ga med bogoslužjem, ki cerkev pojmuje ne le kot prostor skupnega čaščenja, ampak tudi utelešenega estetskega načela; kot mistagogoška<sup>115</sup> celota cerkev simbolično<sup>116</sup> predstavlja podobo Boga, zato ker in tako, kakor Najvišji omogoča unijo (združenje, skupnost) vsega bivajočega.<sup>117</sup>

Posmrtna maske in sence ljudi, ki jih je duhovno cenil, so ga obkrožale v mestu z vidnimi znamenji neke tuje, a žive kulture, ki je pričala o globokem čaščenju in sposobnosti individualne posvečenosti. V Ravenni je Dante dokončal zadnje speve *Vic* in prenovil nekatere dele *Raja*. Kot osrednje zavračanje slehernikovega egotizma in zavračanja vsega materialnega nastopajo molitveni odlomki v obliki pesnikovih duševnih vzgibov. V *Vicah* zveni odmev tako maše, kot jutranjic in večernic (oklepnic: *Te lucis ante*; *Salve Regina*) kot tudi liturgija dneva, ter *Agnus Dei* in *Summaa Deus clementiae*, ki jo pojejo nenasitne duše na sedmi terasi, ko jih plameni požirajo.<sup>118</sup> Že na prvi terasi Dante prepesni *Pater Noster* v svetopisemski različici (Mt 6, 9-13), da bi poudaril teocentričen položaj in priprošnjo kot asketsko, vsetelesno in duševno spokorjenost (eksistencialno usmerjenost k Bogu). Zdi se navzoč tudi psalmski glas prvega krščanskega pesnika Davida v Psalmu 118 (Vice 19,73).<sup>119</sup> V *Raju* nastopita doksološki formuli ‚Gloria‘ in ‚Svet svet

115 Mistagogija ni le izraz povzet po delu sv. Maksima Spoznavalca, ki je v 7. st. napisal obširen spis o simboličnem tolmačenju cerkvene liturgije, temveč poseben literarni žanr mistagogoških komentarjev različnih cerkvenih obredov, ki se je razvil tako na krščanskem Vzходу kot na krščanskem Zahodu. Obstajali sta dveh vrst, gnostični in anagogoški so vsebovali tudi razlage besednih entitet (zgodovina, eksegeza, naracija, interpretacija) in duhovno kontemplacijo (teorija, pro-teorija) (René Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966: Institut français d'études byzantine, 31, op. 1).

116 Sv. Maksim Spoznavalec, ki je cerkveni prostor evharistične daritve razumel kot simbole, podobe in misterije, pa ni vezal na znano interpretacijo spremenitve kruha in vode v Kristusovo kri (Mt 26,29) na svojo celotno in kompleksno pojmovanje cerkvene resničnosti, temveč je (ne misterij, ampak) Odrešenikove besede razumel v navezavi na razodetje prihodnosti misterija (Maximus Confessor, *Myst.* 24: 704A, 701 D–705 A).

117 Cerkev omogoča občutenje mističnosti še zlasti med prazniki, ki se odvijajo v njej (Gustave Millet, *Le monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1899: E. Leroux, 93). Cerkev je drugi način (tip, stran) obstajanja sveta in človeka v njem, je duhovni in intelektualni svet človeške duše v obliki oltarja, čeprav je telesno in duševno občutna v obliki cerkvene ladje.

118 Na zemeljski liturgiji je bila ta pesem odpevana le ob jutranjicah, ob sobotah.

119 »Na tleh priklenjena mi duša stoče« (Dante Alighieri, *Božanska komedija*, prev. Andrej Capuder, 336). Matthew Traherne, »Liturgical Personhood: Creation, Penitence, and Praise in the *Commedia*«, 133–134.

svet<sup>120</sup> iz bogoslužne pesmi Treh otrok v ognjeni peči (Dan 3, 57–88), ki v soglasnem slavljenju ponazarjajo s svojo molitvijo vdano vero v Boga v Sveti Trojici. Tam je Davidov glas še bolj zaznan v Psalmu 9, in fragmentarni, variabilni obliki Visoke pesmi (prav tako v Raju).<sup>121</sup> Poleg tega je bila po zgodnjekrščanskem verovanju (Marija – »kot nevesta, ki ne more biti nevesta«, tj. Cerkev Božja) prisotnost Matere Božje vsebovana v samem osrčju cerkvenega bogoslužnega občutja (tj. božanske liturgije), kar je Dante upodobil v verzu, ki Marijo opiše kot »našo opoldansko baklo dobrodelnosti/ darežljivosti« (»Qui s'è a noi meridiana face / di caritate« – Raj 33, 11). V Vicah liturgično-molitveni fragmenti ne nastopajo kot vložki, zastranitve ali mašila, temveč kot izhodi Dantejeve pesniške misli v izraz teološke resnice (njegov verz poišče izhod v molitvenem, ko je pripravljen na izstop iz osebnega v nadosebno soočenje z resničnostjo, z usodo). Raj je tako – okno molitve. Pesnikove molitveno-liturgične navezave, položene v usta trpečih in milosti deležnih duš v Raju, razkrivajo ne samo trenutni, prehodni vzorec nekakšne verzne sheme, temveč premišljen preplet pesnikove domišljije z vernikovo – tokrat realno – izkušnjo sprejetja Božje pomoči. In v tem pogledu tudi Ljubezni. Rahle pajčevinaste postave, ki jih je Dante srečeval med potovanjem po treh svetovih, so lebdele v trepetu, da ne bi izgubile teles – za vedno. Odpoved od tuzemskega bivanja pa je pogojevala vhod v nebesno prostranstvo samo ob zapustitvi telesnega.

Fragmenti ne nekdanje večne lepote kot odraz bizantinske ume-  
tniške mikrokozmične obnove totalitete sveta – že sami po sebi v  
obliki delcev neke svečane in pridušene ere – so se morebiti ujema-  
li z Dantejevo pesniško vizijo, ki je iskala neko potrditev v teolo-  
ško- estetskih kriterijih. Kozmografska pojavnost Konstantinovega  
cesarstva se mu je potrjeno dozdevala celostna in pobožna; v Raju

120 Ibid., 155.

121 Po tej analogiji kristološkega doumevanja Visoke pesmi, s katero je Dante tokrat izbral za končnega duhovnega vodnika sv. Bernarda (Bernardovo mariološko pojmovanje mistič-  
ne unije je Dante spreobrnil – če je Bernard erotiziral svoje teološko mišljenje, je pesnik  
ljubezensko poezijo zrl še zlasti kot teološko zazanavanje drugačnega, nebesnega in povsem  
intimno mističnega sveta), naj bi Beatrice bila Bogu, t. j. Kristusu-podobna (slična) (prim.  
Rachel Jacoff, »Intruction to Paradise«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel  
Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 118; Paola Nasti, »Caritas and  
Ecclesiology in Dante's Heaven of the Sun«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur.  
Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University Press, 227.

(20, 50–60)<sup>122</sup> je omenjen kot tisti, ki je imel dobre namere zaceliti pretreseno Cerkev).<sup>123</sup> Njeno uresničitev v mikrokozmični razsežnosti bizantinske umetnosti je srečal že v Firencah, kjer je v stolnični Krstilnici lahko opazoval podobo *Faraonovega sna* v obliki mozaika precej značilne italijansko-bizantinske ‚maniera graeca‘.<sup>124</sup> Doseganja drugačne perspektive, prisotne v bizantinskih spomenikih, je lahko videl tudi v izgnanstvu, v njegovi misiji v Benetke (še posebej na otoku Torcello).<sup>125</sup> Znova so se pred njegovimi očmi prikazali obrisi neke pristne stare ganjenosti v enih najstarejši bizantinskih mozaikov v Ravenni. V Cerkvi Sv. Apolinarija je lahko stal pod kupolo s mozaično podobo Pantokratorja kot »tistega, ki v svojih rokah ves svet drži« (dobesedna uresničitev grškega izraza in pojmovanja),<sup>126</sup> in ki ga je sam poimenoval ‚arhimandrit‘ (z besedo grškega izvora).<sup>127</sup> V Cerkvi Sv. Vitala je na mozaiku Abrahama (žrtvovanje Izaka) nazorno vidna razgradnja perspektive, saj se prostorska postavitev krha: upodobljene rastline na pejsažu prevladujejo v središču, medtem ko se robovi odpirajo novi razsežnosti, ki na videz ne služi več predstavi o prostoru, ampak o fluidni in večni temporalnosti svetlobne igre.<sup>128</sup>

Nadzemskost in privzdignjenost upesnjenih bitij je odslikava precej natančne hierarhije, z angeli na vrhu, kar je opaziti tudi v Raju in v *Novem življenju* (Beatricina angelogija), s čimer se je celo Ljubezen znašla pred Preizkušnjo. A hilomorfizem, odražen skozi verze *Komedije* v senčnatih telesih, je reverzibilno tudi razvrednoten v povratnem, nedoumljivem dokazu obstajanja Božje Matere v telesni podobi kot tisti, ki je edina z »duhovnim življenjem« kot »drobceno razpoko v vesolju neizmernem« prejela personificirano materialno in *vrnjeno*

122 Dante Alighieri, »Constantino«, *Indice dei nomi e delle cose*, v: Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, 1054.

123 O Dantejevem pritrjevalnem razpravljanju o Konstantinu I. gl. Alighieri, *Monarhija*, 115–125 (še zlasti 119).

124 Edwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, prev. Cristopher S. Wood, New York 1997: Zone Book, 55.

125 Mazzota, »Life of Dante«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University press, 11.

126 Prim. Ibid.

127 Kot naziv, prejet od Večnega Duha (Raj 11, 99) v potrditvi frančiškanskega redu. Ta izraz je Dante tudi lahko našel v *Magnae Derivationes Ugossioneja* iz Pise (P. Toynbee, »Dante's obligations«, 546; Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 922; Alighieri, *Monarhija*, 115).

128 Neoplatonisti bi našli odmev v teoretični misli Proklusa: »Prostor ni nič drugega kot najbolj pretanjena svetloba« (Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, 48–49).

obliko (Raj 33, 22–23). In čeprav se prostorske možnosti linearne dvodimenzionalnosti v *Komediji* razpirajo, vtis nedosegljivega z željo po predrtju vidnega narašča – kakor človekovo stanje pred ikono.<sup>129</sup> Mogli bi pomisliti, da je Dantejevo hrepenenje po priklicu Božjega sporočila iz vidne danosti ustrezalo zrenju v ikono, v molitvi pred le-to, s čimer so pravoslavni verniki perspektivo smrti razveljevali v vsakokratni globini in gorečnosti osebnega dejanja posvečenosti, ki je z zavestjo o vseh grešnih ustvarjalo duhovni prostor za vse vernike.

V vidni odnosnici upesnjene avtorskega sporočila Dantejevo zrenje (v Peklu strašljive) nesmrtnosti duše ustreza – ne katoliški, ampak – ortodoksni (tj. vzhodno krščanski in pa – zgodnjekrščanski<sup>130</sup>) predstavi, izraženi v veri, da Marija po smrti ni zapustila tega sveta,<sup>131</sup> ampak se je (k) vernikom vrnila ter obstaja ves čas, nepretrgoma, še zlasti v molitvah k Njej, kar je nazorno na ikonografiji Vnebovzetja, kjer je preživetje Marijine duše po smrti, upodobljeno v podobi deteta (nedolžnega, ponižnega bitja),<sup>132</sup> povitega v belo (sorodno ikonografskim upodobitvam svetopisemskega Lazarja – Lk 16, 22).<sup>133</sup> Duša je upodobljena v obliki *telesa*:<sup>134</sup> takšno podobo je moč zaslediti v Dantejevem navezovanju na dve<sup>135</sup> Mariji ob Križu (Raj 32,<sup>136</sup> 3–5), saj je v priprošnjem duhu (s petdesetim psalmom kesanja – po Septuaginti) upodobljena liturgična molitev *Miserère mèi'* (Raj 32, 12), ki je v starem obredju bila predvsem izpolnjevana z gestami notranje skrušenosti in voljnega trpljenja<sup>137</sup> ob deleženju božanske milosti.

129 Pred ikono je individualiteta vsakega posameznega elementa upodobitve osebna, zato je posameznikova prisotnost zato, da pretrese s podobnostjo gledalcu. V antipriprošnjem aktu so objekt (željo, prošnjo) povsem zamenjali za čas trajanja molitve in se odrekli slehernemu namenu doseganja subjektivnega cilja. Tako so molili za druge in za svet.

130 Freccero, »Allegory and autobiography«, 176.

131 Ikonografska scena ponazarja tudi praznični cerkveni verz (»z dušo in telesom ni zapustila nas«).

132 Prim. »In vedite, da iz gledišča nizdol, se vera / ki na pol dveh trk previdnosti, / le pri odpovedi od osebne zaslužnosti umešča / za druge pa pod določenimi pogoji /: / saj to vse duhovi so poslušni / pred odločitvijo za izbiro utešno / No, tako zaznaš obraze / in tudi glasove otroške, / le če dobro se zazreš in če jih zaslišiš« (Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 908).

133 Cavarnos, *Immortality of the Soul*, 49.

134 Ibid., 48.

135 Izpričane so tri: Marija, Marija Kleopa, Marija Magdalena (Jn 19, 25).

136 32. spev Raja v verzih 1–48 upesnjuje Empirej (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 393).

137 Klečanje, široki krožni gibi duhovnikov, dolgi premori med besedami morajo ponazarjati

Rana, ki jo je Marija mazilila in zaprla,  
in ona, tako lepa ob njenih nogah,  
ki jo je zbodla in odprla. (Raj 32, 3–5)<sup>138</sup>

Bizantinsko cesarstvo je svojo vizijo nesmrtnosti duše<sup>139</sup> zrló v podobi otroka (kar je bila posledica bizantinskega patristično-teološkega preoblikovanja Origenove ideje o Nevesti-Otroku<sup>140</sup>) pred koksistenčnim Bogom v sveti Trojici. V *Conviviu* Dante opredeli svojo poetiko (poezijo), s katero pesnik postane spet (evangeljski) otrok.<sup>141</sup> Predstavo o nesmrtnosti duše je pravoslavni svet najbolj natančno upodobil v bizantinski ikonografiji Vnebovzvetja, v kateri je izražena pravoslavna misel, da se je s smrtjo Marija šele rodila v večno življenje. Dante je Mater Božjo prepoznaval kot kaŕipot k miru.<sup>142</sup> Upodobitev večnega prebivanje Nje je mogel videti na mozaiku Pietra Cavallinija v Baziliki Santa Maria v okroŕju (Trastevere) Rima.<sup>143</sup> To je bil odločilen trenutek za doseganje duhovnega videnja in mističnega zrtja v bolj pravičen (zato resničen in neoporečno lep) svet, ki ni dostopen tuzemskim očem.<sup>144</sup>

tišino notranjega molčanja (prim. Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 997; »a druga stran, kjer prazni so ostali / še stoli in polkrogi, njim pripada, / ki prišleka so Kristusa spoznali« - Dante Alighieri, *Boŕanska komedija*, opombe, 635; ti verzi naj bi upesnjevali blaŕene iz Stare in Nove zaveze; Capuder dodaja, da gre za otroke, obrezane iz Stare in krščne iz Nove zaveze - Dante Alighieri, *Boŕanska komedija*, opombe, 635–636).

138 Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, 997.

139 V slednjem specifičnem pogledu so si enotni nekateri premišljevalci o Danteju, ki pa sodijo tako med biografe kot tudi mediaviste, literarne in umetnostne zgodovinarje, filologe in humaniste (Piero Boitani, »The Poetry and the Poetics of the Creation«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 99; prispevek z enakim naslovom, a v razširjeni obliki, je avtor objavil še v naslednji publikaciji, kjer prav tako omenja navezavo na bizantinsko estetiko kot relevantno: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University press; 220; Guisepppe Mazzotta, »Life of Dante«, v: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*, ur. Rachel Jacoff, 2. izd., Cambridge 2007: Cambridge University press; Peter S. Hawkins, »All Smiles: Poetry and the Theology in Dante's *Commedia*«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne, Indiana 2010: University of Notre Dame Press, 52).

140 Prim. Piero Boitani, »The Poetry and the Poetics of the Creation«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, 101.

141 Ibid., 102.

142 Prim. Dante Alighieri, *Boŕanska komedija*, opombe A. Capudra (k verzu: Raj, 31, 126), 633.

143 V Italiji je bilo tako ikonografijo še moč videti na mozaiku Vnebovzvetja Matere Boŕje v Santa Maria dell'Ammiraglio v Palermu (Piero Boitani, »The Poetry and the Poetics of the Creation«, v: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*, 99).

144 Temu ustrezno sledi tudi ikonografija Drugega Kristusovega prihoda, kjer duše v podobi

Morda bi mogli misliti, da bi svoje videnje nesmrtnosti človeške duše Dante naposled našel v bizantinskem pogledu na svet, v pravoslavnem nazoru<sup>145</sup> in razumevanju človeka v njem. Bizantinska umetnost, stari spomeniki, slovesna veličina in molk v njih, s podobami preveč velikih, žalostnih oči so bili naposled dnevne slike tistega, kar je Dante Alighieri v Ravenni (ponoči) zrl. Svetloba človeškega, ki ni nebesna, ampak objemajoča, posvečena in vseskozi zavestna (kontemplativno-meditativna), je prežela njegov pesniški jaz kot izraz podviga – kakor bi v nedoumljivem stanju nesmrtnosti preživela posameznikova duša.

---

golih otrok stopajo pred angele, ki jih tehtajo, in s tem ponazarjajo, da pred nikomer ne bi mogli skriti ničesar (Cavarnos, *Immortality of the Soul*, 49).

- 145 Dantejeva vizija bi s tega zornega kota lahko bila razumljena kot pravoslavno tolmačenje posmrtnega preživetja duš: v peklu se duše ne morejo več očistiti ali doseči oproščenje, temveč samo še – trpijo zaradi lastne neumrljivosti, kar je upodobljeno kot florentinska resničnost, ki zgolj spominja na zemeljski prostor, saj so si s prizadevanjem ustvariti raj na Zemlji, prislužili nasprotno: pekel na Zemlji (prim. Pertile, »Introduction to *Inferno*«, 88), medtem ko je njegova nepovratnost že nepreklicna. Vice so ustrezen primer ortodoksne predstave o Gehenni (Mr 9, 47) kot tistem prostoru pekla, kjer je možnost kesanja in očiščevanja tako okrutna in sočasna, da, če ne spregledamo brezpogojne ljubezni Božje, ne omogoča prehoda naprej. To je ena od najbolj pretanjenih skic možne kazni za nepriznanje storjenih slabih dejanj v življenju. Zdi se, z vzhodnokrščanskega pogleda in slovarja, da je Dante sprejemal pekel kot življenje po Drugem prihodu in Poslednji sodbi Odrešenika ter da je vice pojmoval kot Gehenno, delček življenjske usode, ki se še more preobraziti v tuzemsko, milostno, oproščeno (pre)izkušnjo. Prim. še realna referenca o Gehenni, kraju na južnem delu Jeruzalema, kjer so v poganskih časih žrtvovali otroke, večkrat ga omenjajo vsi štirje evangelisti v Novi zavezi kot predstavo o peklenkem ognju, ki zajame v veri nestanovitne še za časa njihovega življenja, in je tudi v skladu s starejšo starozavezno judovsko eshatologijo (Gehenna | eschatology | Britannica – vpogled 31. 12. 2022).

## Viri in literatura:

- Alberigo, Guiseppe. »Concilium Nicaenum I – 325«. V: *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta*, Corpus christianorum. Bologna. 2006: Brepols. 1–34.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Ur. Luigi Polacco. Milano. 1924: Ulrico Hoepli.
- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prevod in opombe Ciril Zlobec, spremna beseda Janko Kos. Ljubljana. 1956. CZ.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prev., opom. in sprem. besedo napisal Andrej Capuder. Ljubljana. 1994. Mihelač.
- Alighieri, Dante. *Le opere di Dante*. Ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi. Spemne besede, komentarji, opombe: F. Brambilla Egeno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P. V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw. Società dantesca Italiana. Za založbo: Mauro Pagliai. Livorno, Firenze. 2012. Polistampa.
- Alighieri, Dante. *Monarhija*. Prev., op. Tomaž Jurca. Ljubljana. 2013: SM.
- Applebaum, Stanley. »Introduction«. V: Dante Alighieri. *The New Life – La Vita Nuova*. Ur., prev. S. Applebaum. New York. 2006. Dover Publication. v–xii.
- Ascoli, Albert Russel. »From auctor to author: Dante before the Commedia«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. 2007: Cambridge University press. 46–67.
- Bicilli, P. M. *Mesto renessansa v istorii kul'tury*. Sankt-Peterburg. 1996. Mifril.
- Boitani, Piero. »The Poetry and the Poetics of the Creation«. V: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Indiana. 2010: University of Notre Dame Press. 95–131
- Boitani, Piero. »The Poetry and the Poetics of the Creation«. V: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*. Ur. Rachel Jacoff, 2. izd. Cambridge. 2007. Cambridge University press. 218 –236.
- Bornert, René. *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du Viie au Xve siècle*. Paris. 1966: Institut français d'études byzantine.
- Cavarnos, Constantine. *Immortality of the Soul*. Massachusetts. 1993. E. Marshall Publishing.
- Cennini, Cennino. *Il libro dell'arte*. Ur., op. in uvod Fabio Frezzato. Vicenza. 2003. Neri Pozza Editore.
- Ciabattoni, Francesco. »Dante Alighieri«. V: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Ur. Marco Sgarbi. Springer. 2017: Springer International Publishing. 947–958.
- Davis, Charles Till. »Dante and the Empire«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff, 2. izd. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 257–270.
- Davis, S. J., Leo Donald. *The First Seven Ecumenical Councils (325–787) Their History and Theology*, Washington 1987. Michael Glazier.
- Delumeau, Jean. *Des religions et de hommes*. Paris. 2003: La livre de poche.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Prev. Hugh Bredin. New Haven, London. 2002. Yale Nota Bene, University Press.

- Federici, Theresa. »Dante's Davidic Journey: From Sinner to God's Scribe«. V: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Indiana. 2010. University of Notre Dame Press.
- Freccero, John. »Allegory and autobiography«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. izd. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 161–181.
- Hardie, Colin. K. Foster, P. Boyde, Dante's Lyric Poetry (Review). *The Italian Issue*, 84/1 (1969): 120–127.
- Hawkins, Peter S. »Dante and the Bible«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. 2007: Cambridge University Press. 125–141.
- Hedley, Douglas. »Neoplatonic Metaphysics and Imagination in Dante's *Commedia*«. V: *Dante's Commedia – Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Indiana. 2010: University of Notre Dame Press. 245–267.
- »Indice analitico dei nomi e delle cose«. V: Alighieri, Dante. *Le opere di Dante*. Ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi. Spremnje besede, komentarji, opombe: F. Brambilla Egeno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P. V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw. Società dantesca Italiana. Za založbo: Mauro Pagliai. Livorno, Firenze. 2012. Polistampa. 109–1181.
- Jacoff, Rachel. »Introduction to *Paradiso*«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. iz. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge. 2007. Cambridge University Press. 107–125.
- Johnston, Oliver M. Dante' Dante's 'Divina Commedia' and the Medieval Conception of the Comedy. *The Modern Language Review*. Vol. 11, št. 3 (Jul., 1916): 343–345.
- Lotman, Jurij. M. *A Semiotic Theory of Culture*. Indiana. 1990. Indiana University Press.
- Mazzotta, Guisepppe. »Life of Dante«. V: *The Cambridge Companion to Dante Alighieri*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. 2007. Cambridge University press. 1–14.
- Millet, Gustave. *Le monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*. Paris. 1899. E. Leroux.
- Moeves, Christian. »'Il punto che mi vinse: Incarnation, Revelation, and Self-Knowledge in Dante's *Commedia*«. V: *Dante' Commedia, Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Notre Dame, Indiana. 2010. University of Notre Dame Press. 276–286.
- Montemaggi, Vittorio. »In Unknowability as Love: The Theology of Dante's *Commedia*«. V: *Dante's Commedia. Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Indiana. 2010: University of Notre Dame Press. 60–95.
- Panofsky, Edwin. *Perspective as Symbolic Form*. Prev. Cristopher S. Wood. New York. 1997. Zone Book.
- Pertile, Lino. »Introduction to *Inferno*«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd.. Cambridge. 2007: Cambridge University Press. 67–91.
- Ritter, A. M. »Concilium Constantinopolitanum I – 381«. V: *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta*. Corpus christianorum. Bologna. 2006: Brepols. 35–70.
- Schnapp, Jeffrey T. »Introduction to *Purgatorio*«. V: *Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. Cambridge University Press. 91–107.



- 
- Theophilus, Presbiter. *De diversis Artibus*. Ur. C. R. Dodwell. Manchester. 1986. Clarendon Press.
- Toynbee, Paget. »Dante' obligations to the Magnae derivationes of Ugucione da Pisa«. *Romania* 26, št. 104 (1897): 537–554.
- Traherne, Matthew. »Liturgical Personhood: Creation, Penitence, and Praise in the *Commedia*«. V: *Dante' Commedia, Theology as Poetry*. Ur. Vittorio Montemaggi, Matthew Traherne. Notre Dame, Indiana. 2010. University of Notre Dame Press.
- Williams, A. N. »The Theology of Commedy«. V: *The Cambridge Companion to Dante*. Ur. Rachel Jacoff. 2. izd. Cambridge. 2007: Cambridge University Press. 201–218.
- Elektronski vir. Gehenna | eschatology | Britannica – vpogled 31. 12. 2022.



Ignac Navernik

O *De vulgari eloquentia*  
in Evinem govornem »primatu«

Dantejev opis potovanja od »*seva oscura*« Pekla, v kateri se je znašel sredi poti življenja, do »*candida rosa*« Raja, čeprav delo, ki ga je uvrstilo med pesniške velikane človeštva in začetnike knjižne italijanščine, še zdaleč ni njegovo edino. Velja seveda prepričanje, da pomen *Komedije* »za svetovno literaturo in kulturo nasploh ne more biti precenjen«. <sup>1</sup> Posledica razglasitve (Božanske) *Komedije* za sveto knjigo pesništva (pri čemer ne gre zanemariti niti ekonomskih vidikov te intronizacije) in kanonizacije Danteja kot vrhunskega pesnika, je določena slepota za druge vidike Dantejevega udejstvovanja: kot misleca, politika, državnika, pisatelja. <sup>2</sup> Spričo *Komedije* <sup>3</sup> drugi njegovi spisi veljajo za male oz. *opere minori*, kakor so jih poimenovali. Med njimi je morda najbolj poznana zbirka *Vita nuova* (cca. 1292) <sup>4</sup> v kateri je »*dolce stil nuovo*« <sup>5</sup> dosegel enega svojih vrhuncev, čeprav v neki kakor embrionični fazi pesnikovega osebnega razvoja. <sup>6</sup> A so tu tudi druga Alighierijeva dela, nastala v izgnanstvu: *Convivio* (ok. 1304–1307), <sup>7</sup> *De monarchia* (ok. 1310) <sup>8</sup>, *Epistolae* (ok. 1304–1315), *Questio de aqua et terra* (ok. 1320), *Egloge* (ok. 1320–1321), deloma tudi *Rime* (ok.

1 Alen Albin Širca, »Dantejev «transhumanizem»«, *Primerjalna književnost*, 41, 2 (2018): 153.

2 Steven Botterill, »Introduction«, v: Dante, *De vulgari eloquentia*, Cambridge, New York, Melbourne 2004: Cambridge University Press, IX.

3 Dante Alighieri, *Božanska komedija*, prev. Andrej Capuder, Ljubljana 1994: Mihelač (dalje pod oznako: Dante, *Božanska komedija*). Dantejeva dela navajam po izdaji in hkrati po klasični strukturi: knjigah, poglavjih in vrsticah; slednja sledi v oklepaju, za navedbo po izdaji. Uporabljene kratice: Raj – Par., Vice – Purg., Pekel – Inf., Convivio – Conv., De vulgari eloquentia – DVE.

4 Dante Alighieri, *Novo življenje*, prev. Ciril Zlobec, Ljubljana 1956: Cankarjeva založba.

5 Dante, *Božanska komedija*, 368 (Purg. XXIV, 49–57).

6 John Took, *Dante*, Princeton, Oxford 2020: Princeton University Press, 114.

7 Dante Alighieri, »Convivio«, v: *Tutte le opere: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra*, Dante Alighieri, Roma 1993: Grandi tascabili economici Newton (dalje pod oznako: Dante, *Convivio*).

8 Dante Alighieri, *Monarhija*, prev. Tomaž Jurca, Ljubljana 2013: Slovenska matica.

1283–1308).<sup>9</sup> Med malimi deli je tudi lingvistično-retorična razprava z naslovom *De vulgari eloquentia* (O ljudskem jeziku),<sup>10</sup> ki želi poudariti pomen pogovornega, ljudskega jezika v literarnem ustvarjanju.

Razpravi *De vulgari eloquentia* je bilo v zadnjem času posvečene nekaj več pozornosti znanstvene skupnosti, zlasti v okviru priprave in obeležitve 700-letnice pesnikove smrti. V prispevku se zato omejujem na okvirno predstavitev omenjene razprave, njeno vpetost v Dantejev opus in vlogo Eve v okviru prvega ter s tem primarnega človeškega govora. Dante ugotavlja, da naj bi med vsemi človeškimi bitji ravno Eva prva spregovorila, vendar se mu zdi takšno Evino prvenstvo v nasprotju z zdravim razumom. Pokazal bom, da je Dantejevo raziskovanje Biblije po spominu napačno, ko ga soočim z besedilom Geneze. Dantejeva izjava ob domnevnem Evinem prvenstvu pri človeškem govoru postavlja v bolj realno luč tudi poudarke, namenjene opevanju ženske lepote in vloge *novega stila*, kakor nekatere izsledke iz raziskovanja vloge žensk v *Komediji* – to je premislek, ki sledi v zaključku prispevka. Seveda pa brez nekaj splošnejših pripomb k celotnemu spisu *De vulgari* ne gre in z njimi začnjam ta premislek.

### ***De vulgari eloquentia* in njegova vpetost v Dantejev opus**

Uvodoma sem zapisal, da spada spis *De vulgari* med tako imenovana Dantejeva manjša dela. Pomen teh manjših razprav ter zbirk in njihova prepletenost s *Komedijo*, kot Alighierijevim magistralnim delom, ni zanemarljiv. Pridevnik ‚mala‘ (dela) se torej nanaša samo na primerjavo z »velikim« ali »osrednjim«, tako po obsegu kot morda tudi po stilu, ne kvalificira pa njihove vloge in pomena kot samostojnih ali besedil, iz katerih je črpal oz. so v določenih pogledih predstavljala neko izhodiščno točko za kasnejša dodelana ali predelana stališča, ki jih dantologi luščijo iz *Božanske komedije*.<sup>11</sup> V zadnjem času se ta dela

9 *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*, ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey, Notre Dame 2022: University of Notre Dame (dalje pod oznako: *Dante's »Other Works«*).

Seveda nekatera »dela« niso kot taka sestavljena s strani samega pesnika; *Rime* so npr. različne samostojne lirske pesmi, ki jih tradicionalno označujemo pod navedenim skupnim naslovom. Treba je tudi pripomniti, da velja za avtorja *Questio* Dante, čeprav je tudi nekaj zagovornikov teze, da dela ne gre pripisovati Danteju.

10 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, prev. Steven Botterill, Cambridge, New York, Melbourne 2004: Cambridge University Press (dalje pod oznako: Dante, *De vulgari eloquentia*).

11 Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, New York,

označujejo s pridevnikom »druga«, torej Dantejeva druga ali ostala dela, s čimer se želi izpostaviti tako njihovo vrednost kot samostojnih del, kakor tudi povečano zanimanje raziskovalcev zanje.<sup>12</sup> Morda bi ta dela z Dantejevimi besedami lahko označili za »*quasi comento*«<sup>13</sup> *Komedije*. Četudi je Dante svoje epohalno delo zgradil kot potrditev ali zavrnitev zapisanih stališč v preostalih spisih, pa v kasnejših obdobjih njegovi bralci za te spise niso kazali pretiranega zanimanja.<sup>14</sup> To je zagotovo ena izmed njihovih skupnih značilnosti. S tem ne želim reči, da jih sploh niso poznali, je pa res, da so nekateri bili odkriti kasneje oz. se je načelno soglasje o Dantejevem avtorstvu doseglo v zadnjih nekaj deset letih (npr. o *Questio de aqua et terra*).<sup>15</sup> Ne trdim torej, da teh del niso poznali, ampak, da je bila večina pozornosti namenjena *Komediji*. Skupna značilnost teh malih spisov je tudi, da so, v primerjavi s *Komedijo*, sorazmerno krajši. Nekateri so tudi nedokončani – v tem smislu sta najbolj zanimiva spisa *Convivio* in *De vulgari*, katerima se posvetim v nadaljevanju, – in da so pretežno nastali v obdobju pesnikovega izgnanstva; obe trditvi seveda ne veljata za *Vita nuova*. Omenjena nedokončana spisa sta bolj intelektualni razpravi in zdi se, kakor da bi ju avtor opustil sredi dela, ker bi mu zmanjkalo primernih besed, kakor da bi svoje intelektualno delo imel za nekako nezadostno ter šele s *Komedijo*, torej v konkretnosti svojega umetniškega izraza, pokazal in v polnosti izrazil svoja »več kot filozofska« stališča in vlogo, ki si jo želi zase, pri oblikovanju novega pesniškega jezika. Kljub temu bi težko rekli, da gre za neke vrste proto-romantične povezave zgodovinskega svetega para filozofije in umetnosti,<sup>16</sup> pri čemer je rešnica dostopna zgolj slednji, ne pa npr. filozofskemu racionalnemu premisleku v vseh njegovih izpeljavah, pa tudi ne za zametke nekega

---

Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2008: Cambridge University Press, 301.

12 Dante's »*Other Works*«, xiii–xiv.

13 Dante, *Convivio*, 885 (Conv. I,3,2).

14 Albert Russell Ascoli, »From *auktor* to author: Dante before the *Commedia*«, v: *The Cambridge Companion to Dante*, ur. Rachel Jacoff, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2007: Cambridge University Press, 46 (dalje pod oznako: Ascoli, »From *auktor* to author«).

15 Theodore J. Cachey, »*Questio de aqua et terra*«, v: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*, ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey, Notre Dame 2022: University of Notre Dame, 270–272.

16 Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Ljubljana 2004: Društvo Apokalipsa, 8.

heideggerjeanskega *sui generis* mišljenja.<sup>17</sup> Prav tako bi pozicijo težko zagovarjali z Badioujevo četrto shemo prepletenosti umetnosti in filozofije, imanence in singularnosti.<sup>18</sup>

Spis *O ljudskem jeziku* je nastal v izgnanstvu, med ok. 1304–1306,<sup>19</sup> v času torej, ko je bil Dante »les brez jader in brez krmarja, nošen v različna pristanišča in ustja in prepire suhega vetra, ki pari bolečo revščino«,<sup>20</sup> kakor se sam izrazi v *Gostiji*. Dejansko sta omenjena spisa v takšni časovni bližini (*Convivio* naj bi nastal v istem časovnem razponu kot *De vulgari*), da ni mogoče določiti kronološke primarnosti enega ali drugega. Tako lahko za oba rečemo, da sta nastala v za avtorja »zelo prehodnem in eksperimentalnem obdobju«,<sup>21</sup> ko se je moral soočiti z novimi okoliščinami eksistence, ne le lastne, pač pa celotne svoje družine, pa tudi drugih posledic izгона iz »lepe in najslavnejše hčere Rima«,<sup>22</sup> npr. s psihološkimi, ločitvijo od svojih političnih zaveznikov in prijateljev ... Obe deli spadata med Dantejeve »filozofske spise«, čeprav je takšna karakterizacija neustrezna, saj nista podobna tradicionalnim srednjeveškim filozofskim traktatom.<sup>23</sup> Če so filozofski in teološki spisi Dantejevega časa v veliki meri predvsem spekulativni, in presegajo določila časa in prostora, pa sta oba navedena spisa, kakor tudi ostala »druga« Dantejeva dela, močno zaznamovana z zgodovinski in geografskimi določili (*De vulgari* npr. predstavlja lingvistično geografijo Italije in tudi preostale Evrope).<sup>24</sup>

17 Marko Juvan, »Dialogi med ‚mišljenjem‘ in ‚pesništvo‘ in teoretsko-literarni hibridi«, *Primerjalna književnost* 29 (2006): 10–14, 17–19.

18 Badiou, *Mali priručnik o inestetiki*, 18–24.

19 Mirko Tavoni, »De vulgari eloquentia«, v: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*, ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey, Notre Dame 2022: University of Notre Dame, 186. Možne so seveda tudi druge datacije, med katerimi najzgodnejše delo postavlja v leto 1303, takoj po izgnanstvu.

20 »Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade«. Dante, *Convivio*, 885 (Conv. I,3,5).

21 Franziska Meier, »Introduction«, v: *Dante's Convivio: Or How to Restart a Career in Exile*, ur. Franziska Meier, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2018: Peter Lang, 5.

22 Dante, *Convivio*, 885 (Conv. I,3,4).

23 Zygmunt G. Barański, »Oh come è grande la mia impresa: Notes towards Defining Dante's Convivio«, v: *Dante's Convivio: Or How to Restart a Career in Exile*, ur. Franziska Meier, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2018: Peter Lang, 9–11 (dalje pod oznako: Barański, »Oh come è grande la mia impresa«).

24 Luca Bianchi, »Philosophy and the ‚Other Works‘«, v: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*, ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey, Notre Dame 2022: University of Notre Dame, 349–350.

Med obema spisoma lahko opazimo tako podobnosti kot razlike; na nekatere opozorim v nadaljevanju.

Prosimetron *Convivio* je nekakšen hibrid srednjeveških žanrov, »od *artes poetriae* do avtobiografskih spisov, od satire do eksilske literature, od filozofskih komentarjev in traktatov do široko razumljene erotike, od *volgarizzamenti* do bibličnih, torej svetopisemskih komentarjev, od teoloških del do kompendijev o vrlinah in slabostih, od kozmološke literature do besedil o *scala Naturae*, in od ‚enciklopedij‘ do literarne eksegeze.«<sup>25</sup> Vsaj v prosimetrični obliki je *Convivio* podoben zgodnejšemu delu *Vita nuova*, po vsebini pa gre za bolj zrelo obliko pesniškega izraza oz. za poskus rehabilitacije prvih pesmi izpod okrilja čutnega pod okrilje vrline.<sup>26</sup> Če je proza v *Novem življenju* namenjena predvsem avtobiografskim noticam, je v *Conviviu* namenjena kritičnim argumentom. Dante se je od svojih mladopesniških let veliko naučil, saj se je udeležil »gostij« številnih filozofov in pesnikov; pridobljeno zanje želi podeliti z vsemi, predvsem tistimi, ki niso imeli časa, da bi se posvetili študiju filozofije. Slednja je namreč pomembna za »dobro življenje«. Te, etične posledice študija filozofije, morajo biti dostopne vsem, zato je tudi traktat napisan v jeziku, ki bi bil dostopen in razumljiv najširši množici – pogovornem jeziku. Dante na tak način nekako poziva k novi aristokraciji, novemu plemstvu, ki ne temelji več na krvnem sorodstvu, pač pa na sorodstvu »ljubezni do modrosti«.

Dante v *Conviviu* napove tudi poseben traktat, ki se bo posvetil tematiki pogovornega jezika: »v knjigi, ki jo nameravam napisati, če bo Božja volja, o ljudskem jeziku.«<sup>27</sup> Dante ni zgolj klasični razumnik svojega obdobja (čeprav je tudi to), je raziskovalec in odličen opazovalec. Na podlagi tega svojega vedoželjnega in sistematičnega raziskovanja lahko že v *Gostiji* pripomni, da se je na področju jezika v sorazmerno kratkem obdobju marsikaj spremenilo: v petdesetih letih se je veliko besed izgubilo oz. izumrlo, rodile pa so se nove, ugotavlja. Na daljše časovno obdobje so spremembe še bolj očitne. Dante je prepričan, da če bi se ljudje izpred tisoč let vrnil v svoja mesta, bi bili gotovi, da so jih zasedli tujci, »tako zelo se današnji jezik

25 Barański, »Oh come è grande la mia impresa«, 11.

26 Simon Gilson, »Convivio«, v: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*, ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey, Notre Dame 2022: University of Notre Dame, 156–158; Dante, *Convivio*, 884–885 (Conv. I, 2, 16–17).

27 »Di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza.« Dante, *Convivio*, 888 (Conv. I, 5, 10).

razlikuje od njihovega«. <sup>28</sup> Ravno ta minljivost je značilnost naravnega, ljudskega, govornega jezika; medtem je umetni oz. gramatikalni jezik, torej latinščina, trajen in nespremenljiv: »*lo latino è perpetuo e non corruttibile*«. <sup>29</sup> Naš pesnik torej v *Gostiji*, čeprav priznavajoč vlogo umetniškega izraza tudi »vulgarnemu« jeziku, nekoliko melanholično trdi, da je latinščina še vendar primernejša za visoki pesniški izraz ravno zaradi svoje trajnosti. <sup>30</sup> Vendar se že tu ljudski jezik kaže kot nekakšna nova luč, ki bo razsvetlila doslej še neodkrite koticke človeškega (predvsem notranjega) sveta.

### Primarnost ljudskega jezika v *De vulgari eloquentia*

V *De vulgari eloquentia*, ki je kakor *Convivio* nedokončan spis, so zadeve nekoliko drugačne. A ustavimo se najprej pri nedokončanosti. Alighieri namreč sprva načrtuje štiri knjige razprave, o čemer izvemo v uvodu, dokonča pa zgolj eno in pretežni del druge. <sup>31</sup> Boccaccio v svojem *Dantejevem življenju* omenja možnost, da bi se bila zadnja dva dela izgubila. Svojo domnevo utemelji na mnenju, da je Dante *De vulgari* pisal pred smrtjo, na kar opre tudi svojo drugo možnost, namreč, da je lahko Danteja pri pisanju prehitela smrt. <sup>32</sup> Jezik razprave je jezik »učenih« srednjega veka – latinščina. <sup>33</sup> Delo s strani avtorja nikoli ni bilo uradno objavljeno, verjetno zaradi nedokončanosti ter je bilo do začetka 16. stoletja bolj ali manj neznano, dokler ni bilo prvič natisnjeno leta 1529. <sup>34</sup>

Vsebina traktata je lingvistično-retorična in velja za prvo srednjeveško refleksijo o jeziku, o njegovem nastanku in niansah. Gian Carlo Alessio ga označi za Dantejev »retorični in lingvistični samo-

28 Ibid., 888 (Conv. I, 5, 9).

29 Ibid., (Conv. I, 5, 7): »latinščina je trajna in nepropadljiva«.

30 John Took, *Why Dante Matters: An Intelligent Person's Guide*, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney 2020: Bloomsbury Continuum (epub), 5. poglavje.

31 Tavoni, »De vulgari eloquentia«, 186. Podobno je tudi s *Conviviem*, kjer načrtuje sprva, da bo napravil komentarje k svojim štirinajstim kanconam, za vsako pa bi uporabil svojo knjigo. *Convivio*, kot ga poznamo danes, ima štiri knjige. Prim. Gilson, »Convivio«, 155.

32 Giovanni Boccaccio, *Dantejevo življenje*, prev. Peter Amalietti, Ljubljana 2015: Amalietti & Amalietti, 125.

33 R[obert] H[enry] Robins, *A Short History of Linguistics*, London 1976: Longman, 68–69.

34 Tavoni, »De vulgari eloquentia«, 186; Andrew Linn, »Vernaculars and the Idea of a Standard Language«, v: *The Oxford Handbook of the History of Linguistics*, ur. Keith Allan, Oxford 2013: Oxford University Press, doi:10.1093/oxfordhb/9780199585847.013.0016.



-komentar«. <sup>35</sup> Dante najprej išče primarni človeški jezik, za katerega ugotovi, da je hebrejščina, jezik Svetega pisma. <sup>36</sup> Ne gre toliko za obliko jezika kot za sposobnost govora – *locutio*. Zato Umberto Eco o tem prvotnem adamskem jeziku vidi prej univerzalno jezikovno matrico, kot pa konkretni govorjeni jezik, <sup>37</sup> nekakšno protogovorico, za katero Adam v Raju pove, da se je izgubila, še preden so začeli graditi Babilonski stolp. <sup>38</sup> Te izgube adamske govornice iz Božanske komedije pred zidavo stolpa v Babelu *De vulgari eloquentia* ne pozna. Ravno stolp, ne kot neki simbol, pač pa kot dejanski kraj, je tu točno določena časovno-lokacijska točka dejanske delitve jezikov. Če torej med jeziki obstajajo neke podobnosti, je to zaradi predbabelske jezikovne monolitnosti oz. dejstva, da so vse govornice del inter-babelske jezikovne delitve. <sup>39</sup> Durante (Dantejevo polno ime), ugotavlja, da so se po tej prelomnici oblikovale tri večje družine inter-babelskih jezikov oz. *ydioma*: proto-grška, proto-germansko-slavonska in proto-romanska. Slednja se deli na tri večje veje ljudskih jezikov oz. *vulgaria*, glede na izgovorjavo: skupina *oi* govoric se nanaša na predele južne Francije, dele Maroka, Italije in Španije, skupina *oil* se nanaša na govorico severne Francije in Belgije, *si* govornica pa se nanaša na današnjo italijanščino, španščino in portugalsščino. <sup>40</sup> V okviru *si* govornice na italiskem polotoku nato išče *vulgare illustre*, sijajen ljudski jezik, ki bi bil primeren za novi dvor, pod katerega bi spadali vsi prebivalci polotoka, neki skupni vzvišeni italjski jezik torej, ki bi bil primeren tudi za umetniško pesniško izražanje. Pri tej konstrukciji jezika mu bo latinščina s svojimi gramatičnimi in retoričnimi pravili v veliko pomoč. <sup>41</sup> Grščina in latinščina za Danteja nista inter-babelska jezika, pač pa umetni tvorbi, o katerih so se mnoga ljudstva poenotila. <sup>42</sup> Za razliko od teh dveh umetnih tvorb, *vulgare illustre* ni gramatika, ni umeten jezik. Dante nikjer v svojih delih ne namigne, da bo ta jezik

35 Gian Carlo Alessio, »A Few Remarks on the *Vulgare Illustre*«, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 113 (1995): 57–67.

36 Dante, *De vulgari eloquentia*, 12–13 (DVE I,6,7).

37 Umberto Eco, *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*, prev. Vera Troha, Ljubljana 2003: Založba I/\*cf., 54.

38 Dante, *Božanska komedija*, 601 (Par. 26,124–126).

39 Tavoni, »De vulgari eloquentia«, 195–198.

40 Alessio, »A Few Remarks on the *Vulgare Illustre*«, 59; Tavoni, »De vulgari eloquentia«, 194–196.

41 Alessio, »A Few Remarks on the *Vulgare Illustre*«, 60.

42 Tavoni, »De vulgari eloquentia«, 197.

nekakšna »mistična vrnitev« k izvorni govorno-jezikovni enotnosti.<sup>43</sup> *Vulgare illustre* bo »sijajen (ki širi svetlobo), bistven (ki deluje kot temelj in pravilo), kraljevski (ki bo vreden zavzeti položaj v kraljevi palači narodnega kraljestva, če ga bodo Italijani kdaj imeli) in oblastveni (jezik vlade, prava, modrosti)«. <sup>44</sup> To bo jezik, ki bo lahko tekmoval z latinščino, ki jo Dante sicer skozi celoten spis omenja samo pod imenom »gramatika«.

Če je v *Gostiji* Dante še priznaval neko določeno prednost latinščine, *De vulgari* razprava prinaša naslednjo dikcijo: »izjavljam, da je ljudski jezik [vulgarem locutionem] tisti, ki se ga učimo brez kakršnih koli formalnih navodil, tako da posnemamo naše dovilje«. <sup>45</sup> Za razliko od tega obstaja še drugi jezik, ki se ga je mogoče naučiti le skozi dolgo obdobje predanega študija in so ga Rimljani imenovali gramatika; gre seveda za latinščino vendar je skoraj ne omeni. Bilingvizem starih je sicer pogosta tema razprav srednjega veka; ne gre za neko visokosrednjeveško odkritje, bilingvizem ali multilingvizem, pa naj bo stabilni ali prehodni, srečamo že od prvih večjih imperijev, vsaj rimskega. <sup>46</sup> Pri tem je en jezik pogosto govorni jezik nekega območja, drugi jezik pa je jezik uradovanja, trgovanja; uporaba jezikov se torej prilagaja glede na kulturno-družbene kontekste in skupine. Bilingvizem, ki je v srčiki Dantejevega premisleka, pa se nanaša dejansko na pesniški jezik, na uporabo specifičnih retoričnih figur, ki so bile v skladu s pravili, utečenimi že vsaj dve stoletji, dostopne samo »visokemu stilu« latinskega pesništva, ne pa tudi »nižjemu« pesniškemu slogu v pogovornem jeziku pisane ljubezenske poezije. <sup>47</sup> Samoumevnost takega bilingvizma bo skozi *Komedijo* tudi praktično odpravil, potem ko že v razpravi dvomi vanj.

Dante meni, da je plemenitejši [*nobilior*] ljudski, in sicer iz treh razlogov: ker gre za jezik, ki ga je izvorno uporabljalo človeštvo, ker ga uporablja celotni svet (čeprav v drugačni izgovarjavi in ob uporabi drugačnih besed), ter končno, ker je vsem naraven, medtem ko je

43 Gennaro Sasso, *La lingua, la Bibbia, la storia: Su De vulgari eloquentia I*, Roma 2015: Viella, 19.

44 Eco, *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*, 42.

45 Dante, *De vulgari eloquentia*, 2–3 (DVE I, 1, 2–3).

46 James Clackson, »Language maintenance and language shift in the Mediterranean world during the Roman Empire«, v: *Multilingualism in the Graeco-Roman Worlds*, ur. Alex Mullen in Patrick James, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City 2012: Cambridge University Press, 38–47.

47 Alessio, »A Few Remarks on the Vulgare Illustre«, 58.

gramatikalen jezik umeten.<sup>48</sup> In Dante sam je, tako bi ga mogli med vrsticami razumeti, utelešenje tega narodnega jezika v njegovi najvišji obliki,<sup>49</sup> in morda tudi zato med vsemi preiskovanimi narečji pesnikov ne najde nobenega primerneza za *vulgare illustre*. Po mnenju Alberta Ascolija naj bi se Dante spogledoval z vzporejanjem svoje vloge ustvarjalca poenotenega jezika in vloge Boga kot ustvarjalca poenotenega stvarstva. Tako se že najavlja renesančni zorni kot avtorstva, vsevednega pripovedovalca, avtorja-boga, ki se mu postmoderna z Barthesom in Foucaultem odpove.<sup>50</sup> Njegovo avtorstvo tako presega časovno-prostorske pa tudi druge omejitve; skozi sklicevanje na Božji navdih in posredovanje pri pisanju, za katero skrije neko svojo feministično »trojico«,<sup>51</sup> oznani avtorjevo osvoboditev od institucionalnih avtoritet, tako posvetnih (vladar) kakor cerkvenih, ki jim on in njegovi sodobniki »pripadajo« po fevdalnem redu: so podložniki krone in mitre.<sup>52</sup> Dante sam se sooča s tematiko avtorstva (in z njim povezane *auctoritas*), ki jo, sledeč etimološki razdelitvi Hugutina iz Pise, razdeli med tri različne tipe: *auctor* (politični), *autor* (akademski, zlasti filozofski) in *avitor* (pesniški).<sup>53</sup> Razlagalci ta simbolni prelom avtorstva vidijo zlasti v sklepnih spevih *Vic*, ko se konča Dantejev moralno-intelektualni pouk s strani Vergila. Vergilov odhod moremo obenem razumeti tudi kot namig, da je učenec presegel učitelja, saj mu ne more nič več dati na pesniški poti. Medtem ko se *l'altissimo poeta* – Vergil – se vrača k svojim v *Limb*,<sup>54</sup> Dante doseže vstop v popolno svobodo, brez spon latinskega pesništva in njegovih pravil,

48 Dante, *De vulgari eloquentia*, 2–3 (DVE I, 1, 3–4).

49 Ascoli, »From auctor to author«, 59.

50 Ibid., 46–47.

51 V skladu z Nancy Ruggeri Colaiaco naj bi Beatrice zavzemala mesto ženskega Kristusa, saj lahko le ona podari romarju brezpogojno ljubezen, ultimativno Božjo milost, medtem ko ima Marija edina moč, da zaključi edukativno pot, ki jo je za romarja pripravila Beatrice, saj mu lahko le Marija dovoli, da izkusi mistični dej združitve z Bogom. Marija bi torej igrala vlogo ženskega Boga Očeta (Nancy Ruggeri Colaiaco, *The Women In Dante's Divine Comedy: Gender Equality*, [sine loco] 2015: [CreateSpace Independent Publishing Platform], 3–4 (dalje pod oznako: Ruggeri Colaiaco, *The Women In Dante's Divine Comedy*).

52 Ascoli, »From auctor to author«, 59–63.

53 Ibid., 48–64; Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, 67–129. Dejansko je kot referenco glede avtorstva in avtoritete upoštevati celotno Ascolijevo knjigo, tukaj izpostavljam drugo poglavje, ker se ukvarja s temeljnimi vprašanji.

54 Podobno se Vergilovi stanovski kolegi razveselijo njegove vrnitve: »Božanskemu poetu čast in slava, / duh, ki odšel je, vrača se med svoje.« – »Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua torna, ch'era dipartita.« Dante, *Božanska komedija*, 27 (Inf. 4,80–81).

v stanje, kjer je podložen le še Bogu samemu, vsaj teološko, če že jezikovno ali pesniško ne več. Dosedanji »božanski poet« ne more vstopiti v raj, medtem ko novi (Dante) lahko. Razmislek v tej smeri zagotovo podpira pripovedovanje v *Komediji* v prvi osebi, ki je zmes ponovne pripovedi nečesa, kar se je zgodilo v preteklosti, združenega z refleksijo sedanjosti.

### Eva v *De vulgari eloquentia*

V prvih poglavjih *De vulgari* torej Alighieri raziskuje prve poteze človeške govorice. Med prvimi vprašanji so tudi vzroki za ta Božji dar človeku. Dante meni, da je jezik dan v uporabo zgolj ljudem, ker ga samo oni potrebujejo: ne angeli kot višja, ne živali kot nižja vrsta človeku, te potrebe nimajo. Angeli so drug drugemu popolnoma prezentni preko svojega »neubesedljivo popolnega razuma [*ineffabilem sufficientiam intellectus*]«, ali pa preko svoje lepote in sijaja.<sup>55</sup> Govorica bi torej na neki način zgolj ovirala njihov popolnejši način samo-priobčenja drug drugemu. Živali iste vrste so si identične po delovanju in občutjih, zato je vsaki individualni živali (vsakemu primerku iste vrste) razvidno občutenje in delovanje druge na podlagi nje same; tudi njim bi bil zato jezik odveč, narava pa nerada počne karkoli odvečnega.<sup>56</sup> Za razliko od živali ljudi žene razum in ne naravni instinkt, ta pa je v različnih individuumih, glede na njihove zmožnosti razločevanja, presoje in izbire, različen, zato Dante zapiše: »Menim, da ne moremo nikoli razumeti dejanj in občutij drugih s sklicevanjem na naše lastne«, kakor je to pri živalih, »prav tako nam ni dano, da bi vstopali v misli drug drugega s pomočjo duhovne refleksije«, kakor je to pri angelih, saj nas ovira teža ustvarjenega telesa.<sup>57</sup> Tako je potrebno, da ljudje med seboj občujejo na podlagi znamenj, ki vsebujejo tako racionalno kot senzorično komponento.<sup>58</sup> Šele obe dimenziji skupaj, torej racionalna in čutna določata znak in omogočata človeško komunikacijo.

Ko tako odloči, da je edino človeški rod potreboval govorico, Dante preide na iskanje človeškega bitja, osebe, ki je najprej spregovorila.

55 Dante, *De vulgari eloquentia*, 4–5 (DVE I, 2, 3)

56 Ibid. (DVE I, 2, 1–3); Igor Grdina, »Jezik in skupnost«, v: *Država in narod v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, ur. Hotimir Tivadar, Ljubljana 2015: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 80, dostopno na: <http://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/Grdina.pdf> (21. avgust 2018).

57 Dante, *De vulgari eloquentia*, 6–7 (DVE I, 3, 1).

58 Ibid., 6 (DVE I, 3, 2).

Želi ugotoviti, komu je bil najprej dan dar govora, oziroma drugače, kdo ga je prvi uporabil. Ob tem ga zanima tako vsebina prvega izreka, kakor tudi oblika prvega jezika.

Zdi se, kot da ta obsedenost z raziskovanjem začetkov oz. vračanje k izvirom spremlja Danteja z vedno večjim zagonom. Skupaj z Dantejem pa je vpisana v temelje renesanse in (»novoveškega«) humanizma, ter na različnih področjih spremlja človeško misel do danes. Po drugi strani pa je to oziranje nazaj prisotno v vseh obdobjih, zlasti v tistih, ki so posebej zaznamovana z nekimi krizami družbene skupnosti kot celote ali njenega določenega dela. Svetopisemske zgodbe, zlasti prvih enajst poglavij Geneze, so svojevrstna (teološka) racionalizacija stanja stvari, aktualnega v času pripovedovalca oz. zapisovalca. Miti o genealogijah, ne le človeških prednikov, pač pa vsega »(ne)živega« hkrati z vesoljem, so med pravimi zapisanimi besedili človeštva. Svetopisemske pripovedi o nastanku sveta in prvih ljudeh so časovno sorazmerno pozne, vsebinsko in oblikovno pa podobne pripovedim, ki obstajajo oz. so obstajale med raznimi drugimi kulturami rodovitnega polmeseca.<sup>59</sup>

Na to svetopisemsko pripoved o začetkih se Dante obrne pri iskanju svojih odgovorov o človeškem govoru, kar je za srednjeveškega človeka in sholastičnega raziskovalca nekaj običajnega. Sveto pismo je prvi konzultant ne le za teologe, pač pa za vse znanosti, pa tudi za vse ljudstvo, v najbolj ključnih življenjskih odločitvah. Po izročilu, ki ga je ohranil sv. Bonaventura (1221–1274) v *Legenda maior*, je sv. Frančišek Asiški (ok. 1182–1226) s prvim bratom, ki se mu je pridružil, sv. Bernardom, šel za smer njunega nadaljnega življenja »povprašat« evangelij. To je izvedel tako, da je v cerkvi sv. Nikolaja trikrat odprl evangelijsko knjigo. Dobljeni odlomki, Mt 19,21, Lk 9,3 in Mt 16,24, so postali osrednje vodilo življenja tudi za njegovo kasnejšo skupnost.<sup>60</sup> Obdobje pred Dantejem je v raziskovanju in rabi Svetega pisma zelo heteronomno. Lahko bi rekli, da gre za nekakšno mešanico patri-

59 K[enneth] A[nderson] Kitchen, *On the Reliability of the Old Testament*, Grand Rapids, Cambridge 2003; William B. Erdmans Publishing Company, 421–447; C. John Collins, »Adam and Eve in the Old Testament«, *SBJT* 15, 1 (2011): 5–7.

60 Bonaventure, *The Soul's Journey Into God: The Tree of Life: The Life of St. Francis*, prev. Ewert Cousins, New York, Ramsey, Toronto 1978: Paulist Press, 200–201 (Leg mai 3,3). V *Oporoki* se sv. Frančišek takole spominja: »Ko mi je Gospod dal brate, mi ni nihče pokazal, kaj moram storiti. Toda sam Najvišji mi je razodel, da moram živeti po vzoru svetega evangelija. In jaz sem dal na kratko in preprosto zapisati in gospod papež mi je potrdil.« *Vodilo in življenje: Spisi sv. Frančiška in sv. Klare*, ur. Štefan Kožuh, Ljubljana 1998: Slovenska kapucinska provinca, 150 (FOp 14–15).

stičnih, moralno-pastoralnih, liturgičnih, mističnih in asketičnih (ki jih zlasti popularizirajo Frančiškovi bratje s svojo Biblijo za uboge) pristopov. Ti se počasi že povezujejo s sholastičnimi, ki so na začetku svojega vzpona ter so pogosto raziskava vseh prej naštetih: zlasti cerkvenih očetov, prepleteni z bolj racionalnimi (opirajoč se zlasti na grško filozofijo) teološkimi razlagami.<sup>61</sup> Srčika »sporov« oz. različnih pogledov, nanašajočih se na Biblijo, seveda ni samo besedilo, dostopno preko različnih različic Vulgate, ampak interpretacija teh besedil. V tem smislu je tudi razumeti gesto sv. Frančiška, ko prosi papeža, da sme živeti po evangeliju. Frančiškovo ravnanje za sodobnega bralca predstavlja neko ironijo, posmeh papežu, saj mu tako zelo očitno sporoča, da pač ne živi po evangeliju. V duhu Frančiškovega časa pa gre za zagotovilo svobode, da je torej njegova interpretacija evangelija »pravilna«, saj nosi papeško odobritev, medtem ko drugi zagovorniki alternativnih razlag (npr. albižani, katari, ...) takšne odobritve nimajo in so podvrženi preganjanjem.

Dante torej naredi tisto, kar so v njegovem času delali vsi, od najbolj izobraženih do preprostih poslušalcev pridig in opazovalcev stenskih poslikav: raziskuje Sveto pismo, ker »študij Biblije predstavlja najvišjo vejo učenosti«. <sup>62</sup> Zato lahko o navajanju Svetega pisma v *Komediji* Christopher Kleinhenz tudi zapiše, da je florentinski pesnik »od svojih bralcev pričakoval ustrezno znanje in usposobljenost za razumevanje pesmi v širšem kontekstu judovsko-krščanske/grško-rimske literarne, zgodovinske in intelektualne tradicije.« <sup>63</sup> Vsekakor je bilo poznavanje Svetega pisma in nekaterih smeri teologije vsaj za izobraženca samo po sebi umevno.

Na to splošno poznavanje se Alighieri implicitno sklicuje tudi v ugotovitvi, da je prva od vseh ljudi spregovorila Eva: Takole pravi:

61 Edward D. English, *Encyclopedia of the Medieval World*, New York 2005: Facts On File, Inc., 109–110. Alexander W. Hall dobro povzame sholastično naravnost: »Sholastična filozofija je vrednotila grško-rimsko, arabsko in judovsko filozofsko tradicijo s krščanskega stališča, sholastični misleci pa so na splošno cenili dosežke svojih poganskih predhodnikov in jim celo pripisovali nekaj razumevanja božanskega.« Alexander W. Hall, *Thomas Aquinas and John Duns Scotus: Natural Theology in the High Middle Ages*, London, New York 2007: Continuum, 1.

62 Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Notre Dame (Indiana) 1978: University of Notre Dame Press, XXVII.

63 Christopher Kleinhenz, »Dante and the Bible: Biblical Citation in the *Divine Comedy*«, v: *Dante: Contemporary Perspectives*, ur. Amilcare A. Iannucci, Toronto, Buffalo, London 1997: University of Toronto Press, 75.

»ženska [je] spregovorila pred vsemi drugimi, ko je najbolj domišljava Eva odgovorila hudičevemu laskanju«. <sup>64</sup> Gre sicer za kratko, lahko bi rekli obrobno notico, ki pa vendarle o Danteju oz. njegovem odnosu do žensk na splošno, vsaj v času nastanka razprave, pokaže v drugačni, manj ženskam naklonjeni luči. Avtorju namreč očitno Evino prvenstvo v govoru ni všeč, saj pravi:

»Kljub temu da v Svetem pismu najdemo, da je ženska prva spregovorila, vseeno mislim, da je razumnejše verjeti, da je prvi govoril moški [*rationabilius tamen est ut hominem prius locutum fuisse credamus*] in nespodobno bi bilo, če bi tako odlično dejanje človeške vrste ne bilo prej izvedeno s strani moškega kakor ženske. Zatorej je razumno verjeti, da je bila moč govora najprej dana Adamu in sicer od Njega, ki ga je bil pravkar ustvaril.« <sup>65</sup>

Preden se posvetim že nakazanemu razkoraku pri odnosu do žensk, naj razrešim dilemo okoli prve govorki v Bibliji. Že preprost vpogled v prve strani Geneze prinese spoznanje, da je Dantejevo prepričanje o Evinem govornem prvenstvu v Bibliji zmotno. V 1 Mz 1,1–2,4a <sup>66</sup> najdemo zapis t. i. »duhovniške« pripovedi o stvarjenju, ki je razporejena na sedem dni (šest dni dela in en dan počitka). V tem zapisu najdemo tudi prvi govor, ki pa ne pripada človeku, ampak Bogu, ki ustvarja z besedo. Prve njegove besede so: »Bodi svetloba!« <sup>67</sup> Do slednjega sklepa pride tudi Dante, a ne na podlagi poznavanja svetopisemskega besedila, pač pa preko sklepanja. Če je zanj razumno prepričanje, da je moški vendarle prvi spregovoril, se na isti razum sklicuje tudi pri misli, da je bil prvi človekov govor pravzaprav odgovor na Božji (na)govor, ki pa sam po sebi še ni »ipsa quam dicimus locutionem«. <sup>68</sup> Dante je gotov, da je Adam lahko ta »božji govor« dejansko čutno zaznal, da je bil zanj slišni fenomen, ki pa je bil posledica premikanja zračnih gnot, kar je sprožilo efekt govora. Bogu je namreč vse pokorno, sploh naravne sile, ki jih je uporabil, da bi se Adamu »oglasil«. <sup>69</sup>

64 Dante, *De vulgari eloquentia*, 8–9 (DVE I,4,2).

65 Ibid. (DVE I,4,3).

66 Vsi svetopisemski navedki so navedeni po: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze: Slovenski standardni prevod*, Ljubljana 2021: Društvo Svetopisemska družba Slovenije, dostopno na: <https://www.biblija.net/> (30. november 2022).

67 1 Mz 1,3.

68 »Isto, čemur rečemo jezik.«

69 Eco, *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*, 46–51.

Od vrstice 1 Mz 2,4b spremljamo bolj fokusirano verzijo pripovedi o stvarjenju, ki jo tradicionalno pripisujejo drugemu viru (jahvistu), po nastanku starejšemu od duhovniškega besedila. V tej starejši verziji stvarjenja ni poročila o načinu, na katerega je Bog ustvaril začetni material (nebo in zemljo): ali z besedo ali mislijo ali kako drugače, tega nam svetopisemsko besedilo ne pove; le ustvaril je. Prvotni material nato Bog nadalje preoblikuje in ureja. Iz te primarne tvarine (prahu zemlje) je narejen tudi človek. Čeravno danes menimo, da ta prvi človeški material ni moški,<sup>70</sup> pa je srednjeveški bralec in poslušalec svetopisemskih pripovedi besedilo bral kot prvenstvo moškega v redu stvarjenja, iz česar je patriarhalna ideologija vztrajno prejela potrditve svoje mizoginije. Neposredno po izoblikovanju prvega človeka – dobesedno »rdečega zemljaka«, saj je v hebrejskem besedilu lepo vidna besedna igra med *ha'adam in adamah*, zemljakom in zemljo,<sup>71</sup> – se tudi v tej pripovedi prvič oglasi Bog: z zapovedjo in prepovedjo o drevesih vrta.<sup>72</sup> V okviru iskanju pomoči za človeka, le ta poimenuje vse živali, ki mu jih Bog privede. Gre torej za uporabo govornice po shemi: prvi govori Bog, nato ga človek posnema. Sledi prizor s človekovim spanjem in odvzetjem materiala, iz katerega je potem Bog izklesal ženo in jo privedel pred moškega; tega (Adama!) takrat slišimo prvič spregovoriti: »To je končno kost iz mojih kosti / in meso iz mojega mesa; / ta se bo imenovala móžinja, / kajti ta je vzeta iz moža.«<sup>73</sup> Moževe besede so samoidentifikacija nasproti žene, spoznanje, da sta iz istega materiala, naslednje besede pa predstavljajo poimenovanje, ki ga moremo razumeti tudi kot podreditev.<sup>74</sup> Dante meni, da je vsakemu s pravim razumom očitno, da je vsebina prvega Adamovega govora

*»ime ,Bog', ali El, v obliki ali vprašanja ali odgovora. Zdi se absurdno in žalitev za razum sklepati, da bi človek karkoli poimenoval pred Bogom, ko je bil človek ustvarjen po Njem in v Njem. Kajti tako kot po pregrehi človeškega rodu vsak človek začne svoj govor z ,oh', je razumno,*

70 Ignac Navernik, »Je bil Adam ustvarjen prvi?: Ponovno branje pripovedi o stvarjenju«, v: *Za človeka gre: Interdisciplinarnost, transnacionalnost in gradnja mostov: All About People: Interdisciplinarity, Transnationality and Building Bridges: Zbornik prispevkov z recenzijo: Proceeding book with peer review*, ur. Bojana Filej, Maribor 2017: Alma Mater Europea – ECM, 902–905 (dalje pod oznako: Navernik, »Je bil Adam ustvarjen prvi«).

71 Navernik, »Je bil Adam ustvarjen prvi«, 902–903.

72 1 Mz 2,16–17.

73 1 Mz 2,23.

74 Navernik, »Je bil Adam ustvarjen prvi«, 904.



da tisti, ki je bil prej, začne z veseljem; in ker ni veselja zunaj Boga, ampak je vse v Bogu in je Bog sam ves veselje, sledi, da bi prvi govornik rekel predvsem ‚Bog‘.«<sup>75</sup>

V zelo širokem smislu bi lahko poimenovanje živali in Adamov vzklik ob Evi razporedili v kategorijo veselja in čudenja nad ustvarjenim; vsaj pri Evi je to nekoliko bolj eksplicitno, če zanemarimo vidike podrejanja, ki so sodobnemu bralcu prezentni, medtem ko so za svetopisemskega in srednjeveškega človeka, vključno z Dantejem *De vulgari, forma mentis* ustvarjenega reda.

Kaj pa Evin govor? Dante iz *De vulgari eloquentia* bi bil gotovo navdušen, da so zadeve tudi v Svetem pismu tako, kot je razumno, da so: Eva namreč spregovori za Adamom. V 3,1 najprej kača vpraša ženo, če jima je Bog res prepovedal jesti z vseh dreves. Šele, ko slišimo govoriti kačo, ki je tradicionalno predstavljala hudiča, kar je jasno razvidno tudi iz Dantejevega zapisa, slišimo končno spregovoriti tudi Evo: »*Od sadu drevja v vrtu jeva, ‚le z drevesa sredi vrta,‘ je rekel Bog, ‚ne jejta sadu, tudi dotikajta se ga ne, sicer bosta umrla!‘*«<sup>76</sup> Bog sicer o dotikanju drevesa ni rekel ničesar, odsvetoval je le uživanje sadov. Če torej povzamem celotno zaporedje govora, je sledeče: Bog, moški, hudič, ženska.<sup>77</sup> Pri tem moramo biti pozorni še na en vidik ženskosti, kar je razvidno že iz prvega moškega govora v Svetem pismu, da je ženska predvsem žena, to je njen »privilegirana« položaj vse do Descarta.<sup>78</sup>

Za sicer zelo ženskam naklonjenega Danteja, je odklonilno stališče do Evinega prvenstva v govoru težje razumljivo, sploh v luči vloge žensk v *Božanski komediji*, ali vsaj določneje ene – Beatrice, svete ženske trojice (Lucije, Marije in Beatrice), pa tudi vloge drugih močnih žensk, kakor jih v svoji odlični študiji raziskuje Nancy Ruggeri Colaiaco. Avtorica zagovarja tezo, da so ženski liki nekakšen osrednji steber romarjeve poti od *erosa* do *agape*, »od nezavednega temnega *erosa*, nenasitne svetne ljubezni, ki jo žene fizično poželenje, do zave-

75 Dante, *De vulgari eloquentia*, 8–9 (DVE I,4,4). Latinski medmet »heu«, ki ga tukaj prevajam z »oh«, je vzklik žalosti, tožbe in bolečine; *Priročni latinsko-slovenski slovar*, prev. Dragica Fabjan in Bojana Tomc, ur. Polonca Kocjančič, Ljubljana 2003: DZS, 168.

76 1 Mz 3, 2–3.

77 Naj spomnim na hierarhijo apostola Pavla o podrejenosti: Bog – Kristus – moški – ženska (1 Kor 11, 2–3), pri čemer je naslednji stopnjo nižje in slava predhodnega (Jorunn Økland, *Women in Their Place: Paul and the Corinthian Discourse of Gender and Sanctuary Space*, London, New York 2004: T&T Clark International, 179, 185–186). (dalje pod oznako: Økland, *Women in Their Place*).

78 Økland, *Women in Their Place*, 12–14.

stne božje ljubezni, ki povezuje vse ustvarjeno.«<sup>79</sup> Kako je ta razcep v odnosu do žensk možen?

Dantejev čas in prostor, vzgoja in običaji, zakoni, vse je še globoko pod patriarhalnim ideološkim plaščem; in Dante je prvenstveno sin svojega časa, družbeno in kulturno. »[V] družini je bil nesporni vodja oče, ki so ga ubogali vsi, od žene do služabnikov, pri čemer ne smemo zanemariti niti priležnic in pankrtov.«<sup>80</sup> Smrt katerega od zaljubljenecv zaradi razžalitve moške časti (očetove, soprogove), ki se udejanja preko lastništva ženske oz. ženskega telesa, je pogosta tema literarnega ustvarjanja. Naj spomnim samo na Francesco da Rimini, ki jo je skupaj z njenim ljubimcem in svakom ubil mož in ji Dante da glas v Peklu ter jo tako iztrga zgodovinski pozabi,<sup>81</sup> ali pa na Picardo Donati iz tretjega speva Raja, ki jo je brat ugrabil iz samostana in prisilno poročil.<sup>82</sup> O mizoginičnem odnosu do žensk priča italijanski pregovor: »Buona femmina e mala femmina vuol bastone.«<sup>83</sup> Gre vendarle za čas, ko je ženska esencialno in eksistencialno »manjvredno bitje«. Dante je še vedno, kljub izhodiščni stilnovistični perspektivi, ki se preveša v predstopnjo vloge (konkretne) »angelske gospe«, ki bo »pot rešitve, način povzdignjenja k Bogu – ne več nevarnost napake, greha ali izdaje, temveč pot k višji obliki duhovnosti«,<sup>84</sup> moški svojega časa.

K temu kulturno-zgodovinskemu lahko nanizamo še druge razloge za razkorak. V času nastajanja razprave je Dante šele na začetku svojega izgnanstva, ko se dejansko še ne ukvarja s kritiko obstoječih družbenih razmerij. Če izhajamo iz predvidevanja, da je bil *De vulgari* primarno mišljen za objavo, bi si s konkretno kontrapozicijo med sodobniki nakopal prej zavračanje kot *auctoritas*, ki jo vedno znova išče in (samo)dokazuje skozi različne spise. Moramo pa upoštevati tudi mo-

79 Ruggeri Colaiaico, *The Women In Dante's Divine Comedy*, 2.

80 Pierre Antonetti, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*, Milano 2017: BUR Rizzoli, Corriere della Sera, 86. Seveda pri tem ne moremo reči, da so bili vsi prebivalci hiše nekako psihofizično »zlorabljeni« s strani te dominantne moške figure. Navade so bile zelo različne, telesne kazni pa pogoste. Tudi umori iz časti niso izjema: neki oče je npr. ubil svojega sina zgolj zato, ker ga ta ni pozdravil.

81 Teodolinda Barolini, »Dante's Sympathy for the Other, or the Non-Stereotyping Imagination: Sexual and Racialized Others in the Commedia«, *Critica del testo* 14, 1 (2011): 182.

82 Dante, *Božanska komedija*, 447–449 (Par. 3,42–123); Antonetti, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*, 90; Ruggeri Colaiaico, *The Women In Dante's Divine Comedy*, 99–121.

83 »Dobra ženska in slaba ženska želita palico.« Antonetti, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*, 91.

84 *Zgodovina lepote*, prev. Maja Novak, ur. Umberto Eco, Ljubljana 2006: Modrijan, 171.

žnost, da je Alighieri namenoma poudaril Evino prvenstvo in ga potem zanikal po razumski poti. Vsekakor je do nastanka Komedije preteklo še nekaj časa, in tam je *avitor* mojstrsko izkoristil kritiko družbene vloge žensk, pa tudi Eve kot take, ki jo je v Raju umestil k nogam blažene Device,<sup>85</sup> medtem ko se Adam pojavi med stalnimi zvezdami in pri »končnem pesniškem izpitu« s tremi apostoli.<sup>86</sup> Pesniška oblika mu omogoča, da izrazi kritiko implicitno, potem ko mu je skozi leta izgnanstva dana »možnost«, da izoblikuje svoje poglede, ki se nujno več ne ujemajo ne z duhom družbe ne filozofije njegovega časa.

S srednjeveškega stališča je še posebej zanimivo dejstvo, da se Dante ne ustavlja popravljati svetega besedila, ko je mnenja, da prinaša napačna in za njegov čas »nespodobna« stališča. Potem ko ne dvomi v pravilnost svojega spomina (res je, da Sveto pismo ni bilo dostopno, razen v cerkvah, pa še tam bolj ali manj za liturgično rabo), je pripravljen moško prvenstvo, ob hkratnem njegovem siceršnjem sklicevanju na ljubezen do Beatrice, utelesitve lepote in ženskih vrlin, braniti tudi, če mora nasprotovati »nezmotljivi« teologiji, in najvišji avtoriteti, Bogu, ki govori skozi besede Pisma. Vsekakor moremo v takem ravnanju prepoznati še eno stopnjo v boju za *auctoritas*.

### Sklep

V prispevku sem, glede na postavljene objektivne zamejitve, obravnaval vpetost nedokončane filozofske razprave, ki doslej v slovenskem prostoru ni bila deležna pretirane pozornosti. Povezovanje med t. i. malimi ali drugimi deli in »veliko« *Komedijo*, ki jo izpostavljajo in odkrivajo raziskovalci, se je potrdilo. Obenem je vprašanje o vlogi Eve v odnosu na prvi človeški govor nakazalo verjetno resnično Dantejevo skrb, ki jo tudi v *De vulgari eloquentia* vztrajno zasleduje, namreč sistematično delo na pripoznanju *avitorja*, kot vzora visokega pesniškega stila v ljudskem jeziku, ki v jezikovnem smislu tako presega vse predhodnike, da se lahko (samo)postavi ob bok Božanski sili, ki ga samo za teološko neskončnost presega.

Raziskava ostaja odprta za nadaljnje podrobnejše analize, tako v jezikovnem kot retoričnem smislu. Tudi vlogo Eve bi se dalo motriti z različnih pozicij in posrednih omemb v *Komediji*, vsekakor pa nakanen odnos Danteja do Biblije obeta še veliko možnosti prepričevanja.

85 Dante, *Božanska komedija*, 634 (Par. 31, 4–6).

86 Dante, *Božanska komedija*, 599–601 (Par. 26, 82–142).

## Viri in literatura

- Alessio, Gian Carlo. A Few Remarks on the *Vulgare Illustre*. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 113 (1995): 57–67.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana. 1994. Mi-helač.
- Alighieri, Dante. *Convivio*. V: *Tutte le opere: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra*. Dante Alighieri. Roma. 1993. Grandi tascabili economici Newton. 880–1014.
- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. Prev. Steven Botterill. Cambridge, New York, Melbourne. 2004. Cambridge University Press.
- Alighieri, Dante. *Monarhija*. Prev. Tomaž Jurca. Ljubljana. 2013. Slovenska matica.
- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prev. Ciril Zlobec. Ljubljana. 1956. Cankarjeva založba.
- Antonetti, Pierre. *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*. Milano. 2017. BUR Rizzoli, Corriere della Sera.
- Ascoli, Albert Russell. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo. 2008. Cambridge University Press.
- Ascoli, Albert Russell. From auctor to author: Dante before the *Commedia*. V: *The Cambridge Companion to Dante*. 2. izd. Ur. Rachel Jacoff. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo. 2007. Cambridge University Press. 46–66.
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana. 2004. Društvo Apokalipsa.
- Barański, Zygmunt G. »Oh come è grande la mia impresa«: Notes towards Defining Dante's *Convivio*. V: *Dante's Convivio: Or How to Restart a Career in Exile*. Ur. Franziska Meier. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien. 2018. Peter Lang. 9–26.
- Barolini, Teodolinda. Dante's Sympathy for the Other, or the Non-Stereotyping Imagination: Sexual and Racialized Others in the *Commedia*. *Critica del testo* 14, 1 (2011): 177–204.
- Bianchi, Luca. Philosophy and the »Other Works«. V: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*. Ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey. Notre Dame. 2022. University of Notre Dame. 333–362.
- Boccaccio, Giovanni. *Dantejevo življenje*. Prev. Peter Amalietti. Ljubljana. 2015. Amalietti & Amalietti.
- Bonaventure. *The Soul's Journey Into God: The Tree of Life: The Life of St. Francis*. Prev. Ewert Cousins. New York, Ramsey, Toronto. 1978. Paulist Press.
- Botterill, Steven. Introduction. V: *De vulgari eloquentia*. Dante. Cambridge, New York, Melbourne. Cambridge University Press. IX–XXVI.
- Cachey, Theodore J. *Questio de aqua et terra*. V: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*. Ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey.

- Notre Dame. 2022. University of Notre Dame. 270–305.
- Clackson, James. Language maintenance and language shift in the Mediterranean world during the Roman Empire. V: *Multilingualism in the Graeco-Roman Worlds*. Ur. Alex Mullen in Patrick James. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City. 2012. Cambridge University Press. 36–57.
- Collins, C. John. Adam and Eve in the Old Testament. *SBJT* 15, 1 (2011): 4–25.
- Dante's »Other Works«: *Assessments and Interpretations*. Ur. Barański, Z. G. in Cachey, T. J. Notre Dame. 2022. University of Notre Dame.
- Eco, Umberto. *Iskanje populnega jezika v evropski kulturi*. Prev. Vera Troha. Ljubljana. 2003. Založba / \*cf.
- English, Edward D. *Encyclopedia of the Medieval World*. New York. 2005. Facts On File, Inc.
- Gilson, Simon. Convivio. V: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*. Ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey. Notre Dame. 2022. University of Notre Dame. 154–185.
- Grdina, Igor. Jezik in skupnost. V: *Država in narod v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Hotimir Tivadar. Ljubljana. 2015. Znanstvena založba Filozofske fakultete. Dostopno na: <http://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/Grdina.pdf> (21. avgust 2018).
- Hall, Alexander W. *Thomas Aquinas and John Duns Scotus: Natural Theology in the High Middle Ages*. London, New York. 2007. Continuum.
- Juvan, Marko. Dialogi med »mišljenjem« in »pesništvom« in teoretsko-literarni hibridi. *Primerjalna književnost* 29 (2006): 9–26.
- Kitchen, Kenneth A. *On the Reliability of the Old Testament*. Grand Rapids, Cambridge. 2003. William B. Eerdmans Publishing Company.
- Kleinhenz, C. Dante and the Bible: Biblical Citation in the Divine Comedy. V: *Dante: Contemporary Perspectives*. Ur. Amilcare A. Iannucci. Toronto, Buffalo, London. 1997. University of Toronto Press.
- Linn, Andrew. Vernaculars and the Idea of a Standard Language. V: *The Oxford Handbook of the History of Linguistics*. Ur. Keith Allan. Oxford. 2013. Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199585847.013.0016
- Meier, Franziska. Introduction. V: *Dante's Convivio: Or How to Restart a Career in Exile*. Ur. Franziska Meier. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien. 2018. Peter Lang. 1–7.
- Navernik, Ignac. Je bil Adam ustvarjen prvi?: Ponovno branje pripovedi o stvarjenju. V: *Za človeka gre: Interdisciplinarnost, transnacionalnost in gradnja mostov: All About People: Interdisciplinarity, Transnationality and Building Bridges: Zbornik prispevkov z recenzijo: Proceeding book with peer review*. Ur. Bojana Filej. Maribor. 2017. Alma Mater Europeae – ECM. 900–909.
- Økland, Jorunn. *Women in Their Place: Paul and the Corinthian Discourse of Gender and Sanctuary Space*. London, New York. 2004. T&T Clark International.
- Priročni latinsko-slovenski slovar*. Prev. Dragica Fabjan in Bojana Tomc. Ur. Polonca Kocjančič. Ljubljana. 2003. DZS.
- Robins, Robert H. *A Short History of Linguistics*. London. 1976. Longman.

- Ruggeri Colaiaco, Nancy. *The Women In Dante's Divine Comedy: Gender Equality*. [Sine loco]. 2015. [CreateSpace Independent Publishing Platform].
- Sasso, Gennaro. *La lingua, la Bibbia, la storia: Su De vulgari eloquentia I*. Roma. 2015. Viella.
- Smalley, Beryl. *The Study of the Bible in the Middle Ages*. Notre Dame (Indiana). 1978. University of Notre Dame Press.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze: Slovenski standardni prevod*. Ljubljana. 2021. Društvo Svetopisemska družba Slovenije. Dostopno na: <https://www.biblija.net/> (30. november 2022).
- Širca, Alen Albin. Dantejev »transhumanizem«. *Primerjalna književnost*. 41, 2 (2018): 153–167.
- Tavoni, Mirko. De vulgari eloquentia. V: *Dante's »Other Works«: Assessments and Interpretations*. Ur. Zygmunt G. Barański in Theodore J. Cachey. Notre Dame. 2022. University of Notre Dame. 186–220.
- Took, John. *Dante*. Princeton, Oxford. 2020. Princeton University Press.
- Took, John. *Why Dante Matters: An Intelligent Person's Guide*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney. 2020. Bloomsbury Continuum. (Epub).
- Vodilo in življenje: Spisi sv. Frančiška in sv. Klare*. Ur. Štefan Kožuh. Ljubljana. 1998. Slovenska kapucinska provinca.
- Zgodovina lepote*. Prev. Maja Novak. Ur. Umberto Eco. Ljubljana. 2006. Založba Modrijan.

---

Po Danteju



Alighieri, Dante. 1551, *Dante con nuoue, et vtiles positioni*. Aggiuntoui di più vna tauola di tutti i vocaboli più degni d'osservatione, che a i luoghi loro sono dichiarati. Ta naslovnica v obravnavani izdaji sicer manjka. Več v pričujočem prispevku.



Ines Vodopivec, Neža Zajc

## Tiskana knjižna izdaja Dante Alighierija iz slovenske zasebne zbirke, Lyon 1551<sup>1</sup>

Avtor: **Alighieri, Dante**

Naslov: *Dante con nuoue, et vtili ispositioni. Aggiuntoui di più vna tauola di tutti i vocaboli più degni d'osseruatione, che a i luoghi loro sono dichiarati*

Impresum: In Lyone : appresso Guglielmo Rouillio, 1551

Fizični opis: 644 str., 6 fol.; 11,3 × 6,8 cm.

### Opis obravnavane izdaje

Knjižna enota predstavlja eno od prvih tiskanih izdaj *Božanske kome-dije*, ki jo je najverjetneje 25. aprila leta 1551 izdal francoski založnik Guillaume Roullié.<sup>2</sup> Knjiga je natisnjena v italijanskem jeziku in je bila verjetno namenjena širšim italijanskim skupnostim, ki so tedaj živele v Lyonu. Ta prva izdaja je bila tako uspešna, da so sledili še ponatisi v naslednjih nekaj letih.

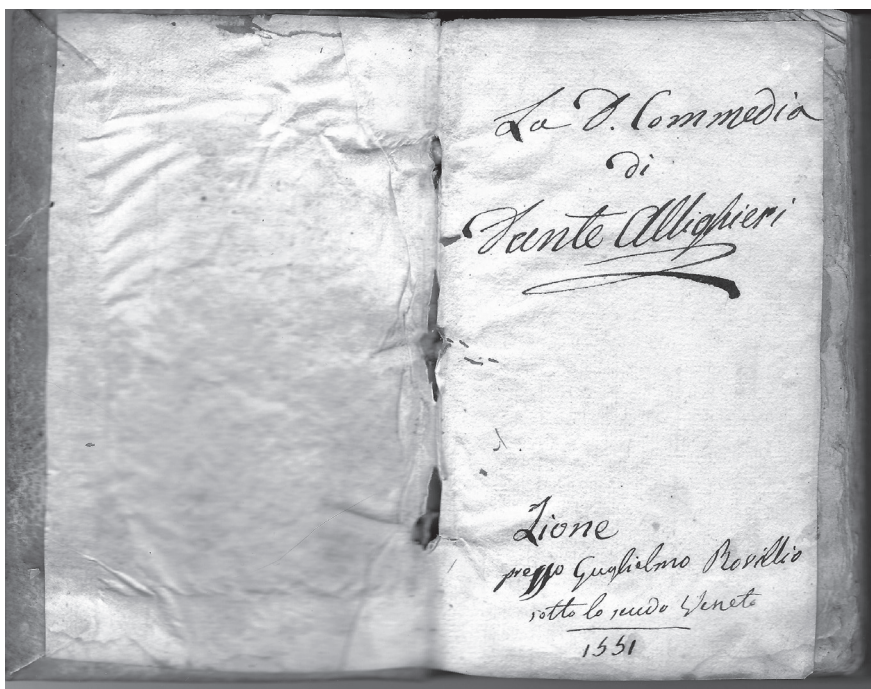
Žepna knjižica, vezana v mehki pergamentni vezavi, med platnicami skriva izjemno elegantno zasnovano knjižnih strani. Besedilo je natisnjeno v drobni tipografiji, kurzivi (*italic*) rimskega tipa, ki je značilna za italijanske, predvsem beneške tiske s konca 15. in začetka 16. stoletja in jo je v tiskarsko umetnost uvedel Aldus Manutius.<sup>3</sup> Drobne črke se prilegajo knjižni strani majhnega formata ter omogočajo enovrstično postavitev verzov pesnitve kljub manjšemu formatu.

Naslovna stran v knjigi manjka, so pa osnovni podatki o vsebini ročno izpisani na predlistu s pisavo iz 19. stoletja. Posamezna poglavja krasijo ornamentalni trakovi in zaključujejo vinjete, vsak začetek sklopa – *kantika* (*Pekel*, *Vice* in *Raj*) pa odpira arhitekturna bordura

1 Zasebna zbirka N. Zajc.

2 Glej Theodore W. Koch, »Additions to the Dante Collection in Harvard College Library«, *Annual Reports of the Dante Society*, št. 16 (May 18, 1897): 35-82.

3 H. M. Adams, *Catalogue of books printed on the Continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge Libraries*, Cambridge 1967: University Press. Bigliuzzi, Luciana et al., *Aldo Manuzio: Tipografo, 1494-1515*, Firenze 1994: Franco Cantini.



Naslovna stran v knjigi manjka, so pa osnovni podatki o vsebini ročno izpisani na predlistu s pisavo iz 19. stoletja.

z maskaroni, ki uokvirja naslov sklopa. Tiskar je trikrat uporabil isto borduro, medtem ko je začetke vsakega speva okrasil z različnimi inicialami. Uporabil je renesančne iniciiale iz različnih serij, naseljene in nenaseljene iniciiale, z rastlinsko motiviko, cveticami, viticami in stiliziranimi vzorci ter živalskimi motivi in putti. Nekatere izmed njih se skozi knjižico ponovijo (ponovitev začetne črke).

### Guillaume Rouillé, založnik in knjigotržec

Rouillé je bil eden pomembnejših založnikov italijanskih izdaj v Lyonu. Rojen sicer v Franciji, v Dolusu blizu Lochesa okoli leta 1518, je sprva delal v Italiji kot knjigotrški vajenec pri Giolitu De Ferrari v Benetkah. Kasneje pa se je ustalil v Lyonu, kjer se je leta 1544 poročil s hčerko italijanskega knjigotržca Dominiquea Portonarisa. Po selitvi družine Portonaris v Španijo je nadaljeval njihovo delo. Med leti 1544 in 1549 je bil partner Antoina Constantina, kasneje pa se je ponovno povezal z beneškim tiskarjem Gabrielom Giolitom De Ferrarjem ter

drugimi tiskarji v Lyonu, Parizu in Ženevi.<sup>4</sup> Bil je tudi lastnik papirnice, med leti 1560 in 1569 pa je imel še podružnico založbe v Parizu, ki jo je upravljal njegov nečak Philippe Gaultier dit de Roville. Njegovo delo je kasneje nasledila hči Drivonne.<sup>5</sup> Na naslovnih straneh Rouillévih tiskov je navadno signet z orlom in dvema kačama.<sup>6</sup>

Slika 1: Naslovnica Alighieri, Dante. 1551, *Dante con nuoue, et vtili ispositioni. Aggiuntoui di più vna tauola di tutti i vocaboli più degni d'osserruatione, che a i luoghi loro sono dichiarati.*<sup>7</sup>

Kot je znano Dantejevimi bibliografom, je obravnavani tisk *Božanske komedije* s komentarji Alessandra Vellutella precej raziskan. Komentarji imajo filološko vrednost, lesorezi pa vizualno dopolnjujejo to novo »študijo« (»Nova esposizione«).

Tudi Rovillé – v zgledovanju po Vellutellu – v pismu bralcem pove, da so njegovi »komentarji najboljši in v mnogih primerih jim moramo slediti.«, obljubi, da bodo naslednje izdaje še izboljšane in pripominja, da bo Dante obujen kot klasik govornjene literarne italijanščine. Odraz in znamenje takega Rovillovega posredovanja je vstavljen, na prvi pogled, slovar manj znanih besed na koncu edicije (neoštevilčene strani), ki pa je v resnici Index (»Tavola di tutti i vocaboli piu degni di osserruatione, che à luoghi loro sono dichiarati«): natančno nahajanje izbranih besed na straneh. Čeprav je mogoče očitati neizvirnost Rovillu in njegovim sodelavcem, in so Vellutelovi komentarji umeščeni za vsako pesmijo, kar ustreza takorekoč današnjim konvencionalnim kriterijem in ustreznim merilom, je inovativna oblika še vedno reprezentativna za nekatere sholastične izdaje Dantejeve pesnitve.

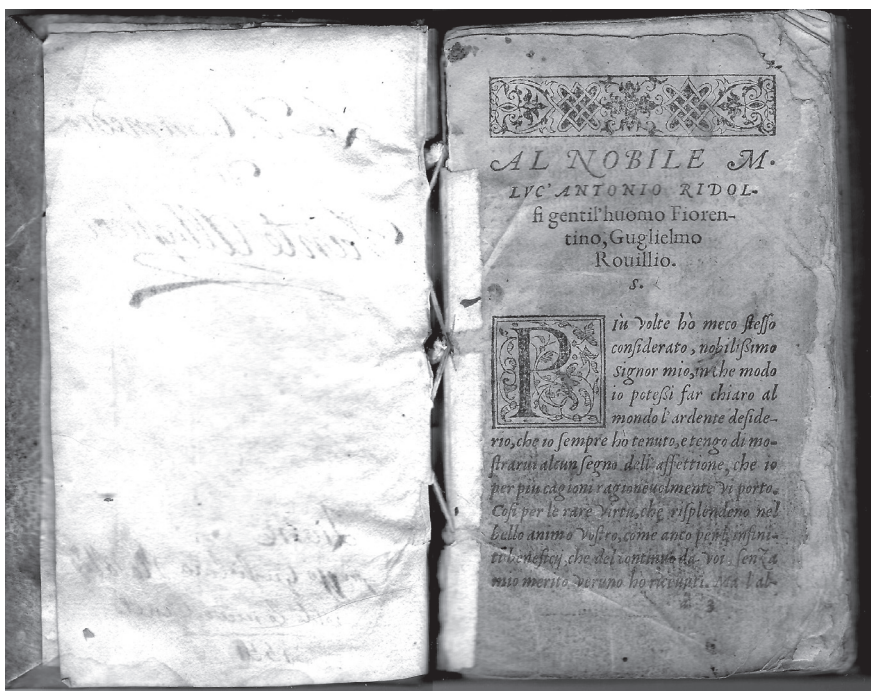
Rovillova izdaja Danteja je posvečena florentinskemu literatu Lucu Antoniu Ridolfiju Dante (1510–1570), ki je najprej prišel v Lyon, da bi se ukvarjal s trgovino, potem pa je predvsem sodeloval z Rovillom kot urednik in prevajalec italijanskih besedil.

4 Ohranil je stike z Benetkami, kamor se je pogosto vračal tudi po preselitvi v Lyon. <https://prabook.com/web/guillaume.rouille/2322200> - vpogled 13.2.2023.

5 Glej tudi: Short-title catalog of books printed in Italy and of books in Italian printed abroad, 1501-1600. Robert C. Marshall. Boston 1970: G. K. Hall, I, 490.

6 Njegov signet se žal v tej izdaji ni ohranil, saj originalna naslovnica manjka.

7 EDIT 16, Istituto centrale per il catalogo unico delle Biblioteche Italiane, glej: <https://edit6.iccu.sbn.it/titolo/CNCE001174> - vpogled 14.3.2023



Slika 2: Založnikovo posvetilo florentinskemu literatu Lucu Antoniu Ridolfiju

### Provenienca in datacija

V podatkovni bazi EDIT 16 je skupaj zabeleženih 59 izdaj Dante Alighierija v italijanskem jeziku, ki so bile natisnjene med leti 1501 in 1600.<sup>8</sup>

Med temi je sedem edicij izdanih v Lyonu, v Franciji, od tega sta dve izdaji manjšega formata in vsebujeta 644 strani, ena izdaja dela Dante Alighierija je izšla v letu 1551 in druga v letu 1552. Pri obeh je založnik (in knjigotržec) Guillaume Rouillé, ki je med leti 1546–1588 deloval v tem francoskem mestu.

Bibliografski podatki iz opisa navedene izdaje (ID: CNCE 1167) se ujemajo s podatki, ki jih lahko pridobimo neposredno iz knjižnice. In sicer, knjiga obsega 644 oštevilčenih strani in 12 neoštevilčenih na koncu, kjer se nahaja indeks. Knjiga je manjšega, žepnega formata, v višino meri 12 cm (16°) in je ilustrirana. Prstni odtis knjige je:

za leto 1551: l-za o.fe o;e, L'Di (3) 1551 (A);

8 EDIT 16, ki je italijanski nacionalni popis italijanskih izdaj iz 16. stoletja in je namenjen pregledu italijanske tiskane produkcije iz 16. stoletja, natisnjene med letoma 1501 in 1600 v Italiji, v katerem koli jeziku, oziroma tudi dela izdana v tujini v italijanskem jeziku.

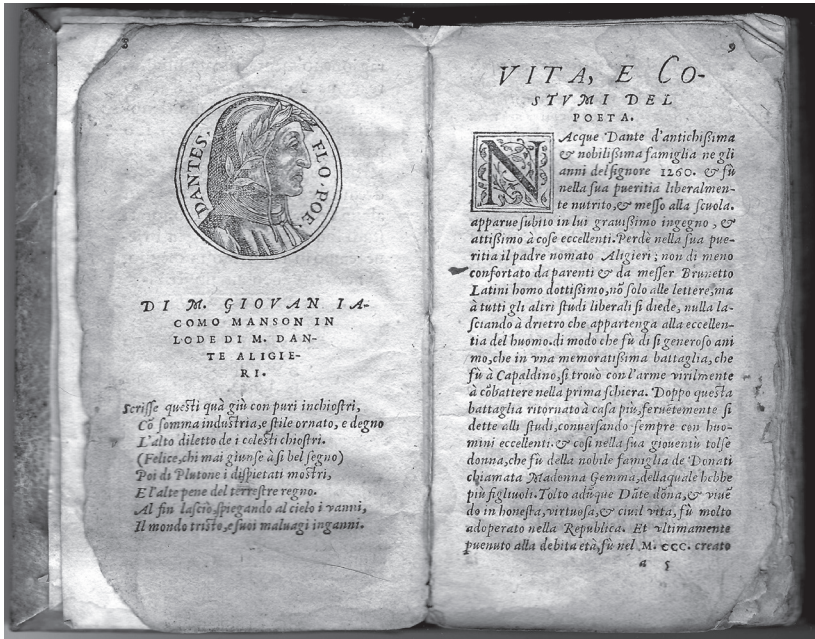
za leto 1552: l-za o.fe o;e, L'Di (3) 1552 (A).

Bibliografski opis na EDIT 16 vsebuje tudi dva skenograma – naslovne strani knjige in zaključne strani besedila za obe izdaji 1551 in 1552. Ker naslovna stran v pričujoči knjigi manjka, zadnjo stran besedila pa knjiga vsebuje, lahko slednji primerjamo in pri tem nedvoumno potrdimo identifikacijo tiska pri založniku Rouilléu.

Rouillé je v letu 1551 v Lyonu prvič izdal *Božansko komedijo* Dante Alighierija v italijanskem jeziku. Poleg tega je istega leta izdal še dve drugi deli v italijanskem jeziku, in sicer Petrarco ter knjigo emblemov Andrea Alciatija. Za latinsko izdajo Alciatijeve *Emblemate* iz leta 1551 so sprva imeli na voljo 211 ilustriranih emblemov ter okrasnih prvin, vendar so se očitno zaradi manjšega formata odločili število emblemov skržiti in izdaja je ostala brez okrasnih okvirjev besedila.<sup>9</sup> Založniški program Rouilla pa je vključeval izdaje v francoščini, italijanščini in španščini.

Dante je z enakim naslovom pri Rouilléju izšel ponovno že naslednjega leta (1552), in nato še večkrat (1571, 1572 in 1575). Pred Rouilléjem je Danteja leta 1547 v Lyonu v italijanščini v prav tako majhnem formatu (16°), natisnil že tiskar Jean de Tournes, ki je v tem mestu deloval od leta 1504 do 1564. Večkratni ponatise enega naslova izkazujejo veliko in dolgotrajno povpraševanje po izdanem delu in posredno tudi veliko priljubljenost te drobne izdaje *Božanske komedije*. Zato ne preseneča, da se je Rouilléjeva izdaja Dantejeve Božanske komedije iz leta 1551, ohranila še v najmanj 32 italijanskih zbirkah ter več primerih po svetu, obstajajo pa tudi izvodi v zasebni lasti, kot je v obravnavanem primeru. Vsa dela vsebujejo njegov signet na naslovnih straneh.

9 Rouille in njegovi potomci so uporabljali skoraj enake lesoreze in embleme do 1564 (Henry Green, *Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872: Trübner, 47–48).



Slika 3: Biografija Danteja Alighierija

### Slavilni spev Danteju Giovanija Iacoma Mansona in krajša pesnikova biografija

Bibliofili tistega časa so to izdajo poznali zaradi Dantejevega portreta z velikim nosom (al gran naso).<sup>10</sup>

Pod odtisom portreta pesnika v tej izdaji *Božanske komedije* se nahaja krajša verzifikacija »v slavo Danteja Alighierija«, pod katero je izpisan Giovanni Iacomo Manson, (domnevni) avtor naslednjih verzov:

Zapisal je sledeče s čistimi črnili,  
marljivostjo nepresegljivo, v krasnem slogu,  
da so se ga v nebeških logih vzradostili.  
(Srečen, kdor tak je cilj doseči mogel.)  
Oddaljil se je od prikazni Plutona nemilih  
potlej in muk, ki skusil jih je v zemskem logu,  
zapustil njega spletke in laži in naproti  
neba svodu vzvišenemu razprl peroti.

Prevod Srečko Fišer

<sup>10</sup> Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca: the pictorial representations to Dante's Divine comedy*, 1899, H. Grevel & co.

Sledi krajša Dantejeva biografija, ki pa vsebuje netočen datum rojstva (1260). Omenjeni so naslednji podatki iz pesnikovega življenja: zgodnja izguba matere; učenje pri Brunettiju Latiniju in njegova individualna izobrazba, ki sta pripomoglo k izjemnosti njegovega pesništva; udeležba v bitki pri Capalдинu; poroka z Gemmo Donati; sodelovanje v florentinski Republiki, uvrstitev med florentinske priorje, razdelitev Firenc med bele in črne, interveniranje papeža Bonifacija, zdrahe v Firencah, pesnikov izgon, potovanje do Nemčije<sup>11</sup> in Francije, vrnitev v Italijo, v Ravenna, kjer ga je sprejel Guido da Polenta, ter njegova smrt v Ravenni julija 1321 (str. 9 *recto* – 11 *recto*).

### Komentarji Alessandra Vellutella

Ta lyonska izdaja *Božanske Komedije* vsebuje pomembne komentarje Dantejeve pesnitve Alessandra Vellutella, kakršne je prvič izdal že leta 1544 (to je bil prvi od dveh primerov Dantejevih komentarjev v 16. stoletju; za njim je bila le še ena izdaja z novimi komentarji Bernardina Daniella).

Alessandro Vellutello (Lucca 1473?–Benetke 1576) je bil rojen v Luccii, v Toskani, deloval je v Benetkah z različnimi tiskarji. Izdaji Petrarce in Vergilija sta bili dvakrat ponatisnjeni, kar je štelo za velik uspeh. Zato je Dantejeve komentarje posvetil papežu Pavlu III. (1534–1549), ki je bil znan po svoji širini in kultiviranosti, saj je bil pokrovitelj mnogim umetnikom in literarnim ustvarjalcem. Komentarji Vellutella so posebej pomenljivi, ker z njimi polemično nastopi proti Pietru Bembo kot literarni avtoriteti tistega časa v Italiji. V »Pismu bralcem« (»Ai lettori«) pravzaprav razkrinka (obtoži), da je bil Bembo tisti (čeprav ga eksplicitno ne imenuje!), ki je posredoval Aldu Manuziu nekorektno rokopise Petrarce in Danteja, zaradi katerih so beneškega tiskarja obtožili, da je s svojo izdajo pokvaril Dantejevo poezijo:

»Našel sem stare rokopise, in celo modernejše izdaje, ki so izjemno nepravilne, med katerimi je najbolj nepravilna tista Alda Manuzia, čeprav njega kot tiskarja vsi zelo cenijo; ker je imel rokopise v svoji lasti, je on [t.j. Pietro Bembo], ki je razglašal njihovo pravilnost, pokvaril skoraj popolnoma; in kjer ni razumel, je po svoje prilagodil in jih je predal (kot tudi Petrarce v enako slabi obliki) Aldu v tisk, in Aldus, ki mu je zaupal kot avtoriteti prinašalca, je natisnil

<sup>11</sup> Ta podatek pozneje ni potrjen v Dantejevi biografiji.

obe besedili, v taki obliki, kot sta mu bili prinešeni. In s *Komedijo* se je zgodilo, da so jo natisnili s komentarji, za katere so verjeli, da jih je Aldus uporabil z enako strogimi merili, kot ga jih imel pri latinskih besedilih, ki jih je tiskal ...<sup>12</sup>

V tem nagovoru tudi trdi, da je dobil nove podatke in dokumente od Dantejevih potomcev in zaradi tega bodo njegovi komentarji bolje pojasnili besedilo, saj bodo temeljili na literarnih, zgodovinskih in geografskih dopolnitvah.<sup>13</sup> Nesoglasje med besedilom in komentarji Bernardina Stagnina, ki so bili natisnjeni v Manuzijevi izdaji skupaj s komentarji Cristofora Landina (1512, 1520, 1536), je bila še ena naloga, ki naj bi jo komentarji Vellutella presegli. Obstajali pa so očitki, da komentarji Vellutella kljub vsemu niso dovolj izboljšali Bembo-Aldinske izdaje, saj se je morda preveč zavzel za t. i. vulgato 16. stoletja. Poleg Bembo je Vellutello oponiral tudi Landinu, ki ga je pogosto kritiziral in popravljal, kar je na nek način predstavljalo jedro njegovega tekstološkega aparata, na katere so se komentarji (kot digresije) sploh opirali. Kot rojen Toskanec iz Luce je jezikovno stanje Firenc opazoval s posebno zadržanostjo. V redki opazki je (Vice, XXIV) z zornega kota prebivalcev Pise in Luce zavrnil nadvlado (večjo pomembnost) florentinskega narečja. Proti Landinu, Machiavelliju in Florentincem je pozdravljal Italijane, saj naj bi Dante s svojo jezikovno (v *De vulgari eloquentia*) dajal prednost govornemu jeziku kot nadregionalnemu in naddialektnemu (»volgare illustre«).<sup>14</sup>

Kljub temu pa pozornost jeziku ni največja vrednost komentarjev Alessandra Vellutella, ampak zgodovinsko ozadje pesnitve, ki predstavlja njegov najpomembnejši prispevek, saj odraža Vellutellovo široko znanje in zanimanje za srednjeveško zgodovino, kar ni bilo pogosto med literati tiste dobe. Morda še večji pomen pa je v tem, da je Vellutello v svojih komentarjih pokazal, kako je bila *Komedija* pravzaprav povsem drugačna od vse tedanje literature, od katere bi morebiti mogla črpati navdih. Pesnitev predstavi, kot bi bila izmaknjena

12 Theodore J. Cachey, Jr., Louis E. Jordan, Christian Y. Dupont, *Renaissance Dante in Print (1472-1629)*, University of Notre Dame, <https://www3.nd.edu/~italnet/Dante/text/1544.venice.html>.

13 Francesco Ciabattone, »Dante Alighieri«, v: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, ur. Marco Sgarbi, Springer 2017: Springer International Publishing, 956.

14 Theodore J. Cachey, Jr., Louis E. Jordan, Christian Y. Dupont, *Renaissance Dante in Print (1472-1629)*, University of Notre Dame, <https://www3.nd.edu/~italnet/Dante/text/1544.venice.html>.



iz neke umetniške slike in postavljena pred publiko, ki išče predvsem intelektualno znanje, izobrazbo ali vsaj nadpovprečno zanimivo delo. Vellutello zadnji komentar na zadnji oštevilčeni strani 644 zaključí z naslednjo interpretacijo:

»V tej poslednji kantiki pesnik povabi Sv. Bernarda s prošnjo, da bi se s svojim opevanjem zahvalil Devici Mariji, ki ga je vodila v razmislek o božanski esenci; s tem bi pokazal, kako je tako pre-mišljevanje lahko trajno. V pesnikovi molitvi Bogu se odraža dar in moč milosti ter obenem rana, ki ponazarja tisti najmanjši del njegove slave kot sestavni del te misli. Tako postane jasno, da se božanskost kaže v človeškem (,diuinita nella humanità').« (l. 644<sup>v</sup>.)

Komentarji Vellutella so bili najpogosteje ponatisnjeni v Lyonu, v izdajah Guglielma Rouillia (fr. Guillaume Rovillé), »s častnim znakom [dob. privilegijem] kralja za pet let«. Med drugim najdemo njegove komentarje tudi v lyonski Alciatijevi *Emblemati* iz 1551 istega založnika.<sup>15</sup>

Pravzaprav se je s komentarji Alessandra Vellutella leta 1540 začela nova smer preučevanja Dantejeve *Komedije*. Če je bila prej pozornost namenjena estetski in jezikovni vrednosti, ki jo je zastopala šola Pietra Bemba, je sedaj prišla v ospredje moralnost, zanimanje za teorijo in erudicijo, ožje in bolj poglobljeno preučevanje ter kritična ostrina, ki so odprle razumevanje religiozne globine Dantejevega dela.<sup>16</sup>

### Rokopisi *Komedije* Danteja Alighierija

V Italiji se nahaja večji deli rokopisov *Komedije* v naslednjih mestih (navajamo zgolj potrjene fonde, in ne nepotrjene fragmente ali druge zapise)<sup>17</sup> v naslednjih večjih mestih:

V Firencah: 13 rokopisov (Biblioteca Laurentziana, Biblioteca Riccardiana, Biblioteca Nazionale, Biblioteca Uffizi);

V Rimu: 2 (Vatikanska apostolska knjižnica); 3 (Biblioteca Angelica), 1 (Biblioteca Nazionale Centrale);

V Bologni: 8 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio);

15 Emblèmes d'Alciat, Lyon, Guillaume Rouillé, 1551 | Utpictura18 (univ-amu.fr) – vpogled 24. 2. 2023.

16 Emilio Bigi, »La tradizione esegetica della ‚Commedia‘ nel Cinquecento«, v: *Forme e significati della Divina Commedia*, Bologna 1981: 173–209.

17 Marcella Roddewig, *Dante Alighieri Die Göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, 1984: Hiersemann,

V Bargi: 1 (Biblioteca Mordini);  
 V Bergamu: 1 (Biblioteca Civia);  
 V Perugia: 1 (Biblioteca Comunale Augusta);  
 V Modeni: 4 (Biblioteca Estense e Universitaria);  
 V Neaplju: 1 (Biblioteca Nazionale);  
 V Lucci: 3 (Archivio di Stato);  
 V Padovi: 2 (Biblioteca Universitaria, Convento di S. Francesco di Padova);  
 V Palermu: 1 (Biblioteca Centrale della Regione Siciliana);  
 V Anconi: 1 (Biblioteca Comunale);  
 V Assisiju: 1 (Biblioteca del Convento di S. Francesco);  
 V Ravenni: 2 (Biblioteca Comunale Classense);  
 V Riminiju: 1 (Biblioteca Civica Gambalunga);  
 V Benetkah: 4 (Biblioteca Marciana);  
 V Veroni: 1 (Biblioteca Comunale);<sup>18</sup>  
 V Udinah: 4 (Università degli Studi di Udine, Biblioteca Comunale Joppi, Biblioteca Torriani);  
 In v manjših mestih: npr. Montecassino, Montalcino.<sup>19</sup>  
 Nahajajo se še v Parizu (Bibliothèque Mazarine), Barceloni, Madridu, Baslu, El Escorialu, San Marinu, Münchnu, Augsburgu, Berlinu, Chichkagu, Pragi, Cambridgu, Oxfordu, Londonu, Jerusalemu, Ithaci (NY), na Dunaju, v Sankt Peterburgu, Wroclavu.<sup>20</sup>  
 Skupaj je po svetu v knjižničnih zbirkah kar 147 rokopisov Dantejeve *Komedije*. Od tega jih je 129 na pergamentu, ostali so napisani na papirju.<sup>21</sup>

Posebej bi izpostavili le nekatere, in to tiste, ki datirajo za časa pesnikovega življenja oziroma stoletje po njem. Izkaže se, da so najstarejši rokopisi ohranjeni v enem izvodu, večinoma v redkih zbirkah (pogosto v obliki spominskega daru knjižnici).

Bologna: Archivio di Stato, Registri della Curia del Podestà, Accusationes + Memoriali 143 [Bo(1). 1317–1332].<sup>22</sup>

18 Angelo Eugenio Mecca, *I manoscritti frammentari della Commedia*, Siena 2021: Edizione Università per stranieri Siena, 2–5.

19 Ibid., 2–12.

20 Ibid., 2–12.

21 Ibid., 15.

22 Ibid., 19.

- Augsburg: Staats- und Stadtbibliothek, Frag. rel. 9 [Augsburg] membr., mm. 350x250, ff. 2. XIV st. Vice: Purg. VI 1-66; X 21-106 (ff. 1r-2v). Fragmenti in marginalni komentarji Iacoma della Lane. Rokopis je pisan z enotno pisavo, jezik je značilen za dialekt Bologne. Vezava je poznejša, dodan je teološki traktat Eliasa Ehingerje (1627).<sup>23</sup>
- Barga, Biblioteca Mordini [Barga]. XIV st. Pergament. Fragmenti na 18 polah, iztrganih iz srednjeitalijanskega rokopisa (Marche?). Nekaj rokopisnih popravkov. V lasti Leonarda Mordinija.<sup>24</sup>
- Basel, Universitätsbibliothek, Fragmentband N I 3, n° 3 [Basel]. XVI. st. Vice (Purg. xiii 148-xiv 24). Fragmenti zahodnotoskanskega kodeksa z latinskimi glosami v kurzivi, pisane z drugo roko. Kot del platnic izdaje Vesalia (1546).<sup>25</sup>
- Udine, Università degli Studi di Udine, Fond knjižnice Gaetana Perusinija. XIV. st. Del zbirnega kodeksa religiozne poezije in proze. Med 2. svetovno vojno se je izgubil velik del rokopisnega svoda.<sup>26</sup>
- Pavia, Collegio Ghislieri. 2. pol. XIV. st. Pergament. Fragmenti rokopisa, pisanega v dialektu Bologne. Uporabljeni listi za platnice V Parizu tiskane izdaje Platonovega *Timaja* (Parisiis, 1520).
- Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia. 2. pol. XIV. st. Kot del kodeksa Boetija, *De consolatione Philosophiae* it XIII st. (ff. 1r-246v). Pekel. Inf. vii 1-3 in Vice (Purg. xxii 151-53).<sup>27</sup>
- Jerusalem, University Library, Hebr. 606 IV. Sekcija Danteja. 2. pol. XIV st. Skupaj s filozofskimi traktati v hebrejščini Giuda Romana, *Trattati filosofici* (ff. 1r-129v), Vice (Purg. xvi 73-75); Raj (Par. v 73-84; xiii 52-58; xx 49-54 (f. 130r-v). Pripisi v hebrejščini. Last zbirke Freedmana, Juda, ki je živel v Rimu.<sup>28</sup>
- Jerusalem, University Library, Var. 312 XIV: st. Fragmenti toskanskega rokopisa. Z inicialami pri Vicah.

23 Ibid., 17.

24 Leonardo Mordini, *Un frammento inedito di un codice della Divina Commedia*, Barga 1921: Tipografia Sighieri & Gasperetti.

25 Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 deli, Firenze 1966-1967: Le Lettere, I, 562.

26 Francesco Mazzoni, »Versi della Commedia in un manoscritto miscellaneo«, *Studi Danteschi*, 40 (1963): 499-500.

27 Ignazio Baldelli, »Citazioni in glosse cassinesi«, *Studi Danteschi*, 37 (1960): 257-275.

28 Alan Freedman, »Passages from the D.C. in a fourteenth-century Hebrew manuscript«, v: *Collected essays on Italian language and literature presented to Kathleen Speight*, Manchester 1971: University Press, 9-21.

### Druge izdaje Danteja v slovenskih knjižnicah med leti 1501 in 1600

Slovenske zbirke pisne kulturne dediščine so zelo bogate. Narodna in univerzitetna knjižnica hrani skoraj 3.000 del iz 16. stoletja, veliko gradiva je po splošnih knjižnicah, veliko enot, večinoma nepopisanih pa se nahaja v samostanskih zbirkah različnih redov, ki delujejo in ohranjajo knjižnične zbirke na slovenskih tleh.

Za veliko večino gradiva, ki ga lahko najdemo v samostanih, nimamo neposrednih evidenc o morebitnih ohranjenih naslovih Dantejevih del. Knjižnično gradivo javno dostopnih knjižnic pa je dosegljivo preko sistema COBISS.si. Evidence v tem sistemu kažejo še pet zabeleženih izdaj iz 16. stoletja, pri katerih je kot avtor mdr. zabeležen Dante Alighieri. Vseh pet izdaj je v italijanskem jeziku, štirje naslovi so bili izdani v Italiji, in sicer vsi v Benetkah, en naslov pa v Lyonu.

Dva izvoda, med katerim je tudi najstarejši izvod iz leta 1520, hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, dva sta se ohranila v Kopru in Piranu, italijanski izvod, ki ga velja izpostaviti, pa se nahaja v knjižnici Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani (SAZU). Slednji je izšel v letu 1571 v Lyonu pri istem založniku in knjigotržcu, Guillaumeu Rouillu, kot obravnavan naslov tega zapisa. Navedena izdaja iz zbirke SAZU prav tako obsega nekaj več kot 627 strani, format pa je po zgledu drugih sorodnih izdaj istega založnika, enako majhen, v hrbtu meri 13 cm.

Tudi izvod, ki ga v Piranu hrani Pomorski muzej Sergeja Mašera, se povezuje z založnikom, ki je izdal Dantejevo *Božansko komedijo* v obravnavi. Gre namreč za izvod, ki je bil po podatkih iz naslovnice natisnjen leta 1555 pri založniku Gabrielu Giolito de Ferrari z bratoma, čeprav kolofon na koncu Registra navaja leto 1554(!). Z Giolitom je, kot je že bilo navedeno, Rouillé sodeloval že v začetni, vajeniški dobi, z njim pa je tudi kasneje, v času izida teh Dantejevih izdaj ohranjaval tesne poslovne vezi. Zato ne preseneča, da imata Rouilléov in Giolitov izvod sorodno zasnovo knjižnih blokov. Obe knjižnici, tako Dante izdan pri Rouilléu v Lyonu kot tudi Dante izdan pri Giolitu v Benetkah, sta natisnjeni v kurzivi, naslovi poglavij oz. sklopov pa so uokvirjeni z arhitekturnimi nišami, ki jih krasijo maskaroni.

## Okrasne prvine, ilustracije in ikonografija

Tri celostranske lesorezne ilustracije v tej *Komediji* so najverjetneje delo slikarja, ilustratorja, kartografa, grafika, graverja in emajlerja, pa tudi pesnika Pierra Vasa (znanega tudi kot Pierre Eskrich, Eskreich ali Cruche), ki je deloval v Lyonu in pozneje v Ženevi. Tudi upodobitev avtorjevega profila na strani 8 *verso* ter treh okrasnih arhitekturnih okvirjev na začetku vsake od treh kantik povezujejo z Vaso. Portret je na okroglem odtisu z napisom »DANTES. FL-O. POE.«, kar bralcu sporoča, da je avtor tega dela res znameniti florentinski pesnik Dantes.<sup>29</sup>

Dantejeva glava je ovenčana z božanskim lovorjevim vencem Virgilija. Podobna oblika upodobitve avtorja, ki spominja na antične kovance, je bila sicer v Lyonu, v tistem obdobju v tiskih dokaj pogosta. Krasi tudi naslovno stran Tournesove izdaje Danteja iz leta 1547. Sorodne predhodne primere takšnih upodobitev avtorjev najdemo med portretnimi zasnovami Hansa Holbeina ml. (primer predstavlja upodobitev francoskega poeta Nicholasa Bourbona iz leta 1536, ki je prav tako deloval v Lyonu).<sup>30</sup>

Vsak začetek kantike spremlja pojasnjevalna ilustracija na predhodni *verso* strani ter okrasni arhitekturni trakovi. Arhitekturni trakovi in vinjete so bile prvotno odtisnjene v delu Francesca Marcolinija iz Forlija na prošnjo Alessandra Vellutella leta 1544. Pojasnjevalne ilustracije se nahajajo se na straneh: 12, 232 in 442. Celostranske lesoreze so sicer poljubno navdihnili komentarji Alessandra Vellutella, ki jih je tudi naročil, prvič pa so prv tako izšle v Marcolinijevi izdaji, natisnjeni v Benetkah leta 1544. Prikazujejo Danteja in Vergilija v Peklu, Vicah in Raju.<sup>31</sup>

29 *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle*, Bibliothèque nationale, T. I, ur. Androuet du Cerceau-Leu, André Linzeler, Bibliothèque nationale 1967: Département des estampes, 353.

30 *Nicolai Borbonii van Doperani lingonensis Paidagogeion*, Lugduni 1536: Ap. Philipp. Rومانum. Portret avtorja, Hans Holbein ml. (glej Hollstein, vol. XIV).

31 Antonio Mambelli, *La cultura in Romagna nella prima metà del Settecento: arti, biblioteche, accademie e accademici, scuole, scienza, erudizione, giornalismo*, Ravenna 1971: Longo, 34; Henri-Louis Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVIe siècle ... Publiées et continuées par J. Baudrier*, XII vol., Lyon 1895-1921, IX, 186; British Museum, Department of Printed Books, *Short-title catalogue of books printed in France and of French books printed in other countries from 1470 to 1600 now in the British Museum*, ur. Henry Thomas, A. F. Johnson, A. G. MacFarlane, London 1924: Printed by order of the Trustees, 128.



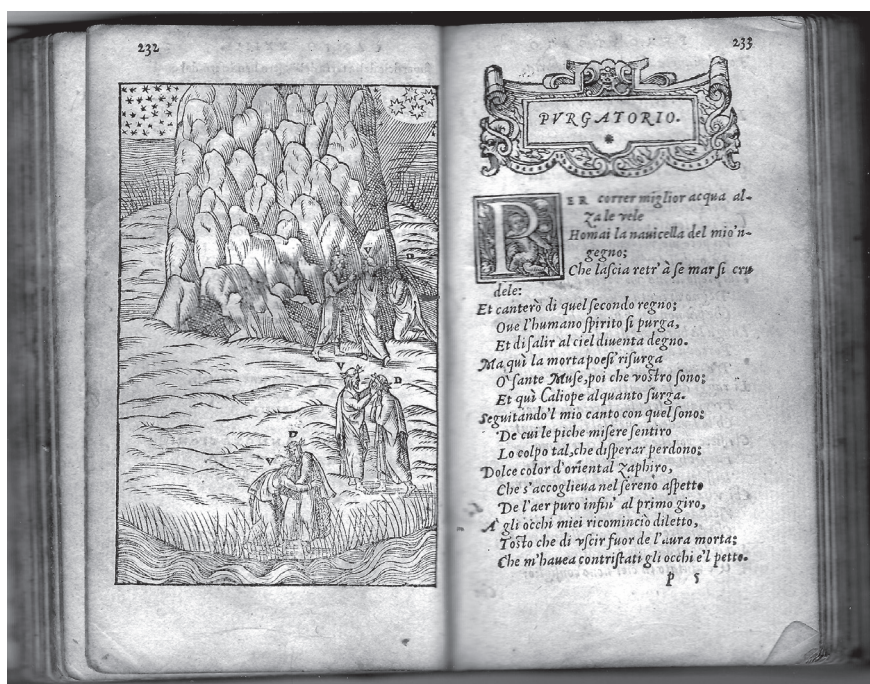
Slika 4: Začetek prve kantike.

Ludwig Volkmann, ki je opredelil te lesorezne plošče kot »moderne ilustracije *Božanske Komedije*«, prvi omenja vprašanje o rabi Marcolinijevih lesorezov v drugih izdajah *Komedije*, saj naj bi te ilustracije predstavljale model za nadaljnje nize izdaj, med katerimi je bila na primer tudi leta 1564 natisnjena izdaja Giovannija Battista in Melchiorja Sesse ter njegovih bratov v Benetkah.

Na ilustraciji Pekla je upodobljen Dante, ki se izgubi v gozdu. Preden sreča Vergila se za njim poženejo tri zveri (panter ali ris z značilnim pikčastim vzorcem, lev z grivo in izrazitim končičem repa ter volkulja z daljšim gobcem in zašiljenimi ušesi), ki naj bi ponazarjale tri skušnjave (grehe: ris – nečistost, lev – napuh, volkulja – pohlep, lakomnost, pogoltnost).<sup>32</sup> V političnem pomenu so to bile tri ovire (ljudstvo – ris; Firenze – lev; papeški sedež – volkulja), ki so preprečevale pomiritev in enotnost Italije,<sup>33</sup> na ta način pa tudi uresničitev Dantejeve osebne vizije. Pod drugi strani so zveri bile tiste, ki so

32 Prim. Dante, *Božanska Komedija*, prevod, opombe in spremna beseda Andrej Capuder, Ljubljana 1994; Mihelač, 8.

33 Niko Košir, »Opombe«, v: Dante, *Pekel*, Kondor, Ljubljana 1959: Mladinska knjiga, 211.



Slika 5: Začetek druge kantike.

pesnika soočale z lastno vestjo. Moral jih je preseči (ne nujno s silo premagati), to pomeni se jim ogniti, saj bi njihovo zasledovanje pomenilo, da mu je vstop v višje svetove povsem onemogočen.

Iz ozadja kot izza okulisja ga že čaka Vergilij, ki ga z gesto vabi, da se mu pridruži na poti skozi *Pekel* in *Vice*. Protagonista označujejo velike tiskane črke, začetnice njunih imen – »D« in »V«. Dante se na upodobitvi pojavi dvakrat v različnih kompozicijah (kar ni redkost na tovrstnih sočasnih ilustracijah), ki vertikalno razdeljuje upodobitev na dve recepcijski ravni.

Za začetek drugega speva *Komedije* je tokrat dvojica upodobljena v treh različnih ponovitvah. Ponovno sta osebi označeni s črkama »D« in »V«. Dante in Vergilij prideta do vznožja visoke gore in iščeta najbolj položno pot. Višina gore sega čez rob ilustracije, zato bralec vrha gore ne vidi. Varuhi angeli so upodobljeni kot snop padajočih zvezdnih žarkov. Utrujeni Dante ob vznožju gore kleči, saj je vzpon na goro obtežen z dušnimi grehi. Ponazorjen je tudi poskus dotika med popotnikoma.

Kakor vsaka edicija pa tudi obravnavana vsebuje enigmatično mesto. V izdaji Guillelma Rouilla Dantejeve *Božanske komedije* iz 1551

predstavlja uganko zadnja upodobitev. Priznati moramo, da so opisane lesorezne upodobitve precej shematične oziroma take, da naj bi čim bolj nazorno in razumljivo (logično) ponazarjale uvodne kantike. K boljši in lažji recepciji napotujejo črkovne oznake nad glavami protagonistov, kot je značilno za mnoge knjižne upodobitve 16. stoletja.<sup>34</sup> Na ilustraciji vstopa v Raj se Dante pojavi dvakrat, a ne spremlja ga več Vergilij. Pričakovali bi torej, da bo tretja ilustracija na začetku Raja upodabljala Danteja v družbi z osebo, ki je v Raju zastopana prvenstveno, z Beatrice. Res na zadnji podobi zagledamo Danteja in spremljevalno osebo, ki nosi namesto nimba alfabetsko oznako »B«. Oseba pa z lovorikami in telesnim videzom ne spominja na žensko postavo, zato je mogoče, da je na upodobitvi sv. Bernard, ki igra v Raju ključno vlogo vodnika k mistični pesniški izkušnji. Vendar sta ti dve postavi umeščeni na višjo raven podobe, kar pomeni tudi najvišje sfere neba. V skladu z Dantejevo osebno filozofijo so nebesne ravni (Cieli) obzorja sveta,<sup>35</sup> odeta v kraljevi plašč, ki hrepenijo po Božjem uslišanju (Raj 23, 112-113) in svetovi, ki vrtijo telesa, njihovo stvarjenje in sestavo (Raj 7, 130-132).

Enigmo predstavlja spodnja slika, saj nad nižjo upodobitvijo Dantejevega spremljevalca/-ke lahko vidimo veliko tiskano črko »E«. Oseba, označena s črko »E«, je nedvomno zagonetna, še zlasti zato, ker je umeščena nižje in potemtakem ne more pomeniti neke višje instance, personificirane v človeški podobi. Lahko bi predlagali anonimno spremljavo evangelista, čeprav bi pričakovali usmeritev k njegovemu imenu. Če pristanemo na poosebitev, bi bil to lahko Empirej, »ki je v resnici nekraj, ki nima ne začetka ne konca, kraj čiste umske luči, se pravi nadkraj, pri katerem so vse oznake (nebo, luč itn.) lahko samo nebogljene metafore: empirej je v resnici Božji um sam.«<sup>36</sup> Še vedno pa se zastavlja vprašanje o osebi, ki z Dantejem nazorno zre v nebo. Tako občutenje (hrepenenja in vzpona misli), ki je še poudarjeno z gesto dlani, ki se dvigata od srca prek grla (kot v navdihu ali od ganotja), bi bilo težko pripisati nečloveškemu bitju. Nekoliko ambivalenten je tudi pogled kot da obupanega sonca (Elios), ki se stopnjuje v vtisu

34 Glej npr. Ines Vodopivec, *Katalog okrasnih prvin in spomeniškega gradiva*. Ljubljana 2012: I. Vodopivec, str. 124-350.

<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TASLMIQY>.

35 »Indice«, v: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*, ur. F. Brambilla et al., Firenze, Livorno 2012: Edizioni Polistampa, 1048.

36 Alen Širca, Dantejev »transhumanizem«, *Primerjalna književnost*, 41, 2 (2018): 153-167.





Slika 6: Začetek tretje kantike.

prehoda od spodnje k višji sferi, saj ga spremljajo ognjeni zublji. Signifikantno pa je, da se je perspektiva od prvega speva Pekla spremenila – postala je horizontalna, kar bi lahko učinkovalo kot sprejetje ali uslišanost. Odprtost (horizontalna) navzgor ni več slutena, ampak se zdi povsem jasna. Deleženje božanske svetlobe se zdi naposled Danteju in njegovemu spremljevalcu dostopna.

Na ilustraciji Raja je čutiti prevlado neba z astrološkimi znamenji. Poleg sončnega in zvezdnega neba so upodobljena še astrološka znamenja: ribi, oven in bik. Ribam v astroloških aspektih vlada planet Neptun, ovnu – Mars, biku pa Venera. Tako ilustracija povzema speve o učenjakih, ki jih upodablja nebo Sonca (spodnji del neba, Elios), sledi astrološki pas z Venerinim nebom ljubezni in Marsovim nebom vere, najvišjo plast pa zavzema Zvezdnato nebo, ki je posvečeno veri. Konstelacija rib, ovna in bika s središčem v ovnu, kjer sonce obupano kloni, pa nenavsezadnje uokvirja velikonočni čas in začetek starega rimskega leta, datum, ko naj bi leta 1300 Dante začel pisati svojo veliko

stvaritev *Komedijo*.<sup>37</sup> Ponovno rojstvo Jezusa Kristusa bi lahko bilo sugerirano v oznaki »E«, saj je El adamično ime (po prvem človeku Adamu) Boga. Vzklik »Eli« pa je bila tudi zadnja beseda Kristusa pred smrtjo na križu.<sup>38</sup> Zatem sledi trpljenje in vstajenje, datirano v začetek aprila, ko se konstalacija rib preveša v ovna. Odrešenjsko občutenje se nadaljuje v majsko obdobje, ko vlada najbolj zemeljsko znamenje, to je bik.

---

37 Več o tem, gl. v prispevku N. Zajc, »Dantejeva biografska prizma: življenje, biografije, biografi-interpreti«.

38 »Indice«, 1069.

## Viri in literatura

- Adams, H. M. *Catalogue of books printed on the Continent of Europe, 1501–1600 in Cambridge Libraries*. Cambridge. 1967. University Press.
- Alighieri, Dante. *Božanska Komediija*. Prevod, opombe in spremna beseda Andrej Capuder. Ljubljana. 1994. Mihelač.
- Balavoine, Claudie. »Le classement thématique des emblèmes d'Alciat: recherche en paternité«. V: *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety*, ur. Alison Adams, Anthony J. Harper. Leiden. 1992. Brill. 1–21.
- Baldelli, Ignazio. Citazioni in glosse cassinesi. *Studi Danteschi*. 37 (1960): 257–275.
- Baudrier, Henri-Louis. *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle ... Publiées et continuées par J. Baudrier*. XII vol. Lyon. 1895–1921.
- Bigi, Emilio. »La tradizione esegetica della ‚Commedia‘ nel Cinquecento«. V: *Forme e significati della Divina Commedia*. Bologna. 1981. 173–209.
- Ciabattoni, Francesco. »Dante Alighieri«. V: *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Ur. Marco Sgarbi. Springer. 2017. Springer International Publishing. 947–956.
- EDIT 16, ICCU - Istituto centrale per il catalogo unico delle Biblioteche Italiane – <https://edit16.iccu.sbn.it/titolo/CNCE001174> - vpogled 14.3.2023.
- Emblèmes d'Alciat, Lyon, Guillaume Rouillé, 1551*. Le projet Utpictura18 | Utpictura18 (univ-amu.fr) – vpogled 24.2.2023.
- Freedman, Alan. »Passages from the D.C. in a fourteenth-century Hebrew manuscript«. V: *Collected essays on italian language and literature presented to Kathleen Speight*. Manchester. 1971. University Press. 9–21.
- Green, Henry. *Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*. London. 1872. Trübner.
- Guillaume Rouille*, Prabook, World Biographical Encyclopedia. <https://prabook.com/web/guillaume.rouille/2322200> – vpogled 13.2.2023.
- »Indice analitico de nomi e delle cosi«. V: Dante Alighieri. *Le opere di Dante*. Ur. F. Brambilla et al. Firenze, Livorno. 2012: Edizioni Polistampa, 1009–1181.
- Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle*, Bibliothèque nationale. T. I. Ur. Androuet du Cerceau-Leu, André Linzeler. Bibliothèque nationale 1967. Département des estampes.
- Koch, Theodore W. Additions to the Dante Collection in Harvard College Library. *Annual Reports of the Dante Society*. Št. 16 (May 18, 1897): 35–82.
- Košir, Niko. »Spremna beseda in opombe«. V: Dante. *Pekel*. Kondor. Ljubljana. 1959. Mladinska knjiga. 201–257.
- Le opere di Dante*. Ur. Domenico de Robertis, Giancarlo Breschi. Spre. Besede F. Brambilla Egeno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P. V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw. Società dantesca Italiana. Za založbo: Mauro Pagliai. Livorno, Firenze. 2012. Polistampa.
- Mambelli, Antonio. *La cultura in Romagna nella prima metà del Settecento: arti, biblioteche, accademie e accademici, scuole, scienza, erudizione, giornalismo*. Ravenna. 1971: Longo.

- Mazzoni, Francesco. Versi della Commedia in un manoscritto miscellaneo. *Studi Danteschi*. 40 (1963): 499–500.
- Mecca, Angelo Eugenio. *I manoscritti frammentari della Commedia*. Siena. 2021. Edizione Università per stranieri Siena.
- Mordini, Leonardo. *Un frammento inedito di un codice della Divina Commedia*. Barga. 1921: Tipografia Sighieri & Gasperetti.
- Nicolai Borbonii van Doperani lingonensis Paidagogeion*. Lugduni. 1536. Ap. Philipp. Rhoanum.
- Petrocchi, Giorgio. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. 4 vol. Firenze. 1966–1967. Le Lettere.
- Rodde, Marcella. *Dante Alighieri Die Göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Stuttgart. 1994. Hiersemann.
- Short-title catalog of books printed in Italy and of books in Italian printed abroad, 1501–1600*. Robert C. Marshall. Boston 1970. G. K. Hall.
- Short-title catalogue of books printed in France and of French books printed in other countries from 1470 to 1600 now in the British Museum*. Ur. Henry Thomas, A. F. Johnson, A. G. MacFarlane. London. 1924. British Museum, Department of Printed Books. Printed by order of the Trustees.
- Širca, Alen. Dantejev »transhumanizem«. *Primerjalna književnost*. 41, št. 2. (2018): 153–167.
- Vodopivec, Ines. *Katalog okrasnih prvin in spomeniškega gradiva*. Ljubljana. 2012. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TASLMIQY>.
- Volkman, Ludwig. *Iconografia dantesca: the Pictorial Representations to Dante's Divine Comedy*. London. 1899. H. Grevel & Co.

Igor Grdina

## Dante na opernem odru

V razpravi o Danteju na opernem odru bom naredil marsikaj, kar v znanstveni srenji velja za zavračanja – ali celo zaničevanja – vredno. Predvsem se kanim posvetiti vprašanju in področju, za katera nisem strokovnjak. Pri tem pa ne gre niti za ohranjanje in obnavljanje obstoječe vednosti, saj podatki za celovito obravnavo Dantejeve navzočnosti na opernem odru niti v grobem še niso zbrani.<sup>1</sup> Gre torej za preliminarni premislek, ki ima namen služiti kot opora nadaljnjemu raziskovanju.

Iz povedanega izhaja, da tudi metodološke strogosti v tem prispevku ni mogoče pričakovati. Kljub temu pa menim, da obravnava z osebnega zornega kota za znanost ne bo brez koristi. Če bo kdo od strokovnjakov, ki prisegajo na standardizirane raziskovalne paradigme kljub vsemu izvedel kaj takega, kar mu doslej ni bilo znanega, pa naj sam premisli, v kolikšni meri so metodološke zapovedi, katerih vernik je, ustrezne.<sup>2</sup>

Dantejev opus, ki je na pozneje rojene močno vplival, je odmeval tudi skozi glasbo. Vendar je ustvarjalna recepcija v tem okviru že na prvi pogled presenetljivo skromna. Zaradi naravnost kataloškega značaja *Komedije*, v kateri je za poznejše čase konservirana komprimirana izkušnja italijanskega srednjeveškega sveta, je nekaj desetlin klasičnih ter modernističnih in avantgardističnih partitur ter albumov v popularni glasbi – vsega skupaj jih menda ni niti sto – malo. Torej kvečjemu nekaj ducatov.

- 1 Tudi projekt Princetonske univerze *Dante v glasbeni recepciji*, v okviru katerega je prišlo do objave najširše dosegljivega seznama zadevne problematike, ki ga je pripravil Otfried Lieberknecht, ni zajel vseh avtorju te razprave znanih del. Omenjeni katalog je dosegljiv v svetovnem spletu na naslovu: [https://dante.princeton.edu/pdp/da\\_mu.htm#b](https://dante.princeton.edu/pdp/da_mu.htm#b) (vpogled: 1. oktobra 2021). Ob tem gre opozoriti, da ni brez napak. Giuseppe Verdi naj bi na Dantejevo besedilo uglasbil *Ave Mario*, vendar gre v tem primeru za pomoto: legendarni *Starec* iz Sant'Agate se je na avtorja *Komedije* naslonil v skladbi *Laudi alla Vergine Maria*. Njen tekst je vzet iz zadnjega, tj. 33. speva *Nebes* (prvih 7 kitic). Glejte v: Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi. A Biography*, Oxford, New York 1993: Oxford University Press, 738.
- 2 Pri tem me hrabri zgled mnogostranskega pisca Helmuta Krausserja, ki mu je uspelo razvozlati skrivnost Puccinijeve skrivnostne muze Cori(nne) iz Torina. Glejte v: Helmut Krausser, *Die Jagd nach Corinna. Eine Puccini-Recherche*, München 2008: belleville Verlag.

A tudi če se poleg doslej najširšega princetonskega seznama glasbenih del, ki se navdihujejo pri Danteju, upošteva še nekaj drugih v njem nenavedenih kompozicij, med katerimi so tako celotne opere – npr. Seyfriedov *Ugolino, oder der Hungerturm*, Donizettijeva *Pia de' Tolomei* ter Strepponijeva, Carlinijeva, Mercadantejeva, Generalijeva, Quilicijeva, Staffajeva, Fournier-Gorrejeva, Tamburinijeva, Morlacchijeva, Borgattajeva, Maglionijeva, Nordalova (Arnold-Gruberjeva), Papparladova, Cannettijeva, Sassarolijeva, Franchinijeva, Marcarinijeva, Goetzova, Cagnonijeva, Thomasova, Scontrinova, Mancinellijeva, Ábrányijeva, Leonijeva in Riccitellijeva *Francesca da Rimini*<sup>3</sup> – kakor tudi fragment v Rossinijevem *Otellu*<sup>4</sup> in Piernéjeva scenska glasba za Schwobovo oziroma Crawfordovo igro, položaj ni bistveno drugačen. Za ep tolikšnega tematsko-motivnega bogastva in vrh vsega še raznovrstnosti bi bilo tudi znatno več del precej skromna bera.

Zdi se, kakor da bi bila Dantejeva *Komedija* dolgo razumljena kot nedotakljiva skrinjica zaveze. Mnogim – zlasti Italijanom – se je očitno zdelo povsem nesprejemljivo, da bi jo uporabljali za svobodnejše tekstne »nadgradnje« na ravni izvirnika, tj. na nivoju zaključene stvaritve, ki ni izrecna parafraza ali razlaga.<sup>5</sup> Recepcija pesnikovega opusa je bila, kot vse kaže, zaznamovana s spoštljivo vednostjo o pomembnosti avtorja, ki je bil veliki začetnik: književnosti v italijanščini ni postavil samo najglobljih temeljev, temveč ji je bil s temeljnim razmislekom o njeni potrebnosti tudi *najboljši* zagovornik. Njegova načelna razprava o večini govorjenje v ljudskem jeziku na eni in *Gostija* na drugi strani sta sugestivna vodnika po oblikujoči se literarni krajini onstran dotlej veljavnih »samoumevnosti« latinske lingvistične sholastike, ki so si jo drznili dati v oklepaj le posamezni starejši pesniški praktiki. Poslej je

3 Helène Cao, »Dante et la musique du XIX<sup>e</sup> siècle«, v: Benjamin Godard, *Dante. Opera français / French opera*, Benetke 2007: Palazzetto Bru Zane, 28, 29.

4 Gondoljer na začetku 3. dejanja Rossinijeve opere *Otello*, ki jo je pozneje zasenčila Verdijeva mojstrovina na isto temo, poje znamenite verze: »Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria.«

5 Izjema je bila zgodba o Francesci da Rimini, ki se je osamosvojila – nekoliko tudi po zaslugi Boccaccievih komentarjev k Dantejevi *Komediji*, ki so poudarjali ogoljufanost junakinje pri ženitvi. Poudariti pa gre, da je pri uveljavitvi te zgodbe v opernem svetu imel veliko vlogo Felice Romani, čigar libreto je uglasbila vrsta skladateljev. Prav z njegovimi verzi se je Francescina zgodba za skladatelje ločila od Dantejeve umetnine. Romani, ki je bil sicer hišni avtor milanske Scale, je bil pravi naslednik Pietra Metastasia, čigar tekste je prav tako podložila z notami vrsta avtorjev. Med poznejšimi libretisti, ki so se ustavili ob Francescini zgodbi, gre omeniti še Antonia Ghislanzoniya, ki je delal tudi za Verdija, Ponchiellija, Gomesa in Catalanija.

za njimi stala tudi teorija, ki se je tako utemeljila na dejanskem stanju in ne več na vnaprej danih pravilih.<sup>6</sup> Dejansko so tu prvi koraki na poti od tlačenja stvarnosti v izbrano shemo k upoštevanju dejanskosti in izpeljevanju sklepov iz nje.

Potemtakem ni presenetljivo, da je bližanje Danteju vedno pomenilo vračanje v Arhimedovi točki italijanske literature. Temeljev pa tisti, ki stojijo na njih, kljub občasnemu preizkušanju ne majejo. Prav nasprotno: većinoma jih utrjujejo. Vedno novi komentarji, ki so počeli prav to, so iz ustvarjalca *Komedije* naredili večnega sopotnika v območju literature, nasprotovanja, izgon in obtoževanja heretičnosti – zaradi traktata o monarhiji<sup>7</sup> – pa tudi v vrstah (cerkveno-)političnih veljakov za nevarnost ter celo posmrtno živega. Ker je Dante s svojim enciklopedičnim epom dobil mesto v izobraževalni sferi v času, ko so vanjo bili pripuščeni samo avtorji, ki so veljali za zgledne, se pravzaprav ni mogel izogniti zoženi oziroma programirani recepciji. Biti vzor je drugo ime za obsojenost na petrifikacijo v podobi koliko mogoče čiste reprodukcije. Nič ne more biti bolj zgledno od citata in bolj pedagoško od nanj oprtega povzetka.

Svobodno uporabo snovi in motivov iz *Komedije* tekstnemu svetu dejansko prinese šele doba romantičnega občutenja življenja, ki je srednji vek osvobodila poprejšnje zaznamovanosti z duhovno, zlasti intelektualno nebogljenostjo. Prestavitev akcenta pri razumevanju *gotstva* iz mračnjaštva v skrivnostnost je potem odprla prostor za ustvarjalno recepcijo Dantejevega opusa v literaturi – kakršne je sicer že bil deležen z upodobitvami svoje osebe (Sandro Botticelli, Domenico di Michelino, Luca Signorelli, Rafael) in epizod iz svojega epa (Sandro Botticelli, Jan van der Straet/Stradanus) v likovni umetnosti.<sup>8</sup> Romantika je tudi v slednji postala sinonim za drugo pomlad ustvarjalca *Komedije*, ki se niti po njenem zatonu ni nehala. Hkrati je pesnik tedaj zares postal evropski avtor. Dotlej je namreč učinkoval predvsem v italijanskem kontekstu. Kultura Apeninskega polotoka pa je bila v srednje- in zgodnjenovoveški Evropi, kakor je pokazal že

6 Prim. Frano Čale, Mate Zorić, »Uvod u Dantea«, v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, Zagreb 1976: Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske, 31.

7 Čale, Zorić, »Uvod u Dantea«, v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, 34.

8 V slovstvenih okvirih je pritegovala pozornost Dantejeva biografija; eden zgodnejših prispevkov k njej je prišel izpod peresa Giovannija Boccaccia, ki se je sicer posvetil tudi komentiranju *Komedije*.

Jacob Burckhardt,<sup>9</sup> posebna: ni se je dalo preprosto presaditi v druge dežele. Šele baročna doba, ki je po eni strani zožila, po drugi pa potencirala (preostale) renesančne impulze, je bila priča italijanskemu kulturnemu izvozu proti severu. Vendar ta ni bil celovit: zadeval je predvsem likovno in glasbeno umetnost, v literaturi pa libretistiko: Pietro Trapassi – Metastasio – je postal njen kralj, Lorenzo da Ponte pa vrhunec,<sup>10</sup> ki sta se mu mogla opazneje približati le Hugo von Hofmannsthal in Arrigo Boito. Vsi drugi so močno zaostajali: pesniki so se praviloma premalo menili za odrski učinek in dajali v oklepaj naravo opere, v kateri more marsikaj (razpoloženja, splošna atmosfera) biti izraženo zgolj s toni in ritmom, dramski rutinerji pa niso bili kos poetičnosti, brez katere po definiciji nerealistično glasbeno gledališče preprosto ne more.<sup>11</sup>

Pozno razprtje ustvarjalnih obzorij nad Dantejem in *Komedijo* v romantični epohi je bilo seveda zaznamovano s specifičnim občutenjem sveta ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja: ep velikega pesnika iz dobe davnih dedov, ki je bil nekakšna karakteriološka *Odiseja*, je bil tedanjim umetnikom zanimiv predvsem zaradi posameznih epizod. Pozornost so vzbujale zlasti dramatične usode, ki so v živopisnem srednjem veku demonstrirale z ničimer obvladljivo moč čustev. Takšna je bila predvsem zgodba Francesce da Rimini, ki se je dodobra zasidrala na dramskem odru, prek njega pa tudi na opernem. Snov, ki je povezana z edino v Dantejevem *Peklu* govorečo žensko, je zamikala kar okoli 30 skladateljev v različnih kulturnih okoljih.<sup>12</sup>

Na Slovenskem je vse skupaj ostalo le pri libretističnem poskusu Frana Goestla, ki se je leta 1896 prek svojega soimenjaka Govekarja

9 Jacob Burckhardt, *Renesančna kultura v Italiji*, Ljubljana 1981: Državna založba Slovenije.

10 Prim. Andrew Steptoe, *The Mozart–Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford 1988: Clarendon Press.

11 Petje v načelu onemogoča realistično iluzijo, četudi je zgodba, ki se odvija na odru, še tako vsakdanja. To na najbolj plastičen način izraža veristična opera, katere glasba je v strukturnem smislu romantična. Pri tem se od vsega začetka povezuje s formami, ki jih je najti v ljudski oziroma popularni kulturi. V Mascagnijevi *Cavallerii* je tak stornello; skladatelj je šele pozneje našel razlog, zakaj se v krvavi sicilijanski štoriji pojavi toskanska oblika (osrednji moški lik, compar Turridu, je prej služil vojaški rok na severu). Prim. David Stivender, *Mascagni*, New York, London 1988: Pro/Am Music Resources, Kahn and Averill, 48, 49. Vključevanje ljudskih oblik v širše umetniške celote je eminentno romantičen postopek.

12 Cao, »Dante et la musique du XIX<sup>e</sup> siècle«, v: Benjamin Godard, *Dante. Opera français / French opera*, 28. Na tem mestu se govori o okoli dvajsetih skladateljih, vendar jih je vsaj deset več.



zanimal, ali bi ta njegov operni tekst zanimal katerega od Ipavcev.<sup>13</sup> A uspeha ni bilo. S tem libretom, ki je očitno ustrezal duhu novoromantičnega časa, je imel literarno zagnani medicinec oziroma zdravnik, ki je v času specializacije postal asistent bodočega nobelovca Juliusa Wagnerja viteza von Jauregga, še manj sreče kakor s prvim – s *Ksenijo* –, ki sta ga nazadnje, po Funtkovi predelavi, le oblili navdahnjena Parmova glasba in svetloba scenskih žarometov. Tako je morala Francescina tema v *fin de siècle* in *belle époque* čakati Sergeja Rahmaninova in Riccarda Zandonaija, da je pognala kolikor toliko globoke korenine na opernem odru. Besedili, po katerih sta nastali njuni partituri, so prispevali znameniti ljudje: za ruskega mojstra se je trudil mlajši brat Petra Iljiča Čajkovskega Modest, za tridentinskega pa »savojski princ« Tito Ricordi<sup>14</sup> – po d'Annunzievi dramski predlogi. Vsi njihovi romantični predhodniki so imeli mnogo manj uspeha, čeprav so se – kakor Hermann Goetz in Ambroise Thomas – s kakim drugim svojim delom uspeli uvrstiti v železni repertoar (ali se mu vsaj močno približali).

Za glasbeno sceno pa niso bili zanimivi samo fragmenti *Komedije*, temveč tudi Dantejeva biografija. Opera profesorja pariškega konservatorija Benjamina Godarda je pesnika predstavljala v kontekstu ljubezenskih in političnih nasprotij 14. stoletja. Lirična občutenja so se v njegovem delu križala z dramatičnimi prizori, kar je omogočalo kontrastno koncipirana dejanja. Zgodovina, ki se je srečevala z vizionarstvom, je odpirala nadaljnje možnosti živopisanih nasprotij. Za operno dramaturgijo je to pomembno, saj je odrsko omejena. Zakonitosti akustike, ki jih ni mogoče obiti, pač ne omogočajo vseh premikov in omejujejo nabor režijskih prijemov.<sup>15</sup>

13 Dušan Moravec, *Pisma Frana Govekarja. Prva knjiga*, Ljubljana 1978: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 20, 26.

14 Titu Ricordiju so nadeli italijanski prestolonasledniški naziv zato, ker je prevzel v roke imenitno dediščino svojega očeta Giulia, ki je zalagal Verdijeve opere in nase privezal Puccinija. Po uspešnosti pa je naslednik, ki je menil, da je v Zandonaiju odkril mojstra prihodnosti in mu je zato kar sam pripravil libreto po tedaj sloviti d'Annunzievi tragediji, močno zaostal. *Vate estetizzante* italijanskega fin de siècle sicer skladatelj, ki so ga po uspehu prekašali, ni ravno ljubil – maestro Mascagni je bil zanj sprva »capobanda« –, čeprav je občasno sodeloval z njimi (ali pa je to načrtoval). Glejte v: Giovanni Gelati, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno 1992: Belforte Editore Libraio.

15 To velja še danes – kljub možnosti ozvočenj. Zakoni akustike so neizprosni in postavljajo pod vprašaj mnoge modernistične režijske prijeme. Opera zaradi premikanja nastopajočih ne sme postati nerazumljiva in odvisna od danes modnih nadnapisov, saj ti onemogočajo osredičenje pozornosti na odrsko dogajanje.

Godardova partitura, ki je doživela odrski krst v pariški *Opéra-Comique* 13. maja 1890, je zasnovana kot hkratno povečanje smrti in življenja. Po sporočilnosti, za katero je v prvi vrsti zaslužen libretist Edouard Blau, je v bistvu že findesièclovsko delo – čeprav še zveni romantično.<sup>16</sup> Godardov Dante je dvakrat ljubljen: zanj sta vneti tako v literaturi poveščana Beatrice (Portinari) kakor Gemma (Donati), ki mu je zares postala žena. Pesnikov tekmeč Bardi gori samo za prvo od deklet, vendar ne doseže nič drugega kot to, da se ta po izgonu svojega ljubega iz Firenc – do njega pride zaradi političnih nasprotij po vkorakanju Francozov v toskansko prestolnico – odpravi v neapeljski samostan. Dante, ki je po begu iz rodnega mesta brez prave zaposlitve in daleč od izvoljenke, tedaj odkrije pesniško poklicanost. Pride do Vergilovega groba, pri katerem upa najti navdih za svoje ustvarjanje, ki bi ga lahko spet povezalo z Beatrice. V njegovi viziji se zadnje počivališče starorimskega pesnika potem nenadoma odpre. Pred očmi se mu začno vrstiti prizori iz *Komedije*: uzre *Pekel* – izbor oseb je, značilno, v skladu z operno tradicijo: grof Ugolino in Francesca – in ljubljeno Beatrice v nebesih. Če bo pesnik končal umetnino na podlagi vizij, ki so se mu za hip pokazale, bo združen s svojo ljubeznijo za zmerom. V zadnjem dejanju se iz vizionarskega sna prebujenemu Danteju pridružita Gemma in Bardi, ki potem, ko je Beatrice odšla v samostan, ni več njegov tekmeč. Sledi še poslednje srečanje pesnika in njegove izvoljenke – svojevrstna apoteoza. Beatrice, ki v samostanu trpi in je v nunski procesiji že povsem oslabela, se v Gemmini prisotnosti zruši pred Dantejem, ki se nazadnje le pririne do nje. Pesnik ob koncu sklene napraviti svojo večno izbranko, ki ji je Bog namenil usodo umrljivega človeka, za nesmrtno.

Blau je dramaturško dovolj večje skombiniral nekaj redkih podatkov, ki so se ohranili o življenju oseb, za katere dantologija meni, da so povezane z avtorjem *Komedije*. A usode odrskih likov je sestavil v skladu z dramaturško logiko – ponekod tudi proti duhu virov. Bardi, ki je bil zares mož Beatrice oziroma Bice Portinari, je prikazan le kot pesnikov tekmeč, Boccaccievi namigi o Dantejevi nesreči v zakonu z

16 Ena temeljnih študij o francoski operni ustvarjalnosti na večer 19. in ob zori 20. stoletja – tista izpod peresa Stevena Huebnerja – Godarda sploh ne omenja. Je pa v njej zastopan njegov libretist Edouard Blau, ki je delal tudi za tedaj najbolj cenjenega francoskega glasbenoscenskega mojstra Julesa Masseneta. Glejte v: Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York 1999: Oxford University Press.

Gemmo<sup>17</sup> pa so dani v oklepaj. Žena, ki ustvarjalca velike *Komedije* v zgodovinski stvarnosti ni spremljala v izgnanstvo, je na opernih deskah prikazana kot njegova vdana, v nekem smislu celo samožrtvujoča se sopotnica. Tudi kronologija je v operi izmišljena: ko je bil Dante izgnan iz Firenc, je bila Beatrice že več kot deset let mrtva. Pesnik je tedaj s svojo zakonito ženo Gemmo že imel otroke. Vsekakor: na opernih – in sploh gledaliških – deskah se ni varno poučevati o zgodovini ...

Benjamin Godard je bil čisto spodoben mojster, a s stališča pozneje rojenih je ustvaril rariteto. Zato pa je bil vse kaj drugega Giacomo Puccini, ki je dantejanski operni navdih pripeljal do nepričakovanega vrhunca. Maestro zaljubljenih src, ki so mu bile posebej ljube zgodbe malih ljudi – potem ko se je Verdi zaposlil s svetopisemskimi kralji, španskimi prestolonasledniki, guvernerji, vitezi in dvornimi norci,<sup>18</sup> Wagnerjevi junaki pa vihteli meč *Nothung* in si dali opraviti s svetim gralom, sta njunim naslednikom ostala vsakdanjost in pravljica<sup>19</sup> –, je sicer navdih pogosto iskal v literaturi, vendar pa praviloma ni posegal po njenih vrhuncih. Najbolj so mu ustrezala rutinerska peresa, npr. Sardoujevo in Belascovo ... Nemara mu je neuspeh z Mussetovo predlogo pri *Edgarju* vlil strah v kosti pred deli, ki so si pridobila občudovanje že v izvirni obliki.<sup>20</sup> Verjetno je zaslutil, da so vrhunska literarna dela svojo optimalno obliko že dobila, medtem ko samo obrtno odlično izdelanim še nekaj manjka in jih lahko operni oder dvigne na raven pravih mojstrov. Seveda pa so v tem primeru teksti »ponižani« na ravne predloge.<sup>21</sup> Puccini je bil pri predelovanju lite-

17 Bocciacev *Trattatello in laude di Dante* je celo najpomembnejši vir, ki poroča o Dantejevih ne ravno srečnih časih v zakonu. Različna pota, ki sta je ubrala pesnik in Gemma po letu 1301, takšno razlago podpirajo.

18 Seveda pa drži, da Verdija zanimajo predvsem značaji; njihovi kostumi so sekundarnega pomena. To še posebej prihaja do izraza v njegovi poslednji mojstrovini, v *Falstaffu*, ki v ospredje postavlja najznamenitejši obstranski lik svetovne literature. Sklepna fuga, katere besedilo govori o tem, kako je vse na svetu burka, slehernik pa bedak, celo izenačuje ljudi.

19 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana 1976: Državna založba Slovenije, 234, 334.

20 Pri *Manon Lescaut* se je Puccini srečal z drugačno težavo: ker je uspešno opero po Prévostovi predlogi napisal že Massenet, se je moral njegov libreto razlikovati od tekmečevega. To je vodilo k dramaturško neoptimalnim rešitvam. Tako je četrto dejanje *Manon Lescaut*, ki se odvija v Ameriki, nekakšna poigra; njegovi glavni aduti so melodije, medtem ko dramsko dogajanje stoji. Dejansko gre samo za prikaz umiranja osrednje junakinje. Massenetova libretista Henri Meilhac in Philippe Gille, ki sta se oddaljila od romana, sta zadnje dejanje mogla oblikovati v okviru poteka drame.

21 Čisto gotovo so v znatni meri zaradi Puccinija v svetu umetnosti pomembni Henri Mur-

rarnih del v librete zelo zahteven in se je nenehno prepiral s svojimi tekstopisci. *Manon Lescaut* je tako celo ostala brez avtorja besedila, saj je bilo ljudi, ki so si dali opravka z njim, preprosto preveč, da bi se mogli navajati na opernih lepakih.<sup>22</sup>

V Puccinijevem opusu je *Triptih* vsekakor velika posebnost. V glasbenem smislu kaže na veliko asimilativno moč maestra iz Lucce, ki je v veristično koncipiranem *Plašču* uporabil debussyjevske tone, v *Schicchiju* pa je izhajal iz svojega *Dekleta*, vendar je poskrbel tudi za markanten ženski solistični nastop. Prav tako je *Triptih* izstopajoč v svojih dramatskih in literarnih razsežnostih: na Danteja se ne sklicuje samo vsebinsko, temveč tudi s svojo razčlenjenostjo, ki že na prvi pogled spominja na arhitektoniko oziroma strukturo *Komedije*. Dejansko se recipient sooča z nenavadno celoto. Po obsegu gre za razmeroma dolgo celovečerno delo.

*Triptih* je izšel iz Puccinijeve želje, da bi uglasbil tri epizode iz Dantejevega epa. Na možnost navdihovanja pri velikem pesniku ga je nemara opozorila simfonična pesnitev njegovega učitelja kompozicije na milanskem konservatoriju Antonia Bazzinija.<sup>23</sup> Po prvotni zamisli naj bi prvi del snovno koreninil v *Peklu*, drugi v *Vicah* in tretji v *Nebesih*.<sup>24</sup> A Giuseppe Adami in Giovacchino Forzano, ki sta napisala besedila za Puccinijeve enodejanke, sta posegla tudi po drugih snoveh. Tako je nazadnje iz tal *Komedije* neposredno zrasel le sklepni del *Triptiha*, *Gianni Schicchi* – pa še ta je temeljil na epizodi iz *Pekla*, ne iz *Nebes*. Prvotna zamisel popolnega strukturno-snovnega sledenja Danteju vsekakor ni bila uresničena. A čeprav neizpodbitno drži, da je Puccini že prej mislil na niz enodejank – za njihovo sižejsko osnovo bi služile kratke zgodbe Maksima Gorkega *Han in njegov sin*, *Šestindvajseterica in ena ter Splav*<sup>25</sup> –, je dejstvo, da je moč za uresničitev tega načrta

ger (Henry Mürger), Victorien Sardou in David Belasco. Po drugi strani so praktično samo zaradi verzov, ki so jih spisali za njegove opere, širše pozornosti vredni kar številni libretisti.

- 22 Z besedilom za *Manon Lescaut* so si na tak ali drugačen način dali opravka Marco Praga, Luigi Oliva, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo in Giulio Riccardi. Glejte v: Dante del Fiorentino, *Immortal Bohemian. An Intimate Memoir of Giacomo Puccini*, London 1952: Victor Gollancz, 70–74, Mosco Carner, *Puccini. Biographie*, Frankfurt am Main, Leipzig 1996: Insel Verlag, 116–123.
- 23 Bazzini je skomponiral tudi opero *Turanda*; libreto mu je napisal Antonio Ghislanzoni. Očitno je imel učiteljev izbor tem vpliv na Puccinija vse do konca.
- 24 Carner, *Puccini. Biographie*, 735.
- 25 Dieter Schickling, *Puccini. Biografie*, Stuttgart 2007: Carus-Verlag, Philipp Reclam jun., 197.

našel šele ob pogledovanju proti Danteju, pomenljivo. Na tri skupaj uprizorjene enodejanke različnega značaja, ki pa med seboj niso korespondirale, je vsekakor naletel že prej. Njegova prva opera *Le Villi* je bila 31. maja 1884 uprizorjena v milanskem *Teatro dal Verme* skupaj s še dvema drugima deloma.<sup>26</sup> Na redno prakso uprizarjanja niza treh enodejank pa je mogel naleteti v Parizu, v *Le Théâtre du Grand-Guignol* (1897–1962).<sup>27</sup> Vendar kaže, da popolnega modela za *Triptih* maestro vendarle ni mogel srečati nikjer; skupaj z libretistoma je njegovo strukturo kot svojevrsten oddaljeni glasbenoscenski odvod *Komedije* ustvaril sam.<sup>28</sup>

Kompozicijski red je bil pri Pucciniju zelo dobro premišljen in v opozicijskem razmerju do povezave dveh krajših oper, ki se je uveljavila v obdobju verizma s parom *Cavalleria rusticana*–*Glumači*.<sup>29</sup> Res pa je, da je tudi znameniti Mascagni-Leoncavallov dvojček imel tri dejanja. Vendar je bila osnovna delitev v njem binarna.<sup>30</sup> *Glumači* so bili v paru razumljeni kot odrsko in glasbeno zapletenejši element, vendar hkrati tudi manj neposreden: stvarnost se v njem prepleta – nazadnje pa celo povsem zmeša – z igro. Prototip veristične opere je slej ko prej *Cavalleria*. Vsa dela te usmeritev so se hočeš nočeš primerjala z njo.<sup>31</sup> Tako je dejansko dobila vlogo webrovskega idealnega tipa, ki za stvaritev v realistični paradigmi niti ni tolik paradoks, kakor bi bil za kam drugam naravnane opere. Da je Puccini, ki je

26 Carner, *Puccini. Biographie*, 86.

27 Carner, *Puccini. Biographie*, 275.

28 Med znanimi operami bi Pucciniju pot k *Triptihu* lahko kazale *Hoffmannove pripovedke*. Na samostojnost posameznih dejanj v pozni Offenbachovi stvaritvi kažejo njihovi različni vrstni redi pri posameznih odrskih realizacijah. Vendar je v Offenbachovih *Pripovedkah* povezanost celote dosežena z okvirnim dogajanjem v prologu in epilogu. Enak prijem je uporabljen tudi v operi *Julija* Aleša Makovca.

29 Par *Cavalleria rusticana*–*Glumači* je sledil modelu, ki se je izoblikoval ob prvem razpisu Sonzogrovega časnika *Teatro Illustrato* za nove operne enodejanke; zmagovalni deli na njem, *La fata del Nord* Guglielma Zuellija in *Anna e Gualberto* Luigija Mapellija, sta bili v milanskem *Teatro Manzoni* premierno izvedeni 4. maja 1884.

30 Tudi *Cavalleria rusticana* je dejansko dvodelna; znameniti simfonični intermezzo, katerega glasba je lirični kontrast predhodnim in sledečim dramatičnim tonom, sicer ne ločuje, potisne pa dalje zgodbeni čas. Medigra vsekakor ima v Mascagnijevi operi vsebinsko vlogo: pričara občutek umiritve, kakršnega podarja ljudem na odru sveto opravilo v cerkvi. *Intermezzo* torej zgošča dogajalni čas in občinstvu sporoča, da se nadaljevanje godi precej pozneje, ne samo okoli 4 minute kasneje. Tudi verizem je znal biti poetičen pri operiranju s temporalnostjo.

31 Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart, Weimar 1999: Verlag J. B. Metzler, 12.

bil do verizma v dovolj zapletenem ambivalentnem razmerju,<sup>32</sup> iskal nekakšno osebno protiutež generacijskima vrstnikoma in vsaj občasnima prijateljema – pa še bolj tudi tekmece – Pietru Mascagniju in Ruggeru Leoncavallu, je očitno. Giovacchino Forzano je ob koncu *Schicchija* pomenljivo uporabil podoben prijem, kakor ga je ustvarjalec *Glumačev* na začetku: odrski osebi je dal nagovoriti publiko. S tem je junak neposredno vstopil v realni svet poslušalcev. A pri Leoncavallu je odrski lik napovedoval, pri Pucciniju pa pojasnjeval in stopnjeval učinek scenskega dogajanja.

Vsestranski Giovacchino Forzano, ki je študiral medicino in pravo ter začasno pristal med opernimi baritonisti, nazadnje pa je našel izvoljeni poklic v območju dramatike, odrske režije in filma, je bil med libretisti maestra iz Luce nekaj posebnega ne samo zaradi živopisne biografije, temveč tudi zaradi značaja svojega dela.<sup>33</sup> Oba teksta, ki ju je napisal za Puccinija, odrsko dogajanje umeščata na italijanska tla. *Sestra Angelika* in *Gianni Schicchi* opazno odstopata od siceršnjega Puccinijevega snovnega internacionalizma, ki sega od dežele vzhajajočega sonca in Kitajske prek rokokojskega in romantično-realističnega Pariza do ameriškega Divjega zahoda.<sup>34</sup> Zaradi nastanka *Triptiha* v času prve svetovne vojne, ki je povsod stavila na poudarjanje domovinske ozemljenosti, je to tudi razumljivo. A v bistvu je šlo šele za napoved časa, ki je prihajal. In ta ni postregel s pozitivnimi konotacijami.

Forzano je vsekakor bil v soglasju z duhom časa. Kot odrski – in pozneje tudi filmski – ustvarjalec, ki se je preživljal s prodajo avtorskih pravic in uspešnimi produkcijami, drugače niti ni mogel ravnati:

32 Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, 323–341.

33 Kljub delu za vidne skladatelje in vznemirljivim mikroposebnostim nekatere pomembne študije o opernih besedilih Forzana sploh ne omenjajo; brez imena tako ostaja npr. v študiji Alberta Giera, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, ki je prvič izšla leta 1998.

34 Pri Pucciniju internacionalizem v prvi vrsti zadeva snov. Na neki način je tudi *Tosca*, katere dejanje se odvija v Rimu, povezana s Francijo, saj se na dogajanje v drugem dejanju spusti senca bitke pri Marengu. Je pa ta opera do določene mere prepojena z duhom pariškega gledališča: Victorien Sardou, ki je avtor predloge zanjo, je izhajal iz tradicije Eugènea Scribea. A na odrski učinek preračunana dramaturgija slednjega je bila vplivna po vsej Evropi; sčasoma je izgubila zaznamovanost s svojim virom. Glejte v: Oton Župančič, *Dela Otona Župnačiča IV*, Ljubljana 1970: Mladinska knjiga, 118, 119. Po drugi strani je Puccinijeva glasba kljub odprtosti do najrazličnejših vplivov – od novonemških do debussyjevskih – brez dvoma zrasla iz italijanske tradicije in njenega dojemanja opernega odra. Skladateljev izraz se je oblikoval v dovolj zapletenem razmerju do veristične »mlade šole« (»Giovane Scuola«), zlasti do prvinske sile Mascagnijeve melodike, ki jo je cenil tudi »il gran Vecchio« Giuseppe Verdi.

Italija ni bila dežela umetniškega eksperimenta. Celo kričavi futuristi, ki so stavili na veliko gesto in šok, so se morali zadovoljiti zgolj s posameznimi prameni javne pozornosti.<sup>35</sup> Primerjati se niso mogli niti s simbolistom d'Annunziem, čigar esteticistične eskapade so več kot potešile željo po umetniški ekscentričnosti pri večini prebivalcev Apeninskega polotoka. Forzano, ki ni staval na eksperiment, je vse-kakor bil človek standarda. Kot tak pa ni bil mož brez posebnosti, temveč lahko prepoznaven lik iz ospredja. Bil je mojster obrti, ki se ji je po razmeroma dolgem iskanju zapisal. In imel je občutek za strukture možnega v določenih razmerah. Kot tak je bil malone obsojen na uspeh. Toda dovršen del njegove ustvarjalnosti je prekrila senca črnosrajčniškega režima, ki je Italijo začenjala zagrinjati že leta 1922. Resda je bila vzpostavitev totalitarne družbe na Apeninskem polotoku onstran praga mogočega,<sup>36</sup> toda država s to oznako – značilno si jo je izmislil Mussolini – je lahko delovala. In posamezni sektorji življenja, ki so bili odvisni od nje, tudi. Gledališče in film v produkcijskem smislu gotovo lahko obstajata mimo države, toda ta ju more nadzorovati s cenzuro, podporami ipd.

Zato tudi ni niti malo čudno, da se je Forzana po drugi svetovni vojni držal sloves fašističnega sopotnika: v vlogi prekaljenega odrskega veščaka je bil celo izbran za to, da pomaga uresničiti Mussolinijeve gledališke načrte (*Campo di Maggio*, 1930; *Villafranca*, 1932; *Cesare*, 1939). Prav tako je bil znan po sodelovanju pri propagandnih igrar in filmih ducejevega režima.<sup>37</sup> Kljub temu pa nikoli ni vstopil v totalitarno stranko<sup>38</sup> – kar ga je razlikovalo od Puccinija, ki je po pohodu na Rim postal častni član črnosrajčniškega gibanja.<sup>39</sup> In leta 1924, v času Mussolinijeve vlade, še senator savojske kraljevine.<sup>40</sup> Ob tem

35 Tudi politični avantgardizem v čisti obliki na Apeninskem polotoku ni imel uspeha: komunisti se tamkaj nikoli niso mogli zavihetiti v sedlo oblasti, fašisti pa šele potem, ko so napravili kompromis z monarhijo. Italijanski umetniški modernisti so v veliki meri šli za njimi in so sprejeli prostor, ki jim ga je odmerjalo Mussolinijevo gibanje. Glejte v: Walter L. Adamson, *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge (Massachusetts), London 1993.

36 Robert J. B. Bosworth, *Mussolini's Italy. Life under Dictatorship 1915–1945*, London 2005; Allen Lane (Penguin Books), 248.

37 Marco Sterpos, *Scrivere teatro nel regime. Giovacchino Forzano e la collaborazione con Mussolini*, *Mucchi* 2015; Modena Editore.

38 »Giovacchino Forzano, 86, Dies; Wrote Puccini Opera Librettos«, *New York Times*, 29. oktober 1970, 46.

39 Schickling, *Puccini. Biografie*, 337, 338.

40 Giuseppe Adami, *Giacomo Puccini. Il romanzo della vita*, Milano 2014; Il Saggiatore, 176.

je Forzano našel čas tudi za lastno komediografijo ter za skrojenje lepega števila libretov, ki so jih uglasbili Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, baron Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari in še nekaj manj proslavljenih skladateljev.

Forzano je iz Dantejevih verzov o Gianniju Schicchiju, ki se je zaradi ponareditve testamenta Buosa Donatija – s tem si je zagotovil najjemenitnejšo mulo/kobilo v Italiji – znašel v XXX. spevu *Pekla*, pričaral polnokrvno črno komedijo. Pri tem se je naslonil na enega od zgodnjih komentarjev *Komedije*, ki je pretkanemu sleparju pripisal zamenjavo z umirajočim premožnejšem ter diktiranje oporoke po lastni meri in potrebi.<sup>41</sup> Novi testament je, kakor je na odru duhovito pokazal Forzano, najbolj ustrezal Schicchijevi hčerki in njenemu snubcu, Buosovemu sorodniku Rinucciu.

Ker je Dantejeva soproga izhajal iz hiše Donatijev, je bila pesniku snov lahko kar domača. Nemara je njegova družica sodila celo med (posredne) oškodovanke Schicchijeve malverzacije, do katere naj bi v Firencah prišlo leta 1299.<sup>42</sup> Čeprav je sleparijo zasnoval Simone Donati, jo je izpeljal njegov drzni prijatelj, ki očitno ni pripadal najjemenitnejši mestni plasti toskanske prestolnice, in si pri tem »prislužil« štirinožno kopitljarko *Madonno Tonnino*.

Odlomek Dantejevega *Pekla*, v katerem se omenja ta epizoda, se v prevodu Andreja Capudra glasi takole:

Arečan, ki ostal je, ves trepeče  
in dé: »Ta norec tu je Schicchi Gianni,  
ki kolje vse naokrog, ko bes ga meče.«  
»O,« pravim mu, »naj hrbta zdaj čekani  
ti ne načnó, zato pa se potrudi  
in reci, kdo je, preden k drugim kani!«  
A oni: »To je duša iz davnih grudi  
zločinske Mirre, ki prijateljica  
očetu je bila v pregrešni čudi.  
Da bi do greha z njim prišla, lisica,  
privzela si je tuj obraz, kot tisti,  
ki proč gre in ga je kobil kraljica

41 Gre za komentar poimensko neznanega florentinskega avtorja z začetka 14. stoletja, ki je bil objavljen leta 1866. Glejte v: Michele Girardi, *Puccini. His International Art*, Chicago, London 2000: The University of Chicago Press, 416, 417.

42 Luigi Ricci, *Puccini interprete di se steso*, Milano 2003: Ricordi, 187.



tako zamikala, da je obisti  
in glas potvoril Buoseja Donati  
in pravno stal je v oporočni listi.«<sup>43</sup>

A verzi iz *Komedije* so bili le vzpodbuda za odrski zaplet, ki ga je pred gledalčevimi očmi pričaral Forzano. Dante je pravzaprav poročal le o izidu dogajanja.

Komedija je drugo ime za prikaz situacij in konstelacij, v katerih prvinski značaj in lastnostni posameznega lika delujejo s poudarjenim oziroma stopnjevalnim učinkom, posledice naraščanja oziroma sprostitve bodisi karakternih bodisi položajnih energij pa vodijo k oblikovanju presenetljive običajnosti. V slednji so odnosi in razmerja med posamezniki spremenjeni zaradi njihove izkušnje vzpona ali padca. Komedija je po posledicah izrazito množinska. Po drugi strani gre v tragediji za prikaz oblikovanja situacij in konstelacij, v katerih značaj in lastnosti osrednjega lika, ki v običajnosti ohranjajo njegovo integriteto ter blaginjo oziroma mu omogočajo bodisi čustven bodisi celovito personalen dvig, začno delovati proti njemu in ga potem tudi uničijo. Posledice dogajanja so omejene na najožji krog; svet in njegova običajna logika se ne spremenita. Če bi se zaradi globine pretresa, ki zamaje obstoječe stanje, moralo le-to predrugačiti, nastopijo maščevalci Fortinbrasovega kova in stvari uredijo v že znanem okviru. Tragedija ne podira in gradi sveta, temveč ljudi in njihova razumevanja. Drama se od nje razlikuje predvsem po tem, da svet spremeni – bodisi moralno bodisi stvarno: v njej sproščene značajske in situacijske energije niso zaman. S tem je dana v oklepaj katarza, tj. angažirana čustveno-intelektualna soudeležnost drugih v edninski usodi posameznika. Poudarek je na spremembi v teatru prikazanega sveta. Posameznik je pomemben kot njen povzročitelj: njegova usoda ima velik smisel. Svet drame je logičen. In razvojno naravnan.

Puccini in njegova libretista so v *Triptihu* ustvarili trodelno – dan-tejevsko – strukturo prav z izmenjevanjem temeljnih dogajalnih konstelacij, ki jih srečujemo v odrskih delih. A namesto razlik v dramatičnosti nasprotij oziroma stopnjevanj harmonije, na katerih temelji

43 Dante Alighieri, *Božanska komedija, prevedel in z opombami ter spremnimi besedami opremil Andrej Capuder*, Trst 1991: Založništvo tržaškega tiska, 185. Drugi od citiranih verzov bi se morda – skladno s pravili sedanjega pravopisa in stilistike – lahko glasil: »... in dé: »Ta norec Schicchijev je Gianni ...« Zadnji trije stih pa bi nemara mogli biti prevedeni tudi s sledečimi formulacijami: »... tako vabila, da je do obisti / lagal; bil z glasom Buoso je Donati, / a hkrati v njega dedičinski listi.

struktura *Komedije*, je skladateljev niz enodejank izhajal iz kontrasta med besedilnim žanri oziroma vrstami. *Plašč* je krvava – čeprav glede na Goldovo igro, na kateri snovno temelji, omiljena<sup>44</sup> – tragedija, *Sestra Angelika* duhovna drama, *Gianni Schicchi* pa črna komedija. Vse tri enodejanke povezujeta življenje in smrt: brez trupla v nobenem od delov ne gre. Eksistenca odrskih likov je povsod potisnjena na rob. Seveda pa so načini, na katere pride do tega, različni.<sup>45</sup>

Potemtakem je mogoče reči, da je Puccinijev prikaz možnosti človekove usode, ki se prej ali slej sreča s smrtjo, celovit. To je opazno že na ravni Dantejevo *Komedijo* evocirajoče strukture: posamezne enodejanke so povsem zaključene.<sup>46</sup> Uprizoriti jih je mogoče samostojno. Nič drugače ni na nivoju zgodb o življenju in smrti ter na njihovem referenčnem ozadju: vsak od delov *Triptiha* je v kontrastnem razmerju do drugih dveh. *Sestra Angelica*, ki ima v strukturi celote osrednji položaj, je svojevrstna anti-opera: napisana je samo za ženske glasove. V vokalu se odpuveduje najmočnejšim nasprotjem. *Sestra Angelica* je dejansko nadaljevanje in hkrati tudi sklep Puccinijeve tekme z Julesom Massenetom, ki se je začela ob navdihovanju pri Prévostovem romanu *Manon Lescaut*.<sup>47</sup> Francoski skladatelj, čigar tvornost je očitno vznemirjala maestra iz Lucce, je namreč z *Žonglerjem naše ljube Gospe* ustvaril docela moško glasbenoscensko legendo oziroma misterij. *Sestro Angelico* je torej mogoče razumeti kot Puccinijevo – in kajpak tudi Forzanovo – antitetično repliko na to delo.<sup>48</sup> Hkrati pa morda gre

44 Carner, *Puccini. Biographie*, 736.

45 Zdi se, da je prav različnost robnih situacij, ki je občinstvo nenehno opozarjala, da je v gledališču in ni stavila na iluzijo opazovanja drame, vplivala na zelo mešan sprejem *Triptiha*. Ta je postal uspešnica samo na Dunaju, drugod pa je naletel kvečjemu na premierni uspeh – ali pa še to ne. William Berger, *Puccini without Excuses. A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*, New York 2005: Vintage Books, 75, 76.

46 Za pot do *Triptiha* je zanimiva tudi zasnova nikoli napisane Puccinijeve opere o Mariji Antoinetti. *Avstrijka* naj bi bila tridelna, vsaka od slik pa naj bi prikazovala eno od stopenj kraljičinega propada. Prva bi se odvijala v ječi, druga na sodišču in tretja na morišču. Besedilo za to delo si je zamislil Puccinijev večkratni sodelavec Luigi Illica. Glejte v: Schickling, *Puccini. Biografie*, 218.

47 Z dramaturškega stališča je Massenetova opera boljša od Puccinijeve, ki se je od nje morala razlikovati in je zato bolj sledila romanu abbeja Prévosta. Mosco Carner je celo zapisal, da je *Manon* francoskega skladatelja mojstrovina, medtem ko se njegov italijanski tekmeč ni povzpel tako visoko. Vendar je treba pri tem upoštevati tudi različnost pristopa: Puccini se je izrecno želel posvetiti predvsem strastem oseb, medtem ko je Massenet prikazoval celoten rokokojski mirkokožkos (»puder in menuet«). Glejte v: Carner, *Puccini. e*

48 Prim. Carner, *Puccini. Biographie*, 753, 754.

še za vezilo skladateljvi sestri Iginii, ki je bila nuna.<sup>49</sup>

Nič manj pomenljiv ni v smislu strukturnega navdihovanja pri Dantejevi mozaični *Komediji* sklep *Giannija Schicchija*, v katerem je veliki srednjeveški ep evociran kar najbolj neposredno: vedra opera se v oceni ravnanja naslovnega lika, ki poskrbi za slabo uro odrskih zmešnjav, diametralno razhaja z delom, iz katerega se je rodila. Naslovni lik namreč izstopi iz svoje odrske vloge in iz scenskega miljeja ter občinstvo brez ovinkarjenja pozove, naj se postavi na stran v njej navzočega razumevanja. To poudari osamosvojenost zadnjega dela *Triptiha* od predloge, na katero se sicer prek omenjanja Dantejeve umestitve Giannija Schicchija v *Pekel* eksplicitno sklicuje. Puccini in Forzano torej tudi pred največjo avtoriteto italijanske kulture stojita na lastnih nogah.<sup>50</sup>

*Gianni Schicchi* popolnoma ustreza opredelitvi glasbenoscenske komedije.<sup>51</sup> Ponareditev testamenta Buosa Donatija, ki omogoči materialne temelje zakonu med njegovim sorodnikom Rinucciom in Schicchijevo hčerko Lauretto, inavgurira stvarnost, kakršne še za nikogar ni bilo. Njeni poroditvi pa morajo biti priča tisti, ki so bili najbolj nezadovoljni s tradicionalnim redom, vendar si želijo spremembe v drugo, zase ugodno smer. Lastninska revolucija, ki jo sproži sorodniška nejevolja nad zakonito oporoko, je pač – kot vsaka druga – nepredvidljiva. Nadzorljivi so njeni prvi koraki, ko dogajanje dobi lastno dinamiko, pa nič ne ostane na svojem mestu. Pri tem so priče sleparije obsojene na molk, saj se ponarejanje testamenta kaznuje z izgonom iz Firenc; Buosove sorodnike bi razkrinkanje vsekakor prizadelo huje kakor jih Schicchije v prevzem njihove lastninske revolucije.

Novo stanje je v Puccinijevi komediji slavljen z glasbo, s kakršno si je maestro iz Luce pridobil sloves že ob prodoru na operno sceno.

49 Schickling, *Puccini. Biografie*, 306.

50 Za samostojnost delov *Triptiha* poudarjanje drugačnosti od predlog ni pomembno, saj Gold ni bil posebej znan dramatik, pri *Sestri Angelici* pa nemara sploh ni mogoče govoriti o kakšnem zgledovanju. Forzano je mogel svoj libreto napisati tudi zgolj z mislijo na žensko »antitetezo« Massenetovega *Žonglerja naše ljube Gospe*. Glejte v: Carner, *Puccini. Biographie*, 753, 754.

51 To ustvarja večplastno razmerje do Dantejevega dela, ki sicer nosi oznako komedija. Vendar je ta pri velikem srednjeveškem pesniku mišljen drugače kakor pri Forzanu in Pucciniju: ep se je sklenil srečno, z dvigom iz *Pekla* v *Raj*, prav tako pa je bil napisan v ljudskem jeziku, v katerem potekajo kratkočasni pogovori ženic. Dante je o tem najjasneje spregovoril v poslanici svojemu zaščitniku Cangrandeju della Scali, ki je s trdo roko vladal Veroni in nekaterim drugim mestom v severni Italiji. Glejte v: Dante Alighieri, *Djela. Knjiga prva*, 570, 571.

Višek Rinuccieve ode Firencam ter kratki duet mladih zaljubljenecv pred sklepnim nastopom naslovnega lika sta v znamenju tipičnih maestrovih melodičnih »lokov«. <sup>52</sup> To je paradoks, saj so Firenze in pred ničemer ustavljajoči se prihajajoči rod, ki ga pooseblja Gianni Schicchi, v operi sinonim za vse, česar še ni bilo. Novo, ki pomeni tudi prelom z Dantejem – saj ta umešča domiselnega ponarejevalca Buosovega testamenta v *Pekel* –, je izraženo s starim. <sup>53</sup> Zato pa je poslavljajoče se v glasbenem smislu netipičen Puccini. Buosovi po premoženju hlepeči sorodniki se pravzaprav nimajo priložnosti izpeti. Njihovi nastopi so zelo blizu govorjenju in polni neobvladanih vzklikov. Med osebami, ki jim je zaupana klasična puccinijevska melodika, je posebej pomenljiv naslovni lik, saj v znatnem delu opere ne nastopa s svojim naravnim glasom. Njegovo posnemanje Buosa Donatija ustvarja zanimiv zvokovni komični učinek. Schicchi dejansko povezuje sveta pretežno pojočih in primarno vreščočih in govorečih oseb. Skladatelj je z različno obravnavo različnih odrskih likov med njimi vzpostavil globoko povedna razmerja.

Puccini je bil v *Triptihu* novator: odprl je pot k avtorskim mozaičnim strukturam v okviru ene operne predstave. <sup>54</sup> Dejansko je bil – glede na naravo svoje glasbe – presenetljivo neklasičen. <sup>55</sup> Njegova dramaturgija se nikakor ni ogibala iskanj in utiranja novih poti. Če se je pri *Dekletu z Zahoda* poslovil od krhkih junakinj in jih je po

52 Presenetljivo Diether de la Motte iz svoje študije *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München 1993: DTV, Bärenreiter, izpušča Puccinija. Očitno maestro iz Luce zanj ni zgleden reprezentant italijanskosti v glasbi. Vendar bi se nemara dalo dokazati prev nasprotno. Puccinijeva melodika ni daleč od Marchettijeve (zlasti če primerjamo Un bel di vedremo iz *Madame Butterfly* z O dolce voluttà iz *Ruya Blasa*).

53 Nemara je edino koračniški ritem pri Rinuccievem slavljenju Firenc v *Schicchiju* nekaj novega, saj napoveduje znano odo *Inno a Roma*. Pomenljivo pa se zdi, da je Puccini kompozicijo, ki jo je napisal na besedilo Fausta Salvatorija, označil s kaj nelaskavo, čeprav tudi nekoliko hudomušno formulacijo »una bella porcheria«. V Mussolinijevi dobi je imela slavilna pesem, ki je bila posvečena princesi Iolandi Savojski in je bila prvič javno izvedena 21. aprila 1919, status ene od uradnih fašističnih himn. Glejte v: Carner, *Puccini. Biographie*, 384.

54 S svojo dramaturgijo je Puccini vplival tudi na prozo – na biografski roman. Nemški pisatelj Helmut Krausser je napisal o njem trodelno pripoved. Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini*, ki je prvič izšel leta 2008, je oprt na avtorjevo minuciozno raziskovanje skladateljevega življenja; tudi osebe, ki nastopajo v njem, so stvarne.

55 Drugačen pogled na *Triptih* – da gre pri njem za sklepní oziroma sumarni pogled čez italijansko operno krajino – se najde v: Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, Boston, Hanover, London 2007: Northeastern Univesity Press, University Press of New England, 369.

načelu popolnega kontrasta zamenjal z odločno in aktivno protagonistko, je sedaj šel še korak dlje: ustvaril je delo s strukturo, ki jo je sicer spontano uveljavila operna praksa ob pojavu vrste enodejank, katerih priljubljenost je bila ob koncu 19. stoletja v prvi vrsti nasledek komercialne spretnosti – in celo premetenosti – založnika Edouarda Sonzogna.<sup>56</sup> Na dantejanskih tleh je tako na najžlahtnejši način ureničila Verdijevo vodilo: »Tornate all'antico e sarà un progresso.«<sup>57</sup>

Pred uprizoritvijo *Triptiha* je bil Puccini do svoje stvaritve zadržan; ob koncu julija 1918 je njegove dele celo označil kot *le 3 operettacchiole*.<sup>58</sup> Razlogov za takšno drastičnost je več. Predvsem gre za posledice vojne, ki je skladatelj ni odobral. Prizadevala ga je izguba človeških življenj in razcvet dobičkarstva.<sup>59</sup> Seveda je imel zaradi neuprizorjanja svojih del v Nemčiji in Avstro-Ogrski tudi materialno škodo, s hudimi zapleti pa se je soočal pri krstu *Lastovke*, ki je bila zamišljena kot opereta in bi morala doživeti svetovno premiero na Dunaju.<sup>60</sup> Kljub veri v prvenstvo italijanske (glasbene) umetnosti<sup>61</sup> se je razšel z nekaterimi hiperpatrioti, predvsem z Arturo Toscaninijem, ki se je podal na soško fronto in tamkaj prirejal koncerte. S Svetegore so godbeniki pod vodstvom znamenitega mojstra dirigentske paličice celo vzpodbujali vojake, ki so jim generali dali nalogo zasesti Škabrijel, ob polomu, ki je sledil nemško-avstro-ogrski ofenzivi v zgornjem Posočju pa se je pri kaotičnem umikanju komaj rešil.<sup>62</sup> Po

56 Sonzogno, ki se je pojavil kot novi igralec na tleh tradicionalne založniške veje, v kateri se je zdelo, da so k uspehu vodeči prijemi že virtuožno obvladovani s strani uveljavljenih hiš, je odkril nova pota do publike. Tako se je lahko začel meriti s tekmeči, zlasti z Giulio Ricordijem, pod čigar podjetniško streho je sodil Giuseppe Verdi, ki je bil sinonim za italijansko opero. Spretni milanski kupčevalec z glasbo, ki je bil tudi sam skladatelj – nastopal je pod psevdonimom Jules Burgmein –, si je leta 1888 uspel z nakupom založniške hiše Lucca pridobiti tudi pravice do izvajanja Wagnerjevih del v Italiji. Zato je Sonzogno začel iskati ustvarjalce prihodnosti in jih je privabljal s svojimi natečaji za enodejanke. Prav tako se je zavedal, da je modernizacija močno razširila tisk; tudi tu je uspel najti tržno nišo, ki je bila prej nepokrita. Zato pa sta obe vodilni glasbenozaložniški hiši *fin de siècle* in *belle époque* v Italiji – Ricordi in Sonzogno – zašli v krizo, ko se je začelo iztekati zlato obdobje opere na Apeninskem polotoku. Pozneje sta bili le še senci svoje nekdanje slave. Glejte v: Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, 208–220.

57 Franco Abbiati, *Verdi. Vol. III*, Milano 1959: Ricordi, 355, 356.

58 Mary Jane Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, Boston 2002: Northeastern University Press, 250.

59 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 237.

60 Carner, *Puccini. Biographie*, 359–367.

61 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 239.

62 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 240, 241.

drugi strani je z razmerami v svoji domovini nezadovoljni Puccini v času sovražnosti med Italijo in centralnimi silami celo menil, da bi morali na Apeninski polotok priti Nemci in spraviti stvari v red.<sup>63</sup> Ker so skladateljevo zadržanost do vojnih naporov opazili tudi v javnosti, je bil njegov sloves v resni nevarnosti. Po vojni se je vsaj za hip kot umetniški glasnik Italije uveljavil Pietro Mascagni. A uspeh njegovega *Malega Marata*, ki mu je libreto napisal Forzano, dokončno obliko pa mu je dal Giovanni Targioni-Tozzetti,<sup>64</sup> je bil kratkosapen in bolj političen kakor umetniški.<sup>65</sup> maestro iz Lucce je kmalu spet zasenčil svojega tekmeca iz Livorna. Pri tem je imela *una bella porcheria Inno a Roma* nezanemarljivo vlogo ...

Na to je opozarjala tudi vplivnost *Triptiha*, ki kot celota vsekakor ne sodi med Puccinijeve najuspešnejše stvaritve. Maestru, ki se je za vedno poslovil že ob koncu novembra 1924, je kljub poosebljanju kontinuitete z umetnostjo 19. stoletja sledil marsikdo. Na tradicionalen, posnemovalen način se je nanj skliceval Tržačan Antonio Illersberg z nizom treh svojih enodejank, za katere je besedilo prispeval Morello Torrespini, na prevraten pa avantgardisti, ki so se jim klasična načela dramaturgije zdela potrebna le zanikanja. Pot pa mu je kazal Dante s svojo *Komedijo*. Vsekakor ne edinemu. Mozaične strukture so prav lahko imele temelj v znamenitem srednjeveškem epu in njegovih epizodah. Nemara je celo struktura Mahlerjeve nedokončane *Desete simfonije*, ki je arhitektonsko simetrična okoli kratkega tretjega stavka z naslovom *Purgatorio*, povezana z Dantejevo *Komedijo*.<sup>66</sup>

63 Phillips-Matz, *Puccini. A Biography*, 240.

64 Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, 153, 154. Mascagni, ki se je septembra 1919 sprl s Forzansom, se je potem po pomoč zatekel k svojemu prijatelju Giovanni Targioni-Tozzettiju, čigar pero je (so)zaslužno za librete več njegovih oper, med drugim tudi za besedilo *Cavallerie rusticane*.

65 Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*, 367, 368. Mascagni se je po prvi svetovni vojni zblížal s socialisti, potem pa je našel milost tudi v očeh fašističnega režima; že leta 1929 je postal *accademico d'Italia*.

66 Mahler se je zanesljivo »spopadal« z Dantejevo *Komedijo*, čeprav mu je vstop vanjo preprečevalo sedmero pečatov. A slednji so zadevali predvsem jezik originala, tj. italijanščino. V prevodu mu je ep vsekakor bil dosegljiv. Glejte v: Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Volume 4. A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford 2008: Oxford University Press, 252, 253. Seveda pa je mogoče, da se naslov tretjega stavka *Desete simfonije Purgatorio* povezuje s poezijo Mahlerjevega prijatelja Siegfrieda Lipinerja, vendar se potem takoj po vsej širini zastavi vprašanje pomena njegovega seznanjanja z Dantejevo *Komedijo*. Glejte v: David Matthews, »Wagner, Lipiner, and the Purgatorio«, v: *The Mahler Companion*, ur. Donald Mitchell, Andrew Nicolson, Oxford 1999: Oxford University Press, 508–516.

Potemtakem je mogoče tudi ta nestrandardizirani prispevek k znanosti skleniti z besedami, ki sta jih Forzano in maestro Puccini položila na usta odrskemu Gianniju Schicchiju ob koncu svoje vedre mojstrovine:

Ditemi voi, signori,  
se i quattrini di Buoso  
potevan finir meglio di così?  
Per questa bizzarria  
m'han cacciato all'inferno ... e così sia;  
ma con licenza del gran padre Dante,  
se stasera vi siete divertiti,  
concedetemi voi ... l'attenuante!<sup>67</sup>

---

67 Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*. *Opera completa per canto e pianoforte*. *Klavierauszug*, Milano 2007: Casa Ricordi, 178–180. V mojem improviziranem prevodu se Forzanovi sklepni verzi glasijo takole:

Recite zdaj, gospoda,  
bi se Buosovo bogastvo  
lahko še bolje porabilo?  
Zaradi bistre te ukane  
sem bil ujet v peklu ... Vas to ne gane?  
A z očaka Danteja bom privoljenjem  
po navdušujoči se predstavi  
nocoj poslòvil ... z oproščenjem!

## Viri in literatura:

- Abbiati, Franco. *Verdi*. Vol. III. Milano. 1959. Ricordi.
- Adami, Giuseppe. *Giacomo Puccini. Il romanzo della vita*. Milano. 2014. Il Saggiatore.
- Adamson, Walter L. *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge (Massachusetts), London. 1993.
- Alighieri, Dante. *Djela*. Knjiga prva. Zagreb. 1976. Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Prevedel in z opombami ter spremnimi besedami opremil Andrej Capuder*. Trst. 1991. Založništvo tržaškega tiska.
- Berger, William. *Puccini without Excuses. A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. New York. 2005. Vintage Books.
- Bosworth, Robert J. B. *Mussolini's Italy. Life under Dictatorship 1915–1945*. London. 2005. Allen Lane (Penguin Books).
- Burckhardt, Jacob. *Renesančna kultura v Italiji*. Ljubljana. 1981. Državna založba Slovenije.
- Cao, Hélène. »Dante et la musique du XIXe siècle«. V: Benjamin Godard. *Dante. Opera français /French opera*. Benetke: Palazzetto Bru Zane. 2007. 26–32.
- Carner, Mosco. *Puccini. Biographie*. Frankfurt am Main, Leipzig. 1996. Insel Verlag.
- Čale, Frano, Zorić, Mate. »Uvod u Dantea«. V: Dante Alighieri. *Djela*. Knjiga prva. Zagreb. 1976. Libar, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- del Fiorentino, Dante. *Immortal Bohemian. An Intimate Memoir of Giacomo Puccini*. London. 1952. Victor Gollancz.
- Dryden, Konrad. *Leoncavallo. Life and Work*, Lantham. Toronto. 2007. The Scarecrow Press.
- Gaborik, Patricia. *Mussolini's Theatre. Fascist Experiments in Art and Politics*. Cambridge. 2021. Cambridge University Press.
- Gelati, Giovanni. *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*. Livorno. 1992. Belforte Editore Libraio.
- Gier Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt. 1998. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- »Giovacchino Forzano, 86, Dies; Wrote Puccini Opera Librettos«. V: New York Times, 29. oktober 1970, 46.
- Girardi, Michele. *Puccini. His International Art*. Chicago. London. 2000. The University of Chicago Press.
- Huebner, Steven. *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*. New York. 1999. Oxford University Press.
- Krausser, Helmut. *Die Jagd nach Corinna. Eine Puccini-Recherche*. München. 2008. Belleville Verlag.
- La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler. Volume IV. A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford. 2008. Oxford University Press.
- la Motte, Diether de. *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München. 1993. DTV. Bärenreiter.
- Mallach, Alan. *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*.



- Boston, Hanover, London. 2007. Northeastern University Press, University Press of New England.
- Mascagni, Pietro. *Epistolario*. Volume II. Lucca. 1997. Libreria Musicale Italiana.
- Matthews, David. »Wagner, Lipiner, and the Purgatorio«. V: *The Mahler Companion*. Ur. Donald Mitchell, Andrew Nicolson. Oxford. 1999. Oxford University Press. 508–516.
- Momigliano, Attilio. *Zgodovina italijanske književnosti od začetkov do naših dni*. Ljubljana. 1967. Državna založba Slovenije.
- Moravec, Dušan. *Pisma Frana Govekarja*. Prva knjiga. Ljubljana. 1978. Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Phillips-Matz, Mary Jane. *Puccini. A Biography*. Boston. 2002. Northeastern University Press.
- Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi. A Biography*. Oxford, New York. 1993. Oxford University Press.
- Puccini, Giacomo. Gianni Schicchi. *Opera completa per canto e pianoforte*. Klavierauszug. Milano. 2007. Casa Ricordi.
- Puccini, Giacomo. *Epistolario I. 1877–1896*. Firenze. 2015. Leo S. Olschki Editore.
- Puccini, Giacomo. *Epistolario II. 1897–1901*. Firenze. 2018. Leo S. Olschki Editore.
- Ricci, Luigi. *Puccini interprete di se steso*. Milano. 2003. Ricordi.
- Schickling, Dieter. *Puccini. Biografie*. Stuttgart: Carus-Verlag, Philipp Reclam jun. 2007.
- Seligman, Vincent. *Puccini among Friends*. New York. 1938. Macmillan Company.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana. 1976. Državna založba Slovenije.
- Stephens, Andrew. *The Mozart–Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Oxford. 1988. Clarendon Press.
- Sterpos, Marco. *Scrivere teatro nel regime. Giovacchino Forzano e la collaborazione con Mussolini*. Mucchi. 2015. Editore Modena.
- Stivender, David. *Mascagni*. New York, London. 1988. Pro/Am Music Resources, Kahn and Averill.
- Wagner, Hans-Joachim. *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*. Stuttgart, Weimar 1999. Verlag J. B. Metzler.
- Župančič, Oton. *Dela Otona Župančiča IV*. Ljubljana. 1970. Mladinska knjiga.



Milosav Gudović

Novo življenje teokracije  
(vizija Bogočloveštva pri Danteju in V. V. Solovjovu)

Govor o novem življenju teokracije bralca gotovo spominja na Dantejevo zgodnje delo *Vita nova*, v katerem je pesnik, poln navdiha, orisal portret ljubljene Beatrice. S to zbirko kancon, za katerimi sledijo prozne razjasnitve, je svoji ljubezni podaril *drugačno* vreme in prostor, kraj novega obstoja. Mladeniški zanos je pretočil v splet literarnih znakov, živi pesniški spomenik. Že sam izraz *vita nova* zgoščeno izraža končni smoter in resnico Dantejeve in sleherne druge poetike. Poezija se kratko malo ne cepi na pesnikove izkušnje, temveč navdihuje z novim življenjem dogodkov in razmerij, ki so pustila sledi v teh raznoterih izkušnjah. Pesnik po naravi seveda ne stremi k temu, da novo življenje v jezikovni obleki postane zadnje zatočišče tistega, o čemur piše. Poezija nikakor ni lepo nadomestilo za nesmrtnost. Avtor se, skladno z načeli predmodernega razumevanja pesništva, *zgleduje* po Božjem ustvarjanju in z lastnim glasom sodeluje v redu, ki ga ni oblikoval sam, iz kakršnega koli presežka samovšečnih naklonjenosti razsutja svojih talentov. Zato je človeška poezija oživitev že doživete ali želene resničnosti v spomenikih domišljije. Ti spomeniki sodijo k enotnemu božanskemu ustroju. Tudi za Danteja je *imaginatio* organ in pot posvečenja: snop njegovih literarnih motivov je na prvi, pomenski stopnji veličastna *posvetitev* kitic idealizirani ženski podobi, a posvetitev kot takšna ne omogoča pretvorbe minljivih spominov v dolgotrajni pomnik, umetniško zgradbo živega spomina. Posvečanje se dogaja šele kot *alegorizacija*, pri čemer sama alegorija ni golo sredstvo, ampak *duša* pesniške govorice.

Skoz alegorizacijo se »predmet« pesnikovega doživetja preobraža v vrednost tu in zdaj, vrednost, ki končnost smrtnega bitja vpisuje v sveto zgodovino teokozmologije. Pesnik je v *Novem življenju* in *Komediji* prikazal ves razpon posvečenja: vso znano zgodovino je treba pripeljati pred sodišče domišljije, jo »prevesti« v *sanje posameznika kot pričevalca Sveta* in tega, kar svet preseže, pričevalca veze med imenco in transcenco, med tostranstvom in onstranstvom. Navedel

bom samo en primer, ki lahko podkrepi to trditev. Za geslom *Incipit vita nova*, ki odpira istoimensko delo, takoj sledi sanjska vizija Božje Ljubezni:

»In v tem razmišljanju me je objel sladek spanec in v njem sem videl čudežno prikazen: zdelo se mi je, da je moja sobo napolnila ognjenordeča megla in v njej sem razločil postavo nekoga, čigar videz bi navdal s strahom vsakogar, ki bi ga videl; zdel se mi je čudno razigran in je govoril o mnogih stvareh, ki jih pa nisem razumel, razen nekaterih. Med temi sem razumel naslednje: »Ego dominus tuus.«<sup>1</sup>

Pesnik je smrtno bitje, svet pa je meglena »soba«, v kateri prebiva. Megla kajpak prepreči jasno videnje, a *pesniški* vidik, kljub vsej nejasnosti kot bremenu tuzemskega časa, vendarle ohranja in posreduje »čudežno prikazen« (*meravigliosa visione*), vizijo čudeža v svetu. Preveč trezne oči so za to prešibke, slepe. Poosebljeni Amor – ki je tu simbolično podoben Kristusu – pomaga pesniku razkaditi meglo strahu pred čudežem in ves čudež zgosti v eno samo izjavo: *Ego dominus tuus*. Pesnikova vizija in vera se tako druga z drugo stapljata v enotnosti alegorije. Zvest svojemu videnju, *vsaki* pristni pesnik je »čudno razigran«, se igra in prepušča ne-navadnim jezičnim sklopom (celo ko, kakor Dante, skrbi za navaden, ljudski jezik). »Mnoge stvari«, o katerih piše, pogosto ostanejo nerazumljive in se moramo osrediniti na posamezne, izbrane literarne uvide. Ob prvem ali nezadostno učenem branju Dantejevega pesništva se nam lahko marsikaj izmuzne, marsikaj nam morda ni razvidno, toda ni nobenega dvoma, da *ena* poglobitna ideja nenehno odmeva in vlada vsem njegovim rimam in filozofskim razpravam. Gre za idejo bogočloveške sprave nebeškega in zemeljskega. V danem primeru ima Dantejev Amor v roki »nekaj gorečega«, svetilko, ki naj bi *obsijala* prejšnji ogenj, ognjeno rdečico starega življenja, starega *ega*. Prav ta nagovor zagonetnega Amorja je luč, poročilo o prvenstvu božanske oblasti. Novo življenje pesništva in novo življenje v pesništvu najde svojo os v teo-kraciji, v širšem in bolj dobesednem pomenu. Namesto dominacije *ega*, Dante v svojih sanjah o čudežu, s katerim je prepleten svet, izpoveduje dominacijo Ljubezni. Na takšni estetski teokraciji temeljijo tudi politična stališča velikega Firenčana.

1 Dante Alighieri, *Novo življenje*, prev. Ciril Zlobec, Ljubljana 1956: Cankarjeva založba, 27.

Pesniško spričevalo je venomer obarvano po meri tradicije in trenutka, ampak sleherni izvirni pesnik je – Dante to najizraziteje potrди – hkrati varuh in so-ustvarjalec izročila. Osebni umetniški opus je *tradicija trenutka*: trenutek srečanja z Beatrice, najlepšega odjeka neustvarjene Lepote, je tako prisoten v celoti Dantejevega dela. Zaradi tega odlomka personalne drame, ki se povsod ponavlja, čeprav je v rešnici neponovljiv, pesnikovo delo ni samo novo življenje neke podobe v ljubkem vrtincu fantazije. Prenos in prikaz, alegorično oblikovanje mnogih vizij Beatrice je zbir Dantejevih izvornih srečanj s samim seboj. Njegova pesniška sinteza je *za nas* močni *trenutek tradicije*. Na poti skoz različne kraje lastnih ustvarjalskih sanj, še posebej v *Komediji*, pesnik opazuje sence – tisto, kar je minilo. Prepisujoč svoje izkušnje, prenašajoč glasove videnega, Dante pravzaprav oriše senco, v kateri bo dolgo prebivala (in dodobra še danes prebiva) vsa poezija Zahoda. Po tem mojstrstvu dvojnega senčenja je Dantejeva poezija nepresežni trenutek, v katerem se bit tradicije kaže kot *živa novost*. In prav tu se nam še enkrat pojavijo obrisi estetike ustvarjalnega akta. Pesnik je po tem estetskem vzorcu deležen oživljanja preteklega. V njegovem jeziku znova spregovorijo ljudje in kraji, dogodki in reči. Brez tega vzvišenega smisla je poezija nedokončana tvorba, v njej ni ikoničnih sledi večnosti. Dante s svojim pesništvom »zaroča« večnost in čas. To je tudi zadnja skrivnost umetniškega posvečevanja.

Drugi pojem iz naslova tega prispevka meri na historiozofski spis Vladimirja Sergejeviča Solovjova *Zgodovina in prihodnost teokracije*. Ruski mislec s tem izrazom nikoli ne misli zgolj krute družbene ureditve, ki temelji na moči cerkvenega razreda, na uzurpaciji političnih sil s strani verske avtoritete. Solovjov uporablja pojem *svobodne teokracije*, ki predstavlja politični ustroj, v katerem družba – kot skupnost ozaveščenih posameznikov – prostovoljno stopa v živ odnos z Bogom. Zato sem tudi sam, v interpretativni igri, ki jo podarjam bralčevi pozornosti, postopil dokaj svobodno: pojem *teokracije* sem prestavil izven ožjega okolja političnih idej in ga razširil na ves krog, v katerem se gibljeta tako Dantejeva poezija kot poetična filozofija Vladimirja Solovjova, čeprav jih deli večstoletna razpoka in različni zgodovinski vplivi. Dantejevo teopolitično teorijo ni treba razumeti kot oddeljen nauk o državi. *Monarhija* je sad recepcije Aristotelove *Politike*. Miselna prisvojitve, ki ne prinaša *novega življenja* gradivu izročila, je recepcija zgolj po imenu. Stagiritove misli o organski enotnosti družbe so pesni-

ku bile filozofski zgled in mu – poleg pesniške – pomagale oblikovati tudi teoretsko sintezo.

Dantejevo navdušenje monarhije je izraz zvestobe *rimskemu* cesartvu in njegovi zgodovinski misiji, obramba kontinuitete rimske poganske države in krščanske latinske duhovnosti. Dante je bil dokončni patriot, vendar mu domoljublje ni prepovedovalo, da ne bi v lastno pojmovanje politike vključil tudi univerzalno gledišče. Tudi tu je njegovo delo bilo »razsvetljeno« z besedami *Ego dominus tuus*, toda z nekoliko drugačnega miselnega kota. Pesnik se namreč loteva apologije posvetne oblasti, pri tem pa izhaja iz osnovnega vprašanja: »Ali je temporalna monarhija nujna za svetovno dobro?«<sup>2</sup> Dantejeva politična obramba cesarstva je, podobno *Novemu življenju* in *Komediji*, upravičenje časnega reda stvari pred večnimi, Božjimi zakoni. Že začetno vprašanje namreč pokaže, da pesnik misli najvišje Dobro, ki najde svoj izraz v *celoti*. Uresničitev Dobrega zahteva vseedinost, kakor beremo v *Monarhiji*: »Obstaja torej neko dejanje, ki je značilno za celotno človeštvo in zaradi katerega so vsi ljudje, v svojem številu, urejeni; dejanje, ki ga posamezni človek, dom, vas, mesto ali kraljestvo sami zase ne morejo doseči.«<sup>3</sup>

Svetovno Dobro, se pravi tisto, kar je dobro in koristno samemu svetu, je v tej apologetski študiji razumljeno skoz prizmo po-svetnega. Ob svojem zagovoru temporalne monarhije pesnik, naj poudarim še enkrat, zaroča večnost in čas. Želi premagati nesoglasja med papeško in cesarsko avtoriteto. Vse-enotno delo človeštva je po Danteju moč uresničiti le v *Umu*, človeški um pa se, v skladu z merodajnim aristotelovskim naukom, utaplja v večnost in preživlja čas samo v svoji najvišji, aktivni potenci. Um pa nalaga, da je samo en vrhovni vladar v svetovnih zadevah (cesar), ki so mu podrejeni vsi drugi tuzemski vladarji, saj se na ta način ohranja *mir* kot namen vladanja in politične skupnosti sploh. Miru ne more biti, če je med papežem in časno oblastjo večni spor. Po Dantejevem prepričanju »temporalna oblast ne dobi svoje biti od duhovne, prav tako kot ne dobi sile, ki je njena avtoriteta«<sup>4</sup>. Zato je *lažen* vsak mir, v katerem je oblast skoncentrirana v rokah papeža. Videz in vidna obleka teokracije ne ustrezata

2 Dante Alighieri, *Monarchy*, Cambridge 1996: University Press, 4. Prim. slovenski prevod Tomaža Jurca: Dante Alighieri, *Monarhija*, Ljubljana 2013: Slovenska matica, 7.

3 Ibid., 6. Prim. Alighieri, *Monarhija*, 11.

4 Ibid., 72. Prim. Alighieri, *Monarhija*, 104.

njenemu notranjemu, ontološkemu pomenu, umskemu redu celote, ki ji vlada Bog.

Prestol apostola Petra ne more presegati prestola, kateremu je pokoren in posvečen. Dante se v svojih postavkah<sup>5</sup> opira na besede drugega apostola – Pavla: »O globočina Božjega bogastva in modrosti in spoznanja! Kako nedoumljivi so njegovi sklepi in neizsledljiva njegova pota!«<sup>6</sup> Modrost in spoznanje kot neločljiva od Uma najprej sodita k Bogu, šele nato se postopno bližata smrtnemu in minljivemu človeku. Vprašanju Božje Modrosti je Dante posvetil spis *Gostija (Convivio)*, kjer je razvil alegorično branje *Novega življenja*. Naslov nas vsekakor spominja na Platonov dialog, kar ni nobeno naključje: pesnik se v tem delu, po Platonovem zgledu, poglobi prav v tematiko *ljubezni*, ki je nerazdružljiva z *Modrostjo*. Znova imamo opravka s Troknjižjem, za uvodnimi kanconami pa sledijo filozofske razlage. Ljubljena Beatrice, ki jo je Dante prvič opazil ob koncu svojega devetega leta, v pesnikovih alegoričnih spominih postane zgodnja sled Božje *Sapientiae* ali, helensko rečeno, *Sofije*. Dante nas gosti s svojimi razlagami Boetija, »gospa Filozofija«, junakinja Boetijeve knjige, pa dobi glavno vlogo tudi v tej nevsakdanji, večplastni avtorski samointerpretaciji. Boetijevo mesto v *Gostiji* lahko primerimo s Vergilijevim mestom v *Komediji*. Gospa Filozofija za pesnika ni podoba ali simbol *človeške* teorije. Prej gre za ženski kazalec »najvišje modrosti Sina«.<sup>7</sup> V pomembni študiji o Danteju Dmitrij Merežkovski zapiše, da pesnikova *Gostija* pomeni izdajo ljubezni in vere zaradi *vednosti*.<sup>8</sup> Ta ocena se zdi pretirana, saj dualizem med emocionalno in spoznavno naravnostjo ni značilen ne za Dantejevo obdobje ne za njegov sintetični svetovni nazor. Na verze filozofskega svetnika Boetija naletimo tudi v *Monarhiji* (I, IX, 3):

Srečen bi bil človeški rod,  
če bi vašim dušam vladala  
ljubezen, ki vlada nebu.<sup>9</sup>

Nebesna Ljubezen in Sofija sta za Danteja neločljivi. Ohranitev višje Sofije je nujna za tuzemskega monarha, da bi v sebi ohranil »pravilno

5 Prim. *ibid.*, 50.; prim. Alighieri, *Monarhija*, 75.

6 Rim. 11, 33.

7 Dante Alighieri, *The Banquet*, Saratoga 1989: Anma Libri, 52.

8 Prim. Дмитрий С. Мережковский, »Данте«, v: *Владимир Соловьёв: pro et contra*, Том I, Sankt Peterburg 2000: RHGA, 124.

9 Boetij, *Tolažba filozofije*, prev. Gorazd Kocijančič, Ljubljana 2012: NUK, 143.

ljubezen« in vladal po pravici. Oblast Ljubezni, vsajene v dušo, se nanaša tudi na vrlino domoljublja, ki v Dantejevem duhovnem obzorju dobi širše razsežnosti. Delo o monarhiji ves čas preveva misel iz njegovega drugega, hermenevitičnega spisa: »mundus est patria«. <sup>10</sup>

Ozkostrčni jetnik lastnih predstav in nedorasli »dedič« se navadno skrrije za geslom »patria est mundus«. Ves svet se za takšnega človeka zožuje in skrči v zanko rojstne, rodovne »lastnine« domačega mesta. Toda Dante je kljub zvestobi do domovine, ki ga je zavrгла in kar trikrat v izgnanstvu obsodila na smrt, moral pristati na drugačen, obraten vzklik. Ko v *Monarhiji* in tudi v lastni politični dejavnosti zagovarja temporalno monarhijo, pesnik ideji o svetu kot očetnjavi vedno prida pomen, ki preseže preprosto nasprotje patriotizma in kozmopolitizma. Dante pravzaprav reče: *mundus EST patria*. Odvisno od stanja svoje biti, svet je ali *ni* človekova domovina. To *EST* za Danteja pomeni delež zgodovinskega sveta v Bogu. Če ni dorasel svojemu Stvarniku, ta svet ni popoln. Je boleča, grenka tujina.

Dante je nedvomno soglašal s sholastičnim naukom *analogiae entis*: ustvarjenina sodeluje v biti skladno s tem, kakšno je njeno mesto na lestvici, katere avtor in varuh je Bog. Pesnik to poudari tudi v naslednji misli: »Po Božji Providnosti vse, kar je ustvarjeno, toliko odseva Božjo podobnost, kolikor jo po naravi lahko sprejema.« <sup>11</sup> Pa še jasneje: »Univerzum v celoti ni nič drugega kot odtis Božje Dobrote.« <sup>12</sup> Samo na podlagi takšnih predstav o univerzumu lahko pravilno razumemo Dantejev politični univerzalizem. Svet je pesnikova domovina zato, ker se – po veri ki je vidna tudi v *Komediji* – v svetu kljub vsem nesrečam in ontološkim primanjkljajem izraža Dobro, ki izhaja od nebeškega Očeta. Dantejevo »sveto poemo« lahko beremo kot močno izpoved žive imaginacije nekega genija, ki hrepeni po vzponu do rajskega stanja. Smisel *Komedije* je dojemljiv tudi v širšem, globljem, višjem kontekstu. Branje Dantejevih rim in proznih tekstov, ki bi v njih prepoznavalo »popotništvo« same *duše sveta*, njeno vrnitev iz padlega k nebeškemu bivanju, ni brez vsakega duhovnega okusa.

Če sta pekel in raj zares v naši notranjosti, potem je Dantejeva *Komedija* delo, ki te skrite možnosti prenaša na pesniško raven, pred

10 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* (dvojezična izdaja), Cambridge 1996: University Press, 12.

11 *Monarchy*, 13. Prim. *Monarhija*, 21.

12 *Ibid.*



sodišče »sofiološke« *podobe univerzalne biti*. Duša (sveta) se lahko giblje navzgor in se vrača k izgubljenemu Izvoru. Božanska komedija se potemtakem dogaja v sleherni in posamezni duši. K takšnemu branju nas je pripeljal uvid, da pristna recepcija Danteja vodi k novemu življenju njegovega dela. *Komedija, Monarhija in Vita nova* nas z različnimi poudarki opominjajo, da sta duša in (njen) svet nastala zaradi Dobrega, da sta svet in (njegova) duša v *začetku* mišljena in ustvarjena »komično«. Usoda človeka in človeštva je izpisana komedio-grafsko, kar seveda ne meri na poetiko dramskega žanra, čeprav hkrati spoštuje tudi njegov osnovni zakon. Dantejeva pesniška ontologija človeka priča o tem, da gre za delo s *srečnim koncem*. Vendar srečni konec ni preprosto predpisan. Zato je Dante predvsem pesnik *upanja*. K obljubljenemu blaženstvu teži in hodi, v negotovosti časa: v svobodi. Izgnanstvo iz (nebeške) domovine je naposled prilika, da se tudi z zlom prežeti svet znova ozavesti in razume z drugega zornega kota, da se zgradi iz »teokratske« snovi, iz nove, v Dobrem neomajne volje. Le takrat bo mogoča sprava temporalne monarhije na zemlji in nadčasne monarhije, ki je lastna intimi Božjih osebnosti, personalni notranjosti transcendence.

Izgnanost iz zemeljske domovine je za Danteja bila povod pesniške ideacije človekovega padca iz nebeške domovine in vrnitve vanjo skozi vratolomne izkušnje in spominjanje. Dantejevo pesniško pletenje je polno duhovnih izkušenj. Mojster vezanega verza tako v poeziji kot v (filozofski) prozi dejansko rima nižjo empirijo stvarstva z višjim Empirejem, nebeškim predelom Stvarnika. Pot od »Pekla«, prek »Vic« do vrhov in rože »Raja« je domišljajska steza, po kateri se pesnikov duh, dotaknjen z Božjimi žarki, giblje od nižjih k višjim sferam biti. Pesnik ne želi in ne more pozabiti sence smrti. Sencam (tudi tistim, ki prebivajo v padlem političnem redu) je treba dopustiti, da se jasno kažejo in govorijo, da bi se razkrile njihove meje in njihova bistvena ranljivost in nemoč.

Triada pekel – vice – raj je Dantejeva osebna imaginacijska lestev. *Komedija* je vedno osebna, človeška, ker je prav človek njen glavni junak. Obenem pa je tudi božanska, saj ima njena zgradba teonomni okvir in vrhunec. Komedija sveta predstavlja vrsto dogodkov, v katerih je ohranjena zgodovina posameznega in univerzalnega življenja, splošni dogodek sprave, dogodek Bogočloveštva.

Stoletja po Dantejevi pesniški sintezi se je na obzorju evropske misli pojavil Vladimir Solovjov, mislec, mistik in pesnik, ki je z jasno filozofsko mislijo spregovoril o nujnosti resnične teokratske vlade. Njegova vizija zgodovine in politike temelji na svobodni zvezi duhovnega in posvetnega načela, Cerkve in Cesarstva. Prej omenjene misli o svetovni duši kot mogočem načrtu razumevanja Dantejevega pesniško-filozofskega dela izhajajo iz Solovjovovih uvidov, ki jih najdemo v znamenitih *Predavanjih o Bogočloveštvu*. Povezava med Dantejem in Solovjovom pa bi lahko bila tudi realna oseba: nemški romantični filozof Schelling, ki je v svojem zgodnjem miselnem obdobju, pod vplivom Platona in platonizma (ta vpliv ga dejansko nikoli ni zapustil) navdihnjeno pisal ravno o duši sveta (*anima mundi*). V njegovi zreli *Filozofiji umetnosti* je ves zaključni odlomek posvečen razlagi metafizičnega in estetskega značaja *Komedije* kot »popolnoma samolastne zmesi alegoričnega in zgodovinskega«. <sup>13</sup> Solovjov se je med optimističnim premagovanjem peklenske in vzpostavljanjem rajске razsežnosti sveta (znova gre za avtorsko *upanje*, »njivo« novega življenja), med oblikovanjem svoje filozofske »komedije« opiral na uvide, ki so zelo sorodni Dantejevim vizijam, čeprav je njegov teofilozofski sistem nastal v precej drugačnih epohalnih okoliščinah. Za razliko od Danteja Solovjov temporalne monarhije ni razumel na podlagi tradicijskega primata *prvega* Rima in svoje politične doktrine ni oblikoval izključno znotraj *zahodne* krščanske podobe sveta, čeprav mu je ta podoba bila pri srcu. Njegov sistem so velike filozofske *sanje* o enotnosti krščanskega Zahoda in *Vzhoda*, ki bi jo bilo treba doseči s svobodno zvezo ruskega cesarja in rimskega papeža. Solovjov je svoje upe v zedinjenje vzhodne ortodoksije in rimske katoliške katedre izrazil tudi v verzih *Ex oriente lux*. <sup>14</sup> Avtor je v te sanje vložil veliko miselne energije in je trdno verjel, da tako lahko premaga tudi razdeljenost ruske kulture, razkol med zahodnjaško in slovanofilsko inteligenco. Zaradi takšne »opozicijske« orientacije filozof ni tako kot Dante bil žrtev ostrakizma, ampak so njegovo teorijo nenehno nadzorovali carski cenzorji, varuhi nesvobode. Dante se je zaradi svoje obrambe temporalne monarhije znašel tudi pod pritiskom papeškega Rima, medtem ko so Solovjova

13 F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Sämtliche Werke: 1802–1803, Stuttgart–Augsburg 1859: J. G. Cotta, 155.

14 Gl. Владимир Соловьев, *Стихотворения и шуточные пьесы*, Leningrad 1974: Sovjetski pisatelj, 80.

zaradi prepogumnih teoloških sanj preganjale sile temporalne monarhije. V knjigi *Rusija in vesoljna Cerkev* se ruski mislec spominja tudi Dantejevih pričakovanj nekega novega Karla Velikega, ki bi se postavil po robu nagibanja cerkvene oblasti k posvetnim dobrinam. V tem kontekstu neposredno ponuja podobe v »nesmrtnih verzih« iz XIX. pesnitve *Pekla*, ter na odlomke VI. in XVI. pesnitve *Vic*.<sup>15</sup>

Obramba svetovne teokracije vase vključuje tudi zgodovinsko uso- do judovskega naroda. Argumenti, ki jih Solovjov ob tem poda, so včasih strukturno zelo podobni argumentom, ki jih v prid cesarskega primata predstavi Dante.<sup>16</sup> Velja poudariti le Solovjovovo trditev: »Medtem ko je sveti narod pripravljaj naravno telesnost *individualnega* Bogočloveka, so narodi tega sveta gradili socialno telo *kolektivnega* Bogočloveka ali vesoljno Cerkev.«<sup>17</sup> Nasproti naravni svetovni monarhiji, ki jo v svoji politični filozofiji zagovarja Dante, Solovjov zastopa stališče o potrebi celovitosti Cerkve kot »*duhovne* monarhije«<sup>18</sup>. Smer apologije je torej nasprotna Dantejevi: »Lažnemu človekobogu politične monarhije je resnični Bogočlovek zoperstavil duhovno oblast cerkvene monarhije, ki temelji na Ljubezni in Resnici.«<sup>19</sup> Življenje ustvarjajoča Božja Ljubezen in Modrost sta tudi za Solovjova eno.<sup>20</sup> V istem kontekstu se Solovjov ozira še k Dantejevemu vodniku Vergiliju in legendi o tem, da lahko do pravega pomena prestolnice rimskega sveta (*Roma*) pridemo zgolj iz obratnega (ali vzvratnega) branja besede »ljubezen« (*Amor*).<sup>21</sup> To anagramatsko branje nam daje priložnost, da se vrnemo h glasu Amorja iz Dantejevega *Novega življenja*. »Čudežna prikazen« se na pesnika nekje obrača s poučnimi besedami: »Sin moj, čas je, da opustimo svoje idole.«<sup>22</sup> Pri Solovjovu bi ta opomin pomenil predvsem nujnost zapuščanja papeškega cesarizma (proti kateremu je uperjena ost Dantejeve kritike) in cesarskega papizma (do katerega je bil ruski mislec še posebno kritičen in občutljiv). »Sin moj«, *Fili mi*, bi Solovjov seveda razumel kot poziv od zgoraj, poziv vsakemu izmed nas, da naj po meri lastnih možnosti prispevamo h

15 Prim. Владимир Соловьев, *Россия и Вселенская церковь*, Moskva 1991: Fabula, 62.

16 Te teme v pričujočem prispevku ne bom natančno pojasnjeval.

17 Ibid., 224.

18 Ibid.

19 Ibid., 229.

20 Prim. ibid., 231.

21 Ibid., 229.

22 Dante Alighieri, *Novo življenje*, 39.

gradnji Bogočloveštva in odrešitvi stvarstva. Na ta sklep me navaja misel s samega konca Solovjovovih *Predavanj*:

To razodetje in slava Božjih sinov, ki ju upajoče pričakuje vse stvarstvo, je popolno udejanjenje svobodnih bogočloveških vezi v vsem človeštvu, na vseh področjih njegovega življenja in delovanja; vse te sfere je treba privedi do bogočloveške harmonične edinosti, postati morajo del svobodne teokracije, v kateri bo vesoljna Cerkev dosegla polnost Kristusove zrelosti.<sup>23</sup>

Svobodna teokracija v širšem smislu je tudi pri Solovjovu posredovana prek simbola Amorja. Tudi ruski filozof je v pesniško-mističnih izkušnjah zelo zgodaj doživel nekaj, kar je trajno opredelilo njegove miselne in življenjske poti. Njegova »Beatrice« je bila *Sofija*, ženska podoba Božje modrosti, ki jo je prvič – tako kot Dante svojo nesojeno »izbranko« – opazil, ko mu je bilo devet let. Pozneje je v poemi *Tri srečanja* opisal svoja videnja.<sup>24</sup> Vsa poglobljena teoretska dela Solovjova lahko razumemo kot različne poskuse prevoda teh izvirnih izkušenj. Dante in Solovjov pripadata družini duhov, ki so z raznoterimi semantičnimi odtenki visoko povzdignili in posvetili »večno ženskost«. Dante je svoji smrtni Beatrice vdahnil novo življenje v liku spoštovane gospe Filozofije, lastno domišljijo pa je vpisal v vzvišeno imagoteologijo. O Dantejevem oživljanju resnične teokracije lahko govorimo kot o pesniško-miselni poti *navzgor*. Solovjov je šel v nasprotno, vendar ne povsem oponentno smer: od mistične vizije Premodrosti je njegova misel sestopila v prostor smrtnikovega jezika. Vizijo Sofije je tako prevedel v sofiološko in politično *vizionarstvo*. V prevodu se, kakor že vemo, nekaj nujno izgubi in zbledi. Tako so čez čas zbledela tudi Solovjovova upanja v politično zvezo rimskega duhovnega in moskovskega cesarskega trona. Hiliastično imaginacijo in pojmovnost je zamenjala filozofsko-literarna apokaliptika, izražena v *Kratki pripovedi o Antikristu*. A celo v času težke razočaranosti glede pozitivnega, institucionalnega uresničenja Božjega cesarstva na zemlji, ruski mislec ni nehal živeti globokih, zdravih religioznih sanj o temeljni obnovi človeka in človeštva v svobodnem zedinjenju z živim, nepozab(lje)nim Bogom.

23 Vladimir Solovjov, *Izbrani filozofski spisi*, Ljubljana 2019: KUD Logos, 179.

24 Gl. *Стихотворения и шуточные пьесы*, 125.

## Viri in literatura

- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prev. Ciril Zlobec. Ljubljana. 1956. Cankarjeva založba.
- Alighieri, Dante. *Monarchy*. Cambridge. 1996. University Press.
- Alighieri, Dante. *Monarhija*. Prev. Tomaž Jurca. Ljubljana. 2013. Slovenska matica.
- Alighieri, Dante. *The Banquet*. Saratoga. 1989. Anma Libri.
- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia* (dvojezična izdaja). Cambridge. 1996. Cambridge University Press.
- Boetij. *Tolažba filozofije*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana. 2012. NUK.
- Schelling, F. W. J. *Philosophie der Kunst*. Sämtliche Werke, 1802–1803, Stuttgart–Augsburg. 1859. J. G. Cotta.
- Solovjov, Vladimir. *Izbrani filozofski spisi*. Ljubljana. 2019. KUD Logos.
- Мережковский, Дмитрий. »Данте«. V: Данте Алигьери: pro et contra, антология. Том 2 (2. del). Sankt Peterburg. 2016. RHGA. 45–278.
- Соловьев, Владимир. *Россия и Вселенская церковь*. Moskva. 1991. Fabula.
- Соловьев, Владимир. *Стихотворения и шуточные пьесы*. Leningrad. 1974. Sovjetski pisatelj.



Martina Ožbot

## O prevajalčevem glasu: Dantejevi slovenski prevajalci – njihovi intelektualni profili in prevodi

Kot je splošno znano, vsako prevedeno književno besedilo nosi pečat prevajalčevega glasu, prek katerega bralci spoznavajo »izvirnik« in njegovega avtorja ter si obenem ustvarjajo podobo izhodiščne književnosti in kulture in morda tudi širših značilnosti književnosti obdobja, ki mu posamezno delo pripada. Prevajalec je v ciljnim besedilu lahko bolj ali manj »viden« ali bolj ali manj »neviden«<sup>1</sup> v smislu večje ali manjše prisotnosti posebnih prepoznavnih lastnosti, ki odražajo njegovo avtorstvo.<sup>2</sup> Vidnost prevajalca se od prevoda do prevoda lahko zelo razlikuje, kot se lahko razlikuje tudi od prevajalca do prevajalca, morda tudi od žanra do žanra, od obdobja do obdobja in od kulture do kulture. Vselej pa je prevajalčev glas pomemben, saj skozenj prodira njegovo dojetanje in interpretacija izvirnika pa tudi njegov odnos do avtorja (in do bralca), do nastopajočih oseb in do besedilnega sveta nasploh. Prevajalčev glas nam lahko veliko pove tudi o njegovem odnosu do jezika in do prevajanja kot medjezikovnega in meduklturnega prenašanja besedil in posredovanja sporočil. Lahko nam odstre tudi nekatere lastnosti prevajalca kot človeka, njegova stališča, poglede in interese. Skratka, kadar imamo na voljo več različnih prevodov istega izhodiščnega besedila, lahko njihove lastnosti odražajo strokovne, osebne, ideološke in intelektualne razlike med prevajalci. Če se izrazimo bourdieuevsko, prevodi odražajo prevajalčev habitus, t.j. temeljno dispozicijo oz. način obstajanja. Prek primerjave prevodov lahko torej razberemo pomembne ali vsaj zanimive informacije o sa-

1 Na vprašanje prevajalčeve »(ne)vidnosti« (*(in)visibility*) je v 90. letih opozoril Lawrence Venuti, ki je pojem razdelal in ga populariziral v več svojih spisih; gl. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 1995: Routledge.

2 Za študijo primera na osnovi slovenskega gradiva gl. Martina Ožbot, »Machiavelli in Boccaccio v Koširjevih oblačilih: k vprašanju prevajalčevega osebnega sloga«, v: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil: 27. prevajalski zbornik*, ur. M. Ožbot, Ljubljana 2002: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 188–199.

mih prevajalcih, razlikah in vzporednicah med njimi. Kot pravi Pierre Bourdieu,<sup>3</sup> habitus zadeva sistem trajnih, prepoznavnih naravnosti in struktur, ki v prevajalčevem delovanju tvorijo vzorce. Habitus se torej nanaša na načela, ki generirajo prakse; te so običajno nezavedne in usmerjene k nekemu delovanju oz. cilju.

V svojem prispevku želim podati nekaj nastavkov za razmišljanje o slovenskih prevodih Dantejeve *Božanske komedije* (*La divina commedia*), kolikor ti odražajo intelektualne pa tudi nazorske značilnosti njihovih prevajalcev. Ta tridelna epska pesnitev z začetka 14. stoletja je Dantejevo najpomembnejše in najvplivnejše, pa tudi najbolj obsežno in najbolj znano delo in obenem eno temeljnih besedil svetovne književnosti, ki tudi v slovenščini obstaja v več delnih in integralnih prevodih, kar omogoča primerjavo vsaj štirih različnih prevajalskih glasov. Poleg prevodov *Božanske komedije* so v slovenščini na voljo tudi prevodi nekaterih drugih Dantejevih del, in sicer *Novega življenja* (*Vita nuova*), posameznih pesmi<sup>4</sup> ter v latinščini napisane razprave *Monarhija* (*De monarchia*),<sup>5</sup> toda njihovi prevodi so bistveno manj številni in raznoliki kot prevodi *Božanske komedije* in spričo tega manj primerni za primerjalno razpravljanje o intelektualnih profilih prevajalcev.<sup>6</sup> Glede na povedano se bom v nadaljevanju posvetila zgolj prevodom Dantejeve pesnitve.

Dante Alighieri (1265-1321) kot klasik italijanske in svetovne književnosti je vsekakor reprezentativen tudi v prevodnem pogledu. Njegova *Božanska komedija* velja za eno najbolj prevajanih besedil nasploh, ki je doživelo in še zmeraj doživlja vrsto novih oz. ponovnih prevodov. Prevodi *Božanske komedije* nenehno nastajajo, v zadnjih dveh desetletjih je naprimer samo v angleščini izšlo več kot deset no-

3 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris 2000: Éditions du Seuil, 256–260.

4 *Novo življenje* je izšlo leta 1956 v prevodu Cirila Zlobca, ki je nato pripravil še dva prevodna izbora iz *Novega življenja* in iz siceršnje Dantejeve pesniške produkcije (brez odlomkov iz *Božanske komedije*), najprej leta 1975 za knjižno zbirko *Lirika* in nato leta 2002 za zbirko *Mojstri lirike*.

5 *Monarhija*, prev. Tomaž Jurca, Ljubljana 2013: Slovenska matica.

6 O siceršnjih povezavah Danteja – med drugim o pesnikovih sicer nedokazanih obiskih Tolminskega in o politizaciji njegove tamkajšnje domnevne prisotnosti – in današnjega slovenskega ozemlja gl. Neva Makuc, »Dante Alighieri in slovensko ozemlje«, v: *Historični seminar* 6, ur. Katarina Keber/Katarina Šter (ur.), Ljubljana 2008: Založba ZRC, 41–56.



vih verzij, tako v rimani obliki kot v blankverzu, v prostem verzu in v prozi. Odkar je bil leta 1782 objavljen domnevno prvi prevod *Pekla* izpod peresa Davida Rogersa, je bilo v tem jeziku izdanih še približno štirideset verzij posameznih kantik in približno šestdeset integralnih prevodov.<sup>7</sup> Nasploh so bili začetki Dantejeve prevodne recepcije sicer razmeroma pozni, saj prve prevode od izvirnika loči skoraj pet stoletij. Odločilni zanj so bili romantiki, nemški in angleški, ki jih je fasciniral imaginarij srednjega veka, medtem ko je francoska kultura spričo izrazite teže klasicistične tradicije Danteja odkrila šele nekaj desetletij pozneje.

Situacija v slovenski kulturi, kjer je izvorna recepcijska spodbuda – kot je bilo do začetka prejšnjega stoletja običajno – prišla iz nemško govorečega prostora, je seveda nujno precej drugačna kot v prej omenjenih dominantnih kulturah, čeprav je upravičeno trditi, da je zgodovina prevodov *Božanske komedije* v slovenščino, tako integralnih kot delnih, razmeroma bogata. Celotno besedilo je bilo v slovenščino prevedeno dvakrat. Avtor prvega prevoda je Jože (Josip) Debevec, ki je svoje slovensko besedilo po delih objavljajl v *Domu in svetu* med letoma 1910 in 1925, avtor drugega integralnega prevoda pa je Andrej Capuder, katerega prevod je prvič izšel leta 1972. Prva in druga kantika sta izšli v različicah še nekaterih drugih prevajalcev: Koseski je v letih 1877 in 1878 objavil *Paklo*, Gradnik leta 1959 *Pekel* in šest let pozneje (1965) *Vice* – v rokopisu pa je ostal tudi *Raj* –, istega leta (1959) kot Gradnikov *Pekel* pa je izšel tudi *Pekel* Tineta Debeljaka. Slovenske verzije posameznih odlomkov iz te pesnitve, izpod peresa različnih prevajalcev – od Stanka Vraza in Franja Zakrajška do Oton Župančiča in Cirila Zlobca – prav tako pričajo o vztrajnem slovenskem zanimanju za italijanskega pesnika.<sup>8</sup>

7 Najnovejša celotna prevoda sta iz let 2013 in 2018–2020. Prevajalca obeh sta znana literata in avtorja več pesniških zbirk. Prvi prevod je delo avstralsko-britanskega književnika Cliva Jamesa (1939–2019), drugi pa škotskega umetnika Alastaira Grayja (1934–2019). Kot odmevnega in kreativnega velja omeniti tudi prevod *Pekla* avtorja Ciarana Carsona (1948–2019) iz leta 2002, za katerega so značilne prvine irske angleščine. Sicer pa je bila že v prvih desetletjih recepcije *Božanske komedije* v angleščini teža Danteja znotraj ciljne književnosti zelo opazna, ne le v smislu nastajanja različnih prevodov, temveč tudi v smislu vpliva na izvirna angleška besedila (gl. V. Tinker-Villani, *Visions of Dante in English Poetry*, Amsterdam 1989: Rodopi).

8 V zvezi z recepcijo Danteja pri Slovencih gl. Tone Perčič, »Recepcija

Slovenski prevodni korpus je sicer začel intenzivno rasti šele v začetku 20. stoletja, ko se je razširil tako v kvantitativnem pogledu kot z ozirom na zastopane žanre in nacionalne književnosti, toda Dante je bil v slovenski kulturi prisoten že bistveno prej; poskusi prevajanja njegove pesnitve naj bi bili med najzgodnejšimi v slovanskem svetu. Znano je, da naj bi bil med prvimi prevajalci Danteja Janez Čop, brat Matije Čopa, a se njegov odlomek prevoda *Pekla* ni ohranil. Predvsem od sredine 19. stoletja, v času nacionalne krepitve, ko so prevodi zadobili pomembno vlogo kot sredstvo časovne pospešitve književnega, jezikovnega in kulturnega razvoja, se je več literatov, znanih in anonimnih, poskusilo tudi v prevajanju kakšnega Dantejevega speva. Leta 1835 najdemo drobne poskuse že omenjenega Stanka Vraza, objavljene v almanahu *Cvetlice 'z vrtov sakega izobraženega*, tri desetletja pozneje pa prevodne odlomke Frana Zakrajška<sup>9</sup> v goriškem tedniku *Domovina* (1867) ter leta 1885 v njegovi zbirki *Lira in cvetje*. V tem času je bila pri *Letopisu Matice slovenske* objavljena Koseskega verzija *Pekla*, in sicer najprej prvi štirje spevi (1867), nato leto pozneje celotna kantika. Vse od začetka je prevod Koseskega veljal za neposrečenega in slabo razumljivega, in to pretežno zaradi močne jezikovne idiosinkratičnosti, samovoljnih besedotvornih poskusov in nasploh nenaravne jezikovne podobe, torej lastnosti, ki jih tudi sicer najdemo v njegovih izvirnih pesmih. Ta prevod je bil sprejet zelo negativno kot protiprimer pesniškega besedila in v nadaljnjih prevodih Danteja ni imel odmeva. Znamenita je kritika, s katero se je na verzijo Koseskega leta 1878 odzval Fran Levstik:

Vsemu izobraženemu svetu je znano, kako se Dante zelo težko čita in umeje; a še stokrat teže je Slovencu, razumeti Koseskega prevod; često ga brez originala v roki niti s krvavim potom ni razumeti. Vrhu tega smemo svobodno reči, da za otcem Markom Pohlinom še nihče slovenskega jezika ni tako po turški na kol nabijal, kakor ga vsem Slovencem na sramoto slavni (?) Koseski nabija. Kar je v poprejšnjih letih spisal boljšega, to so pozneje visoko odtehtale stvari, kakoršna

---

Dantejevega dela na Slovenskem od začetkov do let 1970«, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 64, 1 (1993): 64–61; Tone Perčič, *Dante pri Slovencih*, Ljubljana 1996: Slovenska matica.

9 Glede Vrazovih in Zakrajškovih prevodnih poskusov z Dantejem prim. Srečko Fišer, (2014) »Il primo secolo di traduzioni letterarie dall'italiano in sloveno (1775–1880)«, *Ricerche slavistiche* 12, 58 (2014): 448–451.

je »Paklo«. Ako res hoče o slovenščini imeti še kako posebno veliko zaslugo, naj – umolkne! Danes je slovenskega jezika znanje toliko napredovalo, da že ni treba pesmi delati iz edinih slovarjev, dobrih in slabih, in vrzeli jim mašiti z besedami, spakedranimi, kakor si bodi! Temu javno izrekamo odpor v imenu krasnega slovenskega jezika!)<sup>10</sup>

Tudi pozneje prevod Koseskega večinoma ni bil deležen kritiške naklonjenosti. Kot je v svojem prispevku o odmevih in vplivih italijanske književnosti na Slovenskem zapisal literarni zgodovinar in slovenist Bartolomeo Calvi,<sup>11</sup> je pri prevodu Koseskega hvalevredno zgolj to, da je odraz velike naklonjenosti prevajalca do Danteja in da je spodbudil druge, da se poskusijo pri tovrstnem podvigu.<sup>12</sup> Zelo prizanesljiv pa je do prevoda Koseskega Arnaldo Bressan, italijanski slovenist in avtor knjige *Dante in sloveno* (1990), katere glavni del prinaša primerjalno analizo prvih šestih verzov vsake izmed treh kantik *Božanske komedije* v slovenskih prevodih, med katerimi se mu Koseskega različica ne kaže kot posebej negativno izstopajoča. Toda vprašanje je, ali je Bressan, ki je bil po rodu Italijan iz Izole, desetletja pa je živel in deloval v Italiji, večinoma v Milanu, znal dovolj slovensko, da se na njegovo oceno lahko zanašamo. Zapisal je, da je prevod Koseskega sicer nenavaden, saj da je kot pohištvo, ki je sprva videti ceneno, a s staranjem pridobi na čaru in torej ni brez vrednosti:

Danes, po tolikem času, ki nas loči od *Pakla*, to delo po eni strani predstavlja nekakšen slovenski srednji vek prevodov Dantejeve pesnitve, po drugi pa v resnici tvori poseben jezikovni in estetski produkt, ki tako kot *kič* premore – spričo svojih omejitev in trivialnosti oziroma ravno zaradi njih – presenetljivo in robato, a hkrati izvirno fiziognomijo. Ta je podobna kot pri določenih kosih pohištva, ki jih imamo ob izdelavi za malovredne ali bizarne in ki čez desetletja postanejo na svojski način nadvse privlačni, in to v odločilni meri ravno zaradi nepravilnosti in bizarnosti, zaradi katerih so takšni, kakršni so, a ki v

10 Fran Levstik, »Pravda o slovenskem šestomeru«, v: *Prevajalci o prevodu: Od Trubarja do Župančiča*, ur. Majda Stanovnik, Ljubljana 2013: Založba ZRC, 127.

11 Bartolomeo Calvi je bil eden prvih italijanskih literarnih zgodovinarjev, ki so se ukvarjali tudi s slovensko književnostjo, večinoma skoz prizmo italijansko-slovenskih literarnih odnosov. Prim. Zoltan Jan, »Glasovi o Francetu Prešernu pri Italijanih«, *Primerjalna književnost* 24, 2 (2001): 58 in sl.

12 Bartolomeo Calvi, »Riflessi della coltura italiana fra gli Sloveni«, *Convivium* III (1931), 726.

njihovem nenavadnem videzu tudi izzvenevajo.<sup>13</sup> (Prev. M. O.)

Po izidu prevoda *Pekla* izpod peresa Koseskega so si prevodi celotne *Komedije* ali vsaj katere od kantik sledili takole:

– Integralni prevod Jožeta Debevca, ki je izhajal revijalno med 1910 in 1925, in sicer *Pekel* v letih 1910/11, *Vice* med 1915 in 1919 ter *Raj* med 1921 in 1925.<sup>14</sup> Debevec svoje različice ni pripravil za izdajo v knjižni obliki; njegov prevod je v enem zvezku izšel nedavno pri eni od italijanskih tržaških založb.<sup>15</sup>

– Prevod prvih dveh kantik, *Pekla* in *Vic*, ki ga je pripravil Alojz Gradnik; kot že omenjeno, sta besedili izšli konec 50. oz. v začetku 60. let,<sup>16</sup> se pravi v prevajalčevi visoki starosti.<sup>17</sup> Prevod *Raja* je ostal v rokopisu.

13 »Oggi, nella lontananza che ce ne separa, se il *Paklo* costituisce da un lato una specie di medioevo sloveno delle traduzioni del poema dantesco, dall'altro si compone infatti in uno straordinario oggetto linguistico ed estetico che possiede come il *kitsch* – nei suoi limiti e trivialità, e anzi in virtù di questi – una corrusca e villereccia ma originale fisionomia: simile a certi mobili che, di poco o bizzarro pregio quando furono costruiti, acquistano attraverso i decenni una grazia imponente e loro esclusiva cui concorrono, in modo determinante, proprio le deformità e bizzarrie che la formano ma che – nello strano disegno da esse prodotto – anche si sciogliono.« (Arnaldo Bressan, *Dante in sloveno*, Udine 1990: Istituto di lingue e letterature dell'Europa orientale, 29–30.)

14 Dante Alighieri, *La divina commedia*, prev. Jos. [ip] Debevec, *Dom in svet* (1910–1925).

15 Dante Alighieri, *La divina commedia*, prev. Jože Debevec, Trieste 2021: Luglio.

16 Alighieri, Dante, *Pekel*, prev. Alojz Gradnik, Ljubljana 1959: Mladinska knjiga; Alighieri, Dante, *Vice*, prev. Alojz Gradnik, Ljubljana 1965: Cankarjeva založba.

17 O zanimivi epizodi v zgodovini slovenskega prevajanja *Božanske komedije* lahko beremo pri Cirilu Zlobcu, ki v zapisu o svojih začetkih prevajanja italijanske poezije (Zlobec 2002) govori tudi o neuresničeni nameri, da bi poslovenil Dantejevo pesnitev. Zlobec je leta 1955 Slovenski matici predlagal, da poskrbi za prevod *Božanske komedije*, in založba je predlog sprejela. Mladi pesnik, ki je ravno imel za sabo objavo zbirke Leopardijeve poezije, na izid pa je čakal njegov prevod Dantejevega *Novega življenja*, ni vedel, da ima Gradnik v tipkopisu že prevoda *Pekla* in *Vic*. V bran Gradnikovemu prevodu sta se postavila dva eminentna profesorja književnosti, Stanko Škerlj in Anton Slodnjak, nakar se je Zlobec po izkušnji z »zakulisno kulturno-politično intrigo«, kot jo imenuje, kljub prigovarjanju nekaterih velikemu dantejevskemu projektu odpovedal (Ciril Zlobec, »To in ono, a ves čas eno samo. (Izpoved prevajalca – brez zardevanja in brez slabe vesti)«, v: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil: 27. prevajalski zbornik*, ur. M. Ožbot, Ljubljana 2002: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 164–166).

– Prevod *Pekla*, za katerega je poskrbel Tine Debeljak in je prav tako izšel leta 1959.<sup>18</sup> Gre za edini prevod, ki ni bil objavljen v Sloveniji (če odmislimo omenjeno lansko tržaško knjižno izdajo Debevčevega prevoda, izšlo skoraj stoletje po prvi objavi v periodiki), pač pa v Buenos Airesu, kamor se je Debeljak kot politični emigrant umaknil tako po drugi svetovni vojni ter postal eden osrednjih članov slovenske izseljenske skupnosti. Že prej, med vojno, je nekaj spevov iz Dantejeve pesnitve objavil v *Domu in svetu*.

– Integralni prevod ob izidu tridesetletnega Andreja Capudra, izdan leta 1972.<sup>19</sup> V naslednjih desetletjih je izšel v več ponatisih in novih izdajah, nazadnje leta 2005.

In zdaj si na hitro oglejmo biografske in intelektualne profile poglavitnih Dantejevih prevajalcev:

– **Josip Debevec** (1867-1938) je bil duhovnik in teolog ter klasični filolog in slavist z doktoratom iz teologije z Univerze na Dunaju, nato je študiral še filologijo na Univerzi v Gradcu; služboval je kot gimnazijski profesor. V Gradcu je naredil učiteljski izpit za poučevanje klasičnih jezikov, leta 1910 – se pravi ravno v letu, ko je začel objavljati prevod *Božanske komedije* – pa tudi učiteljski izpit za poučevanje italijanščine. V slovensko slovstveno in kulturno zgodovino se je vpisal najbrž predvsem kot prevajalec *Božanske komedije*, ki je njegovo najpomembnejše delo. Udeleževal se je tudi kot pisatelj za mladino in med drugim avtor igre *Junaške Blejke za ljudski oder*. Bil je tudi urednik revije *Dom in svet*. Slovenitev *Božanske komedije* je njegov edini prevod – če odmislimo gledališko delo *Težke ribe* poljskega avtorja *Michała Bałuckega*, ki ga je prevedel še kot dijak.

– **Alojz Gradnik** (1882-1967) velja za enega osrednjih slovenskih pesnikov 20. stoletja s samosvojo izobrazbeno, poklicno in litearno potjo. Bil je pravnik in sodnik, izobražen na dunajski univerzi (tako kot Debevec). Služboval je v več krajih, najbolj znan je čas, ko je bil kot sodnik Stola sedmerice dejaven v Zagrebu in bil zato nepriljubljen pri povojnih oblasteh, čeprav je bil pozneje rehabilitiran. Za razliko od Debevca, ki je bil Notranjec, je bil Gradnik iz Goriških Brd, in

18 Alighieri, Dante, *Pekel*, prev. Tine Debeljak, Buenos Aires 1959: Slovenska kulturna akcija.

19 Alighieri, Dante, *Božanska komedija*, I-III, prev. Andrej Capuder, Maribor 1972: Obzorja.

sicer sin slovenskega očeta in furlanske matere. Spričo družinskega okolja ne preseneča, če je bil že od otroških let dvo- ali trijezičen, prav tako je imel posebno afiniteto do italijanske kulture in književnosti. V slovenski kulturni zavesti je znan predvsem kot pesnik. Prevajal je iz italijanščine (npr. Sem Benelli: *Ljubezem treh kraljev*, Michelangelovi soneti), francoščine, angleščine (Oscar Wilde: *Pravljice*, poezije Elizabeth Barrett Browning, poezija in delom proza Rabindranatha Tagoreja), ruščine (Gorki: *Drobne povesti*) in iz srbohrvaščine (npr. Njegošev *Gorski venec*). V njegovem posrednem prevodu je izšla tudi zelo uspešna in večkrat ponatisnjena oz. ponovno izdana knjiga *Kitajske lirike*. Uredil je tudi zvezek z naslovom *Italijanska lirika*, ki je kot prva antologija italijanske poezije v slovenščini izšel leta 1940. Danteja je torej prevajal v starosti, ko je imel za sabo že dolgo in plodno pesniško pot in je že ustvaril bogat in raznolik prevodni opus.

– **Tine Debeljak** (1903-1989) je bil nečak Josipa Debevca<sup>20</sup> in tako kot stric je bil tudi on katoliški intelektualec. Na Univerzi v Ljubljani je študiral slovansko filologijo in primerjalno književnost. Kot rečeno, je Debeljakov prevod *Pekla* izšel v Argentini, kjer je Debeljak živel od zgodnjega povojnega časa do smrti. Dante mu je bil še posebej blizu zaradi izseljenske izkušnje, ki jo je tako kot italijanski pesnik tudi Debeljak dobro poznal. Ta biografska vzporednica je poudarjena v obširnem uvodu v njegov prevod *Pekla*. Tudi Debeljak se je že pred slovenitvijo Danteja poskusil kot prevajalec, in sicer predvsem poljske književnosti; prevajal je tako pesniške klasike, npr. Juliusa Słowackega in Adam Mickiewicza, pa tudi prozo, med drugim Reymontove novele. Vsekakor pa ostaja *Pekel* Debeljakov največji prevodni projekt. Kot je izjavil ob zaključku prevoda *Pekla*, je nameraval prevesti še obe drugi kantiki, a je dejansko objavil le še dva speva *Vic* (1964).

– **Andrej Capuder** (1942-2018) je bil po svoji formaciji romanist. Italijanščino in francoščino je študiral na Univerzi v Ljubljani, kjer je zatem deloval kot profesor francoske književnosti. Bil je tudi avtor pesniških zbirk in romanov ter esejist, predvsem pa prevajalec romanskih književnosti z bogatim opusom; primarno je prevajal iz italijanščine (poleg Danteja tudi Petrarco), pa tudi iz francoščine (npr. *Esej o smehu* Henrija Bergsona, *Božje okolje* in *Pojav človeka* Teilharda de Chardina), iz španščine (*Grobove in junake* Ernesta Sabata) in por-

20 Tone Perčič, Dante pri Slovencih, Ljubljana 1996: Slovenska matica, 97.

tugalščine (izbor iz Camõesove *Luzijade*). Kot Debevca in Debeljaka je tudi Capudra treba prištevati med katoliške intelektualce. Drugače od ostalih Dantejevih prevajalcev je bil zelo dejaven tudi politično, in sicer kot prvi kulturni minister samostojne Slovenije in pozneje kot slovenski veleposlanik v Franciji in Italiji. *Božansko komedijo* je prevajal deset let, med svojim dvajsetim in tridesetim letom, prevod je bil nagrajen s Sovretovo nagrado. Capudrov prevod, ki je opremljen tudi z ekstenzivnim kritiškim aparatom in ki ga je prevajalec večkrat revidiral, velja danes za referenčnega. V slovenščini sprejemamo Danteja predvsem skoz Capudrove besede, kar ne preseneča glede na to, da gre za najmlajšo, pa tudi najbolj natančno in dovršno slovenitev.

Toda zaustavimo se za trenutek ob samih prevodih, ki so si – kot je mogoče pričakovati – precej različni. Med njimi lahko opazimo pomembne razlike, kar zadeva izrazno natančnost (se pravi v odnosu do izvirnika), nato kar zadeva jezikovno kreativnost in pesniško moč, pa tudi jezikovno zastarelost oz. sorazmerno modernost. Ne glede na razlike pa velja poudariti, da so vse štiri slovenske različice *Božanske komedije*, torej dva integralna in dva delna prevoda, kot književna besedila sprejemljiva in se dobro vključujejo v korpus književnih besedil v slovenščini. Vse so tudi opremljene s kritiškim aparatom in uvodi, kjer pa – morda presenetljivo – skorajda ni govora o samih prevodih ali denimo o zagatah, dvomih, težavah ter posrečenih ali manj posrečenih prevodnih rešitvah. Izjemo predstavlja Debevec, ki v svojem uvodu nekaj malega govori tudi o prevodu. Pravi, da je skrajni čas, da tudi Slovenci dobimo Danteja v svojem jeziku, čeprav bi bil za takšno delo po njegovem najbolj poklican pesnik. Debevec v uvodu v *Pekel* piše takole:

Da nam je prevod »D. C.« potreben, je razvidno iz tega, da ga imajo že vsi kulturi narodi, tudi slovanski; Nemci n. pr. imajo že 20 celotnih prevodov! Mi imamo doslej edino Koseskega »Pakl«, ki je pa brez dvoma zastarelo. Kdo ga je sploh čital?

A pesnika naj bi prevajal pesnik! »Smo dolgo upali in se bali,« a ni se lotil prevoda noben pesnik; zato ne preostaja – če nočemo še čakati! – drugega, kakor da vzame nase to ogromno delo kak suhoparen filolog. Bodo vsaj zanamci imeli kaj za nami popravljati!

Žal bi nam bilo, ako bi našlo to delo – le malo čitateljev. Priporočal bi onim, ki znajo vsaj nekoliko laško ali pa le latinsko, naj si kupijo izvirnik ter naj primerjajo prevod z izvirnikom; tako

bodo v treh letih temeljito prečitali eno izmed najslavnejših del svetovnega slovstva.<sup>21</sup>

Tako Debevčeva kot vse tri poznejše različice so še danes razumljive in berljive. Če bi želeli vsako od njih karseda jedrnato označiti, bi lahko rekli, da je Capudrova filološko in jezikovno najbolj zanesljiva, pa tudi pesniško najmočnejša, Gradnikova jezikovno precej zastarela, Debevčeva filološko natančna, a izrazno in tudi ritmično pogosto okorna, Debeljakova pa sodobna in gibka, a nepopolna. A kot se lahko prepričamo že iz hitrega primerjalnega branja nekaj uvodnih verzov štirih različic, je vsaka od njih dovolj izvirna, samosvoja in obenem ustrezna izvirniku, da ji moramo priznati kvalitete, spričo katerih ponuja slovenskemu bralcu Dantejevo pesnitev v obliki verodostojne prepesnitve:

*Inferno*, I, 1-6

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!

**Debevec (1910)**

Dni naših polovica je za mano  
bilà: tu znašel sem se v temni lozi –  
zgrešena prava pot in vse neznano!

Bilà takó je gosta skoz in skozi  
ta loza, pa zaraščena in silna,  
da v mislih nanjo že se zdrznem v grozi.  
pravi.

**Debeljak (1959)**

Na sredi pota našega življenja  
me v gozdni hosti črna noč zagrne,  
ko s steze prave sem zašel v blodênja.

Ah, reči, kakšno je biló to trnje,  
goščava divja, trda, mi težkó je,  
že v misli nanjo strah se mi povrne:

**Gradnik 1959**

Na sredi našega življenja pota  
sem znašel v hoste mračni se goščavi,  
ker ravno pot mi je preprla zmeta.

Težko z besedo oživi v predstavi  
ta hosta divja pred peklà obalo,  
ki že spomin njen me v nov strah pri-  
pravi.

**Capuder (1972) [1991]**

Na sredi našega življenja póta  
sem gozdu črnemu zašel v globine,  
ker me na stranpot je zavedla zmeta.

Kako povem naj, kaj sem bolečine  
prestal v tej hosti, mračni in zakleti,  
ko strah me je, če se ozrem v spomine.

21 Jos.[ip] Debevec, »Uvod«, v: D. Alighieri, *La Divina Commedia*, prev. Jos.[ip] Debevec, *Dom in svet* 1910, 38.



Poleg razlik med posameznimi verzijami naj poudarim, da v izobrazbenih in nazorskih profilih prevajalcev lahko opazimo nekaj zanimivih podobnosti, predvsem med prvim in tretjim prevajalcem, Debevcem in Debeljakom. Vsi, še posebej pa omenjena prevajalca, pristopajo k Dantejevi pesnitvi kot besedilu velikega duhovnega in religioznega pomena ter k Danteju kot krščanskemu avtorju. Pri glavnih slovenskih prevajalcih Dantejeve pesnitve se zdi za približevanje besedilu zelo pomemben ravno religiozni oz. teološki vidik, kar morda ni nepričakovano, je pa vsekakor zanimivo, če pomislimo, da je med Dantejevimi kritiki in interpreti že dolgo tudi precej takšnih, ki poudarjajo sekularizirano branje *Božanske komedije*, med njimi je npr. Erich Auerbach, ki je leta 1929 objavil znamenito razpravo o Danteju kot pesniku tega, zemeljskega sveta kljub pesnikovemu esencialnemu izhajanju iz srednjeveške krščanske, še posebej tomistične filozofije (*Dante als Dichter der irdischen Welt*).<sup>22</sup> Književni in ideološki/nazorski interesi slovenskih prevajalcev Danteja so torej tesno povezani. Zanje se *Božanska komedija* umešča v presečno polje med religijo, politiko in ideologijo – področja torej, ki se pri vsakem od štirih prevajalcev po pomembnosti uvrščajo na različna mesta, a so za vsakogar od njih vsekakor važna. Nadaljnja značilnost, ki jo lahko opazimo, je, da se nihče od naših prevajalcev s prevajanjem ni ukvarjal profesionalno. Vsi štirje so bili polno zaposleni; njihova službena področja so bila šolstvo in vera pri Debevcu, sodstvo pri Gradniku, gospodarstvo in uprava pri Debeljaku ter visokošolsko poučevanje, politika in diplomacija pri Capudru. Zlasti zadnji trije so se močno udejstvovali na področju književnega ustvarjanja, ki je bilo vsaj za Gradnika dejavnost, ki se ji je posvečal najbolj intenzivno in v kateri se je najizraziteje profiliral. Prevajanje je bilo vzporedna dejavnost, kar je poleg samega obsega pesnitve verjetno razlog, da se je dantejevski prevodni projekt pri vseh štirih zavlekel čez leta.

Jezikovno-besedilne razlike med štirimi slovenskimi verzijami je mogoče vsaj do neke mere razložiti z različnimi življenjskimi in

---

22 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-New York 2002: De Gruyter. Prim. tudi: George Corbett, »Interpreting's Dante's 'Commedia': Competing Approaches«, *Biblioteca Dantesca* 4 (2021): 1–32; Jane O. Newman, »Auerbach's Dante: Poetical Theology as a Point of Departure for a Philology of World Literature«, v: *Approaches to World Literature*, ur. J. Küpper, Berlin 2013: Akademie Verlag, 39–58.

strokovnimi potmi posameznih prevajalcev, ki so temeljno prispevale k njihovim različnim habitusom. To, da se Capudrova verzija, kaže kot najbolj prepričljiva, ne preseneča, saj sta se pri prevajalcu na posrečen način združevala njegov strokovni, profesionalni interes za književnost in njegova osebna literarna ambicija. Pri ostalih treh takšne literarne in prevajalske kombinacije ni ali vsaj ne v tako močni meri in na tako organski način. Kot smo videli, je bil Debevec duhovnik, teolog, učitelj in prevajalec; Gradnik je bil sodnik in prevajalec, Debeljak pa sprva učitelj, nato delavec, uslužbenec in kulturnik. Pri teologu ne preseneča posebej, če je njegova različica *Božanske komedije* manj poetična od drugih, saj je delo prevajalca, ki je bil bolj pazljiv v filološkem kot stremeč v literarnem pogledu. Gradnikov prevod prevzame več elementov Debevčevega, predvsem rime, jezikovno pa deluje dokaj zastarelo in togo; morda je bil Gradnik kot prevajalec Dantejeve pesnitve že toliko v letih, da nalogi ni več bil zmeraj kos. Debeljakova verzija ima, tako kot Capudrova, nesporno literarno vrednost, a je v jezikovnem pogledu na različnih mestih precej idiosinkratična, morda tudi zato, ker je prevajalec v času objave že dobro desetletje živel v tujem okolju, kjer je bila slovenska skupnost jezikovni otok, kar bi lahko imelo posledice tudi za Debeljakovo jezikovno rabo.

Hipotetično bi lahko pričakovali, da bodo med prevajalci morda pomembne razlike v njihovem znanju izhodiščnega jezika, italijanščine. Te razlike so sicer nedvomno bile, najbrž je bila italijanščina najbolj domača Gradniku, a kot kaže niso bile takšne, da bi kakorkoli vplivale na ustreznost slovenskega besedila. Vsi štirje prevajalci so se z izvirnikom znašli zelo dobro, spričo njihove široke jezikovne izobrazbe navsezadnje ni bilo tako bistveno, kako aktivno obvladajo italijanščino, temveč je bila ob odlični receptivni zmožnosti v italijanščini pomembna predvsem njihova vraščenost v slovenščino kot jezik njihovih prevodnih kreacij.

Če torej strnemo in se poskusimo vprašati: »Čigav glas pravzaprav slišimo, kadar Dante spregovori v slovenščini?« Odgovor bi lahko bil, da gre za dvojni glas, za sestavljen glas, se pravi glas pesnika in prevajalca kot njegovega (pesniškega) pomočnika, ki sta v novem besedilu oba bistvena. To besedilo še vedno pripada Danteju, hkrati pa tudi slovenski književni kulturi.

## Viri in literatura

### I.

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Ur. Giuseppe Vandelli. Milano.<sup>21</sup> 1987. Hoepli.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. prev. Jos.[ip] Debevec. *Dom in svet*. 1910-1925. [Ponatis: Alighieri, Dante. *La divina commedia*. Prev. Jože Debevec. Trieste 2021. Luglio.]
- Alighieri, Dante. *Pekel*. Prev. Tine Debeljak. Buenos Aires 1959. Slovenska kulturna akcija.
- Alighieri, Dante. *Pekel*. Prev. Alojz Gradnik. Ljubljana 1959. Mladinska knjiga.
- Alighieri, Dante. *Vice*. Prev. Alojz Gradnik. Ljubljana 1965. Cankarjeva založba.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prev. Andrej Capuder, I–III. Maribor 1972. Obzorja.

### II.

- Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin-New York. 2002 [1929]. De Gruyter.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris. [1972] 2000. Éditions du Seuil.
- Bressan, Arnaldo. *Dante in sloveno*. Udine. 1990: Istituto di lingue e letterature dell'Europa orientale.
- Calvi, Bartolomeo. »Riflessi della coltura italiana fra gli Sloveni«. *Convivium III* (1931). 706-734.
- Corbett, George. »Interpreting's Dante's 'Commedia.' Competing Approaches«. *Biblioteca Dantesca* 4 (2021). 1–32.
- Debevec, Jos.[ip]. »Uvod«. V: Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Prev. Jos.[ip] Debevec. *Dom in svet* (1910): 36-38.
- Fišer, Srečko. »Il primo secolo di traduzioni letterarie dall'italiano in sloveno (1775-1880)«. *Ricerche slavistiche* 12, 58 (2014). 443-458.
- Jan, Zoltan. »Glasovi o Francetu Prešernu pri Italijanih«. *Primerjalna književnost* 24, 2 (2021). 53–78.
- Levstik, Fran. »Pravda o slovenskem šestomeru«. V: *Prevajalci o prevodu: Od Trubarja do Župančiča*. Ur. M. Stanovnik. Ljubljana. [1878] 2013. Založba ZRC, ZRC SAZU. 124–128.
- Makuc, Neva. »Dante Alighieri in slovensko ozemlje«. V: *Historični seminar* 6. Ur. K. Keber/K. Šter. Ljubljana. 2008. Založba ZRC. 41-56.
- Newman, Jane O. »Auerbach's Dante. Poetical Theology as a Point of Departure for a Philology of World Literature«. V: J. Küpper (ur.). *Approaches to World Literature*. Berlin. 2013. Akademie Verlag. 39-58.
- Ožbot, Martina. »Machiavelli in Boccaccio v Koširjevih oblačilih: k vprašanju prevajalčevega osebnega sloga«. V: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil*:

27. *prevajalski zbornik*. Ur. M. Ožbot. Ljubljana. 2002. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 187–199.
- Perčič, Tone. »Recepcija Dantejevega dela na Slovenskem od začetkov do let 1970«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 64, 1 (1993): 64–61.
- Perčič, Tone. *Dante pri Slovencih*. Ljubljana. 1996. Slovenska matica.
- Tinker-Villani, V. *Visions of Dante in English Poetry*. Amsterdam. 1989. Rodopi.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London. 1995. Routledge.
- Zlobec, Ciril. »To in ono, a ves čas eno samo. (Izpoved prevajalca – brez zardevanja in brez slabe vesti).« V: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil*. 27. *prevajalski zbornik*. Ur. M. Ožbot. Ljubljana. 2002. Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 159–171.

Nunzio Ruggiero

«Onorate l'altissimo poeta».

Il centenario del 1921 come *soglia* e come *campo*

Lo scacchiere delle celebrazioni

Sono ancora da riconsiderare in modo sistematico le ragioni combinate della geografia e della storia che definirono il centenario dantesco del 1921, come fu concepito dalle delegazioni delle città deputate alle cerimonie ufficiali, e come poi effettivamente si svolse nelle circostanze del dopoguerra. Il contesto e l'occasione – le due leggi che governano gli eventi – ne ri-orientarono gli esiti in itinere, e richiedono pertanto una capacità di analisi multi-prospettica, attenta ai diversi passaggi e livelli del moto celebrativo. Nel caso italiano, le forze in dialogo e in conflitto che definiscono il «campo» del centenario - i liberali, i nazionalisti, i cattolici, i socialisti, i fascisti e gli altri schieramenti più mobili e fluidi - implicano schieramenti molto articolati al loro interno, nella transizione dagli anni Dieci ai Venti del secolo. In tal modo, la specifica temporalità del centenario invita a incrociare gli elementi della sociologia relazionale di Bourdieu con la nozione storiografica di «soglia» elaborata da Koselleck, qui applicata alla *crisi* del primo dopoguerra per osservare quel complesso di agenti e fenomeni *in situazione*<sup>1</sup>.

In un panorama così complesso, il primo dato col quale si trova a fare i conti lo storico della cultura riveste dunque una immediata evidenza politica: le diverse letture della *Commedia*, con la relativa casistica degli usi e degli abusi del mito dantesco, si avvicendano e sovrappongono nel passaggio cruciale dall'Italia giolittiana a quella fascista: alla vigilia della marcia su Roma, la ricorrenza del sesto centenario della morte di Dante si celebra nel tempo sospeso tra perdita di credibilità di un regime liberale in crisi profonda, e aspirazione al potere di forze e compagini che esercitano una pressione crescente, ma non sono ancora pervenute alla conquista dello Stato.

1 P. Bourdieu, *Sistema, habitus, campo. Sociologia generale*, vol. 2, Mimesis, Milano-Udine 2021, 131-157; R. Koselleck, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, Clueb, Bologna 2007, 276.

Per questo, nella mappa dell'Italia centrale che definisce la geografia del centenario, il vertice più acuto del triangolo formato dalle città deputate alle celebrazioni nazionali non può essere che Roma: a Trastevere dove, il 21 settembre 1921, Corrado Ricci teneva un «acclamativissimo discorso» alla presenza dei tre sindaci convenuti alla cerimonia di cessione del palazzetto Anguillara alla Casa di Dante, l'ente patrocinato dalla regina Margherita e concepito da Sidney Sonnino come il massimo centro di studio e diffusione della *Commedia* nel mondo<sup>2</sup>.

Sin dall'immediato anteguerra i dantisti di Firenze e quelli di Ravenna erano convenuti a Roma, ciascuno secondo i propri scopi e programmi, nell'interlocuzione con le autorità della capitale: gli uni con il ministero dell'Istruzione per il finanziamento all'«edizione critica delle opere di Dante iniziata dalla Società Dantesca Italiana in occasione del Sesto centenario della morte del Poeta», tramite il varo di un apposito Disegno di Legge; gli altri per ottenere l'*imprimatur* del Vaticano all'azione del Comitato ravennate per la nascita del "VI Centenario Dantesco. Bollettino bimestrale illustrato", volto a «promuovere fra i Cattolici, con una speciale iniziativa, la celebrazione del VI centenario della morte di Dante Alighieri» tramite la raccolta di sottoscrizioni per il restauro dei siti di interesse dantesco<sup>3</sup>.

Per una considerazione preliminare delle strategie di politica culturale indotte dal centenario, bisogna dunque risalire alle iniziative parallele dei promotori delle celebrazioni di Firenze e di Ravenna: da una parte il dantismo 'di Stato' sostenuto dal fronte nazionale e nazionalista dei filologi della scuola storica, erede legittimo della tradizione di studi che nel 1865 aveva promosso i solenni festeggiamenti fiorentini<sup>4</sup>; dall'altro il nuovo dantismo cattolico promosso dalle gerarchie ecclesiastiche che compattavano i ranghi, nel tempo del fervido dibattito sui rapporti tra Stato e Chiesa. In tale contesto sono indicativi, come si chiarirà più avanti, i primi interventi di Francesco Ruffini sul "Corriere della Sera" nel 1913, l'anno in cui si sperimentano gli effetti

2 L. De Gregori, *La Torre Anguillara e la casa di Dante*, v: „Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte“, II, 1928, 111-116.

3 G. Di Paola Dollorenzo, *Il sesto centenario dantesco (Bollettino del comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri): riflessione morale ed esperienza estetica*, v: „Rivista di letteratura italiana“, XXIII, 2005, 1-2, 221-23.

4 L. Scorrano, *La Società Dantesca Italiana e la Casa di Dante in Roma*, v: „Otto-Novecento“, XVIII, 1994, 61-71.

del Patto Gentiloni sulle prime elezioni a suffragio universale maschile del Paese<sup>5</sup>.

Convergenza per taluni aspetti e concorrenza per altri che, in materia di tutela di beni artistici e luoghi di culto, si era delineata nel corso della grande guerra, quando Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle Arti coordinò l'opera di salvaguardia dei luoghi minacciati dai bombardamenti, in contatto con Ugo Ojetti, presidente della commissione presso il Comando supremo per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte<sup>6</sup>; mentre, sul versante clericale, monsignor Celso Costantini lavorava alla fondazione dell'*Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra*, approvata dal pontefice e presieduta dal patriarca di Venezia, Pietro La Fontaine<sup>7</sup>.

Ed ecco che il poeta Sem Benelli - che si era appena guadagnato un seggio in parlamento con le sue gesta di iperattivo alfiere del nazionalismo sul confine orientale - accettava di farsi portavoce dei filologi afferenti alla Società Dantesca, membri del comitato fiorentino presieduto da Isidoro Del Lungo. Il suo memorandum, datato 4 maggio 1920, formalizzava al ministro Torre la richiesta di finanziamento di tre milioni lire, necessario a realizzare un programma elefantico di feste da compiersi nell'arco di cinque mesi, da maggio a settembre 1921: alle canoniche *Lecturae Dantis* da recitarsi ogni giorno in Orsanmichele che doveva assumere per l'occasione «il nome e l'aspetto di tempio in gloria di Dante», andavano alternate mostre fotografiche e pittoriche, inaugurazioni di monumenti, presentazioni di libri, concerti, drammi e sacre rappresentazioni, gare sportive, gite turistiche e visite guidate, conferenze tenute dai più grandi scrittori stranieri contemporanei e ricevimenti ufficiali dei maggiori capi di Stato. Il tutto tra lo sventolio delle bandiere e i rintocchi delle campane da far suonare «al modo antico in tutti i campanili, nei momenti più opportuni e più solenni»<sup>8</sup>. Per gli organizzatori, un tale programma giustificava la complessa articolazione della macchina celebrativa, con

5 Cfr. *Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il Corriere 1912-1925*, ur. F. Margiotta Broglio, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2011, 113-138.

6 U. Ojetti, *I monumenti italiani e la guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Alfieri & Lacroix, Milano 1917.

7 Prim. G. Treccani, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Franco Angeli, Milano 2015, 188-199.

8 Prim. N. Ruggiero, *Croce e il centenario dantesco del 1921*, v: *Antichi Moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano*, 36-39.

la sequela di «comitati» e «commissioni» da individuarsi, con tanto di gergo positivista, in base alle diverse «specie dei festeggiamenti»:

Per condurre a compimento un programma così vasto, gli iniziatori, presieduti dal Commissario Regio del Comune di Firenze, si sono riuniti varie volte in Palazzo Vecchio.

Nelle loro adunanze i suddetti hanno provveduto:

A formare tante *Commissioni esecutive* quante sono le specie dei festeggiamenti e delle onoranze che si faranno.

A formare una *Commissione per gli approvvigionamenti ed alloggi*.

A formare una *Commissione di ricevimento* per i visitatori illustri.

A formare un *Comitato esecutivo* che sarà composto degli iniziatori e dei Presidenti delle varie Commissioni.

Questo Comitato esecutivo avrà poteri direttivi ed amministrativi.

A richiesta dell'E.V. potrò indicare i nomi di tutti i componenti le Commissioni<sup>9</sup>.

Com'è noto, con la caduta del governo Nitti per il decreto-legge sul rincaro del pane, il nuovo ministro Benedetto Croce, chiamato a far parte della compagine di governo da Giolitti, dapprima negò e poi ridusse drasticamente i fondi per il comitato fiorentino, suscitando le proteste dei nazionalisti e provocando le dimissioni di Del Lungo. In prima linea, tra i giornalisti che fomentavano le polemiche sulla stampa, un opinionista autorevolissimo come Ojetti stigmatizzò a più riprese il rifiuto di Croce sulle colonne del „Corriere della Sera“<sup>10</sup>. Un compromesso fu raggiunto quando il governo accordò al comitato fiorentino una somma pari a poco meno della metà della cifra prevista<sup>11</sup>. E così, il 5 giugno 1921, anche Ojetti poteva unirsi al tripudio popolare di Firenze, pronta ad accogliere il suo Dante redivivo:

Omaggio delle bandiere decorate di medaglia d'oro, a Dante. La mattina, rivista alle Cascine. Nel pomeriggio, corteo da Palazzo Vecchio alla statua di Piazza Santa Croce, dietro il giglio rosso. Cielo nuvoloso e basso. Afa soffocante. Spettacolo superbo. Tutte le vie pavesate, piene di folla. E fiori sulle bandiere. Fan più

9 Ibid., 39.

10 Prim. tra i diversi articoli di U. Ojetti apparsi sul „Corriere della Sera“ nell'estate del 1920, quello del 7 agosto, citato nel puntualissimo commento di C. Bertoni al *Carteggio Croce-Ricci*, 462.

11 Prim., *supra*, E. Bufacchi, *La filologia dantesca contro Croce. Tra metodo e polemicos*, [...].



effetto sul popolo queste cerimonie che mille discorsi elettorali. Quando il giglio rosso in campo bianco s'è profilato contro le pietre brune del Bargello (venivamo da via del Proconsolo e svoltavamo per via Ghibellina), più scure ed unite in questa giornata bigia e senza sole, è sembrato proprio che i secoli fossero aboliti. E Dante ci aspettasse, vivo. Ma valla a spiegare a Benedetto Croce, un'emozione così.<sup>12</sup>

### Cattolici alla riscossa

A Ravenna, intanto, le grandi manovre dei cattolici e dei fascisti agiscono, secondo i rispettivi metodi e scopi, sul tessuto urbano della zona dantesca, sollecitato dalle spinte e contropunte delle gerarchie ecclesiastiche sostenute dalla Santa Sede e dalle azioni dimostrative delle camice nere. Intorno alla tomba di Dante, vero epicentro del moto celebrativo, la cerimonia si svolgeva in un contesto dotato di una fisionomia tutta propria. Come si potrà verificare, l'irruzione degli squadristi di Balbo nel corso della giornata di chiusura dell'anno dantesco è un episodio significativo anche in termini di semiotica del paesaggio urbano per le dinamiche indotte dai conflitti di forze e di culture agenti nel contesto del dopoguerra.

Lo scontro interno al partito che alla vigilia della festa si verificò tra fascismo agrario bolognese e fascismo urbano milanese, indusse una scelta concordata da Grandi e Balbo, di un'azione di rottura funzionale a trasmettere un preciso messaggio alla nazione: una marcia non autorizzata da Mussolini che allora lavorava a una politica di pacificazione nazionale, volta a tenere alta la temperatura dello scontro con i socialisti e gli anarchici; di qui la strategia volta a contrapporre al prestigio del duce quello del comandante e di veicolare tramite il D'Annunzio fiumano un clamoroso atto di forza, all'insegna del motto: *La luce viene da Gardone*<sup>13</sup>.

L'avanzata fascista nelle campagne emiliane e romagnole aveva indotto gli squadristi, pur in una rudimentale ricerca del consenso popolare attraverso emblemi indiscutibili, a prendere in prestito le insegne dantesche, per contrastare il dominio rosso sul ravennate

12 U. Ojetti, *I taccuini. 1914-1943*, Prefazione e cura di B. Pischetta, Torino, Aragno, 2019, 39.

13 N.S. Onofri, *I giornali bolognesi nel ventennio fascista*, Tipografia Moderna, Bologna 1972, 142-146.

conquistato nei decenni tra Otto e Novecento. Proprio nella cosiddetta zona dantesca di Ravenna, Ricci e consorte erano stati colti di sorpresa da un episodio insurrezionale avvenuto prima della guerra: i più sediziosi, tra socialisti e repubblicani, li avevano costretti a barricarsi per cinque giorni nell'Hotel Byron, «vivendo pressoché al buio perché i fili della luce elettrica erano spezzati e i tubi del gas sfondati»; tra gli atti vandalici, Ricci riferiva con particolare disappunto quelli all'altare maggiore della chiesa di S. Maria del Suffragio «devastata» dagli «agitatori», annotando la sequenza dei disordini iniziati il 9 giugno 1913, con un resoconto che riecheggia le cronache dei giornali<sup>14</sup>.

Sul versante opposto, il dantismo cattolico del dopoguerra si svolge secondo una dinamica duplice: a breve termine si tradusse in interlocuzione efficace delle gerarchie ecclesiastiche con le istituzioni laiche, compiuta nel breve ma intenso periodo compreso tra il tramonto dello stato liberale e l'alba del regime fascista; dall'altro procede, in prospettiva di lunga durata, verso la secolarizzazione del sistema ecclesiastico, nel senso di una cauta ma progressiva apertura ai mezzi di comunicazione di massa adeguati alle istanze e manifestazioni della fede popolare del nuovo secolo. Una così articolata mobilitazione prevede, naturalmente, la difesa a oltranza della figura e dell'opera di Dante affatto interne alla teologia cattolica e alle sue istituzioni medievali.

E' in tal senso rilevante che i diversi modi di agire sul territorio troveranno una sintesi nella politica urbanistica di Mussolini, capace di assorbire con il suo metodo camaleontico le istanze conservative dei liberali, quelle di recupero e manipolazione dei cattolici, e persino l'impulso aggressivo e distruttivo dei fiumani. In quest'ultimo caso, al gesto di omaggio alla tomba di Dante appena restaurata dai cattolici alleati con i liberali, seguirà il colpo di grazia inferto alle sedi cooperative, finalizzato a sottrarre spazio ulteriore ai socialisti e tradotto in violenze e distruzioni. Punto d'arrivo delle operazioni di guerra è l'incendio di Palazzo Rasponi, nel 1922, nel cuore della zona dantesca, che era poi la sede del comitato del centenario; a suggello del processo, il Regime provvederà negli anni Trenta a sostituire all'edificio-simbolo del socialismo ravennate un palazzo in stile neo-medievale che vale a risemantizzare il sito dantesco in termini di paesaggio fascista<sup>15</sup>.

14 Prim. *Carteggio Croce-Ricci*, cit, p. 410.

15 E.M. Ferrucci, *Il Palazzo della Provincia di Ravenna. Suggestioni di un percorso d'architettura*, Presentazione di G. Albonetti, Longo, Ravenna 1997.

Lo slancio del Comitato Cattolico costituito da don Mesini nel 1914, lungi dall'attenuarsi, si alimenta nella transizione epocale della Grande Guerra: fattore potente di accelerazione del sodalizio tra Regno d'Italia e Santa Sede, il conflitto sollecita contatti stabili e regolari tra le autorità dei rispettivi organismi di tutela del patrimonio. Ecco perché la mobilitazione generale dei cattolici a favore del comitato ravennate risulta sin dai primi numeri del periodico, a giudicare dall'appoggio garantito da intellettuali di primo piano: dal francescano Gemelli che, a capo della pattuglia dei neoscolastici lombardi, bandiva un concorso internazionale «per ricordare degnamente, anche nel campo degli studi, la memoranda data della morte del grande Fiorentino», fino al concorso volto ad «esporre le dottrine filosofiche e teologiche di Dante Alighieri illustrandole nelle loro fonti», promosso su „Civiltà Cattolica“ da un dantista autorevole come il gesuita Giovanni Busnelli<sup>16</sup>.

Dal canto suo, il cardinale di Pisa Pietro Maffi appoggiava l'iniziativa ravennate in quanto autorevole sostenitore di una «rivendicazione del Dante cattolico ortodosso, in polemica con il Dante risorgimentale», come attesta l'indagine di Tavoni sulla sua biblioteca dantesca<sup>17</sup>. Non a caso, il progressivo superamento di tale ipotesi risorgimentale trova un riscontro nel dantismo del Pascoli che conduce – come ha osservato Sberlati – al «definitivo disconoscimento degli schemi avvalorati dal dantismo ottocentesco»<sup>18</sup>. Non a caso, tra le personalità di spicco del cattolicesimo liberale di primo Novecento era lo scolio Luigi Pietrobono, professore di Lettere e preside del Collegio Nazareno di Roma, stimato dal Barbi come «il migliore e più avveduto seguace del Pascoli»<sup>19</sup>. Grande organizzatore delle *Lecturae Dantis* romane, Pietrobono era figura strategica di collegamento tra i filologi fiorentini della Società Dantesca Italiana e le alte sfere del potere ecclesiastico e laico della capitale, si doveva l'ispirazione della legge per il finanziamento delle opere di Dante cui si è accennato<sup>20</sup>.

16 Cfr. *Scritti vari pubblicati in occasione del Sesto centenario della morte di Dante Alighieri*, per cura della Rivista di filosofia neoscolastica e della rivista Scuola cattolica, Vita e Pensiero, 1921

17 M. Tavoni, *Dantismo cattolico fra Otto e Novecento nella Biblioteca del Cardinale Pietro Maffi*, v: *Pietro Maffi Arcivescovo di Pisa (1903-1931)*, a cura di G. Rossetti et al., Pisa University Press, Pisa 2012, 199-209.

18 F. Sberlati, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Sellerio, Palermo 2011, 247.

19 Cfr. A. Vallone, *La critica dantesca nel Novecento*, Olschki, Firenze 1976, 341-378.

20 Dell'attivismo del Pietrobono si trova riscontro nelle lettere di G. Sorel a B. Croce: «Mi

Mentre, per tornare alle dinamiche della Toscana catto-nazionalista, si ricordi che tra i lieviti ideologici che favoriscono la sintesi tra nazionalismo e cattolicesimo auspicata da Alfredo Rocco alla vigilia della grande guerra, va rilevato il dannunzianesimo ascetico e aggressivo dei redattori di „Hermes“, inneggianti ai *Profeti della stirpe*, che si legge in un articolo di Maurizio Taddei del 1904: «Dante nel silenzio del Medioevo, dopo le titaniche devastazioni dei barbari, celebrando l'idea imperiale quando l'impero di Roma s'è infranto, mostra la continuità della gente italica non sopraffatta dai mercenari tedeschi e tuttavia unita intorno ai Pontefici sommi per la difesa della sua grandezza nazionale»; un intervento ispirato al dannunziano *Canto augurale per nazione eletta* incluso in una raccolta dalla forte impronta celebrativa e occasionale come *Elettra*<sup>21</sup>.

Sappiamo che l'alleanza tra nazionalisti e cattolici era monitorata da quell'acuto osservatore della politica del Vaticano che era Francesco Ruffini con alcuni interventi a soggetto dantesco sui rapporti tra Stato e Chiesa editi dal „Corriere della Sera“ di Albertini. In un articolo sulla ri-articolazione dei rapporti tra «coteste due forze novelle, non più diametralmente contrarie», Ruffini riprendeva il tema della netta separazione tra potere temporale e potere spirituale nella *Monarchia*, per contrastare soluzioni equivocate e compromissorie:

Rinunciamo a ricercare, se lo Stato italiano possa abbandonare, per i begli occhi di una teoria, la strada che batte da cinquant'anni, e che primo gli additò quel Dante, alla cui commemorazione seicentaria la stessa Chiesa ha reso un così magnifico omaggio, e che nel suo grande libro *De Monarchia* sostenne dovere i due poteri restare scrupolosamente ciascuno nella sua sfera naturale

---

sembra che i cattolici abusino un po', pretendendo di sfruttare a loro profitto la gloria di Dante»: G. Sorel *Lettere a Benedetto Croce*, a c. di S. Onufrio, De Donato, Bari 1980, p. 29 (lettera del 25 marzo 1921.) Il riferimento è alla commemorazione di Dante tenuta a Palermo il 19 marzo 1921 da Luigi Pietrobono dinanzi al cardinale Lualdi e tutta centrata su Beatrice la «Verità rivelata».

21 M. Taddei, *I profeti della stirpe*, in „Hermes“, III, 1904, pp. 117-27, cit. v: *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. "Leonardo", "Hermes", "Il Regno"*, a cura di D. Castelnuovo Frigessi, t. II. Einaudi, Torino 1977, 380-92, 387-88. Sulla ricezione di Dante nel vitalissimo contesto culturale della Firenze tra Otto e Novecento, cfr. L. Caretti, *Dantismo fiorentino* (1968), v: Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976, 297-312, e G. Tellini, *Aspetti della cultura letteraria a Firenze nel secondo Ottocento*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e G. Langella. Milano, Vita e Pensiero, Milano 2000, 257-303, rist. v: G. Tellini, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, 271-320.

di azione, il civile nella temporale e l'ecclesiastico nella spirituale, senza possibilità di sopraffazioni o di intromissioni l'uno nell'altro, e soprattutto senza l'esercizio di nessuna specie di sovranità temporale da parte del Pontefice romano<sup>22</sup>.

A breve distanza di mesi, Ruffini avrebbe pubblicato la memoria della Reale Accademia delle Scienze di Torino, *Dante e il protervo decretalista innominato*, in cui riarticola, con l'apporto di una rigorosa indagine filologica su Matteo d'Acquasparta - tra giurisprudenza e politica medievale - la polemica contro il clero mondano e secolarizzato<sup>23</sup>. Il celebre teologo umbro, alleato e sodale di Bonifacio VIII e annoverato da Dante tra i responsabili della decadenza morale del francescanesimo, sollecitava l'impegno di Ruffini in un ambito di studi storico-religiosi di grande attualità, in una fase cruciale per i rapporti tra Chiesa e Stato.

D'altronde, si è detto, il centenario dantesco del 1921 va inteso come centenario di passaggio e di rodaggio verso le grandi celebrazioni francescane del 1926 che garantiranno una solida base di consenso popolare per l'avvento del Concordato. In tal senso, le operazioni di recupero e riassetto del patrimonio storico-artistico di Assisi, in occasione del VII centenario della morte di San Francesco, sono da intendersi, «per l'intrinseco valore esemplare, per la grande forza d'impatto sul pubblico dei devoti, per la tempistica serrata con cui furono realizzate», come azione di lunga gittata, destinata a procedere ben oltre la parabola del fascismo<sup>24</sup>.

### *Il dantismo d'assalto di D'Annunzio*

In una ricezione post-novecentesca, oggi, una cert'aria di farsa investe la figura di D'Annunzio nella sua stagione più avventurosa, che induce a sottovalutare il mito, invece così sostanziosamente fondato nell'Opera, nella scrittura. Sicché, un'analisi approfondita del peculiare dantismo di D'Annunzio, sintomatico del dissidio tra arte e vita indagato da Paolo Valesio sulla scorta di Raimondi, ci induce a considerare

22 F. Ruffini, *Italia e Vaticano: la pregiudiziale*, in „Corriere della Sera“, 7 set. 1921, v: *Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il Corriere 1912-1925*, cit., 157-167, 162.

23 F. Ruffini, *Dante e il protervo decretalista innominato*, in „Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino“, 1922, s. II., t. LXVI.

24 Cfr. G. Capitelli, *Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)*, v: *San Francesco d'Italia*, cit., 143-161, 143.

l'esperienza fiumana nel segno di quel sentimento tragico del tempo che, da *Alcyone* al *Notturmo*, è ben verificabile attraverso la polarità Dante/D'Annunzio.<sup>25</sup>

Una posizione storica che il suo primo grande esegeta, Benedetto Croce, riconobbe per tempo, quando nella *Storia d'Italia* individuò il primo varco aperto al fascismo nella dissociazione fra le parole e le cose promossa dall'Immaginifico, ormai sempre più teso all'azione, alla recita della «vita come opera d'arte»<sup>26</sup>. Negli appunti del carducciano Floriano De Secolo in colloquio privato col filosofo, nello stesso 1928, si coglie un passaggio rivelatore, circa la perdita d'aura del D'Annunzio che da Gardone ancora «imperversa nella vita pratica»; al giornalista che gli aveva domandato le ragioni di quel fenomeno Croce evocava con un'altra domanda, il fantasma dannunziano agitato dalla stampa, emanante gli ultimi bagliori di un vitalismo ormai spento: «Chi ci dice che molte cose che noi vediamo non siano le voci di un mondo del tutto morto, di cui assistiamo alle ultime vibrazioni superstiti?»<sup>27</sup>.

Intanto, un dannunzianesimo pratico ulteriormente degradato dagli squadristi, colto nei suoi tratti costitutivi da Renzo De Felice, si confaceva agli obbiettivi di volta in volta individuati dai fascisti tesi a conquistare nuovi spazi di consenso, alla vigilia della marcia su Roma. Il fiumanesimo valeva così a garantire ai fascisti il pronto uso del mito dannunziano del *Dantes Adriacus* illustrato da De Carolis: nutrito della pulsione superomistica teorizzata nel biennio napoletano, alimentato dalle prose e dai versi di esaltazione dantesca, scritte in Toscana tra i due secoli, avrebbe trovato il suo acme nell'estetica della morte eroica della Grande Guerra, quando D'Annunzio raggiunse il massimo grado di popolarità presso le masse dei soldati per le sue memorabili liturgie dei martiri della Patria che innalzavano l'uomo comune alla gloria immortale.

Intanto val la pena di ricordare che è proprio il D'Annunzio toscano di inizio secolo che - dalla *Lectura Dantis* dell'8 gennaio 1900 che inaugurava la cattedra in Orsanmichele con il commento del canto VIII dell'*Inferno*, all'ode celeberrima *A Dante*, raccolta in *Elettra* nel

25 P. Valesio, *Dante e d'Annunzio*, in *D'Annunzio a Yale*. Atti del Convegno (Yale University 26-29 mar. 1988), in «Quaderni dannunziani», 3-4, 1988, v: Id., *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, Yale University Press, New Haven & London 1992.

26 Cfr., *supra*, cap. I.

27 Il brano dei taccuini di Del Secolo con la conversazione cit. v: E. Giammattei, *Carduccianesimo a Napoli*. Floriano Del Secolo, in Ead., *Il Romanzo di Napoli*, cit., 366-67.

1904 - a rilanciare la linea Foscolo/Carducci per una nuova retorica sepolcrale alla quale si richiamarono più o meno esplicitamente i rituali squadristi di vendetta per i caduti del biennio rosso<sup>28</sup>. Sappiamo che l'Immaginifico era stato il più tempestivo nell'introdurre in Italia le pratiche di commemorazione e omaggio ai commilitoni caduti, attraverso un meccanismo di identificazione della plebe nell'ideale patrio che costituisce una componente essenziale della retorica fascista. Il carduccianesimo del pescarese piegava il modello risorgimentale in termini e modi che valsero ad accelerare i processi di massificazione nazionalista con il loro potenziale eversivo; e ciò avveniva attingendo proprio al grande repertorio di *Rime e ritmi*, a partire dal sapiente intarsio lessicale funzionale al cortocircuito Dante/Carducci: dall'«erta rupe» e gli altri *loci* del paesaggio dantesco destinato allo sfruttamento intensivo della poesia irredentista, fino alle inflessioni della lirica più meditativa - tra autobiografia e storia - sostenuta dai deittici spaziali della Romagna dei da Polenta («ecco», «forse qui», «ivi»)<sup>29</sup>.

Che di questo Carducci si potessero fare altri usi - a pro della difesa del patrimonio italiano, ad esempio - ben lo sapevano Croce e Ricci, memori della funzione civile esplicita dal sostegno al restauro generato da *La chiesa di Polenta*, e alleati nell'opera di recupero e valorizzazione dei monumenti patri e nel percorso parlamentare e legislativo che prepara la prima legge sul paesaggio in Italia, di cui si dirà più avanti<sup>30</sup>. In ogni caso, che il dantismo carducciano mal si possa limitare a una declinazione univocamente patriottica e peggio ancora nazionalista e profascista, lo sa chiunque ricordi la chiusa carducciana sulla «universalità» della *Commedia* nel saggio conclusivo *Della varia fortuna di Dante*<sup>31</sup>.

Ma è nella prosopopea fiumana della «città olocausta» che si compie l'ultimo atto del dantismo d'assalto di D'Annunzio, con tutte le

28 Cfr. G. D'Annunzio, *Nel tempio di Dante*, in „Il Giorno“, 14 gen. 1900, rist. v: Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2003, 473-79; Id., *A Dante*, in *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, Libro II, *Elletra*, illustrazioni di Alfonso de Carolis, Treves, Milano 1918, 4-9 (cfr. il testo in Id.,).

29 G. Carducci, *La chiesa di Polenta*, in Id., *Poesie*, a cura di E. Giammattei, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2011.

30 Cfr. *Paesaggi. Una storia contemporanea*, a cura di E. Giammattei, con una nota tecnica di A. D'Auria, Treccani, Roma 2019.

31 Il discorsi sulle *Delle Rime di Dante Alighieri* e *Della varia fortuna di Dante* editi sulla „Nuova Antologia tra il 1866 e il 1867 furono ristampati negli *Studi letterari*, Vigo, Livorno 1874.

variazioni sulla mistica della patria che riscossero l'entusiasmo degli avanguardisti fiumani. Un paradigma che si riproponeva nei termini della nuova industria culturale novecentesca in innumerevoli repliche e variazioni, di cui è esempio quel «D'Annunzio impoverito, ridotto a melodramma», secondo la definizione di Renato Serra, che era Sem Benelli<sup>32</sup>. Nella Trieste redenta, si è detto, Benelli faceva leva sulla sua notevole popolarità per abusare della funzione duplice di scrittore e soldato, sfidando le autorità governative impegnate a raggiungere un difficile equilibrio tra classi ed etnie contrapposte. In una nota sul «trattamento da usarsi all'elemento slavo», il governatore di Trieste, Petitti di Roreto, lamentava che «il Capitano Sem Benelli», in un discorso tenuto a titolo personale al Teatro Rossetti, si faceva banditore di quella «tendenza politica di assoluta intransigenza nelle nostre aspirazioni adriatiche che non sono in armonia con quanto mi consta essere l'indirizzo seguito dal Governo Centrale»<sup>33</sup>.

Si capisce allora perché sul poeta del Carso «innaffiato di sangue» e anelante «la Vittoria per porre l'anello d'Italia in dito a Trieste», in un carme come *L'Altare* edito proprio quando Slataper cadeva sul Monte Calvario, si appuntasse la sommessa ironia del soldato Saba in attesa di congedo: «A Trieste non avrei certo le accoglienze che vi ebbe, p. es. Sem Benelli, ma vedrei con piacere i miei amici [...], che spero vivi»<sup>34</sup>. Diffidenza tanto più significativa, poiché espressa da un poeta che da acceso interventista aveva prestato la sua collaborazione al «Popolo d'Italia» di Mussolini, alla vigilia dell'entrata dell'Italia in guerra, e si apprestava allora con ben altro animo a rinchiudersi nella disperata quiete della sua libreria antiquaria.

Non potrà dunque sorprendere che, alla vigilia della marcia di Ronchi, il discorso di Marpicati alla casetta rossa di Venezia con la delegazione dei fiumani giunta a invocare l'aiuto del Comandante, si pro-

32 R. Serra, *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, v: appendice a Id, *Le lettere*, a cura di M. Biondi, Longanesi, Milano 1974, 169.

33 Cfr. A. Visintin, *L'Italia a Trieste. L'operato del governo militare italiano nella Venezia Giulia, 1918-1919*, LEG, Gorizia 2000, 148, 157.

34 U. Saba, Quanto hai lavorato per me, caroFortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912-1944, a cura di R. Cepach, MGS Press, Trieste 2007, 123 (si tratta della lettera da Milano del 6 novembre 1918). Sui sentimenti misti di pietà e disincanto degli scrittori triestini durante e dopo il conflitto mondiale, cfr. la scheda di F. Ceni-tempo G. Musetti, *Gli intellettuali giuliani nella grande guerra*, nel catalogo *Trieste 1918. La prima redenzione novant'anni dopo*, Silvana Editoriale-Comune di Trieste, Cinisello Balsamo-Trieste 2008, 113-119.



ponesse come sintesi al contempo banale ed esemplare dell'erotismo patriottico d'annunziano: l'invocazione all'«invitto eroe del cielo e del mare, che con la scia temeraria della sua piccola nave seppe rompere il falso confine della Patria per ricomporlo nella verità del sacro termine d'Italia, consacri del Quarnaro di Dante lo storico evento, nel quale la gran madre abbraccerà questa sua devota figlia per stringerla in un amplesso eterno»<sup>35</sup>.

L'uso spregiudicato che di questo carduccianesimo militante faceva il D'Annunzio fiumano innesca una reazione a catena di impoverimento del linguaggio politico, di degrado esponenziale, materia inerte e pertanto riutilizzabile ad altre e più desolate latitudini della società di massa. A questo repertorio si ispiravano gli squadristi di Balbo che sfilarono davanti al sepolcro di Dante nel settembre 1921. Sappiamo che un giornale che sin dal titolo puntava a cavalcare la crisi del biennio rosso come „L'Assalto“ di Bologna promuove la fronda fascista che punta a mettere in crisi la politica di pacificazione nazionale intrapresa dal Duce. «La luce viene da Gardone», replicò Grandi alle obiezioni di Mussolini, alla vigilia della marcia di Ravenna: è appunto attraverso il recupero di questo dannunzianesimo residuale e strumentale che il cosiddetto *Natale di sangue* - secondo le previsioni di Nitti, ultimo atto di una vicenda letteraria, pericoloso ma controllabile - non finisce nella solitudine di Gardone.

Benché sia evidente che la violenza seriale delle camice nere non fosse di certo una pratica riconducibile a D'Annunzio, il linguaggio aggressivo dei proclami del Comandante, aizzò gli squadristi in cerca di legittimazione politica; sicché il diletto dei rappresentanti delle forze dell'ordine e delle istituzioni dello stato liberale espresso a caratteri cubitali sulle testate dei quotidiani, nonostante i tagli della censura, contribuì a creare il terreno di coltura dello squadristo. E così, secondo il racconto di Roberto Vivarelli, quando il 12 settembre 1921, sfilarono, sostarono e si inginocchiarono davanti alla tomba di Dante le tremila camice nere, le violenze squadriste potevano essere messe in esecuzione senza alcuna possibilità di intervento delle forze dell'ordine<sup>36</sup>.

35 Ferdinando Gerra, *L'impresa di Fiume nelle parole e nell'azione di Gabriele d'Annunzio*, Longanesi, Milano 1966, 43.

36 R. Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo*, vol. III, Il Mulino, Bologna 1991, 286.

In tal modo, l'omaggio al sepolcro di Dante valse a giustificare le violenze squadriste e a preparare il terreno per l'incendio e la distruzione della Confederazione provinciale delle cooperative socialiste di Ravenna; azione volta a distruggere il trentennale consenso costruito dal turatiano Nullo Baldini tra i braccianti di Romagna, appena eletto deputato nel governo Bonomi, salvato con il favore di Mussolini appena prima che il palazzo Rasponi fosse dato alle fiamme<sup>37</sup>. Il rituale è, ancora una volta, quello che concilia l'inchino ai sepolcri dei caduti della Grande Guerra con quello ai poeti del pantheon nazionale, sotto il minimo denominatore comune del fascismo. Nello specifico, la tomba di Francesco Baracca a Lugo è il punto convenuto per l'incontro delle colonne di Bologna e di Ferrara; un passaggio essenziale per la rapida fascistizzazione della Romagna che costituiva una roccaforte delle cooperative socialiste e delle organizzazioni operaie e politiche della sinistra parlamentare ed extraparlamentare<sup>38</sup>.

Secondo la testimonianza di Balbo nel *Diario 1922*, l'«esaltazione della violenza come il metodo più rapido e definitivo per raggiungere il fine rivoluzionario», segnava un *hapax* proprio con l'invasione di Ravenna, del 12 settembre<sup>39</sup>. In quella giornata, egli ricorda, tremila uomini provenienti dalle squadre d'azione di Ferrara e di Bologna occuparono la città romagnola. Erano uomini, scrive il ras estense, «inquadri perfettamente e non imperfettamente armati» che avevano partecipato ai gravi disordini avvenuti in prossimità della consultazione elettorale svoltasi nella primavera del 1921: il funesto 15 maggio che annoverò 38 morti e 104 feriti, e indusse Pietro Nenni a definire «infernali» le elezioni indette nell'anno del centenario dantesco, e che - per la sostanziale tenuta di socialisti e cattolici - videro fallire in termini definitivi la strategia giolittiana di ridimensionamento dei partiti di massa<sup>40</sup>.

37 M.L. Nitti Baldini con Stefano Rolando, *Il mio viaggio nel secolo cattivo*, Bompiani, Milano 2008, 14.

38 A. Luparini, *Ravenna fascista. 1921-1925, la conquista del potere*, Cesena, Il Ponte vecchio, 2017.

39 I. Balbo, *Diario 1922*, con 28 illustrazioni fuori testo, Mondadori, Milano 1932, 11-13.

40 P. Nenni, *Le infernali elezioni del maggio 1921. La caduta di Giolitti*, in *Il diciannovismo*, a cura di G. Dallò Edizioni Avanti, Milano 1962, 147-57; cfr. G. Albanese, *La marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Nunzio Ruggiero

»Častite največjega pesnika«.  
Stoletnica iz leta 1921 kot *prehod* in kot *bojno polje*

Bojišče praznovanj

Ponoven sistematičen način ovrednotenja prepleta geografskih in zgodovinskih okoliščin, ki so oblikovale obeleženje Dantejeve stoletnice leta 1921, tako kot so si ga takrat zamislile delegacije mest, ki so bila zadolžena za izvedbo uradnih proslav, in kot se je stoletnica na koncu dejansko odvila v takratnih povojnih razmerah, bi prinesel nov premislek o pesniku in recepcije njegove poezije še zlasti v Italiji. Kontekst in okoliščine – dve zakonitosti, ki obvladujeta tok dogodkov – so sproti (pre)usmerjali izid omenjene obletnice in kot takšne jih je treba analizirati večplastno, upoštevaje različne faze in različne ravni počastitvenega dogajanja. V italijanskem primeru so se iz posameznih akterjev, ki so bili med seboj v dialoškem pa tudi konfliktnem odnosu in ki so zarisovali »polje« obeležnja stoletnice – liberalci, nacionalisti, katoliki, socialisti, fašisti in druge bolj spremenljive in fluidne politične koalicije – oblikovale koalicije, ki so na prehodu iz prvega desetletja v dvajseta leta preteklega stoletja bile v sebi zelo artikulirane. V tem oziru posebnost časovnega okvira stoletnice vabi h križanju elementov Bourdieujeve relacijske sociologije s historiografskim pojmovanjem »prehoda«, v Koselleckovem smislu, ki se v našem primeru nanaša na *krizo* obdobja neposredno po vojni, kar nam omogoča, da opazujemo splet dejavnikov in pojavov, kot so se zgodili.<sup>1</sup>

Znotraj tako zapletenega konteksta je že prvi podatek, s katerim se sooča kulturni zgodovinar, neposredno političen: različna branja *Komedije* ter z njo povezane možnosti rab in zlorab Dantejevega mita se izmenjujejo in prekrivajo v ključnem prehodu Italije iz obdobja Giolittija v obdobje fašizma. Na predvečer pohoda na Rim se je obeleženje šeste stoletnice Dantejeve smrti odvijalo v času izgube verodostojnosti

1 Pierre Bourdieu, *Sistema, habitus, campo. Sociologia generale*, vol. 2, prev. in ur. Ciro Pizzo, Milano-Udine 2009: Mimesis, 131–157; Reinhart Koselleck, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna 2007: Clueb, 276 [slovenska različica: Reinhart Koselleck, *Pretekla prihodnost: prispevki k semantiki zgodovinskih časov*, prev. Igor Kramerger, Ljubljana 1999: Studia humanitatis, 276.

liberalnega režima, ki je bila v globoki krizi, in prizadevanja za oblast pri akterjih in skupinah, ki so izvajale vedno večji pritisk, a jim še ni uspelo prevzeti države, so bila očitna.

Zato je bil na zemljevidu osrednje Italije, ki je za geografijo stoletnice bistvena, v trojici mest, ki so bila zadolžena za nacionalne proslave, brez dvoma najpomembnejši Rim. Natančneje: to je četrt Trastevere, kjer je 21. septembra 1921 Corrado Ricci imel »zelo odmeven govor« v prisotnosti treh županov na slovesnosti ob preimenovanju palače Anguillara v Dantejevo hišo – ustanovo, katere pokroviteljica je bila kraljica Margareta, Sidney Sonnino pa jo je zasnoval kot največji center za proučevanje in promoviranje *Komedije* na svetu.<sup>2</sup>

V obdobju tik pred vojno so se dantisti iz Firenc in Ravenne zbrali v Rimu, vsak v skladu s svojimi cilji in programi, da bi se pogovorili z mestnimi oblastmi – prvi z Ministrstvom za izobraževanje glede financiranja »kritične izdaje Dantejevih del, ki jo je ob šesti stoletnici pesnikove smrti začela pripravljati Italijanska Dantejeva družba« s sprejetjem posebnega zakona, in drugi za pridobitev dovoljenja za tisk s strani Vatikana, da bi ravenski odbor lahko izdal ilustrirani dvo-mesečnik *VI. Dantejeva stoletnica*, katerega namen je bil »v okviru posebne pobude med katoličani spodbujati praznovanje šestoletnice smrti Danteja Alighierija« s pobiranjem naročnin za obnovo krajev, povezanih z Dantejem.<sup>3</sup>

Za uvodni razmislek o strategijah kulturne politike, ki jih je spodbudila stoletnica, se je treba vrniti k vzporednim pobudam organizatorjev praznovanj v Firencah in Ravenni:<sup>4</sup> na eni strani »državne« počastitve Danteja, ki jih je podpirala nacionalna in nacionalistična fronta filologov zgodovinske šole, legitimnega dediča intelektualne tradicije, ki je leta 1865 spodbudila slovesne florentinske proslave; na drugi strani nove katoliške počastitve pesnika, kot so jih spodbujale cerkvene oblasti, ki so strnile vrste v času živahnih razprav o odnosih med državo in Cerkvijo. V tem kontekstu so, kot bo razvidno iz nadaljevanja, pomenljivi prvi članki Francesca Ruffinija v *Corriere della*

2 Luigi De Gregori, »La Torre Anguillara e la casa di Dante«, *Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell' Arte*, II (1928): 111–116.

3 Gabriella Di Paola Dollorenzo, »Il sesto centenario dantesco (Bollettino del comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri): riflessione morale ed esperienza estetica«, *Rivista di letteratura italiana* XXIII, 1–2 (2005): 221–223.

4 Luigi Scorrano, »La Società Dantesca Italiana e la Casa di Dante in Roma«, *Ottocento* XVIII, (1994): 61–71.

*Sera* iz 1913, tistega leta, ko so se kazali učinki Gentilonijevega pakta na prve državne volitve s splošno moško volilno pravico.<sup>5</sup>

Pri nekaterih vidikih je bilo opazno zблиževanje, pri drugih pa tekmovanje, ki se je na področju varovanja umetniške dediščine in sakralnih objektov oblikovalo med veliko vojno, ko je Ricci, generalni direktor za starine in likovno umetnost, v soglasju z Ugom Ojettijem, predsednikom komisije pri Vrhovnem poveljstvu za zaščito spomenikov in umetniških del,<sup>6</sup> koordiniral delo pri varovanju krajev, ki so bili ogroženi zaradi bombardiranja. Kot duhovnik pa se je monsinjor Celso Costantini trudil pri nastajanju ustanove *Pomoč cerkvam, ki jih je uničila vojna*, ki jo je odobril papež, predsedoval pa ji je beneški patriarh Pietro La Fontaine.<sup>7</sup>

Tu je bil še pesnik Sem Benelli, ki si je malo prej prislužil mesto v parlamentu s svojimi podvigi hiperaktivnega prvaka nacionalizma na vzhodni meji; privolil je, da bo deloval kot predstavnik filologov, zbranih v Dantejevem društvu [Società Dantesca], in obenem članov florentinskega odbora, ki mu je predsedoval Isidoro Del Lungo. Memorandum z dne 4. maja 1920 je ministru Torreju uradno predstavil prošnjo za financiranje v višini treh milijonov lir, potrebnih za izvedbo velikanskega programa praznovanj, ki naj bi potekala v obdobju petih mesecev, od maja do septembra 1921. Poleg tradicionalnih *Lecturae Dantis*, ki naj bi se vsak dan recitirale v cerkvi Orsanmichele in ki naj bi za to priložnost prevzela »ime in videz svetišča v Dantejevo slavo«, naj bi se zvrstile fotografske in slikarske razstave, odkritja spomenikov, predstavitve knjig, koncerti, gledališke predstave in duhovne igre, športna tekmovanja, turistična potovanja in vodeni ogledi, predavanja največjih sodobnih tujih pisateljev in uradni sprejemi najpomembnejših državnih voditeljev – vse to ob plapolanju zastav in zvonjenju zvonov, ki naj bi »na starodaven način zvonili v vseh zvonikih ob najbolj primernih in slovesnih trenutkih«. <sup>8</sup> Za organizatorje je takšen program upravičil zapleteno strukturo slavnostnega »aparata« z

5 Prim. Francesco Margiotta Broglio, ur., *Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il Corriere 1912–1925*, Milano 2011: Fondazione Corriere della Sera, 113–138.

6 Ugo Ojetti, *I monumenti italiani e la guerra, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina*, Milano 1917: Alfieri & Lacroix.

7 Prim. Gian Paolo Treccani, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Milano 2015: Franco Angeli, 188–199.

8 Prim. Nunzio Ruggiero, »Croce e il centenario dantesco del 1921«, *Antichi Moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano* (2015): 36–39.

nizom »odborov« in »komisij«, ki jih je bilo treba postaviti glede na konkretne zahteve različnih »vrst praznovanj«:

Da bi uresničili tako obsežen program, so se pobudniki, ki jim je predsedoval Kraljevi komisar občine Firenze, večkrat sestali v Palazzo Vecchio.

Na svojih srečanjih so se dogovorili:

- »Da bodo ustanovili toliko *izvršnih komisij*, kolikor je vrst praznovanj in počastitev, ki jih je treba organizirati;
- da bodo ustanovili *Komisijo za preskrbo in nastanitve*;
- da bodo ustanovili *Komisijo za sprejem uglednih gostov*;
- da bodo ustanovili *Izvršni odbor*, ki ga bodo sestavljali pobudniki in predsedniki različnih komisij;
- da bo *Izvršni odbor* imel vodstvene in upravne pristojnosti.
- da se bo na zahtevo Vaše ekscelence lahko navedlo imena vseh članov komisij.«<sup>9</sup>

Kot je znano, je novi minister Benedetto Croce, ki ga je Giolitti povabil v vladno ekipo, po padcu Nittijeve vlade zaradi zakonskega dekreta o podražitvi kruha sredstva za florentinski odbor najprej zavrnil, nato pa drastično zmanjšal, kar je sprožilo proteste nacionalistov in povzročilo odstop Del Lunga. Med novinarji, ki so podžigali polemike v tisku, je bil v prvi vrsti vplivni kolumnist Ojetti, ki je v kolumnah časopisa *Corriere della Sera* večkrat javno kritiziral Crocejevo zavrnitev.<sup>10</sup> Kompromis je bil dosežen, ko je vlada florentinskemu odboru dodelila vsoto, ki je znašala nekaj manj kot polovico načrtovanega zneska.<sup>11</sup> Tako se je 5. junija 1921 tudi Ojetti v Firencah lahko pridružil ogromnemu slavlju ljudstva, ki je bilo pripravljeno, da sprejme svojega ponovno oživljenega Danteja:

»Poklon zastav, okrašenih z zlatimi medaljami, Danteju. Zjutraj sprevod v parku Cascine. Popoldne procesija od Palazzo

<sup>9</sup> Ibid., 39.

<sup>10</sup> Prim. različne članke Uga Ojettija, ki so bili objavljeni v *Corriere della Sera* poleti 1920, tistega z dne 7. avgusta, citiranega v natančnem komentarju C. Bertonija o *Carteggio Croce-Ricci*, cit., 462.

<sup>11</sup> Prim. Emanuela Bufacchi, »La filologia dantesca contro Croce. Tra metodo e polemos«, v: *Pro e contro Dante. Il futuro della poesia*, ur. Emma Giammattei, Roma 2021: Istituto della Enciclopedia Italiana, 121–198.

Vecchio do kipa na trgu Santa Croce, v ozadju rdeča lilija. Nizko oblačno nebo. Dušiča sopara. Vrhunski spektakel. Vse ulice tlakovane, polne množice ljudi. In cvetje na zastavah. Takšne slovesnosti imajo večji učinek na ljudi kot tisoč volilnih govorov. Ko se je rdeča lilija na belem polju izrisala ob rjavih kamnih Bargella (prihajali smo z ulice Via del Proconsolo in zavili na Via Ghibellina), temnejših in enoličnejših na ta temen in brezsončen dan, se je zdelo, kot da so stoletja padla. In da nas Dante čaka, živ. Ampak pojdi in razloži to Benedettu Croceju, takšno čustvo.«<sup>12</sup>

### Katoličani se maščujejo

V Ravenni so medtem veliki manevri katoličanov in fašistov, ki so imeli vsak svoje metode in cilje, vplivali na življenje mesta v Dantejevem območju, pri čemer so jih spodbujali različni pritiski znotraj cerkvenih oblasti, ki jih je podpiral Sveti sedež, ter demonstrativne akcije črnosrajčnikov. Okoli Dantejevega groba, ki je bil pravi epicenter slavnostnega dogajanja, je slovesnost imela svoje posebne značilnosti. Kot bomo lahko videli, je napad Balbovih skvadrstov na zadnji dan Dantejevega leta predstavljal pomembno epizodo tudi z gledišča semiotike mestne krajine, in sicer zaradi dinamik, do katerih so privedli spopadi med akterji in kulturami, ki so delovali v povojnem času.

Notranji spopad v stranki, do katerega je na predvečer praznika prišlo med bolonjskim agrarnim in milanskim urbanim fašizmom, je privedel do odločitve, o kateri sta se strinjala Grandi in Balbo, tj. do akcije preloma, spričo katerega naj bi bilo narodu poslano konkretno sporočilo. Shod, načrtovan brez odobritve Mussolinija, ki si je takrat prizadeval za umiritev razmer v državi, je skušal ohraniti visoko napetost spora s socialisti in z anarhisti. Pri tem naj bi se kot protiutež ducejevemu prestižu v vsej svoji moči izkazal reški D'Annunzio, z bučno akcijo, ki bi se skladala z geslom: *Luč prihaja iz Gardoneja*.<sup>13</sup>

Fašistično napredovanje na emilijanskem in romanjolskem podeželju je spodbudilo skvadriste, da so si, čeprav ne povsem brez iskanja

12 Ugo Ojetti, *I taccuini. 1914-1943*, predgovor in ur. Bruno Pischetta, Torino 2019: Arago, 39.

13 Nazario Sauro Onofri, *I giornali bolognesi nel ventennio fascista*, Bologna 1972: Tipografia Moderna, 142- 146.

ljudskega konsenza prek trdno zasidranih simbolov, izposodili Dantejeve besede, da bi se uprli rdeči prevladi nad Ravenna, do katere je prišlo v zadnjih desetletjih 19. in prvih desetletjih 20. stoletja. Ravno v t. i. Dantejevem območju Ravenne je Riccija in njegovo ženo prese-netila vstajniška epizoda, ki se je zgodila pred vojno: najbolj uporniški socialisti in republikanci so ju prisilili, da sta se za pet dni zabarikadira-la v Hotelu Byron in »živela skoraj v temi, ker so bile električne žice pretrgane in plinske cevi razbite«. Glede vandalskih dejanj je Ricci s posebnim razočaranjem poročal zlasti o tistih na glavnem oltarju cerkve S. Maria del Suffragio, »opustošeni« zaradi »agitatorjev«, in zapisal zaporedje nemirov, ki so se začeli 9. junija 1913, v obliki zapisa, ki je spominjal na časopisna poročila.<sup>14</sup>

Na drugi strani se je povojno katoliško dantejevstvo razvijalo v skladu z dvojno dinamiko. Kratkoročno je pomenilo učinkovito pove-zovanje cerkvenih hierarhij s posvetnimi institucijami, ki se je uresni-čilo v kratkem, a intenzivnem obdobju med zatonom liberalne države in začetkom fašističnega režima. Po drugi strani pa je dolgoročno po-tekalo v smeri sekularizacije cerkvenega sistema v smeri previdnega, a postopnega odpiranja množičnim medijem, prilagojenega potrebam in pojavom ljudske vere v novem stoletju. Takšna preišljena mobili-zacija je seveda vključevala skrajno dosledno sklicevanje na Dantejev lik in delo, ki sta ju katoliška teologija in njene srednjeveške ustanove imele za svoja.

V tem smislu je pomembno, da so različni načini delovanja na terenu našli sintezo v Mussolinijevi urbanistični politiki, ki je bila sposobna s kameleonsko metodo absorbirati konservativne težnje liberalcev, zahteve katoličanov po vključitvi in participaciji ter celo agresivni in uničevalni vzgib Rečanov. V slednjem primeru je gesti poklona na Dantejevemu grobu, ki so ga ravno tedaj obnovili katoličani, v sodelovanju z liberalci, sledil milostni strel, ki je bil zadan sedežem zadrug in katerega cilj je bil odvzeti še več prostora socialistom, kar se je končalo z nasiljem in uničevanjem. Vrhunec vojaških akcij je bil požig palače Rasponi leta 1922 v središču Dantejevega območja, kjer je bil tudi sedež odbora za šestoletnico. Za nameček je režim v tridesetih letih prejšnjega stoletja stavbo, ki je bila simbol ravennskega socializma, nadomestil s palačo v novoveškem slogu, ki je Dantejev

<sup>14</sup> Prim. *Carteggio Croce-Ricci*, 410.



kraj osmislila v smislu fašistične krajine.<sup>15</sup>

Katoliški odbor, ki ga je leta 1914 ustanovil don Mesini, je dobil nov zalet z epohalno tranzicijo, ki jo je prinesla velika vojna. Ta je močno prispevala k utrjevanju partnerstva med Kraljevino Italijo in Svetim sedežem in spodbudila stabilne in redne stike med organi pristojnih organov za varstvo dediščine na obeh straneh. Zato je bila splošna mobilizacija katoličanov v korist Ravennskega odbora očitna že od prvih številkk revije, sodeč po podpori, ki so jo izrekli vodilni intelektualci – od frančiškana Gemellija, ki je na čelu skupine neo-sholastikov iz Lombardije razpisal mednarodni natečaj, »da bi tudi na študijskem področju dostojno obeležili spominski datum smrti velikega Firenčana«, do natečaja, namenjenega »razlagi filozofskih in teoloških doktrin Danteja Alighierija na osnovi njihovih virov«, za katerega je v reviji *Civiltà Cattolica* dal pobudo ugledni poznavalec Danteja, jezuit Giovanni Busnelli.<sup>16</sup>

S svoje strani je ravensko pobudo podprl kardinal iz Pise Pietro Maffi kot avtoritativni zagovornik »obrambe ortodoksne katoliškega Danteja v ostrem nasprotju z Dantejem risorgimenta«, o čemer priča Tavonijev pregled njegove dantistične knjižnice.<sup>17</sup> Ni naključje, da se postopno preseganje takšne hipoteke risorgimenta odraža v Pascolijevem dantejevstvu, ki je vodilo – kot je opazil Sberlati – do »dokončnega nepriznavanja shem, ki jih je podpiralo dantejevstvo devetnajstega stoletja«. <sup>18</sup> Ni naključje, da je bil ena od vodilnih osebnosti liberalnega katolicizma na začetku 20. stoletja piarist Luigi Pietrobono, profesor književnosti in ravnatelj ustanove Collegio Nazareno v Rimu, ki ga je Barbi cenil kot »najboljšega in najbolj preudarnega Pascolijevega privrženca«. <sup>19</sup> Pietrobono je bil odličen organizator rimskih *Lecturae*

15 Erminio M. Ferrucci, *Il Palazzo della Provincia di Ravenna. Suggestioni di un percorso d'architettura*, ur. Gabriele Albonetti, Ravenna 1997: Longo.

16 Prim. *Scritti vari pubblicati in occasione del Sesto centenario della morte di Dante Alighieri, per cura della Rivista di filosofia neoscolastica e della rivista Scuola cattolica*, Milano 1921: Vita e Pensiero.

17 Mirko Tavoni, »Dantismo cattolico fra Otto e Novecento nella Biblioteca del Cardinale Pietro Maffi«, v: *Pietro Maffi Arcivescovo di Pisa (1903–1931)*, ur. G. Rossetti et al., Pisa 2012: Pisa University Press, 199–209.

18 Francesco Sberlati, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840–1940)*, Palermo 2011: Sellerio, 247.

19 Prim. Aldo Vallone, *La critica dantesca nel Novecento*, Firenze 1976: Olschki, 341–378.

*Dantis* in strateški povezovalac med florentinskimi filologi iz Società Dantesca Italiana ter visokimi predstavniki cerkvene in posvetne oblasti v prestolnici. Obenem je bil pobudnik zgoraj omenjenega zakona.<sup>20</sup>

Če se vrnemo k dogajanjem v katoliško-nacionalistični Toskani, naj med ideološkimi vrenji, ki so spodbujala sintezo med nacionalizmom in katolicizmom, na katero je upal Alfredo Rocco na predvečer vélike vojne, omenimo asketsko in agresivno podporo D'Annunziju pri urednikih časopisa *Hermes*, kot je razvidno iz članka *Profeti della stirpe* Maurizia Taddeija iz leta 1904: »Dante v tišini srednjega veka, po titanskih opustošenjih barbarov, slavi cesarsko idejo, potem ko je bilo rimsko cesarstvo razbito, in kaže na kontinuiteto italskega ljudstva, ki ga niso premagali nemški plačanci in ki se je še vedno združevalo okoli papeških poglavarjev za obrambo njegove nacionalne veličine«.

Prispevek je navdihnil D'Annunzijev *Canto augurale per nazione eletta*, vključen v pesniško zbirko priložnostnih hvalnic, kot je bila *Elettra*.<sup>21</sup>

Zavezništvo med nacionalisti in katoličani je spremljal pozorni opazovalec vatikanske politike Francesco Ruffini, ki je v Albertinijevem časopisu *Corriere della Sera* v povezavi z Dantejem objavil nekaj člankov o odnosih med cerkvijo in državo. V članku o nanovo zastavljenih odnosih med »tema dvema novima silama, ki si nista več diametralno nasprotni«, je Ruffini ponovno načel temo o jasni ločitvi

20 Pietrobonov aktivizem se odraža v pismih G. Sorela, naslovljenih B. Croceju: »Mi sembra che i cattolici abusino un po', pretendendo di sfruttare a loro profitto la gloria di Dante«. V Georges Sorel, *Lettere a Benedetto Croce*, ur. Salvatore Onufrio, Bari 1980: De Donato, 29 (pismo z dne 25. marca 1921). Gre za omembo Dantejeve spominske slovesnosti, ki jo je 19. marca 1921 v Palermu pred kardinalom Lualdijem organiziral Luigi Pietrobono in ki se je v celoti osredotočala na Beatrice kot »razodeto Resnico«.

21 Maurizio Taddei, »I profeti della stirpe« [1904], v: *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: »Leonardo«, »Hermes«, »Il Regno«*, ur. Delia Castelnuovo Frigessi, Torino 1977: Einaudi, 117–127, 380–392, 387–388. O recepciji Danteja v zelo vitalnem kulturnem kontekstu Firenc med 19. in 20. stoletjem prim. Lanfranco Caretti, »Dantismo fiorentino« [1968], v: *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, ur. L. Caretti, Torino 1976: Einaudi, 297–312, in Gino Tellini, »Aspetti della cultura letteraria a Firenze nel secondo Ottocento«, v: *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, ur. E. Elli in G. Langella, Milano 2000: Vita e Pensiero, 257–303, ponatis v Gino Tellini, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma 2002: Edizioni di Storia e Letteratura, 271–320.

posvetne in duhovne oblasti v *Monarhiji*, da bi se zoperstavil dvoumnim in kompromisnim rešitvam:

»Odpovejmo se iskanju, ali lahko italijanska država zaradi navidezne lepote neke teorije zapusti pot, po kateri stopa že petdeset let in ki ji jo je prvi pokazal tisti Dante, čigar šeststoletnemu spominu se je tako veličastno poklonila tudi sama cerkev in ki je v svojem velikem delu *Monarhija* trdil, da je dolžnost obeh oblasti, da ostajata vsaka na svojem naravnem področju delovanja, civilna na posvetnem in cerkvena na duhovnem, brez možnosti nadvlade ali medsebojnega vmešavanja druga v drugo, predvsem pa brez kakršne koli možnosti, da bi rimski papež imel posvetno moč.«<sup>22</sup>

Nekaj mesecev pozneje je Ruffini pri torinski Kraljevi akademiji znanosti objavil zapis z naslovom *Dante e il protervo decretalista innominato* (*Dante in predrzni neimenovani dekretalist*), v katerem je s pomočjo stroge filološke raziskave o Matteu d'Acquasparti – med sodno prakso in srednjeveško politiko – ponovno analiziral polemiko proti posvetni in sekularizirani duhovščini.<sup>23</sup> Slavni umbrijski teolog, zaveznik in spremljevalec Bonifacija VIII., ki ga je Dante uvrstil med odgovorne za moralno dekadenco frančiškanstva, je Ruffinija spodbudil k angažiranju na zelo aktualnem področju zgodovinsko-religioznih študij v ključni fazi odnosov med cerkvijo in državo.

Po drugi strani pa je bilo rečeno, da je treba Dantejevo stoletnico leta 1921 razumeti kot stoletnico prehoda in uvajanja v velika frančiškanska praznovanja leta 1926, ki naj bi okrepila ljudski konsenz za podpis konkordata. V tem smislu je treba dejavnosti obnove in preureditve zgodovinsko-umetniške dediščine Assisija ob sedmi stoletnici smrti svetega Frančiška razumeti »zaradu njihove eksemplarične vrednosti same, zaradu ogromnega učinka na skupnost vernikov in zaradi ozkega časovnega okvira, v katerem so bile izvedene«, kot dejanje dolgega dometa, ki naj bi se nadaljevalo daleč prek obdobja fašizma.<sup>24</sup>

22 Francesco Ruffini, »Italia e Vaticano: la pregiudiziale, Corriere della Sera, 7. settembre 1921«, v: *Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il «Corriere» 1912–1925*, ur. F. M. Broglio, Milano 2011: Fondazione Corriere della sera, 157–167, 162.

23 Francesco Ruffini, »Dante e il protervo decretalista innominato«, v: *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino, s. II., t. LXVI*, Torino 1922: Dalla stamperia reale.

24 Prim. Giovanna Capitelli, »Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)«, v: *San Francesco d'Italia: Santità e identità nazionale*, ur. T. Calì in R.

*D'Annunzиеvo jurišno dantejevstvo*

V današnji recepciji po koncu dvajsetega stoletja je lik D'Annunzia v njegovem najbolj pustolovskem obdobju zaznamovan z določeno mero farse, kar nas spodbuja k podcenjevanju mita, ki je tako bogato utemeljen v njegovem opusu, v njegovem pisanju. Zato nas poglobljena analiza D'Annunzijevega specifičnega dantejevstva, simptomatičnega za razkorak med umetnostjo in življenjem, ki ga je po Raimondiju raziskoval Paolo Valesio, napeljuje k obravnavi reške izkušnje v znamenju tistega tragičnega občutenja časa, ki ga od *Alcyone* do *Notturna* lahko zlahka opazujemo prek polarnosti Dante/D'Annunzio.<sup>25</sup>

Zgodovinski položaj, ki ga je njegov prvi veliki ekseget Benedetto Croce prepoznal že zgodaj, ko je v *Zgodovini Italije* opazil prvo priložnost za fašizem v ločitvi besed od stvari, kot jo je spodbujal »Immaginifico«, ki se je zdaj vse bolj nagibal k dejanjem, k uprizarjanju »življenja kot umetniškega dela«. <sup>26</sup> V zapiskih carduccijskega Floriana De Secola v zasebnem pogovoru s filozofom leta 1928 lahko zapazimo poveden odlomek o izgubi D'Annunzijeve avre, ki se od Gardoneja še vedno »razplamteva v praktičnem življenju«. Novinarju, ki ga je vprašal po razlogih za ta pojav, je Croce odgovoril s protivprašanjem, in sicer z D'Annunzijevo pojavo, kakršno je spodbujal tisk in ki je oddajala zadnje žarke že skoraj usahlega vitalizma: »Kdo lahko reče, da mnoge stvari, ki jih vidimo, niso glasovi popolnoma mrtvega sveta, katerega zadnjim preživelim vibracijam smo priča?«<sup>27</sup>

Medtem je praktično dannunzijejstvo, ki so ga skvadristi še dodatno razvrednotili in ga je Renzo De Felice opisal v njegovih konstitutivnih elementih, sledilo ciljem, ki so si jih fašisti občasno zastavljali, da bi na predvečer pohoda na Rim pridobili nove možnosti za konsenz. Duh zavzetja Reke je tako fašistom zagotovil, da so zlahka upo-

---

Rusconi, Roma 2011: Viella, 143.

25 Paolo Valesio, »Dante e d'Annunzio, D'Annunzio a Yale, Atti del Convegno (Yale University 26–29 March 1988)«, *Quaderni dannunziani* 3–4, (1988). [Angl. različica: Paolo Valesio, *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, prev. Marilyn Migiel, New Haven & London 1992: Yale University Press].

26 Prim. zgoraj, poglavje I.

27 Odlomek iz Del Secolovih beležnic s pogovorom, cit. V: Emma Giammattei, »Carduccianesimo a Napoli. Floriano Del Secolo«, v: *Il Romanzo di Napoli, Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, ur. E. Giammattei, Napoli 2017: Guida, 366–367.

rabili D'Annunzijeve mit z naslovom *Dantes Adriacus*, ki ga je ilustriral De Carolis. Ta duh, ki se je napajal iz »nadčloveškega« vzgiba, katerega teorijo je razvijal v dveletnem neapeljskem obdobju, in iz dantejevske vznesene proze in verzov, napisanih v Toskani na prelomu stoletja, je pozneje našel svoj vrhunec v estetiki junaške smrti v času velike vojne, ko je D'Annunzio dosegel stopnjo največje priljubljenosti med množicami vojakov zaradi svojih nepozabnih pridiganj o mučencih domovine, ki so navadnega človeka povzdigovala v nesmrtno slavo.

Ob tem velja spomniti, da je bil toskanski D'Annunzio na prelomu stoletja tisti, ki je – od *Lecturae Dantis* z dne 8. januarja 1900, s katero je s komentarjem sedme kitice *Pekla* otvoril branja v Orsanmicheleju, do znamenite ode *A Dante* v zbirki *Elettra* iz leta 1904 – obnovil Foscolo in Carduccijevo linijo, ko je poskušal vzpostaviti novo retoriko »grobov in noči«, na katero so se bolj ali manj izrecno nanašali skvadristični obredi maščevanja za padle v obdobju rdeče dveletke.<sup>28</sup> Vemo, da je »Immaginifico« v Italiji med prvimi uvedel prakse spominskih slovesnosti in poklona padlim tovarišem prek mehanizma identifikacije množice z domoljubnimi ideali, ki predstavljajo bistveno sestavino fašistične retorike. Carduccijsko pesništvo je model risorgimenta prikrojilo v smislu in na način, da je služil pospeševanju procesov nacionalističnega uniformiranja s subverzivnim potencialom. To se je dogajalo ravno prek črpanja iz velikega repertoarja zbirke *Rime in ritmi*, začevši s spretno leksikalno intarzijjo, ki je bila funkcionalna v kratkem stiku Dante/Carducci: od »erta rupe« (»skalnata strmina«) in drugih *loci* dantejevske pokrajine, ki naj bi jih intenzivno izkoriščala iredentistična poezija, do modulacij najbolj meditativne lirike – med avtobiografijo in zgodovino –, v katero so se dobro vključevali prostorski deiktiki, ki kažejo na Romanjo iz obdobja družine da Polenta (»ecco«, »forse qui«, »ivi«).<sup>29</sup>

Croce in Ricci sta se dobro zavedala, da je mogoče Carduccija uporabiti tudi drugače – na primer v povezavi z zaščito italijanske dedi-

28 Prim. Gabriele D'Annunzio, »Nel tempio di Dante«, *Il Giornale*, (14. januar 1900), ponatis v Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889–1938*, vol. II, ur. Annamaria Andreoli in Giorgio Zanetti, Milano 2003: Mondadori, 473–479; isto, Gabriele D'Annunzio, »A Dante«, v: *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi, Vol. II, libro II – Elettra, illustrazioni di Alfonso de Carolis*, Milano 1918: Treves, 4–9.

29 Giosuè Carducci, »La chiesa di Polenta«, v: *Poesie*, ur. Emma Giammattei, Roma 2011: Istituto della Enciclopedia italiana.

ščine –, saj sta se spominjala podpore državljanov obnovi cerkve, ki jo je spodbudila Carduccijsva pesem *La chiesa di Polenta*. Skupaj sta se trudila tudi pri obnovi in oživitvi italijanskih spomenikov pa tudi v parlamentarnem in zakonodajnem procesu, v katerem so pripravili prvi krajinski zakon v Italiji, o katerem bo govor v nadaljevanju.<sup>30</sup> Vsekakor pa vsak, ki se spominja Carduccijsvega zaključka o »uni-verzalnosti« *Komedije* v sklepnem eseju *Della varia fortuna di Dante* (»O Dantejevi razgibani usodi«), ve, da Carduccijsvega dantejevstva ni mogoče omejiti na enoznačno domoljubno ali, še huje, nacionalistično in protofašistično usmeritev.<sup>31</sup>

Toda prav v pompozni zasedbi Reke, »mesta žrtve«, se je uresničilo zadnje dejanje D'Annunzijevega jurišnega dantejevstva z vsemi variacijami na domovinsko mistiko domovine, ki so jih tako navdušeno sprejeli reški avantgardisti. Gre za paradigmo, ki se je spet pojavila z novo kulturno industrijo dvajsetega stoletja v nešteti ponovitvah in variacijah in ki jo ponazarja na primer tisti »osiromašeni in na melodramo zreducirani D'Annunzio«, kot je Sema Benelli označil Renato Serra.<sup>32</sup> V »odrešenem« Trstu naj bi Benelli izkoristil svojo veliko priljubljenost in s pridom izrabil dvojno funkcijo pisatelja in vojaka ter kljuboval vladnim oblastem, ki so si prizadevale doseči težavno ravnovesje med nasprotujočimi si razredi in etničnimi skupinami. Tržaški guverner Petitti di Roreto se je v zapisu o »obravnavi slovankega elementa« pritožil, da je bil »kapitan Sem Benelli« v govoru, ki ga je imel v svojem osebem imenu v gledališču Rossetti, zagovornik tiste »politične težnje popolne nepopustljivosti v naših jadranskih prizadevanjih, ki niso v skladu s smerjo, kakršno po mojem mnenju zasleduje osrednja vlada«. <sup>33</sup>

Zato je razumljivo, zakaj je bil pesnik Krasa, »prepojen s krvjo« in hrepeneč po »zmagi, da bi na tržaški prst nataknil prstan Italije«, v

30 Prim. Emma Giammattei, *Paesaggi. Una storia contemporanea*, ur. Alessio D'Auria, Roma 2019: Treccani.

31 Govori o *Delle Rime di Dante Alighieri* in *Della varia fortuna di Dante*, ki so bili objavljeni v Nuova Antologia med letoma 1866 in 1867, so bili ponovno objavljeni v Studi letterari, Livorno: Vigo, leta 1874.

32 Renato Serra, *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, v dodatku k dokumentu Renato Serra, *Le lettere*, ur. Marino Biondi, Milano 1974: Longanesi, 169.

33 Prim. Angelo Visintin, *L'Italia a Trieste. L'operato del governo militare italiano nella Venezia Giulia, 1918–1919*, Gorizia 2000: LEG, 148 in 157.

pesmi, kot je *L'Altare*, objavljeni prav v času, ko je Slataper padel na Kalvariji, deležen umirjene ironije vojaka Umberta Sabe, ki je čakal na odpust: »V Trstu gotovo ne bi bil deležen sprejema, kot ga je tam imel na primer Sem Benelli, bi pa bil vesel, če bi videl svoje prijatelje [...], ki so, upam, živi.«<sup>34</sup> To nezaupanje je bilo še toliko bolj pomenljivo, saj ga je izrazil pesnik, ki je na predvečer vstopa Italije v vojno kot goreč intervencionist sodeloval z Mussolinijevim *Popolo d'Italia*, zdaj pa je bil na tem, da se v zelo drugačnem razpoloženju zapre v obupano tišino svojega knjižnega antikvariata.

Zato ne preseneča, da je Marpicatijev govor na predvečer pohoda v Ronkah v mali rdeči hiši v Benetkah z delegacijo Rečanov, ki so prišli prosit poveljnika za pomoč, hkrati banalna in zgledna sinteza dannunzijevske domoljubne erotike. Naj bo klicanje »nepremagljivega junaka neba in morja, ki je z drznim vodnim razorjem svoje majhne ladje uspel porušiti lažno mejo domovine, da bi jo ponovno sestavil v resnico svetega imena Italije, posvečen zgodovinski dogodek v Dantejevem Kvarnerju, ko bo vélika mati objela to svojo predano hčer, da bi jo obdržala v večnem objemu«.<sup>35</sup>

Brezobzirna uporaba tega militantnega carduccijevstva pri reškem D'Annunziu je privedla do verižne reakcije osiromašenja političnega jezika in do njegovega vse večjega razvrednotenja, ko ga je bilo kot nedejavno in zato ponovno uporabno snov mogoče reciklirati v drugih, bolj mizernih kontekstih množične družbe. Ta repertoar je navdihnil Balbove skvadraste, ki so septembra 1921 paradirali pred Dantejevim grobom. Kot vemo, je na primer bolonjski časopis *L'Assalto*, ki je že s samim naslovom želel izkoristiti krizo rdečega dveletnega obdobja, podpiral fašistično opozicijo v njenem prizadevanju, da spodkoplje politiko nacionalne pomiritve, ki jo je izvajal Duce. »Luč prihaja iz Gardoneja,« se je na Mussolinijeve ugovore odzval Grandi

34 Riccardo Cepach, ur., *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912-1944*, Trieste 2007: MGS Press, 123 (gre za pismo iz Milana z dne 6. novembra 1918). O mešanih občutkih sočutja in razočaranja tržaških pisateljev med svetovnim spopadom in po njem prim. prispevek Francesco Cenetiempo in Gabriella Musetti, »Gli intellettuali giuliani nella grande guerra«, v: *Trieste 1918. La prima redenzione novant'anni dopo*, Trieste 2008: Silvana Editoriale-Comune di Trieste, Cinisello Balsamo-Trieste, 113-119.

35 Ferdinando Gerra, *L'impresa di Fiume nelle parole e nell'azione di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1966. Longanesi, 43.

na predvečer pohoda na Ravenna. Prav z obnovitvijo tega ostanka praktičnega dannunzijanstva se t. i. *Natale di sangue* – po Nittijevih napovedih zadnje dejanje literarne afere, ki je nevarna, a vseeno obvladljiva – ni končalo v samoti Gardoneja.

Čeprav je očitno, da serijsko nasilje črnosrajčnikov zagotovo ni izhajalo iz D'Annunzia, je agresivni jezik poveljnikovih razglasov spodbudil skvadraste, ki so iskali politično legitimacijo. Tako je posmeh predstavnikom sil reda in miru ter institucijam liberalne države, ki so ga kljub cenzuri na veliko izražali časopisi, pomagal ustvariti plodna tla za skvadrizem. In tako je po pripovedovanju Roberta Vivarellija, ko je 12. septembra 1921 tri tisoč črnosrajčnikov paradiralo, stalo in klečalo pred Dantejevim grobom, skvadristično nasilje lahko potekalo brez kakršne koli možnosti posredovanja sil reda.<sup>36</sup>

Tako je poklon na Dantejevem grobu upravičil nasilje skvadrastov ter pripravil teren za požig in uničenje pokrajinske konfederacije socialističnih združenj v Ravenni. Cilj akcije je bil uničiti tridesetletni konsenz, ki ga je med najemnimi kmeti v Romanji dosegel turatijevec Nullo Baldini, potem ko je bil ravno izvoljen za poslanca v Bonomijevi vladi in se je zahvaljujoč Mussolinijevi naklonjenosti rešil, tik preden je bila palača Rasponi požgana.<sup>37</sup> Gre za obred, ki izenačuje poklon na grobovih padlih v veliki vojni in poklon pesnikom nacionalnega panteona, pri čemer je najmanjši skupni imenovalc fašizem. Natančneje, grobnica Francesca Baracce v Lugu je bila točka, na kateri so se v skladu z dogovorom srečale čete iz Bologne in Ferrare, kar je bil bistven korak za hitro fašizacijo Romanje, ki je bila trdnjava socialističnih združenj ter delavskih in političnih organizacij parlamentarne in zunajparlamentarne levice.<sup>38</sup>

Po Balbovem pričevanju v *Diario 1922 (Dnevnik 1922)* je bilo »poveščevanje nasilja kot najhitrejše in dokončne metode za doseg revolucionarnega cilja« z vdorom v Ravenna 12. septembra nekaj edinstvenega.<sup>39</sup> Tistega dne, se spominja, je tri tisoč moških iz fašističnih skvader

36 Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma. Vol. III*, Bologna 1991: Il Mulino, 286.

37 Maria Luigia Nitti Baldini in Stefano Rolando, *Il mio viaggio nel secolo cattivo*, Milano 2008: Bompiani, 14.

38 Alessandro Luparini, *Ravenna fascista. 1921–1925, la conquista del potere*, Cesena 2017: Il Ponte vecchio.

39 Italo Balbo, *Diario 1922, con 28 illustrazioni fuori testo*, Milano 1932: Mondadori, 11–13.



iz Ferrare in Bologne zasedlo romanjolsko mesto. To so bili moški, je zapisal bodoči libijski guverner iz Ferrare, »popolno nameščeni in ne nepopolno oboroženi«, ki so sodelovali v hudih nemirih malo pred volitvami spomladi 1921. Slednje so potekale usodnega 15. maja, ki je zahteval 38 mrtvih in 104 ranjene, zaradi česar je Pietro Nenni volitve, razpisane v letu Dantejeve stoletnice, označil za »peklenške«; takrat so moč obdržali socialisti in katoličani, kar je pomenilo dokončen neuspeh Giolittijeve strategije zmanjševanja pomena velikih strank.<sup>40</sup>

*Prevedel Martin Kastelic*

---

<sup>40</sup> Pietro Nenni, »Le infernali elezioni del maggio 1921. La caduta di Giolitti«, v: *Il diciannovismo*, ur. G. Dallò, Milano 1962: Edizioni Avanti, 147–157; prim. Giulia Albanese, *La marcia su Roma*, Roma-Bari 2008: Laterza.

## Viri in letteratura

- Albanese, Giulia. *La marcia su Roma*. Roma-Bari. 2008. Laterza.
- Balbo, Italo. *Diario 1922, con 28 illustrazioni fuori testo*. Milano. 1932. Mondadori.
- Bourdieu, Pierre. *Sistema, habitus, campo. Sociologia generale*. Vol. 2. Prev. in ur. Ciro Pizzo, Milano-Udine 2009: Mimesis.
- Bufacchi, Emanuela. »La filologia dantesca contro Croce. Tra metodo e polemicos«. V: *Pro e contro Dante. Il futuro della poesia*. Ur. E. Giammattei. Roma. 2021. Istituto della Enciclopedia Italiana. 121–198.
- Capitelli, Giovanna. »Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)«. V: *San Francesco d'Italia: Santità e identità nazionale*. Ur. T. Calì in R. Rusconi. Roma. 2011. Viella.
- Caretti, Lanfranco. »Dantismo fiorentino« [1968]. V: *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, ur. L. Caretti. Torino. 1976. Einaudi. 297–312.
- Cenetiempo, Francesco, Gabriella Musetti. »Gli intellettuali giuliani nella grande guerra«. V: *Trieste 1918. La prima redenzione novant'anni dopo*. Avtorji: Trieste-Cinisello Balsamo. 2008. Silvana Editoriale-Comune di Trieste. 113–119.
- Cepach, Riccardo, ur. *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912–1944*. Trieste. 2007. MGS Press.
- De Gregori, Luigi. La Torre Anguillara e la casa di Dante. *Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte II* (1928): 111–116.
- Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il Corriere 1912–1925*. Ur. Margiotta Broglio, Francesco. Milano. 2011. Fondazione Corriere della Sera. 113–138.
- Di Paola Dollorenzo, Gabriella. Il sesto centenario dantesco (Bollettino del comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri): riflessione morale ed esperienza estetica. *Rivista di letteratura italiana XXIII*, 1–2 (2005): 221–223.
- Ferrucci, Erminio M. *Il Palazzo della Provincia di Ravenna. Suggestioni di un percorso d'architettura*. Ur. Gabriele Albonetti. Ravenna. 1997. Longo.
- Gerra, Ferdinando. *L'impresa di Fiume nelle parole e nell'azione di Gabriele d'Annunzio*, Milano. 1966. Longanesi.
- Il Romanzo di Napoli, Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*. Ur. Giammattei, Emma. Napoli. 2003. Guida.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*. Bologna. 2007. Clueb.
- Luparini, Alessandro. *Ravenna fascista. 1921–1925, la conquista del potere*. Cesena. 2017. Il Ponte vecchio.
- Nenni, Pietro. »Le infernali elezioni del maggio 1921. La caduta di Giolitti«. V: *Il diciannovismo*. Ur. G. Dallò, Milano 1962: Edizioni Avanti. 147–157.
- Nitti Baldini, Maria Luigia, Stefano Rolando. *Il mio viaggio nel secolo cattivo*. Milano. 2008. Bompiani.
- Ojetti, Ugo. *I monumenti italiani e la guerra, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina*. Milano. 1917. Alfieri & Lacroix.

- Ojetti, Ugo. *I taccuini. 1914-1943*. Predgovor in ur. Bruno Pischcedda. Torino. 2019. Arago.
- Onofri, Nazario Sauro. *I giornali bolognesi nel ventennio fascista*. Bologna. 1972. Tipografia Moderna.
- Ruffini, Francesco. »Italia e Vaticano: la pregiudiziale, Corriere della Sera, 7. settembre 1921«. V: *Diritti delle coscienze e difesa delle libertà: Ruffini, Albertini e il »Corriere« 1912-1925*. Ur. F. M. Broglio. Milano. 2011. Fondazione Corriere della sera. 157-167.
- Ruffini, Francesco. »Dante e il protervo decretalista innominato«. V: *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino*. S. II., t. LXVI. Torino. 1922. Dalla stamperia reale. ??
- Ruggiero, Nunzio. Croce e il centenario dantesco del 1921. *Antichi Moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano* (2015): 36-39.
- Sberlati, Francesco. *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*. Palermo. 2011. Sellerio.
- Scorrano, Luigi. La Società Dantesca Italiana e la Casa di Dante in Roma. *Otto-Novecento XVIII* (1994): 61-71.
- Serra, Renato. *Frammenti inediti del secondo volume de »Le lettere«*. V dotatku k dokumentu Renato Serra, *Le lettere*. Ur. Marino Biondi. Milano. 1974. Longanesi.
- Sorel, Georges. *Lettere a Benedetto Croce*. Ur. Salvatore Onufrio. Bari. 1980. De Donato.
- Taddei, Maurizio. »I profeti della stirpe« [1904]. V: *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: »Leonardo«, »Hermes«, »Il Regno«*. Ur. Delia Castelnuovo Frigessi. Torino. 1977. Einaudi.
- Tavoni, Mirko. »Dantismo cattolico fra Otto e Novecento nella Biblioteca del Cardinale Pietro Maffi«. V: *Pietro Maffi Arcivescovo di Pisa (1903-1931)*. Ur. G. Rossetti et al. Pisa. 2012. Pisa University Press, 199-209.
- Tellini, Gino. »Aspetti della cultura letteraria a Firenze nel secondo Ottocento«. V: *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*. Ur. E. Elli in G. Langella. Milano. 2000. Vita e Pensiero, 257-303. [Ponatis v: Gino Tellini. *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*. Roma. 2002. Edizioni di Storia e Letteratura, 271-320.]
- Treccani, Gian Paolo. *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*. Milano 2015. Franco Angeli.
- Valesio, Paolo. Dante e d'Annunzio, D'Annunzio a Yale, Atti del Convegno (Yale University 26-29 March 1988). *Quaderni dannunziani* 3-4 (1988).
- Vallone, Aldo. *La critica dantesca nel Novecento*. Firenze. 1976. Olschki.
- Visintin, Angelo. *L'Italia a Trieste. L'operato del governo militare italiano nella Venezia Giulia, 1918-1919*. Gorizia. 2000. LEG.
- Vivarelli, Roberto. *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*. Vol. III. Bologna. 1991. Il Mulino.



## Povzetki

### **Neža Zajc: Dantejeva biografska prizma: življenje, biografije, biografi- interpreti**

V prispevku je podan poleg osvetlitve nekaterih nekoliko manj znanih podatkov in dogodkov iz Dantejevega življenja tudi očrt in prerez Dantejevih poznejših biografij. Ob pregledu najvplivnejših (od pesnikove smrti do konca 16. stoletja) in upoštevanju sodobnejših raziskav se tako vpostavi predstava o tem, kako je Dantejevo življenje kljub poznejšim poskusom fiksiranja in izenačenja nekaterih nedorečenih mest, postalo veljavnejše prav na podlagi avtorjevih lastnih pričevanj oziroma reflektiranj, ki jih je zapustil in ki so se ohranila v njegovem opusu.

### **Neža Zajc: Dante's Biographical Horizons: His Life, Biographies and Biographers/Interpreters**

Besides presenting some of the lesser known facts and events in Dante's life, the paper outlines and analyzes Dante's later biographies. By surveying the most influential ones (dating from the period between the poet's death and the end of the 16<sup>th</sup> century) and taking into account some modern studies, the author arrives at the conclusion that in Dante's biography – notwithstanding various later attempts to definitively determine some of its loose ends – what has appeared more and more relevant are his own testimonies and reflections, which have been preserved in his texts.

### **Neža Zajc: Gli orizzonti biografici danteschi: la vita, le biografie e i biografi/gli interpreti del Poeta**

Oltre a presentare alcuni fatti ed eventi meno noti della vita di Dante, il contributo delinea e analizza le biografie di Dante scritte dopo la sua morte. Passando in rassegna quelle più influenti (risalenti al periodo compreso tra la scomparsa del poeta e la fine del XVI secolo) e tenendo conto di alcuni studi moderni, l'autrice giunge alla conclusione che nella biografia di Dante – nonostante i vari tentativi di definire in modo definitivo alcune lacune biografiche – ciò che è apparso sempre più rilevante sono le sue stesse testimonianze e riflessioni, conservatesi nei suoi testi.

**Igor Škamperle: *Božanska komedija in pot človekove deifikacije.***

Članek podaja nekaj osnovnih informacij o pesniku Danteju in njegovi pesnitvi, *Božanski komediji*. Navaja avtorje, ki so se z recepcijo Danteja ukvarjali na Slovenskem. Osrednji poudarek razprave pa se osredotoča na hermenevtiko Dantejeve pesnitve, na štiri plasti pomena, ki jih omenja sam avtor in so nujne za razumevanje teoloških in duhovno mističnih prisposodob. V razpravi so na kratko predstavljene strukturne forme imaginacije, predvsem sestop in vzpon, ki temeljno zaznamujeta avtorjev zaris Pekla in Raja. Pesnitev natančno ustreza srednjeveški kozmološki podobi vesolja. Glavni poudarek članka pa se suče okrog dveh pojmov, procesa individuacije in stanja deifikacije, ki ju podaja *Božanska komedija*.

**Igor Škamperle: *The Divine Comedy and the Path of the Deification of the Human Being***

The paper provides some basic information about Dante and his *The Divine Comedy*. By way of introduction, it takes into consideration the authors who have dealt with Dante's reception in Slovenia. The main focus of the discussion, however, is on the hermeneutics of Dante's poem, on the four layers of meaning mentioned by the author himself, which are essential in the understanding of the theological as well as of the spiritual and mystical imagery of the text. In the discussion, the structural forms of imagination are introduced, in particular the descent and the ascent, which are fundamental to the author's concept of Hell and Paradise. The poem is a faithful reflection of the medieval cosmological idea of the universe. The paper also pays special attention to two concepts that are of central importance in *The Divine Comedy*: the process of individuation on the one hand and the state of deification on the other.

**Igor Škamperle: *La Divina Commedia e il percorso della divinizzazione dell'essere umano***

Il contributo offre alcune informazioni di base su Dante e la sua *Divina Commedia*. Nella parte introduttiva vengono presi in considerazione gli autori che si sono occupati della ricezione di Dante in Slovenia. Il focus principale della trattazione è sull'ermeneutica del poema dantesco e sui quattro livelli di significato menzionati dall'autore stesso, che sono essenziali per la comprensione dell'immaginario teologico, spirituale e mistico del testo. Nella discussione vengono intro-

dotte le forme strutturali dell'immaginazione, in particolare la discesa e l'ascesa, fondamentali per capire quale è per Dante la concezione dell'Inferno e del Paradiso; viene inoltre sottolineato che il poema riflette fedelmente la concezione cosmologica medievale dell'universo. Attenzione particolare viene inoltre dedicata a due concetti di importanza centrale nella *Divina Commedia*: il processo di individuazione da un lato e lo stato di deificazione dall'altro.

\* \* \*

### **Brane Senegačnik: *Novo življenje: prozimetron, dvojna tonaliteta življenja***

Razmerje med najširšima kategorijama literature, poezijo in prozo, je notorično zapleteno: zunanjeformalni kriterij je nezadosten, konvencionalna določila, po katerih je proza jezik bolj racionalnega in fokusiranega, poezija pa bolj »iracionalnega«, zabrisanega mišljenja, pa se pogosto izkažejo za nezanesljiva. To je gotovo najbolj vidno v primerih mejnih pojavov, kakršen je zlasti pesem v prozi, v nekaj manjši meri pa tudi poetična proza. Kljub temu pa se literarna teorija tema kategorijama ne odreka, kar kaže na njuno nepogrešljivost kljub vsej težavnosti. V ozadju te nereflektirane, konceptualno neizčiščene uporabe, ki se skriva za metaforičnimi opisi in raziskovanjem posameznih primerov je (večinoma neizraženo, tiho) opiranje na konvencionalno razmejitev. Zdi se, da je ta razmejitev dejansko smiselna ob pravilni uporabi, namreč, če poezije in proze ne pojmujejo kot zaprtih, »neprepustnih« kategorij, temveč kot dve različni obliki naravnosti k resničnosti in jeziku in govorimo o načelu poezije in načelu proze, ki sta pri nastajanju literarnih besedil pogosto v dinamični interakciji. Posebej izostreno sta ti dve obliki oziroma načeli postavljeni drugo ob drugo v obliki prozimetrona: v njem sta jasno razločeni, obenem pa si neločljivo pripadata v okviru celote dela. Verjetno najznamenitejši primer prozimetrona v evropski literaturi je Dantejvo delo *Novo življenje (Vita nova)*, ki je sestavljeno iz treh tipov besedil: iz proznih poglavjih in pesmi, katerim pa so dodani še komentarji, v katerih pesnik sam nadrobno komentira svoje verze. Ti trije jeziki, v katerih govori pesnik *Novega življenja*, predstavljajo tri stopnje poetičnosti, od najnižje do najvišje: komentar, proza in poezijo. Vsi trije so medseboj povezani, tako kot je povezana oziroma enotna resničnost, o kateri govorijo, njihovi modusi pa so takšni, da jo osvetlujejo z različno jakostjo, v različnem obsegu in različno globoko.

### **Brane Senegačnik: *Vita nuova*: Prosimetrum, a Double Tonality of Life**

The relationship between the two most general types of literature, poetry and prose, is notoriously complex: the form as an external criterion is insufficient, and the conventional definition according to which prose is the expression of a more rational and focused thought, whereas poetry is the expression of a more “irrational”, fuzzy thought, often prove unreliable. This is certainly most evident in the case of non prototypical texts, such as the prose poem in particular, and to a lesser extent the poetic prose. Nevertheless, literary theory does not seem to abandon these categories, which shows their indispensability, conceptual problems notwithstanding. Behind this unreflected and conceptually imprecise use, behind the metaphorical descriptions and case studies, there is a (mostly unexpressed) reliance on the conventional distinction, which in actual fact seems to make sense when applied correctly, i.e. if we do not conceive of poetry and prose as closed, “impermeable” categories, but rather as two different kinds of attitudes towards reality and language, and if we adopt the principle of poetry and the principle of prose, which in the production of literary texts often dynamically interact. These two types or principles are placed side by side in a particularly incisive way in the prosimetrum: they are clearly distinct from each other, but at the same time they belong to each other inseparably as integral elements of the text as a whole. Probably the most famous example of the prosimetrum in European literature is Dante’s *Vita nova*, which consists of three types of text: prose chapters and poems, as well as commentaries in which the poet himself provided detailed comments of his own poems. These three modes of expression, which Dante uses, represent three levels at which the idea of poetry is conveyed (from the lowest to the highest): commentary, prose and poetry. All three are interconnected, just as the reality of which they speak is one. The three modes differ in terms of the intensity, the extent and the depth they can reach in shedding light onto it.

### **Brane Senegačnik: *Vita nuova*: Prosimetro a la doppia tonalità della vita**

Il rapporto tra le due classi più generali di testi letterari, la poesia e la prosa, è notoriamente complesso: la forma come criterio esterno è insufficiente, e la definizione convenzionale secondo la quale la



prosa sarebbe espressione di un pensiero più razionale e focalizzato, mentre la poesia sarebbe espressione di un pensiero più "irrazionale", sfocato, si rivela spesso inaffidabile. Questo è certamente più evidente nel caso di testi non prototipici, come il poema in prosa in particolare, e in misura minore la prosa poetica. Tuttavia, la teoria letteraria non sembra abbandonare queste categorie generali, il che dimostra la loro indispensabilità, nonostante i problemi concettuali. Dietro questo uso non riflesso e concettualmente impreciso, dietro le descrizioni metaforiche e i casi di studio, c'è una radicata persistenza (per lo più inespressa) della distinzione convenzionale, che in realtà sembra avere un senso se applicata correttamente, cioè se la poesia e la prosa non si concepiscono come categorie chiuse e "impermeabili", ma piuttosto come due diversi tipi di atteggiamenti nei confronti della realtà e del linguaggio, e se si adottano il principio della poesia e il principio della prosa, che nella produzione dei testi letterari spesso interagiscono dinamicamente. Questi due tipi o principi risultano affiancati in modo particolarmente netto nel prosimetro: essi sono chiaramente distinti l'uno dall'altro, ma allo stesso tempo si appartengono indissolubilmente come elementi integranti del testo nel suo complesso. Probabilmente l'esempio più famoso di prosimetro nella letteratura europea è la *Vita nova* di Dante, composta da testi di tre tipi: capitoli in prosa e poesie, nonché commenti in cui il poeta stesso forniva osservazioni dettagliate delle proprie poesie. Queste tre modalità di espressione utilizzati da Dante rappresentano tre livelli ai quali viene trasmessa l'idea di poesia (dal più basso al più alto): commento, prosa e poesia. Tutti e tre sono interconnessi, così come la realtà di cui parlano è una sola. Le tre modalità si differenziano per l'intensità, l'estensione e la profondità che possono raggiungere nel far luce su di essa.

\* \* \*

### **Marko Marinčič: Ep in eshatologija imperija: Dante bere Vergilijevo Eneido**

Kot je splošno znano, je bilo Enejevo potovanje v podzemlje v 6. spevu Vergilijeve *Eneide* pomembna iztočnica za idejo in kompozicijo Dantejevega epa. Vendar je v Vergilijevem epu *katabasa* – kot standardna sestavina epa kot zvrsti – še vedno le epizoda v junakovi zgodbi. Vse do Danteja se zdi nepredstavljen ep, ki bi bil v celoti *uokvirjen* v vizijo onostranstva. Zato se zdi nujno kot temeljni zgled za zamisel

*Komedije* pritegniti tudi poznoantične in srednjeveške krščanske vizije onostranstva, ki imajo dejansko značaj *vizij*. Pavlova omemba nekega človeka, ki je bil *raptus in paradisum* in je slišal skrivnosti, o katerih človeku ni dovoljeno govoriti (2 Kor 12,2–4), je neposredna iztočnica za apokrifno *Visio Pauli* in za številna podobna besedila. Poleg tega je Dante Vergilijevo geografijo podzemlja, ki že pozna Tartar (poganski pekel) in Elizij (poganski raj), dopolnil z vicami, srednjeveško iznajdbo, katere izvore je v svojem temeljnem delu raziskal Jacques Le Goff. Tudi Dantejeva predstava o vicah kot o gori (*Monte Purgatorio*) ima nekaj srednjeveških vzporednic. Vendar Dante z neposrednim sklicem na Vergilijev potresno dejavni Delos (*Purg.* 20.130–35) razkriva še eno matrico: Enejevo potovanje na zahod, ki daje Romarjevemu duhovnemu potovanju zanimivo politično razsežnost.

### **Marko Marinčič: The Epic and the Eschatology of Empire: Dante Reads Virgil's *Aeneid***

As is well known, Aeneas' visit to the underworld in Book 6 of Virgil's *Aeneid* was an important source of inspiration for the idea and composition of Dante's epic. However, in Virgil's poem, the *katabasis*, as a standard component of epic as a genre, is still only an episode. Until Dante, it seemed inconceivable that an epic would be entirely framed in a vision of the other world. It therefore seems necessary to take into consideration late antique and medieval Christian visions of the afterlife, which in fact have the character of visions, as models for the idea of the *Commedia*. Paul's reference to a man who was *raptus in paradisum* and who heard secrets that one is not permitted to speak of (2 Cor 12:2-4) was a direct point of departure for the apocryphal *Visio Pauli* and for many similar texts. In addition, Dante supplemented Virgil's geography of the underworld, which already contained Tartarus (the pagan hell) and Elysium (the pagan paradise), with the Purgatory, a medieval invention the origins of which were explored by Jacques Le Goff in his seminal work. While Dante's representation of the Purgatory as a mountain (*Monte Purgatorio*) does have some medieval parallels, the reference to Virgil's seismically active Delos (*Purg.* 20.130-35) reveals another matrix: Aeneas' journey to the west, which gives the pilgrim's spiritual journey an interesting political dimension.

### **Marko Marinčič: Il poema epico e l'escatologia dell'impero: Dante legge l'Eneide di Virgilio**

Come è noto, la visita di Enea agli inferi nel libro 6 dell'*Eneide* di Virgilio è stata un'importante fonte di ispirazione sul piano della concezione generale e della composizione del poema epico dantesco. Tuttavia, nel poema di Virgilio, la katabasis, come componente standard del genere epico, non è più che un episodio. Fino a Dante, sembrava inconcepibile che un poema epico fosse interamente inquadrato in una visione dell'altro mondo. Sembra quindi necessario prendere in considerazione le visioni cristiane tardo-antiche e medievali dell'aldilà, che di fatto hanno il carattere di visioni, come modelli per l'idea della Commedia. Il riferimento di Paolo a un uomo che fu *raptus in paradisum* e che udì segreti di cui non è lecito parlare (2 Cor 12, 2-4) è stato un punto di partenza diretto per l'apocrifo *Visio Pauli* e per molti testi simili. Dante completò inoltre la geografia degli inferi di Virgilio, che già conteneva il Tartaro (l'inferno pagano) e l'Eliseo (il paradiso pagano), con il Purgatorio, un'invenzione medievale le cui origini sono state esplorate da Jacques Le Goff nella sua opera fondamentale. Se la rappresentazione dantesca del Purgatorio come un monte (Monte Purgatorio) ha qualche parallelo medievale, il riferimento all'isola sismica virgiliana di Delo (Purg. 20.130-35) rivela un'altra matrice: Il viaggio di Enea verso occidente, che conferisce al percorso spirituale del pellegrino un'interessante dimensione politica.

\* \* \*

### **Sonja Weiss: Kreacija in emanacija v Dantejevi Božanski komediji**

Članek se ukvarja s pojmom kreacije v Dantejevi *Božanski komediji*, pri čemer skuša ugotoviti, v kolikšni meri, predvsem pa v kakšni obliki, je nanj vplival pojem emanacije. Ta ima svoje korenine v novoplatonizmu, ki pa je do Dantejevega časa doživel temeljito predelavo, najprej v spisih Plotinovih učencev in interpretov, tako poganskih kot krščanskih, nato v recepciji cerkvenih očetov in nenazadnje v naukih srednjeveških sholastikov ter arabskih interpretov Platona in Aristotela. Prispevek se bo znotraj kreacionističnih teorij osredotočil zlasti na pojem neposrednega stvarjenja v Dantejevi metafiziki in na vpliv t. i. svetlobne metafizike.

### **Sonja Weiss: Creation and Emanation in Dante's *Divine Comedy***

This paper examines the concept of creation in Dante's *Divine Comedy*, trying to establish to what extent, and above all in what form, it was influenced by the notion of emanation. The latter has its roots in Neoplatonism, which by Dante's time had undergone a major modification, first in the writings of Plotinus' disciples and interpreters, both pagan and Christian, then in the reception of the Church Fathers, and finally in the teachings of the medieval scholastic philosophers and the Arabic interpreters of Plato and Aristotle. Taking into account various theories of creation, the paper focuses in particular on the notion of the direct creation in Dante's metaphysics and on the influence of the so-called metaphysics of light.

### **Sonja Weiss: La creazione e l'emanazione nella *Divina commedia***

Il saggio esamina il concetto di creazione nella *Divina Commedia*, cercando di stabilire in quale misura, e soprattutto in quale forma, sia stato influenzato dalla nozione di emanazione. Quest'ultima affonda le sue radici nel neoplatonismo, che all'epoca di Dante aveva subito un'importante modifica, prima negli scritti dei discepoli e degli interpreti di Plotino, sia pagani che cristiani, poi nella ricezione dei Padri della Chiesa, e infine negli insegnamenti dei filosofi scolastici medievali e degli interpreti arabi di Platone e Aristotele. Prendendo in considerazione diverse teorie della creazione, il contributo si concentra in particolare sulla nozione di creazione diretta nella metafisica di Dante e sull'influenza della cosiddetta metafisica della luce.

\* \* \*

### **Alen Širca: Dante in vprašanje mistične poezije**

Prispevek se loteva vprašanja, ki je bilo doslej v literarni zgodovini dokaj pogosto načeto, namreč ali je Dantejevo poezijo mogoče oklicati za mistično oziroma drugače rečeno, ali je Dante mistični pesnik (pri tem pa se seveda ne ukvarja s presojo o tem, ali je bil Dante morda tudi mistik v biografskem smislu ali ne). Kratka analiza tretjega dela *Božanske komedije*, *Raja (Paradiso)*, privede do dveh pomembnih vidikov njegove pesniške govorice. Prvi je katafatični oziroma pozitiven modus, pri katerem prevladujejo zlasti podobe in simboli svetlobe, luči, ki morda kulminirajo v opevanju »nebeške bele vrtnice« (*candida rosa*) v Empireju, čeprav je z vidika Danteja kot *personaggia* v sami *Komediji* vendarle ključnejši sam vstop v »v žarek visoke

luči«, ki nakazuje nekakšen prodor ali celo združitev s transcendentno božansko lučjo. V zadnjem spevu naletimo tudi na uzrtje treh krogov, v katerih lahko prepoznamo Sveto Trojico, s tem pa dobi Dantejevo pesniško bogozrenje tudi odločilni teološki okvir. Drugi aspekt Dantejeve poezije je apofatičen oziroma negativen: pesnikove opazke o nezmožnosti artikuliranja Presežnega so v *Raju* tako rekoč vseprisotne, dobijo pa svoj najpopolnejši izkaz čisto na koncu, ko pesnik izpove dokončni zlom svoje umišljajoče zmožnosti in padec v nereprezentacijsko območje *unio mystica*. Ta je prej frančiškanske kot tomistične usmeritve, saj, potem ko ni mogoče ničesar več reči in razumeti, ostane le pesnikova želja (*disio*) sama, integrirana v Božjo voljo (*velle*), ki je koncipirana kot krožno gibanje nadkozmične, docela transcendentne Ljubezni.

### **Alen Širca: Dante and the Question of the Mystical Poetry**

The paper addresses the old question whether Dante's poetry can be called mystical or, in other words, whether Dante is a mystical poet (without, of course, trying to find out whether Dante might also have been himself a mystic in biographical terms). A brief analysis of the third part of the *Divine Comedy*, the Paradiso, takes us to two important aspects of his poetic expression. First, there is a cataphatic or positive mode, which is dominated in particular by images and symbols of brightness and light, whose culmination is perhaps in the verses about the "white rose of heaven" (*candida rosa*) in the Empyrean, although for Dante as a character of the *Comedy* itself, what is more significant is the entry "into the ray of the lofty light" (*raggio dell'alta luce*), which suggests a kind of entrance into or even union with the transcendental divine light. Then, in the last canto, Dante beholds three circles that can be recognized as the Holy Trinity, which gives Dante's visions of the divine a firm theological base. Second, there is an apophatic or negative dimension: his observations on the impossibility of articulating the Transcendent are virtually omnipresent in the Paradise, but they come most to the fore at the very end, when the poet confesses total failure of his ability of rational thinking and his fall into the non-representational zone of the *unio mystica*. This union is of a Franciscan rather than a Thomistic kind, since after nothing more can be said or understood only the poet's desire (*disio*) itself remains, which is comprised in the will of God (*velle*) that is conceived as a circular movement of the supra-cosmic, fully transcendent Love.

### Alen Širca: Dante e la questione della poesia mistica

Il contributo si occupa dell'antica questione se la poesia di Dante possa essere definita mistica o, in altre parole, se Dante sia un poeta mistico (senza, ovviamente, cercare di capire se Dante possa essere stato anche lui un mistico, parlando biograficamente). Una breve analisi della terza parte della *Divina Commedia*, il Paradiso, ci conduce a due aspetti importanti della sua espressione poetica. In primo luogo, vi è una modalità catafatica o positiva, dominata in particolare da immagini e simboli di luminosità e luce, il cui culmine è forse nei versi sulla "candida rosa del cielo" (*candida rosa*) nell'Empireo, anche se per Dante come personaggio immediato della *Commedia*, ciò che è più significativo è l'entrata "nel raggio dell'alta luce", che suggerisce una sorta di ingresso o addirittura di unione con la luce divina trascendentale. Poi, nell'ultimo canto, Dante scorge tre cerchi che possono essere riconosciuti come la Santa Trinità, il che conferisce alle visioni dantesche del divino una solida base teologica. In secondo luogo, c'è una dimensione apofatica o negativa: le sue osservazioni sull'impossibilità di articolare il Trascendente sono praticamente onnipresenti nel Paradiso, emergono però in maniera particolarmente forte soprattutto alla fine, quando il poeta confessa il totale fallimento della sua capacità di pensiero razionale assieme alla sua caduta nella zona non rappresentazionale dell'*unio mystica*. Questa unione è di tipo francescano piuttosto che tomistico, in quanto dopo che non si può più dire o capire nulla rimane solo il desiderio stesso del poeta (*disio*), che è compreso nella volontà di Dio (*velle*) concepita come movimento circolare dell'Amore sovracosmico, pienamente trascendente.

\* \* \*

### Neža Zajc: Dante Alighieri in problem nesmrtnosti duše

Prek temeljnih tako nazorskih, idejnih in slogovnih postavk *Vita Nova* in ozračja, ki je Danteja spremljalo, ko je ustvarjal to svojo prelomno delo, se razprava približuje osrednjemu pesnikovemu besedilu, *Komediji*. V slednjem so poudarjene tiste nadčasne oziroma presežne indice, ki usmerjajo k premisleku o Dantejevem specifičnem pojmovanju absolutnega. Ob upoštevanju tako tradicionalnih srednjeveških razlag kot tudi mističnih težnjah v Dantejevi miselnosti je predstavljeno njegovo videnje, ki izstopa od sočasnih, ki ga naznanja kot začetnika nove človeške filozofije ter ga stori za nesmrtnega. Med tem očrtom je zaznavno predvsem njegovo videnje krhkosti in obenem

transcendenčnosti duše, ki v Dantejevem delu pravzaprav pomeni njegov boj za nesmrtnost človeške duše, s čimer zaključi krog svojih iskanj, tako nazorskih kot osebnih, saj s tem pomiri svojo nesrečnost ob smrti svoje ljubezni do Beatrice (Bice da Portinari).

### **Neža Zajc: Dante Alighieri and the Problem of the Immortality of the Soul**

Taking into account the framework of *Vita nova* in terms of the world view expressed in it and of its ideas and style, as well as considering the spiritual and intellectual environment in which Dante created this seminal text, the paper focuses on his major work, *The Comedy*. Of special importance in it are the supratemporal, transcendent elements which may help us in trying to understand Dante's specific concept of the absolute. Considering both traditional medieval interpretations as well as mystical tendencies in Dante's thought, the paper presents his position, which differs from those of his contemporaries and which immortalizes him as the founder of a new philosophy, in which the human soul is seen as fragile and at the same time as transcendental. In his work, Dante endeavours to achieve immortality of the soul, thus concluding his philosophical as well as personal quest through finding peace in spite of his unhappiness after the death of his beloved Beatrice.

### **Neža Zajc: Dante Alighieri e il problema dell'immortalità dell'anima**

Tenendo conto dei presupposti della *Vita nova* relativi alla visione dantesca del mondo, nonché alle idee contenute nell'opera e al suo stile, e considerando l'ambiente spirituale e intellettuale in cui Dante ha creato questo testo fondamentale, il contributo si concentra sul suo *magnum opus*, la *Commedia*. Di particolare importanza sono gli elementi sopratemporalmente e trascendenti che possono aiutarci a comprendere lo specifico concetto dantesco di assoluto. Prendendo in considerazione sia le tradizionali interpretazioni medievali sia le tendenze mistiche del pensiero dantesco, il contributo presenta la posizione del Poeta, che differisce da quella dei suoi contemporanei e che lo immortala come fondatore di una nuova filosofia, nella quale l'anima umana è vista come fragile e allo stesso tempo trascendente. Nella sua opera, Dante cerca di raggiungere l'immortalità dell'anima, concludendo così la propria ricerca filosofica e personale attraverso il raggiungimento della pace nonostante l'infelicità che prova dopo la morte dell'amata Beatrice.

### Ignac Navernik: O *De vulgari eloquentia* in Evinem govornem »primatu«

Najbolj poznano Dantejevo delo je (Božanska) Komedija, še zdaleč pa ni njegovo edino. Znotraj njegovih drugih spisov, ki jih opredeljujemo kot manjša ali pa druga dela, se pojavljajo različne tematike, od pesništva, jezika do filozofije in politike. Eden teh drugih spisov nosi naslov *De vulgari eloquentia* (O ljudskem jeziku), v katerem se Dante posveti raziskovanju jezika in govorice. Za razliko od spisa *Convivio* (Gostija), ki naj bi ga pisal sočasno (verjetno med leti 1303 in 1307), je razprava spisana v latinščini, a je prav tako kakor Gostija nedokončana; od predvidenih štirih knjig sta nam na razpolago dve. Prispevek pokaže na vpetost razprave O ljudskem jeziku, v katerem Dante išče prvine novega vzvišenega jezika, v opus drugih del. Dante med drugim raziskuje izvore govorice kot take in jo seveda najde v Bibliji, v okviru pripovedi o stvarjenju človeka. Pri vprašanju o prvem človeškem govorniku, sicer zmotno ugotovi, da je v Svetem pismu prva spregovorila ženska, Eva. A takoj nato doda »razumski« argument, v skladu s katerim je bolj verjetno, da je prvi spregovoril moški, torej Adam. A tudi njegova govorica je zgolj odgovor na Božjo govorico. Prispevek pokaže na možnosti razlage razhajanja med nekakšno teofanijo Beatrice in odnosom do Eve v *De vulgari eloquentia*. Nekateri raziskovalci namreč izpostavljajo pomembno oz. odločilno vlogo, ki jo prevzemajo ženske v njegovi Komediji. V tem smislu lahko morda govorimo o nekakšni rasti oz. razvoju pesnikovih stališč, ki so se skozi leta izgnanstva prečiščevala.

### Ignac Navernik: On *De vulgari eloquentia* and on Eve as the First Speaker

*The Divine Comedy* is Dante's best known work, but there are others, which are typically referred to as minor texts; they concern issues such as poetry, language, philosophy and politics. Among them there is also *De vulgari eloquentia* (On eloquence in the vernacular), in which Dante deals with language and speech. Unlike the *Convivio* (The Banquet), which he wrote in the same period (probably between 1303 and 1307), *De vulgari eloquentia* is written in Latin. Both texts are incomplete; there are two of the intended four books. The paper shows how *De vulgari eloquentia*, in which Dante seeks to define a new sublime language, is situated in the broader context of Dante's



works. Among other things, in *De vulgari eloquentia* Dante explores the origins of language as such, which he finds in the biblical story of the creation of the human being. With regard to who spoke first, he erroneously concludes that in the Bible it was the woman, Eve, who spoke first, but then he immediately provides a “rational” argument that it is more likely that the man, Adam, was the first to speak. But even his speech is only a response to God’s speech. The paper points to possible explanations of the discrepancy in *De vulgari eloquentia* between a theophany of sorts in relation to Beatrice and the attitude towards Eve. In actual fact, some scholars have stressed the important or even decisive role assumed by women in his *Comedy*, which is to be seen in the context of Dante’s evolving views during his years of exile.

### **Ignac Navernik: Su *De vulgari eloquentia* e su Eva che avrebbe parlato per prima**

*La Divina Commedia* è l’opera più conosciuta di Dante, ma ve ne sono altre che vengono tipicamente definite come testi minori; esse riguardano temi quali la poesia, la lingua, la filosofia e la politica. Tra questi c’è anche il *De vulgari eloquentia*, in cui Dante tratta del linguaggio e delle lingue. A differenza del *Convivio*, che risale allo stesso periodo (probabilmente tra il 1303 e il 1307), il *De vulgari eloquentia* è scritto in latino. Entrambi i testi sono incompleti: esistono due dei quattro libri previsti. L’articolo mostra come il *De vulgari eloquentia*, in cui Dante cerca di definire una nuova lingua sublime, si collochi nel contesto più ampio delle opere dantesche. Tra l’altro, nel *De vulgari eloquentia* Dante indaga le origini del linguaggio in quanto tale, che ritrova nel racconto biblico della creazione dell’essere umano. Per quanto riguarda la questione di chi ha iniziato a parlare, Dante conclude erroneamente che nella Bibbia sia stata la donna, Eva, a parlare per prima, ma poi fornisce subito un argomento “razionale” secondo il quale è più probabile che sia stato l’uomo, Adamo, a profferire parola. Ma anche il suo discorso è solo una risposta al discorso di Dio. Il contributo mostra quali potrebbero essere le spiegazioni della discrepanza nel *De vulgari eloquentia* tra una sorta di teofania presente in relazione a Beatrice e l’atteggiamento verso Eva. In realtà, alcuni studiosi hanno sottolineato il ruolo importante o addirittura decisivo assunto dalle donne nella *Commedia*, che va visto nel contesto dell’evoluzione delle posizioni di Dante durante gli anni dell’esilio.

**Ines Vodopivec, Neža Zajc: Opis tiskane knjižne izdaje *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Lyon, 1551**

Prispevek obravnava eno od prvih tiskanih izdaj Božanske komedije francoske provincience z različnih zornih kotov. Ponuja ne le natančen opis bibliografskih in tipografskih značilnosti, ampak osvetljuje tudi okoliščine nastanka ter kompleksnost tovrstne izdaje. Ob tem se odpira zgodovina celotnega procesa tiska poetičnega besedila skupaj z glavnimi protagonisti, odgovornimi za izdajo (tiskar, naročnik in komentator). posamezna segmenta sta namenjena posebej podobnim tiskom, ohranjenih na naših tleh, in pregledu rokopisnih različic Dantejeve pesnitve. Največ pozornosti je posvečeno analizi vizualne opreme te izdaje. Poleg podrobnega opisa okrasnih elementov, kot so ornamenti, lesoreznic vzorcev in drugih ilustrativnih lastnosti, so še zlasti obravnavane slikovne dopolnitve začetkov treh delov Dantejeve mojstrovine. Namenjena francoskim bralcem, z osnovnimi zgledi v beneški tiskarski tradiciji, je ta izdaja kljub razmeroma precejšnji razširjenosti v tistem obdobju visoke renesanse, je danes v knjižnicah redkost, tem bolj pa napolnjuje zasebne zbirke in zbirateljski trg.

**Ines Vodopivec, Neža Zajc: A Printed Edition of Dante's Text from a Slovene Private Collection (*La Divina Commedia di Dante Alighieri*), Lyon, 1551**

The paper examines one of the first printed editions of the *Divine comedy* from France, providing not only a detailed description of the volume's bibliographic and typographic features, but also explaining the circumstances in which the publication was produced and shedding light on the complexity of such an enterprise. The history of the entire process of printing Dante's epic poem is outlined along with the roles of the main people responsible for the edition (the printer, the commissioner of the work and the commentator). Two sections of the paper also discuss similar printed volumes that have been preserved in Slovenia and offer a survey of manuscript versions of Dante's text. Special attention is given to the visual aspects of the edition in question. Besides elements such as ornaments, woodcut patterns and other decorative details, the paper examines in particular the illustrations accompanying the incipits of the three parts of Dante's masterpiece. The edition, which was intended for French

readers and can be seen as part of the Venetian printing tradition, was relatively widely distributed at the time of the High Renaissance. Today, however, rarely found in libraries, it is a precious volume held in several private collections and is an item of considerable interest on the antiquarian book market

**Ines Vodopivec, Neža Zajc: Un'edizione a stampa del poema dantesco proveniente da una collezione slovena privata (*La Divina Commedia di Dante Alighieri*), Lyon, 1551**

Il contributo prende in esame una delle prime edizioni a stampa della *Divina commedia* di origine francese, fornendo non solo una descrizione dettagliata delle caratteristiche bibliografiche e tipografiche del volume, ma anche spiegando le circostanze in cui la pubblicazione fu realizzata e facendo luce sulla complessità di un'impresa del genere. Viene inoltre delineata la storia dell'intero processo di stampa del poema dantesco e vengono presentati i ruoli dei principali responsabili dell'edizione (lo stampatore, il committente dell'opera e il commentatore). In due sezioni del contributo le autrici prendono in considerazione anche volumi a stampa simili conservati in Slovenia e offrono una rassegna delle versioni manoscritte del testo dantesco. Particolare attenzione è dedicata agli aspetti visivi dell'edizione in questione. Oltre a elementi quali ornamenti, motivi xilografici e altri dettagli decorativi, il saggio esamina in particolare le illustrazioni che accompagnano gli incipit delle tre cantiche del capolavoro dantesco. L'edizione, destinata a lettori francesi e inquadrabile nella tradizione tipografica veneziana, ebbe una diffusione relativamente ampia all'epoca dell'Alto Rinascimento. Oggi, tuttavia, raramente presente nelle biblioteche, risulta essere un volume prezioso conservato in diverse collezioni private e costituisce un oggetto di notevole interesse sul mercato del libro antico.

\* \* \*

**Igor Grdina: Dante na opernih deskah**

Dantejeva *Komedija* je na operni oder vplivala z le nekaj epizodami; pred vsemi prednjači zgodba Francesce da Rimini iz *Pekla*. V okviru romantičnega občutenja življenja je bila zaradi močnih čustev, kontrastnih značajev in zgodovinske slikovitosti navdihujoča v različnih evropskih kulturnih okoljih.

Skladateljem in libretistom se je Dantejeva »srednjeveška enciklopedija« dolgo časa zdela navdihujoča le tematsko; šele veristični operni oder, ki je uspešno družil raznolike enodejanke v celovečerno predstavo, je odprl pot tudi k njenemu strukturnemu vplivu. Puccinijev *Triptih*, ki je bil krstno uprizorjen leta 1918 v New Yorku, je slonel na tridelnosti *Komedije*. Ena od enodejank, *Gianni Schicchi*, se je tudi naslanjala na motiv iz velikega Dantejevega epa. Da je bilo to še posebej poudarjeno, je služil komentar odrskega lika ob sklepu. Pri tem je šlo za zrcalno podobo *Prologa* v Leoncavallovih *Glumačih* ali Mascagnijevih *Maskah*. Puccini je s tem svojim delom dokazal, da ni mojster ustvarjalne recepcije vplivov iz različnih virov samo v glasbenem smislu, temveč tudi v dramatičnem. Puccinijev *Triptih* je bil strukturni zgled tudi več drugim opernim skladateljem; med njimi pozornost priteguje Tržačan Antonio Illersberg.

Tudi Dantejeva usoda je prišla na operni oder: nanj jo je umestil francoski skladatelj Benjamin Godard. Libreto mu je po motivih iz Dantejeve biografije napisal Édouard Blau. Toda zgodba je izpeljana v skladu z logiko opernega odra; pri tem je vednost o pesnikovi realnem življenjepisu za recipienta prej moteča kakor koristna.

### **Igor Grdina: Dante on the Opera Stage**

Dante's *Commedia* has influenced the opera stage with only a few of its episodes, the story of Francesca da Rimini from the *Inferno* being best known of them all. In various European cultural settings where romantic sensibility was appreciated, the story has been a source of inspiration with its strong emotions, contrasting characters and its historical charm.

For a long time, composers and librettists found Dante's "medieval encyclopaedia" inspiring only thematically. It was only the veristic operatic stage that successfully made various one-act plays into a full-length production, thus also enabling Dante's *Commedia* to exert a structural influence on the stage. Puccini's *Triptych*, first performed in New York in 1918, was based on the *Divine Comedy's* division into three parts. One of the one-act plays, *Gianni Schicchi*, also drew on a motif from Dante's great epic, which was emphasized in particular in a final commentary of one of the characters. This was a mirror image of the *Prologue* in Leoncavallo's *Pagliacci* or Mascagni's *Le maschere*. With his *Triptych*, Puccini showed not only his mastery in creatively

combining musical influences from various sources, but also theatrical ones. In its turn, *Triptych* served as a structural model to several opera composers, including the Triestine Antonio Illersberg.

Dante's fate itself found its way to the opera stage thanks to the French composer Benjamin Godard. The libretto by Édouard Blau is based on motifs from Dante's biography, but the story follows the logic of the stage, and knowing the poet's "real" biography seems annoying rather than helpful for the spectator.

### **Igor Grdina: Dante sul palcoscenico dell'opera lirica**

La *Commedia* di Dante ha influenzato il palcoscenico dell'opera lirica solo con alcuni dei suoi episodi, tra i quali il più noto è la storia di Francesca da Rimini, tratta dall'*Inferno*. In vari contesti culturali europei in cui era apprezzata la sensibilità romantica, la storia è stata fonte di ispirazione con le sue forti emozioni, i suoi personaggi contrastanti e il suo fascino storico.

Per molto tempo, compositori e librettisti hanno trovato nell' "enciclopedia medievale" di Dante un'ispirazione esclusivamente tematica. Solo il palcoscenico operistico veristico è riuscito a fare di diversi atti unici una produzione completa, permettendo così alla *Commedia* dantesca di esercitare anche un impatto strutturale. Il *Trittico* di Puccini, rappresentato per la prima volta a New York nel 1918, si basava sulla composizione tripartita della *Divina commedia*. Uno degli atti unici, *Gianni Schicchi*, si rifaceva ugualmente a un motivo del grande poema dantesco, come viene sottolineato in particolare nel commento finale di uno dei personaggi. Si tratta di un'immagine speculare del Prologo dei *Pagliacci* di Leoncavallo o delle *Maschere* di Mascagni. Con il *Trittico*, Puccini mostrò non solo la sua maestria nel combinare creativamente influenze musicali di varia provenienza, ma anche quelle teatrali. A sua volta, il *Trittico* servì da modello strutturale a diversi compositori d'opera, tra cui il triestino Antonio Illersberg.

Il destino stesso di Dante raggiunse il palcoscenico dell'opera lirica grazie al compositore francese Benjamin Godard. Il libretto di Édouard Blau si basa su motivi tratti dalla biografia di Dante, ma la storia segue la logica del palcoscenico, e per lo spettatore conoscere la "vera" biografia del poeta sembra più di ostacolo che di aiuto.

### **Milosav Gudović: Novo življenje teokracije (vizija Bogočloveštva pri Danteju in V. S. Solovjovu)**

Prispevek tematizira problem teokracije v širšem in dobesednem pomenu besede, izhajajoč iz estetskih in idejnih predpostavk Danteja Alighierija in Vladimira Solovjova. Dante je v svojem pesniškem delu predstavil veličastno obrambo bogočloveškega reda. Teokracija v luči pesniške sinteze izgubi semantično izključnost in ne pomeni več papeške pretenzije na svetovno oblast. Pesniška vizija pojmu teokracije vdahne novo življenje – nov pomen in nove možnosti. Bistveno dojeta teokracija ali *comedia divina* je izpričevanje, apologija prisotnosti Božje Modrosti in Ljubezni v svetu. Na podobnih metafizičnih temeljih je zgrajen tudi Solovjovov sistem sofiologije in vseenotnosti. Pojem »svobodna teokracija« je v njegovem nauku postal sinonim novega življenja, vzpostavljanja teohumanistične zveze, sprave med stvarstvom in Stvarnikom.

### **Milosav Gudović: A New Life of Theocracy (a view of Godmanhood in Dante and V. S. Solovyov)**

The paper deals with the problem of theocracy in a broad and in a literal sense of the word, taking as a starting point the aesthetic and conceptual assumptions of Dante Alighieri and Vladimir Solovyov. In his poetic work, Dante presented a magnificent defence of the divine-human order. In the light of his poetic synthesis, theocracy loses its semantic exclusivity and no longer represents the papal claim to world power. The poetic vision breathes new life into the concept of theocracy, which opens up a new meaning and new perspectives for it. Theocracy or *comedia divina* is essentially a testimony, an apology of the presence of God's Wisdom and Love in the world. Solovyov's system of sophiology and absolute unity is built on similar metaphysical foundations. In his doctrine, the notion of "free theocracy" became synonymous with a new life, characterized by the establishment of a theohumanist union and of a reconciliation between the creation and the Creator.

### **Milosav Gudović: Una nuova vita della teocrazia (una prospettiva sulla Divinumanità presso Dante e presso V. S. Solov'ev)**

Il saggio affronta il problema della teocrazia in senso ampio e letterale, prendendo come spunto estetici e concettuali di Dante Alighieri e Vladimir Solov'ev. Nella sua opera poetica, Dante ha presentato

una esemplare difesa dell'ordine divino-umano. Alla luce della sintesi poetica dantesca, la teocrazia perde la sua esclusività semantica e non rappresenta più la pretesa papale al potere globale. La visione poetica infonde nuova vita al concetto di teocrazia, aprendogli un nuovo significato e nuove prospettive. La teocrazia o *comedia divina* è essenzialmente una testimonianza, un'apologia della presenza della Sapienza e dell'Amore di Dio nel mondo. Il sistema di sofologia e di unità assoluta di Solovyov è costruito su basi metafisiche simili. Nella sua dottrina, la nozione di "teocrazia libera" divenne sinonimo di una nuova vita, caratterizzata dall'instaurazione di un'unione teo-umanista e di una riconciliazione tra la creazione e il Creatore.

\* \* \*

### **Martina Ožbot: O prevajalčevem glasu: Dantejevi slovenski prevajalci – njihovi intelektualni profili in prevodi**

Prispevek skuša podati nekaj nastavkov za razmišljanje o slovenskih prevodih Dantejeve *Božanske komedije*, kolikor ti odražajo intelektualne pa tudi nazorske značilnosti njihovih prevajalcev. Po podaji osnovnih informacij o zgodovini prevodov *Božanske komedije* v slovenščino avtorica omeni različico Koseskega, ki predstavlja prvi, sicer problematičen, prevod celotne kantike v slovenščino (*Paklo*, 1877–1878). Osrednji del razprave je posvečen štirim poglavitnim prevajalcem Dantejeve pesnitve v slovenščino. Prikazan je historiat obstoječih prevodov celotne *Božanske komedije* ali vsaj katere izmed kantik, ki so jih pripravili Jože Debevec (1910–1925), Alojz Gradnik (1959, 1965), Tine Debeljak (1959) in Andrej Capuder (1972 in več prenovljenih izdaj). Izkaže se, da so slovenitve vseh štirih prevajalcev kljub razlikam kvalitetne in še vedno razumljive in berljive.

Zanimivo je, da vsi štirje pristopajo k Dantejevi pesnitvi kot besedilu velikega duhovnega in religioznega pomena ter k Danteju kot krščanskemu avtorju. Pri vseh se zdi za približevanje besedilu zelo pomemben ravno religiozni oz. teološki vidik, kar kaže, da so književni in ideološki/nazorski interesi slovenskih prevajalcev Danteja tesno povezani. Zanje se *Božanska komedija* umešča v presečno polje med religijo, politiko in ideologijo – področja torej, ki se pri vsakem od štirih prevajalcev po pomembnosti uvrščajo različno, a so za vsakogar od njih vsekakor važna.

Sicer pa so izobrazbeni in profesionalni profili prevajalcev precej raznoliki. Nihče se s prevajanjem ni ukvarjal profesionalno, vsi pa so se udeleževali tudi kot književniki, še posebej Gradnik kot pesnik in Capuder kot romanopisec in pesnik. Kljub razlikam v njihovem znanju italijanščine te najbrž niso vplivale na ustreznost slovenskega besedila, saj je bila ob odlični vsaj receptivni zmožnosti v italijanščini pomembna predvsem njihova vraščenost v slovenščino kot jezik njihovih prevodnih kreacij.

**Martina Ožbot: On the translator's voice: Dante's Slovene translators, their intellectual profiles and work**

The paper offers a preliminary study of the Slovene translations of Dante's *Divine Comedy*, examining to what extent and how they reflect the intellectual as well as ideological outlook of the translators. After providing some background information on the history of the translations of the *Divine Comedy* into Slovene, Jovan Vesel Koseski's first, though problematic, translation of an entire canticle into Slovene (*Paklo /Hell/, 1877–1878*) is briefly discussed. The main part of the paper centres on the four main translators of Dante's poem into Slovene. The history of the translations of the entire poem, or at least of one of the canticles, by Jože Debevec (1910–1925), Alojz Gradnik (1959, 1965), Tine Debeljak (1959) and Andrej Capuder (1972 and several revised editions), is first outlined before focusing on the individual translators' approaches. Despite their differences, all four versions are still accessible and readable today.

It is interesting to note that all four translators approach Dante's poem as a text of great spiritual and religious significance, perceiving Dante above all as a Christian author. For all of them, the religious or theological aspect seems to be central to the interpretation of the text, which shows that the literary and ideological interests of the Slovenian translators of Dante were closely linked. For them, the *Divine Comedy* is situated in the intersection between religion, politics and ideology – areas that rank differently in terms of significance for each of the translators, but are certainly relevant to all of them.

The educational and professional profiles of the translators are quite varied. None of them was a professional translator, but all were also active as writers, especially Gradnik as a poet and Capuder as a novelist and poet. Their variable knowledge of Italian, does not



seem to have affected the overall quality of the Slovene translation, because what was of overriding importance, besides their excellent (at least receptive) competence in Italian, was their productive mastery of Slovene as the target language.

### **Martina Ožbot: Sulla voce del traduttore: I traduttori sloveni di Dante, i loro profili intellettuali e le traduzioni**

Il contributo vuole offrire alcuni spunti per la riflessione sulle traduzioni slovene della *Divina Commedia*, in particolare sulla misura e sul modo in cui esse riflettono gli orizzonti intellettuali e ideologici dei traduttori. Dopo aver fornito alcune informazioni di base sulla storia delle traduzioni della *Divina Commedia in sloveno*, l'autrice discute brevemente quella che fu la prima (e in realtà problematica) traduzione di un'intera cantica in sloveno, cioè *l'Inferno* nella versione di Jovan Vesel Koseski (*Paklo /Inferno/*, 1877–1878). Nella parte centrale del contributo vengono analizzati i profili intellettuali dei quattro principali traduttori sloveni del poema dantesco. Dopo una veloce presentazione della storia delle traduzioni integrali o di quelle delle singole cantiche – da parte di Jože Debevec (1910–1925), Alojz Gradnik (1959, 1965), Tine Debeljak (1959) e Andrej Capuder (1972; successivamente diverse edizioni rivedute) – vengono presentati gli approcci caratteristici dei quattro traduttori. Nonostante le differenze, le quattro le versioni risultano ancora oggi linguisticamente accessibili e comprensibili.

È interessante notare che tutti e quattro i traduttori affrontano il poema dantesco come testo di grande significato spirituale e religioso, percependo Dante soprattutto come autore cristiano. In tutti loro, l'aspetto religioso o teologico sembra essere centrale nell'interpretazione del testo, il che dimostra che gli interessi letterari e ideologici dei traduttori sloveni di Dante erano strettamente legati. Per tutti, la *Divina Commedia* si trova all'intersezione tra religione, politica e ideologia – campi che assumono un diverso grado di importanza per ciascuno dei traduttori, ma che sono certamente rilevanti per tutti.

I profili formativi e professionali dei traduttori sono piuttosto vari. Nessuno di loro era traduttore professionista, comunque tutti erano attivi, tra l'altro, come scrittori; per esempio, Gradnik era tra i poeti più noti del Novecento, mentre Capuder scrisse romanzi e poesie. La loro diversa conoscenza dell'italiano non sembra aver influito sulla

qualità complessiva delle loro traduzioni del poema dantesco, perché ciò che contava soprattutto, oltre all'eccellente competenza in italiano (almeno di tipo ricettivo), era la loro padronanza produttiva dello sloveno come lingua di arrivo.

\* \* \*

**Nunzio Ruggiero: »Častite največjega pesnika«. Stoletnica iz leta 1921 kot prehod in kot bojno polje**

Prispevek se ukvarja s kulturnim, ideološkim in političnim kontekstom, znotraj katerega je bila leta 1921 obeležena šestoletnica Dantejeve smrti, in sicer v vzdušju kulturnega boja, ki so ga kot glavni akterji sooblikovali liberalci, nacionalisti, katoliki, socialisti in fašisti. Različna branja *Božanske komedije* ter z njo povezane možnosti rab in zlorab Dantejevega mita so se izmenjujejo in prekrivale v ključnem prehodu Italije iz obdobja Giolittija v obdobje fašizma. Na predvečer pohoda na Rim se je obeležje šeste stoletnice Dantejeve smrti odvijalo v času izgube verodostojnosti liberalnega režima, ki je bil v globoki krizi, in prizadevanja za oblast pri raznih akterjih in skupinah. Predstavljena so dogajanja Rimu, Firencah in Ravenni, upošteva se še posebej instrumentalizacijo Danteja kot nacionalnega pesnika pri fašistih, ki so na začetku 20. let pogosto na manipulativen način uporabili še dela nekaterih drugih italijanskih književnikov za doseg ciljev militantnega nacionalizma.

**Nunzio Ruggiero: «Onorate l'altissimo poeta». Il centenario del 1921 come *soglia* e come *campo***

Il contributo prende in considerazione il contesto culturale, ideologico e politico nel quale fu celebrato, nel 1921, il sesto centenario della morte di Dante, segnato da un'atmosfera di battaglia culturale, nella quale partecipavano, come attori principali, i liberali, i nazionalisti, i cattolici, i socialisti, i fascisti. Le diverse letture della *Divina commedia*, con la relativa casistica degli usi e degli abusi del mito dantesco, si avvicendarono e sovrapposero nel passaggio cruciale dall'Italia giolittiana a quella fascista. Alla vigilia della marcia su Roma, la ricorrenza del sesto centenario della morte di Dante si celebrò nel tempo sospeso tra perdita di credibilità di un regime liberale in crisi profonda, e aspirazione al potere di forze e compagini diverse. Nel saggio sono presentate le vicende relative al centenario dantesco che ebbero luogo a Roma, Firenze e Ravenna; un'attenzione particolare viene dedicata

ai casi della strumentalizzazione di Dante quale poeta nazionale da parte dei fascisti, per i quali la letteratura italiana era spesso un mezzo destinato ad un uso manipolativo in chiave di nazionalismo militante.

**Nunzio Ruggiero: »Honour to the greatest poet«. The 1921 centenary as threshold and battlefield**

The contribution is concerned with the cultural, ideological and political context in which the sixth centenary of Dante's death was celebrated in 1921, marked by an atmosphere of culture war in which liberals, nationalists, Catholics, socialists and fascists participated as the main agents. The different readings of the *Divine Comedy*, with the various possibilities it offers of uses and abuses of Dante's myth, alternated and overlapped in at the period of the crucial transition from Giolittian to Fascist Italy. On the eve of the March on Rome, the celebration of the sixth centenary of Dante's death was commemorated at a time of the loss of credibility of a liberal regime going through a deep crisis on the one hand, and the aspiration to power of different forces and structures on the other. The paper presents the events relating to Dante's centenary that took place in Rome, Florence and Ravenna. Particular attention is paid to the cases of the instrumentalisation of Dante as a national poet by the Fascists, for whom Italian literature was often a means destined for manipulation in the name of militant nationalism.

## Podatki o avtorjih

**Igor Grdina**, ddr. slovenščine in zgodovine, redni univerzitetni profesor za slovensko književnosti in za kulturno zgodovino, znanstveni svetnik na Inštitutu za kulturno zgodovino ZRC SAZU, predava tudi na AMEU.

Raziskuje starejšo in novejšo slovensko književnost ter zgodovino slovenskega prostora in civilizacijskih formacij.

Elektronski naslov, e-mail: igor.grdina@zrc-sazu.si

\* \* \*

**Milosav Gudovič**, dr. filozofije, Inštitut za preučevanje krščanskega izročila, Ljubljana.

Je filozof in pesnik. Poglavitna območja njegovega teoretskega dela so filozofska hermenevtika, antropologija literature in religiozni vidiki literarnih del.

Elektronski naslov, e-mail: zvontisine@gmail.com

\* \* \*

**Marko Marinčič**, redni profesor klasične filologije, Oddelek za klasično filologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

Ukvarja se z rimsko in grško književnostjo in z njuno recepcijo. Dejaven je tudi kot prevajalec in je na tem področju prejel več nagrad.

Elektronski naslov, e-mail: marko.marincic@guest.arnes.si

\* \* \*

**Ignac Navernik**, doktorand humanistike na AMEU.

Raziskuje področje teologije homoseksualnosti. Sicer so v središču njegovega zanimanja holistični pristop k človeku, njegova psiha in duhovnost. Posveča se vprašanju kenoze ter kako lahko duhovne veščine in sodobne tehnologije pripomorejo k izboljšanju kakovosti življenja.

Elektronski naslov, e-mail: ignac.navernik@gmail.com

\* \* \*

**Martina Ožbot**, redna profesorica na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Glavni raziskovalni interesi: obsegajo teorijo in zgodovino prevajanja, jezike v stiku in italijansko-slovenske odnose. Občasno prevaja

iz italijanščine in angleščine v slovenščino in obratno. Elektronski naslov, e-mail: [martina.ozbot@guest.arnes.si](mailto:martina.ozbot@guest.arnes.si)

\* \* \*

**Nunzio Ruggiero**, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Neapelj.

Raziskuje sodobno italijansko književnost, kulturno in literarno zgodovina Neaplja, italijansko književno kulturo med obema vojnama, še posebej književnost in fašizem.

Elektronski naslov, e-mail: [nunzio.ruggiero@unisob.na.it](mailto:nunzio.ruggiero@unisob.na.it)

\* \* \*

**Brane Senegačnik**, doc. dr. klasične filologije, Oddelek za klasično filologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

Glavno področje njegovega znanstvenega raziskovanja je antična tragedija, preučuje pa tudi antično komedijo, arhaisko liriko in stoiško filozofijo. Ukvarja se z recepcijo antične poezije v sodobnem času in z ontologijo poezije. Poleg tega je predvsem pesnik.

Elektronski naslov, e-mail: [brane.senegacnik@gmail.com](mailto:brane.senegacnik@gmail.com)

\* \* \*

**Alen Širca**, docent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Je komparativist in filozof, ukvarja se z zgodovino zahodnega mišičnega pesništva, s starejšo slovensko literaturo in metodologijo literarne vede, v zadnjih letih posebno pozornost posveča sodobnemu pesništvu.

Elektronski naslov, e-mail: [sircax@gmail.com](mailto:sircax@gmail.com)

\* \* \*

**Igor Škamperle**, docent za sociologijo kulture na Oddelku za sociologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Njegovo zanimanje sega na področje humanističnega izročila, kulture renesanse, religije in sodobnih oblik skupnosti.

Elektronski naslov, e-mail: [Igor.skamperle@ff.uni-lj.si](mailto:Igor.skamperle@ff.uni-lj.si)

\* \* \*

**Ines Vodopivec**, pomočnica ravnatelja za vodenje strokovnega dela Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, bibliotekarka in dr. umetnostne zgodovine.

Raziskovalno se ukvarja največ z razvojem evropske knjižne grafike in tiskarstva v 16. stoletju ter digitalno humanistiko. Je članica odbora evropske digitalne knjižnice – Europeane in članica Nacionalnega odbora UNESCO.

Elektronski naslov, e-mail: [ines.vodopivec@guest.arnes.si](mailto:ines.vodopivec@guest.arnes.si)

\* \* \*

**Neža Zajc**, dr. literarne, slovanske in kulturne zgodovine, znanstvena sodelavka na Inštitutu za kulturno zgodovino, ZRC SAZU, Ljubljana.

Preučuje starejše slovanske rokopise, bizantinsko miselnost, problematiko historičnih in individualnih poetik (do renesanse), a tudi pesniške opuse in intelektualno kulturo poznejših stoletji. Njeno osrednje raziskovanje je posvečeno sv. Maksimu Greku, grškemu atoškemu menihu in poznobizantinskemu avtorju.

Od l. 1998 tudi sama piše poezijo.

Elektronski naslov, e-mail: [neza.zajc@zrc-sazu.si](mailto:neza.zajc@zrc-sazu.si)

\* \* \*

**Sonja Weiss**, doc. dr. klasične filologije na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Ukvarja se predvsem z antično filozofijo (novoplatonizem) in s prevajanjem antičnih filozofskih piscev, ter z antično mitologijo in njeno recepcijo v srednjem veku in humanizmu.

Elektronski naslov, e-mail: [sonja.weiss@ff.uni-lj.si](mailto:sonja.weiss@ff.uni-lj.si)

## Imensko kazalo

## A

- Ábrányi, Emil 214  
 Acar, R. 106, 120  
 Adami, Giuseppe 220, 223, 232  
 Adams, Alison 211  
 Adams, H. M. 193, 211  
 Adamson, Walter L. 223, 232  
 Agamben, Giorgio 65, 82  
 Akvinski, Tomaž 18, 103, 105, 106, 107, 111, 113, 115, 117, 118, 130, 131, 156, 159  
 Ala(i)n iz Lilleša 71, 72  
 Albert Veliki 18, 115, 131, 147  
 Albertini, Niccolò 25  
 Alciati, Andrea 197, 201, 211  
 Aleksander Haleški 113  
 Aleksander iz Afrodizijade 105  
 Alessio, Gian Carlo 176-178, 188, 286
- Alighieri, Dante:  
*Convivio* 23, 28, 37, 51, 52, 58, 78, 103, 112-115, 135, 136, 160, 165, 172-176, 239, 251, 259, 304  
*De vulgari eloquentia* 23, 37, 39, 40, 42, 136, 171-190, 200, 240, 245  
*Ekloge* 25  
*Kancone, Rime* 73, 136  
*Komedija* 25, 26, 28, 29, 29, 31, 33-35, 37, 38, 47-58, 73, 74, 88, 89, 93, 96, 97, 101, 102, 114-116, 120, 123-125, 128, 131-140, 143, 145, 147, 148, 151, 153-157, 160, 165, 167, 171-173, 177-180, 182, 185-188, 193, 195, 197, 199-202, 205-208, 210, 211, 213-221, 225-227, 230, 232, 235, 237-242, 248, 249, 251-253, 255, 257-259, 275, 286  
*Monarhija* 24, 31, 42, 48, 58, 149, 153, 163, 167, 171, 188, 215, 237-241, 243, 245, 248, 283,  
*Pisma* 15, 21, 24, 25, 147, 150, 160  
*Vprašanje vode in zemlje* (traktat) 26, 28
- Vita Nova* 19, 23, 39, 43, 44, 59, 72-75, 78-80, 82, 83, 135, 136, 140-144, 146, 148, 150, 167, 171, 173, 175, 188, 235, 236, 241, 248
- Alberigo, Guisepe 156, 167  
 Alighieri, Antonia 16, 25, 28  
 Alighieri, Giovanni 16  
 Alighieri, Iacopo 16, 27  
 Alighieri, Pietro 16, 27  
 Alighiero, di Bellincione di Alighieri 15  
 Allan, Keith 176, 189  
 Al Farabi 105  
 Anonymus Lombardus 28  
 Antoinetta, Marija, kraljica 226  
 Antonetti, Pierre 186, 188  
 Applebaum, Stanley 19, 23, 40, 43, 136, 140-142, 146, 148, 167  
 Aratos 61  
 Areopagit, Dionizij 53, 58, 107, 118-120, 121, 131, 156, 157  
 Aristoteles 39, 53, 61, 62, 67, 82, 85, 103, 105, 107, 112, 115, 144, 148, 156, 159, 237  
 Ascoli, Albert Russell 43, 42, 146, 167, 172, 173, 188  
 Asiška, Klara 140  
 Asiški, Frančišek 18, 32, 44, 132, 139, 158-159, 181, 188, 190, 269  
 Auerbach, Erich 257, 259  
 Averroes 115, 157  
 Avgustus 16, 31, 54, 87, 88, 90  
 Avguštin, sv. 18, 49, 113, 152, 156, 159, 160  
 Avicenna 103, 104, 106, 107, 120  
 Azzetta, Luca 28, 43
- B
- Badiou, Alain 173, 188  
 Balavoine, Claudie 211  
 Balbo, Cesare 40, 43  
 Balbo, Italo 273, 274, 279, 287, 288, 290

- Baldelli, Ignazio 203, 211  
 Baldinaccio, Adimari 22  
 Bałucki, Michał 253  
 Barański, Zygmunt G. 172-175, 188-190  
 Barbi, Michele 72, 82, 83, 267, 281  
 Barolini, Teodolinda 72, 73, 82, 186, 188  
 Baron, Hans 43, 56  
 Barrett Browning, Elizabeth 254  
 Barthes, Roland 179  
 Baschiera, della Tosa 22  
 Battifolli grafica 24, 25, 35  
 Baudelaire, Charles 68  
 Baudrier, Henri-Louis 205, 211  
 Bazilij Veliki 113  
 Bazzini, Antonio 220  
 Beda Častiljivi 113, 157  
 Beierwaltes, W. 116, 120  
 Belasco, David 219, 220  
 Bembo, Pietro 39, 199-201  
 Benelli, Sem 254, 263, 272, 277, 286, 287  
 Benn, Gottfried 73  
 Benz, Ernst 48  
 Berger, William 226, 232  
 Bergson, Henri 254  
 Bertozzi, Alberto 109  
 Bernard iz Bagnoregia 181  
 Bernard, sv. (iz Clairvauxa) 18, 56, 116,  
 127, 132, 134, 159, 162, 181, 201, 208  
 Bertrand Lombardski 31  
 Bernard(us), Silvestris 56, 90  
 Bianchi, Luca 174, 188  
 Bicilli, Pjotr M. 36, 37, 40, 43, 145, 166  
 Bigi, Emilio 201, 211  
 Blankenborg, Ronald 63, 64, 82, 83  
 Blau, Edouard 218  
 Bleiweis, Janez 47  
 Boccaccio, Giovanni 15, 19, 25-37, 39,  
 43-45, 74, 175, 188, 214, 215, 218, 219,  
 247, 259  
 Boetij, Anicij Manlij Severin 18, 71, 82,  
 143, 159, 203, 239, 245  
 Bogataj, Dominik Jan 56, 58  
 Boitani, Piero 131, 134, 144, 156, 165, 167  
 Boito, Arrigo 216  
 Boli, Todd 29, 43  
 Bonaventura (Bonaventure) 18, 113, 114,  
 132, 133, 156, 159, 181, 188  
 Bonifacij VIII., papež, 21, 22, 50, 199,  
 269, 283  
 Borgatta, Emanuele 214  
 Bornert, René 161, 167  
 Bosworth, Robert J. B. 223, 232  
 Botterill, Steven 132, 134, 171, 172, 188  
 Botticelli, Sandro 38, 215  
 Bourbon, Nicholas 205  
 Bourdieu, Pierre 70, 247, 248, 258, 259,  
 261, 275, 290  
 Brabantska, Margerita 24, 25  
 Branca, V. 30, 43  
 Breschi, Giancarlo 20, 25, 43, 147, 167,  
 168, 211  
 Bressan, Arnaldo 251, 252, 259  
 Bruni, Leonardo 15, 20, 22, 23, 34-36, 43  
 Buonarroti, Michelangelo 254  
 Burckhardt, Jacob 216, 232  
 Burrell, David B. 105-107, 120, 121  
 Busetto, Natale 15-17, 24, 26, 44
- C
- Cachey, Theodore J. 172-175, 188-190,  
 200, 257, 259  
 Cacciaguیدا 15  
 Caesar, Michael 36, 40, 44  
 Cagnoni, Antonio 214  
 Canaccio, Bernardino 26  
 Cangrande, Francesco della Scala 23, 26,  
 28, 43, 115, 116, 147, 150, 227  
 Cangrande, Alboin 23  
 Cankar, Ivan 66  
 Caproni, Giorgio 65  
 Carugati, Giuliana 133, 134  
 Casale, Ubertino da 18, 160  
 Calvi, Bartolomeo 251, 252, 260  
 Cannetti, Francesco 214  
 Cao, Helène 214, 232  
 Camões, Luís de 255  
 Capuder, Andrej 48, 56-58, 101, 120, 123,  
 124, 126-129, 131, 134, 136, 154, 156,  
 161, 165, 167, 171, 188, 206, 211, 223,  
 225, 232, 249, 251-260



- Carlini, Luigi 214  
 Carner, Mosco 220, 221, 226-229, 232  
 Carson, Ciaran 249  
 Casadei, Alberto 72, 82  
 Casello 17, 45  
 Catalani, Alfredo 214  
 Cavalcanti, Guido 17, 20, 22, 78, 82, 140, 141  
 Cavernos, Constantine 147, 149  
 Cennini, Cennino 158-159, 167  
 Cherchi, Vieri 20  
 Chardin, Teilhard de 254  
 Ciabattoni, Francesco 15, 16, 24-26, 28, 37, 39, 44, 135-137, 146, 147, 200, 211  
 Ciceron 18, 90, 99, 144  
 Cimabue 17  
 Cino iz Pistoie 17, 25  
 Clackson, James 178, 189  
 Clubb, Louise Georges 44  
 Collani, Tania 66, 82  
 Collins, C. John 181, 189  
 Comparetti, Domenico 94  
 Constantino, Antoine 194  
 Contini, Gianfranco 20, 43, 44, 167, 168, 211  
 Cook, William R. 18, 44  
 Corbett, George 257, 259  
 Corbinelli, Jacopo 37  
 Corti, Maria 78, 82  
 Cousins, Ewert 181  
 Crawford, Francis Marion 214  
 Croce, Benedetto 9, 278, 280, 282, 284, 285, 290, 291  
 Curtius, Ernst 45
- Č
- Čajkovski, Modest Iljič 217  
 Čajkovski, Peter Iljič 217  
 Čale, Frano 215, 232  
 Čop, Janez 250  
 Čop, Matija 47
- D
- Damaščan, Janez 160  
 Damian, Peter, sv. 159  
 Dante iz Maiana 17  
 Davis, Charles Till 96, 99, 157, 167  
 Davis, S. J., Leo Donald 156, 167  
 Debeljak, Tine 253-259  
 Debevec, Jože (Josip) 9, 48, 249, 252-259  
 d'Annunzio, Gabriele 280, 282, 284, 287, 289  
 da Buti, Francesco 28  
 da Imola, Benvenuto 28, 39  
 da Polenta, Guido 17, 25, 26, 199, 271, 285, 286  
 da Ponte, Lorenzo 216, 232  
 da Prato, Giovanni Gherardi 39  
 da Rimini, Francesca 186, 214, 216  
 de Bambaglioli, Graziolo 27  
 de Cerchi, Torrigiano 22  
 de Ferrari, Gabriele Giolioto 194, 204  
 de Gregori, Luigi 262, 276, 290  
 de Pazzi, Giacchinotto 22  
 de Robertis, Domenico 20, 25, 43, 72, 82, 136, 147, 167, 168, 211  
 dei Cherchi, Vieri 20  
 del Fiorentino, Dante 220, 232  
 degli Abati, Durante 15  
 degli Abati, Gabriella 15  
 degli Alberti, Jacopo 20  
 degli Alberti, Neri 20  
 degli Altoviti, Palmieri 20  
 della Scala, Bartolomeo 23  
 della Tosa, Baschiera 21  
 della Tosa, Rossa 21  
 della Lana, Jacopo 27, 203  
 de la Motte, Diether 228  
 della Scala, Bartolomeo 23  
 di Fiore, Ioachim 18, 160  
 di Folco Portinari, Bice (tudi lik Beatrice) 16, 18, 20, 28, 48, 54-56, 72, 78, 110, 115, 116, 120, 124, 125, 127, 137, 139, 142-144, 146, 147, 153, 154, 156, 162, 163, 179, 185, 187, 208, 218, 219, 235, 237, 239, 244, 268, 282  
 di Lapo, Arnolfo 17  
 di Michelino, Domenico 215  
 Delumeau, Jean 38, 44, 149, 167  
 Descartes, René 185  
 Domicijan 89

- Donati, Buoso 224, 225, 227, 228  
 Donati, Corso 20, 22  
 Donati, Forese 19  
 Donati, di Manetti Gemma 199, 218  
 Donati, Picardo 186  
 Donizetti, Gaetano 214  
 Dryden, Konrad 232  
 Durand, Gilbert 52, 53, 58  
 Durling, Robert M. 109-111, 120
- E
- Eckhart, Mojster 130  
 Eco, Umberto 41, 44, 90, 146, 147, 158,  
 167, 177, 178, 183, 186, 189, 190  
 Edinger, F. E. 53, 58  
 Eliot, Thomas Stearns 73, 74  
 Emerson, Richard K. 18, 44  
 Empedokles 61  
 English, Edward D. 182, 189  
 Epikur 61, 157  
 Eskrich, Pierre 205  
 Evgenij III. 132  
 Ewert Cousins, 181, 188
- F
- Federici, Theresa 146, 168  
 Ferwerda, Rein 118, 120  
 Franchetti, Alberto 224  
 Franchini, Giovanni 214  
 Frisardi, Andrew 19-21, 29, 42-44, 150  
 Ficino, Marsilio 38  
 Filej, Bojana 184, 189  
 Filelfo, Giovanni Mario 35  
 Filelfo, Francesco 39  
 Filon, Aleksandrijski 51  
 Fišer, Srečko 198, 250, 259  
 Flabbi, Lorenzo 66, 82  
 Frazer, James George 74  
 Freccero, John 91, 93, 99, 153, 154, 164,  
 168  
 Freedman, Alan 203, 211  
 Frescobaldi, Dino 17  
 Forzano, Giovacchino 220, 222-227, 230-  
 233  
 Fournier-Gorre, Giuseppe 214  
 Foucault, Michel 179
- G
- Gaborik, Patricia 232  
 Gaddi, Gaddo 17, 158  
 Galderic iz Clunyja 139  
 Gantar, Kajetan 11, 61, 62, 82  
 Garin, Eugenio 37, 39, 44  
 Gaultier, Philippe 195  
 Gelli, Giambattista 35, 37  
 Generali, Pietro 214  
 Getto, Giovanni 40, 44  
 Ghislanzoni, Antonio 214, 220  
 Giacosa, Giuseppe 220  
 Giardino, Pier 26  
 Gier, Albert 222, 232  
 Gille, Philippe 219  
 Gilson, Étienne 108, 115, 120  
 Gilson, Simon 175, 176, 189  
 Giolitti, Giovanni 261, 264, 274, 275, 278,  
 289  
 Giordano, Umberto 224  
 Giotto 17, 23, 30, 158  
 Girardi, Michele 224, 232  
 Goetz, Hermann 214, 217  
 Goestl, Fran 216  
 Godard, Benjamin 214, 216-219, 232  
 Gollancz, Vik/ctor 29, 31, 34, 44, 45, 220,  
 232  
 Gold, Didier 226, 227  
 Gomes, Antônio Carlos 214  
 Gorki, Maksim (Aleksij Maksimovič  
 Peškov) 254  
 Gorni, Guglielmo 43, 72, 75, 82, 167, 168,  
 211  
 Gradnik, Alojz 43, 44, 38, 148, 249, 252,  
 253, 256-259  
 Gray, Alastair 249  
 Grdina, Igor 180, 189  
 Green, Henry 197, 211  
 Gregor VII. 16  
 Gregor iz Nise 249  
 Grimaldi, Marco 72, 82  
 Grossatesta, Robert 115  
 Guidi, Conti 24  
 Guido iz Pise 27  
 Guido iz Romene 25  
 Guinizzelli, Guido 17, 140

- H
- Hadot, P. Être 107, 109, 115, 120, 121  
Hall, Alexander W. 182, 189  
Halle, J. R. 36, 38, 39, 44  
Halliwell, Stephen 62, 67, 82  
Hardie, Colin 136, 140, 141, 143, 144, 168  
Hardie, Ph. R. 87, 99  
Harper, Anthony J. 211  
Harris, Joseph 71, 82  
Hay, Denys 28, 35, 36, 44  
Hawkins, Peter S. 27, 44, 160, 165, 168  
Hedley, Douglas 143, 156, 159, 168  
Henrik VII. Luksemburški 23-25, 34  
Henrik III. 31  
Herzmann, Ronald B. 18, 44  
Holbein, Hans ml. 205  
Hollander, Robert 27, 35, 38, 44, 90, 91, 97, 99  
Holmes, Georges 38, 44  
Homer 51, 52, 61, 63, 64, 82, 83, 86, 87, 93, 99  
Horacij 158
- I
- Ivašič, Marta 48, 58  
Izaija, Rimski 94
- J
- Jacoff, Rachel 15, 42-45, 89, 91, 96, 99, 135, 138, 139, 146, 148, 154, 156, 157, 162, 163, 165, 167-169, 173, 188  
Jan, Zoltan 251, 259  
James, Clive 249  
James, Patrick 178, 189  
Janez XXII., papež 31  
Janez iz Sarrevalle 37  
Johnston, Oliver M. 147, 168, 205, 212  
Juvan, Marko 174, 189  
Juvenalis 18
- K
- Kapela, Marcijan 71, 113  
Karel Anžujski (iz Anouija) 16  
Karel Valoiški 21, 22, 34  
Karel Veliki 243  
Katarina iz Siene 140  
Kitchen, Kenneth Anderson 181, 188
- Kleant 61  
Kleinhenz, Christopher 182, 189  
Koch, Theodore W. 193, 211  
Kocijančič, Gorazd 71, 82, 119-121, 129, 239, 245  
Konrad II. 15  
Konstantin I. 90, 91, 99, 162, 163  
Kos, Janko 15, 19, 43, 72, 73, 82, 138, 167  
Kos, Milko 9  
Koselleck, R. 261, 290  
Koseski, Jovan Vesel 47, 249-252, 255  
Koster, Severin 85, 99  
Košir, Niko 42, 44, 71, 82, 119-121, 129, 239, 245  
Kozin, Tina 65  
Kožuh, Štefan 181, 182, 190  
Kraye, Jill 22, 23, 40, 44  
Ksenofanes 61
- L
- Lacrosse, Joachim 109, 120  
Lajovic, Uroš 71, 82  
Laktancij 90  
Lancia, Andrea 28, 43  
Lapo, Gianni 17  
Larner, John 19, 33, 44  
Landino, Cristoforo 37-39, 45, 200  
Lansing, Richard 109, 120  
Latini, Brunetto 16, 19, 140, 199  
Le Goff, Jacques 52, 58, 88, 93, 95, 99  
Levstik, Fran 250, 251, 259,  
Llorca, Iris 66, 69, 83  
Linn, Andrew 176, 189  
Lombard, Peter 17, 102, 103, 113, 117  
Lotman, Jurij M. 41, 44, 137, 138, 146, 148, 158, 160, 168  
Lubac, Henri de 51  
Lucentini, Paolo 129, 134  
Ludvik IV. 31  
Lukian 18  
Lukrecij, Tit Kar 61
- M
- Maggi, Nicola 104, 120  
Makovec, Aleš 221  
Makuc, Neva 248, 259

- Malaspina, Moroello 23-25, 31  
 Malpaghini, Giovanni 39  
 Mambelli, Antonio 205, 211  
 Mann, Nicholas 22, 44  
 Manetti, Giannozzo 37  
 Manutio/Manuzio, Aldus 39, 193, 199, 200  
 Maramauro, Guglielmo 28  
 Marcarini, Giuseppe 214  
 Maroević, Tonko 73, 75, 83  
 Mascagni, Pietro 216, 217, 221, 222, 224, 230, 232, 233  
 Massenet, Jules 218, 219, 226, 227  
 Matthews, David 230, 233  
 Mazzantini, Paolo 102, 221  
 Mazzoni, Francesco 9, 43, 167, 168, 203, 211, 212  
 Mazzotta, Giuseppe 15, 17, 18, 23, 25, 26, 35, 44, 135, 149, 160, 163, 165, 168  
 McGinn, Bernard 18, 44, 105, 106, 120, 121, 128, 134  
 McLaughlin, M. L. 40, 44  
 Mecca, Angelo Eugenio 202, 212  
 Medici, Lorenzo 38, 45  
 Meier, Franziska 174, 188, 189  
 Meilhac, Henri 219  
 Mellone, Attilio P. 107, 113, 114, 120  
 Mercadante, Saverio 214  
 Merezkovski, Dmitrij 239, 245  
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 214, 216  
 Mickiewicz, Adam 254  
 Michelino, Domenico di 215  
 Millet, Gustave 161, 168  
 Mitchell, Donald 230, 233  
 Moeves, Christian 101, 104, 105, 107, 108, 110, 112-114, 116, 117, 120, 124, 134, 152, 168  
 Momigliano, Attilio 233  
 Monte, Steven 83  
 Montemaggi, Vittorio 45, 143, 144, 146, 152, 156, 160, 165, 167-169  
 Moore, E. 101, 102, 120  
 Moravec, Dušan 217, 233  
 Mordini, Leonardo 203, 212  
 Morlacchi, Francesco 214  
 Mullen, Alex 178, 189  
 Murger, Louis-Henri/Henry 220  
 Musset, Alfred de 219  
 Mussolini, Benito 223, 228, 232, 233, 265, 266, 272-274, 279, 280, 287, 288
- N
- Nardi, Bruno 102-104, 110, 113, 115-118, 121  
 Navernik, Ignac 184, 189  
 Neumann, Erich 53, 58  
 Nicolson, Andrew 230, 233  
 Njegoš, Petar Petrović 254  
 Nordal, Eugen (Johann Arnold-Gruber) 214
- O
- Oberto iz Romene 25  
 O'Keeffe, David 101, 102, 104, 121  
 Økland, Jorunn 185, 189  
 Oliva, Luigi 220  
 Oliver, Davies 45  
 Olivi, Pietro di Giovanni 18, 160, 161  
 Oracij 18  
 Ovidij 18, 19  
 Ožbot, Martina 247, 252, 259, 260
- P
- Parmenides 61  
 Panofsky, Erwin 38, 45, 163, 168  
 Papparlado, Salvatore 214  
 Pavel, apostol 52, 88, 92, 97, 185, 239  
 Pavel III., papež 199  
 Paz, Octavio 73  
 Perčić, Tone 249, 250, 254, 260  
 Pertile, Lino 15, 138, 144, 145, 154, 156, 157, 160, 166, 168  
 Peter, apostol 97, 239  
 Petrarca, Francesco 22, 24, 25, 37, 39, 197, 199, 254  
 Petronij, Gaj 71  
 Petrocchi, Giorgio 43, 167, 168, 203, 211, 212  
 Phillips-Matz, Mary Jane 229, 230, 233  
 Pièrne, Gabriel 214

- Pigler, Agnes 109, 121  
 Pirovano, Donato 72, 82  
 Platon 62, 85, 105, 108, 109, 116, 144, 155, 203, 230, 242  
 Plotin 10, 105-109, 115-121  
 Pollack, Tamara 112, 116, 121  
 Poliziano, Angelo 37  
 Ponchielli, Amilcare 214  
 Porfirij 105  
 Portonaris, Dominique 194  
 Praga, Marco 220  
 Prešeren, France 47, 49, 51, 251, 260  
 Prévost, Antoine François (abbé) 219, 226  
 Proklos 102, 163  
 Proust, Marcel 65  
 Ptolemaj, Klavdij 53, 112, 142, 148  
 Puccini, Giacomo 213, 217, 219-229, 231  
 Purcell, Sally 23, 40, 45
- Q
- Quilici, Gaetano 214  
 Quirini, Giovanni 26
- R
- Rafael (Raffaello Sanzio) 73, 215  
 Rahmaninov, Sergej Vasiljevič 217  
 Reichl, Karl 71, 82  
 Riccardo iz sv. Vittoria 18  
 Ricci, Corrado 262-264, 266, 271, 276-278, 280, 285  
 Ricci, P. G. 29  
 Ricci, P. O. 29, 43, 45  
 Ricci, Luigi 224, 233  
 Riccitelli, Primo 214  
 Ricordi, Giulio (Jules Burgmein) 229  
 Ricordi, Tito 217, 229  
 Ridolfi, Luca Antonio 195, 196  
 Rihard Svetoviktorski 131  
 Ritter, A. M. 158, 168  
 Robins, Robert Henry 176, 189  
 Robinson Smith, J. 30, 45  
 Roddewig, Marcella 201, 212  
 Rogers, David 249  
 Romani, Felice 214  
 Rosetti, Dante Gabriel 73
- Rossini, Gioac(c)hino Antonio 214  
 Roullié, Guillaume (Roville; Rouillio, Guglielmo) 193, 195-197, 201, 204, 207, 211  
 Ruggeri Colaiaco, Nancy 179, 185, 186, 190
- S
- Sabato, Ernesto 254  
 Salvatori, Fausto 228  
 Santagata, Marco 50, 58  
 Sapegno, Natalino 74, 83, 124  
 Sardou, Victorien 219, 220, 222  
 Sassaroli, Vincenzo 214  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 242, 245  
 Schickling, Dieter 220, 223, 226, 227, 233  
 Schnapp, Jeffrey T. 45, 138, 146, 156, 168  
 Schnyder, Peter 66  
 Scribe, Eugène 222  
 Schwob, Marcel 214  
 Scontrino, Antonio 214  
 Seligman, Vincent 233  
 Selimović, Meša 66  
 Seneka, Lucij Anej 18, 71  
 Sessa, Giovannija Battista 206  
 Sessa, Melchior 206  
 Seward, Barbara 126, 134  
 Seyfried, Ignaz Xaver 214  
 Sgarbi, Marco 15, 44, 135, 167, 200, 211  
 Signorelli, Luca 215  
 Silvestris, Bernard 90  
 Simmel, Georg 55, 58  
 Simplicij 105  
 Słowacki, Julius 154  
 Smith, J. Robinson 30, 45, 138  
 Snider, Denton J. 17, 20, 34, 35, 45  
 Solovjov, Vladimir Sergejevič 227, 235, 242-245  
 Sokolowski, Robert 105, 121  
 Sonzogno, Edouardo 221, 229  
 Spini, Geri 22  
 Stacij 18, 89, 93-95, 97, 98, 100  
 Staffa, Giuseppe 214  
 Steptoe, Andrew 216, 233  
 Sterpos, Marco 233

- Stivender, David 216, 233  
 Strathern, Paul 38, 45  
 Strepponi, Feliciano 214
- Š
- Širca, Alen Albin 124, 134, 171, 190, 208, 212  
 Škamperle, Igor 52, 58, 119, 121
- T
- Tafi, Iacopo 17  
 Tafi, Andrea 17  
 Tagore, Rabindranath 254  
 Tamburini, Giuseppe 214  
 Targioni-Tozzetti, Giovanni 230  
 Tavoni, Mirko 174, 176, 177, 190, 267, 281, 291  
 Temistij 105  
 Theophilus, Presbiter 158, 169  
 Thévenon, Valérie 66, 68, 83  
 Thomas, Ambroise 214, 217  
 Thomas, Henry 205, 212  
 Tinker-Villani, V. 249, 260  
 Tivadar, Hotimir 180, 189  
 Took, John 170, 190  
 Torrespini, Morello 230  
 Toscanini, Arturo 229  
 Toynbee, Paget 15, 24, 35, 45, 147, 160, 163, 169  
 Traherne, Matthew 45, 143, 144, 146, 152, 156, 160, 161, 165, 167-169  
 Trione, Fortunato 121, 134  
 Trisini, Gian Giorgio 37
- U
- Ugo iz sv. Vittoria 8  
 Ugucione della Faggiuola (Hugotin), vladar Pise 29, 31, 147, 160, 168, 179  
 Uršič, Marko 108, 116, 117, 119, 121
- V
- van der Straet, Jan (Stradanus) 215  
 Varon, Mark Terencij 71  
 Vasa, Pierre 205  
 Vegliante, Jean-Charles 66, 82, 83  
 Vellutello, Alessandro 205, 195, 199, 200, 201
- Venuti, Lawrence 247, 260  
 Verdi, Giuseppe 213-215, 217, 219, 222, 229, 232, 233  
 Vergilij 10, 31, 41, 42, 48, 52, 54, 55, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 97, 138, 140, 143, 148, 157, 179, 199, 205, 205-208, 218, 239  
 Vergilij, del Giovanni 25  
 Vernon, Chiose 28  
 Villani, Giovanni 34, 38, 43, 45  
 Villani, Filippo 26, 34, 35, 43  
 Visconti, Nino 17  
 Volkmann, Ludwig 198, 206  
 von Bingen, Hildegarda 140  
 Vraz, Stanko 249, 250
- W
- Wagner, Hans-Joachim 221, 222, 230, 233  
 Wagner von Jauregg, Julius 217  
 Wagner, Richard 218, 229, 232, 233  
 Weston, Jessie L. 74, 83  
 Wilde, Oscar 254
- X
- Xella, P. 58
- Z
- Zajc, Neža 193, 210  
 Zakrajšek, Fran 47, 249, 250  
 Zandonai, Riccardo 217  
 Zennaro, Silvio 104, 120  
 Zlobec, Ciril 72, 75, 82, 138-141, 167, 171, 188, 236, 245, 252, 260  
 Zolla, Elemire 52, 58  
 Zorić, Mate 215, 232  
 Zuelli, Guglielmo 221
- Ž
- Župančič, Oton 222, 233, 249, 251