



Realisme, sanselighed og sandhed

Nogle begreber i dantekritikken

Roer, Hanne

Published in:
Perspektiver på Dante II

Publication date:
2005

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Roer, H. (2005). Realisme, sanselighed og sandhed: Nogle begreber i dantekritikken. I A. Cullhed (red.), *Perspektiver på Dante II* (s. 31-47). Rapport från det Nordiska Dantenätverkets Seminarium Nr. 2
<http://www.kb.dk/guests/natl/dante/>

Perspektiv på Dante. II

Stockholm 2001

I REDAKTION AV ANDERS CULLHED

(NORDIC DANTE STUDIES, II.
STOCKHOLM 2001.
EDITED BY ANDERS CULLHED)

PERSPEKTIV PÅ DANTE. II

Rapport från det Nordiska Dantenätverkets
Seminarium nr. 2 på Italienska Kulturinstitutet
i Stockholm den 5 – 7 oktober 2001

I redaktion av
Anders Cullhed

Stockholm 2004

Nordic Dante Studies, II.
Proceedings from the Second Conference of the Nordic
Dante Network at the Italian Cultural Institute in
Stockholm, October 5-7, 2001
Edited by Anders Cullhed
Stockholm 2004

Innehåll

ANDERS CULLHED Förord 5

TIDEN

GERT SØRENSEN Den politiske Dante 9

MINNA SKAFTE JENSEN Dante og middelalderens Troja-fortællinger 21

HANNE ROER Realisme, sanselighed og sandhed 31

ÜLAR PLOOM Code(s) versus Energeia in the (Con)Text of the *Vita Nuova* 47

ASBJØRN BJORNES Dante og den høviske tradisjon 57

LONE KLEM Comedy in the "Comedy" 67

LÄSARNA

CONNI-KAY JØRGENSEN Vico og Dante 79

JØRN MOESTRUP Dante i Norden 97

OLE MEYER Dante læst og påtegnet 105

SVEN EKBLAD Ekon från Dante i *Rosens namn* av Umberto Eco 129

CHRISTINA HELDNER Dantes stilkonst. Om rytmisk variation i *Divina Commedia* och dess svenska översättningar 143

VERKET

MICHEL OLSEN Dante og polyfoni 175

PEKKA KUUSISTO The Limits of Geometry in the *Convivio* and their Inversion in the *Comedy*. On Dante's Cosmology and its Modern Afterlife 185

MAGNUS RÖHL Tre anteckningar om struktur och komposition i Inferno V 213

PÄIVI MEHTONEN The Poetics of the Confusion of Tongues 221

JAN OLOV ULLÉN Den kärlek som rör solen och de andra stjärnorna 229

Abstracts 235

Contributors 241

Förord

ANDERS CULLHED

Dante Alighieri (1265-1321) är ett av världslitteraturens stora namn, ett faktum som också återspeglas på nordisk botten. Där har förmodligen översättnings- och introduktionsverksamheten jämte de populärvetenskapliga översikterna varit dominerande. Beträffande översättningarna slås man för svenskt vidkommande av den häpnadsväckande kvantiteten; här skulle man rentav kunna tala om en hel tradition, en Komedi på svenska (av, det medges, skiftande kvalitet) som ännu saknar en heltäckande genomlysning. Edward Lidforss', Aline Pippings och Åke Ohlmarks' versioner är bara några av de mest lästa, och den senaste, Ingvar Björkesons *Den gudomliga komedin* (1983), har redan blivit en klassiker. Grannländerna har å sin sida några utmärkta utgåvor att lita till, därtill av sent datum – Ole Meyers nyutgivna *Dantes guddommeliga komedie* blev en välförtjänt framgång vid millennieskiftet. Till bilden av Dante i Norden har också bidragit, för att bara hålla oss till de senaste årtiondena, uppmärksammade monografier från två kulturredaktörer, Olof Lagercrantz (Dagens Nyheter) och Jan Olov Ullén (Sveriges Radio), jämte två professorer, E.N. Tigerstedt (Stockholms universitet) och Trond Berg Eriksen (Universitetet i Oslo). Fler vore att nämna – och nämns också i Jörn Moestrups bidrag till denna volym. Där framgår det också att den här korsbefruktningen mellan essäistisk och akademisk verksamhet kännetecknat mycket av det nordiska Dantestudiet, och då har gynnsamma inflytanden utgått från bägge hållen. Jan Olov Ulléns Dantebok *Det synliga osynliga* från 1989 är exempelvis inspirerad av avancerad textanalytisk teori, medan Tigerstedts spränglärda *Dante. Tiden, mannen, verket* (1967) är skriven för en bred publik, vad som anno dazumal kallades den bildade allmänheten, därtill med en stilistisk brio man skulle vilja se mer av inom litteraturvetenskapen över lag.

På senare år har emellertid också Danteforskningen *sensu stricto* tagit fart i Norden. Pionjären på fältet, säkerligen också det största nordiska namnet inom det internationella Dantestudiet, är finländaren Johan Chydenius, bland annat med en monografi över *The typological problem in Dante* från 1958. Traditionen från Chydenius har säkerligen, direkt eller indirekt, gett viktiga impulser till de Danteforskare från Finland och Baltikum som är representerade i denna volym. Men också den danska universitetsvärlden kan visa upp ett antal yngre *dantisti*, såsom Hanne Roer från universitetet i Aarhus, som disputerade härom året på en avhandling om Dantes (och medeltidens) språk teori, eller Leonardo Cecchini från samma lärosäte, som gett sig i kast med ett av de svåraste (och flitigast granskade) problemområdena inom Danteforskningen, nämligen det allegoriska skrivsättet. Detta bara för att nämna några – läsaren återfinner flera av de nu aktuella namnen i den volym han eller hon håller i handen.

Det råder sammanfattningsvis ingen tvekan om att det akademiska forskningsintresset för Dante just nu är på tillväxt i Norden. Ändå har insatserna på fältet – fram till nu – varit påfallande splittrade, utan någon egentlig samordning. Av den orsaken tog Ole Meyer och Christian Kaatmann, bägge knutna till Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn, år 1998 initiativet till ett nordiskt Dantenätverk. Tanken bakom projektet var att koordinera de

nordiska insatserna på fältet, väcka ytterligare intresse för Dantestudiet på de nordiska universiteten och ge uppslag till vidare forskning i ämnet, inte minst på doktorandnivå. Kärnpunkten i nätverkets aktiviteter är organisationen av öppna tredagarsseminarier, alternerande mellan deltagarländerna, vartannat år. Det första seminariet, i realiteten skandinaviskt snarare än nordiskt, gick av stapeln i det ombyggda Kongelige Biblioteks ståtliga ”sorte diamant” – den eleganta tillbyggnaden i glas, stål och svart granit som höjer sig över Christians Brygge och Sydhavnen – i Köpenhamn 8-10 oktober 1999 och resulterade sedermera i symposieskriften *Perspektiv på Dante. I, København 1999*, i redaktion av Kaatmann & Meyer.

År 2001 var turen kommen till Stockholm, där undertecknad arrangerade konferensen ”Dante: tiden, läsarna och verket” på Italienska Kulturinstitutet den 5 till 7 oktober. Mot bakgrund av den ovan hastigt skisserade bilden av senare års *dantismo* i Norden, var det särskilt viktigt för mig att kunna engagera de finländska och baltiska kollegorna i nätverket. Resultatet blev någorlunda tillfredsställande: sju danska, en estländsk, två finländska, två norska och fem svenska deltagare diskuterade – med varandra och publiken – tre huvudaspekter på Dantes författarskap under tre vackra höstdagar i det vackra funkishuset på Gärdet.

Med ”tiden” avses naturligtvis vad som i litteraturvetenskapliga sammanhang brukar kallas kontexten (eller tidigare ”bakgrunden”), här rikt fasetterad i såväl politiska konflikter och intressen – utredda av Gert Sørensen – och genusperspektiv, kommenterade av Hanne Roer, jämte litterära motivkretsar och stilistiska traditioner (Minna Skaftte Jensen, Ular Ploom, Asbjørn Bjornes och Lone Klem). Med ”läsarna” avses Dantes medeltida publik (Ole Meyer) men också senare lektörer, hos avancerade efterföljare som upplysningens Giambattista Vico (Conni-Kay Jørgensen) eller postmodernismens Umberto Eco (Sven Ekblad), hos de nordiska kommentatorerna (Jørn Moestrup) och de speciella läsare som är poetens översättare (Christina Heldner). Dantes konst belyses å sin sida ur polyfona (Michel Olsen), epistemologiska (Pekka Kuusisto), strukturella (Magnus Röhl), poetologiska (Päivi Mehtonen) och, sist men inte minst, poetiska aspekter (Jan Olov Ullén).

Ämnet för Mehtonens bidrag är närmare bestämt ”språkblandningens poetik”, och själva fenomenet språkblandning kännetecknar också denna volym. Deltagarna har helt enkelt – ungefär som i akademiska festskrifter av klassiskt snitt – fått välja det språk han eller hon velat skriva på: danska, engelska, norska eller svenska. En kort sammanfattning (”Abstract”) bifogas varje uppsats, annars har jag inte velat strömlinjeforma de olika bidragen. Förhoppningsvis kommer deras olika språkliga avfattningar att återspegla något av inte bara Dantes egen polyglotta erfarenhet utan också den nordiskt-baltiska internationalism som kännetecknade våra diskussioner på Italienska kulturinstitutet, rent arkitektoniskt så långt man kan komma från såväl Det Kongelige Biblioteks svarta diamant som från Dantes älskade *Il mio Giovanni* i Florens men å andra sidan så nära vi kan komma poetens hemland, hans språk och hans kultur, detta *bel paese là dove’l si suona* (”vackra land där man säger si”), i Sverige.

Avslutningsvis vill jag rikta ett tack till Kulturinstitutet, såväl dess direktör Amadeo Cottini som dess hjälpsamma personal, vidare till Maria de Geer, Stockholm, som förmedlade kontakten med institutet och också i övrigt gav symposiet värdefullt stöd, till kollegorna på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet och i synnerhet till byrådirektör Ann Badlund, utan vars administrativa insatser arrangemanget inte varit möjligt. Symposiet fick stöd från Henrik Granholms stiftelse och Riksbankens jubileumsfond, som också finansierat utgivningen av denna bok

TIDEN

Den politiske Dante¹

GERT SØRENSEN

Kulturhistoriens tredje tid

Det er altid lidt af en satsning for én, der ikke føler sig som egentlig middelalderforsker, at kaste sig over et tema som dette. Der er imidlertid heller ikke noget perspektiv i, at kun middelalderforskere kan beskæftige sig med middelalderen. Det kan selvsagt virke provokerende at hævde, at dantologer ikke har monopol på Dante – og i særdeleshed ikke Dante, der til forskel fra så mange andre af middelalderens navne også har haft et langt efterliv med kommentarer og oversættelser og formodentlig kan forvente en fortsat interesse. Dante tilhører sin tid og sin kultur. Men han peger også ud over sin tid som det spor, det fragment, den levning han også er og fortrinsvis er. Som et sådant spor lejrer han sig ind i vor tid og i vor kulturelle erindring, i vor litteraturhistorie, og bliver så at sige en samtidig med os – også med de af os, som ikke er middelalderforskere.

Man kan naturligvis vælge ham fra sit forskningspensum, fordi han er uden for ens kompetenceområde eller for fremmedartet. Man kan også vælge ham til og udvide sit eget indhegnede område. Mange har gjort det sidste. Når nogle vil hævde, at *Den guddommelige Komedie* er den første jeg-roman, er der her tale om en konstruktion med træk af en senere tids individdyrkelse, der umiddelbart lægger afstand til en medindlevende rekonstruktion af, hvad Dante selv måtte mene om sit værk. Samtidighedsgørelsen betyder i dette tilfælde, at det frelseshistoriske perspektiv skiftes ud med et dannelseshistorisk. En sådan konstruktion gør i almindelighed vekslende brug af de associationer, forudfattede meninger og af de teorier, som enhver samtid stiller til rådighed, ikke uden fare for at foretage anakronistiske overgreb. Dante gør sig for så vidt selv skyldig i anakronismer over for den antikke kultur, når han eksempelvis tog Vergil med sig i Helvedet som den, der skulle lede ham på troens rette vej. Som den augustæiske tids store digter havde Vergil nogle ganske andre mål med sin digtning end at være en figural forudelse af en kommende kristen tid.

Vi kan givet ikke sætte os ud over dette paradoksale fortolkningsvilkår, når Dante både er fortid men ikke kun fortid *og* nutid men ikke kun nutid. Dante tilhører, hvad Paul Ricoeur ville kalde den tredje tid², om noget kulturhistoriens tid, der hverken er objektiv tid (kronos) eller subjektivt oplevet tid men en varen, når han som det spor, han er, både henviser til *sin* verden, men uden at lade det hele komme til syne, *og* er til rådighed for os, i vor verden med vore behov for erfaringsstrukturering. Dante havde givet ikke forestillet sig, at han en dag skulle foreligge i indtil flere danske eller svenske oversættelser og hver med deres præferencer og løsningsforslag, ofte afstemt efter læserens behov og forventninger til en vis forståelighed.

¹ Se også mit tidligere arbejde om den politiske Dante, jf. G. Sørensen, "The Reception of the Political Aristotle in the Late Middle Ages (from Brunetto Latini to Dante Alighieri). Hypotheses and Suggestions", i *Renaissance Readings of the Corpus Aristotelicum* (Proceedings of the conference held in Copenhagen 23-25 April 1998, edited by M. Pade), *Renæssancestudier* 9, København 2001. Nærværende paper er en udbygning og præcisering af dette foregående arbejde.

² P. Ricoeur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris 1985.

Den tredje tid henleder opmærksomheden på tingenes og teksternes varen ved som spor, som aflejringssteder for betydninger og diskurser. Og når den tredje tid nu dukker op i vor konceptualisering af tiden, er det næppe uden sammenhæng med, at fremskridtstanken er mindre gennemslagskraftig og ikke længere omgærdet med samme evidens i den moderne verden. Det er måske netop derfor, at Dante føles så tæt på os, selvom han efter den kronologiske tids og modernitetens nyhedsmålestok skulle fjerne sig mere og mere fra os.

Aristoteles-receptionen og den moderne verdens opkomst

Hvad er det så, han lader komme til syne i et værk som *Monarchia*, uden at det dermed er os beskåret at læse ham i hans fulde og endegyldige kontekst, selvom kilderne et langt stykke af vejen skulle være kortlagte? Der er de, der som eksempelvis Etienne Gilson i almindelighed gør ham til noget nær en klon af Thomas Aquinas. Men kan vi tale om et fasttømret thomistisk paradigme i begyndelsen af det 14. århundrede? Næppe. Bag værkets stramme opbygning i tre bøger, er der da også mange flere stemmer, der kan høres. Teksten er i denne henseende stratigrafisk og dialogisk opbygget. Kilderne er mange, hvilket igen afspejler det kulturelle og politisk-økonomiske vilkår, der udgør tekstens bredere kontekst.

En af de kilder, jeg her vil følge er den politiske Aristoteles, hvis *Ethica Nicomachea* blev oversat fra græsk til latin i 1240, mens bogen om de politiske forfatninger og styreformer kom i en latinoversættelse, ligeledes fra græsk, i 1260. Ganske vist lykkedes det Thomas Aquinas, dog ikke uden vanskeligheder, at tilpasse en læsning af Aristoteles til de kristne doktriner; men den græske filosof blev også lanceret i en radikal og af Kirken dæmoniseret udgave med rødder i den snart bandlyste arabiske reception. Den førende eksponent for denne tradition var Averroës (latin for Ibn Rushd, 1126-1198), der levede i Marokko og Spanien, og hvis kommentarer til Aristoteles' værker fik stor indflydelse blandt de lærde i Paris men også i Bologna og Padova³. Som Aristoteles-kommentator var Averroës uomgængelig – også for Dante, der i Komedien benævner ham som den, der ”lavede den store kommentar”,⁴ hvad der ikke nødvendigvis gjorde Dante til radikal aristoteliker.⁵

Vi ved, at Paris' biskop Étienne Tempier, der havde tilsyn med Sorbonne-universitetet, i 1277 greb ind over for 219 kætterske sætninger, som blev tilskrevet Aristoteles og

³ I Padova var der en stærk Aristoteles-tradition på dette grundlag, som varede frem til det 17. århundrede, da interessen for den græske filosof dalede. Giovanni Pico Della Mirandola har fra sine læreår i Padova ladet sig inspirere af denne traditions adskillelse af fornuft og tro, se hovedværket fra 1486 *Om menneskets værdighed* (da. overs. og indledn. J. Juul Nielsen), Renæssancestudier 4, København 1989.

⁴ Dante, *Inferno* IV, 144 (”l gran comento feo”). Der henvises i øvrigt til Ole Meyers seneste danske oversættelse af *Den guddommelige Komædie*, København 2000, der undtagelsesvis ikke er fulgt i denne her citerede passus.

⁵ Det hårfine spørgsmål om, hvorvidt Dante var averroist eller ej, behandler Richard Kay indgående i en lang kommentar og besvarer det med et tvetydigt ja og et nej i sin udgave af Dantes politiske hovedværk, jf. Dante, *Monarchia* (eng. overs. m. komm. Richard Kay), Pontifical Institute. Medieval Studies, Toronto 1998, ss. 20-22 (kommentar). Se også note 9, nedenfor.

Det er denne udgave, der vil blive citeret fra i det følgende, da den foruden den engelske oversættelse også indeholder den latinske originaltekst. Richard Kay bygger sin udgave på den hidtil mest gennearbejdede og pålidelige filologiske udgave af teksten, sc. det italienske ‘Società Dantesca’s udgave ved Pier Giorgio Ricci (Milano 1965). Ricci understreger i sin introduktion (s. 126), at værkets titel er *Monarchia* og ikke *De Monarchia*, som det ofte lyder. Den første trykte udgave af værket (editio princeps) kommer i Basel i 1559; Dante står dog ikke som forfatteren, det gør derimod en anden florentinsk forfatter af samme navn, men som skulle have levet i sidste halvdel af det 15. århundrede! Misforståelsen blev rettet i den anden udgave fra 1566 (jf. Richard Kays indledning, s. xxxvi). Se også Dante, *Monarchy* (eng. overs. og indledn. P. Shaw), Cambridge 1996.

Averroës.⁶ Hvad der i særlig grad var hjemfaldne til Kirkens (eller dele af Kirkens)⁷ fordømmelse var f.eks. sætninger om, at jorden er evig og uden begyndelse og afslutning,⁸ dvs. at den ikke er skabt og derfor heller ikke vil blive udsat for en dommedag; eller om, at sjæl og legeme udgør en enhed, og at alle menneskers intellekt danner en enhed (tesen om eksistensen af en kollektiv monopsyke);⁹ og endelig er der forestillingen om, at himmellegemerne har indflydelse på menneskenes liv. Flere af disse sætninger kunne man finde hos den danske middelaldersteolog Boethius de Dacia, der færdedes i det parisiske universitetsmiljø omkring 1270 og var forfatter til værket *Verdens evighed*.¹⁰ Også hos Thomas Aquinas og Siger af Brabant vil man kunne finde mange af de fordømte sætninger. Overordnet drejede konflikten sig om, at filosofien og dens fornuftsætninger trængte ind på teologien og udfordrede dens trossætninger. Det kunne eksempelvis være vanskeligt at forestille sig et første menneske (Adam), altså et menneske uden forældre. Det stred mod erfaringen. Men, ville teologerne hævde, det var derimod ganske i overensstemmelse med åbenbaringens sandheder, som fornuften (*ratio*) kom til kort overfor, og som alene troen (*fides*) ville kunne begribe.

I det omfang Dante indarbejder den græske filosof i sit politiske hovedværk om monarkiet, åbner der sig nogle brecher i teksten og via den i hele det kristne hegemoni, teksten er interPELLERET af.¹¹ Georges de Lagarde leverer i sit værk om den verdslige tænkningens genfødsel umiddelbart en ramme til en forståelse af tidens og dermed også værkets kompleksitet. De Lagarde ser det 13. århundrede som et højdepunkt for Kirken, men samtidig mener han at kunne spore en øget verdslig reaktion, omend ikke et åbent oprør, mod den klerikale intelligentsias og dens institutioners ekspansion, hvilket bidrog til at udløse hvad han benævner ”voldsomme konflikter”.¹² Der kan selvsagt være tvivl om, hvor stort et råderum en tekst som *Monarchia* eksproprierer inden for det kristne hegemoni. Men der kan næppe være tvivl om, at teksten prøver nogle grænser af, hvad allerede

⁶ U. Cerroni, *L'identità civile degli italiani*, Lecce 1997, s. 84; G. De Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du moyen âge. II. Secteur social de la scolastique*, Louvain-Paris 1958, ss. 33-38.

⁷ Det kan være lidt uklart, hvor centralt styret fra pavens side indsatsen har været. Ligesom forbuddene, der i øvrigt blev fremsat i andre, tidligere perioder af 1200-tallet, ikke har været håndhævet alle steder med samme nidkærhed. Se også F. van Steenberghen, *Aristotle in the West. The Origins of Latin Aristotelianism*, Louvain 1970, ss. 59-77.

⁸ Se Aristoteles' værk *De Coelo* (Om himlen, første bog, kap. 10-11).

⁹ Jf. Dante, *Monarchia*, cit., ss. 18-21 (kommentar); Dante afviser tesen om, at der kun er ét, kollektivt fællesintellekt. Dante er af den opfattelse, at hvert individ nok er udstyret med sit eget intellekt, men i *Monarchia* (I, 8-9) hedder det – og Dante føjer til, at Averroës deler dette synspunkt i sin kommentar til Aristoteles' *De Anima* – at det individuelle intellekt ikke kan udmøntes fuldtud; skal det ske ”er det nødvendigt, at anskue menneskeheden som en mængde (*multitudo*), ved hvis hjælp [det individuelle intellekt] realiseres i dets helhed”. I *Paradiso* (VIII, 115-20) hedder det: ”Han [Karl Martell] fortsatte: ’Har mennesket mon på jorden/ en fordel af at leve i samfund?/ – ’Javist’, sagde jeg, ’derom kan ingen tvivle’./ -’Og er dét muligt hvis det ikke lever/forskelligt i forskellig stand og embede?/ Ikke hvis jeres mester [dvs. Aristoteles] står til troende”.

¹⁰ Boethius de Dacia, *Verdens evighed* (da. overs. og introd. N.J. Green-Pedersen), København (1976) 2001. I samme udgave findes en da.overs. af Boethius, *Det højeste gode* og *Drømme*. Flere af de sætninger, som blev fordømt af Tempier menes hentet fra Boethius de Dacia.

¹¹ Dante, *Monarchia* I, 3 (Aristoteles er her blot omtalt som ”philosophus”; andre steder nævnes Aristoteles direkte ved sit navn, f.eks. I, 1). Se også *Inferno* IV, 131; her nævnes Aristoteles som ”mesteren, den største tænker af dem alle” (”il maestro di color che sanno”). Se også Dante, *Convivio*, IV, 6 (edd. C. Vasoli & D. De Robertis), Milano-Napoli (1988) 1995, s. 586: Aristoteles: ”den menneskelige fornufts mester og fører”. Selve omtalen af Aristoteles blot som Filsoffen var almindelig i middelalderen i det mindste fra og med det 12. århundrede (ibid., s. 3n).

¹² G. de Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du moyen âge. I. Bilan du XIII^{ème} siècle*, Louvain-Paris 1956, ss. 158-59. Også Ernst Kantorowicz understreger dualismen mellem erfaringens verden med dens egne mål og troens verden, se *The King's two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton (1957) 1981, ss. 463-64.

tekstens umiddelbare virkningshistorie demonstrerer.¹³ Således skal kardinal Bertrando del Poggeto have organiseret en offentlig afbrænding af værket i Bologna i 1329 med støtte fra pave Johannes XXII som en reaktion på, at tilhængere af den tysk-romerske kejser, Ludvig af Bayern, havde taget værket til sig. I 1559 kommer den på Kirkens Indeks over forbudte bøger og forbliver her frem til 1881.

Værkets skismatiske karakter bliver her lige akkurat et argument for at genfremsætte den hypotese, som Charles B. Schmitt tidligere har fremført, når han forbinder den fornyede interesse for Aristoteles, man også finder hos Dante og hos andre, med hvad han kalder "the emergence of the modern world".¹⁴ Man kan indvende, at dette projekt ikke nødvendigvis er Dantes eget primære anliggende, hvad der for så vidt er rigtigt. Alberto Asor Rosa udtrykker det på den måde, at selv om Dante indkredser "en autonom sfære for udtryksmæssige og kulturelle valg, der [...] præcist udstikker en anden typologi for menneskets intellektuelle virke", så sætter han ikke på noget tidspunkt afgørende spørgsmål ved kristendommens overordnede legitimitet.¹⁵ Alligevel er det ikke nogen anakronisme at læse Dante i forhold til den moderne verdens opkomst. Det kan begrundes med, at Dante ikke længere kun tilhører sin egen tid og denne tids selvforståelse men definitivt er henvist til kulturhistoriens tredje tid. I forhold til denne tid bliver det af interesse for os, der lever i den lange postkatolske og måske endda postkristne slagskygge, at se de givet utilsigtede og på ingen måde af Dante nødvendigvis ønskede konsekvenser af det verdslige råderum, der tegner sig i hans mentale univers.

Vi er i den paradoksale situation, at Dante bidrager til at udstikke en ny etisk-politisk dimension men ved at gøre brug af en hedensk, antik tænkens tese om institutionernes naturlige oprindelse i det sociale dyr, mennesket er. Det er umiddelbart indlysende, at Aristoteles måtte være en udfordring for det kristne hegemoni, når han og hans eksegeter konfronterede det med en etisk-politisk virkelighed i den dennesidige verden, som Kirken ikke uden videre havde et sprog til at konceptualisere. Dante kaldte denne virkelighed for *civilitas humani generis*, dvs. menneskeslægtens politiske fællesskab,¹⁶ der ikke bare kunne reduceres til et bolværk mod arvesynden eller til et foreløbigt stadium på vejen mod den himmelske lyksalighed, men som havde egne immanente og fornuftsbaseerede mål og strategier.

Republikanismens krise og *Monarchia's* datering

Den politiske Dante er knyttet til opkomsten af den republikanske orden i hjembyen Firenze, som blev indstiftet med det såkaldte priorat i 1282.¹⁷ Dante gjorde karriere i dette forfatningssystem og opnåede et prior-embede i en tomåneders periode fra midten af juni

¹³ Se også F. Cheneval, *Die Rezeption der Monarchia Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559. Metamorphosen eines philosophischen Werkes* (med en kritisk udgave af G. Vernani, *Tractatus de potestate summi pontificis*), München 1995.

¹⁴ Ch. B. Schmidt, *A Critical Survey and Bibliography of Studies on Renaissance Aristotelianism 1958-1969*, Padova 1971, s. 117. Andre har talt i almindelighed om en renæssance allerede i det 12. århundrede, jf. H. Haskins, *Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1939, bl.a. med henvisning til den fornyede interesse for juraen, se i øvrigt også E. Kantorowicz, "Kingship under the Impact of Scientific Jurisprudence", i *Twelfth Century Europe and the Foundations of Modern Society* (edd. M. Clagett, G. Post, R. Reynolds), Madison, Wisc. 1961, genoptrykt i forfatterens *Selected Studies*, New York 1965, ss. 151-66.

¹⁵ A. Asor Rosa, "La fondazione del laico", i *Letteratura italiana. V. Le questioni* (ed. A. Asor Rosa), Torino 1986, s. 19; Asor Rosa har først og fremmest *Den guddommelige Komædie* i tankerne, men udsagnet gælder i samme grad *Monarchia*.

¹⁶ Dante, *Monarchia*, I, 2, cit. Dantes brug af det latinske ord 'civilitas' svarer til Aristoteles' 'politeia', dvs. det politiske fællesskab eller den politiske livsform, der igennem lovgivning skal sikre borgerne et etisk godt liv.

¹⁷ L. Vogt, *Laug, slægt og stat. Den politiske udvikling i Firenze 1281-1295*, København 2000.

til midten af august år 1300. Men han gennemlevede også den republikanske ordens dybe krise som følge af de tilspidsede konflikter mellem tidens tre magtinstanser: kommunen, paven og imperiet. Således fik han som en konsekvens af de interne stridigheder mellem det hvide og det sorte parti (igen en udløber af striden mellem guelfere og ghibellinere), en dødsdom på halsen og måtte søge eksil. Dante kunne konstatere, at den republikanske orden ikke var i stand til at bilægge disse konflikter og sikre den fred og lykke, som, efter hans opfattelse, var målet for menneskets virke som individ og som menneskehed. I et brev til sine florentinske landsmænd fra 1311 er diagnosen skånselsløs: ”Stakkels Italien, du som er alene og overladt til private personers vilje og uden nogen offentlig regering”.¹⁸ Kirken ville have været et muligt sted for en udsoning af arvesyndens forventelige kvaler. Men den aristoteliske ballast var givet for stærk til, at den bare kunne skrotes. Det var dog ganske klart, at den kristne kultur og den verdslige, for ikke at sige den hedenske konstitutionalisme ikke var umiddelbart kommensurable størrelser. Det forklarer den åbenlyse agoni i Dantes politiske tænkning mellem en kristen og en aristotelisk diskurs.

I *Monarchia* opskalerer Dante træk, der egentlig tilhører den republikanske bystatstradition, når han flytter interessen fra polis til monarkiet eller imperiet. På dette punkt bryder Dante med sin læremester Brunetto Latini, der i sin *Tresor* (skrevet i fransk eksil 1260-66) netop fremhæver den politiske kultur i de italienske bystater og stiller erfaringerne herfra op imod det korrupte franske monarki, hvor embederne var til salg til højstbydende. Latinis Aristoteles-inspiration fornægter sig ikke, når han bygger sit encyklopædiske værk op med en sådan disposition, at sidste bog afslutter med politikken, der i lighed med en formulering, vi finder i Aristoteles’ værk om de græske bystaters forfatninger, gøres til ”la plus haute science” (”den højeste videnskab”) og til den mest udsøgte profession blandt mennesker, hvis mål det er at etablere et styre ”selonc raison et selonc justice” (”der følger fornuften og retfærdigheden”).¹⁹ Latinis hyldest til de italienske bystater og deres økonomiske foretagsomhed går så vidt, at han på et afgørende punkt mislæser Aristoteles. Det er et sted, hvor Aristoteles er inde på de tre styreformer og deres udartninger: monarkiet, aristokratiet og demokratiet. Af disse tre former prioriterer Aristoteles faktisk monarkiet det pågældende sted. Latini læser passagen fra *Ethica Nicomachea* som om Aristoteles mente, at den højeste form var de manges styre.²⁰

Spørgsmålet er så, hvornår Dante så faktisk affattede *Monarchia*. Forskningen har budt på mange årstal, der svinger mellem årene 1300 og 1319. En gængs opfattelse har satset på årene 1312-13. Den kan føres tilbage til Boccaccio, der i sin *Trattatello* gør Henrik VII’s indtog i Italien for at blive kronet som kejser i Rom til værkets umiddelbare anledning.²¹ Henrik var blevet valgt til kejser allerede i 1308 og begav sig til Italien i 1310. Værket skulle da udtrykke Dantes ganske særlige forventninger til Henrik VII. I et samtidigt brev karakteriseres Henrik som ”Cesaris et Augusti successor” eller ”sol noster”.²² Så vidt så godt. I de seneste år har flere dog flyttet affattelsen frem til årene 1316-19, altså efter

¹⁸ Dante, *Epistola VI* (31.3 1311), i *Monarchia. Epistole politiche* (ed. F. Mazzoni), Torino 1966, s. 224. Igen en genklang af *Purgatorio* VI, 76-78: ”Du trælbundne Italien, smertens herberg,/ du førerløse skib for vind og vove/et horehus, og ikke landes dronning!” og af Dante, *Convivio*, IV, 9, cit., s. 627: ”Stakkels Italien, der er forblevet [...] uden regering”.

¹⁹ B. Latini, *Li livres dou tresor* (ed. F.J. Carmody), Berkeley & Los Angeles 1948, s. 17. Se også J.M. Najemy, ”Brunetto Latini’s ‘Politica’”, i *Dante Studies* CXII, 1994, ss. 33-51. Dette bind indeholder andre artikler om Brunetto Latini, bl.a. af R. Kay, ”The Sin(s) of Brunetto Latini” (ss. 19-31), der funderer over Dantes placering af sin læremester i *Inferno* XV (for sodomitter).

²⁰ Ibid., s. 211. Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, VIII, 10.

²¹ Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole* (ed. P.G. Ricci), Milano-Napoli 1965, s. 637.

²² Dante, *Epistola VII* (17.4 1311), i Dante, *Monarchia. Epistole politiche*, cit., s. 242.

Henriks død i 1313.

Det er Pier Giorgio Ricci, der i sin udgave fra 1965 gjorde opmærksom på en passus i manuskripterne, som, formodentlig fordi den blev opfattet som en senere tilføjelse, blev udeladt i de trykte udgaver. Det drejer sig om en krydshenvisning til Paradiso (V:19-22), hvor der tales om den frie vilje som den allerstørste af de gaver, som Gud skænkede mennesket. Denne *terminus a quo* sætter affattelsen til 1316 og derefter, altså mens Dante arbejdede på Komediens sidste del. Denne senere datering har fået Richard Kay til at pege på en anden anledning end Henrik VII's *iter italicum*. Ifølge denne tese skal værket være motiveret af, at Dantes protektor på det tidspunkt, ghibellineren Cangrande della Scala i Verona, skulle have sin position som kejserudpeget stedfortræder stivet af. Således skulle Henriks død have svækket Cangrandes position over for pave Johannes XXII's forsøg på at delegitimere kejsermagten ved ikke at anerkende Ludvig af Bayern som efterfølger.²³

Om denne tese er rigtig, er det vanskeligt at sige. Men uanset hvad der har været den umiddelbare anledning, har en sådan anledning kun kunnet mobilisere, hvad der over længere tid var modnet. Det skal i denne forbindelse ikke glemmes, at Dante allerede i *Convivio*, der menes afsluttet i 1307, melder ud med en slags forarbejde til det senere politiske hovedværk.²⁴ Værkets motivårsager bliver dermed ganske komplekse.

Monarchia's opbygning og temaer

Værket består af tre bøger, der hver behandler et spørgsmål, af hvilke det tredje er det mest kontroversielle:

1. Om monarkiet er nødvendigt for menneskehedens velfærd?
2. Om det romerske folk havde ret (de jure) til at påtage sig imperiets forpligtelse?
3. Om monarkens autoritet kom direkte fra Gud eller fra Guds stedfortræder, altså fra paven?²⁵

Indledningen er et godt eksempel på den dialogiske amalgamering af forskellige diskurser i Dantes kosmologi. Således tales der om en *natura superior*, der indplanterer en sandhedstrang i mennesket. Hvad er denne højere natur? Nogle udgivere hævder uden tøven, forventeligt, at det er Gud, andre, at det er et alment udtryk, eller at Dante naturligvis mener Gud, men at han ved det faktiske sproglige valg har ønsket indirekte at citere Aristoteles.²⁶ Der er givet et ekko af Aristoteles, der i begyndelsen af sin *Metafysik* skriver, at "alle mennesker af natur ønsker viden". I indledningen til *Convivio* hedder det, igen med reference til den græske filosof, og igen som et vidnesbyrd om dennes permanente formning eller i forhold til en vis ortodoksi deformation af Dantes tænkning: "Alle mennesker ønsker fra naturen side at få indsigt, ligesom Filosoffen siger det i begyndelsen af den Første Filosofi".²⁷

²³ R. Kay, indledning til Dante, *Monarchia*, cit., xx-xxxi. Se også Dante, *Monarchia*, I, 12, cit., s. 66.

²⁴ Dante, *Convivio*, cit., IV, 4-5 & 9, ss. 547-81 & ss. 616-37.

²⁵ *Monarchia*, I, 2, cit., s. 6.

²⁶ Dette sidste synspunkt fremføres af Richard Kay i hans kommentar til stedet, jf. Dante, *Monarchia*, I, 1, cit., s. 2. I sin kommentar til stedet (I, 1) kalder Vinay 'den højere natur' for et "espressione generica", jf. Dante *Monarchia* (it. overs. m. indl. og komm. G. Vinay), Firenze 1950. I *Purgatorio* (XXV, 61-75) siger den romerske digter Statius, altså en hedning, til Dante, da spørgsmålet om, hvordan et dyr bliver til et barnemenneske og taler: "Men åben nu dit sind for hvad der følger:/i samme øjeblik som fostrets hjerne/ har fået sin struktur, indblæser han som/ bevæger alting, og som frydes over/ dette naturens underfulde kunstværk,/ en ny og mere kraftfuld ånd i denne;/ den kombinerer det som dér er aktivt/ med sin beskaffenhed, og danner én sjæl/ der lever, sanser og har selvbevidsthed". Stedet viser også, at Dante ikke deler Averroës' monopsykisme (jf. s. 11, n. 9, ovenfor).

²⁷ Dante, *Convivio*, I, 1, cit., s. 3.

Og videre. Mennesket er udstyret fra naturens (eller Guds) side med en *virtus intellectiva*, et intellektuelt potentiale, hvis målrettethed er grundlaget for tænkning og handling.²⁸ Målet (den universelle fred) og midlet (monarkiet) for denne tænkning og handling i tingenes og menneskenes verden er det, der udgør det ledende princip for Dantes undersøgelse (*principium inquisitionis directivum*).²⁹ Dette anliggende kræver dog af Dante en præcisering, for så vidt det ikke er al tænkning og handling, der har hans opmærksomhed i værket. Der foretages en afgrænsning både opad og nedad i tænkningens og handlingens hierarki, dvs. en indplacering dels i det overordnede kristne hegemoni og dels i en verden af praktisk foretagsomhed. Således skelner han mellem på den ene side ting, som er hinsides vor rækkeevne, og som vi kun kan reflektere over men ikke forandre og manipulere (dvs. de guddommelige ting), og på den anden side ting, som vi kan reflektere over og forandre og manipulere og altså omforme til *humana civilitas*. Mennesket har to mål: lykken (*beatitudo*) i det himmelske paradys og lykken i det jordiske paradys.³⁰

Det er denne sidste verden af foranderlige og manipulerbare ting, som Dante reflekterer over i *Monarchia* og gerne ser forandret og manipuleret i en bestemt retning. Dante skelner imidlertid yderligere mellem to former for målrettet forandring. Der er den mekaniske forandring, som f.eks. håndværkeren udfører inden for rammerne af en profession. En sådan handling afledes af det latinske verbum *facere* (at gøre i betydningen af at forarbejde) og resultatet af denne virksomhed benævnes *factibilia* (forarbejdede ting). Det er ikke denne erhvervsbundne og specifikke form for forandring, der har Dantes primære interesse. Afgrænsningen opad til troens og åbenbaringens urørlige verden suppleres her af en afgrænsning nedadtil i forhold til det rent instrumentelle og partikulære virke. Den form for forandrende og manipulerende handling, der har den politisk tænkende Dantes egentlige opmærksomhed, er den, der er knyttet til udviklingen af de institutionelle rammer, der overhovedet er forudsætningen for enhver form for instrumentel og for så vidt også reflektorisk virksomhed. En handling af denne type afledes af verbet *agere*, der grundlæggende betyder noget med at drive frem eller lede (f.eks. en flok), men som også kan betyde at forhandle.³¹ Resultatet af denne type forandring klassificeres som *agibilia*, der er reguleret og tilpasset af den politiske forstandighed (*politica prudentia*).³² For at kunne udøve et erhverv (*ars*), forudsætter det en politisk forstandighed, der kan tilvejebringe de styrende institutionelle rammer, f.eks. en korporation, der organiserer f.eks. håndværkere inden for et område, en branche, i det øjemed at sikre den anførte *ars* de faglige traditioner og arbejdskraftens beskyttelse (se Fig. 1). I det forfatningsmæssige system, som Dante kendte fra sin hjemby, spillede korporationerne en vigtig politisk rolle, idet det kun var medlemmerne af korporationerne, der kunne beklæde offentlige erhverv. Dante selv, der som nævnt en kort overgang var prior, var indskrevet i apotekernes korporation.

Med distinktionen mellem *facere* og *agere* bestemmer Dante sit undersøgelsesfelt til den politiske handling, altså kilden til enhver velorganiseret styre (*fons atque principium rectorum politiarum*) i regi af familien, byen og af imperiet. Man genkender her Aristoteles' lære om den institutionelle stratigrafi.³³

²⁸ *Monarchia*, I, 3, cit., s. 16.

²⁹ *Ibid.*, I, 3, s. 12.

³⁰ *Ibid.*, III, 15, s. 310. Idéen med *finis duplex* er givet hentet fra Thomas Aquinas.

³¹ Se Lewis & Short, *A Latin Dictionary*, Oxford 1966 (under *ago*).

³² Dante, *Monarchia*, I, 3, s. 22. For disse differentieringer, se også *Convivio*, IV, 9, cit., ss. 619-22, med henvisninger både til Aristoteles og Thomas Aquinas.

³³ *Ibid.*, I, 2, s. 8; se også *Convivio*, IV.4, cit., ss. 550-51 og Aristoteles, *Statslære*, I, 2 (1252b).

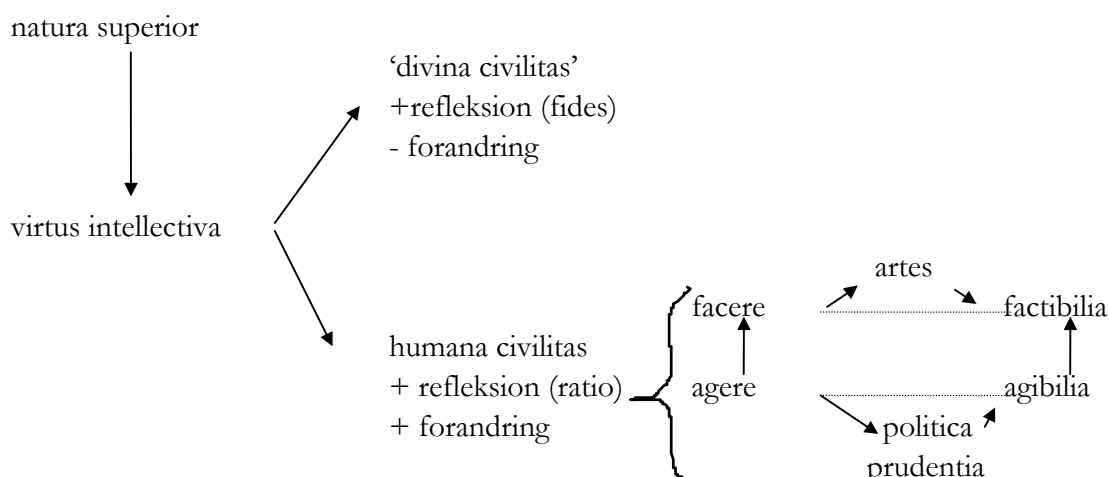


Fig. 1

De to lys. Månen og solen. Dantes opprioritering af den politiske forstandighed og tilmed formuleret i en i forhold til det klerikale vokabularium heterogen sprogbrug, griber umiddelbart ind i middelalderens standende konflikt mellem pave og kejser. Lad mig her slå ned på to passager i den tredje og mest kontroversielle bog af *Monarchia* for i teksten at spore konsekvenserne af Dantes særlige disartikulering af det dominerende hegemoni, for så vidt angår dets både åndelige og institutionelle sammenhængskraft. Den første passage tager afsæt i Genesis-beretningen om Gud, der på fjerdedagen skabte to lys, hvoraf det ene var kraftigere end det andet, altså solen og månen. Dette bibelsted gav fra Gregor VII's tid og måske helt tilbage fra det 4. århundrede anledning til følgende udlægning,³⁴ her af Dante formuleret som en syllogisme, der er den senere Holbergs Erasmus Montanus-figur værdig:

luna recipit lucem a sole qui est regimen spirituale;
 regimen temporale est luna;
 ergo regimen temporale recipit auctoritatem a regimine spirituali.

Månen modtager lyset fra solen, som er det åndelige styre;
 det timelige styre er månen;
 ergo modtager det timelige styre autoriteten fra det åndelige styre.

Altså solen og månen bliver allegorier for hhv. pavemagt og kejsermagt, og ræsonnementet mener at kunne godtgøre den sidste magts underkastelse under den første magt. Dante afviser dog syllogismens logik. Når solen og månen ækvivaleres med pavemagt og kejsermagt, gøres de til noget menneskeskabt. Det skulle betyde, hvis vi holder os til skabelsesberetningen, at disse nævnte menneskeskabte institutioner skulle være skabt før mennesket, der som bekendt først blev skabt til sidst, på sjattedagen. Dante driver syllogismen *ad absurdum* ved at anvende en rationel argumentation men inden for rammerne af den sandhed om verdens tilblivelse, som Biblen åbenbarer. Denne sandhed bestrides ikke af Dante. Men i den udstrækning det forholder sig, som første Mosebog siger, er det for Dante fornuftsstridigt at argumentere, som allegoriens tilhængere gør.

Kantorowicz har påpeget, at Dante faktisk opererer med en variant af allegorien om de

³⁴ Ifølge Richard Kays kommentar i Dante, *Monarchia*, III, 4, cit., ss. 220-21, går allegorien tilbage til det 4. århundrede. Men det er pave Innocens III, der bringer allegorien i kredsløb i det 13. og 14. århundrede, bl.a. i et brev til præfekten Acerbus og Toscanas adel, der indgår i striden mellem Filip af Frankrig og John af England, se B. Tierney, *The Crises of Church and State. 1050-1300*, Toronto 1964, s. 132 (kilde 71). John af Paris skal have tilbagevist allegorien i *De potestate regia et papali* (XIV, 4) fra 1306. Vinay peger i sin udgave af *Monarchia*, cit, *ad locum*, på, at Clemens V brugte allegorien i sin *Divine Sapientie*, sendt til Henrik VII i 1309.

to lys i sit digterunivers.³⁵ Den bringes dog ikke i anvendelse i *Monarchia* men i Komедien:

Soleva Roma, che il buon mondo feo,
due soli aver, che l'una e l'altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.³⁶

Rom, som engang gav verden fred og orden,
havde tilforn to sole, og de viste
to sande veje: verdens vej og Guds vej.

Kantorovicz mener at kunne spore motivet med de to sole til samtidig byzantinsk poesi (Theodoros Prodromos), og ikke mindst til forestillingen om *helios basileus* (Solkongen). Dante er dog næppe inspireret direkte herfra men fra motivets videre liv i italiensk poesi, bl.a. via digtningen om Frederik II som sol-kejser. Man bemærker i øvrigt, at Dante i sine politiske breve omtaler Henrik VII som *sol noster*.³⁷

Når Dante bringer allegorien med de to sole i spil, falder det i tråd med hans dualistiske skel mellem en kejsermagt, der tager sig af den verden, der kan reflekteres over med fornuften, og som kan bearbejdes efter egne immanente formål, og kirken, der varetager den verden, der kun kan reflekteres over og opnås indsigt i via tro og åbenbaring.

Konstantins Gavebrev. Ved at udlægge skriftstedet i skabelsesberetningen om de to lys, som Kirken gør, lægger kirken ikke skjul på sine intentioner om at overtage forestillingen om *helios basileus* fra den timelige magts symbolik. Kirken mente sig i besiddelse af den juridiske bemyndigelse til at overtage kejserens overhøjhed ved at reducere den til en afledt og overdraget overhøjhed. Denne bemyndigelse går tilbage til det såkaldte Gavebrev, ifølge hvilket den konverterede Konstantin den Store i taknemmelighed for en sygdomshelbredelse skulle have overdraget imperiet til pave Sylvester. Dermed er vi fremme ved den næste og sidste passage i *Monarchia*, der her skal kommenteres. Dante anfægter ikke Brevets ægthed, som Lorenzo Valla senere gør i 1440, men dets legitimitet.³⁸ I Komédiens underverden møder Dante den berygtede pave Bonifatius VIII og svarer ham:

Ahi, Constantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!³⁹

Ak Konstantin, hvor megen ondskab fødtes,
om ikke af din dåd, så af den medgift
den første rige fader modtog fra dig!

I lighed med det første eksempel tager Dante også her en syllogisme i anvendelse for at tilbagevise overdragelsens juridiske gyldighed.

ea que sunt Ecclesie nemo de iure habere potest nisi ab Ecclesia,
romanum imperium est Ecclesie,
ergo ipsum nemo habere potest de iure nisi ab Ecclesie.

Det som er Kirkens, kan ingen med rette have med mindre fra Kirken,

³⁵ E. Kantorowicz, "Dante's 'two suns'", i *Selected Studies*, cit., ss. 326-38.

³⁶ Dante, *Purgatorio*, XVI, 106-08.

³⁷ Se ovenfor, s. 13, note 22.

³⁸ E. Kantorowicz, *The King's two Bodies*, cit., s. 190 n. 310. Se også G. de Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque*, I, cit., s. 201, peger på John af Paris, hos hvem man vil finde en 'aristotelisk' argumentation i lighed med Dantes.

³⁹ Dante, *Inferno*, XIX, 115-17.

det romerske imperium er Kirkens,
ergo kan ingen have dette med rette med mindre fra Kirken.

Ifølge Dantes ræsonnement forudsætter Kirken, at sætningen ”*romanum imperium est Ecclesie*”, er gyldig, for så vidt den er sanktioneret af Gavebrevet. Problemet, som Dante ser det, er imidlertid, at kejser Konstantin ikke havde nogen juridisk ret til at overdrage imperiet til Kirken. Argumentet, der henvises til, går på, at imperiet var bundet op på juridiske normer, der gjorde, at imperiet ikke bare var en genstand, som kejseren kunne skalte og valte med, som om det var hans private ejendele. Fra et retligt synspunkt var kejseren imperiets tjener, hvis funktion var defineret af loven. Dante holdt sig ikke tilbage fra at sige, at ”en tilraning af retten gør ingen ret” (*usurpatio iuris non facit ius*). Det var netop retskulturen, som det romerske imperium lod gå i arv via Romerretten og de store juridiske skoler (f.eks. universitetet i Bologna), og som anden bog af *Monarchia* handlede om.⁴⁰ Hos John af Salisbury tituleres fyrsten som ”*persona publica*”.⁴¹

Fyrste-monarken er i følge den romerske retskultur bundet af loven (*legibus alligatus*) men han er også lovgiver (*legibus solutus*) ikke i den forstand at han lovgiver for egen vindings skyld, som om magtudøvelsen var et privat anliggende, men for undersåtternes skyld. Der er her en reminiscens af den *lex regia*, den gamle bemyndigelseslov, som legitimerede de romerske kejseres magt. Via *lex regia* skal det romerske folk i sin allertidligste historie have overdraget myndigheden til monarken. Det uløste spørgsmål var så, om denne overdragelse af myndighed var permanent, eller om den var midlertidig og kunne kaldes tilbage. I det sidste tilfælde finder vi den republikanske variant. I det første tilfælde den imperiale eller ligefrem absolutistiske variant. Dante, der havde mærket konsekvenserne af krisen i Firences konstitutionelle system, hældte til den sidste udlægning. Men med sin juridiske definition på kejsermagten lagde Dante dog klar afstand til enhver form for magtudøvelse, der hvilede på det rå og vilkårlige herredømme. Det lovbaserede styre tog netop det nødvendige etisk-politiske hensyn, som sikringen af den universelle fred og retfærdigheden krævede. Kejseren kunne ændre på den positive lov, men som kejser var han i sidste instans bundet af den målrettethed, der lå i at loven banede vejen for den ultimative virkeliggørelse af den universelle fred og retfærdighed. Fulgte kejseren ikke denne linje, ville hans styre degenerere til et tyranni og han selv til en tyran, der så at sige privatiserede magten og gjorde den til et redskab for at tilgodese egne mål og interesser.

Mens det første af de to diskuterede eksempler fremførte rationelle argumenter inden for rammerne af en åbenbaret sandhed, bunder argumentationen i det andet eksempel i en juridisk kultur, hvis klare skel mellem offentlig og privat legitimerer autoriteten et helt andet sted end dér, hvor Kirken ville placere dens oprindelse, nemlig i loven og ikke i en pave, der kun står til regnskab over for Gud. Ikke desto mindre træder den indre spænding i Dantes tankegang tydeligt frem, når han nok bruger Romerrettens tradition i det øjemed at afvise pavens myndighed over kejseren men alligevel samtidig legitimerer kejserens myndighed direkte fra Gud. Tilmed afsluttes *Monarchia* med noget, der ligner et dementi af hele værket anliggende. Den dualisme, som værket åbner, synes her i det sidste kapitel af bliver noget indsnævret, når det hedder delvis beroligende, som om Dante var blevet skræmt af det skismatiske perspektiv, at den dødelige lykke, som kejseren kan tilbyde, er

⁴⁰ *Monarchia*, III, 10, cit., ss. 264, 276.

⁴¹ E. Kantorowicz, ”Kingship under the Impact of Scientific Jurisprudence”, cit., s. 159, henviser til John af Salisbury, *Policraticus*, IV, 2. G. de Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque*, I, cit., ss. 138-45, har nogle interessante overvejelser over sammenhængen mellem Romerretten og statsteoriens idé om *la puissance publique*. Det kan føjes til, at Frederik II i de såkaldte Melfi-forfatninger henviser til den romerske Lex Regia, jf. *Liber Augustalis* (1231, ed. J.M. Powell), Syracuse, New York 1971, s. 32.

placeret under den udødelige lykke, som udgår fra paven.⁴²

Epilog

Når Dante i *Monarchia*'s tredje bog slår til lyd for, at kejserens magt legitimeres af Gud direkte og ikke via pavens formidling, griber han lige ind i den standende debat i middelalderen om magtens deling. Dante går imod Kirkens slet skjulte ønske om at overtage den verdslige kejsermagt, men anerkender for så vidt pavens eneret til at udlægge det, som der kun kan reflekteres over og i øvrigt ikke ændres så meget på, altså retten til at udlægge de teologiske spørgsmål vedrørende tro og åbenbaring. Paven er en, der bærer nøglen til himmerriget,⁴³ altså en *claviger regni celorum*, som det også hedder i *Monarchia*,⁴⁴ men Dante tilføjer, at det ikke betyder, at paven kan løse og binde (*solvere* og *ligare*) imperiets love og dekreter med mindre det da kan bevises, at denne myndighed hører med til paveembedet.⁴⁵ Dante satte sig for at bevise, at det gjorde den ikke, altså at *clavis regni celorum* ikke også var en nøgle til jordisk magt (*clavis potestatis*).⁴⁶ Eller sagt på en anden måde. Dante skrider ind dér, hvor indsigten i himmerrigets mysterier (*arcana Ecclesiae*) af Kirken menes også at berettige til timelige magtbeføjelser (*arcana imperii*).⁴⁷ De to ovenfor anførte eksempler med de to lys og Konstantins Gavebrev er klare eksempler på, hvorledes der i kirkens regi produceres diskurser, hvorigennem de to sfærer umærkeligt glider sammen i en nærmest fundamentalistisk opfattelse af egen ufejlbarlighed.

Med Modreformationen får vi de fulde konsekvenser af den diskursive sammensmeltning af legenden om de to sæt af nøgler. Det er derfor ikke tilfældigt, at den politiske Dante bliver sortlistet. I denne henseende lejrer han sig ind i den lange moderniseringsproces' tredje tid.

⁴² Dante, *Monarchia*, III, 15, cit., s. 322-24.

⁴³ I Mathæus-evangeliet (16.19) siger Jesus til apostlen Peter: "Og jeg vil give dig Himmerrigets nøgler".

⁴⁴ Dante, *Monarchia*, III, 1, cit., s. 200.

⁴⁵ Ibid., III, 8, s. 250.

⁴⁶ B. Tierney, *Origins of Papal Infallibility. 1150-1350. A Study on the Concepts of Infallibility, Sovereignty and Tradition in the Middle Ages*, Leiden 1972, ss. 39-45.

⁴⁷ E. Kantorowicz, "Mysteries of State. An Absolutist Concept and Its Late Medieval Origins", i *Selected Studies*, cit., ss. 381-98.

Dante og middelalderens Trojafortællinger

MINNA SKAFTE JENSEN

Odysseus optræder tre gange i *La divina commedia*. Han dominerer 26. sang af Inferno, og derudover nævnes han kort to gange, i Purgatorio XIX:19-24, hvor en sirene tilstår at hun har lokket ham på afveje, og i Paradiso XXVII:82-83, en kort reference til hans død. Netop hans endeligt er temaet for den detaljerede fremstilling i Inferno. Dantes navn på ham, Ulisse, kommer fra oldtidens latinske navn på helten, Ulysses eller Ulixes.

Med sin plads i 26. sang er det langt nede i Helvedes dyb Odysseus lider sin straf. Sammen med Diomedes, en anden af de græske helte fra krigen ved Troja, brændes han i en dobbelt flamme, og Vergil er kort og klar da han begrundes over for Dante hvorfor de straffes: det var dem der opfandt den trojanske hest, de lokkede den unge Achilleus med i krigen, og de røvede Palladiet (kultbilledet af Athene på Trojas akropolis), altsammen bedrifter der kvalificerer dem til nu at opholde sig blandt de svigefulde rådgivere. Men lidt senere, da Odysseus selv fortæller om hvordan han døde efter et skibbrud langt ude på Atlanten, samler der sig stor sympati for ham hos læseren, især på grund af den tale han holder til sine mænd for at opmuntre dem til den farefulde færd. Den er næsten som et videbegærets credo, en hyldest til vovemod og intellektuel stræben, og modsætningen mellem Odysseus' straf og den lyse tone i hans tale har beskæftiget mange fortolkere.¹

Her er mit anliggende mindre ambitiøst. Jeg er simpelthen interesseret i hvad det er for en tradition om Odysseus Dante kender, og hvad han gør med den. Også her er der nogle paradoksale kendsgerninger: Dante karakteriserer sin Ulisse så han ligner Odysseus' helt. I det homeriske epos er han den dristige, videbegærlige og veltalende, og han er altovervejende positivt beskrevet selv om der også er antydninger af at han kunne vurderes anderledes; dermed er hans person flertydig som hos Dante. Men måden Dantes Odysseus dør på, kendes hverken fra *Iliaden* eller *Odysseen*.

Det sidste er ikke mærkeligt: Dante havde ingen mulighed for at læse *Iliaden* eller *Odysseen*. Kendskab til græsk var forlængst gået tabt i Vesteuropa, og der fandtes ingen oversættelser til latin eller andre forståelige sprog. Dermed bliver det første til gengæld ejendommeligt: hvordan kunne Dante fremstille en Odysseus som i den grad ligner *Odysseus'* helt?

Dantes kilder

Dantes litterære kilder er velkendte. Det er selvfølgelig først og fremmest Vergil og hans *Æneide* der har påvirket middelalderdigteren, og kommentatorer påpeger mange steder hvor Dante ikke blot øser af Vergils stof, men endda former sine italienske vers efter den store romerske digters latinske. Næst efter *Æneiden* er det især Ovid og Statius Dante bruger. For

¹ F.eks. Avalle 1975, Corti 1993, Eriksen 1993, Petersen 1995 og Boitani 1999.

de romerske digtere er Odysseus skurken i historien for romerne regnede jo trojaneren Æneas for deres stamfar og holdt med trojanerne mod grækerne i deres syn på den berømte krig. Med dem forstår man altså hvorfor Odysseus bliver straffet, men ikke hvordan han er blevet til en figur som nogle fortolkere næsten ser som et alter ego for Dante selv som digter.

Der er dog én central romersk forfatter der fremhæver heltens videbegær, og han gør det netop i en diskussion af det sted i *Odysseen* hvor Odysseus hører sirenerne synge. Det er Cicero, som i et af sine filosofiske skrifter lægger vægt på at det sirenerne fristede helten med, var deres viden: hvis han ville lytte til dem, kunne han få alt at vide om krigen ved Troja, ja alt om hvad der skete i hele verden. De filosofiske dele af Ciceros forfatterskab var særlig yndede i middelalderen, og i betragtning af at Dante af alle Odysseus' eventyr kun nævner hans møde med sirenerne, er det sandsynligt at vi her har kimen til den sympatiske side af Dantes Odysseus, hans altdominerende videbegær.² I samme åndedræt må man understrege at den sirene der har ordet hos Dante, ikke er hentet i *Odysseen* for så vidt som det netop ikke lykkedes for sirenerne i eposet at få magt over helten. Og den historie om Odysseus' sejlads ud over Atlanten som vi finder hos Dante, kender man ikke fra andre kilder; nogle har ment at den store digter selv har fundet på den.³

D'Arco Silvio Avalle og Maria Corti har imidlertid suppleret kildestudierne med overvejelser over den rolle mundtlige traditioner kan have spillet for Dante. Avalle demonstrerer at Dantes Odysseusfortælling stilistisk er nært beslægtet med andre middelalderlige fortællinger og angiver endda at den har nummer H 1221.1 i Stith Thompsons motivindeks: "Old warrior longs for more adventure. Refuses to rest in old age", og også er forbundet med nr. F 129.5: "Journey to the land of no return". Og Corti har inddraget arabiske og nordiske middelalderlige traditioner om Gibraltarstrædet og risikoen ved at forsøge at passere gennem det. Hun påpeger også passager hos antikke forfattere der tyder på at der allerede i oldtiden må have eksisteret fortællinger om at Odysseus nåede ud i Atlanterhavet. I det følgende er det min hensigt at give et lidt detaljeret indtryk af de forskellige antikke fortællinger om hvordan Odysseus døde, overveje hvordan mundtlige og skriftlige versioner forholder sig til hinanden, og give et bud på hvilke fortællinger Dante kan have haft adgang til.

Koblingen af Diomedes og Odysseus giver et første fingerpeg om at det netop ikke er de guldrandede klassikere der er Dantes hovedkilde. Casini og Barbi siger i deres kommentar at de to følges ad fordi de er de største helte i de homeriske digte.⁴ Men det er faktisk misvisende: Ganske vist er de på togt sammen i *Iliadens* 10. sang, men der hvor Diomedes og Odysseus først og fremmest hører sammen, er i de historier der netop ikke fortælles i *Iliaden* og *Odysseen*, som f.eks. historien om Palladiet. Det er jo nemlig ejendommeligt at der er så meget de to store eposer ikke fortæller. *Iliaden* når aldrig frem til Trojas fald, og træhesten optræder kun en passant et par steder i *Odysseen*,⁵ mens de to andre forsyndelser heltene straffes for i Inferno, slet ikke omtales.

² *Odysseen* 12.184-91; Cicero: *De finibus* 5.18.49. Passagen fremhæves af Fubini 1976, med henvisning til E.G. Parodi.

³ Finsler 1912, s. 15.

⁴ Casini & Barbi (1902) 1921, s. 243; samme opfattelse findes allerede i en humanistisk kommentar til passagen, da Ricaldone (1474) 1888, ss. 360-61.

⁵ *Odysseen* 4.271-89 og 8.499-520.

Oldgræske fortællinger om Odysseus' død

Grækerne havde mange andre versioner af Troja-fortællingerne end dem der findes i *Iliaden* og *Odysseen*. I det attiske drama møder vi flere gange Odysseus i negative roller som den lumsk retoriker der lokker folk i fælder med sin snedighed; mest berømt er nok hans optræden i Sofokles' tragedie *Filoktet*. Men der er også regulært forskellige bud på handlingsforløbet omkring den trojanske krig, og spørgsmålet om hvor gamle de forskellige versioner er, og hvordan de to store digte vi kender, forholder sig til dem og hinanden, har optaget Homerforskningen ret ivrigt i det 20. århundrede.⁶ Her vil jeg holde mig til spørgsmålet om hvordan Odysseus døde.

Der fortælles ikke direkte konstaterende om det i *Odysseen*, men hans endeligt forudsiges af spåmanden Teiresias, som Odysseus taler med i dødsriget. Han forklarer Odysseus hvad han skal gøre for at forsones havets gud Poseidon, den gud som i *Odysseen* forfølger helten og gør hans hjemrejse fra Troja så besværlig. Han skal sejle over til fastlandet, tage sin åre på skulderen og vandre ind i landet indtil han kommer til folk der ikke kender havet. Det sikre tegn på at han har fundet dem, vil han få når han møder et menneske der spørger hvorfor han går med en kasteskovl på skulderen (det redskab man brugte til at skille avnerne fra kornet efter tærskning). Der skal han ofre til Poseidon og plante sin åre på offerbålet. Døden vil være let og komme til ham i hans alderdom, borte fra havet, og han vil være omgivet af et lykkeligt folk. Siden fortæller Odysseus denne spådom til sin kone og hun svarer: Så er der da håb om at slippe ud af ulykkerne, når du først skal dø som gammel.⁷

Iliaden og *Odysseen* er overleveret til os med en stor samling kommentarer, scholier, og de ældste af dem går tilbage til oldtiden. Scholierne til *Odysseen* 11.134 diskuterer udtrykket *ex halos*, som jeg i mit referat af Teiresias' spådom oversatte som borte fra havet. De siger at det også kunne betyde fra havet og referere til at han blev dræbt med et særligt våben. Gudinden Kirke, som Odysseus havde opholdt sig hos et år, var nemlig blevet mor til hans søn, Telegonos, og da han blev stor lavede smedeguden Hefaistos en lanse til ham hvor odden var en pilrokkes halepig. Da Telegonos af sin mor fik at vide hvem hans far var, tog han ud i verden for at finde ham, kom til Ithaka, røvede noget kvæg, kom i slagsmål med Odysseus uden at vide hvem han var, og dræbte ham med pilrokkelansen. Således gik Teiresias' spådom i opfyldelse: hans død kom fra havet.

Fortællingen om at Odysseus blev dræbt af sin søn med Kirke, var emne for et episk digt, *Telegonien*, af digteren Eugammon fra Kyrene (måske 6. årh. f.Kr.). Vi kender det kun i et kort byzantinsk referat.⁸ Ifølge det rejste Odysseus efter drabet på bejlerne ind i fastlandet, kom til et folk der hed thesproterne, og giftede sig med dronningen dør. Han fik en søn med hende og blev hos thesproterne til dronningen døde. Så overlod han riget til deres søn og rejste tilbage til Ithaka. Dernæst følger fortællingen om Telegonos, men med en slags happy ending: da den unge mand blev klar over hvem han havde dræbt, blev han meget ulykkelig, tog liget samt Penelope og Telemachos med hjem til Kirke, hvor Telemachos giftede sig med Kirke og Telegonos med Penelope, og Kirke gjorde dem alle udødelige.

At Odysseus blev dræbt af sin søn nævnes også af andre. Det er således hvad han selv

⁶ Det gælder især den retning inden for Homerforskningen der kaldes neoanalysen; hovedværket er Kullmann 1960. Fornylig er forholdet mellem *Iliaden* og *Odysseen* på den ene side og billedkunstens fremstilling af motiver fra den trojanske krig på den anden side blevet endevendt, Snodgrass 1998.

⁷ *Odysseen* 11.121-37 og 23.264-87 + scholier.

⁸ Referaterne af de såkaldte kykliske digte er udgivet af Davies 1988. Lene Andersen har oversat dem til dansk 1989, ss. 35-44.

fortæller i Lukians *Sande historier* (2. årh. e.Kr.), hvor vi træffer ham i Elysium. Og i en bevaret græsk mytologi, Apollodors *Bibliotek* (måske 2. årh. e.Kr.), findes både en fortælling der ligner Telegoniens, og flere forskellige andre. Der er to versioner af en fortælling om at Penelope under Odysseus' mangeårige fravær blev forført af en af bejlerne, og at Odysseus ved sin hjemkomst enten sendte hende hjem til hendes far eller slog hende ihjel. Og så er der en beretning om at Odysseus efter drabet på bejlerne blev anklaget af deres pårørende, at han forelagde sagen for Neoptolemos (Achilleus' søn, som nu var konge i Epirus), at denne snød ham og sendte ham i landflygtighed, og at han rejste til Ætolien hvor han giftede sig med prinsessen, fik en søn med hende, og døde i en høj alder.

Det er vigtigt at understrege, synes jeg, at ingen af disse fortællinger uden videre kan anses for fortsættelser af *Odyseen*. I det epos vi har, er det en helt essentiel ting at ægtefællerne forenes lykkeligt til sidst. Vores digter har bygget sit epos op som en ægteskabshistorie, hvor helten udsættes for både farer og fristelser for i det 20. år efter sin afrejse at komme hjem, finde at konen tålmodigt har ventet på ham i alle årene, og blive lykkeligt genforenet med hende. Meget er skrevet om at Penelopes rolle i digtet er lige så vigtig som Odysseus', og at hun ved sin væv derhjemme har mindst lige så stort ansvar for intrigen som han på sin vidtløftige rejse.⁹ Det er læsninger af digtet som jeg er enig i, og som ville falde til jorden hvis begivenhederne udviklede sig videre i nogen af de retninger der just er refereret. Det er klart at intrigen lægger stor vægt på at Penelope standhaftigt har afvist bejlerne. Men heller ingen af de andre versioner ville være acceptable som en fortsættelse af *Odyseen* i den form vi kender digtet; vi kan ikke have en helt som giver sig til at flakke om igen og får ny kone og nyt barn, uden at digtets intrige og pathos bryder sammen. Til gengæld er disse fortællinger jo altså tættere på Dantes opfattelse af hvordan det gik Odysseus, end den version *Odyseens* digter har valgt.

Et forsøg på systematisering

Selve eksistensen af de mange versioner peger i retning af at Odysseus' historie havde et liv i mundtlig tradition ved siden af den skriftlige litteratur. Det trækker i samme retning at man aner gentagne mønstre i det der fortælles, Odysseus som en figur i hvis karakteristiske relationerne til kone og søn er vigtige. Og på spørgsmålet om hvorvidt digteren af den bevarede *Odyseen* kendte til andre versioner, er jeg tilbøjelig til at svare ja: Teiresias' spådom er formuleret på en måde der i sin flertydighed er typisk for spådomme i fortællinger: den der modtager spådommen tror han/hun har forstået den og handler ud fra denne forståelse for siden at opdage hvor grusomt forkert fortolkningen var. I den spådom Teiresias giver Odysseus i *Odyseen* øjner jeg en åbning til Telegonos-versionen: Odysseus får en spådom han tror han forstår, men som han på tragisk vis har misforstået. Ved at slutte sit digt hvor han gør, giver *Odyseens* digter os en afrundet fortælling der ender i harmoni: ægtefællerne er genforenet, og der er opnået forsoning med de dræbte bejleres familie. Det er en måde at håndtere mytisk stof på som jeg anser for basal i mundtlig poesi: man ændrer helst ikke på handlingsgangen, men er frit stillet til at vælge hvor i historien man vil lade sin fortælling begynde og slutte.

Der er ingen enighed i Homerforskningen om hvordan man skal forstå *Iliadens* og *Odyseens* plads i forhold til mundtlig tradition. Jeg har argumenteret for mine synspunkter andetsteds¹⁰ og tillader mig her at nøjes med at beskrive hvordan jeg tror det hænger

⁹ Særlig interessant: Nagler 1977.

¹⁰ Jensen 1980 og 1997.

sammen:

De to store digte er mundtligt komponeret og nedskrevet efter diktat i en periode hvor mundtlig litteratur endnu var det normale, og hvor mundtligt epos havde stor prestige. Efterhånden som skriftlighed blev mere udbredt, opstod der sociale differentieringer så den skrevne litteratur fik højstatus mens mundtlig litteratur mere og mere blev fortrængt; socialt til underklassen og geografisk til områder fjernt fra de kulturelle centre. Der tror jeg traditionerne fortsatte ufortrødent uden at lade sig forstyrre af hvad der foregik i finlitteraturen. Det ligger i sagens natur at kilderne er tabt. Men der er masser af indirekte vidnesbyrd om eksistensen af andre versioner af Trojahistorierne end dem vi har i litteraturen, først og fremmest i det omfattende arkæologiske materiale – trojanske emner er populære i vasebilleder og skulptur, og billederne passer stort set aldrig sammen med den litterære overlevering.

Groft taget mener jeg der i den græske oldtid var tre typer af Trojalitteratur: *Iliaden*, *Odysseen* og andre skrevne eposer som f.eks. det foromtalt af Eugammon udgør sammen med korlyrik og tragedie et korpus af tekster som allerede i oldtiden blev klassikere. De var ikke nødvendigvis finlitteratur fra starten – det mener jeg ikke *Iliaden* og *Odysseen* var, og det ved vi at tragedierne ikke var – men efterhånden som de blev noget man læste, blev deres sociale status begrænset til dem der kunne læse og havde adgang til bøger.

Den anden type er mundtlige digte og fortællinger, komponeret og overleveret for underholdningens og oplysningens skyld og socialt ubegrænset. Den tror jeg går langt tilbage i forhistorisk tid, og de lige omtalte værker anser jeg for at være udsprunget direkte af den. Jeg tror også den fortsatte med den kombination af konservatisme og kreativitet som er typisk for mundtlige traditioner, og at der altså bag vores bevarede lillebitte udsnit af græsk litteratur er et ubrudt kontinuum af mundtlig litteratur, om den trojanske krig og om alt muligt andet. Det er velbevidnet i vore dage at mundtlige traditioner er svære at afskaffe selv hvis man forsøger på det (som europæiske kolonisatorer undertiden har gjort rundt omkring i verden), og at det eneste som for alvor truer dem, er massemediernes underholdningsindustri.

Den tredje type er lokale sagn der knytter forskellige byer og familier til den trojanske krig, typisk historier om lokale helte der var med i krigen. Også her forestiller jeg mig især mundtlig tradition, men i samfundets elite. En tidlig skriftlig kilde til denne type er Pindars epinikier (5. årh. f.Kr.), digte hvormed han fejrede sportsmænd der havde vundet i en af de store fællesgræske konkurrencer. I epinikierne indgår der gerne en eller flere mytiske fortællinger med relation til sejrherren og hans hjemby, og det sker at de er knyttet til det trojanske stof. Geografen Strabon (64 f.Kr.-23 e.Kr.) er fuld af diskussioner af *Iliaden* og *Odysseen* og overvejelser om hvordan man skal indpasse lokaliteter der nævnes i digtene, på virkelighedens landkort.

Trojastoffet hos romerne

Alle tre typer indgik i den kulturelle påvirkning romerne fik fra grækerne.

Helt ved begyndelsen af den latinske litteraturs historie står en oversættelse til latin af *Odysseen*, foretaget af en græsk krigsfange fra Tarent, Livius Andronicus (3. årh. f.Kr.). Desværre er det kun få og små fragmenter af digtet der er bevaret, og der er ikke noget der tyder på at det fandtes endnu i middelalderen. Oversættelsens målgruppe var romerske skolebørn. Komediedigteren Plautus derimod (død 184 f.Kr.) henvendte sig til et bredt publikum af begge køn og alle aldre, formentlig med stærk overvægt af slaver, soldater og andre former for underklasse. I en af sine komedier, *Bacchides*, har han en lang lystig

fabuleringen over Trojas fald, og det er typisk nok overhovedet ikke *Iliaden* og *Odysseen* det her drejer sig om, men det jeg har kaldt type 2.

Det er type 1 – epos og tragedie – som dominerer de store klassiske latinske forfatteres Odysseusreception. Forfattere som Cicero (106-43 f.Kr.), Vergil (70-19 f.Kr.), Ovid (43 f.Kr.-17 e.Kr.) og Statius (død efter 96 e.Kr.) var dybt fortrolige med de græske klassikere og skrev for læsere som også kendte dem, efter alt at dømme en snæver elite. At de også kendte til de andre typer, er sandsynligt, og her og der er der passager der viser det. F.eks. lokaliserer Vergils *Æneide* forskellige af Odysseus' eventyr på kendte dele af landkortet. En interessant kilde til den sociale differentiering af stoffet er en detalje i den berømte skildring hos Petronius (død 66 e.Kr.) af en overdådig middag hos en romersk nouveau riche, Trimalchio: han røber sin mangel på litterær dannelse ved at påstå at han har læst Homer, men referere til en version der kommer fra underklasses traditionen.¹¹

Der findes en lærd senantik kommentar til Vergil af en vis Servius (4. årh. e.Kr.), og i den kommer forskellige type 2-versioner af Odysseus' alderdom og død til orde som en note til *Æneiden*. Her finder vi historien om Telegonus, men også diverse andre mere eller mindre saftige alternativer, desværre kun i ultrakort form: Odysseus kom hjem og fandt guden Pan mellem sine *penates*, romerske husguder. Det viste sig at Penelope havde ligget i med alle bejlerne og født dem en fælles søn (navnet Pan betyder alt). Eller Penelope var blevet forført af guden Mercur i skikkelse af en buk og havde med ham fået sønnen Pan (som har bukkeben). Da Odysseus så sin vanskabte 'søn', flygtede han af sted på nye eventyr. Kommentaren kender endda også en historie om at Minerva forvandlede Odysseus til en hest fordi han altid var på flugt (velsagtens en eller anden udløber af historien om den trojanske hest).¹²

Odysseus' død i vesteuropæisk middelalder

Det var type 2 og 3 der kom til at dominere middelalderens forestillinger om den trojanske krig.

Type 3 kender man ikke som sammenhængende fortællinger, men det var en udbredt skik i de forskellige fyrstehuse at lede genealogierne tilbage til trojanske helte, og det enkleste er at se det som en direkte fortsættelse af denne form for Trojareception.¹³

Type 1 overlevede i form af *Homerus latinus* (1. årh. e.Kr.?), en kort og noget primitiv genfortælling i heksametersvers af *Iliadens* handling. Den er bevaret i mange håndskrifter, og når man i middelalderen taler om Homer, er det enten dette beskedne værk der menes, eller en person som kun er et navn, den beundrede græske digter som de antikke romere så ofte henviste til.

Den Trojalitteratur der er kød på, er de såkaldte Trojaromaner. Navnet er dybt uretfærdigt, for begge de værker der er tale om, betoner at her kommer den sande historie om den berømte krig og ikke det løgnagtige bras Homer har kolporteret. Dictys Cretensis' Trojaroman (4. årh. e.Kr.?) er en forholdsvis udførlig og meget underholdende fortælling om den trojanske krig fra bortførelsen af Helena til Odysseus' død. Den giver sig ud for at være skrevet af et øjenvidne, en af de mænd der var med i den kretensiske helt Idomeneus' hær, og har altså en grækers vinkel på historien. Dares Phrygius (6. årh. e.Kr.?) er til gengæld trojansk præst, nævnt et enkelt sted i Iliaden. Også hans beretning er altså en øjenvidneskildring, men fra trojansk side. Hans fortælling begynder med argonautertoget

¹¹ Petronius: *Satyricon* 48.7; det var Patrick Kragelund der først gjorde mig opmærksom på stedet.

¹² Servius auctus til *Æneiden* 2.44. Passagen indleder Avalle 1975.

¹³ Borgolte 2001.

og slutter med Trojas fald.

Mindre indflydelsesrig er *Anonymus de excidio Troie* (6. årh. e.Kr.?), en skolebog opbygget af spørgsmål og svar omtrent som nyere tids katekismer. Den begynder med stridens æble og slutter med kejser Augustus i Rom.

Disse latinske prosafortællinger gav i århundredernes løb anledning til en rigt blomstrende Trojatradsition, idet de flittigt blev oversat og gendigtet på de europæiske folkesprog. Ca. 1160 brugte Benoît de Sainte-Maure dem som grundlag for sit store franske digt *Roman de Troie*, og et århundrede senere blev det så igen til en latinsk prosaroman, *Historia Troiana* af Guido de Columnis (1287), som vandt stor udbredelse.

Hvor mange af disse værker Dante havde adgang til, er det ikke uden videre til at svare på, men de har i det mindste eksisteret på hans tid. Det er imidlertid kun Dictys og hans efterfølgere der har Odysseus' død med, og kort fortalt er hans version som følger: Den gamle Ulixes plages af onde drømme og varsler og sender bud efter drømmetydere. De siger han skal vogte sig for sin søns baghold. Telemachus bliver derfor sendt til Kefallenia og strengt bevogtet mens Ulixes selv skjuler sig. Imidlertid kommer Telegonus for at opsøge sin far og Ulixes' vagter holder ham væk. Han råber op om at det er for galt at en søn ikke må møde sin far, dræber en del af vagterne, bliver selv såret af Ulixes uden at vide at det er ham, og kaster sit sære spyd mod ham. Ulixes mærker at han skal dø og priser sig lykkelig over at det ikke er for sin elskede søns hånd. Da Telegonus forstår hvem han har ramt, bryder han ud i jamren. Tre dage senere dør Ulixes.

Den version Dante har valgt kender vi ikke i udfoldet form, men har blot et par referencer til den i form af type 3-historier: Strabon kender en by i nærheden af Malaga der er opkaldt efter Odysseus, og påstår i øvrigt at størstedelen af Odysseus' eventyr fandt sted ude i Atlanterhavet, og C. Julius Solinus (3. årh. e.Kr.) nævner at Lissabon er grundlagt af Odysseus. Også førnævnte Servius kender en tradition om at Odysseus har været ude i Oceanus, havet som omgiver verden.¹⁴

Konklusion

Sammenfattende tror jeg at Trojahistorierne allerede da *Iliaden* og *Odysseen* blev digtet fandtes i flere forskellige versioner, og at digteren som andre traditionelle, mundtlige kunstnere valgte og vragede og fortolkede. Traditionen fortsatte oldtiden igennem, stort set uden påvirkning fra de homeriske digte der for os er indbegrebet af den trojanske krig, og videre ind i middelalderen, idet dog græsk og latinsk tradition efterhånden blev adskilt. Det var type 2 og 3 det gjaldt, at dømme efter de bevarede Trojaromaner, og i denne fase – senantik og middelalder – har der efter al sandsynlighed været en stadig vekselvirkning mellem skrevne og mundtlige versioner.

For den moderne læser er det udpræget *Iliaden* og *Odysseen* der er autoriteterne med hensyn til forestillingerne om krigen ved Troja. Men når Dantefortolkere i vore dage tit har det oldgræske epos som indgangsvinkel til Dantes Odysseus, bliver deres læsning uhistorisk. Boitani har en flot bemærkning om at læse passagen ”within the frame of a *longue-durée* mythical tradition”,¹⁵ hvad der i og for sig er det jeg har argumenteret for i denne artikel. Men når han i praksis lader det betyde at han læser homerisk epos med ind i sin fortolkning, ser han bort fra de omfattende undersøgelser der eksisterer af mundtlige episke traditioner og deres stadige forvandlinger. Det der er stabilt i mundtlige traditioner,

¹⁴ Strabon 3.4.3-4, Solinus s. 104, linje 3 (Mommsen), Servius til *Æneiden* 6.107; cf. Corti 1993, ss. 114-19.

¹⁵ Boitani 1999, s. 70.

er i højere grad facts end fortolkning, og som jeg har vist, er der selv hvad handlingsforløbet angår ganske stor variation i hvad man i århundredernes løb har fortalt om Odysseus. Og især er kilderne entydige i at sandsynliggøre at de to store episke digte ikke var de tekster man kendte op gennem tiden.

I sin udformning af Odysseus' historie har Dante brugt berømte finlitterære forbilleder, og jeg overbevist af Fubinis argumentation for at man skal lægge særlig vægt på Cicerostedet. Her finder man svaret på mit indledende spørgsmål om hvordan det går til at Dantes Odysseus ligner den homeriske. Derudover har digteren trukket på mundtlige traditioner, og det er her jeg tror han har hentet sin version af fortællingen om heltens sidste rejse. Men om man deri skal se et fravalg af andre versioner og måske endda en kritik af dem, forekommer mig tvivlsomt.¹⁶

Den humanistiske kommentator da Ricaldone anså simpelthen fortællingen for en fejl hos Dante: "Men det fremgår at forfatteren siger forkert, for det er ikke sandt; han var nemlig aldrig i det vestlige hav, heller ikke i oceanet, men blev dræbt af den søn han havde fået med Kirke".¹⁷

Bibliografi

- Andersen, Lene (red.) 1989: *Homerstudier*. Kbh.: Museum Tusculanum
- Avalle, D'Arco Silvio 1975: "L'ultimo viaggio di Ulisse" (*Modelli semiologici nella Commedia di Dante* Milano: Bompiani, ss. 33-63)
- Boitani, Piero 1999: "Shipwreck: Interpretation and alterity" (Jeremy Tambling: *Dante* Harlow: Longman, ss. 68-84)
- Borgolte, Michael 2001: "Europas Geschichten und Troia" (Barbara Theune-Grosskopf m.fl. (red.): *Troia. Traum und Wirklichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ss. 190-203)
- Casini, Tommaso & S.A. Barbi (1902) 1921: *Dante Alighieri, La divina commedia*. Commento di TC. 6. ed. Rinnovata e accresciuta a cura di SAB. I: Inferno. Firenze: Sansoni
- Corti, Maria 1993: "La 'favola' di Ulisse: invenzione dantesca?" (*Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Torino: Einaudi, ss. 113-45)
- Davies, Malcolm (ed.) 1988: *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Edidit MD. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- da Ricaldone, Stefano Talice (1474) 1888: *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di STdR*. Edd.: Vincenzo Promis & Carlo Negroni. I-III. Milano: Ulrico Hoepli
- Eriksen, Trond Berg 1993: *Reisen gjennom helvete*. Dantes inferno. Oslo: Universitetsforlaget
- Finsler, Georg 1912: *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe. Italien – Frankreich – England – Deutschland*. Leipzig, Berlin: Teubner. – Om Dante s. 15
- Fubini, Mario 1976: "Ulisse" (*Enciclopedia Dantesca* vol. V. Roma: Istituto della enciclopedia italiana)
- Jensen, Minna Skafte 1980: *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*. Kbh.: Museum Tusculanum. (Opuscula Graecolatina 20)
- 1997: *Homer gennem tiden – historie eller fiktion?* Redigeret af MSJ. Kbh.: Museum Tusculanum. (Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 330)
- Kullmann, Wolfgang 1960: *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner. (Hermes Einzelschriften 14)
- Nagler, Michael N. 1977: "Dread goddess endowed with speech" (*Archaeological News* 6,

¹⁶ Som det gores af Picone 1999, s. 359.

¹⁷ da Ricaldone (1474) 1888, bd. 1, s. 364: "Sed videtur quod autor dicat falsum, quia non est verum; quia nunquam fuit in mari occidentali, nec in Oceano, sed fuit occisus a filio quem habuit ex Circe."

1977, ss. 77-85)

Petersen, Lene Waage 1995: "Odysseus' sidste rejse" (John Pedersen (ed.): *Romanske rejser. En tematisk rundfart i de romanske litteraturer*. Kbh.: Museum Tusculanum, ss. 69-95)

Picone, Michelangelo: "Canto XXVI" (Georges Güntert & MP: *Inferno*. Firenze: Franco Cesati. (Lectura Dantis Turicensis 1.), ss. 359-73)

Snodgrass, A. 1998: *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge UP

Realisme, sanselighed og sandhed

Nogle begreber i dantekritikken

HANNE ROER

Lovprisningen af Dante som den største digter er ofte et underliggende tema i den højt udviklede italienske dantelitteratur og afsløres i vendinger som ”il nostro grande”. Den fortsatte eksegese af de mindste detaljer i den udødelige tekst, *Den guddommelige Komædie*, tjener i sig selv som bevis på Dantes suverænitet og vellyden i det italienske sprog og synes derfor ikke at behøve yderligere begrundelse. Der er da også stadig vigtige forskningsopgaver af filologisk, historisk og lingvistisk art, der skal løses for overhovedet at muliggøre læsningen af Dantes tekster (pålidelige tekstudgaver af *Convivio* og *Fiore* er f.eks. et relativt nyt fænomen), men kritikerens opgave må imidlertid være at indkredse det læsningens begær som *Komedien* antænder. Og hér falder vi – uanset nationalitet – ofte tilbage til den hagiografiske genre: forført af Dantes uforglemmelige vendinger, imponerende viden og originale univers søger vi at fremmale det litterære ved Dantes tekst med skønmalende adjektiver.

Jeg vil i det følgende fokusere på nogle af disse analytisk-lovprisende prædikater. Når Dantes kritikere skal forsøge at beskrive hvorfor han virker så meget mere moderne og vedkommende end sine samtidige, anvendes ord som realistisk, sanselig, kødelig, præcis og historisk. Det er et forsøg på at rense Dante for den underforståede anklage for skolastisk tørhed, stiv formalisme og allegorisk abstraktion der stadig hænger over al middelalderlitteratur. Fortolkningen af Beatrice i *Vita Nuova*, *Convivio* og *La Commedia* som enten en historisk person, en sensuel fiktionsfigur eller en allegorisk abstraktion er derfor afgørende.

Beatrice ankommer

1300-tallets kommentatorer udlagde Vergil som en allegori over Fornuften og Beatrice som en allegori over Troen, hvorved *Komedien* blev gjort katolsk korrekt og litterært endimensionel.¹ Den unge pige fra Firenze der forfører Dante i *Vita Nuova* og hvis smilende mund og øjne leder og lokker ham på hans rejse gennem de tre dødsriger, forvandles til en abstraktion. Næsten ingen moderne kommentatorer har fulgt deres eksempel, men der er undtagelser, f.eks. Dorothy L. Sayers.² I Purgatorio XXIX mødes Dantepilgrimmen af en procession der i midten har en triumfvogn:

Lo spazio dentro a lor quattro contenne
un carro, in su due rote, triunfale,
ch'al collo d'un grifon tirato venne.

Den plads som var imellem disse fire,
udfyldtes af en tohjulet triumfvogn

¹ Cf. R. Hollander, ”Dante and his Commentators”, i R. Jacoff, *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 230.

² Sayers oversættelse er kommet i utallige oplag hvorfor hendes fastholdelse af den allegoriske udlægning har haft indflydelse på en stor læserskare.

spændt fast ved halsen af en grif, der trak den.
(Purgatorio XXIX, 106-114)

På vognen sidder Beatrice som dog først viser sig for ham i næste sang:

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fiori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.

– og sådan så jeg nu, i en dis af blomster
der steg fra englehænder op mod vognen
og daled ned på ny omkring og i den,
med lyshvidt slør, olivenkrans om panden,
en kvinde klædt i lysende grøn kappe
og med en dragt i selve ildens farve.
(Purgatorio XXX, 28-33)

Iflg. Sayers har Beatrice i dette billede (som hun kalder de allegoriske optrin hos Dante) fire allegoriske betydninger:

1. Bogstavelig: den florentinske kvinde som Dante elskede.
2. Moralsk (dvs. ang. den enkelte sjæls vej til frelsen): et eksempel på det gudbærende billede der for hvert individ demonstrerer den inkarnerede Guds herlighed og dermed bliver en personlig erfaring af Sakramentet.
3. Historisk (dvs. i det menneskelige samfund): alterets Sakramente; derfor repræsenterer Beatrice Kirken, for Dante har en oldkristen, apostolisk opfattelse af nadverens sakramente som Kristi krop, *verum corpus*, ikke en symbolsk påmindelse om Inkarnationen.
4. Mystisk (dvs. ang. sjælens forening med Gud): Affirmationens princip hvorved der skabes enhed i og gennem alle billeder.³

Sayers understreger dog også at denne komplicerede allegori udfoldes i et maskespil hvor Dantepilgrimmen og Beatrice kan føre deres meget menneskelige dialog. Spørgsmålet er nu om Sayers udlægning er så teologisk indlysende. Jeg har ingen andre steder ikke læst at Beatrice skulle repræsentere sakramentet. Den nyeste og mest omfattende kommentar af Anna Maria Chiavacci Leonardi fra 1994 kommenterer det teologiske indhold mere indgående end de fleste andre nyere kommentarer, men hun nævner end ikke muligheden af Beatrice som en allegorisk fremstilling af sakramentet. Leonardi understreger at med overgangen fra Vergil til Beatrice forlader Dantepilgrimmen det menneskeliges sfære hvorfor Beatrice repræsenterer en overskridelse af det menneskelige, *il trasumanare* (Par. I 70-72). Purgatorio XXX er centrum i *Komedien*, det øjeblik vi har ventet på siden Vergil fortalte om de tre kvinder i himlen der var gået i forbøn for Dante og sendt ham afsted for at redde den forvildede synder. Den allegoriske procesion begynder i Purgatorio XXIX, og vognen trukket af griffen henviser eksplicit til Johannes' Åbenbaring. Griffen (løvekrop, hoved og vinger som en ørn) er en allegori for Kristi to naturer. Da Beatrice endelig træder frem for Dante (*donna m'apparve sotto verde manto*, v. 32) er hun overmenneskelig, en allegorisk personifikation, ikke af noget bestemt begreb eller dogme, men af foreningen af det menneskelige og det guddommelige. Leonardi konkluderer at hun alluderer til Kristi dobbelte natur. Leonardi går dog ikke så vidt som til at kalde hende en Kristusfigur, for hun er også den unge pige fra Firenze, Dantes ungdomskærlighed, der ved gensynet smelter Dantepilgrimmens hjerte. Hele sangen er vævet sammen af allusioner til Bibelen, Vergil og

³ D. Sayers, *The Divine Comedy*, 2. *Purgatory*. Middlesex: Penguin, 1955, ss. 311-12

til Dantes ungdomslyrik, og som Leonardi med rette minder om, tjener de personlige oplysninger altid i *Komedien* til at konstruere en litterær selvbiografi. Der henvises til tekster, ikke historiske begivenheder. Vi ved næsten intet om Dantes liv og har ikke så meget som en signatur fra hans egen hånd. Leonardi understreger at det individuelle ophæves i det eksemplariske, og at alle dantisternes bestræbelser på at skille Dantes levede liv fra hans poesi følgelig har været ørkesløse.⁴

Leonardis fortolkning er fornuftig og på en måde uimodsigelig. Hun har ret i at bestræbelserne på at skelne Beatrice fra den anden kvinde, denne *donna gentile* som iflg. *Vita Nuova* kap. XXXV-XXXVIII trøstede Dante efter hendes død, har vist sig umulige. Fosters og Boydes overvejelser i *Dante's Lyric Poetry* over forholdet mellem Beatrice og *la donna gentile* er for mig at se en demonstration af dateringens umulighed da alle datoer kommer fra Dantes egne digte, gerne i form af astrologiske perifraser.⁵ Man må konkludere at datoerne henviser til sig selv og slet ikke skal tolkes på et individuelt, biografisk niveau. For så vidt er Leonardi på linje med Harold Bloom der i flere bøger har tordnet mod blandt andet den fromme amerikanske Dantekritik (fra Singleton til Freccero). I *The Western Canon* slår Bloom i papiret og afviser at Beatrice er en Kristusfigur. Det er kærlighedshistorien mellem Dante og Beatrice, der gør *Komedien* nærværende og medrivende selv for den moderne læser. Han afviser både en allegorisk og en psykologisk læsning af *Komedien*. Det helt forunderlige er iflg. Bloom at Dante er den mindst psykologiske af alle digtere, og Beatrice er emblemet for denne umenneskelighed, et androgynt gnostisk væsen. *The Western Canon* er en erklæret hagiografisk litteraturhistorie hvor Bloom kårer Dante og Shakespeare til den vestlige litteraturs superklassikere. *Komedien* skaber et helt unikt univers af kosmisk kærlighed, umuligt at imitere men også at ignorere. Når Bloom flere steder kalder Dante for gnostiker, mener han ganske enkelt at Dante danner sin egen litterære sekt.⁶

Alle deres forskelle til trods er Leonardi og Bloom fælles om at understrege *Komediens* litteraritet som betingelsen for dens sammensmeltning af forskellige betydningsuniverser. Det kan man aldrig understrege tilstrækkeligt, men en *common sense* fortolkning virker alligevel tam over for Dantes tekst.⁷ Bloom er opmærksom på sækulariseringens problem og kritiserer f.eks. Teodolinda Barolinis deteologiserende læsninger for at reducere Dante til en dygtig tekniker. Spørgsmålet er om ikke også han fortrænger det teologiske indhold, dvs den historiske fremmedhed, ved at insistere på en upræcis gnosticisme.⁸ For mig at se må det kritiske ideal være at løfte læsningen ud over konteksten uden at eliminere den historiske kontekst. Vi læser de gamle tekster der giver os en læseoplevelse, men mange gør det vel også for at møde en fremmedhed og høre fortidens røster? Sayers viser at den firfoldige allegorese kan åbne for betydningsmangfoldigheden; målet behøver ikke som i 1300-tallet at være en reduktiv læsning. I modsætning til de gamle kommentarer åbner hun både for kærlighedshistorien og adskillige teologiske betydningslag. Derimod er det en illusion at hendes tolkning skulle hvile på et urokkeligt dogmatisk grundlag, for som kommentarerne viser, er der flere teologisk acceptable muligheder. Sayers' tolkning er interessant fordi Beatrice knyttes til sakramentet og til nadverens offeritual. Sayers præciserer dermed de standardiserede allegoriske udlægninger af Beatrice som den

⁴ A. M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri Commedia*. Vol. 2. *Purgatorio*, Milano: Arnaldo Editore, 1994, ss. 875-80.

⁵ Foster, K. & Boyde, P., *Dante's Lyric Poetry*, vol. III, Commentary, Oxford,: Clarendon Press, 1967, ss. 341-63.

⁶ H. Bloom, *The Western Canon*, London: Macmillan General Books, 1995, ss. 76-104.

⁷ *Common sense* er det vel kun for litterater da "almindelige" læsere søger efter mening og indhold i form af biografiske og historiske referencer.

⁸ Dette især i essaysamlingen *Ruin the Sacred Truths*, Cambridge (Massachusetts), 1979.

åbenbarede tro eller Kirken (de mange allusioner til Højsangen generelt og i særdeleshed i de sidste sange af Purgatorio peger tydeligt i den retning).⁹ Fremfor alt gør hun op med en moderne, forsimplet opfattelse af middelalderens dualisme ifølge hvilken krop og ånd skulle befinde sig nydeligt afgrænset i hver deres sfære. Dermed er det også sagt at det er en banalitet at karakterisere Dantes aktualitet eller modernitet med prydadjektiver som sanselig eller kødelig.

Teologisk krop- og kønsmetaforik

Målet for ethvert religiøst middelaldermenneske var at hæve sig over kroppens og verdens krav og berede ånden på det evige liv. Kunst og litteratur bugner af grupvækkende beskrivelser af afstraffelserne af synderne i kødet og Dante får dem alle med i sit infernalske, etiske system.¹⁰ Kødelighed og kropslighed har dog en mere overordnet didaktisk funktion end at vække vellystblandet skræk. Beatrice forklarer f.eks. for Dante at alle sjælene i Paradiset befinder sig på samme ikke-sted og kun af hensyn til ham placerer de sig i de forskellige himmelsfærer:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende.

Således må man henvende sig til jer:
konkret, anskueligt, så jeres tanke
kan danne et begreb ud fra en sansning.
Og derfor kommer skriften jer i møde
idet den taler om Guds ”hånd” og ”fødder”,
om end den dermed mener noget andet.
(Paradiso IV 43-45)

Denne skripturale substitution af begreber med kropsdele blev perfektioneret af Augustin (f.eks. i *Confessiones*) og er karakteristisk for middelalderlig religiøs diskurs. Valoriseringen af kropsdelene kan gå fra pædagogisk neutralitet, som hos Augustin og Beatrice (op. cit.), til mystikernes lidenskabelige nedvurdering eller til en lovprisning af kroppen. Det sidste er måske mere sjældent men Bernard af Clairvaux kan f.eks. bryde ud i en ekstatiske opfordring til læseren om at sprede benene og berede sig på at føde en ny frelser (*In laudibus virginis matris* III 4 ff).¹¹ Bernard gør inkarnationens mysterium sanselig og konkret, for Gud begærede Maria og deres forening var genital og kødelig (ibid. III 1-3). Dette giver Maria en ny central plads i teologien, og det lille skrift *In laudibus virginis matris* fra 1125 skabte ligefrem marialogien. Den teologiske lovprisning af Maria er en forudsætning for *Komedien*s flertydige Beatrice-figur idet den konvergerer med den høviske lovprisning af kvinden. Bernard er den sidste guide i *Komedien* fordi han lovpriste Maria, som Dante lovpriste Beatrice:

E la regina del cielo, ond'io ardo
tutto d'amor, ne farà ogne grazia,

⁹ Triumfvognen som allegori for Kirken og griffen som Kristusfigur er topoi i middelalderlitteratur (se f.eks. Sapegnos kommentar, Purgatorio XXIX, s. 329), hvoraf man kan slutte at Beatrice alluderer til disse topoi, men ikke at hun er identisk med dem.

¹⁰ T. Barolini kalder dramaerne i Malebolge ”fleshed out”. *The Undivine Comedy. Dethologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 89.

¹¹ Bernard af Clairvaux, *In laudibus virginis matris*. I *Sentenze e altri testi. Opere di San Bernardo* II, Milano, 1990.

però ch'?' sono il suo fedel Bernardo.

På himlens dronnings nåde er vi sikre,
for jeg er Bernard, hendes ven og væbner,
der brænder kun af kærlighed til hende,
(Paradiso XXXI 100-102)

Bernard får da også den sidste replik med den store bøn til Maria i Paradiso XXXIII, 1-39. For Bernard er Maria teologiens kvindelige bindeled mellem menneske og gud, mellem mikro- og makrokosmos, den der går i forbøn for det lidende menneske. Hun er den vandleddning der leder vandet fra Paradisets udtømmelige kildevæld frem til menneskene og fylder deres tørre hjerter (eksemplet er fra *Vandledningsprædikenen*, 3, 4, 6, 7). Der er en klar parallel mellem Bernards Maria og Dantes Beatrice. Bernards skrift rehabiliterer kvinden i teologien, for eftersom Maria er Guds foretrukne, tilgives Evas døtre gennem kvinden, og manden kan ikke længere bebrejde hende menneskets fald og uddrivelse fra Paradiset. Bernard priser Maria for hendes ydmyghed, ikke for jomfrueligheden der kun er et tegn på ydmygheden. Cølibatet er iflg. Bernard intet i sig selv, tværtimod kan det være af det onde hvis det fører til stolthed. Bernards forsvar for kvinden lyder kort: hvis manden er faldet pga kvinden, så er det også ved hende han genrejses (*In laudibus* II, 4-5). Manden bør derfor holde op med at udgyde invektiver mod Eva og med hende hele kvinde-kønnet. Et sådant invektivt udslynger Dante netop mod Eva:

E una melodia dolce correva
per l'aere luminosa; onde buon zelo
mi fé riprender l'ardimento d'Eva,
che là dove ubidia la terra e 'l cielo,
femmina, sola e pur testé formata,
non sofferse di star sotto alcun velo;
sotto 'l qual se divota fosse stata,
avrei quelle ineffabili delizie
sentite prima e più lunga fiata.

Og toner blanded sig med lys i luften,
som stråled klar; og fuld af hellig harme
beklaged jeg vor første moders oprør,
da hun, alene, nyligt skabt, og kvinde
nægted at tåle noget slør, mens jorden
og himlen villigt adlød skaberviljen:
for var hun da forblevet from derunder,
havde jeg før, og længe, kunnet frydes
ved disse uudsigelige glæder.
(Purgatorio XXIX, 22-30)

Eva nævnes ofte i Purgatorio, som er det mest menneskelige af de tre dødsriger, ikke-evtigt, vekslende mellem nat og dag og blandet af alle fire elementer.¹² Syndefaldet gentager sig i det enkelte menneskes liv hvor dramaet udspiller sig hele tiden, illustreret ved slangen der bugter sig igennem fyrsternes dal i Purgatorio VII-VIII. Dantepilgrimen klager her mere end nogen sinde over kroppen som en byrde ("quand'io, che meco avea di quel d'Adam", "da jeg der endnu bar på Adams byrde", Purgatorio IX, 10 – han må sove modsat Vergil og de andre!). De kropslige behov trækker kroppen ned men kærligheden kan også forædle og lede sjælen på rette vej. De vellystige er de mindste syndere og lutres på Purgatoriets øverste bodskreds i en rensende ild. I den 6., næstøverste bodskreds møder Dante Forese Donati hvis fromme kone Nella beder for ham, et eksemplar på from og god kristen

¹² Eva nævnes slet ikke i Inferno og kun 2 gange i Paradiso (XIII, 38, XXXII, 5-6). I Purgatorio nævnes hun 8 gange: I, 24; VIII, 99; XII, 71; XXIV, 116; XXVIII, 142; XXIX, 24; XXX, 52; XXXII, 32.

kærlighed. Det følgende invektiv mod de frække nedringede tøjter fra Firenze lader dog ingen tvivl om at Nella Donati er et særsyn blandt sine florentinske kønsfæller (som Dante spår en snarlig straf, Purgatorio XXIII, 85-111). Dante har den typiske middelalderlige, ambivalente indstilling til kvinddekønnet som Bernard formulerede positivt i sin tese om kvinden som både mandens fald og frelse. Dante gentager denne tese om kvinden som både fordærver og frelser i sin beskrivelse af Maria og Eva i den himmelske rose:

La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse.

Det sår Maria helbredte og smurte
blev åbnet, og holdt åbent, af den kvinde
der sidder der så smuk for hendes fødder.
Paradiso XXXII, 4-6.

Dramaet er uafsluttet, såret åbnes og lukkes for enhver troende, mand som kvinde. Kvinden er for Dante og stort set alle andre i middelalderen inferior fordi hun er mere materie end form sammenlignet med manden, og fordi hendes elementer er jord og vand, modsat de maskuline elementer ild og luft (cf. Statius' embryologiske forelæsning i Purgatorio XXV). Dante insisterer ikke på denne forskel, men ønsker tværtimod som Bernard at gøre mennesket som sådant, mand eller kvinde, ansvarligt for arvesynden. Dante taler om den bitre frugt både i forbindelse med Adam og Eva, og i Paradiso XXVI angiver Adam sin synd som en overskridelse af den rette grænse:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno.

Min søn: at smage træets frugt var ikke
min egentlige synd og straffens årsag;
men kun at jeg lod hånt om grænsetegnet.
(Paradiso XXVI, 115-117)

Dermed er Adam og Eva lige store syndere (hun tålte ikke sløret, op.cit: *non soffere di star sotto alcun velo*, Purgatorio XXIX, 27), omend hun tog det første skridt. På det figurlige plan tjener de begge som eksempler på arvesynden og menneskets begrænsede – men for Dante i allerhøjeste grad eksisterende – mulighed for at vælge det gode frem for det onde. Køn henviser til denne typologi og i mindre grad til det biologiske køn. Bernards opfordring til læseren om at berede sig på at føde en ny frelser er et godt eksempel da hans læsere/tilhørere har overvejende været mænd. Samme sublimering af maskulint og feminint kan iagttages i *Komedien*, hvor der skrives fra en negativ kropslighed i Inferno til en metaforisk blanding i Purgatorio og Paradiso. I Purgatorios sidste sange ankommer Beatrice som den med længsel ventede ungdomselskede og hendes ankomst signaleres med en femininumform i *Veni sponsa de Libano*, XXIX, 11 (fra Højsangen IV, 8) og en maskulinum i *Benedictus qui venis*, XXIX, 19 (jødernes hilsen til Kristus da han rider ind i Jerusalem; iflg. Matthæus XXI, 9; Markus XI, 10; Lukas XIX, 38; Salmernes Bog CXVII, 26). Dermed er muligheden for en allegorisk udlægning af Beatrice som allegori over Kirken og som Kristusfigur kraftigt antydnet men ikke på en entydig måde, hvilket ville være i modstrid med hele *Komediens* poetik. Det maskuline ved Beatrice-figuren træder endnu tydeligere frem i sammenligningen med en admiral:

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a far l'incora...

Som admiralen, der fra stævn til agter
går rundt på skibene og inspicerer
og byder alle gøre deres bedste...
(Purgatorio XXX, 58-60)

Bloom kalder Beatrice androgyn for at slippe for den teologiske traditions dødvægt men prisen for denne aktualisering er for høj. Androgynitet er et moderne, positivt valoriseret begreb der sublimerer kønsblanding som en overskridelse af det seksuelle i det seksuelle (den snævre seksuelle identitet overskrides ved en fordobling af det samme), begreber som er ukendte i middelalderen. Blooms androgynitet udvisker det helt anderledes ved den middelalderlige kønsopfattelse, hvor kønnet er biologisk men – i lighed med andre jordiske fænomener – får betydning på et allegorisk-tekstuel niveau.

Beatrices mange forskellige roller i disse sidste sange af Purgatorio er retorisk tvetydig: hun spiller en række roller og er sand i hver af disse fremførelser. Det er en grundlæggende retorisk antagelse at ordet bliver sandt ved at udtales. Denne retoriske tradition er stærk også i middelalderen hvor den støder imod troens sandhedskrav. Kampen udspilles og kommenteres i alle Dantes tekster. Hele *Vita Nuova* er en retorisk figur, et ordspil på navnet Beatrice der opløses og sættes sammen i nye kombinationer gennem teksten. Hendes opløste navn væver teksten sammen, gør ordet nærværende og totalt, som den stemme der lyder i jeg'ets øren i den sidste sonet. Lovprisningen af Beatrice i *Vita Nuova* er en lovprisning af ordets totalitet (de Robertis 1973): alt taler om hende. Dante ligger i forlængelse af trubadourlyrikken men også af Bernard hvis lovprisning af Maria hæver sig til poetiske højder med etymologien på hendes navn, *stella maris*, havets stjerne:

Hun er, siger jeg, den herlige og højt ophøjede stjerne, der som en uundværlig hjælp er befæstet over dette store vidtstrakte hav, strålende af fortjenester og lysende ved sit forbillede. Alle I, der forstår, at jeres liv snarere er en flakke om på denne verdens hav som et bytte for orkaner og storme end en vandring på den faste jord, fæst dog jeres øjne ved denne stjernes glans, om I ikke vil overvældes af stormene. Når fristelsernes vinde farer frem, når du kommer ind mellem prøvelsernes skær, se så op til stjernen, kald på Maria (*In laudibus II*, fra prædikenen over teksten: Gabriel blev sendt).

Bice Portinari

Det er vanskeligt for moderne læsere at fatte rækkevidden af den retoriske grundindstilling. Dante skifter mellem lette og alvorlige genrer hvor jeg'ets identitet opstår og afsluttes i digtet. Hans samtidige læsere har næppe anklaget ham moralsk for bedrage sin kone ved at skrive om Beatrice som nogle kritikere i nyere tid (19. årh, beg. af 20. årh.). I midten af det 20. årh afskaffede kritikerne problemet (troede de) ved at gå i den anden grøft og erklære Beatrice for en fiktionsfigur uden sammenhæng med Dantes liv (således Curtius: Beatrice er en myte skabt af Dante, ss. 372-378). De fleste kritikere antager i dag at Beatrice refererer til en historisk person, og jeg vil opholde mig ved argumenterne for identifikationen af Beatrice med Bice de Portinari. Målet er at forstå den middelalderlige opfattelse af forholdet mellem fiktionsfigur og virkelig person.

Til trods for de lakoniske oplysninger om Beatrice og hele den hemmelighedsfulde mystik i *Vita Nuova* har kommentatorerne ikke tøvet med at identificere Beatrice som en vis Bice de Portinari, der skulle være død 1290. Kilden til denne stadigt gentagne oplysning er Boccaccios *Trattatello in laude di Dante*. Boccaccio beretter at det var skik i Firenze ”på den tid af året hvor himlens sødme igen iklæder jorden dens prydgenstande og hvor den bliver aldeles smilende ved en variation af blomster blandet med grønt løv” at holde en

forårsfest i alle byens kvarterer.¹³ Værten i Alighieris kvarter var Folco Portinari, og Dante, der endnu ikke havde sluttet sit niende år, fulgte med sin fader. Børnene blandede sig og da var det, at Dante mødte Folcos lille datter, Bice som faderen kaldte hende ”sempre dal suo primitivo”. Boccaccio beskriver hendes skønhed og ynde i lyriske vendinger, faktisk beskriver han hende præcist som en stilnovistisk donna. Alle syntes hun var en engel, og det indtryk hun gjorde på den 9-årige Dante, forlod ham aldrig: han elskede hende resten af sine dage. Boccaccios øvrige oplysninger henviser til *Vita Nuova*.

Baldelli finder det sandsynliggjort at Boccaccio er en pålidelig kilde. Flere tekster er kun overleveret gennem Boccaccio (Epistlerne III, XI, og XII samt *Ecloghe*) der må have været en samvittighedsfuld filolog.¹⁴ Baldelli tilføjer nogle stilistiske iagttagelser der bekræfter Beatrices historicitet. Den filosofiske diskussion om Beatrices allegoriske status har lukket vores øjne for den simple kendsgerning at der ikke er fiktive personer i *Komedien*. Alle er historiske i middelalderlig forstand. Han citerer Contini for at Beatrice iflg. spillets regler måtte være begyndt som ”en historisk person der havde fået et andet navn” (*Letteratura delle origini*, Firenze, 1970, ss. 300-4). Baldelli argumenterer for at Dantes forelskelse i Beatrice er kødelig og passioneret, og at jeg’et gennem *Vita Nuova* kæmper for at sublimerer sin erotiske betagelse af Beatrice. Baldelli hæfter sig især ved den første drømmevision i *Vita Nuova*. Jeg’et skuer i denne vision en mandskikkelse der toner frem af en ildrød tågesky. Han udstråler glæde og siger meget, hvoraf jeg’et kun forstår *Ego dominus tuus*, ”jeg er din herre”. Manden ser ud til at holde en nøgen, sovende kvindeskikkelse, omsvøbt i et klæde af skarlagensrød farve i sine arme. Jeg’et genkender den kvinde som hilste på ham dagen før, dvs. Beatrice. I hånden holder manden en genstand som står i lys lue, og han siger: *Vide cor tuum*, ”se dit hjerte”. Efter et stykke tid synes han at vække kvinden, og han overtaler hende til at fortære det brændende hjerte i hans hånd. Dette gør hun tøvende hvorefter han slår over i gråd, omfavner kvinden og forsvinder med hende ind i himlen. Jeg’et vågner forfærdet af sin søvn og beslutter sig for at skrive en sonet hvor han beder sine digtervenner om at tolke synet for ham. Ingen af dem var i stand til at tyde drømmen dengang, konkluderer han, omend dens betydning nu er ”åbenbar for selv de mindst skarpsindige” (*V.N.* III 15). Men visionens betydning har ikke været åbenlys for de moderne kritikere! Hvorfor præsenteres kvinden nøgen, sexet draperet i et let rødt klæde når engle-temaet allerede er blevet anslået (han har lige fortalt at Beatrice viste sig for ham anden gang i en hvid kjole)? Iflg. Baldelli fordi jeg’ets ungdommelige forelskelse var erotisk; visionen er iflg. Baldelli af intens kødelig litteraritet (*d’intensa letterarietà carnale*). I sonetten er kvinden isvøbt et rødt klæde, i den ledsagende prosatekst præciseres det at hun er nøgen, bortset fra et let rødt klæde. Dette er uhyre dristigt i en tid hvor nøgenhed var forbudt og tegn på djævelens herredømme. Nøgne kroppe forekommer ellers kun hos Dante i *Inferno* hvor den er et tegn på de fortabtes syndighed. Invektivet i Paradiso XXXIII mod de nedringede florentinske kvinder viser at Dantes ideal (omend mange år senere) er tilsløring som hos de ”saracenske” kvinder. Baldelli konkluderer at Beatrice i *Vita Nuova* endnu ikke er tilstrækkeligt sublimeret af den fornuft, som jeg’et så ofte appellerer til (se Baldelli s.143 for henvisninger). Vi får også mange gange at vide at Beatrice har en hvid, lysende hud og smaragdgrønne øjne. Disse historiske træk sublimeres og symboliseres. Beatrices lys bliver himmelsk og et spejl for solen, der altid er symbol for Gud.

¹³ Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, A cura di P.G. Ricci. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, ss. 576-583.

¹⁴ Baldelli, I., ”Realtà personale e corporale di Beatrice”. I *Beatrice nell’opera di Dante e nelle memoria europea* 1290-1990. *Atti del Convegno Internazionale* 10-14 dicembre 1990. A cura di M. P. Simonelli. Napoli: Edizioni Cadmo, 1994, s. 137.

Baldelli påpeger at *Komedien* bevæger sig på et helt andet plan end *Vita Nuova*, hvor Beatrice er en stum åbenbaring. *Komedien* er en dialog mellem Dante og Beatrice, og hendes bebrejdelser i Purgatorio XXX-XXXI for hans troløshed henviser til den passion som han har skrevet de 4 *rime petrose* over. Jeg ved ikke om Baldelli har ret i at det er ”åbenlyst en amouros passion” (s. 147), for vi er nu inde i Dantes svimlende univers af litterære selvhenvisninger, jfr Leonardi. Men han har ret i at dantepersonens udtalelser, også de mest angrende, er citater fra Vergil og Ovid hvilket giver dem en subtil, ironisk undertone. Efter den højtidelige renselse i Lethe hvor han bliver mere hvid end sne, hører han den sødeste sang: *Asperges me* (Purgatorio XXXI, 88-91). Det er fra Davids Salme L, én af de mest brugte i den katolske liturgi og især i påskeugen. Men dette citat refererer ikke kun til anger og renselse for mod slutningen af *Komedien*, ved klimaks i Paradiso, kalder Dante David *il cantor che per doglia/ del fallo disse "Miserere mei"; der fuld af anger sang sit Miserere* (Paradiso XXXII, 12). Dermed karakteriserer Dante David ved hans kødelige synd med Batseba som han narrede fra Urias. Dantes udbrud ved synet af Beatrice: *conosco i segni dell'antica fiamma* (jeg kender sporet af den fordums flamme), Purgatorio XXX, 48, er en oversættelse af Didos ord, og hun befinder sig i Helvede blandt de der har syndet i kødet (Inferno V, 61-2). Beatrice hentyder også til sin egen fysiske skønhed, *Mai non t'appresentò natura o arte/ piacer, quanto le belle membra in ch'io richiusa fui* (en større skønhed tilbød aldrig kunsten/ eller naturen dig, end mine lemmers/ dem jeg var hyllet i), Purgatorio XXXI. 49-51. Baldelli anser dantepilgrimmens fysiske reaktioner (han ryster, rammes, lammes etc) som udtryk for en erotisk passion. Dette bekræfter Boccaccio der i *Trattatello* siger at Dantes kærlighed ikke var en ungdomspassion, men varede ved op i mandomsårene. Efter renselsen i Lethe er passionen sublimeret men ikke glemt, jfr allusionen til David i Paradiso XXXII. Inden neddybningen i Lethe besvimer han, ligesom han gør i Inferno V fordi synet af vellystningene berører ham personligt (han besvimer ikke andre steder i Helvede). Efter dåben tiltaler Beatrice Dante med *fratello*. Han kalder hende Beatrice (ialt 63 gange i *Komedien*, heraf 44 gange i Paradiso), og tiltaler hende med *voi* eller *tu*, det sidste tager Baldelli som udtryk for en personlig, menneskelig forbindelse. Hendes smil som nævnes så ofte i *Paradiso*, er det samme menneskelige smil. Han kalder hende aldrig *gentile* i *Komedien* hvor hun hæver sig symbolsk over *Vita Nuovas* erotiske sfære (fremkaldt af Beatrice, med tilnavnet *gentile*, og *donna gentile*).

Kødets opstandelse

Baldellis iagttagelser bekræfter Continis påstand om en historisk kerne bag Beatrice. Jeg er derfor ikke enig med Daria de Vita der for nylig i to artikler har argumenteret for en ultra-allegorisk udlægning af Beatrice.¹⁵ Hendes argumenter er imidlertid så usædvanlige og intrigerende at jeg vil kommentere dem. De Vita afviser Boccaccios biografi som en typisk novelle fra *Decameron*. Hans biografi er fiktion hvilket afsløres af en række inkonsistenser. Han hævder således at Beatrice døde som 24-årig, men hvis man går hans egne oplysninger efter, må hun have været 25. Boccaccio angiver som sin kilde en gammel kone der skulle have været en kusine til Bice de Portinari. De Vita finder det ganske usandsynligt at denne kusine ikke fortalte Bice om Dantes identitet og omvendt, hvilket iflg. *Vita Nuova* ikke var tilfældet. De Vita har lange, omstændelige udredninger af disse inkonsistenser som leder op til hendes revolutionerende tese: Bice de Portinari var ikke identisk med Beatrice men med

¹⁵ De Vita, D., "Fu chiamata da molti Beatrice". I *Belfagor*, anno LIII, n. 1, Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1998, ss. 1-25 og "Il segno di maggior disio", *Belfagor*, anno LIV, n. 2, Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1999, ss. 147-69.

den *donna dello schermo*, som Dante en overgang skriver sine digte til for at dække over Beatrices identitet (1998, s. 7). Beatrice er ren abstrakt, et symbol på en praktisk ydmyghedens teologi. De Vita foretrækker Francesco Buti frem for Boccaccio, dvs. den tidlige kommentator, der fortæller at Dante som ung blev franciskaner, *frate minore*. Buti tolker *Komedien* allegorisk og iflg. De Vita har alle kritikere valgt enten Butis allegorese eller Boccacios kærlighedsnovelle. Hun vælger allegorien fordi Beatrice ikke kan være Bice (ud fra hendes kritik af Boccaccio). Hun er derimod en allegori for den nye praktiske, ydmyghedens teologi som Dante praktiserer i sit nye liv som franciskanermunk. De Vita holder sig ikke tilbage for at klandre *Vita Nuova* for teologisk ubehjælpssomhed og overdreven brug af ordspillene på Beatrice-navnet. Dette er et eksempel på den i middelalderen elskede figur, *aequivocitas*, flertydighed, og et tegn på den unge Dantes teologiske uvidenhed (1998, s. 17-18). Endvidere kritiserer hun at Beatrice har magiske aspekter, for hun siges jo at kunne skabe *ex nihilo*, hvilket naturligvis må bero på Dantes manglende teologiske uddannelse.

De Vita anser følgende *Komedien* for at være en palinode rettet mod *Vita Nuova*. I *Komedien* er al retorisk tvetydighed borte, for Dante er nu indtrådt fuldt ud i det sande nye liv. Beatrice er ikke en ung yndig pige, hans ungdomselskede, men udelukkende en allegori på kødets opstandelse (1999, s. 147). De døde skal på den yderste dag rejse sig og iklædes deres kød, og det er denne kødelighed Beatrices smil og øjne alluderer til! Væk er den høviske kærlighedshistorie – alt det som læserne har elsket, er i virkeligheden en allegori på kødets opstandelse. Sådan! Beatrice er ren abstrakt men også de Vita mener at inspirationen kommer fra en historisk person. De Vita kan fortælle os at det var Piccarda Donati. Det er Piccardas bror der i *Vita Nuova* kommer til Dante. Det er også ham som Dante dedicerer to sange til i Purgatorio, med de Vitas ord. ”Dedicerer” er vel så meget sagt men Forese Donati optræder ganske rigtigt som hovedperson i Purgatorio XXIII-XXXIV. Nuvel, De Vita anser også Paradiso III for at være dediceret til Piccarda hvor vi får historien om hvordan hun som ung blev tvunget til at bryde sit klosterløfte. Hun var nonne i et franciskanerkloster som hun brutalt blev bortført fra. Hun var det eksempel på ydmyghedens teologi som Dante lovpriser i *Vita Nuova*. Den retoriske tvetydighed i *Vita Nuova* betyder at Piccarda både er kvinde, den fromme franciskanerinde og kvinde i betydningen kirkens religiøse krop. I *Komedien* frigør Dante sig fra retorisk tvetydighed og Piccarda og Beatrice spaltes. Beatrice er et princip, en allegori. Hendes bebrejdelser for ”utroskab” i Purgatorio XXXI gælder netop den omstændighed at han havde brug for Piccarda som en menneskelig eksemplificering. Det ultimative bevis på at Beatrice er Piccarda, er at Dante straks ved mødet med Forese Donati spørger til søsteren. Forese kan fortælle at han vil møde hende højt oppe i Paradiset. Piccarda er den eneste kvinde der får en hel sang i Paradiso (1999, s. 161).

De Vitas løsning er forførende i sin enkelhed og stramme argumentation. Problemet er blot at hun går ud fra sandsynlighedsargumenter (kusinen ville have fortalt etc.), og universet i *Vita Nuova* er slet ikke i det sandsynliges, men i hemmelighedens og det mystiskes sfære. Hun leverer selv et fantastisk citat der slet og ret dekonstruerer hendes påstand om, at *Komedien* er blottet for retorisk tvetydighed (1999, ss. 161-2):

Alcun tempo il sostenni col mio **volto**
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte **volto**.
Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi sì tolse a me, e diessi altrui.

En tid lang holdt mit ansigt ham fortryllet,

og mine unge øjne lyste vejen
 som han så villigt fulgte mens jeg leved.
 Men da jeg stod ved næste alders tærskel
 og bytted jordisk livsform mod en anden,
 sled han sig løs, og gav sig hen til en anden.
 (Purgatorio XXX, 121-6)

I v. 121 og 123 er der *rime equivoche*, dvs. homonyme rim med forskellig betydning, dvs. netop en flertydighedens figur som i *Vita Nuova*. De Vita har ganske ret i at *Komedien* lægger afstand til den middelalderlige fascination af *aequivocitas*, flertydighed og deraf beslægtede figurer. Dante siger selv i den uafsluttede poetik *De vulgari Eloquentia*, Om veltalenhed på folkesproget (ca. 1305) at de ”nytteløse” *rime equivoche* bør undgås, da de altid ”tager noget fra tanken” (*inutilis equivocatio que semper sententie quicquam derogare videtur*, *DVE* II.XIII.13). Dantes forbehold er vel at mærke af filosofisk, ikke af moralsk karakter, hvorfor jeg mener at de Vita overfortolker og faktisk på mange måder fejlfortolker Dantes modstand mod denne retoriske figur. Den er nemlig ikke forsvundet i *Komedien* men optræder på få udsøgte steder, hvor den virkelig sætter tanken på prøve. Her åbner rimparret til hele spørgsmålet om sproglig flertydighed, poetisk repræsentation og Dantes vurdering af sin ungdomsdigtning. Man kunne nu med de Vita se rimene som en understregning af ungdomstidens flertydighed forstået som moralsk og teologisk forvirring, men jeg mener ikke at vi kan drage en så entydig konklusion ud fra disse flertydige rim. De stiller spørgsmål uden at disse spørgsmål besvares éntydigt.¹⁶

Samme indvending rammer et andet af De Vitas yndlingscitater (og også et af mine). Da Beatrice ankommer til det jordiske Paradis anticiperes dette i en række lignelser, det første lyder således:

Quali i beati al novissimo bando
 surgeran presti ognun di sua caverna,
 la revestita voce alleluando,
 cotali in su la divina basterna
 si levar cento, ad vocem tanti senis,
 ministri e messagier di vita etterna.

Som salige, straks domsbasunen kalder
 skal rejse sig fra hver sin grav og synge
 med genfødt stemme hver sit halleluja,
 således hørtes ved *hiin Oldings Kalden*
 nu hundred stemmer prise stjernevognen
 med bud om evigt liv og sikker frelse.
 (Purgatorio XXX, 13-18)

Ved Dommedag skal de salige ikklædes deres kød, eller med Dantes metonymi: med en genklædt stemme (*revestita voce*). De Vitas teori om Beatrice som en allegori over kødets opstandelse er for éntydig og reducerende, men hendes artikler er fortjenstfulde ved at henlede opmærksomheden på *Komediens* mange allusioner til Dommedag og kødets opstandelse. *Komedien* iscenesætter det kristne paradoks at først i døden får de salige endelig livet, hvilket indebærer kroppens genopstandelse. De Vita har derimod ikke ret i at Dante afskriver det jordiske livs kødelighed og dermed hans egen ungdomspassion og digte. De vers der følger lignelsen med de genopstandne, lovpriser da også naturens og poesiers

¹⁶ Dette er også tilfældet i Inferno XXIV hvis indledende *villanello*-lignelse (vv.1-24) bugner af *rime equivoche*. De problematiserer analogiens og billedets muligheder, men er ikke begrænset til lignelsens idylliske, demonstrativt lyriske stil. Senere i sangen finder vi flertydige rim i hovedfortællingen om Dante og Vergil hvorved grænserne mellem den eksplicit lyriske genre (herunder Dantes ungdomsdigtning) og *Komedien*, den nye genre, flyder sammen. Dermed er det antydigt at heller ikke den nye genre, *lo sacro poena* som den kaldes i Paradiso XXIII, 62, undslipper sprogets flertydighed og fortolkningens nødvendighed.

skønhed, med referencerne til Vergil og naturlyrikken:

Tutti dicean: ”*Benedictus qui venis!*”,
 e fior gittando e di sopra e dintorno,
 ”*Manibus, oh, date lilia plenis!*”.
 Io vidi già nel cominciar del giorno
 la parte oriental tutta rosata,
 e l'altro ciel di bel sereno addorno;
 e la faccia del sol nascere ombrata,
 sì che per temperanza di vapori
 l'occhio la sostenea lunga fiata.

Det lød i kor: *Benedictus qui venis*
 og: *Manibus, oh date lilia plenis*,
 mens blomster steg og faldt fra deres hænder.
 Tit har jeg set om morgenen himlen østpå
 få rosenskær, imens den anden side
 blir stadig mere klar og gennemsigtig,
 og solens ansigt stiger sløret opad
 så øjet ser dets lysvæld gennem disen
 og længe ikke blændes af dets stråler –
 Purgatorio XXX, 19-27

Metafor og offer

Den retoriske tvetydighed hviler også over Piccarda Donati, vil jeg hævde. De første sange i Paradiso er, som De Vita har antydnet med sine artikler, overordentlig vigtige for at forstå Beatrice og hele *Komedien*s poetik. Hun gentager dog den teologiske tendens til at reducere *Komedien*s betydning ved at ville skære det retoriske lag væk. Hele *Komedien* er imidlertid én lang refleksion over umuligheden af hæve sig over sproget eller, positivt udtrykt, muligheden for at det hinsidige kan materialiseres i digtets univers. G. Mazzotta har i en penetrerende analyse af disse sange vist hvordan Dante reflekterer over teologi, eksegesi og retorik i Paradiso III-V. Dantepilgrimmen møder Piccarda i Paradiso III hvor hun fortæller om, hvordan hun mod sin vilje brød sit klosterløfte, da broderen Corso Donati med vold rev hende ud af klostret. Hun udpeger kejserinde Costanza (mor til Frederik II, og bedstemor til Manfred som figurerer i de korresponderende sange i Purgatorio) der fik samme skæbne. De har syndet mod deres vilje men de kunne have valgt den ultimative heroiske løsning og ofret livet for deres klosterløfte; derfor er de på laveste trin i Paradiset. Piccarda lød som nonne navnet Costanza hvad der ironisk henleder opmærksomheden på hendes løftebrud og navnets upålidelighed. Hun nævner da heller ikke selv sit navn men præsenterer sig som Piccarda. Navnet Costanza er endvidere ironisk fordi det viser løftet som en talehandling, der lover vedvarende, men samtidigt peger på tidens lukninger, iflg. Mazzotta.¹⁷

Dante stiller nu to spørgsmål til Beatrice, det første om misforholdet mellem gerning og fortjeneste (de to var jo ofre for en andens vold), det andet om sjælenes placering i himmelfærerne. Han spørger om deres placering afspejler deres faktiske position, dvs. om der er tale om en platonisk tilbagevenden til stjernerne, eller om det er en allegorisk tilpasning til menneskets fatteevne. Dermed føjes præsentationens problem til overvejelserne over løftet og viljen hvad der forklarer Beatrices kommentarer til de to spørgsmål: det om repræsentationens relative autencitet er ”bitrest”, ”più ha di felle” (Paradiso IV, 27), mens det andet ”rummer jo mindre gift”, ”ha men velen” (Paradiso IV,

¹⁷ Mazzotta, G., ”Sacrifice and Grammar (Paradiso III, IV, V)”. I *Dante and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1993, ss. 34-55.

65).

Beatrice forklarer at Guds største gave til menneskeheden er den frie vilje (v. 22) som tilskynder mennesket at stræbe mod Gud. Klosterløftet er en tilbagegivelse af denne gave, en akt der etablerer en pagt mellem Gud og menneske. Pagten sanktioneres med en ofring af den frie vilje: ”gir afkald på sin viljes frihed, / og bringer den af egen drift som offer”, ”nel fermar tra Dio e l’omo il patto, / vittima fassi di questo tesoro” (Paradiso V, 28-29). At pagten er et offer understreges kort efter (”essensen i det offer”, ”l’essenza / di questo sacrificio”, vv. 42-3). Offer, vilje og klosterløfte forbindes hvilket også skyldes to forskellige etymologier på *votum* (cf. Mazotta, s. 38-9).

Beatrice skelner mellem den absolutte vilje og den relative vilje. Den sidste blev udøvet af Piccarda og Beatrice, den første af Skt. Laurentius og Mucius (Paradiso IV, 82-4). Men man skal ikke udøve den absolutte vilje hvis resultatet er et endnu større onde:

Non prendan li mortali il voto a ciancia;
 siate fedeli, e a ciò far non bieci,
 come Ieptè a la sua prima mancia;
 cui più si convenia dicer ”Mal feci”
 che, servando, far peggio; e così stolto
 ritrovar puoi il gran duca de’ Greci,
 onde pianse Efigènia il suo bel volto,
 e fé pianger di sé i folli e i savi
 ch’udir parlar di così fatto cólto.

Letsindigt bør I ikke afgive løfter:
 se til I holder dem, dog ikke stædigt
 som Jefta da han tilbød Gud det første
 han mødte, og så fremtured i løftet.
 Den samme tåbelige stolthed så du
 hos anføreren for den græske flåde,
 han som var årsag til at Ifigénia
 begræd sit ansigts skønhed og fik alle
 der hørte om det offer, til at græde.
 (Paradiso V, 64-72)

Jefta og Agamemnon er henholdvis et gammeltestamentligt og et klassisk eksempel på den vold der følger den bogstavelige udlægning af løftet. Løftet er en pagt hvis indhold kan skiftes ud, men det kontraktlige forhold kan ikke ophæves. Dette er netop ”ofrets essens”:

Due cose si convegnono a l’essenza
 di questo sacrificio: l’una è quella
 di che si fa; l’altr’ è la convenenza.

To ting udgør essensen i det offer,
 først nemlig det som offeret består i,
 og dernæst selve pagten der blev sluttet.
 (Paradiso V, 43-5)

Jøderne måtte ofre til Gud fordi der bestod et kontraktligt forhold mellem dem og Gud (Paradiso V, 49-51). I Paradiso IV, 105, er Alkmaion allerede blevet nævnt som et eksempel på hvordan den bogstavelige overholdelse af et løfte kan føre til vold og et uløseligt moralsk dilemma; Alkmaion måtte dræbe sin moder for at hævne sin fader. Mazotta demonstrerer at begreber som udveksling, pagt, lov, gave og offer gøres til genstand for kritisk undersøgelse i disse sange af Paradiso (s. 41-2). Mazotta konkluderer at Dante med sine eksempler (Alkmaion, Jefta, Agamemnon, Laurentius, Mucius, Piccarda og Costanza) viser at man med afgivelse af et løfte ofrer sin frie vilje. Endvidere viser han at pagten i et løfte skal overholdes, men ikke altid tolkes bogstaveligt. Man kan ikke lukke tiden og overalt i *Komedien* bryder det jordiske livs vold frem. Beatrices tale svinger mellem

bogstaveligt og ironisk-metaforisk idet hun hævder pagtens ubrydelighed, hvorimod hendes eksempler er brudte løfter og tragik som følge af holdte løfter. Men de kristne har et alternativ:

Avete il novo e 'l vecchio Testamento
e 'l pastor de la Chiesa che vi guida:
questo vi basti a vostro salvamento.

Det nye og det gamle Testamente
og Kirkens hyrde fik I jo som førere:
lad dette være nok til jeres frelse.
(Paradiso V, 76-78)

Dante lader det nye Testamente gå forud for det gamle. Dette *hysteron proteron* markerer at det gamle Testamente ikke skal tages bogstaveligt men tolkes i lyset af det nye. Testamente betyder jo også pagt; det gamle er en pagt mellem Gud og Abraham.

Løftet er en sproghandling og alle de omtalte udvekslinger er også lingvistiske fænomener. Dante forstår som Augustin og Aquinas ofringen som en semiotisk akt. Augustin (*De civ. dei* X) definerer ofringen som en betydningssubstitution. Aquinas understreger at ofringens symbolik – det at ofringen altid udskifter betydning – er modelleret over sproglig betydning (S.T. IIa IIae, 85). Det er naturligt at ofre genstande til Gud men for kristne er det vigtigere at betragte ofret som en symbolsk, sproglig handling. Også for Dante er ofringen central fordi den er absolut og variabel på samme tid, idet den demonstrerer en metaforisk substitution. Et ord som *converta* ("se con altra materia si converta", "at det kan byttes ud mod noget andet", Paradiso V, 54) bruges i tekniske definitioner af metaforen. F.eks. definerer Alain de Lille i *Distinctiones* en trope som *conversio*, omdrejning eller omvendning, og figurlig tale som noget der vender en term rundt fra dens egentlige betydning. Mazotta konkluderer at Dantes spørgsmål til Beatrice kaldes giftigt, fordi den metaforiske substitution kaster et slør ind over den klare, éntydige tale. Hele hendes tale om Bibelens pædagogiske, antropomorfe billeder (Guds hånd og fødder, cf. op.cit.) er en redegørelse for allegoriens virkemidler. Repræsentation implicerer at der ikke er nogen naturlig, nødvendig lighed mellem essensernes sandheder (f.eks. intellektuelle substanser som angle) og de deraf afledte antropomorfismer. Sådanne antropomorfismer som *prosopopeia* og *fictio personae* er de dominerende figurer i Komediens, fælles for både verdslige og hellige tekster. De postulerer en mimetisk kontinuitet mellem billeder og essenser men de bekræfter også at der er en afstand (Mazotta, ss.47-8).

Konklusion

Mine nedslag i nyere undersøgelser af Beatrice-figuren har vist at kritiske begreber som sanselighed, kødelighed, realistisk etc. bruges med god grund af Dantes kritikere. Vi har dog også set at de associationer som de formodentlig vækker hos moderne læsere, rammer skævt i forhold til Dantes univers. Baldelli insisterer overbevisende på den erotiske karakter af Dantes ungdomsførelse. Dante går hermed, som i andre forhold, til den yderste grænse. Det vanskelige for moderne læsere er vel at fatte den retoriske indstilling der ikke kræver logisk sammenhæng mellem liv og værk, men lader forskellige genrer gennemspille mulige mønstre. Sayers fortjeneste er at hun har præciseret, at Beatrice ikke blot er en Kristusfigur, og som allegori ikke blot er Kirken. Hun er Kirkens sande krop og henviser til sakramentet, den kristne kirkes symboliserede offerritual. Mazottas studium uddyber Sayers forslag og placerer denne diskussion i en middelalderlig, teologisk diskussion. Mazotta har ret i at Dante er ironisk og med modstillingen af teologisk didaktik og de tragiske

eksempler underminerer repræsentationens sikre grund. Dermed er det også sagt at enhver firfoldig allegorisk udlægning som Sayers, langt hen ad vejen er arbitrær. Sayers hævder at Beatrices mystiske betydning er Affirmationens princip der skaber enhed i alle billeder. Det må siges at være et fromt ønske der optræder snarere hos Dantes troende læsere end i *Komedien*. *Komediens* ironi og retoriske forbehold er en mere avanceret fortælleteknik der skal overbevise den mest skeptiske læser om dette hellige digts sandhed. Digtet er en umulig afspejling af denne ene mands rejse i dødens riger og et apokalyptisk varsel om Dommedag, om livets tragik og skønhed.

Bibliografi

Primærlitteratur

- Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Vol. I-III: *Inferno* (1955/1990), *Purgatorio* (1956/1990), *Paradiso* (1957/1990), a cura di N. Sapegno, Firenze: La nuova Italia Editrice
- Dante Alighieri Commedia. Vol 2. Purgatorio*. Con il commento di Anna Maria Chiarivacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998 (1994)
- Dante Alighieri Commedia. Vol 3. Paradiso*. Con il commento di Anna Maria Chiarivacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997
- Dantes Guddommelige Komedie*. På danske vers af Ole Meyer. Viborg: Multivers, 2000
- Dante. The divine Comedy.2. Purgatory*. Transl. D.L. Sayers, London: Penguin Classics, 1955
- De vulgari eloquentia*. A cura di P.V. Mengaldo. I *Dante Alighieri. Opere Minori*, Tomo II, Parte II. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1979, ss. 3-241
- Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis. I *Dante Alighieri. Opere Minori*. Tomo II, Parte I. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1984, ss. 3-251
- Bernard af Clairvaux, "In laudibus virginis matris". I *Sentenze e altri testi. Opere di San Bernardo II*, Milano, 1990
- Boccaccio, G., *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*. A cura di P.G. Ricci. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, ss. 565-650

Sekundærlitteratur

- Baldelli, I., "Realtà personale e corporale di Beatrice". I *Beatrice nell'opera di Dante e nelle memoria europea 1290-1990. Atti del Convegno Internazionale* 10-14 dicembre 1990. A cura di M. P. Simonelli. Napoli: Edizioni Cadmo, 1994, ss. 137-55
- Barolini, T., *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- Contini, G. F., *Letteratura della origine*, Firenze, 1970
- Curtius, E.R., *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1990 (1953)
- Bloom, H., *The Western Canon*, London, Macmillan General Books, 1995, ss. 76-104
- *Ruin the Sacred Truths*. Cambridge (Massachusetts), 1989
- De Vita, D., "Fu chiamata da molti Beatrice". I *Belfagor*, anno LIII, n. 1, Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1998, ss. 1-25
- "Il segno di maggior disio". I *Belfagor*, anno LIV, n. 2, Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1999, ss. 147-69
- Foster, K. and Boyde, P., *Dante's Lyric Poetry*, vol. III, Commentary, Oxford: Clarendon Press, 1967, ss. 341-63
- Hollander, R., "Dante and his Commentators", i R. Jacoff, *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, ss. 226-37

Mazotta, G., *Dante and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1993

Code(s) versus Energeia in the (Con)Text of the *Vita Nuova*

ÜLAR PLOOM

When discussing the concept of "text" in his *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Cesare Segre points out that in medieval understanding the term applied to writings of particular authority, like biblical texts or else juridical texts and that the metaphor "tessuto" (/textile/texture) emphasised the genuineness of a text in its literality, *i.e.* what was written in it, distinguishing it, thus, from transcriptions which were not exact and also from the glosses which interpreted such a text and were the task of a hermeneutist.¹

In the case of the *Vita Nuova*, which Charles Singleton² has declared to be similar in intentions to books of revelation, we get to know right at the beginning, in the *Proemium*, that Dante's intention is to assemble³ in this short book the words written in the book of his memory –

le quali è il mio intendimento d'assemblare in questo libello

– to which he adds that if not all of them, then at least their meaning –

e se non tutte, almeno la loro sentenza.⁴

We are therefore bound to make the first observation which actually raises the first problem: if the limits of the two texts, that of the book of Dante's memory and that of Dante's transcription, do not entirely coincide, is it then possible to speak of the exactitude of the transcription *stricto sensu* or is it not rather the question of the veracity of its meaning? With "e se non tutte, almeno la loro sentenza" Dante seems to opt for the latter, whereby modifications in the full scope of the text of the memory do not seem to change its textual properties.⁵

Anyway, if we consider the first part of the reported quotation, we register a similarity in intention to what Dante has expressed in his brief but extremely important conversation with Bonagiunta di Lucca (*Purgatorio* XXIV, vv. 48-53), in reference to Love communicating inside him and his transcribing what he dictates. May it not be considered banal to repeat this proverbial quotation:

I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando.

¹ Segre 1985, p. 29.

² Singleton 1949, especially ch. IV.

³ "Assemblare" in the Italian has been interpreted by most commentators as "esemplare" (cf. *exemplum*) which gives the idea of assembling something which was somewhere and exemplifying its archetypal qualities.

⁴ I quote from the *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis. The English quotations, unless otherwise stated, have been taken from William Anderson's translation in Dante, *The New Life*. London: Penguin Books, *s.a.*

⁵ We may say, of course, that the exactitude of the texts of revelation does not concern that which is revealed but what is initially recorded as such and its further transcriptions.

I'm the one who when/*Amor* stirs me, takes notice, and in the way/ he dictates in the soul, signify.

For I should like to highlight one part of this quotation – "e a quel modo/ ch'e' ditta" (and *in the way/ he dictates*). In what way does Love dictate? Is the language in which Love dictates the same language in which Dante signifies?

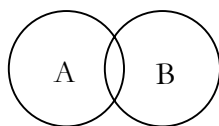
Is the process of conveying the language of the interior into an exterior expression a mere reflection or is it a transposition which requires interpretation and translation?⁶ If we now consider from this aspect the above-quoted "almeno la loro sentenza", we come across the problem of the peculiarities of the activity of transcription and glossing what is transcribed. If we seize on what Dante says – "at least their meaning" –, we see that some interpreting has actually taken place before transcribing or at least when transcribing.⁷ Which means that in order to transcribe what is written in the book of his memory, Dante has to discern this writing, for it is written differently, not with "inchiostro" on a folio.

In this paper I therefore set aside the problem of transcription and the different hands transcribing and glossing the different parts – the lyrical part, the prose and the *divisioni* –, which I have attempted at in the wake of Charles Singleton in my PhD thesis, but concentrate rather on the problem of translation before or when transcribing.⁸

In order to transcribe and moreover to put on paper the *sentenzia* of this *rubrica* of Love, Dante has to translate the message of the language in which Love speaks into another language which can be read and understood by the (human) reader, himself and the others.⁹ Or not understood. Which is equally important or even more important.

In his last book, "Culture and Explosion", Juri Lotman has discussed communication as a non-identity of those involved in the process.¹⁰ That is they are neither entirely identical nor entirely non-identical, for their linguistic spaces intersect.

Figure 1



If their linguistic spaces did not intersect at all, no communication would be possible. If they overlapped to perfection, the communication would, in fact, be trivial. The dialogue is not rendered valuable by the areas which intersect, but by the exchange of information between the spheres which do not intersect. The more complicated and inadequate is the translation from one non-intersecting space into another, the more valuable – paradoxically – is communication itself.¹¹

That the language in which Love communicates is not exactly the same language in which Dante (both the author and the character) reads and writes, becomes evident when

⁶ I here recall the attempt of Monsieur Teste in Paul Valéry's *La soirée avec Monsieur Teste* of translating his pain into the language of geometrical figures.

⁷ That Dante is both a *copista* and *glossatore* has been pointed out by many scholars. Cf. e.g. Singleton 1949, Spitzer 1959, De Robertis 1970, Minnis and Scott 1988. But it has not been equally well pointed out that glossing or interpreting has actually partly to happen before or while transcribing, for Dante refers to the "sentenzia" of the things written in the book of his memory.

⁸ Cf. Ploom 2000, ch. VIII.

⁹ I do not agree with Singleton who sees in Dante's case mainly a personal affair, personal salvation. I have dedicated more space to this issue in my thesis.

¹⁰ Lotman, *Kultura i vzryv*, Moskva: Gnozis 1992. I quote from the Estonian translation published in 2001.

¹¹ Cf. Lotman 2001, pp. 13-16.

we recall that in the *Vita Nuova* Dante-the author has Amor often speak in Latin, for example when uttering words of crucial importance, such as "Ego dominus tuus" ("I am your God") and "Vide cor tuum" ("Behold your heart") in chapter III. This happens in a state of a kind of *apparizione* as Dante puts it. We also learn that he understands little of what Love tells him:

E[e] ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche.

He said many things to me of which I understood little

And it also comes out that it rather seems or appears to Dante what Love says:¹²

[E]e pareami che mi dicesse queste parole.

And Love appeared to tell me these words¹³

In short, we can see that

1. the language of love is not easy to understand;
2. that even when it appears to be understandable it is not exactly the same language, for messages are uttered in Latin, which only confirms the diversity of the respective linguistic spheres;
3. Love as language comes from the outside and posits itself in Dante's heart, making itself thus the centre of the cognitive circle.

In the above-mentioned book, which is a kind of testament of his views, Lotman says right at the beginning that the main problem within any semiotic system is its relation to the outside, the world which remains outside the boundaries of this system, and secondly the relation between statics and dynamics. It is my intention now to study some parts of the *Vita Nuova* considering these premises in relation to quite a contrary ambition which Dante may have set himself in search for a perfect new language, of which a little later.

The inside and the outside and the diversity of linguistic spheres become especially evident in chapter XII. After Dante has been denied the beatifying salutation of Beatrice, he invokes Love to help him understand the reasons. He falls asleep and sees a young man in white – which perhaps leads us to think of the young man equally dressed in a white robe who the women see when going to Christ's sepulchre. After some hesitations Dante recognises Love, for the way the young man speaks reminds him of his previous utterances. And, already in the midst of a conversation, when Dante asks why Love weeps, the latter tells him:

"Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic."

"I am like the centre of a circle, from which all parts of the circumference are equally distant; but it is not so with you."

I think that in order to better understand the statics and dynamics of the system, it will be useful to distinguish between the different levels of discourse.¹⁴ There is the level of enunciation, that of Dante-the author, and the level of utterance, that of Dante-the character. But the former includes both the copyist and the glossator, although as I have

¹² This phenomenological appearance, especially in the sonnet *Tanto gentil*, has been pointed out by Contini. Cf. Contini 1970, 1976, pp. 21-31.

¹³ Anderson has unfortunately skipped the verb "parere" in this place and also earlier.

¹⁴ Actually in my thesis I mainly concentrated on this problem offering an analytical model. Cf. Ploom 2000, ch. III.

said in the beginning, it is rather the level of an exegetical scribe.

What does Dante-the author who actually presents himself not as an author but a *copista* and *glossator* tell us? And how does he do it? If the real Author¹⁵ of this book of memory is Love, he sometimes communicates truths in Latin which Dante-the personage fails to understand:

Allora, pensando a le sue parole, mi pareva che m'avesse parlato molto oscuramente; si' ch'io mi sforzavo di parlare, e diceali queste parole: "Che e ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritate?" E quelli mi dicea in parole volgari: "Non dimandare piu' che utile ti sia".¹⁶

When I pondered on his words, I thought he had spoken very obscurely, so that I forced myself to ask him, "Lord, why have you spoken so obscurely to me?" But he answered in my own language, "Ask no more than is useful to you."

So Dante himself admits that these languages are different. And – what is more important – that this difference is a source of extra information which gives more possibilities, more significations. In fact we see the translation of the interior into a geometrical figure – that of the circle. Just in comparison, Paul Valéry's *Monsieur Teste* measures his pain translating it into geometrical figures. Of course, Dante's circle may be interpreted as a Sphere, the centre of which is not measurable by man. Just to confront the end of the *Commedia* where Dante compares himself to a geometrician who does not know "quel principio ond'elli indige"¹⁷ – the principle from which it necessitates, by which it is determined. Or that God who stands outside time is the centre to which all times are present:

[...] il punto
a cui tutti li tempi son presenti.¹⁸

Or that Love always knows more than the lover does (in this case the death of Beatrice). Anyway, the most important information that we get is that the dictation of Love sometimes remains obscure and sometimes not, for shortly after this interesting paragraph of non-understanding Love tells Dante-the character why Beatrice did not greet him and informs him how he should address her in the form of verse and accompany it with music and send it to her – however, not directly – but through Him, Love. Already before writing the *De vulgari eloquentia* Dante shows us in the *Vita Nuova* that his aspiration is actually that of creating a new language and a new poetics: the language and poetics centred on the concept of Love.

Let us consider the case of the ballad (ch XII) *Ballata, I'voi che tu ritrovi Amore* which just for the idea of purifying it with Love makes it so much different from Cavalcanti's *Perch'io spero di tornar giammai*, although both compositions may be viewed as an analogue of a communication of love. We come across an essential problem of coding and decoding the true message written in verbal language which should convey the message of love. And paradoxically – it appears – this code is Love itself. Is it a tautology?

A love song is coded and should be decoded with the help of a code which is Love?! The problem is of course not confined to this particular love-message but the whole of human language which for Dante is a message of love, a dialogue between man and God. In *De vulgari eloquentia* (ch. IV) Dante says that the first word proffered by man must have

¹⁵ Cf. e.g. the mythical sender in Greimas' model. Greimas 1966, p. 180.

¹⁶ *VN*, ch. XII.

¹⁷ *Paradiso* XXXIII, v. 129.

¹⁸ *Paradiso* XVII, vv. 17-18.

been "God" – "El" either in the mode of interrogation or in the mode of response. But as it is not imaginable that man could utter asking anything before God had conceived it, and before God had made man, the "El" is to be seen as a joyful response, the more so that it happened before the Fall, after which the mode of human language became that of "heu" (alas!, misery).

But then Dante proceeds to say that in the Bible it does not appear that God had asked anything. But it is not inconceivable that man could respond to God's interrogation, even though God did not ask him in that very passage pointed to. It is curious to note that the word soul, the Latin "anima" in Greek is "anemos" which means breath, wind. In the book of *Genesis* God breathes into man's nostrils the breath of life. And Dante goes on in *De vulgari eloquentia* saying that Adam spoke right after he was inflated ("mox postquam afflatus est ab Animante Virtute").¹⁹ The original text in the *De vulgari* is in Latin and therefore I cannot affirm with absolute certainty what its "objective" Italian "transcription" should be, but Passerini has translated it as "dopo che la virtu' animante fu inspirata in lui".²⁰ Well, what I wish to arrive at is that Adam spoke "El" – "God" when God had asked for it in him creating him, and Dante sends his love-message for Beatrice first to Love who stirs inside him (although, to be rigorous, these are the words which he uses in *Purgatorio*, not in the *Vita Nuova*). But Dante also refers to Love appearing to be speaking inside him in chapter XXIV of the *Vita Nuova*. And all the rest of the message should be decoded departing from Love. The same, in much clearer terms is present also in *De vulgari eloquentia*, when we learn that "wise men convene in many things [...] but more than anything in that word which is "love".

The wise men, the *doctores*, should thus contribute to the redemption of language if they arrive at *convenientia*, a convention. And *convenientia* is, as Michelangelo Picone has pointed out, exactly in the term "amor".²¹ Love becomes the key-concept of both Dante-the character in his quest for Beatrice and Dante-the poet in his quest for appropriate poetic.

Yet as much as Dante may try, he cannot reduce his glossing transcription to the mere univocal term "Amor". In fact, as Lotman has shown, more languages than one – at least two – are required to say anything about the reality.²² And there is translation from one language into another. In the example provided earlier, we saw Latin as the metaphorical counterpart of Love's secret language, also the language of geometrical figures, and the Italian vulgar tongue, of which Dante-the character says "my own language". But here we may also add the language of poetic forms – sonnets, ballads, canzoni – all derived from the Romance poetic tradition but used in a way which sets them in a dialogue or even in a conflict with the previous tradition. The dialogue is also detectable in some double beginnings to compositions in the *Vita Nuova*. But even the concept of Love itself does not enter into one rigid mould, for in chapter XIII Dante reports four conflicting definitions about the nature of love:

1. the domination of Love is good, because it draws the minds of his faithful followers away from base things;
2. the domination of Love is not good, since the more his followers submit to him the greater are the pains and miseries that they have to endure;
3. the name of Love is charming to hear, *Nomina sunt consequentia rerum*;
4. the lady through whom Love so binds you are not like other women, who can touch

¹⁹ *DVE*, ch. V.

²⁰ Reported in Dante, *Tutte le opere* 1993, p. 1022.

²¹ Picone 1979, ch. I.

²² *Cit.*, p. 10.

only the surface of the heart.

The plurality of interpretations of the concept of Love proves only one thing: that Love is an "energia assoluta", to use the words of Fredi Chiappelli.²³ It may be seen as an energetic force resulting in a variety of both dispositions and linguistic/poetic expressions. It surely renews the life of Dante the man and poet, and gives it a real beginning. In fact the whole of the *Vita Nuova* is a beginning which has no end, for the book ends with the wish to return to the subject.²⁴ Love thus has the function of *energeia*, and this *energeia*, which is the activated *dunamis* (to use Aristotelian terms) by virtue of Beatrice produces certain results – *ergon* both in the book of memory and in the book newly glossed and transcribed.

It is Beatrice therefore – and the fourth of the above-mentioned conflictuous thoughts leads us exactly to her – who is actually supposed to provide the code for the code of the new language, the language of Love. The energy of Love is absolute and gives many results which in the text of the *Vita Nuova* correspond both to Dante's growing in love and also to the evolvement of the Romance poetic tradition. Singleton, as is widely known, has pointed out the three stages in Dante's itinerary of love, the target of which is the knowledge of God in the following way: 1) outside the subject – *extra nos*, 2) inside the subject – *intra nos* and 3) above the subject – *supra nos*.

But I think we could point out more than the beautiful minimum of three historico-cultural discourses of Love with three respective codes. According to Singleton there is, first, the language of the troubadours which takes for its code the concept of "merzè", the lady's response to the poet-lover, and this is Beatrice's salutation. The second one is the stilnovistic discourse with the concept of "laus" – the disinterested praise – as its limiting conception. From this moment on Dante's tongue pours freely. The third one is the numerical christological discourse, the code of which is number nine, and we learn that this number was with Beatrice and that she herself was this number (cf. ch. XXIX). This seems to provide the general key of exegesis to Beatrice as a code to Love which is the aspired code to the renewed human tongue. Next there is also the discourse of geometric figures, as we have already seen. And surely there is one more very important discourse, the seemingly out of the rational sphere discourse, that of the sigh, which speaks in a very subtle way to Dante's grieving heart.

As a matter of fact, I wish to dwell on the problematic of coding and decoding the language of the sigh a little longer. The last sonnet begins in the following way:

Oltre la spera che piu' larga gira
passa 'l sospiro ch'esce dal mio core
(vv. 1-2)

Beyond the sphere which largest turns
goes the spirit which goes out of my heart²⁵

At once the inside the system and the outside of it are confronted, the bridge being a sigh which Love has made intelligent:

intelligenza nova , che l'Amore
piangendo mette in lui
(vv. 3-4)

²³ Fredi Chiappelli in an introduction to the *VN* has highlighted this energetic factor of love, defining it an "energia assoluta". Cf. Chiappelli 1965, p. 6.

²⁴ On the topic of the *incipit* cf. e.g. De Robertis 1994 and, in the context of narrative against lyrical time, Barolini 1994.

²⁵ I use here my own translation, as Anderson's translation does not express exactly the "going out" and "beyond" the system.

the new intelligence has been given
to draw it up, by weeping Love

The outside of this system is first described recurring to the typically medieval notions like "luce" and "splendore" and the Madonna in glory:

vede una donna, che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito lo mira
(vv. 6-8)

It sees a lady receiving honour
who shines so that before her splendour
the pilgrim spirit must gaze and aspire

But, of course, this is not sufficient for Dante, as this is the conventional language of the inside in reference to the outside. An attempt of what the pilgrim sigh sees in the outside (the truly new unconventional information) is then made to communicate to Dante's heart, to the inside of the system. But the attempt fails. For we learn that

quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
(vv. 9-10)

when it retells me,
I do not understand, for its speech is so subtle²⁶

It paradoxically turns out that Dante, however, knows that it is about Beatrice and that he understands it.

So io che parla di quella gentile,
pero' che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care
(vv. 12-14)

I know it describes this gentle marvel,
for it often remembers Beatrice,
then, dear ladies, I can understand

Let us have, at this point, a brief positional analysis of the situation provided in the last sonnet of the *Vita Nuova*. Love sends Dante-the character in the form of a sigh to contemplate Beatrice in glory. Dante-the exegetic scribe attempts to translate and transcribe this language, but he has to content himself with stating that he (the reason) cannot understand what the sigh says to the heart. Dante-the exegete fails but Dante-the author who declares himself rather the tool of Love succeeds in pointing out the deficiency. In a way this situation, Love speaking in the form of a sigh – and this is another proof of the necessity of more than one language to render a text significant – is comparable to Love speaking in Latin, which Dante understands and does not understand. But in a way it is more than that. The sigh which is not paraphrasable into the rational tongue but remains in the embryo of a feeble sigh which speaks to the heart is something which makes me again turn to Lotman and the dialogue between the two spheres – the "inside the language" and the "out of the language" which may be considered as a kind of language.²⁷ An attempt is made by Dante of translating the out-of-language reality into the verbal tongue. Even though it fails as to transposing the content of the sigh to a clearly

²⁶ I use my own translation here for exactitude.

²⁷ Lotman, *ait*, p. 16.

decodifiable message, the positional poetic – the voices of the author, the character and the exegete – helps Dante bring out what is inside the beyond the language sphere.

In this context I do not know a better analogous example than that offered by Jonathan Culler in reference to a poem by Robert Frost "The Secret Sits":

We dance round in a ring and suppose,
but the Secret sits in the middle and knows.²⁸

In Dante's case it is the heart which has the sigh inform him of Beatrice, yet it is Dante the exegetic scribe's supposing which brings forth the secret nature of her glory, just as our supposing reveals the Secret who knows in Frost's case.

The contradiction of not understanding and understanding was already questioned by Cecco Angiolieri.²⁹ Commentators usually point out that Dante understands (simultaneously) the what and not the how.³⁰ It was my intention to show that 1) the language of the sigh encoded by Love which speaks from outside of the system, even from outside of language, which according to Lotman is a kind of language, is not easy, if not impossible to decode by someone inside this system. Yet referring to the difficulty or even the impossibility is fruitful, for it nevertheless sets the inside in communication with the outside. And the idea that it is of Beatrice – however failing the communication may be – that the sigh speaks, is understandable to Dante. And the ambivalent "io no lo intendo" – "si' ch'io lo 'ntendo ben" is the sign of a high degree of dynamics in the exchange of information by means of different languages. Of course, we may also say that it is a kind of *balansa*, a balance known from the troubadours in the clichés like *joi* and *dolor*, etc.

The sigh speaks inside of Dante, which is the place where Love speaks. Thus the circle of Dante's inside is connected by the language of the sigh to the circle of his outside.

In chapter XLI there is even a third midway circle – that of the city through which pilgrims go, but the centre of which is aggravated by depriving it of the presence of its Beatrice, the code, thus making it heavy. The centre of the circle is paradoxically outside the circle. Or, at least, the code to limit, to measure the centre, is outside.

De, peregrini che pensosi andate,
forse di cosa che non v'e' presente
(ss. 1-2)

che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente
(vv. 5-6)

che neente
par che 'ntendessser la sua gravitate?
(ss. 7-8).

O pilgrims who wander and reflect
perhaps of that which is not present

Why don't you weep when you pass
through its centre the mourning city

as if you did not
seem to understand its gravity?

²⁸ Cf. Culler 1997, p. 101.

²⁹ Cf. e.g. Chiappelli 1965, pp. 89-90.

³⁰ Cf. e.g. Maggi in Dante, *Tutte le opere* 1993, p. 714; De Robertis 1970, p. 244.

It is in chapter XXIV, where Giovanna precedes Beatrice like John precedes Christ, that Love who seems to speak in Dante's heart –

e pareami che lietamente dicesse nel cor mio

and it appeared to be speaking in my heart with the greatest joy³¹

– provides Beatrice as a possible code for himself:

E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco.

If you wanted to think very subtly, Beatrice could be called Love, for she greatly resembles me

Singleton has called the final stage of the *Vita Nuova* an entirely new stage of poetic, a personal poetic of Dante's. I think we should agree, but I should also point out that it is something which is hinted at from the very beginning of the book. Dante exposes himself as the creator of new poetic and new language in the process of glossing and transcribing. In order to do so he seeks for the original concept where Love and the Word meet. This is the *energeia* of Love which speaks in the Word. Julia Kristeva speaks of desire in language. For Dante there is Desire or Love in the Word. But he continuously has to translate the Word using more than one language, whereas one language may become a code for another. Walter Benjamin in his "Die Aufgabe des Übersetzers" points out that also in the sphere of translation one is to consider that "in the beginning there was the word." But it is the link between the Word and its expressions, that what is born in mind and that by what it is expressed, which makes the significance. Dante has to translate the primordial word of Love into words of Love in various languages. He makes an attempt to listen to the primordial word of Love inside him and transcribes it in the modes which he can handle. Theoretically, the information that we might get would lead us – the readers – to the equiprobability of all love cultures which have ever existed and of which we knew the code, which e.g. according to Umberto Eco limits information.³² In Dante's case this information possibly confines to Ovidian-troubadour-stilnovistic and the new cognitive poetic introduced by himself in a new, though Christian mould. The *Vita Nuova* therefore is a palimpsest of love, into which Dante inscribes his own subject while translating and glossing and transcribing what he has glossed. The energy of Love which pours into him so that his language pours out freely gives a succession of diverse *ergon* from troubadour to stilnovistic to christological and cognitive poetics and remains in waiting for ever new attempts at reinterpretations and postglossings.

Bibliography

- Barolini, T. 1994. "Cominciandomi dal principio infino alla fine" (V.N., XIX, 12): forging anti-narrative in the 'Vita Nuova'" in *La gloriosa donna della mia mente. A commentary on the Vita Nuova*, ed. Vincent Moleta. Firenze: Leo Olschki Editore
- Chiappelli, F. 1965. "Presentazione" in Dante Alighieri. *Vita Nuova. Rime*. A cura di Fredi Chiappelli. Milano: Ugo Mursia Editore
- Contini, G. 1970, 1976. *Un'idea di Dante*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi
- Culler, J. 1997. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press

³¹ Anderson has omitted "pareami"

³² Cf. Eco 1989, ch. III: "Openness, Information, Communication".

- Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*. 1993. In *Tutte le opere. Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra*. Introduzione di Italo Borzi. Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton Editori
- *La Divina Commedia*. 1988. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Riveduto, col commento scartazziano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano: Ulrico Hoepli Editore
- *The New Life*. 1964. Translated with an introduction by William Anderson. London: Penguin Books
- *Vita Nuova*. 1960. A cura di Domenico de Robertis in Dante Alighieri, *Opere minori* a cura di Domenico de Robertis e di Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore
- De Robertis, D. 1970. *Il libro della Vita Nuova*. Firenze: Sansoni Editore
- 1994. "Incipit vita nova' (V.N.,1): poetica del (ri)cominciamento" in *La gloriosa donna della mia mente. A commentary on the Vita Nuova*, ed. Vincent Moleta, *cit.*
- Eco, U. 1989. *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. With an Introduction by David Robey. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Greimas, A.J. 1966. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse
- Minnis, A.J. and Scott, A.B. 1988. *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c.1375. The Commentary-Tradition*, ed. A.J. Minnis and A.B. Scott with the assistance of David Wallace. Oxford: Clarendon Press
- Lotman, J. 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak
- Picone, M. 1979. *"Vita Nuova" e tradizione romanza*. Padova: Liviana Editrice
- Ploom, Ü. 2000. *Quest and Fulfilment in the 13th Century Italian Love-lyric. An idea of medieval cognitive poetics*. Acta Collegii Humaniorum Estoniensis 3/2000. Tallinn: Aleksandra
- Segre, C. 1985. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Giulio Einaudi Editore
- Singleton, C. 1949. *Essay on the Vita Nuova*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Spitzer, L. 1959. "Note on the Poetic and Empirical 'I' in Medieval Authors" in *Romanische Literaturstudien* 1936-1956. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Dante og den høviske tradisjon

ASBJØRN BJORNES

Deler av min hovedoppgave om *Vita nuova* (2002) ligger til grunn for dette reviderte foredraget (5. oktober 2001). Jeg vil takke dr.art. Henrik Syse og lektor Tor Richardsen for faglig støtte og inspirasjon.

Jeg vil først sitere den provencalske trubaduren Bernart de Ventadorn. Diktet (*Can l'erba fresch' e'l folha par*) uttrykker noen karakteristiske trekk ved trubadurlyrikken – som Dante er påvirket av: Dikterjegets glede over sin elskede, men også en smertefull kjærlighet. Her er Bernart – vakkert gjendiktet av Marianne Sandels:¹

När gräset blir grönt och löven spricker ut
och blomman knoppas på grenen
och näktergalens stämma ljuder
som högt och klart tar upp sin sång,
då gläds jag åt detta, jag gläds åt blomman,
jag gläds åt mig själv och ännu mer åt henne.
Överallt är jag omgiven av glädje
men störst är den glädje som övergår alla. (Strofe 1)

Ack! Jag förtärs av tankar!
Somliga gånger är jag så tankfull
att tjuvar kunde föra bort mig,
jag skulle inte märka någonting.
O kärleks gud, du besestrar mig lätt,
här är jag utan annan herre och få är mina vänner.
Varför plågar du inte henne också någon gång,
innan jag går under av min längtan? (Strofe 2)

Om jag kunde förhäxa människorna,
skulle mina fiender bli som barn
och ingen skulle kunna upptäcka oss
eller säga något till vår skada.
Då skulle jag få se den skönaste,
hennes vackra ögon och friska färg
och jag skulle kyssa hennes mun överallt
så att märkena skulle synas en månad. (Strofe 5)

Dante og den høviske tradisjon²

I foredraget vil jeg først gi eksempler på Dantes forankring innenfor den høviske tradisjon. Deretter vil jeg vise hvordan han beveger seg ut over sin litterære arv.

Dante skrev *Vita nuova* ("Nytt Liv") ca. 1293-95. Da var tradisjonen rundt 200 år gammel, altså noe eldre enn de 150 år Dante regner som dens alder (*Vita nuova*, kap. 25, 3-4). Den sangbare trubadurlyrikken fra Provence blomstret sterkest fra slutten av 1100-tallet til begynnelsen av 1300-tallet. Arven herfra spredte seg til Nord-Frankrikes *trouvèrer*, tyske

¹ Sandels 1980, ss. 74-76.

² I dette avsnittet har jeg i hovedsak konsultert Newman (red.) 1968, ss. v-x, Singer 1984, ss. 19-36, og (red.) Lothe, Refsum, Solberg 1997, ss. 105-106.

Minnesangere og italienske utøvere av *dolce stil nuovo* (’den søte/skjønne nye stil’), som også Dante regner seg til.³ Tradisjonen(e)s folkespråklige litteratur omfatter både lyrikk, episk diktning og legender.

Forskningen har lenge påpekt Dantes litterære påvirkninger. Spesielt faller hans ungdomsdiktning innenfor rammene av den høviske kjærlighet, *amour courtois* – en term som forøvrig er omstridt.⁴ Dantes eksperimentering med lyrikk er hovedsakelig influert av de litterære tradisjonene han arvet på slutten av 1280-årene. De favner den sicilianske ’skole’, i yngre år Guittone d’Arezzos lyrikk, Guido Guinizzellis forfinede, intellektualistiske kjærlighetsdiktning og – viktigst for *Vita nuova* – Guido Cavalcantis fokusering på kjærlighetens virkninger i selvet.⁵ Disse strømninger står i gjeld til den provencalske trubadurlyrikken.

Vita nuova er Dantes første viktige forankring i den høviske tradisjon.⁶ Som ingen annen dikter i sin samtid har han, i behandlingen av protagonisten og Beatrice, *videreutviklet* to av trubadurenes mest karakteristiske trekk på en original måte: Elskerens stadige glorifisering av sine egne følelser (meta-aspektet) og hans glorifisering av sin elskede.⁷ Konstitueringen av selvet og Beatrice er influert av trubadurenes poetiske språk, i måten de beskriver elskerens og den elskede på. Selvfokuseringen og kjærlighetens virkninger i *Vita nuova* minner om trubadurdiktningens ’jordiske’ og temporære kjærlighet (spesielt i kap. 2-16). Protagonisten *lider* nesten konstant under den bittersøte kjærlighetens kraft (f.eks. kap. 2, 4-6; 8, 8; 13). Han blekner, skjelver, sukker, gråter, m.m.

Men *Vita nuova* er også en himmelvendt avstandsforelskelse. På Dantes tid var det vanlig å dikte om en opphøyd og utilnærmelig dame. Beatrice beundres på sømmelig *avstand*, i så måte står Dante fjernt fra trubadurenes ofte mer erotisk fargede lyrikk. Visjonen av Beatrice som er naken (*nuda*) under et blodrødt klede, kan sies å være et unntak (kap. 3).⁸

Vita novas prosakommentarer, som bidrar til å forklare eller ’’åpenbare’’ (*aprire*) diktens mening (14, 13), er et ’lån’ fra trubadurenes *razos*, dvs. prosatekster som kommenterer eller forklarer et dikt. I den første visjonen spiser Beatrice elskerens hjerte (kap. 3); dette motivet kan minne om Guilhem de Cabestans *vida* (dvs. en prosatekst som forteller om en trubadurs liv). Behovet for å hemmeligholde sin elskedes navn er også et konvensjonelt motiv (kap. 5, 3; 9, 13; 12, 7; 18, 1). Påfunnet med å vie andre damer oppmerksomhet for å skjule sin kjærlighet til Beatrice, kan ha Folquet de Marselhs *vida* som en mulig kilde (jfr kap. 5 og 9).

Andre ’lån’ fra *fin’amor* er den personifiserte Kjærligheten, hos Dante *Amore* (kap. 2, 7; 3; 9; 12; 13; 25, 3-6, bl.a.). Protagonisten velger seg ut seksti navn på byens vakreste damer og komponerer en *serventesa* (prov. *serventes*) i form av en epistel (kap. 6, 2); også dette er en arv fra Provence.⁹ Dante tar i bruk en form for kodenavn i benevnelsen av Beatrice (prov. *senhal*), og han bearbeider trubadurenes bruk av den såkalte *pastorela* (en form for hyrdediktning). Han tiltemper også den konvensjonelle klagen – eller klagesangen – over en død velynder eller venn (prov. *planh*); jfr kapittel 8. Elskerens vil ikke så mishag (*noia*; prov.

³ Jfr Colish 1997, s. 183.

⁴ Se f.eks. Newman (red.) 1968 og Singer 1984: ’’The Concept of Courtly Love’’, s. 19.

⁵ Jfr Harrison 1993, ss. 34-35.

⁶ I behandlingen av *Vita nuova* og den høviske tradisjon har jeg hovedsakelig støttet meg til Martinez 1995, s. 283 og Reynolds 1969, s. 15.

⁷ Musa 1973, s. 171.

⁸ Potter (1990) legger stor vekt på Beatrices sanselighet/sensualitet fremfor et mer tradisjonelt syn (f.eks. Mark Musa og J. E. Shaw). Hun leser visjonen i kapittel 3 som en konflikt mellom seksualiteten og et forsøk på å undertrykke den. For henne er Beatrice objektet for Dantes (protagonistens) undertrykte begjær. Jfr Potter 1990, ss. 64-66.

⁹ Tradisjonelt er en *serventes* et dikt med et politisk eller satirisk tema. Jfr. Gaunt and Kay 1999, s. 293.

enueg) hos sin dame (kap. 12, 13), og han skjuler seg (prov. *escondig*) for damen(e)s spott (*gabbo*,¹⁰ prov. *gap*) (kap. 14). Dante skaper en narrativ episode ut av dikteren som maler og betrakter sin dames ansikt (kap. 34); dette var et utbredt trekk hos Folquet og sicilianerne.

De vulgari eloquentia og *Divina Commedia*

Dantes ungdomsverk vinner gjenklang i *Divina Commedia* (*Komedien*). Når protagonisten i *Vita nuova* ser Beatrice for første gang, er hun kledd i rødt, kjærlighetens, men også lidenskapens, farge.¹¹ I *Purgatorio* XXX kommer hun ”til syne i grøn kappe / og kledd i fargen åt ei kraftig flamme” (vv. 32-33). Vandreren Dante ”kjenner teikna av den gamle flamma” (v. 48). Selv i *Paradisos* tjuende Sang minnes han sin kjærlighet til Beatrice i unge år. Han stirret inn i hennes vakre øyne, og Amor ”fanget” ham (*Par.* XXVIII, 10-12).¹²

Dantes fotfeste innenfor den litterære kjærlighetstradisjon gjenspeiles også i hans behandling av språk og lyrisk diktning. Her tenker jeg på *De vulgari eloquentia* (1303-5) – ifølge Ezra Pound den beste guide til trubadurene.¹³ De tre folkespråkene Dante tar for seg (hhv. i Nord-, Sør- og Øst-Europa), har ordet *amor* (’kjærlighet’) til felles. I Bok II.VII kommenteres et subliment vokabular, dvs. ”’kjemmede’ ord som... etterlater en viss søthet i munnen på de som uttaler dem” (II.VII.5; min overs.); jfr bl.a. *amore* (nok en gang), *donna* (’dame’), *disio* (’ønske/begjær’), *virtute* (’dyd’), *donare* (’gi’), *letitia* (’glede’) og *defesa* (’forsvar’). Dette er toskanske nøkkelord i Dantes og i andre stilnovisters kjærlighetslyrikk.¹⁴

I *De vulgari eloquentia* nevnes og/eller siteres 29 diktere som skriver på folkespråk(et), ikke på latin: 1 trouvèrer,¹⁵ 17 diktere fra det italienske fastland, deriblant de mest sentrale stilnovistene: Guido Cavalcanti, Lapo (Gianni), Cino da Pistoia og Dante selv.¹⁶ Her er også 3 diktere fra den sicilianske skole.¹⁷ I diskusjonen av provencalsk som et litterært

¹⁰ Jfr f.eks. kap. 14, 9: ”Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe.” (”Om denna flicka kände till mitt tillstånd, tror jag inte, att hon skulle ha lycklat så med mig. I stället tror jag, att hon skulle ha känt stort medlidande.” Bredbers overs., i Dante 1961.) Kap. 14, 11: ”Con l’altre donne mia vista gabbate...” (”Med andra åt min ynkedom du skratter...”).

¹¹ Sml. *Vita nuova*, kap. 2, 3 med Beatrices tilsynekomst i *Purg* XXX, 32-48.

¹² Jeg bruker Ullelands oversettelse av *Komedien*, i Dante 2000. Sitatene på italiensk er basert på Giorgio Petrocchis tekstutg. fra 1966-68. I: Dante 1989-1991. Jeg har også benyttet meg av Ullelands og Singletons noter/kommentarer (hhv. Dante 2000 og Dante 1989-1991).

¹³ I behandlingen av *De vulg. eloq.* har jeg bl.a. hatt nytte av Martinez 1995, s. 282, og Botterill i Dante 1996. Jfr Pound 1970, s. 107.

¹⁴ Jfr Botterill i Dante 1996, s. 69, og note 141, s. 100. Dantes vokabular i *Vita nuova* er (bl.a.) influert av Cavalcantis pessimistiske syn på kjærlighetens natur. Følgende ord i verket er en arv fra Cavalcanti: *sbigottito* (’forferdet’), [*strugga*] *struggere* (’å ødelegge’), *grave* (’tung’/’alvorlig’), *plorare* (’å gråte’), og *orranza* (’redsel’ eller ’forferdelse’). Jfr Harrison 1993, s. 40.

¹⁵ Thibaut de Champagne (lat. *Rex Navarre*) er den eneste trouvèrer Dante navngir i *De vulgari eloquentia* (I.IX.3; II.V.4 og II.VI.6).

¹⁶ Guido Cavalcanti (*De vulg. eloq.* I.XIII.4; II.VI.6; XII.3; XII.8), Lapo (Gianni) (I.XIII.4), Cino da Pistoia (I.X.2; XIII.4; II.V.4; VI.6) ”og hans venn” (lat. *et amicus eius*), tydeligvis Dante selv (I.X.2; XIII.4; II.II.8; V.4; VI.6; VIII.8; X.2; XI.5; XI.7; XI.8; XII.3; XII.8; XIII.2; XIII.13). Disse dikterne regnes vanligvis (sammen med forløperen Guinizzelli; I.IX.3; I, XV.6; II.V.4; II.VI.6; II.XII.6) som de ledende diktere innenfor *dolce stil n(u)ovo*. Denne betegnelsen er Dantes egen karakteristikk av den litterære retning, jfr det meget omdiskuterte avsnitt i *Purg* XXIV, 49-62. *Dolce stil novo* er ment å peke imot den stilistiske gjenoppblomstringen av italiensk lyrikk på slutten av 1200-tallet (Botterill 1996, note 72, s. 95). Jfr også Guittone d’Arezzo (I.XIII.1; II.VI.8), Bonagiunta da Lucca, eller Bonagiunta Orbicciani da Lucca (I.XIII.1), Gallo fra Pisa (I.XIII.1), Mino [Bartolomeo] Mocato fra Siena (I.XIII.1), Brunetto Latini (I.XIII.1), Tommaso (I.XIV.3), Ugolino Bucciola (I.XIV.3), Aldobrandino dei Mezzabati (Aldobrandino Padovano) (I.XIV.3; XIV.7), Guido delle Colonne (II.V.4; VI.6), Guido Ghislieri (II.XII.6), Fabruzzo (II.XII.6) og Gotto fra Mantua (II.XIII.5).

¹⁷ Guido delle Colonne (*De vulg. eloq.* I.XII.2; II.V.4 og II.VI.6), Giacomo da Lentini (I.XII.8) og Rinaldo

språk, nevner Dante åtte trubadurer, bl.a. Bertran de Born, Sordello, Arnaut Daniel og Folquet de Marselh.¹⁸ De kommer alle til orde i *Divina Commedia*.

Fra rundt år 1900 har forskere påvist i hvilken grad Dante henviser til eller bygger trubadurenes tekster inn i *Komedien*.¹⁹ Det er også interessant å se hvor Dante har plassert disse trubadurene, og hvorfor de er der de er.

Bertran de Born

Først møter vi trubaduren og politikeren Bertran de Born. Han bærer sitt avhogde hode etter håret i Malebolges niende fangehull (*Inf.* XXVIII, 118-142). Bertran er ikke i *Inferno* fordi han er trubadur, men fordi han skal ha satt prins Henrik av England og hans far, kong Henrik II, opp mot hverandre. Vi vet ikke mye om hva som skjedde i denne striden.

Dantes viten om emnet baserer seg (mest sannsynlig) på de gamle *razos* og trubadurbiografien(e) om dikteren.²⁰ Bertran gir seg til kjenne som en advarsel til de som lever på jorden: slik går det den som sprer splid.²¹ Derfor går han uten hode i helvetet – for evig rammet av *contrapasso*, motstraff (*Inf.* XXVIII, 142).²²

Som en kontrast til dette, fremstår Bertran som et eksempel på velgjørenhet i *Convivio* IV, XI.14, og han representerer den utmerkede 'krigspøet' i *De vulg. eloq.* II, II, 8.

Sordello

Vi vandrer videre til foten av Skjærsildfjellet, hvor den den uanfektete Sordello befinner seg (jfr *Purg.* VI, 74; VII, 3, 52; VIII, 38, 43, 62, 94; IX, 58). Her renses også andre forsømmelige som har lidd en voldelig død. Sordello skrev på provencalsk og regnes for å være den mest kjente av de italienske trubadurene. Vergils og Sordellos omfavelse i *Purgatorio* VI, 74-75 kan være et bilde på foreningen av de to litterære tradisjoner som Dante satte like høyt: den latinske, representert gjennom Vergil, og den provencalske, representert gjennom Sordello.²³ Dantes valg og oppfatning av Sordello som en politisk analytiker stammer sannsynligvis fra Sordellos politiske og moralske diktning – spesielt den såkalte *planh* eller Klagesang over herren til Blacatz, hvor lytene og lastene til åtte av samtidens herskere fordømmes. Det er sikkert denne *planh* som er grunnen til Sordellos tilstedeværelse i *Komedien*, og at han i Canto VII får presentere fyrstene i blomsterdalen.²⁴

d'Aquino (I.XII.8; II.v.4).

¹⁸ Giraut de Borneil (Bornel; *De vulg. eloq.* Bok I.IX.3; II.II.8; V.4; VI.6; *Purg.* XXVI, 120), Peire d'Alvernha (I.X.2), Sordello fra Mantua (I.XV.2), Bertran de Born (II.II.8), Arnaut Daniel (II.II.8; VI.6; X.2; XIII.2), Folquet de Marselh (II.VI.6), Aimeric de Belenoi (II.VI.6; XII.3), Aimeric de Peguilhan (II.VI.6).

¹⁹ Martinez 1995, s. 284.

²⁰ Dante 1989-1991 (Singletons komm., s. 521; Martinez 1995, s. 285).

²¹ Bertrands synd sammenlignes med Bibelens fortelling om rådgiveren Akitofel, som satte Absalom opp mot sin far, kong David (2 Sam 15-18).

²² *Contrapasso* er "straff som svarar til brotsverket (jfr *auga for auga, tann for tann*)". Ulleland, i Dante 2000, s. 182.

²³ Martinez 1995, s. 286, med referanse til Marco Boni: "Looking back from Folquet de Marselh's perch in the heaven of Venus, we note that the exordium to *Inferno* XXVIII, imitating Bertran de Born, also draws on the *Aeneid* (VI.625-27) and that Sordello assumes the role taken by Anchises, Aeneas's father, in Virgil's underworld... Indeed, the embrace of Virgil and Sordello in the *Purgatorio* – the only successfully completed embrace between two poets in the whole *Commedia* – might be thought an emblem of the union of the two traditions, Latin and Provençal, which Dante held both alike in dignity".

²⁴ Dante 1985, s. 65 (Musa, note 58). Martinez 1995, s. 285: "... Sordello's *vida*, rich in erotic incident, commends him as a transition first to Arnaut Daniel, purged with the lustful in the fire, and finally to the once-ardent Folquet de Marselh, who companions, in Dante's heaven of Venus, a woman once Sordello's mistress, Cunizza da Romano. Dante thus appears to restate the paradigm of subject matter of the *De vulgari*

Arnaut Daniel

Høyere oppe på *Purgatorio*-fjellet renses Arnaut Daniel blant vellystige diktere (*Purg* XXVI). For Dante er Arnaut den fremste av alle som har skrevet på folkespråket; han er *miglior fabbro del parlar materno*, den ”dyktigare smed i modersmålet” (v. 117). Flere husker sikkert T.S. Eliots dedikasjon til Ezra Pound i *The Waste Land* (1922): ”For Ezra Pound / *il miglior fabbro*.” Dette er selvsagt en hyllest til Pound, men kan også ses som en hyllest til Dante og den provencalske lyrikken.²⁵

Arnaut Daniel synes å være den trubaduren Dante beundrer mest av alle. Han taler provencalsk i *Purg* XXVI, og han siteres fire ganger i *De vulgari eloquentia. Rime Petrose* (”Steindiktene”) synes å bekrefte Dantes beundring for Arnaut som en mester i lyrisk diktning. Hans betydning for Dante er blitt sammenlignet med Vergils.²⁶

Giraut de Bornelh (*Purg* XXVI, 120) har ofte blitt regnet som en større dikter enn Arnaut. Dante er av en annen oppfatning.

Folquet de Marselh (Folco)

Vår ferd går høyere opp, denne gang helt til Venushimmelen, i *Paradisos* niende Sang (vv. 37-40; 67-69; 82-142). Her sammenligner trubaduren Folquet de Marselh sin tidligere kjærlighetsbrann med bl.a. Vergils Dido (*Aeneiden* IV). Dermed fullendes rekken av forbindelser mellom den latinske og den provencalske tradisjon (de to poetiske ’skoler’) i *Komedien*.²⁷

Folco fordømmer Firenze p.g.a. byens korrupsjon og ugudelighet. Han refser pave og kardinaler, men Vatikanet og andre utvalgte steder i Roma blir snart befridd ”for den horelivnad” (v. 142: *”tosto libere fien de l’avoltero.”*). Folco ble, etter sin tid som trubadur, cisterciensermunk og deretter biskop i Toulouse. Han er berømt som kjærlighetsdikter, men beryktet for sin rolle i forfølgelsen av albigenerne under korstoget i Sør-Frankrike, 1209. Det er verd å merke seg at Dante ikke nevner dette.²⁸

Dantes videreutvikling av den høviske tradisjon

Jeg har hittil pekt på trekk som viser Dantes forankring innenfor den høviske tradisjon – bl.a. gjennom henvisninger til noen av dens diktere. Jeg vil nå se nærmere på hvordan Dante beveger seg ut over sin litterære arv.

Canzonen i *Vita novas* nittende kapittel, *Donne ch’avete intelletto d’amore*,²⁹ markerer skiftet fra Dantes yngre, florentinske stil til en ny, lovprisende stil (*lo stilo de la loda*).³⁰ I *Purgatorio* XXIV, 57 siterer lyrikeren Bonagiunta Orbicciani diktets tittel som eksemplet på *dolce stil nuovo*. Møtet med Bonagiunta kan ses som Dantes kommentar til den poetikk som ligger til grunn for hans lovprisende lyrikk (jfr *Purg* XXIV, 49-63). På bakgrunn av dette hevder de fleste forskere at en ny generasjon italienske diktere vokste frem mot slutten av 1200-

eloquentia, passing from the militarism of Bertran de Born to the ardor of Arnaut Daniel and Folquet of Marselh, who, by virtue of his crusading episcopacy and his attack on the decretalists, can stand for *probitas armorum* and *directio voluntatis* as well”.

²⁵ Jfr Sandels 1980, s. 99.

²⁶ Martinez 1995, ss. 283-284.

²⁷ Ibid., s. 286.

²⁸ Dante 1986, s. 115 (Musa, note 94).

²⁹ ”Kvinner slike som har fått sans for kjærleik” (Ullelands overs., i Dante 2000).

³⁰ Cervigni og Vasta 1995, s. 15.

tallet.³¹

Som nevnt har Dante, i behandlingen av protagonisten og Beatrice, videreutviklet to av trubadurenes mest karakteristiske trekk: Elskerens selvforkusning og lovprisningen av den elskede.³² Dante (og andre stilnovister) intensiverer eller forsterker den poetiske guddommeliggjøringen av kvinnen og fokuseringen på dikterjegets psyke. Andre ”nye” elementer i stilnovismen er ”en innplanting av esoterisk kunnskap i poetisk teori og praksis. Befatningen med epistemologi, metafysikk og en søken etter grensene for figurativt språk... skiller stilnovistene fra deres italienske forgjengere... som Jacomo da Lentini (*il Notaro*), Guittone d’Arezzo og – blant andre – Bonagiunta selv. De samme trekk skiller stilnovistene fra den provencalske tradisjonens høviske poesi” (Harrison 1988).³³

Idealiseringen av Beatrice overstiger trubadurenes sekulære, erotiske kjærlighet; Bernarts dikt er bare ett blant mange eksempler. Den høviske fortelling om Lancelot – årsaken til Francescas og Paolos ulovlige kjærlighet – er et annet eksempel (*Inf.* V, 127-138). Erotisk kjærlighet er hos Dante intet mål i seg selv.³⁴ Hos ham reflekterer fysisk skjønnhet fremfor alt *åndelig* skjønnhet og kjærlighet. *Vita nuova* handler om kjærligheten til en kvinne av kjøtt og blod, men denne kjærligheten virker *foredlende*³⁵ på selvet som, i kraft av Beatrices åndelige veilederrolle, gradvis ledes fra jordisk til himmelsk kjærlighet. I *Paradiso* vokser Beatrice i skjønnhet som vandreren Dantes veileder til Gud (*Par.* XIV, 130-139). Slik sett stråler hun klarere og sterkere enn kvinnene i trubadurlyrikken.

De vulgari eloquentia: amoris accensio og *directio voluntatis*

Dette bringer meg tilbake til *De vulgari eloquentia*. I Bok II, II.7 har Dante utformet to begreper som kan belyse hans posisjon innenfor, men også *over* den høviske tradisjon: for det første *amoris accensio* (”kjærlighetens brann”), og for det andre *directio voluntatis* (”kontroll over ens egen vilje”).

Ifølge Dante bør det opphøyde folkespråket bare befatte seg med de beste eller edleste emnene: *armorum prohibitas, amoris accensio et directio voluntatis*, ”tapperhet i krig, kjærlighetens brann og kontroll over ens egen vilje” (II, II.5 og 7).³⁶ Fra provencalsk hold har Bertran de Born utmerket seg i diktning som omhandler krig (*arma*), Arnaut Daniel i kjærlighet (*amoreni*) og Guiraut de Bornelh i rettskaffenhet (*rectitudinem*).³⁷ Fra italiensk hold har Cino da Pistoia utmerket seg i kjærlighet, og ”hans venn” (*amicum eius*) i rettskaffenhet. Cinos venn er Dante selv. Han finner ingen italiener som har utmerket seg innenfor emnet krig (II, II.8).

³¹ Harrison 1988, s. 32.

³² Musa 1973, s. 171.

³³ Harrison 1988, ss. 32-33. Min overs.

³⁴ Selvsagt kan begrepet ’erotisk kjærlighet’ også – i en viss forstand – brukes om kjærligheten der mennesket retter seg mot Gud (i motsetning til Guds agape-kjærlighet til mennesket, og i motsetning til filia-kjærligheten mellom ”brødre og søstre”), men da tross alt i en annen betydning enn dagligtalens. Et annet poeng er selvsagt at Dante ’benytter’ den sanselige (evt. erotiske) kjærligheten som en veiviser i seg selv. M.a.o.: Hadde Beatrice ikke vært vakker og vekket hans hengivenhet/begjær(?) i utgangspunktet, ville hun kanskje heller ikke ha kunnet bli hans åndelige veiviser. Slik sett, men bare til en viss grad, kan den sanselige kjærligheten sies å spille på lag med gudskjærligheten i *Vita nuova* (se f.eks. drømmen om Beatrice i kapittel 3). Jeg vil takke dr.art. Henrik Syse for nyttige formuleringer i denne sammenheng.

³⁵ Målet for den høviske kjærlighet var (i utgangspunktet) en moralsk forbedring, t.o.m. en foredling av elskereren. Se Newman 1968, s. vii.

³⁶ *De vulg. eloq.* II, II.7. Min overs.

³⁷ Martínez 1995, s. 282: ”Because Dante makes Guiraut de Bornelh the poet of rectitude, he ranks higher than Arnaut owing to the excellence of his subject matter; but Dante’s reference to Arnaut in the *Commedia* as ”miglior fabbro” has suggested to many that Dante’s judgment in the treatise is merely categorial”.

Vi kan, med Charles S. Singleton (1968), slå fast at ”Dante neppe er kjent for sin beskjedenhets” (!)³⁸ Singleton ser hele Dantes poetiske produksjon gjennom formuleringene *amoris accensio* og *directio voluntatis*.³⁹ Han påpeker at Dante – spesielt gjennom *Vita nuova* lyrikk – utmerker seg i den høviske kjærlighetstradisjon.⁴⁰ Derfor kan det virke underlig at Dante karakteriserer Cino og ikke seg selv som dikter av *amoris accensio*, ”kjærlighetens brann”. Men *Vita nuova* er, ifølge Singleton, også skrevet i den stil som kalles *directio voluntatis*. Verkets narrative ramme, dvs. diktenes prosakommentarer, stadfester at Beatrice styrer sin elskers vilje og kjærlighet. Hun leder ham gradvis mot Gud.⁴¹ Slik blir Dante med *Vita nuova* ikke bare dikteren av *amoris accensio*, men også av rettskaffenhet (*rectitudinem*) eller *directio voluntatis*. Han er – eller han blir iallfall etterhvert – en dikter som er opptatt av å ”lede viljen”, eller med ”viljens retning”.⁴² ”Det som til slutt er viktig, er målet... for vår kjærlighet, selve *retningen* vår kjærlighet tar” (Singleton).⁴³

Etter *Vita nuova* fortsetter Dante å skrive i den stil som karakteriserer *amoris accensio*, dvs. i den høviske tradisjonens lovprisende stil. Av *Convivio*s tre canzonere minner iallfall de to første om tidligere kjærlighetsdiktning. For, med Tigerstedts (1967) ord: ”Bakom Dantes bild av Filosofien ligger trubadurlyrikens kvinnodyrkan”.⁴⁴ Likevel er *Convivio*s lyrikk forskjellig fra ungdomsdiktene. Canzonene i *Convivio* beskriver ikke kjærligheten til en jordisk kvinne (Beatrice). Her er Dante bl.a. opptatt av *figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia*, ”Guds datter, dronning over alle ting, den edleste og skjønneste Filosofien” (*Conv.* II, 12.9; min overs.) I verkets didaktiske og allegoriske canzonere er dikteren opptatt med *viten* og *dyd*. Slik beveger han seg enda lenger bort fra den høviske kjærlighetens konvensjonelle trekk.⁴⁵

Komedien bekrefter ytterligere at Dante, gjennom *directio voluntatis*, tar steget ut over den høviske tradisjon.⁴⁶ Singleton påpeker at ”*Komedien*s Beatrice har vokst slik i betydning at hun *inkluderer* Damen i *Convivio*, samtidig som hun forblir den Beatrice vi møter i *Vita nuova*”.⁴⁷ På denne måten er det en kontinuitet mellom de tre verkene.⁴⁸

Beatrice forblir hele tiden ”objektet for Dantes mest *brennende* kjærlighet” – også i *Komedien*. Dante, som er en dikter av *directio*, fortsetter å være en dikter av *accensio*.⁴⁹ Hans kjærlighet begynte som høvisk, men den guddommelige Beatrice leder ham mot målet gjennom Guds egen kjærlighet.⁵⁰ Singleton (1968) skriver:

Directio voluntatis: Det er nettopp her at viljens retning som Dante endelig hadde regnet seg som dikter av, finner sin høyeste forordning som en veiledning *gjennom amoris accensio*... *Directio voluntatis*, slik Dante har representert denne, stiger rett ut av *amoris accensio* og, gjennom Beatrice-skikkelsen, ut av en kjærlighet som med rette er blitt kalt *høvisk*. For Beatrice er en skapning av den høviske kjærlighet... Hun var en *madonna* blant *madonne*, besunget i den stil

³⁸ Singleton 1968, s. 45. Min overs. Alle oversettelser av Singleton 1968 er mine egne.

³⁹ Ibid., s. 51. Singleton kaller *directio voluntatis* ”a poet’s program,... his working principle... a poet’s guideline,... his ”poetics” or general statement of purpose” (s. 49).

⁴⁰ Ibid., s. 46.

⁴¹ Ibid., s. 48 og ss. 52-53.

⁴² Ibid., ss. 51-52.

⁴³ Ibid., s. 53.

⁴⁴ Tigerstedt 1967, s. 101.

⁴⁵ Singleton 1968, s. 50.

⁴⁶ Ibid., s. 53.

⁴⁷ Dette blir tydelig når Beatrice, ti år etter sin død, møter vandreren Dante på toppen av Skjærsildfjellet (*Purg.* XXXII, 2). Jfr Singleton 1968, s. 51.

⁴⁸ Ibid., s. 51.

⁴⁹ Ibid., s. 53.

⁵⁰ Beatrices blikk synes å bekrefte nettopp dette i *Paradiso* XXXI, 91-93. Etter å ha sett på og smilt til vandreren Dante, vender hun igjen sitt blikk mot Gud, som hun ærer. Slik leder hun Dantes vilje mot Skaperen, selve målet for ferden. Jfr Singleton 1968, s. 52.

som innbefatter *amoris accensio*, slik denne konvensjonen hadde oppstått i Provence. Uten *Vita Nuova* og *Den guddommelige komedie* kunne Beatrice godt ha forblitt nettopp en slik *madonna* (ss. 52-53).

[Dante] viste oss, gjennom å utmerke seg i *directio voluntatis* (skal vi ikke innrømme ham det?), at høvisk kjærlighet *kan* bli gjort fullkommen ut over seg selv – uten å bli opphevet (s. 54).

Avslutning og konklusjon

Singletons lesning er konvensjonell, men etter mitt syn interessant. Hans synspunkter kan godt stå som en del av min konklusjon. Jeg vil samtidig understreke viktigheten av Dantes fokusering på det poetiske språket i beskrivelsene av selvet og Beatrice, et språk som jo er influert av den litterære arven han forvaltet. Singleton berører knapt dette.

Det kan virke som om Singleton leser Dantes *opere minori* – 'mindre verker' – bare som 'forberedende trappetrinn' til mesterverket *Divina Commedia*.⁵¹ *Komedien* skal forbli Dantes mesterverk. Men fokuseringen på *amoris accensio* og *directio voluntatis* må ikke stå i veien for en videre utforskning av Dantes språklige bevissthet – ikke minst hans metalitterære anliggender. Dette er sentrale elementer innenfor nyere Dante-forskning og litteraturvitenskap forøvrig.⁵²

Det behøver likevel ikke å være noen motsetning mellom Singleton's harmoniserende lesning og Dantes fokusering på tekstualitet og språk – en fokusering som står i fascinerende relasjon til samtidens litterære konvensjoner.⁵³ I en videre tilnærming til Dante og den høviske tradisjon tror jeg det er fruktbart å bevege seg i skjæringspunktet mellom en teologisk innfallsvinkel og en lesning som også fokuserer på Dantes poetikk. (Med en teologisk innfallsvinkel til Dante mener jeg en lese måte som hovedsakelig vektlegger jegets søken etter Gud gjennom Beatrice som åndelig veileder.) Hos Dante er det poetiske, det teologiske og det selvrefleksive elementer som gjensidig beriker hverandre. Det er i selvet og i den poetisk-'teologiske' lovprisningen jeg ser de klareste uttrykk for Dantes litterære nyskapsbevissthet. Det er m.a.o. gjennom hans selvrefleksivitet og idealisering vi klart ser forankringen i – men også bevegelsen ut over – den høviske tradisjon.

Bibliografi

- Baranski, Zygmunt G. 1997. "Dante and Medieval Poetics". I: *Dante. Contemporary Perspectives*. Edited by Amilcare A. Iannucci. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press
- Colish, Marcia L. [1997] 1998. "Courtly Love Literature". I: *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition 400-1400*. New Haven and London: Yale University Press
- Dante 1995. *Convivio*. [5. utg.] Prefazione, note e commenti di Piero Cudini. Garzanti Editore s.p.a.
- 1990. *Il Convivio (The Banquet)*. Translated by Richard H. Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc.

⁵¹ Jfr Botterill 1996, s. xii: "Reading the minor works *only*, or even chiefly, as accompaniment, background, or prolegomena to the *Comedy* carries with it certain interpretative perils. It is all too easy, when so doing, to be misled into the anachronistic assumption that Dante's literary production forms a seamless whole, whose (omniscient) author already had every detail of his forthcoming poem in mind when working on the 'opere minori'; and that, therefore, every detail of those 'minor' texts, however puzzling or rebarbative, can and should be reconciled or harmonised with the 'major' poem, to which they were deliberately designed as an introduction".

⁵² Vedr. forskningstradisjonen, se Harrison 1988, ss. 3-13, og Menocal 1991, ss. 13-18.

⁵³ Baranski 1997, ss. 3-5.

- 1996. *De vulgari eloquentia*. Edited and Translated by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press
- [1970-1975] 1989-1991. *The Divine Comedy*. [6 bd.] Translated, with a Commentary, by Charles S. Singleton. Bollingen Series LXXX. Princeton: Princeton University Press
- 1985. *The Divine Comedy*. Vol. II: Purgatory. Translated with an Introduction, Notes, and Commentary by Mark Musa. New York: Penguin Books
- 1986. *The Divine Comedy*. Vol. III: Paradise. Translated with an Introduction, Notes, and Commentary by Mark Musa. New York: Penguin Books
- 2000. *Den guddommelege komedie*. Til norsk ved Magnus Ulleland. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- 1995. *Vita Nuova*. Italian Text with Facing English Translation by Dino S. Cervigni and Edward Vasta. Notre Dame and London: The University of Notre Dame Press
- 1961. *Vita Nova*. Originalalets text med svensk tolkning jämte efterskrift av Ernst C:son Bredberg. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur
- Gaunt, Simon & Kay, Sarah 1999. *The Troubadours. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, Robert Pogue 1988. *The Body of Beatrice*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- 1993. "Approaching the *Vita nuova*". I: *The Cambridge Companion to Dante*. Edited by Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge University Press
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (red.) 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og A/S Gyldendal Norsk Forlag
- Martinez, Ronald 1995. "Italy". I: *A Handbook of the Troubadours*. Edited by F.R.P. Akehurst and Judith M. Davis. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Menocal, María Rosa 1991. *Writing in Dante's Cult of Truth: From Borges to Boccaccio*. Durham and London: Duke University Press
- Musa, Mark 1973. "An Essay on the *Vita Nuova*". I: *Dante's Vita Nuova: A Translation and an Essay*. Bloomington: Indiana University Press
- Newman, F.X. (red.) [1967] 1968. *The Meaning of Courtly Love*. Papers of the first annual conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. State University of New York at Binghamton March 17-18, 1967. Edited by F.X. Newman. Albany, New York: State University of New York Press
- Potter, Joy Hambuechen 1990. "Beatrice, Dead or Alive: Love in the *Vita Nuova*". I: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 32, No. 1, Spring 1990. Austin, Texas: The University of Texas Press
- Pound, Ezra 1970. *Guide to Kulchur*. New York: A New Directions Book
- Sandels, Marianne 1980. Att tänka på henne. Provensalsk Trubadurlyrik från *Medeltiden*. Berlings, Lund: FIB:s Lyrikklubbs Bibliotek nr. 218
- Singer, Irving 1984. "The Concept of Courtly Love". I: *The Nature of Love, vol. 2: Courtly and Romantic*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Singleton, Charles S. [1967] 1968. "Dante: Within Courtly Love and Beyond". I: *The Meaning of Courtly Love*. Papers of the first annual conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. State University of New York at Binghamton March 17-18, 1967. Edited by F.X. Newman. Albany, New York: State University of New York Press
- Tigerstedt, E.N. 1967. *Dante. Tiden, Mannen, Verket*. Stockholm: Bonniers

Comedy in the "Comedy"

On devils and other fools

LONE KLEM

Dante's two reasons for calling his main work a Comedy are well known from his dedication to Cangrande della Scala in Epistola XIII, and in both cases his definition is presented in opposition to the elevated counterpart, the Tragedy. The first reason concerns the theme and the movement of the action: "quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis" while comedy "inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur". Tragedy moves from quietness to horrors; comedy passes through many difficulties, but ends propitiously. More important is however the stylistic distinction between the two genres: "elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter".¹ The different styles are the reason for which Dante in two passages very close to each other lets Vergil mention the *Aeneid* as a tragedy², while he calls his proper work a comedy³ even if both of them moves from struggle to peace.⁴

Obviously Dante never thinks of his "comedy" as related to the classical theatrical genre destined to regenerate two centuries later as the Italian Renaissance-comedy; but in my opinion exactly the devil-scenes which follow immediately after the mentioning of the two genres, are to be considered an even conscious reflection of an existing medieval comic genre represented on a primitive stage: *les diableries*, of which the most famous example is Adam de la Halle's *Le jeu de la feuillée*. The genre is mainly French, but it is known to be represented in northern Italy by the so-called "compagnie dei folli". We find quite a number of irrational and foolish persons in the Comedy. But the fool as a theatrical mask is only represented by devils or demons in Dante's work. If I can trust my concordance, the expression "folle" always means "inclined to transgression" (for love or for exaggerated self-confidence), and no words for "buffone" or "giullare" occur.⁵ "Pazzo" does; but it is connected with the demons.⁶ In the later *Sacre rappresentazioni*, (15th century) comic devil-scenes were popular elements. Laughter is certainly a useful help, if you have to confront the evil, as we can learn from frescoes and wall paintings in medieval churches as well in Italy as in Denmark.

Dante can have seen such theatrically performed devil-scenes. A famous passage from the *Cronicle* of Giovanni Villani reports a representation of Hell in Firenze 1304 "per il dí

¹ *Epistole XIII*, 10. Quoted from Nino Borsellino: *Rozzi e intronati*. 2a. ed. Roma, Bulzoni, 1976, p. 45.

² "Euripilo ebbe nome, e così 'l canta/ l'alta mia tragedia in alcun loco", Inf. XX, 112-13 (Eurypylylus his name; and my sublime/ Tragedy sings him somewhere).

³ "Così, di ponte in ponte, altro parlando/ che la mia Comedia cantar non cura", Inf. XXI, 1-2 (And so we passed along from bridge to bridge,/ With other talk, whereof my Comedy/ Cares not to tell)... *The Comedy of Dante Alighieri*, the Florentine, Cantica I, *Hell*, translated by *Dorothy L. Sayers*, The Penguin Classics 6, Harmondsworth, Middlesex, 1949.

⁴ The next and only time the two genres are coupled in the text of the "Comedy" is in the famous passage where Dante tries to elevate his description to match Beatrice's overwhelming beauty: "Più che giammai da punto di suo tema/ suprato fosse comico o tragedo", Par. XXX, 23-24.

⁵ Giorgio Siebzechner-Vivanti: *Dizionario della Divina Commedia*, Firenze, 1965.

⁶ "e Farfarello e Rubicante pazzo", Inf. XXI, 123 (And raving Rubicant and Farfarel).

calende di maggio in sul ponte alla Carraia e intorno all'Arno".⁷ Dante was in exile and could not have been present at the moment; but the event is presented as a revival of a good and ancient habit, a return "al buon tempo passato del tranquillo e buon stato di Firenze" in Dante's youth before "la gente nuova e' subiti guadagni".⁸ So he might have had earlier chances to attend similar performances.

Many external and internal criteria conduct me to interpret the devil scenes in the fifth circle of Malebolge, Inferno XXI-XXII (extended to cover also the beginning and the end of canto XXIII) as a veritable *diavoleria*, performed in the other world, but nevertheless an image of every day life as comedy on the earthly stage is expected to be.

I shall start from the outside with the less important external criteria. One of them is the "earthly realism" represented by the biographical references to Dante's experience as a warrior against Pisa in 1289. Among the devils he feels like his former beaten enemies must have felt:

Così vidi io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti.⁹

The chief-devil Malacoda's trumpet-blow from the ass brings him to ruminate over the various military signals he has heard in his career as a horse-soldier in the battle of Campaldino – but nothing like this:

Io vidi già cavalier muover campo
e cominciare stormo e far lor mostra
e talvolta partir per loro scampo:
corridor vidi per la terra vostra
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra,
quando con trombe e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella
e con cose nostrali e con istrane;
né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.¹⁰

More evident is the grotesque presentation of the demons in Malebolge. They are depicted among other things by their fanciful names, corresponding to the picturesque devils on the frescos: Malacoda, Scarmiglione, Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia, Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto, Graffiacane, Farfarello, Rubicante as the "individuals" are called, while Malebranche is the common name of the whole category. And they behave as their fellow theatre-masks: they struggle with one another, grind their teeth, whistle, trumpet with the ass, they scratch and scrape, they grip with their hooks and they slash with mouth and claws, inspiring fear and horror among the spectators (and a little laughter in the reader of the text). The developments of many similar scenes are as many variations of the eternal

⁷ Libro VIII, cap. LXX. I quote from Paolo Toschi: *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976, rist.1982, pp. 205-06.

⁸ Inf. XVI, 73.

⁹ Inf. XXI, 94-96 (So I once saw the footmen, who marched out/ Under treaty from Caprona, look and feel/ Nervous, with all their foes ringed round about).

¹⁰ Inf. XXII, 1-12 (I have seen horsemen moving camp, and beating/ The muster and assault, seen troops advancing/ And sometimes with uncommon haste retreating,/ Seen forays in your land, and coursers prancing,/ O Aretines! and I've beheld some grandish/ Tilts run and tourneys fought, with banners dancing,/ And fife and drum, and signal-flares a-brandish/ From towers, and cars with tintinnabulation/ Of bells, and things both native and outlandish;/ But to so strange a trumpet's proclamation/ I ne'er saw move infantry or cavalry, /Or ship by sea-mark or by constellation).

theme of comedy: the smart one fools the less smart.

On the infernal stage we meet three categories of "Dramatis personae": the devils, the sinners – deceitful politicians and public servants, punished by being boiled in a lake of pitch (deliciously compared to the caulking of ships at the Arsenal of Venice) – and the two wanderers Vergil and Dante. To hold the sinners down in the boiling pitch the demons are furnished with crooks like the ones kitchen boys use to keep the meat in the soup while preparing a good "bollito", but sometimes they jump over the surface to find some refreshment, running however a still more serious risk to have their skin stripped off by the furious devils. One of them, a fraudulent servant of the King of Navarra (identified as a certain Giampaolo) is the only "other fool" we meet in the scenes. He can be considered a sort of jester or clown, just as able in trickery as the demons themselves. He is going to be flayed, but Barbariccia, who keeps him with his claws, spares him long enough to let him answer the questions Vergil by the will of God has as well the right as the duty to ask him on behalf of Dante (about any possible Italian sinners down in the pitch). He promises to call some of them up, if only Farfarello would loosen his grip a moment. Alichino warns him:

Alichin non si tenne, e, di rintoppo
agli altri, disse a lui: "Se tu ti cali,
io non ti verrò dietro di galoppo,
ma batterò sopra la pece l'ali:
lascisi il collo, e sia la ripa scudo
a veder se tu sol più di noi vali".¹¹

The scene is interrupted by an apostrophe to the reader marking an unexpected event "*Oh tu che leggi, udirai nuovo ludo*".¹²

What happens while the others turn their eyes away is really something unheard, a new occurrence:

Lo Navarrese ben suo tempo colse;
fermò le piante a terra, ed in un punto
saltò, e dal proposto lor si sciolse.
Di che ciascun di colpa fu compunto,
ma quei più che cagion fu del difetto,
però si mosse e gridò: "Tu se' giunto!"¹³

"I've got you!" But he has not. The man from Navarra really succeeds to escape by jumping down into the pitch like a duck that dives to the bottom when followed by the falcon. The image from hunting underlines the nearness to earthly reality, where things can happen. Alichino follows the fugitive in vain, and so does Calcabrina. Furiously the two devils turn to one another when they are prevented from their project of tearing the sinner to pieces:

E come il barattier fu disparito,
così volse gli artigli al suo compagno,
e fu con lui sopra il fosso ghermito.
Ma l'altro fu bene sparvier grifagno
ad artigliar ben lui, ed amendue

¹¹ Inf. XXII, 112-17 (Here Hellkin got completely out of hand/ And burst out:"If thou stoop to hit the ditch/ I need not gallop after thee by land/ I have my wings to soar above the pitch;/We'll leave the crest and hide behind the bank / Are ten heads best, or one? We'll show thee which!")

¹² My italics.

¹³ Ibid., 121-26 (The Navarrese chose well the time to play;/ He dug his toes in hard, then, quick as a thought,/Dived; and so balked the sportsmen of their prey./Then all were stung with guilt, and he who taught/ The rest to play the fool was angriest;/ He swooped off to pursue him, shouting:"Caught!")

cadder nel mezzo del bogliente stagno
 Lo caldo sghermitor subito fue;
 ma però levarsi era niente
 sì avieno invisate l'ali sue.¹⁴

Four other demons have to use their hooks very carefully, before Alichino and Calcabrina, boiled as lobsters, are drawn ashore and saved from sharing the sufferings of their victims. As the demons' behaviour on the whole, the fight between Alichino and Calcabrina is described with many comic effects in a certainly not elevated but extremely sensual language, characteristic of what we might call Dante's grotesque "realism". They are all features I choose to consider as external traits of comic style.

Much more striking is the prominent internal criterion: the devils' comedy seems to reveal a *concept of time, different from the rest of the Comedy* and more close to earthly reality, a passing time which permits events to occur. As well the apostrophe to the reader: "O tu che leggi, udirai nuovo ludo!" which introduces a novelty as the exclamation: "Tu sei giunto!", sounding like a speech on a terrestrial stage, are far from the climate of timeless eternity, which is the general condition in Dante's *Inferno*. In hell as well as in the paradise the end of time at doomsday is the only possible event, the only change. It may be true that some variation in the unchangeable world takes place, when the contact between the living Dante and the souls at least offers the possibility of dialogue. But in the scenes with the demons there is no such contact. Dante fears the aggressive and horribly looking devils and hides from them, and no direct dialogue between him and the sinners is established.

However, in these scenes, something else seems to be able to happen. Ciampaolo, the man from Navarra, and the other swindlers in the pitchpot can choose between two conditions, one worse than the other, but at least interchangeable.

If they can neither obtain relief nor any durable change the corrupted officials can at least experience a not too predictable alternation between being boiled in the tar and to stick up their noses for a little while until some devil pushes them back again with his hooks. And especially, in Ciampaolo's case, he seems to stand in front of a unique event – his whole person is pulled ashore:

E Graffiacan, che gli era più di contra,
 gli arroncigliò le imegolate chiome
 e trassel su, che mi parve una lontra¹⁵

Once captured he remains in the power of the devils, who threaten to tear him into pieces. Totally, and once and for all? If the character of the place leaves some doubt, at least the description of the event gives you the impression that it is so:

Tra male gatte era venuto il sorco;
 ma Barbariccia il chiuse con le braccia,
 e disse: "State in là, mentr'io lo' nforco!"
 E al maestro mio volse la faccia:
 "Domanda", disse, "ancor, se più disii
 saper da lui, *prima di* altri il disfaccia".¹⁶

¹⁴ Ibid., 136-44 (A quarrel; so when he sawt rhe jobber touch/ Surface and vanish, he turned his claws on his brother-/Fiend, and the grappled over the ditch in a clutch./ But Hellkin was a hawk as good as another/ To fight back tooth and nail; so scratching and chewing,/ They both dropped down plumb in the boiling smother./The heat at once unlocked them; their undoing / Came when they tried to rise; they struggled, fluttering/ With helpless wings clogged stiff by the tarry glueing).

¹⁵ Inf. XXII, 34-36 (And Grabbersnitch, the nearest truant-spotter,/ Hooked him by the clogged hair, and up he came,/ Looking to me exactly like an otter).

¹⁶ Ibid., 58 -63, my italics. (Twas cat and mouse – ten cats with cruel claws!/ But Barbiger, with both arms

When he succeeds to escape by fooling Alichino, even the demons react as if something had really happened: a pleasure has been denied to them, a task is not fulfilled. The demons have suffered an enormous defeat, and a revenge – a new possible event – is more than thinkable. "Tu sei giunto!" is, like the idea of having to speak *before* (prima che) the catastrophe occurs, a strange expression in a place where time does not exist. But even the fact that they have not got him is an event. Everybody who participates in the demon-scenes is left with the feeling that Giampaolo has saved his "life", and that at least these devils have lost their prey. First of all the reader, who is openly addressed to listen to a "new sport!" The beautiful image from the duck-hunt stresses the notion of being on the surface of the earth.

In these episodes the aspect of occurrence, perhaps even exceptional occurrence, is much more clearly underlined than the aspect of unchangeable condition. Elsewhere in the *Comedy* it is the unique voyage of the living Dante in the eternal realm of the dead which creates the series of confrontations between the "pilgrim" and the souls in often very dramatic dialogues. But a sequence of scenes, connected in a dramatic *action* between several characters, is limited to the devils' three-act farce in *Inferno*, XXI-XXIII.

A consideration of the "Comedy in the comedy" as a whole will illustrate its special character. In regard to the concept of time, the historical dating at the very beginning of the sequence is highly remarkable. It appears in the opening discussion between Virgil and the spokesman of the demons, Malacoda, who as many other office-holders in hell try in vain to prevent the fatal voyage of the two wanderers:

Poi disse a noi: "Più oltre andar per questo
iscoglio non si può, però che giace
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.
E se l'andare avanti pur vi piace,
andatevene su per questa grotta;
presso è un altro scoglio che via face.
Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compié che qui la via fu rotta.¹⁷

The sacrifice of Christ on the cross for man's original sin is certainly an event related to eternity; but it *is* an event and it is mentioned here both as a historical reference (to the crucifixion and the death-moment of Christ 1266 years before) and as an actual indication of time: "Yesterday, five hours later than this moment". Dante's pilgrimage started "yesterday", at Good Friday 1300. Now it is the morning of Easter Saturday. At the occurrence referred to, the earthquake on Golgata, something happened which has altered definitely the spatial conditions of the scene: the arches leading to the next circle of Malebolge have fallen down – and they are all collapsed, in spite of Malacoda's statement – another important theme in the comedy of intrigues. The scenes are characterized by the possibility of action, as well as by clear references to earthly time and space. We are in hell, but under the earth as well.

It is part of a treacherous plot, when Malacoda lies to Vergil and Dante about the way to find a possible passage to their next destination, and also when he provides them with an

seizing him,/ Cried:"Back! I'll do the grabbing!" In the pause/ He leered round at my lord, and said him with grim/ Relish "Any further questions? Ask away!/Quick – before some one tears him limb from limb!")

¹⁷ Inf. XXI, 106-14. My italics (And then to us:"By this cliff 'twill be found / Impossible to proceed, for the sixth arch/ Lies at the bottom, shattered to the ground. /If you're determined to pursue your march,/ Follow the bank; a span quite free from block / Or fall, lies handy to reward your search; / But this – why, yesterday, five hours by the clock/ From now, 'twas just twelve hundred sixty and six/ Years since the road was rent by earthquake shock).

escort of sinister and theatrical devils. Their number is the sacred ten; but exactly this demoniacal “decinity” differs from all the others in the “holy poem”.

Dante is frightened and would rather do without them:

“Oh me, maestro, che è quel ch’ i’ veggio?”
 diss’io. “Deh senza scorta andianci soli,
 se tu sa’ ir; ch’io per me non la cheggio.
 Se tu se’ sì accorto come suoli,
 non vedi tu ch’e’ degnan li denti,
 e con le ciglia ne minaccian duoli?”
 Ed egli a me: “Non vo’ che tu paventi:
 lasciali digignar pur a lor senno
 ch’e fanno ciò per li lessi dolenti”.¹⁸

Behind Vergil’s words we find the general terms in hell (and as well in the other world as a whole): there is no active interference between the sufferings of the sinners and the conditions of the wanderers. They can speak to each other, but they do not share “physical” circumstances. Vergil himself does not doubt the reliability of his own statement; but he is not right. Dante’s fear turns out to be well founded in some special conditions for devils and other fools in these cantos. The three groups of *dramatis personae* of the comedy in the comedy: sinners, demons and travellers, do interact on the same level as on an earthly stage. Relations of *causality* seem to be established between them in a world, which in other aspects is dominated by *finality*.

Unlike the other officials in hell – generally allegoric variations of figures from classical mythology or from the Bible – our demons are unmistakably comic masks distinguished by low style in all expressions, a behaviour that seems to infect their counterparts. There is nothing heroic neither in Dante’s hiding behind a rock, nor in the actual version of Vergil’s defence of the wanderers’ right to continue the voyage willed by God, a motif often occurring in a much more solemn tone. In fact the fatal voyage is seriously obstructed, and even the travellers’ safety under God’s protection seem to be threatened during this episode. Of course Dante, a living man, can fear the demons’ virtual revenge; but strange enough, Vergil, who has the complete knowledge of what God’s commission implies, shares his anxiety:

Già mi sentia tutti arriciar li peli
 dalla paura, e stavo indietro intento
 quand’io dissi: “Maestro, se non celi
 te e me tostamente, i’ ho pavento
 de’ Malebranche; noi li avem già dietro;
 io l’imagino sì, che già li sento”
 E quei: “S’io fossi di piombato vetro,
 l’immagine di fuor tua non trarrei
 più tosto a me, che quella d’entro impetro.
 Pur mo venieno i tuoi pensier tra’ miei,
 con simile atto e con simile faccia,
 sì che d’intrambi un sol consiglio fei.
 S’egli è che sì la destra costa giaccia
 che noi possiam nell’altra bolgia scendere,
 noi fuggerem l’imaginata caccia”.¹⁹

¹⁸ Inf. XXI, 127-35 (“Sir, I don’t like the looks of this one bit,”/ Said I; “no escort, please; let’s go alone,/ If thou know’st how – for I’ve no stomach to it / Where is thy wonted caution? Ugh! they frown,/ They grind their teeth – dost thou not see them? Lo,/ How they threat mischief, with their brows drawn down!”/ But he: “I’d have thee firmer-minded; no,/ Let them go grind and gnash their teeth to suit/ Their mood; ‘tis the broiled souls they glare at so.”)

¹⁹ Inf. XXIII, 19-33 (I kept on looking backward and could feel/ My hair already bristling on my head;/ “Master”, said I, “unless thou canst conceal/ Thyself and me, I’m very much afraid/ Of the Hellrakers;

The situation in the middle of an action is of great suspense. The devils are in flight, following closely with distended wings. Immediate measures have to be taken. We are not only submitted to conditions of time and space. We are in a hurry to get away.

The pretty comparison to a domestic scene where the mother without a thought for her own life saves her child from a threatening fire in the middle of the night draws a gentle veil over the ugliness of the following scene, but it cannot totally cover the comical character of the movement which permits the two of them to escape from the danger. Vergil takes Dante in his arms, and with the body of his disciple pressed to the chest, he slides on his behind down to the bottom of the steep slope leading to the next circle.

E giù dal collo della ripa dura
supin si diede alla pendente roccia
che l'un de' lati all'altra bolgia tura.²⁰

So they are saved, and even by the divine providence. But not in the same way as in the other cases of attempt to obstruction:

Appena furo i piè suoi giunti al letto
del fondo giù, ch'ei furono in sul colle
sovresso noi; ma non gli era sospetto;
ché l'alta Provvidenza, che lor volle
porre ministri della fossa quinta,
poder di partirs' indi a tutti tolle.²¹

The devils are unable to complete the pursuit, because the dominion of the demons is restricted to the fifth circle. But within that they seem to have more liberty of action than elsewhere in hell. They appear to have had the power to interfere in the movements of Vergil and Dante. The reader has a really new perception, that something could have gone wrong for the wanderers, a feeling which is shared by all the protagonists of the "comedy in the comedy". The course of the events in the demons' sequence appears to have been less predetermined than in other parts of *Inferno*.

The successful escape brings Dante and Vergil to the next stage of the journey: the sixth circle of Malebolge, where the hypocrites are punished. So they have not only avoided the vindictive claws of the devils, but also the effect of their false advice. There was no other passage where Malacoda said. In this way the sudden escape has been providential. It was really the only manner to get further – and thereby to fulfil the determination of God. They learn it from the deceitful Catalano before the departure from the hypocrites:

Lo duca stette un poco a testa china,
poi disse: "Mal contava la bisogna
colui che i peccator di qua uncina".
E il frate: "Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai; tra i quali udi'
ch'egli è bugiardo, e padre di menzogna."²²

they're after us; I see/ And imagine it so, I can hear them now", I said./ "If I were made of looking-glass," said he,/ "My outward image scarce could mirror thine/ So jump as I mirror thine image inwardly./ Even now thy mind came entering into mine,/ Its living likeness both in act and face;/ So to one single purpose we'll combine/ The two; if on our right-hand side this place/ So slopes that we can manage to descend/ To the next bowge, we'll flee the imagined chase.")

²⁰ Inf. XXIII, 43-45 (And over the flinty ridge of the grat rift/ He slithered and slid with his back to the hanging spill/Of the rock that walls one side of the next cleft).

²¹ Ibid., 52-57 (And his foot had scarce touched bottom, when on the crest/ Above us, there they were! But he, at large/ In the other chasm, could set his fears at rest;/ For that high provident Will which gave them charge/ Over the fifth moat, curbs them with constraint,/ So that they have no power to pass its verge).

²² Ibid., 139-44 (My guide stood with bent head and downward look/ A while; then said: "He gave us bad

The truth of the lie cannot be more emphatically underlined, a conclusion brought at the very end of canto XXIII. With this epilogue the episode of the demons is covering as much as three cantos of *Inferno*, as the three acts of a farce.

The general condition of the world beyond the death is – with exception of the purgatory – the condition of eternity, and in hell it is as well the condition of punishment. But what kind of eternal punishment do we meet in these cantos where earthly notions of causality, time and space appear to have a certain validity?

According to Erich Auerbach's analysis in *Mimesis* the sinners' eternal punishment has two aspects, the *collective*, showing a common retribution for a certain category of sins, and the *individual*, which is the continuation and the accomplishment of the single sinner's terrestrial existence in an eternal, unattainable aspiration.²³ In this case the common punishment for the unfaithful officials is to be boiled forever in the pitch under the threat of being flayed by the devils, if they stick up their noses (a condition which implies at least some alternatives). But which variation of the eternal is represented by the individual retribution in the episodes between the wanderers, the demons and the sinner? The form of eternity we experience here is the *repeated development of representative events*. Every single course has its phases, but as a whole it is projected on a plane level, a stage, reproducing the eternal human and demoniacal play where the smart one fools the less smart.²⁴ The plot is acted to the end, and the danger is escaped; but you know that the scenes can – and will – be performed again and again. The individual side of the eternal retribution in the picture of the unfaithful officials is constituted by the circular repetitions, characteristic of the comedy-stage. The description involves everybody on a common level: the two wanderers, the lost sinner and the demons, dreadful and punishing, but also ridiculous. The humanity of the cast is underlined in several ways. They are suspicious, corrupt and comical. However, more important than the appearance are the conditions under which they act: in a progression of scenes defined by time, space and causality. That Dante has chosen to represent this type of sinners by means of a comedy in the *Comedy* is certainly no accident.

Another significant feature is the name of the most outstanding among the whole lot of devils: *Alichino*, very close to the later *Arlecchino*. If we have not properly found the ancestor of the famous commedia dell'arte-mask, we have at least got a very early occurrence of the same type.

Bibliography

- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia*, ed. Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988
- *La Divina Commedia, Inferno*, Milano, BUR 47-48, 1949
- *The Comedy of Dante Alighieri, the Florentine, Cantica I, Hell*, translated by Dorothy L. Sayers, The Penguin Classics 6, 1949 ff
- *Dantes Guddommelige Komædie*. På danske vers af Ole Meyer, Danmark, Multivers, 2000

advice, / Who spears the sinners yonder with his hook." / And the Friar: "I heard the devil's iniquities / Much canvassed at Bologna; among the rest / 'Twas said, he was a liar and father of lies").

²³ Cf. the chapter "Farinata und Cavalcante", *Mimesis*, Bern 1946, pp. 169-96.

²⁴ As emphasized by Nino Borsellino in the essay "Un nuovo ludo" in *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 25-31, already Francesco De Sanctis has characterized Malebolge as a place for comedy: "La forma estetica di questo mondo è la commedia, rappresentazione de' difetti e dei vizi", (De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, vol I, Milano, Feltrinelli, 1956, p. 193, quoted by Borsellino, *op. cit.* p. 29). However none of the two has proceeded in a further research of Dante's relation to the comic genre, while the notion is very important in their analyses of Boccaccio's *Decameron*.

-
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1946
- Borsellino, Nino (ed.): *Commedie del Cinquecento I-II*, Milano, Feltrinelli UE, 1962-67
- *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelajo"*, 2°. ed., Roma, Bulzoni, 1976
- *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano, Garzanti, 1989
- De Sanctis, Francesco: *Storia della letteratura italiana*, (ed. Luigi Russo), I-II, Milano, Feltrinelli UE, 1956
- Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78
- Holm, Bent: *Solkongø og Månekejser*, København, Gyldendal, 1991
- Sanesi, Ireneo: *La Commedia I-II*, Milano, Francesco Vallardi, 1944
- Siebzehner-Vivanti, Giorgio: *Dizionario della Divina Commedia*, Firenze, 1954 (1965)
- Toschi, Paolo: *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976, rist. 1982

LÄSARNA

Vico og Dante

Med kommenterede oversættelser af brevet ”Til Gherardo degli Angioli” og forordet ”Betragtning over Dante.”

CONNI-KAY JØRGENSEN

Giambattista Vicos betydning for Danteforskningen er velkendt, og den ene af de to tekster, hvori han beskæftiger sig med Dante, er berømt og fortjener afgjort sammen med den anden, lidt mindre kendte, at blive oversat, ikke mindst nu, hvor der pludselig er dukket Vicooversættelser op både i Danmark, Norge og Sverige. Hovedværket *Den nye videnskab* findes på dansk og i uddrag på norsk, *Självbiografien* på svensk og *Vor tids studiemetode* på dansk. Denne tekst fra 1709 er en bearbejdet version af Vicos latinske åbningstale ved universitetet i Napoli, som han holdt i sin egenskab af retorikprofessor. I de to italiensksprogede bøger, *Den nye videnskab* og *Självbiografien*, er der enkelte bemærkninger om Dante, men en egentlig, samlet behandling findes kun i de to tekster, vi her koncentrerer os om, nemlig brevet ”Til Gherardo degli Angioli” og ”Betragtning over Dante.”

Den første, og mest berømte, tekst er et brev, som Vico skrev ved juletid i 1725 til sin unge ven og discipel, den nu glemte digter Gherardo degli Angioli, der levede fra 1705 til 1788.¹ Han er altså kun 20 år, da han modtager brevet, som er en modig gestus fra afsenderens side; den unge poet var genstand for spot og hån i det Napoli, hvorfra han da også var flygtet til sin fødeby, Eboli.² De to udveksler vers, og Vico roser – tilsyneladende oprigtigt – venen, også i al offentlighed, blandt andet skrev han forord til 1730-udgaven af de *Rime*, som også (i 1725-versionen) er anledning til hans brev.³ Denne samling er degli Angiolis farvel til digtningen; han gik i kloster i 1729, og det er der ingen grund til at beklage.

Sædvanligvis kaldes brevet ”A Gherardo degli Angioli. Su Dante e sulla natura della vera poesia”, altså ”Til Gherardo degli Angioli. Om Dante og den sande poesis væsen”, men man ved ikke, hvem der har fundet på titlen, og da den ikke anvendes i Vicocentrets nye udgave, hvorfra der oversættes, tilføjes den heller ikke her. Brevet blev trykt i bogform i 1818, men cirkulerede inden da;⁴ således beretter en henrykt Manzoni om det i 1811.⁵ Modtageren trykte det selv allerede i 1726, og det er hans udgave, der ligger til grund for oversættelsen her.

Også den anden af Vicos tekster om Dante kendes under forskellige titler; den første, som vi bruger her, lød ”Giudizio sopra Dante”, ”Betragtning over Dante”, men den hyppigste er ”Discoverta del vero Dante *ovvero* Nuovi principi di critica dantesca”, altså ”Opdagelse af den sande Dante *eller* Nye principper for Dantekritikken”, en titel opfundet af Fausto Nicolini, der ville drage en temmelig uheldig parallel til afsnittet ”Discoverta del

¹ Han hed egentlig Gerardo de' Angelis, men foretrak selv den toscanske variant.

² Jvf. Addante 1989, ss. 205 ff.

³ Jvf. Fubini 1946, s. 198.

⁴ Jvf. Giannantonio 1983, s. 360, n. 4.

⁵ Alessandro Manzoni: *Lettere*, I. Red: Cesare Arieti. Milano: Mondadori 1970, s. 118.

vero Omero”, ”Opdagelse af den sande Homer” i *Den nye videnskab* (873 ff.)⁶ *Den nye videnskab* udkom i tre udgaver: 1725, 1730 og 1744, så da Vico sendte sit brev til Eboli, var den første lige udkommet, og da han skrev den næste Dantetekst – et sted mellem marts 1728 og 25. december 29 – sad han og arbejdede med andenudgaven.

Betragtning over Dante er med al sandsynlighed en forbemærkning til en dengang anonym kommentar af jesuitten Pompeo Venturi til *Den guddommelige komedie*, men bemærkningen blev først trykt i 1818 og er aldrig blevet publiceret sammen med Venturis kommentar.⁷

Hvilken baggrund havde Vico for at udtale sig om Dante på den drastiske måde, vi nu vil se, han gør? Hvilke Dantetekster har han læst? Med sikkerhed *Komedien*, men ud over den, ved vi det ikke. Men ifølge selvbiografien går hans bekendtskab med Dante langt tilbage i tiden; mindst til perioden 1686-1695, hvor han var huslærer i flækken Vatolla på Cilento-halvøen. Vico beretter her, hvordan en tiltagende lede ved den moderne digtning fik ham til at læse ”det toskanska folkspråket hos dess furstar, Boccaccio på prosa, Dante och Petrarca på vers.” (*Självbiografi*, 40). For Vico er og bliver Dante imidlertid interessant alene som Homers middelalderlige fætter.⁸ Flere kritikere går så vidt som til at sige, at Vico ganske enkelt ikke fattede andet hos Dante end lige netop det, han har til fælles med Homer, nemlig den sublime, heroiske digtning, hvis definition vi vender tilbage til.⁹

Nogle mener, at Vico var den eneste, der i sit århundrede havde øje for Dantes storhed,¹⁰ mens andre vurderer, at han nok var den første i det hele taget, der betingelsesløst begreb denne storhed.¹¹ Domenico Pietropaolo argumenterer for, at Vicos Dantetolkning ikke skal ses, som mange stadig ser den, som løsrevet fra sin tid og som en ensom foregribelse af Romantikken,¹² men de fleste mener dog, at Vicos indsats er ny og original.¹³ Vel ligger det lige for at antage, at Vico er inspireret af Giovanni Vincenzo Gravina, men hans betragtninger og konklusion forbliver hans egne.¹⁴

Under alle omstændigheder er Vicos brev til degli Angioli den første klare reaktion imod de lærdes moraliserende holdning, som fik dem til at føle mishag ved den så *rå* digter; Vico ironiserer over, at Dante ”forekommer nutidens overforfinede fantasier at være udannet, ja, ligefrem grov; og i de øren, der er blødgjort af kvindagtig musik, spiller han en ofte skurrende og hyppigt ligefrem ubehagelig harmoni.” (*Til Gherardo degli Angioli*, ll. 38-40). De franske rationalister og andre havde i skarpe vendinger kritiseret Dante og også Homer for deres ”smagløshed og usandsynligheder”, for nu at benytte terminologien fra *Den nye videnskab* (se eksempelvis 874); kendetegn, som Vico elskede dem for.

Det, Vico opponerer hårdest mod, er forsøgene på at lokalisere filosofiske retninger i Dantes værk, ligesom han imødegår den antagelse, at der skulle være ”skjult visdom” i Homer (se *op. cit.*, 780 ff.) Det er dette, der får Croce til at definere Vicos Dantefortolkning som et revolutionerende skridt hen imod den moderne kritik.¹⁵ Croce mente, at italienerne kunne ”genfinde” Dante ved at læse Vico – og De Sanctis. Netop De Sanctis viderefører Vicos Dantekritik, men det er blevet hævdet, at hans tolkning ikke er andet end ”en

⁶ Jvf. Pietropaolo 1989, s. 102, n. 25.

⁷ Jvf. Nicolini 1940, ss. 271 f.

⁸ Jvf. Fubini 1946, s. 189.

⁹ Faggi 1937-38, s. 346.

¹⁰ F.eks. Muscetta 1980, s. 201.

¹¹ F.eks. Vallone 1961, ss. 24 f.

¹² Pietropaolo 1987, s. 72, jvf. også 1989, ss. 385 f.

¹³ Se Fubini 1969, s. 47 og Mazzotta 1991, s. xviii.

¹⁴ Jvf. Vallone 1961, s. 27, og Giannantonio 1969a, ss. 55 ff. Se Pietropaolo 1989 for en sammenligning mellem Gravinas og Vicos Dantekritik. Endvidere viser Grabher, hvorledes Vincenzo Borghini (1515-1580), som Vico ikke kendte, foregriber flere af dennes ideer om Dante (Grabher 1965, ss. 315 f.)

¹⁵ Croce 1966, s. 175.

spagfærdig og tam version af Vicos indsigter".¹⁶ Noget af det, der går videre fra Vico til de moderne Dantestudier, er den æstetiske indfaldsvinkel, som ikke mindst Croce har lagt stor vægt på.¹⁷

Som et kuriosum kan nævnes den teori, at når eftertiden fandt anledning til at kalde *Komedien* guddommelig, så anvendte den ubevidst den vichianske doktrin om den heroiske digtning.¹⁸ Ikke bare ubevidst, men også forunderligt forudgribende, må man tilføje, idet titlen jo dukker op allerede i en udgave fra 1555.

Spørgsmålet om Vicos specifikke betydning for Dantekritikken er grundigt behandlet i relativt lettilgængelig litteratur, så vi kan her blot opridse den filosofiske baggrund for de to tekster.

Vicos ideer om Dante skal ses sammen med *Den nye videnskab*, hvor forfatteren i sin Homerbehandling beklager, at de lærde

tager anstød af næsten alle de sammenligninger, der er taget fra vilddyr og fra andre rå ting. Men man må indrømme, at dette var nødvendigt, for at Homer bedre kunne gøre sig forståelig over for vilde og rå folk. Imidlertid er det bestemt ikke passende for en begavelse, der er tæmmet og civiliseret af en eller anden form for filosofi, at have så stort held dermed, at sammenligningerne er uforlignelige. Heller ikke den grusomme og vilde stil, hvormed Homer beskriver så mange forskellige og blodige kampe, og så mange forskelligartede og ekstravagant grusomme drabsmetoder, som gør især *Iliaden* så sublim, kunne udspringe af et sind, som en eller anden form for filosofi havde gjort humant og barmhjertigt. (785)

Homers digtning er sublim, fordi den udtrykker ægte følelser i et konkret billedsprog uden underlagsfilosofi. Det gode ved *Iliaden*, *Odysseen* og også *Komedien* er, at de er fantasifulde, ikke 'filosofifulde', jvf. benægtelsen ovenfor af "skjult visdom". Digtværkerne er rå, fordi de er opstået i en primitiv tid, domineret af stærke og voldsomme lidenskaber. Desværre kan Vico ikke rigtig blive enig med sig selv om, hvornår Dante egentlig levede; om det var, som han begynder med at antage, "midt i" et barbari (*Til Gherardo degli Angioli*, l. 50), der kulminerede i det 9., 10., 11. og 12. årh. (*Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritruovano i principii di altro sistema del diritto naturale delle genti*. Herefter *Den første nye videnskab*, 314) og mildnedes på Dantes tid (*op. cit.*, 312), eller om det således snarere var, som han ender med at mene, i slutningen af et tilbagevendt barbari (*Den nye videnskab*, 786, jvf. *Betragtning over Dante*, ll. 59-64). Lad det i samme forbindelse være sagt, at brevet til degli Angioli er fuldt af historiske fejl, som det vil stå klart for enhver under læsningen.

Veldefineret er derimod begrebet om det såkaldte 'refleksionens barbari', som hersker i den moderne, det vil sige Vicos egen og også vores tidsalder, og som er langt forfærdeligere end "sansernes barbari" (se *Den nye videnskab*, 1106), der var fremherskende i menneskehedens barndom, det vil sige dengang, mennesket endnu ikke kunne skelne mellem fysisk og bevidsthedsmæssig virkelighed, og hvor en forestilling derfor var sand alene ved at foreligge. Dengang, verden endnu ikke var blevet et objekt.

Som man kan tænke sig på baggrund af betegnelsen "sansernes barbari", opererer Vico ikke med idylliske beskrivelser af en oprindelig paradisisk naturtilstand; inden det guddommelige forsyn fik bragt en smule orden i tingene, levede menneskene som vilde og grusomme dyr i en alles krig mod alle, og i et "skændigt fællesskab om såvel ting som kvinder." (*op. cit.*, 16).

Menneskehedens hedenske børn var rigtignok grove og primitive, men de udmærkede

¹⁶ Mazzotta 1991, s. xix.

¹⁷ Croce 1966, s. 181. Se også Fubini 1921, s. 421.

¹⁸ Villa 1949, s. 80.

sig ved at mangle evne til at lyve og bedrage: den, der ikke kan skelne mellem fysisk og sproglig virkelighed kender selvsagt ikke løgnens eller ironiens mulighed. I *Betragtning over Dante* konstateres det, at sansernes barbari er ”åbent og oprigtigt, fordi det mangler refleksionen, som, dårligt anvendt, er løgnens eneste moder” (ll. 6-7). Den moderne tidsalder er derimod kendetegnet ved menneskets løgnagtighed og unaturlighed: i og med ikke mindst – her taler retorikprofessoren – skolesystemernes nedvurdering af de kreative åndsevner til fordel for de rent analytiske, er fantasien så godt som forsvundet og med den menneskets oprindelige forhold til omverdenen. I *Vor tids studiemetode*, som indeholder mange af *Den nye videnskabs* tanker i kim, men i sagens natur er langt rigere end denne på pædagogiske overvejelser, foregribes også flere af de ideer, Vico senere vender tilbage til i Danteteksterne, og et af nøglepunkterne er netop kreativitet over for analytisk evne eller digterisk tænkning over for saglig tænkning. Den saglige tænkning følger en række logisk kohærente sandheder (jvf. *Vor tids studiemetode*, 32 f.), mens den digteriske tænkning ved hjælp af sin fantasifulde karakter springer frem og tilbage, hvorved den bliver skabende. Det, den skaber, er nye sandheder; sandheder, som ifølge Vico er nødvendige for menneskets tålelige befinden sig i verden. Degli Angioli formår, akkurat ligesom Italiens mest sublime poet (*Den første nye videnskab*, 312), nemlig Dante, og ligesom ”alle de sublime poeters fader og fyrste” (*Den nye videnskab*, 823), nemlig Homer, at praktisere den digteriske tænkning og at lade tingene selv tale, hvorfor hans vers fortjener det fineste prædikat af alle: de er ”sublime”. Den sublime digtning er i Vicos definition rig på konkrete og evidente udtryk for ægte følelser, som altid har en fællesmenneskelig klangbund.

At et udtryk er evident betyder, at det fremkalder levende forestillingsbilleder, der tillader den læsende eller lyttende at se tingene, som stod de for øjnene af én. Alberto Savinio, der som flere af det 20. århundredes skønlitterære forfattere interesserede sig for Vico, siger bemærkelsesværdigt nok, at Dantes genialitet primært består deri, at han ”omformer ordet til en udhugget form. Nogle modellerer med hånden. Dante modellerer med tungen og med læberne, og der vælter formet marmor ud af munden på ham [...]”¹⁹

Disse konkrete og levende billeder har sandhedsformidlende karakter, hvorfor videnskabsmænd og filosoffer bør lytte til de store kunstnere, som kan give dem den nødvendige erkendelse, som aldrig kan formuleres i deres eget abstrakte sprog.

I brevet siges degli Angioli at leve

i en tid, som den analytiske metode har gjort alt for subtil, og som er blevet alt for stiv på grund af kriteriernes strengthed og på grund af en filosofi, som erklærer at ville svække alle de åndsevner, som stammer fra legemet, især forestillingsevnen, der i dag bliver foragtet som alle de menneskelige fejlens moder; De lever kort sagt i tiden for en visdom, som får alt det ædle i den bedste poesi til at stivne, og poesien kan kun udtrykkes ved hjælp af overførsler [det vil sige retoriske figurer, som eksempelvis metaforen]; den lader sansernes domme være rettesnor og efterligner og afbilder livligt ting, skikke og følelser ved heftigt at forestille sig dem og også føle dem meget levende. (*Til Gherardo degli Angioli*, ll. 8-15)

I *Den nye videnskab* lyder det tilsvarende, men fyndigere: ”Poesiens mest sublime opgave er at give mening og lidenskab til meningsløse ting” (186). Denne opgave løser en digter ved at træde et skridt tilbage i udviklingen og blive barn eller ”primitiv” igen; det kommer ud på ét, for individets udvikling har strukturlighed med menneskeslægten. For det primitive menneske var det tingene selv, der talte; forstået på den måde, at mennesket lagde sin sjæl ind i tingene og oplevede dem som levende, mens vi nu må lide under det meningstab, der

¹⁹ ”trasforma la parola in forma scolpita. Altri modella con la mano. Dante modella con la lingua e con le labbra, e dalla sua bocca [...] marmo formato esce a lungo nastro.” (Alberto Savinio: ”Sentimento di Ravenna”, s. 781. I: *Il Signor Dido*. Fra: *Hermaphrodito e altri romanzi*. Red: Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi 1995).

er foregået i og med ”oplysningen”, som har dikteret os, at kun det, der kan bevises, kun det, som lader sig erkende ad intellektets vej, er sandt. Derved er en væsentlig dimension gået tabt, en dimension som vi imidlertid kan være heldige at få indblik i, hvis det lykkes os at erindre den verdensanskuelse, vi havde som børn, eller hvis vi stilles over for et vellykket kunstværk.

Nu er det desværre sådan, at Vico ignorerer sin samtids betydningsfulde kunstneriske udfoldelser; for ham var samtiden en ren tragedie, dog med et enkelt lyspunkt, som han altså finder i Gherardo. Vico, der selv skrev vers, har unægtelig bedre sans for den digtning, der findes uden for poesien, som for eksempel i myterne.²⁰ Vi minder om, at for Vico er samtlige manifestationer i den oprindelige, primitive bevidsthed, digtning; det er derfor, afsnit i *Den nye videnskab* kan hedde ”Poetisk metafysik”, ”Poetisk moral”, ”Poetisk økonomi”, ”Poetisk fysik” osv.

Det, der får degli Angiolis vers til at danne modvægt mod det herskende intellektuelle barbari, er altså den kendsgerning, at de giver udtryk for en direkte sansning af tingene og ikke for en reflekteret tilgang til dem. Vennen besidder med andre ord en sans, der ”på ingen måde er nedbrudt af nutidens filosofiske retninger” (*Til Gherardo degli Angioli*, l. 122), men han har naturligvis kendt til disse, så hvordan har han kunnet undgå deres (vi taler først og fremmest om Vicos yndlingsaversion, den cartesianske filosofis) skadelige indflydelse? Det har han kunnet ved kun at beskæftige sig med dem rent overfladisk, ved kun at rette sin opmærksomhed mod ”den slags filosofiske ræsonnementer ligesom for at se dem på torvene eller i teatret og ikke for at få dem indenfor, hvor de svækker fantasien, ødelægger hukommelsen og nedbryder talentet” (*op. cit.*, ll. 16-18). Samtidig undlader Vico ikke at gøre en pointe ud af digterens fravær fra storbyen Napoli; det er en ubetinget fordel at bo og skrive i det mindre civiliserede Eboli.

Vico har samme problem med Dante som med degli Angioli: hvorledes forlige deres åbenbare filosofiske dannelse med deres sublime digtning? Her lægger Giambattista ikke fingrene imellem, men siger i førsteudgaven af *Den nye videnskab* eksplicit, at Dante ville have været en bedre digter, ”hvis han ikke havde kendt til hverken skolastikken eller latinen” (*Den første nye videnskab*, 314). For Vico betyder det, at Dante ikke er helt så sublim som Homer, dog fastslår han i den endelige udgave af sit hovedværk, at uagtet den kendsgerning, at Dante var filosofisk belastet, så var han alligevel den sande ”toscanske Homer” (*Den nye videnskab*, 786). ”Toscanske” er ikke noget hverken overflødigt eller tilfældigt adjektiv, som vi nu vil se.

Vico mener i et tidligt værk, at Homer levede i en sprogligt fattig tid og derfor var nødt til at ”skabe sig selv” gennem anvendelse af en omfattende samling poetiske udtryk fra de forskellige græske byer. Også Dante, ligesom Homer født i en sprogligt fattig tid, forblev uden noget bestemt forbillede og måtte således danne sit eget sprog (*De constantia iurisprudētis*, 471) ved at samle *Komedien*s udtryk ”fra samtlige dialekter i Italien” (*Den første nye videnskab*, 312). I brevet lyder det helt overensstemmende: ”På grund af denne folkesprogets fattigdom måtte Dante for at udfolde sin komedie samle et sprog fra alle folkene i Italien, ligesom Homer, der levede på en tilsvarende tid, havde samlet sit sprog fra alle Grækenlands folk” (*Til Gherardo degli Angioli*, ll. 92-95).

Allerede i andenudgaven af *Den nye videnskab* ændrer forfatteren imidlertid mening og fremhæver nu i Dantes tilfælde den florentinske eller mere generelt den toscanske ”dialekts” dominans, akkurat ligesom i *Betragtning over Dante*, hvor antagelsen om dialektindsamlingen kaldes falsk (ll. 21-29), og hvor Vico også når frem til den konklusion,

²⁰ Jvf. Fubini 1946, s. 198.

at *Odyseen* og *Iliaden* ikke er forfattet af enkeltpersonen Homer, men af det græske folk (ll. 29-31), mens Dante får lov til at beholde sin individuelle identitet, der dels er svær at bortforklare, dels forhindrer Vico i at opretholde tesen om beherskelse af samtlige italienske dialekter. Dantes liv var ikke langt nok, indses det nu, til, ”at han kunne lære så mange folks almindelige sprog” (ll. 37-38).

Vi kan ikke her opridsse hverken Vicos sprog- eller historieopfattelse, men kun lige minde om, at han opererer med ideale historiske genkomster, der imidlertid ikke er identiske i hver ny fase. Således er eksempelvis det tilbagevendte barbari, som Vico påpeger i den kristne middelalder, forskelligt fra den homeriske tids barbari, hvilket dog på den anden side ikke forhindrer ham i at skære Grækenland i det 9. årh. f.Kr. og Italien i 1200-tallet og til dels også 1700-tallets Eboli over én kam, idet han dog nødvendigvis må betragte den genfødte Dante, degli Angioli, som en undtagelse. Betingelserne for den sublime digtning, som venen *de facto* (i Vicos øjne) præsterer, er strengt taget ikke til stede i denne ”den fuldt udviklede menneskelige fornuft”s tid (*Den nye videnskab*, 924), hvor menneskenaturen ikke længere er ”helt igennem voldsom og skrækkelig” (*op. cit.*, 916) og ikke giver ”de fysiske genstande væren som besjælede substanser” (*ibid.*) og slet ikke benytter ”et guddommeligt, åndeligt sprog, bestående af stumme, religiøse gebærder” (*op. cit.*, 929), og kun i ringe omfang anvender det såkaldt heroiske sprog bestående af metaforer, emblemer og andre konkrete tegn. Alligevel er miraklet altså sket i form af den reinkarnerede Dante i degli Angiolis skikkelse, og mange lader endog Vico give et implicit bekræftende svar på det mere generelle spørgsmål om, hvorvidt også andre end den unge discipel kan skabe stor kunst i den moderne tidsalder.²¹

Det er i denne forbindelse værd at bemærke Vicos fremhævelse af, at hvor barnet og den primitive kun kunne tænke digterisk og altså ikke sagligt eller rationelt, da kan vi vælge enten at stille os tilfreds med det rene intellekts blodfattige, afsakraliserede og i sig selv meningsløse virkelighed, eller vi kan digte lidt til ved fantasiens hjælp. Vi kan vælge som kunstnere at erstatte et begreb med et verbalt eller non-verbalt billede, hvor de primitive kun kendte til billeder. Og i den henseende kan netop Dante og degli Angioli være os til hjælp: ved at læse deres poesi kan vi få et indblik i den digteriske tænkning, som kan bidrage til at gøre os til hele mennesker.

Man må her igen skelne mellem den fantasifulde tænkning og så poesien i streng forstand, for mens det moderne menneske uden kunstnerambitioner på den ene side kan have stort personligt udbytte af at nyde kunstværker af den ene eller den anden art, så skal den, der stræber mod at give sit eget bidrag og altså selv skabe kunst, være meget varsom med at betragte de allerede eksisterende værker, for den sande kunster er og skal være selvlærd; forsøger han at tage ved lære af andre, går det altid og nødvendigvis galt. I et af kapitlerne i *Vor tids studiemetode* hævdes det kategorisk, at de store kunstværker snarere skader end gavner nye håbefulde talenter, der ønsker at bidrage med noget originalt. Argumentationen er kompliceret, men konklusionen lyder – med vores ord, for Dante nævnes slet ikke i teksten –, at hvis vi skulle have en ny Dante, måtte vi først brænde samtlige eksemplarer af *Den guddommelige komedie*, ligesom det ville være nødvendigt at udlette samtlige mønstergyldige mesterværker inden for enhver kunstart for at få nye, geniale bidrag. Men ”da en sådan udlettelse er barbarisk og utilstedelig, og da det er givet ganske få at nå toppen, så bør mesterværkerne bevares til glæde for de mindre talentfulde. Og de, der har gode anlæg, skal lade forbillederne ude af betragtning” (*Vor tids studiemetode*, 75). Og det er netop, hvad degli Angioli har gjort: han har godt nok læst sin Dante, men –

²¹ Blandt andre Fubini 1946, s. 200, Addante 1989, s. 200, og Lollini 1994, s. 187, mens Albeggiani 1950, s. 335, argumenterer for den modsatte tolkning.

kunne man sige med Vicos ovenfor citerede ord – ikke for at få ham ”indenfor”. Vico roser netop ikke degli Angioli for at være en udmærket Danteefterligner, tværtimod. Det fine ved vennen er, at han ikke efterligner nogen, men skaber sig selv, akkurat ligesom Homer og Dante havde gjort; degli Angioli er blevet en fremragende digter ”uden nogen som helst fører” (*Til Cherardo degli Angioli*, l. 32). Begge dele er forkerte: degli Angioli er en rædsom digter, og hans vers afslører betydelig indflydelse fra Mesteren, men hvad gør det, når vi har brevet, dette rørende vidnesbyrd om en stor filosoffs geniale overvejelser over den sande poesis væsen.²²

²² Jvf. Addante 1989, s. 178.

Til Gherardo degli Angioli

Brev fra den højtærede Giambatista [sic] Vico til Forfatteren i Eboli, som bør trykkes i anden Del af hans Ungdommelige Rim i 1726.

Min Herre og Allernådigste Hersker,

Jeg har modtaget nogle Sonetter og et kapitel, som Deres Velbårenhed har affattet i denne Deres Fødeby, og jeg har her bemærket en stil, der er betydeligt mere storslået end den, De havde, da De for to måneder siden rejste fra Napoli, så jeg har fået god grund til at betragte Sonetterne ud fra synsvinklen poesiens oprindelse, som vi for nylig har afdækket i
5 lyset af den nye videnskab om nationernes natur:¹ for skovene og urskovene, som normalt hverken civiliserer sjælen eller forfiner talentet – og jeg ser sandelig heller ikke andet gøre det – har udvirket denne Deres lige så mærkbare som pludselige forbedring. Først og fremmest lever De i en tid, som den analytiske metode har gjort alt for subtil, og som er blevet alt for stiv på grund af kriteriernes strengthed og på grund af en filosofi, som erklærer
10 at ville svække alle de åndsevner, som stammer fra legemet, især forestillingsevnen, der i dag bliver foragtet som alle de menneskelige fejls moder; De lever kort sagt i tiden for en visdom, som får alt det ædle i den bedste poesi til at stivne, og poesien kan kun udtrykkes ved hjælp af overførsler; den lader sansernes domme være rettesnor og efterligner og afbilder livligt ting, skikke og følelser ved heftigt at forestille sig dem og også føle dem
15 meget levende. Men som jeg ofte har påpeget, retter De Deres åndelige opmærksomhed mod den slags filosofiske ræsonnementer ligesom for at se dem på torvene eller i teatret og ikke for at få dem indenfor, hvor de svækker fantasien, ødelægger hukommelsen og nedbryder talentet, som er det afgørende ophav til alle opfindelser, og derfor er det talentet, der fortjener de lærdes uforbeholdne forundring. For alle de største og nyttigste
20 opfindelser² er opstået i de barbariske perioder, ingen af dem er opstået i nogen af de europæiske nationer, som nyder godt af den Franske forfinelse;³ det gælder kompasset og sejlskibet, som begge har medvirket til opdagelsen af Ostindien og til geografis påviste fuldførelse; det gælder destillationskolben, som sammen med Spargirikken har bevirket adskillige fremskridt inden for Lægekunsten, det gælder blodomløbet, som har ændret
25 opfattelsen af den levende krops fysik og fornyet Anatomien; krudtet og geværet, som har medført en ny krigskunst; bogtrykkerkunsten og papiret, som har afhjulpet forskningens vanskeligheder samt tabet af manuskripter; kuplen på fire punkter og hvilende på lige så mange buer, som har ladet de gamles arkitektur forbløffe og foranlediget den nye videnskab, Mekanikken; og ved de barbariske perioders udløb teleskopet, som har
30 frembragt nye astronomiske systemer. Desuden lever De i en tidsalder, hvor den toscanske poesi blomstrer op her hos os,⁴ men dette privilegium skylder De den tid, som har ledt Dem til uden nogen som helst fører at læse Dante, Petrarca, Guidiccioni, Casa,⁵ Bembo,

¹ Der hentydes til den første udgave af *Den nye videnskab*, som Vico havde sendt til venen, jvf. Sanna 1992, s. 220, n. 3. Da brevet er skrevet inden fremkomsten af den endelige version af *Den nye videnskab*, ville det være mest korrekt i de følgende noter at undlade henvisninger hertil og således begrænse sig til førsteudgaven. Da denne imidlertid ikke er oversat til noget skandinavisk sprog, benyttes i videst muligt omfang henvisninger til 1744-udgaven.

² For flere af de herefter opregnede opfindelser (og opdagelser), se *Vor tids studiemetode*, ss. 22 ff. og 34 ff.

³ Jvf. *op. cit.*, ss. 45 ff.

⁴ At den toscanske poesi er i opblomstring, skyldes *Arcadias* klassicisme samt den purisme, som Leonardo di Capuas tilhængere havde proklameret, jvf. Battistini 1990, s. 1424, n. 12.

⁵ Giovanni della Casa var sammen med Petrarca model for *Arcadia*; se Lollini 1994, ss. 215 ff., for den rolle,

Ariost samt andre heroiske poeter⁶ fra 1500-tallet, for De finder mere behag i Dante end i nogen anden, ikke fordi andre har gjort Dem opmærksom på ham, men kun takket være
 35 Deres egen poetiske sans i modsætning til den naturlige udvikling hos unge mennesker, som glæder sig over blomster, netheder og yndigheder på grund af det smukke blod, som smiler i deres vener, mens De med en tidligt udviklet streng smag finder behag i hin guddommelige Poet, som forekommer nutidens overforfinede fantasier at være udannet, ja, ligefrem grov; og i de øren, der er blødgjort af kvindagtig musik, spiller han en ofte
 40 skurrende og hyppigt ligefrem ubehagelig harmoni. Dette har De fra det melankolske temperament, som opfylder Dem, og som gerne får Dem til i vore konversationer, også de meget fornøjelige, at trække Dem væk fra de ydre glæder til fordel for glæden ved Deres indre sans, og selv om De har tilbragt godt ti år af Deres ungdom i denne store, smukke og ædle italienske Bys lys, så bruger De alligevel sjældent og i ringe udstrækning folkesproget,
 45 da De er født til at tænke poetisk, og De synes heller ikke at være oplært til vor civiliserede tales pænhed. Nu skal De rigtignok få at vide, hvad der blev udrettet af den store Poet Dante, som De ifølge en bestemt naturlig sans glæder Dem så meget over, hvorved han gør Dem til en Poet, som arbejder spontant i stedet for at følge den måske mindre selvstændige refleksion, hvorved han ville kunne gøre Dem til en ynkelig epigon. Denne Dante blev født
 50 midt i Italiens vilde og voldsomme barbari, som aldrig havde været større end på hans tid og fire århundreder tilbage, nemlig i det 9., 10., og 11. århundrede; og i det 12., midt i barbariet, blev Firenze et endnu grusommere sted med opdelingen i Hvide og Sorte, som dernæst, forgrenet i Guelfer og Ghibelliner, satte hele Italien i brand, hvorfor menneskene måtte opretholde livet i skovene eller i byerne, der var som skove; og de havde ingen eller
 55 kun sparsom forbindelse med hinanden og kun angående livets basale fornødenheder. I denne tilbagevendte tilstand af vilddyr fra Orfeus' Grækenland⁷ måtte de lide under en ekstrem mangel på udtryksformer, dels på grund af, at der var lige så mange sprog, som der var nationer, der var kommet ned nordfra for at oversvømme Italien, hvor man næsten så det store babelstårn være vendt tilbage, for latinerne forstod ikke barbarerne, og barbarerne
 60 forstod ikke latinerne; og dels på grund af det vilde liv, som kun blev opretholdt i tanken om ens eget brændende had, som man i lange tider lod gå i arv til sine efterkommere; derfor måtte de første hedenske nationers stumme sprog vende tilbage blandt Italienerne. Vi påviste,⁸ at med det sprog måtte de hedenske nationers grundlæggere, førend de fandt de artikulerede sprog, udtrykke sig som stumme, ved hjælp af gebærder eller genstande,
 65 som havde naturlige forbindelser med ideerne, som dengang måtte være yderst sanselige, om de ting, de ville udtrykke. Da disse udtryksmåder senere blev iklædt lydige ord, må de have udgjort hele evidensen ved den poetiske tale, som næsten udelukkende betegnedes på naturlig måde. Denne tingenes tilstand måtte vare længere i Firenze end andre steder på grund af den vildt balstyriske nations urolige syden, og denne ekstremt stormfulde
 70 Republiks brodsø varede rent faktisk ved i godt 200 år mere, indtil den med Fyrstendømmet blev neddæmpet. Men for at Menneskeslægten ikke skulle blive helt udryddet, foranledigede Forsynet ved at tilbagebringe nationernes første verdens guddommelige tid, at i det mindste religionen med den latinske Kirkes sprog (det samme blev af samme grund udvirket i Orienten med det græske sprog) skulle holde menneskene
 75 fra Vesten inden for samfundet: derfor var det kun dem, der forstod sig på religionen, nemlig Præsterne, der var vise: dette er der tre lige så ubemærkede som tungtvejende

Vico tillægger della Casa.

⁶ Der menes her de episke forfattere, jvf. Battistini 1990, s. 1424, n. 14.

⁷ Jvf. *Den nye videnskab*, 79.

⁸ I *Den første nye videnskab* og jvf. *Den nye videnskab*, 32.

beviser på; I. at fra og med disse tider blev de Kristne Riger midt i våbnenes mest blinde rasen fastlagt efter de Gejstliges Orden, hvorfor antallet af Biskopper var lig med antallet af Rådmænd for Kongerne, og i hele Kristenheden, især i Frankrig, var det følgelig de
 80 Gejstlige, der kom til at danne Staternes første rang. II. at der fra hine ynkværdige tider ikke er os overleveret andet end beretninger, skrevet på elendigt latin af religiøse mennesker, enten munke eller klerke. III. at de Provencalske, Sicilianske og Florentinske Rimsmede var de første til at anvende de nye folkelige idiomer, og Spanierne kalder stadig deres eget folkesprog for Romansk, og hos dem var de første Poeter Romanforfattere: akkurat
 85 ligesom vi af de samme grunde i den nye videnskab påviste,⁹ at Homer, ligesom han er den første sikre Græske forfatter, der er os overleveret, uomtvisteligt er Fyrste og Fader til alle de Poeter, der var på deres højeste på Grækenlands lærde tid, som fulgte efter ham, men som ligger meget langt fra ham i tid. At denne Poesiens oprindelse er sand, kan enhver, som glæder sig ved den, i sig selv føle og reflektere over, for i selve denne store mængde af
 90 folkesprog, som vi er født ind i, vil den, der har hovedet tilstoppet med vers eller rim og har svært ved at udtrykke sig, uden at vide af det være tilbøjelig til at tale poetisk; og han forfalder kun til det vidunderlige, når han er trængt af sådanne vanskeligheder. På grund af denne folkesprogets fattigdom måtte Dante for at udfolde sin komedie samle et sprog fra alle folkene i Italien, ligesom Homer, der levede på en tilsvarende tid, havde samlet sit
 95 sprog fra alle Grækenlands folk: og det var fordi, enhver genkendte sine lokale udtryksformer i hans digterværker, at alle de græske byer gjorde krav på Homer som borger hos dem.¹⁰ Således anvendte Dante, udstyret med poetiske formuleringer, sit koleriske talent i sin komedie, i hvis helvede han udfoldede hele sin fantasi storhed ved at berette om tilfælde af ubændig vrede, hvoraf Akilleus' bare var et enkelt, og ved at opregne
 100 mængder af ufatteligt ubarmhjertige pinsler; akkurat ligesom Homer i det barbariske Grækenlands vildhed beskrev mange forskellige grusomme former for rædsomme døds måder, som man ser i Trojanernes kampe mod Grækerne, og som gør hans Iliade uforlignelig;¹¹ og begge fyldte deres myter med så stor grusomhed, at de i denne vor humanitet vækker medfølelse og dengang vakte tilhørernes behag: ligesom i vore dage
 105 englænderne,¹² der kun i ringe omfang er blødgjorte af tidens forfinelse, ikke nyder tragedier uden grusomme indslag. Ligeledes nærede det endnu vilde græske teater forkærlighed for Tyestes' utilstedelige middage og for Medeas onde mord på sine brødre og børn.¹³

Men i Skærsilden lider man uhyre pinagtige straffe med uforanderlig tålmodighed; i
 110 Paradiset nyder man uendelig glæde med den højeste sindsro, og lige så fantastisk vidunderlig som Dante var i den aggressive og kvalfulde tid, lige så lidt vidunderlig er han i denne sagtmodige tid med fredelige skikke: af de selv samme grunde betragtes i dag Odysseen, hvori Odysseus' heroiske tålmodighed besynges, som stående tilbage for Iliaden, som måtte vække den allerhøjeste forundring på Homers barbariske tid, der lignede Dantes
 115 tid, der fulgte efter.¹⁴ På baggrund af det nu sagte, forekommer De mig ikke just at være en Danteepigon, for når De komponerer, falder det Dem slet ikke ind at efterligne Dante,

⁹ Jvf. *op. cit.*, 823.

¹⁰ Jvf. ”Striden mellem de græske byer om æren af at have Homer som borger opstod, fordi de næsten alle sammen i hans digterværker fandt ord, vendinger og dialekter, som var almindelige i deres egen sprogbrug.” (*op.cit.*, 790).

¹¹ Jvf. *op. cit.*, 785 citeret ovenfor.

¹² Vico kendte næppe Shakespeare, jvf. Faggi 1937-38 og Agrimi 1969, s. 451.

¹³ Der hentydes til Senecas *Tyestes* og *Medea*, jvf. Sanna 1992, s. 220, nn. 13-14.

¹⁴ For en diskussion om, hvorvidt man kan betragte *Skærsilden* og *Paradiset* som varianter over *Odysseen*, se Faggi 1937-38, ss. 344 f.

men med Deres melankolske talent, strenge skik og opbud af poetiske formuleringer er De en ung digternatur fra Dantes tid. Derfor opstår disse tre poetiske egenskaber ved Dem: I. at Deres fantasi fører Dem til at trænge ind i selve de ting, De vil sige, og i fantasien ser De dem i den grad genføjte og levende, at de ikke tillader Dem at reflektere over dem, men indgiver Dem styrke til at føle dem og dét med denne Deres ungdommens sans,¹⁵ og ungdommen er, som Horats gør opmærksom på i *Om digtekunsten*,¹⁶ af natur sublim; og Deres sans er robust, fordi den på ingen måde er nedbrudt af nutidens filosofiske retninger og på ingen måde blødgjort af kvindagtige glæder; og endelig er Deres sans også storslået, for ligesom genstande i skyggen ser større ud, end de virkelig er, må skyggen af Deres melankoli naturnødvendigt føre til en storslået, heftig og sublim udtryksmåde. II. at Deres følelser er sandt poetiske, fordi de er udfoldet ved sansernes hjælp og ikke forstået ved refleksionens; disse to former for Poeter beskrev Terents for os i sin *Chaerea*, en overordentligt heftig ung mand, som efter at have forelsket sig hovedløst i en slavinde, han havde set gå forbi på gaden, siger til sin ven *Antiphon*:

*Jeg behøver ikke overfor dig at gå i detaljer om, hvor køn hun er. – Du kender mig jo og ved, hvor fin en kender af skønhed jeg er.*¹⁷

her har vi de Poeter, som ved refleksionens hjælp besynger deres kvinders skønhed og dyder, de er Filosofer, som ræsonnerer på vers eller på kærlighedsrim, og Chaerea sammenfatter med poetisk sans alle de højeste og suveræne lovprisninger til sin smukke slavinde i dette motto, der er udfoldet med poetisk kortfattethed:

*Jeg tabte næse og mund,*¹⁸

hvorved han overlader det til fornuften at fatte, at slavinden er endnu skønnere og yndigere end de fleste andre skønne og yndige kvinder, endog Atheniensiske kvinder, en dommer med udpræget sans for skønhed nogen sinde havde set, betragtet og bemærket. III. og sidste, fordi Deres kompositioner hører sammen med de emner, som De taler om, da De ikke søger dem i Filosofernes ideer, som ville gøre emnerne filosofiske, hvorfor de falske lovprisninger er sande bebrejdelser af det, filosoferne mangler. Derimod møder De dem i Poeternes og også i Malernes ideer, som er de samme, og som kun adskiller sig fra hinanden i ord og farver, og de er ideer, hvori før nævnte emner har en vis del, hvorfor De fortjenstfuldt realiserer dem og danner dem med udgangspunkt i disse ideer, akkurat ligesom de guddommelige Malere med udgangspunkt i bestemte idealmodeller realiserer de på lærredet portrætterede mænd eller kvinder, således at portrætterne forskønner originalerne, samtidig med at du kan sige, at det er den og den mand eller kvinde.

¹⁵ Ovenfor påstod Vico, at vennen udviklede sig i modsat retning af andre unge mennesker, mens han nu derimod tillægges netop en for ungdommen karakteristisk sans. Dette skyldes, at Vico i det første tilfælde ville fremhæve degli Angiolis lighed med Dante, hvis poesi ikke falder i de unges smag, mens han i det sidste tilfælde vil fremhæve ungdommens spontaneitet, der er nøje knyttet til det sublime, jvf. Battistini 1990, s. 1426, n. 34.

¹⁶ *Om digtekunsten*, 161-165.

¹⁷ *Eunukken*, III, V, 565-566. Oversat af Otto Steen Due. København: Museum Tusulanum 1982.

¹⁸ *op. cit.*, 567.

150 På grund af alt dette lykønsker jeg Dem og vores land, som De vil komme til at gøre stor ære. Jeg sender Dem tusinde hilsener fra vennernes kæreste pryd, Fader Don Roberto Sostegni; og jeg kysser venligt Deres hænder.

Napoli, 26. december 1725.

Fra Deres Velbårenhed

Den yderst Hengivne og Pligtskyldige Tjener

Giambatista Vico.

Betragtning over Dante

Dante Alighieris *Komedie*, den skal læses af tre gode grunde: som en historie om Italiens barbariske tider, som en kilde til de smukkeste toscanske udtryksformer og som et eksempel på sublim poesi.

5 Hvad angår det første, har naturen ordnet og disponeret det som følger: på grund af en vis ensartethed i det forløb, som den almindelige bevidsthed foretager i nationerne under den begyndende civilisering af deres barbari – hvilket grundet naturlig skik er åbent og oprigtigt, fordi det mangler refleksionen, som, dårligt anvendt, er løgnens eneste moder, – synger poeterne der sande historier. Således har vi i *Den nye videnskab om nationernes natur*¹ udråbt Homer til hedenskabets første historiker, hvilket ydermere bekræftes i de

10 *Bemærkninger*,² vi har skrevet til dette værk, i hvilke vi har fundet, at han faktisk er en anden end den Homer, som hele verden hidtil har troet. Og den første romerske historiker, vi kender, var afgjort Ennius, som besang de puniske krige. På samme måde var den første eller en af de første af de italienske historikere vor egen Dante. Det, han som Poet tilførte sin *Komedie*, er fortællingen om de afdøde, som alt efter fortjeneste er anbragt enten i

15 helvede, skærsilden eller paradiset; og som det sig hør og bør for en poet, ”*sic veris falsa remisce*”³ [blander han sandt og falsk] for at blive en Homer eller en Ennius tilpasset vor kristne religion, som lærer os, at lønnen eller straffen for vore gode eller onde gerninger er evige snarere end tidslige. Så dette digterværks allegorier er ikke andet end de refleksioner, som en, der læser historie, bør foretage af sig selv for så at drage nytte af andres eksempler.

20 Den anden grund til, at Dante skal læses, er, at han er en ren og rig kilde til de smukkeste toscanske formuleringer. På dette område har han endnu ikke opnået den nyttige kommentar, han fortjener, fordi man normalt siger, at han i *Komedien* har indsamlet udtryksformerne fra samtlige italienske dialekter. Denne falske antagelse kan kun være kommet derfra, at lærde mænd i 1500-tallet gav sig til at dyrke det toscanske sprog, man

25 havde talt i Firenze i 1300-tallet, dette sprogs guldalder, og da de observerede et stort antal udtryksformer hos Dante, som de ikke havde fundet nogen som helst af hos andre toscanske forfattere, og da de også indså, at mange af disse heldigvis levede videre på andre italienske folks læber, så troede de, at Dante havde indsamlet dem der og brugt dem i sin *Komedie*. Hvilket netop er den samme skæbne, som overgik Homer, hvem næsten alle

30 folkene i Grækenland ville have til at være borger hos dem, eftersom hvert enkelt folk genkendte sine egne endnu levende lokale udtryksformer. Men en sådan antagelse er falsk af to særdeles tungtvejende grunde. For det første fordi Firenze også på den tid må have været fælles med alle de øvrige italienske byer om størstedelen af sine udtryksformer: ellers ville det italienske sprog endnu ikke være det samme som det florentinske. Den anden

35 grund er, at i de ulykkelige århundreder, hvor der ikke i de øvrige italienske byer fandtes forfattere, som anvendte folkelige idiomer, ligesom vi rent faktisk ikke har fået nogen overleveret, var Dantes liv ikke langt nok til, at han kunne lære så mange folks almindelige sprog, der ville have givet ham umiddelbar adgang til hele den mængde af udtryksformer, han havde brug for under udarbejdelsen af sin *Komedie*. Så det ville være en opgave for *la*

40 *Crusca* akademikere at sende et katalog rundt i Italien over sådanne ord og udtryksformer, til byernes lavere klasser, som bevarer de gamle skikke og sprog bedre end de adelige og hoffolkene, og især til bønderne, som bevarer dem bedre end byernes laveste klasser, og derefter finde ud af, hvor mange og hvilke af dem, de bruger og i hvilken betydning, for

¹ 903.

² Ikke overleverede, jvf. Nicolini 1940, s. 271.

³ Horats: *Om digtekunsten*, 151.

således at lære dem rigtigt at kende.

45 Den tredje grund til, at Dante skal læses, er, at man i ham kan betragte et sjældent eksempel på en sublim poet. Men dette er den sublime poesis væsen: at den ikke lader sig lære ved hjælp af nogen teknik. Homer er den sublimeste poet af alle dem, der senere er kommet til, og han havde jo ingen forudgående Longinus til at give sig forskrifter for poetisk sublimitet. Og de vigtigste kilder, som Longinus påviser, kan heller ikke nydes af
50 andre end dem, dette er beskåret som en gave fra himlen. De helligste og dybeste af disse, er kun to. Den første, storsind, som alene bekymrer sig om hæder og udødelighed og derfor foragter og ser ned på alt det, som beundres af havepsyge, ærgerrige, blødagtige og overforfinede mænd med kvindagtige skikke. Den anden, et sind præget af store, almene dyder, især ædelmod og retfærdighed. Ligesom spartanerne, hvem loven forbød enhver
55 boglig dannelse, uden nogen som helst teknik og alene takket være den sublime børneopdragelse, Lykurg havde pålagt dem, dagen lang gerne kom med udtryksmåder, der var så sublime og storslåede, at det ville være godt, om de berømteste heroiske og tragiske poeter anvendte nogle lignende i deres digterværker. Men det mest kendetegnende ved det sublime hos Dante er, at hans lod var at blive født som et stort talent i tiden, hvor barbariet
60 i Italien sygnede hen. For mennesketalentet kan lignedes med den jord, der i flere århundreder har ligget brak; hvis den endelig en gang igen bliver dyrket, så giver den til at begynde med frugter af forunderlig fuldkommenhed, størrelse og mængde; men, træt af hele tiden at blive dyrket mere og mere, giver den kun få, smagløse og små frugter. Dette er grunden til, at der ved de barbariske tiders slutning fremkom en Dante i den sublime poesi,
65 en Petrarca i den forfinede og en Boccaccio i den yndefulde og elegante prosa: alle tre uforlignelige eksempler, man skal følge i enhver henseende, men som man under ingen omstændigheder kan nå op på siden af. Dog udarbejdes i vore overlærde tider smukke, talentfulde værker, som kan indgive andre håb, ikke bare om at nå op på siden af dem, men om at overgå dem.

70 Jeg tror, det er med alt dette for øje, at NN har skrevet de foreliggende *Bemærkninger til Dantes "Komedie"*, i hvilke han med en sjælden kombination af klarhed og kortfattet sandsynliggør historien om ting, kendsgerninger eller personer, som nævnes af poeten; – han forklarer på fornuftig vis Dantes følelser, hvilket gør én fortrolig med det skønne eller yndefulde, med det prydelige eller ophøjede ved hans udtryksformer (for den mest
75 effektive måde at efterfølge de gode forfatteres sprog på er at trænge ind i den ånd, hvormed de har følt og villet sige tingene, og det var ad denne vej, at der i 1500-tallet kom så mange umådeligt berømte latinske forfattere, både i prosa og på vers, før Calepini og mange andre ordbøger blev autoriteter); – NN undlader enhver moralisering og i endnu højere grad enhver videnskabelig udlægning af allegorierne; – han stiller sig ikke op og docerer for at forklare digtekunsten, men gør alt, hvad han kan, for at ungdommen skal
80 læse ham med den fornøjelse, som den menneskelige bevidsthed har, når den, uden risiko for kvalme, lærer meget af korte snarere end af lange kommentarer, hvormed de famlende kommentatorer gerne forenkler alt det, de kommenterer. Derfor vurderer jeg dem som ekstremt nyttige særligt i denne tidsalder, hvor man let og ubesværet vil lære tingenes indre
85 beskaffenhed at kende.

Bibliografi

- VICO, Giambattista (i den rækkefølge, teksterne optræder i nærværende artikel)
- ”Til Gherardo degli Angioli.” Oversat fra *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*. Red: Manuela Sanna. Napoli: Morano 1992, ss. 121-126
 - ”Betragtning over Dante.” Oversat fra ”Discoverta del vero Dante *ovvero* Nuovi principi di critica dantesca.” I: *Scritti vari e pagine sparse*. Red: Fausto Nicolini. Bari: Laterza 1940, ss. 79-82. (Bd. 18 i *Opere*)
 - *Den nye videnskab*. Oversat med indledning og noter af Conni-Kay Jørgensen og Arne Jørgensen. København: Gyldendal 1998. Alle henvisninger er til paragraffer. Uddrag af *La scienza nuova* er oversat til norsk, *Den nye vitenskapen*, af Tommy Watz. Udvalg og forord ved Nils Gilje. Oslo: Pax 1996
 - *Självbiografi*. Oversat med indledning og noter af Paul Enoksson. Stockholm: Atlantis 1999
 - *Vor tids studiemetode*. Oversat med indledning og noter af Conni-Kay Jørgensen. København: Museum Tusulanum 1997
 - *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti*. (Citeres som *Den første nye videnskab*, alle henvisninger er til paragraffer). 1725. I: *Opere*, bd. 2. Red: Andrea Battistini. Milano: Mondadori 1990, ss. 975-1222
 - *De constantia iurisprudentis*. 2. del af *Il diritto universale*. I: *Opere giuridiche*. Red: Paolo Cristofolini. Firenze: Sansoni 1974, ss. 347-729

- For litteratur om Vico på dansk, se oversigt ved Conni-Kay Jørgensen, ”Studi vichiani in Danimarca.” I: *L’edizione critica di Vico: Bilanci e prospettive. Atti delle Giornate di Studio su Giambattista Vico in occasione del 250° anniversario della morte, Napoli, 13-14/10 1994*. Redd: Giuseppe Cacciatore og Alessandro Stile. Napoli: Alfredo Guida 1997, ss. 259-268.
- Addante, Pietro (1989). ”Rapporti tra Vico e il poeta Gherardo degli Angeli.” *Progresso del Mezzogiorno. Studi e ricerche per lo sviluppo del mezzogiorno*, 13:1-2, ss. 167-217
- Agrimi, Mario (1969). ”La lettera di Vico a Gherardo degli Angioli.” *Trimestre*, 3:3-4, ss. 433-476
- Albeggiani, Ferdinando (1950). ”La logica poetica di Giovan Battista Vico.” *Belfagor*, 5, ss. 330-342
- Apollonio, Mario (1964). *Dante. Storia della Commedia*. Bdd. 1-2. Milano: Francesco Vallardi
- Auerbach, Erich (1967). *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern-München: Francke
- Battistini, Andrea (1990). Noter til ”A Gherardo degli Angioli.” I: Giambattista Vico: *Opere* bd.2. Red: A. Battistini. Milano: Mondadori 1990, ss. 1422-1426
- Cambon, Glauco (1968). ”Vico as Poet.” *Forum Italicum*, 2, ss. 326-331
- (1969). ”Vico and Dante.” I: *Giambattista Vico. An International Symposium*. Red: Giorgio Tagliacozzo. Baltimore: The Johns Hopkins Press, ss. 15-28
- Cavuoto, Diana (1990). ”Vico and Dante.” I: *The Shared Horizon. Essays in Italian Language and Literature*. Red: T. O’Neill. Dublin: Irish Academic Press, ss. 93-104
- Chaix-Ruy, Jules (1966). ”Dante e Vico.” I: *Atti del congresso internazionale di Studi Danteschi, 20-27/4 1965*. Firenze: Sansoni, ss. 131-142
- Croce, Benedetto (1966 (1920)). *La poesia di Dante*. Bari: Laterza
- Faggi, Adolfo (1937-38). ”Vico e Shakespeare.” *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino, II. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 73, ss. 336-347
- Fubini, Mario (1921). ”Il ‘Dante’ di B. Croce.” I: *Foscolo, Leopardi e altre pagine di critica e di*

- gusto*. Redd: Davide Conrieri, Piero Cudini, Riccardo Fubini og Mario Scotti. Pisa: Scuola Normale Superiore 1992. Bd. 2, ss. 420-425
- (1937). "L'unità della 'Commedia'. (A proposito del libro del Vetterli)." I: *Foscolo, Leopardi e altre pagine di critica e di gusto*. Redd: Davide Conrieri, Piero Cudini, Riccardo Fubini og Mario Scotti. Pisa: Scuola Normale Superiore 1992. Bd. 2, ss. 596-604
- (1946). *Stile e umanità di Giambattista Vico*. Bari: Laterza
- (1969). "Dante e Vico." *L'Alighieri: Rassegna Bibliografica Dantesca*, 10:2, ss. 47-51
- Giannantonio, Pompeo (1969a). "Giambattista Vico, precursore del Dantismo moderno." *L'Alighieri: Rassegna Bibliografica Dantesca*, 10:2, ss. 52-61
- (1969b). *Dante e l'allegorismo*. Firenze: Olschki
- (1983). *Endiadi. Dottrina e poesia nella "Divina Commedia"*. Firenze: Sansoni
- Grabher, Carlo (1965). "Tre grandi tappe della critica sulla 'Divina Commedia': Borghini, Vico, De Sanctis." *Cultura e Scuola*, 4:13-14, ss. 314-331
- Kelley, Donald R. (1976). "Vico's Road: From Philology to Jurisprudence and Back." I: *Giambattista Vico's Science of Humanity*. Redd: Giorgio Tagliacozzo og Donald Phillip Verene. Baltimore-London: The Johns Hopkins UP., ss. 15-29
- Lanza, Franco (1949). "Giambattista Vico critico di Dante." *Lettere italiane*, 1:4, ss. 243-252
- Lentzen, Manfred (1997). "Discoverta del vero Dante." *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 72, ss. 97-113
- Lollini, Massimo (1994). *Le muse, le maschere e il sublime. G.B. Vico e la poesia nell'età della "ragione spiegata"*. Napoli: Guida
- Mazzotta, Giuseppe (1991). Indledning til *Critical Essays on Dante*. Red: G. Mazzotta. Boston: G.K. Hall & Co., ss. ix-xxii
- (1993). *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP
- Muscetta, Carlo (1980). *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*. Roma: Bonacci
- Nicolini, Fausto (1940). Bemærkninger til Giambattista Vico: "Discoverta del vero Dante ovvero Nuovi principi di critica dantesca." I: *Scritti vari e pagine sparse*. Red: F. Nicolini. Bari: Laterza, ss. 271-272
- Pamblanco, Amparo Zacaes (1988). "Recuperacion de la obra poetica de Dante segun la tesis tripartita de G. B. Vico." *Quadernos de Filosofia i Ciencia*, 13-14, ss. 29-39
- Paparelli, Gioacchino (1966). "Dante e Vico." I: *Dante e l'Italia Meridionale. Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi. 10-16 ott. 1965*. Firenze: Olschki, ss. 377-387
- (1975). *Ideologia e poesia di Dante*. Firenze: Olschki
- Pietropaolo, Domenico (1987). "Vico and the Language of Dante." *Italian Journal*, 1:2-3, ss. 70-74
- (1989). *Dante Studies in the Age of Vico*. Ottawa: Dovehouse
- Rak, Michele (1971). "Vico in 'Tel Quel'." *Bollettino del centro di studi vichiani*, 1, ss. 53-57
- Rutoli, Fiammetta (1994). "Vico e la donna sapienza." I: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990. Atti del Convegno Internazionale, 10-14/12 1990*. Red: Maria Picchio Simonelli. Fiesole: Cadmo, ss. 305-312
- Sanna, Manuela (1992). Noter til Giambattista Vico: "A Gherardo degli Angioli." I: *Epistole Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*. Red: M. Sanna. Napoli: Morano, ss. 220-221
- Tacchella, Enrico (1986). "Note sulla critica dantesca di Giambattista Vico." *Nuova Corrente*, 33, ss. 359-375
- Tavani, Giuseppe (1976). *Dante nel Seicento*. Firenze: Olschki
- Tigerstedt, Eugène Napoleon (1967). *Dante: tiden, mannen, verket*. Stockholm: Bonniers
- Vallone, Aldo (1961). *La critica dantesca nel Settecento e altri saggi danteschi*. Firenze: Olschki
- (1981). *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*. Bdd.1-2. Padova: Vallardi/La Nuova Libreria

— (1996). *Storia della letteratura meridionale*. Napoli: CUEN

Villa, Giovanni (1949). *La filosofia del mito secondo G.B. Vico*. Milano: Fratelli Bocca

Dante i Norden

JØRN MOESTRUP

Blandt de nordiske lande, og det vil i denne sammenhæng sige Danmark, Norge og Sverige, er der ingen tvivl om den svenske førerstilling med hensyn til Dante, og det gælder såvel oversættelsernes mængde som de kritiske bidrags antal og vægt. I Sverige har man seks komplette og udgivne oversættelser, den første fra midten af det 19. århundrede, jvf. hvad der længere fremme i denne artikel siges om Magnus Röhls arbejder. I Danmark er der kommet tre, Molbech 1863, Hee Andersen 1962 og – den seneste skandinaviske – Ole Meyer 2000. I Norge er den første og eneste Magnus Ullelands, 1993-97. Der vil ikke her blive gået nærmere ind på oversættelserne, det følgende rummer alene en gennemgang af udvalgte sekundærtekster.

Danmark.

Paradoksalt nok er det vigtigste bidrag fra Danmark også et af de ældste. Der findes ting, som er ældre, dog ikke af nogen betydning, men Vedels *Dante* fra 1892 er trods sine 110 år stadig suverænt den bedste bog om Dante skrevet af en dansker.¹ Man kan mene, det siger noget om den danske Dante-litteraturs relative spinkelhed, men først og fremmest er det et vidnesbyrd om Vedels exceptionelle personlighed. Valdemar Vedel (1865-1942) var professor i almindelig og sammenlignende litteratur indtil han gik af som 70-årig i 1935 og blev afløst af Paul W. Rubow. Bogen om Dante er en af de første i et enormt omfattende forfatterskab. – Lad det være sagt med det samme: man kan ikke i denne bog finde noget som helst, der i *detaljen* kan bruges af en nulevende Danteforsker, men det forhindrer ikke, at læsningen af teksten er positivt nyttig den dag i dag og ikke blot tiltrækkende på grund af forfatterens glimrende skrivekunst. Vedels bog er nyttig, fordi den, så godt det kan gøres, spejler sin tids holdninger. Den viser, hvad der kunne komme ud af et møde mellem Dante og en virkelig fremragende litteraturforsker i slutningen af det 19. århundrede, og takket være fremstillingens dybde og skarphed muliggøres en helt usædvanlig klar perspektivering i forholdet til de holdninger, der styrer dantologien i vore dage.

Vedel kaldte sin egen virksomhed for kulturpsykologi, men kilderne, han øser af, er åbenbare, Taine først og fremmest, litteraturen som en resultant af treklangen race, milieu, moment, men der er også en god del hero-worship af Carlylesk tilsnit og så en fast forankring, i bred forstand, i det 19. århundredes udviklingsteorier. På sidste side i sin bog skriver han: ”Vi har i det foregående fulgt det [Dantes værk] tilbage til dets Rødder – baade i Middelalderens Verdensanskuelse [moment], i latinsk Raceaand [race] og i florentinsk Kultur [milieu]”. Og andetsteds finder man følgende: ”Hvor de almindelige Mennesker med deres personlige Udvikling og Skæbne leve i deres egen lille Verden uden Forbindelse med Tidens store Arena, paa hvilken de kun give Gæsteroller med en enkelt Side af deres Væsen, der er det store Menneske Tidstypen, hvis personlige Aandsspænding og

¹ Valdemar Vedel: *Dante. En studie* København, 1892, ss. 301.

Aandsretning gentager Tidens almindelige, saa at hans Sag er dens Sag, hans Skæbne dens".² Middelalderen opfattes som et tidligt, men samtidig nærmest barnligt udviklingsstadium, "den naive Middelalder" med "vilde Naturinstinkter", for middelaldersjælen "som for den Vilde er alt i Tilværelsen ham uforståeligt, mystisk og derfor Genstand for Frygt".³

Vedel har et problem med Dante, som det er svært at komme ud af. På den ene side må geniet jo selvklart pege fremad, og det gør det så, naturligvis, men der er et par forhindringer. Dante brød sig f.eks. slet ikke – man erindrer *i subiti guadagni* – om den nye intraprendente købmanskasse i Firenze, spydspidsen i byens udvikling, dem der lagde grunden til byens fantastiske udvikling på digterens egen tid. Han dyrkede også af ideelle grunde en kejsermagt, hvis historiske rolle var udspillet. Hvordan får man nu den slags til at passe, ja, man prøver på følgende måde: "Der er kun en Løsning mulig, dristig og sublim: den at en indre Aabenbaring afslører for Dante Verdens sande Ordning og Guddommens Vilje. Hans Hoved er for selvstændigt til at ville forme sine Meninger efter Dogmer og Autoriteter; intet er fredlyst for hans Kritik: han kritiserer Paven, kritiserer Kejserne, kritiserer alt. Han bygge sig selv sin Verden og sin Tro op efter sit Hoved, men når han har bygget, falder han på Knæ og ser sin egen Fornufts Frembringelser som en indre Aabenbaring. Og hans Hjerte, der ikke ret tør stole paa den egne Fornuft, men vil træde i Lydigheds- og Hengivelsesforhold til noget udefra modtaget, det har nu noget at tro paa og dyrke som Autoritet. Hovedet bygger, men Hjertet er overbevist om, at det er Guds Stemme, der taler gennem Fornuften.

Denne Aabenbaring er "den guddommelige Komædie". Naar Dante atter og atter kalder Digtet en Vision og helt igennem fastholder sin Stilling som simpel Beretter af de Syner, der aabenbares ham, da er dette ikke blot og bart en poetisk Fiktion, men en Selvilludering, der betegner et skridt i Menneskehedens Udviklingshistorie, og som enhver vil kunne genfinde på ét punkt i sin egen Udviklingshistorie".⁴ Keine Hexerei...

Som den senromantiker han i flere henseender er, er Vedels begejstring for Paradiso naturligvis til at overse, og det resulterer i nogle, nu, ret morsomme bemærkninger, f.eks. følgende: "Af den noget ensformige og trættende Jubel udløse sig enkelte skønne Scener i tydeligt Relief",⁵ hvorefter mødet med Piccarda Donati fra 3.sang præsenteres. Stærkt romantiserende er også hans behandling af Francesca da Rimini.⁶ – Vist kan man ikke bruge detaljerne, men det er interessant at se, hvad en konsekvent og sammenhængende analyse gennemført på klare præmisser kunne føre til for 100 år siden. Og netop fordi Vedel er så god, bliver hans tekst til at stykke kulturhistorie, der fortæller meget om det 19. århundredes slutning.

De øvrige danske bidrag skal omtales kort. Silvio Porisiensis lille bog *Dante* fra 1962 er et katolsk propagandaskrift.⁷ Ex-pateren for den katolske menighed i København vil gerne omvende danskerne – det er en hård opgave, som overstiger hans kræfter, selvom han prøver at alliere sig med Dante, som det går en del ud over ved denne lejlighed.

Hans Sørensen: "Dante in Danimarca" er et bestillingsarbejde til jubilæumspublikationen fra 1965 *Dante nel mondo*.⁸ Artiklen rummer meget interessant stof, både om Dantes spor i dansk litteratur, om kritiske artikler samt de to oversættelser, der

² Ibid., ss. 133-34.

³ Ibid., de tre citater henholdsvis s. 170, s. 215 og s. 150.

⁴ Ibid., ss. 147-48.

⁵ Ibid., s. 227.

⁶ Ibid., ss. 173-75.

⁷ Silvio Porisiensis: *Dante Alighieri*. København, 1962, ss. 152.

⁸ Hans Sørensen: "Dante in Danimarca". I *Dante nel mondo*, Firenze, 1965, ss. 129-50.

eksisterede på tidspunktet.

Emil Frederiksen: *Dante*,⁹ også fra jubilæumsåret, består af en mere personlig del og et langt kapitel om Dante i Danmark, der supplerer Hans Sørensens materiale fra den ovenfor omtalte artikel med nye og værdifulde informationer, f.eks. om Vilhelm Grønbech: Kampen for en ny Sjæl, Billeskov Jansens poetik og Villy Sørensens Digtere og dæmoner, for at nævne de vigtigste.

Fra de akademiske miljøer i Aarhus og specielt København er kommet en del bidrag i de seneste årtier.

Christian Kaatman: *Dante og kejserdømmet*, 1983, rummer et par interessante og tilsyneladende helt nye opdagelser, der vedrører ikonografien i Den guddommelige Komædie, nærmere betegnet oprindelsen til djævlæfremstillingen i nederste kreds i Inferno og skriften på Jupiters himmel, DILIGITE JUSTITIAM, i paradiset.¹⁰ Dette bidrag burde oversættes og publiceres i den italienske Dante-årbog.

Roberto Brunnicardi: *Dante på dansk*, 1987, udelukkende, men grundigt, om de to oversættelser, Molbech og Hee Andersen.¹¹

Jørgen Pedersen (1988) behandler i en lang, grundig og særdeles kompetent artikel Dantes kærlighedsopfattelse, som den præsenterer og ændrer sig fra digtene over Vita Nuova og Convivio til Komædien.¹² Et ganske bemærkelsesværdigt bidrag.

Jesper Hede (1994) beskæftiger sig i en publikation fra Romansk Institut ved Københavns universitet med Dante og islam.¹³

Lene Waage Petersen (1995) tager sig af et af de klassiske emner, fortolkningen af 26. sang af Inferno, om Odysseus.¹⁴

Leonardo Cecchini behandler allegorien hos Dante, og titlen på hans artikel lyder, oversat til dansk: Digternes allegori eller teologernes allegori. Om allegoriens karakter i Dantes Komædie.¹⁵

Alle disse bidrag ville have fortjent en nærmere omtale. – Det er mig magtpåliggende at understrege, at de informationer, jeg har samlet sammen, på ingen måde gør krav på at være bibliografisk udtømmende. Der er her, som i de følgende afsnit, tale om et udvalg, forhåbentlig er de væsentligste ting kommet med.¹⁶

Sverige.

I Sverige kom der i 1965 en meget værdifuld bog, *Dante i Sverige*,¹⁷ udgivet af Dante Alighieris Stockholmsgruppe med et kort forord af gruppens ordførere, Ingemar Boström. Den indeholder ni forskellige bidrag, herunder en oversigt af Carl Fehrman: *Dante i Sverige* og artikler af Alf Nyman og Tigerstedt, men endnu vigtigere end disse er en meget

⁹ Emil Frederiksen: *Dante*. København 1965, ss. 156.

¹⁰ Christian Kaatman: *Dante og kejserdømmet*. Udgivet af Middelaldercentret v. Københavns universitet, København, 1983, ss. 110.

¹¹ Roberto Brunnicardi: *Dante på dansk: Et eksempel på anvendelse af en moderne oversættelseskritisk metode*. Studier fra sprog- og oldtidsforskningen, 309, København, 1987. ss. 89.

¹² Jørgen Pedersen: "Signoria dell'amore – kærlighedens herredømme: den høviske kærlighed og dens transformationer i Dantes digtning og tænkning". *Fønix*, årg. 12, nr. 3 (1988), ss. 161-90.

¹³ Jesper Hede: *Dante og islam*. Romansk institut, Københavns univ., 1994, ss. 39.

¹⁴ Lene Waage Petersen: "Odysseus' sidste rejse". I *Romanske rejser*. Museum Tusulanum, København, 1995, ss. 69-95.

¹⁵ Leonardo Cecchini: "'Allegoria dei poeti' o 'allegoria dei teologi'. Sul carattere dell'allegoria nella Commedia di Dante". *Atti del V Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Universitetet i Bergen, 2000, ss. 33-44.

¹⁶ En tilføjelse til bibliografien: Jørgen Elbek: "Beatrice". *Fønix*, årg. 9, nr. 3 (1985), ss. 189-91.

¹⁷ *Dante i Sverige*. Società Dante Alighieri, Comitato di Stoccolma, Bonniers 1965, ss. 122.

omfattende bibliografi på en halv snes sider, der udgør bogens afsluttende kapitel. Her er alt med: oversættelser, også af sekundærttekster, videnskabelige og populærvideenskabelige artikler, ja sågar anmeldelser. – Dette værdifulde materiale er senere blevet suppleret af Magnus Röhl i hans bog fra 1986, der omtales nedenfor.

Nærværende redegørelse går, fraset Lagercrantz, ikke ind på svenske bidrag før 1965, selvom der er en hel del, og enkelte kunne fortjene en nærmere omtale. Der er dog meget få af disse publikationer, som indeholder noget, der ikke kan findes i senere udkomne bøger, og ingen af dem har en statur, der tilnærmelsesvis kan sammenlignes med Vedels Dantebog. Nævnes bør imidlertid Johan Visings introduktion *Dante* fra 1896, og to bidrag med samme titel, Dante-oversætteren E. L. Lidforss lille bog fra 1907 og A. Norlinds meget store, 351 sider, fra 1925. Også Norlind oversatte, men kun Inferno og Purgatorio. Hans værk er rigt på solid information om baggrunden for Dantes virksomhed, men som Lagercrantz, ubarmhertigt men korrekt, siger det: ”mindre givende” i analysen af Komedien.¹⁸ Interessant er også Erik Falcks opsats om forholdet mellem stat og kirke hos Dante fra 1917.¹⁹

Olof Lagercrantz bog fra 1964, *Fra helvede til paradís*, jeg bruger den danske oversættelse, er formentlig den mest kendte bog om Dante på et skandinavisk sprog, også på grund af Lagercrantz indsats på andre områder, naturligvis.²⁰ Den er fremragende skrevet, meget bevidst bygget op med det formål at holde læseren i ånde. L. er en god kender af den internationale Dantelitteratur, specielt den ikke-italienske, han er en entusiastisk læser af Komedien, og det er ikke underligt, at hans bog er blevet populær. Man befinder sig nu bedst i L.s selskab, når han er rundviser i paradiset og skærsilden, i helvede derimod er han, for at sige det som det er, en guide man skal tage sig i agt for. L.s behandling af stoffet, der i de sidste to cantiche er forholdsvis neutral, men særdeles veloplagt, bliver i den første personlig på en måde, de færreste Danteforskere vil kunne acceptere. L. synes selv at have mistanke om, at der er noget galt. På side 74 kommenterer han sin egen behandling af 32.sang af Inferno, stedet hvor Dante river totter ud af håret på Bocca degli Abati, forræderen fra Montaperti: ”Det er naturligvis muligt, at dette er en alt for romantisk udlægning af mødet mellem pilgrimmen og Bocca”. Det kan man ubetinget være enig i. Som flere andre har L. det rosværdige formål at aktualisere Dante ved at vise, hvor væsentlig han stadig er. Det kan man selvfølgelig kun samstemme i, dog ikke når det medfører en falsk modernisering og dermed et tab i forståelse af Middelalderens holdninger og tænkemåde. Det gælder for næsten alle hovedpersoner fra Inferno, Francesca, Ser Brunetto, Ullisse, Ugolino, at L.s fremstilling er uacceptabel, og det er der en fællesårsag til.

I Vestens kultur har vi gennem længere tid vænnet os til, at der ikke findes moralske absolutter. Den fælles referenceramme er blevet reduceret til en række vage og overfladiske betragtninger bundet til demokratiet, og i forlængelse heraf forklares alle uhensigtsmæssige afvigelser som sociale tilfælde, elendig barndom osv. Det gør i realiteten problemet omkring skyld og ansvar næsten umuligt at håndtere, selvom mange har forsøgt sig, men selve begrebet straf har stort set mistet sit indhold. – Hvad har det nu med Lagercrantz at gøre? – meget. L. kan simpelthen ikke acceptere, at der skulle være nogen rimelighed i, at folk straffes. Han er den typiske repræsentant for ’60erne og ’70erne, der nægter at se i øjnene, at der for Dante og Middelalderens mennesker intet underligt er i, at folk som Francesca, Ser Brunetto m.fl. ender i helvede, samtidig med at Dante nærer den dybeste

¹⁸ S. 218. Se note 20.

¹⁹ Erik Falck: *Dantes opfattning av stat och kyrka*. Stockholm, 1917, ss. 44.

²⁰ Olof Lagercrantz: *Från helvetet til paradiset*, Stockholm, 1964. Her anvendes den danske oversættelse: *Fra helvede til paradís. En bog om Dante og hans komedie*, København, 1965, ss. 224.

medlidenhed med dem. De pågældende figurer romantiseres, deres straf bagatelliseres, elimineres i realiteten, straffen er blot et symbolsk udtryk for de problemer deres holdning eller temperament har skabt for dem i tilværelsen på jorden. I forbindelse med omtalen af Ser Brunetto, Inferno XV, hedder det: ”man kan blive grebet af mistanke om, at Dante skammer sig over Guds domme”.²¹ Ordene, der helt savner mening, er motiverede af den ilde behandling Ser Brunetto får, han var bare homoseksuel, og det kommenteres for resten som følger: ”Pilgrimmen Dante optræder ikke blot ærbødigt overfor Brunetto, men også modigt. Brunetto straffes for homoseksualitet og Dante må have været klar over, at en skygge kunne falde på ham selv. ”*O figliuol mio*” – ”O min lille søn” – ”O min dreng” – eller hvordan man nu vil oversætte Brunettos ord, lyder ganske vist uskyldigt nok. Men en mistænksom person kunne drage visse slutninger”!²²

Bortset fra det sprogligt helt umulige i kommentaren – netop brugen af ordet *figliuol* udelukker den antydede fortolkning – er den et godt eksempel på hvor langt man kan komme ud i aktualiseringsprocessen. – Det bedste, man kan sige om L. og hans behandling af Inferno, er, at den er et ekstremt udtryk for moralske og politiske holdninger i ’60erne og ’70erne, og det er jo heller ikke uinteressant.

E. N. Tigerstedts: *Dante. Tiden Mannen Verket* fra 1967 er den bedste almene introduktion til og i det hele taget den bedste bog om Dante og hans værk, der nogensinde er publiceret i Skandinavien, men den er mere end det.²³ Tigerstedt er ikke alene meget velinformeret om alle sider af Dantekritikken, fra manuskripttraditionen til Den guddommelige Komedies Nachleben i de forskellige europæiske landes litteraturer, han er også på imponerende vis i stand til at gøre rede for baggrundsstoffet, hvad enten det er Italiens eller Firenzes historie, samtidens og den umiddelbare fortids litteratur, forudsætningerne indenfor Middelalderens og Antikkens teologi og filosofi. Bogen rummer også en umådelig omfattende, ræsonnerende bibliografi, der den dag i dag er et værdifuldt arbejdsinstrument. – Måske det allermest interessante og personlige kapitel er det næstsidste inden afsnittet om Eftermålet, kapitlet om Vandreren,²⁴ hvor T. i sin understregning af værkets plan og enhed følger klassiske linier og afviser samtidige udskejelser i form af mere eller mindre personalistisk inspirerede fortolkninger: ”Komedien är intet ’work in progress’, som skulle avspegla sin författares växlande åsikter och stämningar, utan ett enhetligt koncipierat och genomfört verk med på förhand noggrant uttänkta effekter. Om ’Dante’ i Inferno är en annan än ’Dante’ i Purgatorio eller Paradiso, är det emedan Dante Alaghieri så velat. Han har... från början haft slutet klart för sig. Med en amerikansk forskares ord: Dante har varit i paradiset, innan han beskrev helvetet (Singleton)”. I forlængelse heraf kommer slutordene i kapitlet: ”...för Komedien i dess helhet kan det inte råda något tvivel om berättargestaltens representativa karaktär. Han är Vandraren (Viator), i Världen och på Pilgrimsfärd (in Saeculo et Peregrinatione) til det eviga Fadershemmet (Patria). Också Divina Commedia är en ’Kristens resa’”.²⁵

I sin bog fra 1986 om opfattelsen af Trecento i Sverige²⁶ giver Magnus Röhl en skildring rig på information om beskæftigelsen med Dante i Sverige i det 19. århundrede, og hans konklusion lyder som følger: ”Efter den romantiska introduktionen på 1810-talet... kommer ett slags Danteläsningens (blygsamma) genombrott i vårt land på 1850-, 60- och

²¹ Ibid., s. 44.

²² Ibid., s. 43.

²³ E.N. Tigerstedt: *Dante. Tiden mannen verket*. Stockholm, 1967, ss. 272.

²⁴ Ibid., ss. 222-27.

²⁵ Ibid., s. 227.

²⁶ Magnus Röhl: *Ur den svenska trecentbildens historia*. Acta universitatis stockholmiensis, Romanica Stockholmiensia, 12, Stockholm, 1986, ss. 114.

70-talet... på 1890-talet kommer till sist med... Vising... en Dantebild som i viss mening kan kallas modern: nya vetenskapliga metoder har trängt igenom, och en 1900-talsläsare känner sig nog mindre främmande inför Visings bok än inför föregångarnes".²⁷ Også Lagercrantz behandles grundigt, och hans bog karakteriseres som det eneste originale Dante-bidrag i Sverige, hvad der dog ikke forhindrer Röhl at kritisere den sønder og sammen.²⁸ Der gøres ligeledes kort rede for de 13 svenske oversættelsesforsøg, heraf de 6 komplette, man kendte i 1986. Röhl har selv i en artikel fra 1994 omtalt sit fund af en syvende, af Julius Lenström, en oversættelse bevaret i manuskript, uden dato, men fra midten af 1800-tallet og således nogenlunde samtidig med den første svenske, Lovéns, fra 1856-57.²⁹

I Jan Olov Ulléns *Det synliga osynliga*, fra 1989, rettes opmærksomheden først og fremmest mod de tre cantiche, Inferno, Purgatorio og Paradiso, og Ullén prøver at beskrive hver af disse enheders særlige karakter, idet Divina Commedia, med inspiration fra Frecceros *Dante. The poetics of conversion* (1966), opfattes som en personlig sjælevandring igangsat af en åndelig krise.³⁰ Rejsen er en allegori i tre stadier, begyndende med selvransagelsen i helvede. I purgatoriet hersker en stemning af glæde, der også i høj grad skyldes genoplevelsen af livet i erindringen og altså ikke blot forsikringen om den kommende salighedstilstand. I forlængelse heraf bærer vandringsmanden i sit sind en sorg med sig, fordi man i skærsilden har givet definitivt afkald på jorden. Nødvendigheden af at give afkald understreges af opholdet i Edens Have på toppen af bjerget, den perfekte jordiske tilstand før arvesynden, netop her kan vandringsmanden kun standse op en kort stund, jordisk lyksalighed er ikke tilstrækkelig, den afløses til sidst af den endelige udfrielse i paradiset, krisens definitive overvindelse på det allegoriske plan. – I allegorien er desuden selve skriveprocessen et integreret led. Komediens rejse bliver således også et billede af den kunstneriske skabelses stadier, uløseligt forbundet med den tilgrundliggende personlige krise og samtidig midlet til overvindelse af denne.

Således reduceret til sine bærende elementer kunne man tro, at Ulléns bog var en meget abstrakt behandling af tingene, men det er slet ikke tilfældet, tværtimod er hans plan at aktualisere teksten, gøre den så vedkommende som muligt for en moderne læser, og det lykkes i vidt omfang. Undertiden fører det ud i ekstreme fortolkninger og f.eks. til en total bagatellisering af de konkrete straffedomme i Inferno, erstattet med erindringer om selve årsagen, dramatisk genoplevet i tanken. Et godt eksempel er gengivelsen af scenen med Paolo og Francesca, hvor man kommer på meget lang afstand af middelalderlig tankegang.³¹

Ullén har forset sig på rejsens kronologi og forkortet den vel rigeligt.³² Det broderes der uheldigvis en del over, tretallets symbolik osv., men det er blot enkelt af meget få skønhedspletter. –Det er en meget personlig tekst, stærkt engageret og glimrende skrevet. Enig eller ikke enig i grundsynet, så er det absolut et bidrag af betydelig interesse.

Der kunne nævnes andre, mindre ting på svensk, og en større, der i 1991 udkom i Stockholm og skabte megen debat i den følgende tid, Giacomo Oreglias *Dante: liv verk og samtid*, en bog på 679 sider. For Oreglia er Dante anarken, den store oprører der vil alle autoriteter til livs. Det er vanskeligt at dele Oreglias grundsyn, men hans omfattende værk

²⁷ Ibid., s. 33.

²⁸ Ibid., ss. 75-80.

²⁹ Magnus Röhl: "Carl Julius Lenström och Dante Alighieri. Ett postscriptum til ett par uppsatser om trecentisterna i Sverige". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1994, I, ss. 27-40.

³⁰ Jan Olov Ullén: *Det synliga osynliga. Anteckningar till Dantes Divina Commedia*, Stockholm, Bonniers, 1989, ss. 99, 166.

³¹ Ibid., s. 62.

³² Ibid., s. 31.

er rigt på oplysninger og meget veloplagt – man står her med et værk, der falder helt udenfor de normale rammer. Britt-Marie Dehn fik den gode ide at samle reaktionerne på bogen, men desværre er der mindre debat i udgivelsen, end der kunne være.³³ Udgiveren har haft den ikke særlig gode ide drastisk at forkorte anmeldelsen i Svenska Dagbladet af Lars Gustafsson, der i høj grad havde sat gang i debatten, hvorimod tre senere indlæg mod Gustafsson, den formastelige, bringes uforkortede. Det kunne have været interessant også at høre andre, dissenterende, stemmer.

Norge

I Norge har man en oversættelse, Ullelands, og en virkelig væsentlig bog om Dante, Trond Berg Eriksens *Reisen gjennom helvete – Dantes Inferno*, fra 1993.³⁴ Bogen har et kort forord, et 65 sider langt afsnit ”Et liv for kunsten og keiseren” og en kommentar til Inferno på 370 sider. Den afsluttes med en epilog om Dante-illustrationer og en meget omfattende og værdifuld, ræsonnerende bibliografi ført up to date, f.eks. er Anna Maria Chiavacci Leonardis kommentar til Divina Commedia med, Inferno-bindet af denne udgave, kommet på Mondadori i Milano, er fra 1991. Det er den seneste, meget omfattende, autoritative italienske kommentar.

TBE er idehistoriker og professor ved Oslos universitet. I det indledende afsnit rides baggrunden for Divina Commedia op, det er tæt, indholdsrigt og uhyre kompetent, ikke mindst det lille kapitel ”Ingen kunst uten vitskap”, om Middelalderens æstetik, og det er ingen tilfældighed. Bogen om Dante blev resultatet, som det siges i forordet, af en række studier, der skulle have ført frem til et bind netop om Middelalderens æstetik. – Kommentaren til Inferno er den eneste store og betydningsfulde Dante-kommentar på et nordisk sprog. Den er langt fra at være en pendant til de klassiske italienske og kan beskrives som en genfortælling af indholdet med udvalgte citater (fra Hee Andersens danske oversættelse, med norsk ortografi) og fyldige noter, til realia men specielt til den kulturhistoriske baggrund. Det er interessant, personligt og yderst læseværdigt. – TBE.s stil er underholdende, tenderende mod det exuberante, og han har ingen skræk for drastiske forkortelser, som når f.eks. den ændrede holdning til Kristusbilledet, der ifølge TBE sætter sig igennem allerede i første halvdel af 1100-tallet, får sin baggrund trukket op på følgende måde: ”Den veke, sentimentale borgerlige verden som utviklet seg på hans tid”, der er tale om Bernhard af Clairvaux.³⁵ – TBE.s kommentar, som der i en nordisk mangelsituation er særlige grunde til at glæde sig over, er undertiden personlig til det ejendommelige. Han har et ganske suverænt forhold til, hvilke elementer i en given sang, han har lyst til at kommentere, det er ikke hans ærinde at opsummere og diskutere. I 26. sang af Inferno værdiges den århundredelange debat om hovedpersonen dårligt nok et ord. Læser man TBE.s bemærkninger, får man indtryk af, at der ikke er noget særligt at være uenig om. Det mener han måske heller ikke, der er, men andre har som bekendt været af den modsatte opfattelse. De kontroversielle steder interesserer i det hele taget ikke TBE ret meget, i hvert fald blander han sig meget sjældent i debatten, og det resulterer ind imellem i nogle nemme og lidt vel hurtige kommentarer. Det gælder f.eks. når det om il Veltro siges, at det ”kan rimeligvis være en profeti om Dante selv”, eller når i 10. sang, om Farinata, den passus

³³ *Debatten om Oregias Dantebok*, sammanställd av Britt-Marie Dehn, Stockholm, Carlsson, 1993, ss. 44.

³⁴ Trond Berg Eriksen: *Reisen gjennom helvete – Dantes Inferno*, Universitetsforlaget, Oslo, 1993, s. 466. Andre norske publikationer: Karin Bjerke: *Dante Alighieri*. Oslo, 1943, ss. 16. Ernst Sinding: *Dantes guddomlige komedie. En innføring i Dantes „Divina Commedia”*. Universitetsforlaget, Oslo, 1963, ss. 116.

³⁵ Trond Berg Eriksen, cit., s. 8.

hvor Dante forklarer sig for Cavalcanti, TBE uden videre lader ham sige, at ”Guido din søn havde (ebbe) vel ikke så stor respekt for Virgil”, en udlægning, det er længe siden, man anså for gangbar, men som Hee Andersen nok er kilden til.³⁶ Det er i det mindste urimeligt, at to så tvivlsomme fortolkninger ikke får den mindste stump kommentar, når nu TBE ellers i gennemsnit har ca. 11 sider til rådighed til hver sang.

Også i 10.sang lader TBE Farinata sige (som svar på Dantes forklaring, at forfølgelsen af hans slægt skyldes blodbadet ved Montaperti), at ”riktignok kjempet jeg på feil side der”. Det må være et fejlцитat efter hukommelsen, Farinata konstaterer jo bare, at han ikke var alene om at angribe Firenze: ”a ciò non fu’ io sol”, og der var en grund til angrebet, som det siges i de følgende linier.³⁷ Der er andre steder, hvor man klart må sige fra, således behandlingen af lo passo i Inferno, I, 19-27, eller af Dantes selvransagelse i Inferno, XVI, 19-26, og der findes en del evidente misforståelser af samme karakter. TBE.s kommentarer er betydelig stærkere i det kontekstuelle end i det tekstuelle, men det forstyrrer dog på ingen måde helhedsindtrykket, og den bedste kompliment, man kan give bogen, må være, at enhver underviser i sin forberedelse til kursus spontant og med interesse vil slå op for at se, hvad TBE har sagt om det pågældende sted.

TBE.s bog får mig som afslutning til at understrege, at hvis der er noget, vi har brug for på et nordisk sprog, så er det en komplet og udførlig kommentar. En sådan bør uden unødigt pedanteri lægge problemerne frem, ikke uden at tage stilling, men med en tydelig angivelse af grundlaget. Den kunne med fordel have et par siders indledning med kultur- og idehistoriske kommentarer som TBE.s til hver sang eller grupper af sange, i lighed med f.eks. Umberto Boscos.³⁸ En sådan kommentar i bogform er der et klart behov for også i den undervisning, der efterhånden foregår mange steder.³⁹

³⁶ Ibid., s. 75 og s. 163.

³⁷ Ibid., s. 174.

³⁸ Umberto Boscos kommentar i tre bind kom første gang i 1979 hos Le Monnier i Firenze og er senere genoptrykt mange gange. Efter min mening den bedste eksisterende, meget omfattende, kommentar, til *Divina Commedia*.

³⁹ Efter at redaktionen af nærværende bidrag var afsluttet, er akterne fra det første nordiske Dante-seminar kommet: Perspektiv på Dante, Rapport fra Nordisk Dantenetværks Seminar nr.1 på Det Kongelige Bibliotek i København 8.-10. oktober 1999, redigeret af Christian Kaatman og Ole Meyer. Det kongelige Bibliotek, 2001, ss. 149. Denne særdeles interessante bog, der forhåbentlig bliver fulgt op af flere, indeholder 11 forskellige bidrag dansk, norsk og svensk, med engelske summaries.

Dante læst og påtegnet

Illustrationer af Komedien som kilder til den middelalderlige reception

OLE MEYER

Les mots et les oreilles ne sont choses pareilles:
Ni les yeux ne sont les oreilles.

(LA FONTAINE, *LE TABLEAU*)

Om Illustration og Over-sættelse

At undersøge hvordan Dante er blevet læst, kan blandt andet ske ved at studere hvordan han er blevet set. Og at studere illustrationer til Komedien er på sin vis det samme som at studere oversættelser af den, for kort at knytte en personlig tråd tilbage til København for to år siden: på begge felter drejer det sig om at beskrive en overførsel – en *Über-tragung tra(ns)-duction* eller *trans-lation*, eller (med hensyn til illustration) en *mise-en-page* – fra ét tegnsystem til et andet, som indbyrdes må tillade en vis grad af korrespondance, ækvivalens eller endda identitet mellem kilde‘tekst’ og mål‘tekst’.¹ Over denne kløft, grænse, sprække eller streg skal der altså ‘føres’ eller ‘bæres’ et udsagn som modsvarer, om ikke alt hvad der er konstitueret gennem det første tegnsystems fikserede form, så dog hvad bæreren – oversætteren eller illustratoren, eller for den sags skyld tonesætteren (som her er et bedre, omend svensk ord end det danske komponist), eller koreografen, iscenesætteren/ instruktøren, skuespilleren – kort sagt hvad denne belastede person på sine individuelt og historisk givne betingelser er i stand til at opfatte af det første, originale udsagn, som han/hun i større eller mindre grad er forpligtet eller tynget af. Friheden eller belastningen er naturligvis historisk variabel, afhængig især af de to tegnsystemers eller mediers forskellige status og prestige. Ofte, men ikke altid anses jo kildeteksten, lad os sige et litterært værk, for at stå over gengivelsen, som på sin side kan være en oversættelse, en illustration, en tonesættelse eller andet; denne omstændighed kan også gælde rangforholdet mellem de respektive ophavs personer. (Når eksempelvis Verdis operaer stadig kan ses anført som værker af librettisterne Piave eller Boïto osv., med “musik af G. Verdi”, er dette et allerede på Verdis tid forlængst forældet levn stammende fra hofoperaens æra, manifesteret fra første færd i forholdet mellem den aristokratiske (talentfulde) tekstforfatter Striggio og den tjenende (geniale) musiker Monteverdi, der sammen skabte den første opera, *L’Orfeo*, i 1607).

Grundlæggende drejer det sig om at studere og sammenligne parallelle tegnsystemer i deres historiske forankring og forandring, et spørgsmål hvorom der af kloge personer blevet sagt mangt og meget indsigtfuldt og nyttigt.² Så meget (eller lidt) om det teoretiske, nu til det mere konkrete.

¹ Københavnsseminaret 1999, Kaatmann & Meyer 2001.

² F. eks., dog ikke historisk, Roman Jacobson 1959, jvf. også Barański ss. 213 ff. (i: Franceschetti 1988). Meyer Schapiro 1973 har ikke været tilgængelig for mig under udarbejdelsen af artiklen.

Om de illustrerede håndskrifter

Som bekendt, er der fra 13- og 1400-tallet overleveret o. 700 hele eller fragmentariske afskrifter af *La Divina Commedia* – eller, som man vel snarere bør kalde det i en middelalderlig sammenhæng, *La Comedia*. Heraf er knap en tiendedel, i alt en halvhundredstykker, helt eller delvis illustrerede; størsteparten fra 1400-tallet.

Det er nok omsonst at spekulere på hvor meget der er gået tabt og dermed hvor mange afskrifter der i alt har eksisteret, men det kan vel være rimeligt at antage at de illustrerede eksemplarer er blevet bedre varetaget og dermed bevaret i større omfang end de ikke-illustrerede – med andre ord at billeder i komediehåndskrifter har været en undtagelse, på formentlig langt under ti procent. De fleste læsere af Komedien har således stiftet bekendtskab med teksten uden andre billeder end dem de selv har kunnet danne sig, i en læsesituation der ikke principielt adskiller sig fra nutidens. Man bør altså ikke overvurdere billedernes aktive betydning for receptionen, og der har næppe været tale om et Biblia Pauperum-fænomen, hvor billederne er trådt i stedet for teksten; alle der har haft et håndskrift af Komedien i hånden har formentlig også været i stand til at læse den (omend måske ikke altid lige motiveret derfor), og de eventuelle billeder har således skullet indgå i en dialog med tekst og eventuel kommentar, måske vække appetitten, men næppe erstatte det skrevne ord.

Generelt lader det til at tekst længe blev anset for overordnet i forhold til billede; i hvert fald til et stykke ind i 1400-tallet.³ Et tegn herpå er at der kun kendes tilløb til hvad man i vores forstand kan kalde egentlige *værker*, afgrænset fra en konkret kontekst: selve *rammen* der afgrænser et billede er et forholdsvis nyt udtryksmiddel, som vi skal se anvendt på tvetydige måder. Inden for bogmaleriet er det værd at bemærke at kun få tidlige kunstnere er kendt af navn, og af disse er endnu færre værker sikkert overleverede, det gælder således begge de to berømte illuminatorer Oderisi da Gubbio og Franco da Bologna som Dante fremhæver i *Pg XI*: vi kender ikke med sikkerhed nogen af deres arbejder i dag.⁴

Når billederne i middelalderlige håndskrifter ikke præsenterer sig som selvstændige værker, kan det også hænge sammen med at det enkelte billede ikke nødvendigvis fremkom som én persons *oeuvre* som det f. eks. kan ses i det københavnske Thott 411, blev billederne fremstillet i tre à fire tempi, mulig- eller sandsynligvis af hver sin håndværker: Efter instruksen (ej bevaret i Thott-håndskriftet) følger stift- eller pennetegning, derefter miniering, dvs. belægning med mønje eller blysalt for at lukke porerne i pergamentet – et formentlig i længden invaliderende arbejde! – og til slut, eventuelt, farve- og/eller guldbelægning.⁵ Om de forskellige udøvere har samarbejdet, eller blot givet bogen fra sig til en opdragsgiver, der så har tilkaldt den næste, er som hovedregel uvist. I Dante-sammenhæng er det nærmest undtagelsen at en hel billedcyklus er blevet gennemført som planlagt, i det mindste ud over *Inferno*: enten mangler billeder, eller farvelægning, eller begge dele (f. eks. i Thott 411 og Budapest Cod. Ital. 1, som vi skal behandle nedenfor). Om 'værket' dermed er ufuldført, er jo så et spørgsmål om definition.

Selve værkbegrebet hører i det væsentlige den efterfølgende tid til, og etablerer sig vel først endeligt i 15-1600-tallet med det indrammede staffelimaleri m. m. (Som vi alle ved, har vi i nutiden siden o. 1960 været vidne til en bevægelse den modsatte vej, hvor det etablerede værkbegreb søges nedbrudt af forskellige kunstneriske avantgarder).⁶ I Italien

³ Teilgaard Laugesen 1966 § 73.

⁴ Se dog Mario Salmi (1954) Pl. VII og VIII.

⁵ "miniature" kommer faktisk af *minium*, mønje (= blysalt el. zinnober), og har altså egentlig ikke noget med formatet at gøre.

⁶ Jvf. Belting 1998.

udvikles det dog tidligere end andetsteds, vistnok allerede fra o. 1400, et træk som også til dels gør sig gældende i Komodie-illustrationerne, der alle er italienske. Det er også et generelt træk i italienske håndskrifter at billederne oftere er indrammet og dermed så at sige isolerede på siden, i modsætning til f.eks. fransk gotisk bogmaleri.⁷ Men stadigvæk: når vi i de tidlige illustrationer nu og da kan konstatere manglende overensstemmelse mellem Komodie-tekst og billede, skyldes det næppe at illustratoren havde frie kunstneriske hænder i forhold til teksten, snarere tværtimod at han netop ikke formodedes at danne sig sit eget indtryk men arbejdede ud fra skriftlig eller mundtlig instruks fra en litterat, måske en 'redaktør' eller skrivestueleder, hvis kortfattede tekstlige information han kan have misforstået.

Det formentlig tidligste Komodie-håndskrift overhovedet er faktisk også det tidligste illustrerede, nemlig Codex Trivultianus 1080 i Milano, hvis illustrationer kan bestemmes som florentinske, udført i 1337.⁸ Det drejer sig dog her kun om tre illuminerede initialer. Blandt de mere eller mindre gennemillustrerede håndskrifter – hvoraf vi i dag kender 30 – findes tre meget tidlige, som kort kan betegnes Chantilly,⁹ Budapest¹⁰ og det florentinske Codex Palatinus:¹¹ alle er de illustreret inden 1350, og tilhører dermed hvad Peter Brieger¹² kalder "den giottiserende gruppe", altså påvirket af Giotto, fra mellem 1330 og 1375, mens de senere illustrationer af ham karakteriseres som henholdsvis "gothiserende" (1375-1410) og "tidlig renæssance" fra 1410 til 1480 – her er et af de kendteste sene eksempler det pragthåndskrift som Federigo da Montefeltro, hertug af Urbino, o. 1480 lod udføre til sit bibliotek, der ikke måtte indeholde trykte bøger (en herlig sci-fi fantasi af hoffet i Urbino er i øvrigt PC Jersilds *Geniernas återkomst*, kap. 41-46)!¹³ Dette sidste håndskrift, med illustrationer af Girolamo Giralardi, kan flere steder studeres i facsimile (1965), og skal ikke beskæftige os her. Iflg. Brieger karakteriseres den første periode indholdsmæssigt af en kristen tendens og en mere eller mindre bogstavelig tilgang til teksten som inspireret af Helligånden, den anden (efter Boccaccio) af en voksende interesse for digteren mens det teologiske fokus stadig fastholdes, og den tredje af en vis humanistisk distance til teksten som fjern i tid og indhold og dermed noget man kan lege mere frit med.¹⁴ Det er således i denne sidste fase at kunstnernavnene begynder at træde frem, en fase som kan siges at kulminere med Botticelli, hvis tegninger dannede forlæg for træsnittene i det tidligste illustrerede tryk

Med hensyn til publikum og opdragsgivere gælder det generelt at der i Norditalien synes at have været tale om hofkunst med tydeligt aristokratisk stilistisk smag,¹⁵ herunder bl. a. interesse for klassisk mytologi.¹⁶ I Toskana var opdragsgivere eller aftagere snarere det velstillede borgerskab, med andre ord byernes overklasse, og her ses en mere dynamisk-realistisk tendens, i det mindste indtil tredje periode.¹⁷ Et sted imellem ligger håndskrifter fra det nordøstlige Italien, såsom Budapest-håndskriftet fra 1340'erne og muligvis

⁷ Meiss & Brieger 1969 I s. 38; Botticelli 2000, s. 312 (Julia Schewski).

⁸ Salmi 1962, iflg. Schockaert s. 2.

⁹ Musée Condé, ms. 597.

¹⁰ Lóránd Eötvös Universitetsbibliotek, Cod. Italicus 1.

¹¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Cod. Palat. 313.

¹² Peter Brieger, I: Meiss & Brieger 1969 I, s. 88: "the giottesque group".

¹³ Vatikanbiblioteket, ms. Urb. Lat. 365.

¹⁴ Brieger, i: Meiss & Brieger 1969 I, ss. 88-90.

¹⁵ F. eks. det lombardiske Cod. Triv. 1048, hvoraf en illustration til *Inf.* V er gengivet som nr. 123 i Mandel 1965.

¹⁶ Brieger, i: Meiss & Brieger 1969 I, s. 107.

¹⁷ Mandel 1965, ss. 41-42.

København-håndskriftet Thott 411^{fol} fra o. 1400.¹⁸

Så meget eller lidt om det kunsthistoriske eller ikonografiske aspekt. Min angrebsvinkel i det følgende er som allerede antydnet en anden, man kunne kalde den billedsemiotisk, koncentreret om følgende spørgsmål: Hvilken strukturel forståelse af teksten udtrykker billederne, hvilke narrative koder benytter de sig af, og hvorledes forholder disse sig til de fortælle tekniske greb som teksten udfolder? Med andre ord læser jeg billederne som tekst, og som mulige kilder til tekstlæsning, dvs. som vidnesbyrd om receptionen af Komediens i den nære eftertid, så nær som det er kildemæssigt muligt.

Nel mezzo del cammin...: to eksempler

For at sætte temaet i perspektiv vil jeg først sammenligne to konkrete billedeksempler, et nyere og et middelalderligt (idéen er i grunden ikke min men Zygmunt Barańskis,¹⁹ men jeg bruger den anderledes end ham): Alle kender vi situationen fra Komediens begyndelse, *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* (osv.), og skulle man vælge en illustration til den, kunne det være nærliggende at gribe til det kendte stik eller xylografi af Gustave Doré fra 1861, hvor man ser Dante, laurbærkranset, i en skummel hulvej i den dunkle skov, med fødderne viklet ind i tjørneranker, og skuende ængsteligt bagud over højre skulder.²⁰

Såvel handlingsmæssigt som emotionelt kan billedet synes at passe ganske godt til teksten, ligesom den grafiske og naturalistiske virtuositet i gengivelsen langt overgår hvad man finder i noget middelalderligt billede – og flottere og mere dramatisk endnu blir det i de følgende billeder, der viser mødet med først den snigende *lonza* (hos Doré en leopard), dernæst den knejsende hanløve, *il leone*. Alligevel mangler der noget væsentligt, nemlig de komplekse referencer til tid, rum og betydningsniveau.

Tiden først: man fornemmer intet spor af de *forskellige* tider som selve handlingen udspiller sig i forhold til: situationen finder sted *midtvejs på vores vandring gennem livet*, altså på en tidsakse mellem før-nu-fremtid; grammatisk på et nu-plan i *la selva oscura*, billedets mørke skov som står i modsætning til *la diritta via*, den rette vej som den afbillede person før har befundet sig på.

Rummet: billedet ignorerer fortælleplanerne, med fordoblingen fortæller-fortalt person (*Dante narratore-Dante personaggio*) i to adskilte rum og tidsplaner, henholdsvis betegnet som *her* (fortællerrummet, i nutid) kontra *dér* (det fortalte rum, i datid) – med andre ord selve den jeg-romanagtige fortællestruktur der pointeres allerede fra v. 4: *quanto a dir qual era è cosa dura*, “hvor *er* det hårdt (her) at fortælle om hvordan det *var* (dér)”.

Og hvad angår betydningsfelt: billedet meddeler ingen antydning om fordoblingen *jeg-vi: mi ritrovai... nostra vita*, dvs. den allegoriske eller almene dimension i fortællingen, hvor vandringen læses som billede på menneskelivet, på dets farer og frelsesmuligheder.

Således anskuet, må man nok sige at det væsentligste er udeladt. Havde nogen foreholdt Doré denne kritik af hans billede, kunne han ud fra sin 1800-talsbaggrund have svaret at billedkunsten i sig selv ikke kan rumme mere end én tilstand og ét billedrum ad gangen, hvad han da heller ikke prøver på: intetsteds i sine i alt 132 illustrationer blander han to fortælleniveauer sammen, eksempelvis (ikke) i canto II, hvor Vergils beretning om sit møde med Beatrice i Limbo gengives som en selvberoende idyllisk scene, der kun peger ud over sig selv ved at Beatrices hævede hånd og pegefinger angiver en retning opad. Mere tillod

¹⁸ Beskrevet i hhv. Schockaert 1997 og Grosen Rasmussen 1993 & 1997.

¹⁹ Barański 1988, s. 217

²⁰ Dorés samlede illustrationer findes i flere nyere bogudgaver, således på dansk i Ebbe Kløvedal Reich, *Billeder og fortællinger fra Dante: Den Guddommelige Komædie*, København 1991, billigbog siden.

reglerne i Dorés klassisk-romantiske billedsprog ikke.

Men som enhver tegneserielæser ved i dag, kan billeder en masse mere, hvis man sætter dem sammen!

Lad os nu se på et andet eksempel, som er et anonymt middelalderligt billede af samme tekststed, nemlig første side af københavnerhåndskriftet Thott 411^{fol}. Det er fra omkring 1400 og stammer måske fra omegnen af Padova. Slidt af tiden og måske mere primitivt i tegningen, er det ikke desto mindre særdeles ekspressivt i samspillet mellem tekst, kommentar (Jacopo della Lana) og illustration, på den billedflade der udgøres af pergamentsiden:

I et rektangulært midterfelt, med stiliserede bladranker tv., ses selve teksten, der er skrevet med stort og bredt prentet kalligrafisk skrift. Den er omgivet af to sirligt tætskrevne kolonner med kommentar, der med isprængte røde og blå markeringer føjer sig dekorativt omkring midterfeltet og dets udsmykning. Midterkolonnen med Komædie-teksten indledes med en let troskyldig introduktionsmanchet:

In nomine patris, etc., amen. Her begynder den første sang i første del af *la Comedia* af Dante Allighieri [sic] fra Firenze. Den kaldes *Inferno*, hvori synderne straffes, som det klart fremstår i teksten. Indledning til denne del: ...²¹

Herefter følger teksten, på denne side 1 til og med vers 21, ... *con tanta pieta*. Initialen **N**(*el mezzo del cammin...*) er historiseret, som det hedder, med en person der sidder hvilende på en bænk eller måske en grav, under et stiliseret træ, der altså bøjer sig inde i N'et.²² Han har vandrerhat på, og en fodsid kappe eller kjortel med korte ærmer, herunder en trøje eller tunika med lange ærmer. Man bemærker hans positur, idet han har højre ben trukket op, delvis korslagt over venstre ben og støtter sit bøjede hoved på venstre arm, hvis albue hviler på højre knæ. Han har helt eller delvis lukkede øjne (antager jeg, men det er svært at se præcist). Denne positur skal vi lægge mærke til: vi vil møde den flere gange igen, og med en foreløbig hilsen til Rodin kan vi kalde den for Grubleren (*Le Penseur*). Hele billedfeltet er aftegnet i fine stift- eller pennestrøg, og fremstår lyst på en mørkere baggrund af let medtaget guldbelægning.

[Illustration: Det Kgl. Bibliotek København, ms. Thott 411 fol, 1 r. Nordøstlige Italien, o. 1400.](#)

Forneden, i det åbne kvadrat der aftegnes af tekstens bundlinie foroven og kommentarens margin th. og tv., ses samme person, men nu i en ophidset positur med spredte ben og hævede, bøjede arme som for at afværge en trussel, nemlig fra de tre (noget udviskede) dyr der befinder sig på en ujævnt bugtende diagonal opad fra venstre mod højre. Det er selvfølgelig tekstens bjerg eller høj, yderligere markeret ved et enkelt træ. I højre diagonal, omtrent på højde med tekstens bundlinie, ses en anden figur med stort (hvidt?) skæg og en anden, også traditionel hat. Han peger ned på sceneriet med vandrerne og dyrene, men synes kun delvis at høre til i samme billedrum som disse: vi ser ham nemlig kun fra midjen og opefter, idet han nedadtil er delt over ved en streg som om han stod på et kateder el. lign. et helt andet sted end den bjergside hvor handlingen i øvrigt udspiller sig. Det er naturligvis Vergil, der udefra træder ind i teksten som hjælper med sin pegende og forklarende hånd.

Hele dette sceneri er aftegnet direkte på pergamentet, uden nogen form for farvelægning af hverken baggrund eller figurer. Sammenlignet med andre håndskrifter er der således

²¹ In nomine patris et filij et spiritus s[anc]ti. Amen. Incomincia il primo canto della prima cantica della Comedia di Dante Allighieri di Firenze. La quale è decta Inferno, nel quale si puniscono li peccatori: secondo che chiaro appare nel texto. Prohemio a questa parte.

²² Ikke nogen sten eller klippe, som hævdet hos Brieger & Meiss 1969 I.

sparet på pragten, men ikke på æstetikken: hele bogsiden ses opfattet som ét sammenhængende grafisk-billedligt udtryk, med en klar og overbevisende gennemført grafisk idé. Håndskriftets høje æstetiske klasse bekræftes ved en sammenligning med et florentinsk håndskrift med samme motiver – Grubleren i initialet, Vandreren, dyrene, Vergil – i omtrent samme placering i forhold til teksten: Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 40.7 fra det 15. århundrede, der såvidt jeg ved ikke er reproduceret nogetsteds, ej heller er slægtskabet med Thott 411 blevet bemærket.²³ I dette, muligvis lidt senere håndskrift er såvel komposition som detailudførelse af langt mere klodset karakter, skønt der umiddelbart synes at være brugt mere arbejde på farvelægning m. m. En forskel er dog at Plut 40.7 viser initialfiguren med en opslået bog på skødet, vendt halvt mod beskueren og med en antydet tekst. Om hans øjne er åbne eller lukkede, er svært at afgøre; under alle omstændigheder ser det ikke ud til at han fikserer på bogen. Desuden ses Vergil i hel figur, stadig pegende. Trods disse forskelle udfolder begge værker grundlæggende samme ikonografi, som efter al sandsynlighed er etableret netop i Firenze omkring midten af 1300-tallet.²⁴ Dante med vandrerhat, Vergil med rund, mere turbanagtig hovedbeklædning (rød iflg. Plut. 40.7 og flere følgende håndskrifter) samt vismandsskæg, kropskoderne med de hævede/fremstrakte arme, de signifikante blikretninger, osv. Altsammen træk vi skal møde i det følgende.

Det turde være klart at der i Thott 411, og forsåvidt også i Plut. 40.7, er tale om et langt mere komplekst billedligt udsagn end hos Doré, og at dette (mål)udsagn i sin helhed er mere i overensstemmelse med (kilde)tekstens struktur. Tekst og billede samspiller dynamisk, og billedet viser samlet flere niveauer eller udsigelsesplaner, markeret ud fra en rumligt artikuleret billedkode, der kan opfattes som beslægtet med Komediens spil på forskellige udsigelsesplaner. Der er tale om en udtryksform der udvikles i sengotik og tidlig renæssance, men som synes at gå mere eller mindre tabt igen fra og med højrenæssancen.²⁵

Komediens fortællenniveauer.

Læst i det mindste med nutidige øjne, fremstår *La Comedia* som en fortælling med flere narrative niveauer, sammenkædet gennem en reflekteret fortællerposition med et dobbelt fokus, som man kender det fra romanen, specielt jeg-romanen. I grunden har vi hverken at gøre med et epos eller en "komedie", men med en roman – proto-roman, om man vil – hvis fortællemåde som bekendt gav anledning til nogen forvirring og misforståelse i den nære eftertid, tydeligst måske hos Boccaccio, der havde besvær med at forstå de metanarrative træk i fortællingen.²⁶ Selve det faktum at udsigelsen er tematiseret som et problem, er velkendt for enhver læser af Komedien, der også vil have bemærket de mange markante læserhenvendelser, som har været studeret og diskuteret siden Auerbachs

²³ Jeg har studeret vistnok komplette dias af illustrationer fra dette samt øvrige illustrerede Dante-manuskripter på stedet i juli 1998, hvor Biblioteca Medicea Laurenziana ikke ville give adgang til selve håndskrifterne. [Siden set 2002].

²⁴ Brieger, I: Meiss & Brieger 1969 I, s. 84.

²⁵ Anca Bratu 1991 analyserer en fremstilling af Purgatoriet i et fransk håndskrift fra o. 1440, hvor den dennesidige verden gengives rumligt-perspektivisk, den hinsides derimod anderledes: "...les deux mondes se côtoient dans une seule et même image. La même image peut regrouper dans le même cadre des représentations qui ne se trouvent pas au même niveau de réalité" (ss. 78-79). Med andre ord: rum artikulerer (forskellig) tid. Anderledes f.eks. i Urbino-håndskriftet: her gengives alt hinsides i næsten pedantisk, lysbeskinnet perspektiv (også i Helvede!), uden blanding af virkelighedsplaner. Jvf. denne artikels næstsidste afsnit om (u)virkelighedsniveauer.

²⁶ Jvf. Meyer 2001, ss. 58-59 samt Appendix II.

banebrydende artikel for et halvt århundrede siden.²⁷

Komediens fortælleunivers kan betegnes som tredobbelt:

1. fortælleren, fortællerjaget henvendelser til læseren og refleksioner over stoffet og fortællingen. *Dante narratore* med andre ord, i præsens, nutid.²⁸ Hertil hører dels læserhenvendelser, dels en række mere eller mindre selvstændige lyriske passager såsom lignelser, og mere eller mindre langt udstrakte metaforer såsom indledning til Purgatoriet: *Per correr miglior acque...*, ‘For at besejle bedre vande...’, osv. Der er her tale om passager af kortere eller længere omfang, dog sjældent mere end 1-2 terziner. Undtagelser er de metapoetiske indledninger til såvel Purgatoriet som Paradiset, hvor fortæller-jaget tiltaler eller anråber henholdsvis muserne, Apollon og læserne; her er der tale om henholdsvis 6 og 12 terziner.²⁹ Endvidere finder vi, i en lidt anden kategori, det berømte udfald mod samtidens italienere, mod den fraværende tyske kejser, og specielt mod Firenze; denne passage udgør hele sidste halvdel af sjette purgatoriesang.³⁰

Taget samlet, fylder fortællerplanet ikke meget kvantitativt, men det har afgørende betydning for fortællingens karakter af romanagtig jeg-fortælling, helt forskellig fra såvel det klassiske epos som fra de middelalderlige ridderromaner.

2. det fortalte jegs, pilgrimmens/vandrerens eller *Dante personaggio*'s oplevelser, i datid (imperfektum eller perfektiv tid). Dette er som enhver læser vil vide størsteparten af fortællingen, og udgør dens kontinuum af fortalt tid.
3. det som fortælles til jeg-personen af andre personer, dvs. enten fortællinger om deres liv og især dødsstund – i datid –, eller passager af lyrisk-filosofisk indhold – i nutid – som f. eks. Vergils udlægning af *La Fortuna*, Lykken, i syvende helvedssang,³¹ eller Beatrices forklaring af månepletterne i anden paradissang.³² Man kunne kalde det for *de fortalte fortællinger*.

Niveau ét og to udgør tilsammen jeg-fortællingen, som i grunden gør Komediens til den første europæiske jeg-roman. Niveau tre, de fortalte fortællinger, er i sagens natur ikke det plan der fylder mest, men det er jo ikke desto mindre her vi finder nogle af de kendteste passager i hele Komediens: Francesca, Odysseus, Guido da Montefeltro og Ugolino fra Helvedet, Bonconte da Montefeltro fra Purgatoriet og Cacciaguida fra Paradiset. Nogle af disse steder: især Francescas og Ugolinos, men også Odysseus' historie, er blandt de i eftertiden hyppigst illustrerede, tonesatte og dramatiserede, hvad der i sig selv er et vidnesbyrd om den nyere reception siden det 19. århundrede.

En vej gennem Helvedet: *Codex Italicus* 1.

Tilbage til billederne: Af praktiske og kronologisk-historiske grunde vil jeg hente de fleste eksempler i Budapest-håndskriftet, som med ret stor sikkerhed kan tids- og stedsfæstes til

²⁷ Oversigt i artiklen “Appello al lettore” i *Enciclopedia Dantesca* (dir. U. Bosco), I, 1972/ 1984. Auerbachs engelsksprogede artikel er oprindeligt fra 1954 (*Romance Philology*, VII), oversat til italiensk og optrykt i bl.a. *Studi su Dante*, udg. Dante della Terza, Feltrinelli, 1963 (og siden).

²⁸ En term mere præcis end Gianfranco Continis bekendte *Dante autore*, der jo f.eks. ikke tar højde for Boccaccios berømte fejllæsning af indledningen til *Inf.* VIII, *Io dico seguitando*, jvf. Meyer 2001.

²⁹ *Pg* I vv. 1-18: anråbelse af muserne, *Pd.* I 1-36: anråbelse af Apollon som repræsentant for *divina virtù* (v. 22) og *Pd.* II 1-18: tiltalen til læseren, eller læserne.

³⁰ Vv. 76-151: *Ahi serva Italia* etc., vel nok den længste digression i Komediens.

³¹ Vv. 70-99.

³² Vv. 61-148.

det nordøstlige Italien, måske Veneto, kort før 1350.³³ Der er altså tale om et tidligt håndskrift, faktisk det tidligste med et fuldt gennemført billedprogram i det mindste hvad angår *Inferno*.

Det befinder sig i dag i Universitetsbiblioteket under betegnelsen *Codex Italicus 1*, og har i sig selv en broget forhistorie, som det kan være interessant at ride op i hovedtræk. Længe befandt det sig i Serail-biblioteket i Istanbul, hvor det i 1860'erne ffg. blev bemærket af Karl Witte.³⁴ I 1877 blev det sammen med en række andre håndskrifter, de såkaldte corviner (efter kong Matthias Corvinus, 1458-90) overført til Budapest, angiveligt som tak for ungarsk støtte under Krimkrigen, en mundtlig oplysning jeg ikke har fået endeligt verificeret. Herom minder den iøjnefaldende tyrkiske påskrift, skrevet med arabiske guldbogstaver nederst fol. 1^v, som i oversættelse lyder:

[Denne bog som] fra sultan Suleiman den Retfærdiges tid [1520-66] har været indeholdt i det kejserlige paladsbibliotek i Topkapu, skænkede padisha'en af det ottomanske kejserdømme, Hans Majestæt Abdul Hamid II til Ungarns Videnskabsuniversitet³⁵

Årsagen til donationen var den formentlig fejlagtige antagelse at bogen havde været del af krigsbyttet ved tyrkernes erobring af Budapest i 1526, et rov som man nu af politisk-opportune grunde ville tilbagelevere. Da der imidlertid intet er som forbinder Dante-håndskriftet med de berømte corvinske pragthåndskrifter, er det nok mere sandsynligt at bogen er kommet til Istanbul ad andre veje i tidens løb, måske via Balkan eller Kypem, hvor Venezia og tyrkerne jo stødte sammen flere gange gennem århundrederne.

Håndskriftet har på et formentlig tidligt tidspunkt tilhørt den venetianske adelsfamilie Emo, hvis våbenskjold ses på første side. Måske kan man også formode at det er fremstillet til denne familie. Ligesom tilfældet er i det noget senere Thott 411, peger sproglige træk i teksten på venetiansk, mens billedstilen snarere er orienteret mod Bologna eller Padova. Under alle omstændigheder har vi at gøre med det nordøstlige hjørne af Italien, og 1340'erne.

Inferno og henvend halvdelen af *Purgatorio* er gennemillustreret med farvelagte billeder; herefter følger nogle pennetegninger til *Pg* XIII-XV, hvorefter der ikke er flere udførte eller skitserede billeder i håndskriftet, men de tomme pladser viser at det har været meningen. En del af disse er forsynet med kursivanvisninger til illustratoren/ tegneren, som desværre er vanskelige at læse.³⁶ Det er værd at bemærke at samtlige billeder i dette håndskrift undtagen initialerne er omgivet af en ramme, markeret som en firkantet, optrukket / malet afgrænsning i forhold til tekstkolonnerne. Gennemgående ses også en lyst optrukket bort med volutter foroven, samt til siderne hvis billedets figurer levner plads dertil.

Til Paradiset er der én illumineret initial, i **L**'et: *La gloria di colui che tutto move*, men i næsten alle canti ses 1-2 tomme pladser til illustrationer, hvoraf enkelte er forsynet med instruks.³⁷ Det kunne være interessant at undersøge disse nærmere,³⁸ måske kan man endda

³³ Jeg har studeret håndskriftet på stedet i marts 1999. Mit grundlag for gennemgangen er generelt Catherine Schockaerts upublicerede afhandling fra 1997, støttet til egne notater og dias. Alternativet, at støtte sig til det samtidige, kunstnerisk mere fuldkomne men også mere atypiske Chantilly-håndskrift, som jeg ligeledes har set på stedet (juli 1999), har ikke været praktisk muligt, jvf. s. 121, note 71.

³⁴ "Handschriften der DC in Constantinopel und Cagliari", *Jahrbuch der* [deutschen] *Dante-Gesellschaft* bd. 2, 1869. Witte havde angiveligt ikke mulighed for selv at se håndskriftet.

³⁵ Schockaert s. 8. "Videnskabsuniversitet" kan angiveligt også oversættes "Visdomsinstitut" eller "Alvidenhedsanstalt" (!). Tyrkisk blev indtil Atatürks reformer i 1920'erne skrevet med arabisk skrift.

³⁶ Til canto XVI 28-29, XVII 67-68, XXI 85-86, XXIII 1-2 + 31-32, XXIV 28-29, XXVII 34-35, XXVIII 1-2 + 58-59, XXIX 28-29 + 67-68, XXXII 61-62 + 114-15, XXXIII 40-41.

³⁷ Til canto I 55-56, XXI, 40-41, XXIII 7-8 (ornen), XXXI 94-95 samt XXXIII 79-80. Se også nedenfor,

forestille sig at en røntgengennemlysning af de udfyldte billeder ville afsløre instrukser bagved og dermed forklare et og andet som forekommer dunkelt i forholdet mellem tekst og billede – som vi skal se eksempler på i det følgende.

[Illustration: Lórand Eötvös Universitetsbibliotek Budapest, ms. Codex Italicus, 1 r. Venezia \(?\), 1340'erne.](#)

Allerede på første side tackler illustratoren (som jeg i korthed kalder ham, uanset at der jo kan være tale om flere personer) det særlige forhold eller problem at *auctor* er lig med jeg-personen i værket, hvilket for en nutidig læsning må indebære at der er tale om to delvis adskilte jeg'er, til to forskellige tider. Lad os se om billedet, eller rettere billederne, har samme opfattelse:

På side 1^r ses ligesom i Thott-håndskriftet et illumineret initial, der må forstås som *Dante auctor*, interessant nok dog klædt som vandrer og stående i samme slags klippelandskab som handlingen skal udspille sig i på de følgende illustrationer, på en dyblå himmelbaggrund. Han har hævet hånden, på en måde der ikonografisk indebærer at han taler eller fortæller autoritativt og er vendt mod højre set fra læserens sted, således at han synes at pege ind i den følgende tekst.

Næste billede på siden tv. viser et kendt motiv, nemlig Grubleren. Der er tydeligvis tale om samme person som ovenfor, men nu siddende med hånden under kind, vendt mod venstre (højre i billedfladen) og med lukkede øjne. Til forskel fra Thott 411 er denne figur altså her placeret inde i selve teksten/handlingen, og kan dermed ikke uden videre opfattes som en illustration til fortælsituationens *Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai*, det vil sige overvejelserne om fortællingens forløb. Placeret mellem anden og tredje terzin må han snarere tolkes som en anskueliggørelse af enten jeg-personens søvn på det fortalte plan (v. 11: *Tant'era pien di sonno...*), eller eventuelt af erindringen herom, nærmende sig fortællerplanet. Man må spørge: er det vandreren eller fortælleren vi her ser? I det følgende billedforløb er der ingen tvivl: samtlige afbildninger af Dante viser ham, forventeligt nok, som fortalt person, som vandrer. (Undtagelser er til dels initialerne til *Purgatorio*, fol. 29^r og *Paradiso*, fol. 51^r). Hermed er dog ikke sagt at kun ét fortalt rum (niveau to, som jeg kaldte det foroven) er enerådende: allerede på denne første side ser vi en udnyttelse af billedrammen til at markere et samspil mellem to grader af virkelighed, idet man uden for den markerede billedramme øverst th. bemærker en rød sol, hvis stråler rækker ind i billedets øverste højre hjørne, hvor nogle stjerner er anbragt på stiliseret række. Som tolkning af solens rolle i fortællingen, dvs. for vandreren i skoven, synes dette at bygge på vv. 16-18 og især 37 ff., hvor "planeten" bringer lys og håb til den vildfarne, et lys der stammer fra skabelsens morgen, men som mennesket i synd kan lukke sig ude fra: altså en videre, allegorisk betydning. Det er formentlig dette placeringen uden for billedrammen skal betyde. Et andet eksempel på ekspresiv brug af billedrammen ses i canto III, fol. 3^r, hvor vi på billedet i nederste højre hjørne ser Dante uden for rammen, men på vej ind i billedet, ledt af Vergil frem mod Karon i hans båd. Man kommer måske til at tænke på tegneserier?

Foreløbig kan vi vove en konklusion eller i det mindste antagelse: i det omfang illustratoren er opmærksom på forskellige niveauer i fortællingen, er det ikke primært ud fra en interesse i det narrative, men har snarere, og forventeligt,³⁹ med teologi og allegori at

vedrørende *Inf* XXXIII.

³⁸ Et par stykker er noteret af Volkmann i 1897, delvis citeret af L. Auvray i 1921, s. 98, og Peter Brieger (Meiss & Brieger 1969 I s. 45). Et enkelt eksempel: *Pg* XXIX 4-7 kræves illustreret med *una raina* [regina] *che* (*ha molte dōcelle* [donzelle] *in soa chompagn(i)a*, altså en dronning omgivet af mange terner: tilsyneladende en sammenblanding af det fortalte episke niveau med et metaforisk. En mere sikker tekstforståelse med større overblik ses i Chantilly-håndskriftets angivelser, atter iflg. Brieger.

³⁹ Jvf. note 14.

gøre; i tilfældet fra canto III måske desuden med forholdet mellem personerne på det fortalte niveau to: her træder Dante som fremmed, idet levende, ind i Helvede, ledt af den døde sjæl Vergil. Illustratoren har i flere tilfælde simpelthen grebet muligheden for at gengive et traditionelt kristent motiv og udtrykke en moralsk pointe. Hele synsmåden er i grunden ikke fjernt fra den omstridte Epistel XIII, Dantes angivelige brev til Cangrande della Scala, hvis ægthed som bekendt er omstridt i dag. Og om et egentligt samspil mellem fortællende og fortalt “jeg” kan man knap nok tale i dette håndskrift (men snarere i andre).

Vi kan gå let hen over tredje billede på siden, der th. forneden viser Vandrerer konfronteret med de tre *bestie* på en bjergside, ad hvilken en sti snor sig opad, et meget hyppigt motiv i Dante-illustrationerne. På næste side, altså bagsiden, hvor nederst er anbragt den tyrkiske indskrift, ses forneden tv. illustreret mødet med Vergil, der står i sin traditionelle røde kappe bag ved Dante, mens denne med løftet venstrehånd synes at omtale den sorte ulv der springer op ad ham. Umiddelbart er der tale om en betydelig mindre realistisk eller dramatisk skildring af mødet med dyret end vi finder i en del senere håndskrifter, hvor det f. eks. har væltet vandrerer omkuld.⁴⁰ I stedet for at opfatte dette som en mangel, kan man måske tolke det som et forsøg på at specificere udsigelsesniveauerne, hvor ulven i Budapest-håndskriftet kan siges at være placeret på et andet, omtalt fortælleplan: hvad vi ser et billede af, er egentlig ikke *la lupa* selv men snarere Dantes omtale af den over for Vergil (v. 88 ff.) Når en sådan tolkning er mulig, i det mindste hypotetisk, hænger det sammen med at vores illustratør (endnu) ikke artikulerer rum og rumlig adskillelse som et narrativt udtryk, men i stedet benytter sig af andre midler, der især relaterer sig til gestus og kropsligt udtryk generelt. Som også i næste eksempel:

På det følgende blad, fol. 2^r, gengives en scene der i teksten ligger klart uden for fortællerniveau to, nemlig Vergils beretning i *Inferno* II om sit møde med Beatrice i Limbo. På billedet synes intet klart at adskille dette optrin fra de forudgående, ud over at jorden eller klippen de nu står på er plan, og dermed ingen bjergside. Til venstre står Vergil, denne gang dog i grøn kappe og rød hat, til højre Beatrice, og Vergils venstre hånd er let løftet som i et spørgsmål, mens Beatrices højre er løftet helt, som til svar eller autoritativ tiltale: en traditionel og gennemgående billedkode i dette og andre håndskrifter. Det er imidlertid værd at bemærke at hvor han er vendt mod hende, ser hun ud mod beskueren: et træk vi ikke har mødt før, heller ikke i initialet på første side, men som vi skal se flere eksempler på i det følgende. Der synes at være tale om en mere eller mindre etableret eller i hvert fald intenderet billedkode af egentlig narrativ karakter, i det mindste i dette håndskrift: personer der ser lige ud mod beskueren, befinder sig ikke på det fortalte niveau to, men på niveau tre, de fortalte fortællinger.

Denne fortællekode har jeg ikke set beskrevet eller eksemplificeret andetsteds – men jeg er heller ikke fuldbefaren håndskriftsmand. Hele billedet kan på en måde opfattes som stående i ‘citationstegn’, idet det jo er Vergil der fortæller dette til Dante. Hvilket dog ikke fremgår af billedet selv; vi skal i hovedsagen frem til det følgende århundrede for at finde eksempler på en mere udviklet, visuelt-rumligt artikuleret fortællekode på dette sted, såvel som en mere dynamisk billedsimultanitet.⁴¹ Eksempler findes i enkelte håndskrifter, samt i en berømt inkunabel, nemlig det tidlige tryk fra Firenze 1481 (Inc. 1332 i det københavnske KB’s katalog), hvis graveringer (tre i de fleste bevarede eksemplarer, nitten i færre), tilskrevet Baccio Baldini, bygger mere eller mindre direkte på forlæg af Botticelli.⁴² Her ses

⁴⁰ Således Yates Thompson-ms., gengivet Meiss & Brieger 1969 II, pl. 45 b.

⁴¹ Jvf. dog længere fremme om Chantilly-håndskriftet. Denne og andre fortællekonventioner behandles af Ringbom 1980, der først er kommet mig i hænde efter udarbejdelsen af artiklen.

⁴² Peter Keller: “The Engravings in the 1481 Edition of the *D.C.*”, i: *Botticelli* 2001, s. 328.

s. 25 i forbindelse med canto II først (dvs. tv.) Dante lyttende med bøjet hoved til Vergil, begge iført de traditionelle klæder vi har mødt i Thott 411. I midten, og højere oppe ad klippen de står på, peger Vergil, stadig til højre for Dante, bagud mod horisonten eller himmelbuen, hvor Beatrice svævende omgivet af stråler der sætter hende i 'citationstegn', som omtalt og berettet af Vergil. Rumligt og narrativt adskilt fra de to vandrere, ser hun ikke på dem, men peger fremad, mod højre. Og her, længst oppe ad den let skrånende klippe der går diagonalt i billedet fra forgrunden tv. til baggrunden højere oppe th. og dermed aftegner en rumlig bevægelse indad i billedet, ses da også antydning af Helvedsporten som de skal igennem; man kan læse de to første ord af indskriften: PER ME. Forsåvidt et bevaret 'gotisk' træk (jvf. note 25): en lignende teknik mht. 'anførselstegn' og simultantitet ses f.eks. i håndskriftet Yates Thompson fra midten af 1400-tallet, som Botticelli nok har kendt, og som vi skal vende tilbage til.

[Illustration: Det Kgl. Bibliotek København, Inc. 1332 \(Comedia di Danthe Alighieri, Firenze 1481\), Baccio Baldini \(?\) efter forlæg af Sandro Botticelli.](#)

Tilbage til Budapest-håndskriftet, hvor vi springer lidt frem, nemlig til canto V, der begynder på fol. 4^v, højre spalte. Indledningsscenen med Minos er ret frit fremstillet i forhold til teksten, idet billedet viser *to* mørke djævel på hver sin side af to syndersjæle, som de stikker til. Synderne er som overalt i Helvede bortset fra Limbo, nøgne og flammerøde, ligesom også Helvedsporten i canto III (fol. 2^v) var det. Den venstre djævel er imidlertid Minos, genkendelig ved sin hale, og man bemærker at han i modsætning til sin kumpan til højre ser ud på beskueren. Det er nærliggende atter at tolke dette fænomen moralsk snarere end narrativt, som et budskab til beskueren: Helvedes dommer ser dig, dér hvor du er nu! Hvilket i grunden svarer til den pointerede præsens der på dette sted optræder i fortællingen: *Stavi Minòs orribilmente*, etc. (v. 4 ff.) – og hvis min billedtolkning ellers er rigtig, må man indrømme illustratoren at han har fat på denne pointe, nemlig at omtalen af helvedsdommeren jo er løsnat fra den fortællende datid der er reglen på niveau to.

Selve afbildningen af Minos som djævel er traditionelt middelalderlig: den antikke, klassiske fremstilling af ham som upartisk dommer blir først almindelig i det 15. århundrede (dog foregrebet i det atypiske Chantilly-håndskrift).⁴³ Dette må forklares ud fra den generelle tendens, påvist af Erwin Panofsky, til at klassiske *temaer* i middelalderen er adskilt fra klassiske *motiver*, medmindre disse har fået en kristen tolkning og billedtradition.⁴⁴ Når Minos ligner så godt som enhver anden djævel i Helvede, har vi altså nok motivet, opfattet kristent – men ikke temaet: den skarpsindige dommer i sin embedsfunktion, som han trods alt fremstår hos Dante.

En parallel til fremstillingen af Minos-figuren ses i canto VII, der illustreres med et billede af Fortuna, eller rettere, af hendes hjul (fol. 7^t, tv.). Der er tale om det konventionelle middelalderlige billede af fire personer placeret hver sit sted på et hjul der skal forstås at dreje medsols, således at den der i øjeblikket er øverst vil dale, og så fremdeles. Den øverste figur, herskeren, ser ud på os, og synes således at markere et andet fortælleplan, her niveau tre, idet der jo er tale om en fortalt fortælling, udsagt fra Vergil til Dante på niveau to. Hverken Dante eller Vergil ses i billedet, som i øvrigt mærkeligt nok kunne se ud til at foregå i Helvede: nok er figurerne påklædte og hverken nøgne eller røde, men baggrunden: den sandfarvede klippe og den mørkeblå horisont, er som i de øvrige helvedsbilleder. En fejl eller misforståelse? Det er i hvert fald åbenlyst at billedet ikke er en afbildning af tekstens ord, dvs. Vergils fortælling til (den fortalte) Dante om Fortunas styrelse (VII v. 77 ff.), men snarere er overtaget fra et traditionelt billedligt forlæg om

⁴³ Brieger, i: Meiss & Brieger 1969 I, s. 122.

⁴⁴ Artiklen *Ikonomi og ikonologi*, Panofsky 1983, s. 51.

Skæbnens hjul – mulighederne er legio, men forlægget spores bl. a. i den øverste figurs herskerposition med fyrstelig klædedragt, krydsede (ikke korslagte) ben og hævet højrehånd, altsammen traditionel billedkode for autoritet.⁴⁵ Ingen af disse træk findes i Dantes tekst; sandsynligvis stammer de fra et traditionelt *Rota*-billede, hvor figuren øverst gerne fremstilles som fyrste, ofte med udsagnet eller tekststrimlen *Regno*, “jeg hersker” (og de øvrige tilsvarende med *Regnabo* – *Regnavi* – *Sum sine regno*, hvilket altsammen mangler her. Således afbildes motivet i et enkelt andet håndskrift, og vi kender det herhjemme fra kalkmalerier).

Illustratoren har således valgt at gengive et *motiv* han kendte, til *temaet* Fortuna, i stedet for at forholde sig til tekstens anderledes udsagn. Og dér hvor Komediens omtaler noget han ikke kender til og ikke har forlæg for, griber han til en kendt motivverden, også selvom det måske egentlig ikke passer på teksten: et eksempel ses på fol. 11^r øverst th., hvor tekstens buebevæbnede kentaurer (canto XII v. 55 ff.) er gengivet ved tre nøgne, røde menneskefigurer der fra en bakke til højre sigter med pile mod Dante og Vergil til venstre (disses sædvanlige position: billederne læses fra venstre mod højre, og vi følger jo vandrerne gennem Helvede). Tydeligvis har kunstneren ikke forbundet noget præcist med ordet kentaur, mens han dog på det foregående blad (10^v nederst) har afbildet noget der med god vilje godt kan aflæses som en minotaur med menneskekrop og dyrehoved (et motiv der ellers hyppigt i middelalderen blev misforstået og gengivet besynderligt omvendt, med tyre krop og menneskehoved).

På fol. 13^r, øverst th., betragter *Il veglio di Creta* (Oldingen på Kreta, canto XIV 103 ff.) os i tredje fortællerniveau, men her i samme billedrum som Dante og Vergil til venstre. Den grundlæggende udsigelsesrelation: at det atter er Vergil der fortæller Dante om en figur der befinder sig andetsteds, ses alene udtrykt ved figurernes kropssprog: Dantes spørgende let hævede hånd, Vergils forklarende, med pegende finger rettet mod højre mens han selv betragter Dante til venstre for sig. Selve den overordnede tekstlige pointe med billedet eller omtalen – tårerne der flyder og danner underverdenens floder, oldingens symbolske blikretning mod Rom, mens han grædende ser sig selv i spejlet – er fraværende fra illustrationen, der heller ikke har fået med at der er tale om en kæmpe i en hule under et bjerg langt borte; her kunne man måske have ønsket sig en brug af billedrammen som narrativt udtryksmiddel, som vi har set ansatser til før. Som den er afbildet, er figuren kun lidt større end de to vandrere, og står ligesom til skue med blikket rettet fremad mod beskueren og udstrakte, let bøjede arme. Eftersom han står på højre fod, mens venstre underben er hævet i noget der pudsigt minder om et charlestone spjæt, kan armenes holdning give det indtryk at han prøver at holde balancen, en overraskende realistisk kropsdetalje. Illustratoren synes her til dels at have misforstået teksten, hvor der kun tales om at han støtter *mere* på højre fod end venstre – eller er forklaringen mon den at kunstneren teknisk ikke har været i stand til at tegne en *contrapposto*-stilling, som ville være en adækvat billedlig gengivelse af Dantes beskrivelse men måske ikke mulig for en mindre kunstner fra 1300-tallet? Figuren har som skildret af Vergil gyldent hoved, mens arme og bryst fremstår som ejendommeligt pastost hvide (iflg. teksten: af sølv), mave og underliv mørkerødt (ikke egentlig kobberfarvet, som teksten angiver). Hans ben, der skulle være af jern, har fået en uforklarlig grøn farve, der korresponderer med Vergils kappe.

Alt i alt er dette et mere pudsigt end vellykket billede, begrænset dels af de til rådighed stående farver, dels og vel navnlig af illustratorens evne til at fremstille komplicerede rumlige og narrative forhold. Og dog kan man ligesom i canto VII spore et forsøg på at

⁴⁵ Jvf. Claude Schmitt s. 1482.

skelne mellem forskellige fortælleniveauer, eller i hvert fald mellem den fortskridende fortælling og de indskudte almene moralske *exempla*.

Hvis man allerede har fået anelse om at illustratoren ikke selv har læst teksten men snarere fulgt skrevne instrukser, bekræftes denne mistanke i begyndelsen af canto XVII, hvor uhyret Geryon på fol. 15^r nederst tv. stiger op af et hul eller en brønd.⁴⁶ Ifølge teksten kommer han fra det nedre Helvede, hvis milevide omkreds ganske rigtigt danner noget der kunne minde om en brønd – faktisk optræder ordet *pozzo* i begyndelsen af næste canto og derefter, dog ikke som betegnelse for den cirkelformede skrænt vandreren nu står overfor og som Geryon skal transportere dem forbi, men derimod for det hul der er i midten af næste niveau, og omkring hvilket kæmperne står (canto XXXI ff.) Skal man forklare fejltagelsen på fol. 15, er det nok mest nærliggende at antage en sproglig misforståelse: den nu formentlig overmalede instruks har vel lydt på noget med et ‘hul’ eller en ‘brønd’, som altså er blevet afbildet mere eller mindre bogstaveligt. En lignende sandsynlig kommunikationsfejl findes tidligere i canto VII, hvor gnierne og ødelandene iflg. Dante i v. 27 går rundt *voltando pesi*, altså skubbende eller væltende tunge byrder eller vægte (her kampesten), mens de på håndskriftets fol. 6^v th. er afbildet ved et bord eller disk, hvorpå ses flere små lodder eller altså “vægte”!⁴⁷ Det ser ud som en form for bræt- eller terningspil. Sådanne eksempler (og der er flere), på at illustratoren næppe har læst teksten andet end eventuelt sporadisk, må naturligvis tjene som påmindelse om forsigtighed i tolkningen af billederne – siger jeg selv, idet jeg dermed slår mig let for munden. For kort at gentage en indledende pointe: disse uoverensstemmelser kan næppe tolkes som resultat af ‘kunstnerisk frihed’ i nyere, postromantisk forstand; der er lang vej endnu til et værk som Rodins *Porte de L’Enfer*, som er en selvstændig visuel tolkning med et mere eller mindre forpligtet udgangspunkt i Dantes Helvede. Friheden, hvis man da kan tale om den, har i 1300-talsillustratorens tilfælde snarere beroet hos den skriftkyndige person der har bestemt hvilke passager der skulle illustreres, og kort angivet hvordan.

Endnu en misforståelse ses i canto XXXIII. Hvad vi ser på fol. 26^r nederst tv. er følgende: Til venstre, delvis overlappende billedrammen, står Dante (rosa) og Vergil (grøn) i den sædvanlige trekvartprofil og betragter en mand klædt i blå der knæler foran en portal eller bygning med tårne, hvoraf det ene, til højre, rager et godt stykke op over billedrammen.⁴⁸ Inde i portalen eller arkaden står tre mænd, klædt i henholdsvis rødt, grønt og rosa. Alle tre ser på den knælende mand, mens de med bøjet hoved synes at holde med begge hænder om deres hager eller kinder. Neden for billedet ses endnu sporene af en henkradset bemærkning eller instruks på to linier, som jeg gerne havde kunnet tyde.

På en eller anden måde må dette jo være en gengivelse af fortælleniveau tre, nemlig Ugolinos beretning om døden i hungertårnet med sønnerne; hvorledes misforståelsen er kommet i stand, kan måske teksten forinden opklare, hvis eller når jeg får den tydet. Det interessante i denne forbindelse er dog snarere den omstændighed at denne scene overhovedet er blevet afbildet; det er der nemlig kun ét andet bevaret eksempel på i de illustrerede håndskrifter af Komædien, i det ca. hundrede år yngre British Library’s Yates Thompson fol. 61^r, i tidlig renæssancestil.⁴⁹

Vi ser her en anderledes kompleks og dog behersket visualisering med en i højere grad rumligt artikuleret fortælle teknik. Farvelægningen er, som generelt i pragthåndskrifterne fra 1400-tallet, tæt og malerisk, i modsætning til 1300-tallets illustrationer, der mere har

⁴⁶ Meiss & Brieger 1969, s. 45 & 85.

⁴⁷ Meiss & Brieger 1969 II, pl. 313 b.

⁴⁸ Jvf. Meiss 1969 I, s. 125.

⁴⁹ Jeg har studeret dette og andre British Library-håndskrifter af Komædien i august 1998.

karakter af delvis farvelagte tegninger.⁵⁰ Den guldbort-indrammede rektangulære billedflade på blad 61 er elegant inddelt i tre rum eller sektioner der går over i hinanden: til venstre et klippefyldt helvedslandskab, hvor de to vandrere i klart rødt og blåt betragter Ugolino i issøen forneden, idet han løfter hovedet op fra Ruggieris søndergnavede hoved for at fortælle sin historie.⁵¹ Denne beretning udspiller sig derefter til dels foroven i samme billedfelt, hvor vi ser gengivet Ugolinos onde drøm i tårnet: tre glubske hunde i hver sin farve jager, ikke en ulvefamilie som i teksten (vv. 28-36), men fire nøgne menneskeskikkelser. Disse genfinder vi atter i næste felt, det midterste. På grænsen til dette, altså i overgangen mellem første og andet billedrum, står en mand og sømmer døren til en bygning til, som det er beskrevet i vv. 47-48, hvor Ugolino fortæller hvorledes han inde fra tårnet hører porten forneden blive forsegle, og dermed erfarer sin og børnenes dødsdom: *io sentì chiavar l'uscio di sotto/ a l'orribile torre*. Det kan synes overraskende at personen der foretager denne handling på billedet er nøgen, men dette træk bidrager faktisk til billedets enhed og fortællemæssige logik, hvor kun de to vandrere, som jo ikke deltager i den berettede handling, skiller sig ud som påklædte i klare, pragtfulde farver, i øvrigt svarende til farvelægningen i andre pragthåndskrifter fra 1400-tallet, heriblandt Botticelli.⁵²

Inde i tårnkammeret, som udgør det midterste, afgrænsede billedrum, gengives simultant to stadier i handlingen: Foroven, i baggrunden, ses Ugolino tv. bide sine hænder af sult og smerte, mens hans mindre sønner th. henvender sig bedende til ham. Og forneden, i forgrunden i samme fremstillede rum, ses slutscenen hvor han, stadig nøgen, kryber famlende hen over deres liggende lig, inden han selv dør. I det tredje billedrum til højre forlader vandrerne scenen og tårnet, og samtaler med andre skikkelser i isen.

Som det forhåbentlig er fremgået af denne beskrivelse, finder vi i dette håndskrift en helt anderledes klar beherskelse af rum som fortællekode, en teknik som tillader kunstneren, den forholdsvis kendte mester Priamo della Quercia, at gengive tekstens fortællerniveauer og hele stemning væsentligt mere udtømmende end den anonyme venetianer eller emilianer fra 1340'erne var i stand til.⁵³

Lad os imidlertid lidt endnu opholde os ved hvorfor og hvorved begge billeder tilsammen er enestående. Som tidligere berørt, er netop passagen med Ugolinos død et af Komediens 'store numre', i eftertiden dyrket af kunstnere: fra renæssancemusikeren Vincenzo Galilei (Galileos far) i 1500-tallet – hvis kantate over passagen, for basstemme og basso continuo desværre er gået tabt, over 1800-tals billedkunstnere som Delacroix, Doré, Carpeaux og Rodin frem til nylig afdøde Vittorio Gassman,⁵⁴ hvis fremførelse af Ugolinos død var en af hans faste succeser, bevaret i visuel-akustisk form.⁵⁵ Men som sagt: i de middelalderlige illustrationer er historien stort set fraværende. Tilsvarende gælder 'romantiske' passager som Paolo og Francescas elskovshistorie (canto V), som slet ikke ses

⁵⁰ Julia Schewski, se næste note. Øvrige pragthåndskrifter fra 1400-tallet er, foruden det nævnte Urbino-håndskrift (Note 13), tre håndskrifter i Bibliothèque Nationale i Paris: Ms. it. 74 (Bartolomeo di Fruosino, ca. 1420, heri bl.a. et detaljeret farvelagt tværsnit af Helvede, påvirket af Nardo di Ciones fresko i Santa Maria Novella fra 1354-57), Ms. it. 2017 (!) fra o. 1440, hvis anden halvdel befinder sig i Biblioteca Comunale i Imola, hvor jeg ikke har haft lejlighed til at se det, og Ms. it. 78 (Cristoforo Cortese, for 1450).

⁵¹ Meiss & Brieger 1969 II, pl. 316 b.

⁵² Botticelli 2000, artikel af Julia Schewski, ss. 312-17. Botticellis illustrationer er dog kun for 2-3's vedkommende farvelagt, velsagtens fordi arbejdet ikke blev endeligt afsluttet.

⁵³ Yngre bror til den mere berømte Jacopo, billedhuggeren; aktiv o.1450, hovedsagelig i større formater. Håndskriftet diskuteres ud fra en kunsthistorisk synsvinkel af Millard Meiss (Meiss & Brieger 1969 I, ss. 70-80). Kunstneren nævnes dog ikke i håndskriftet, og Taylor & Finley 1997 nævner den samtidige Vecchietta som ophavsmand, på et grundlag (John Pope-Hennessy) jeg ikke har sat mig nærmere ind i.

⁵⁴ Meyer 1998, kilde især Yates 1951.

⁵⁵ *Gassman legge Dante*, video 1-3, P. P. M. EDB 1996.

illustreret i middelalderen, men nok jo siden (i billedform af Ingres, Rodin m. fl., musikalsk af Rossini (sang), Tjajkovski (orkesterstykke), Riccardo Zandonai (opera, efter d'Annunzio), Rachmaninov (enaktsopera), Paul von Klenau (symfoni) m. fl. I middelalderen finder man kun, eventuelt, et billede af dem i hvirvelstormen sammen med de andre erotiske syndere, altså fortællerniveau to. Tilsvarende illustreres Odysseus' beretning om hans egen rejse (canto XXVI) kun 1-2 gange, og da kun med det slutlige skibbrud (det florentinske Vat. Lat. 4776, nu i Vatikanbiblioteket, fra slutningen af 1300-tallet).⁵⁶ Endog Guido da Montefeltros politisk-moralsk korrekte beretning om hvordan han alligevel ikke blev frelst for sin fromhed men fordømt for sit svig (canto XXVII) er tilsyneladende kun illustreret ét sted i håndskrifterne, nemlig i samme vaticanmanuskript, fol. 95^v, der har en afbildning af englen og djævelen i kamp om hans sjæl. Hans søn Boncontes parallelt-kontrasterende beretning i femte purgatoriesang – vel nok en af Komediens mest bevægende og storslåede passage – ses ikke illustreret i noget håndskrift overhovedet, skønt man med nyere øjne skulle tro det ville være en lækkerbissen for en dramatisk anlagt billedkunstner, jvf. f. eks. Dorés grafiske behandling af motivet.

Man får indtryk af at disse *fortalte fortællinger* med deres udfoldede selvstændige stemmer har virket forstyrrende for den moralske tendens der dominerer illustrationer såvel som kommentar i denne fase, og videre til dels i den følgende. Hvorimod fortalte ting som Vergils forklaring af henholdsvis Helvedes og Purgatoriets opbygning (*Inf.* XI og *Pg.* XVII) har været mere ukontroversielle, og derfor også ses illustreret fra og med 1400-tallet, kulminerende i 1500-tallets matematisk-ingeniørmæssige interesse for Helvedes konstruktion, som optog selveste Galileo Galilei i et af hans første værker. Det tidligste eksempel i denne retning jeg kender til er det florentinske Ital. 74 på Bibliothèque Nationale i Paris, hvis illustrationer er udført af Bartolomeo di Fruosino o. 1420: fol. 33 viser (omtalen af) Helvedes opbygning iflg. Vergil i canto XI, visualiseret som en art bygmestermode i grå sten eller cement stående th. for ham, mens fol. 1^v har vist et detaljeret tværsnit af Helvede.⁵⁷

På samme vis visualiseres ret hyppigt metaforstoffet på niveau ét, fortællerplanet: f. eks. illustreres flere gange det indledende billede fra Purgatoriet I 2, *il navicello del mio ingegno*, min digtereves lille fartøj; således i Budapest-håndskriftet (fol. 29^v).⁵⁸

Det er en velkendt pointe i nyere danteforskning at de tidlige læsninger af Komediens var fokuseret på og så at sige lukket omkring kristelig moral og allegorisk teologi, i modsætning til de læsemåder der i nyere tid har påpeget værkets åbenhed og flertydighed. Tilsvarende kan iagttages i illustrationer hvis billedprogrammer fokuserer på selve beretningen om vandringen gennem dødsrigerne, og fortolker denne i konventionel kristen ikonografisk ramme, med indslag af traditionel allegori og topik. Budapest-håndskriftet er et godt eksempel på denne generelle tendens, som ville kunne uddybes med yderligere eksempler; her blot et enkelt fra Chantilly-håndskriftet, som jeg vil lade stå utolket:

Fol. 34^r ses Dante med kappen flagrende efter sig flygte ned fra bjerget th., over hvilket en stjerne eller sol er anbragt som tegn, og hvor sangfugle flyver rundt, mens derimod skoven tv. domineres af en ligesom lyttende (horn)ugle foroven⁵⁹ (man kommer til at tænke på Bosch' ugle-tegning i Kupferstichkabinett Berlin: *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren*,

⁵⁶ Jeg har studeret Vatikanbibliotekets illustrerede Dante-håndskrifter på stedet i april 1999. Billedet er gengivet Meiss & Brieger 1969 II, Color plate XI a. Til tolkningen af Odysseus-skikkelsen, se i øvrigt Meiss 1969 I, s. 148.

⁵⁷ Jeg har studeret BN's illustrerede Dante-håndskrifter på stedet i juli 1999.

⁵⁸ Meiss & Brieger 1969 pointerer at den kristne tradition for at illustrere tekstlige metaforer gik tilbage i hvert fald til 800-tallet, s. 34.

⁵⁹ Meiss & Brieger 1969 II, pl. 39.

og hvorfor ikke også Ekelöfs⁶⁰ ...*Men i snåret stirrar /med gula ögon ugglan.*) Midt imellem skov og bjerg står Vergil. Uglen, der jo altså er placeret på syndens plads til venstre, genfindes også fol. 48^r over Helvedsporten i canto III, her flankeret af to mindre ugler.

(U)virkelighedsniveauer i *Inferno* I.

Gennemgående kan man sige at de middelalderlige illustrationer er mere teknisk primitive end Dantes tekst, forsåvidt en sådan sammenligning mellem forskellige kunstformer eller tegnsystemer er meningsfuld.

Skellet mellem den fortællende og fortalte Dante, mellem *Dante narratore* og *Dante personaggio*, er ofte udvisket i billederne og i de ret få billedtekster der forekommer (han benævnes som regel *autor*, selvom der snarere er tale om *personaggio*) – men nogle steder, især på første side, kan man dog se mere eller mindre artikulerede forsøg på at komme til rette med Komediens originale fortælle teknik. Blandt de tidligste eksempler (o. 1340, Emilia-Padova) er British Library's Egerton 943, fol. 3^r, der forud for første canto viser en todelt men rumligt sammenhængende og simultan billedkomposition: tv. en alkove eller et sovekammer, hvor Dante sover og formentlig drømmer under en solid og ornamenteret dyne, mens han th. har forladt sengen (bag ham ses døren eller forhænget) og under åben himmel begiver sig op ad en antydet bjergside med buske eller træer.⁶¹ Billedet viser således en grundlæggende forståelse af Komedien som en drøm eller drømt vision, og lægger hermed vægt på hvad jeg andetsteds har villet se som en bevidsthed om erindringen eller *modus intelligendi*, måden hvorpå oplevelserne erfares og bearbejdes.⁶² En anden opfattelse ses på første side af det allerede omtalte Vat. Lat. 4776: her fremstilles Dante ikke som drømmende men derimod som skrivende. I sig selv er dette motiv jo ikke usædvanligt i middelalderlig sammenhæng, hvor en skrivende forfatter hyppigt optræder indledningsvis i illustrerede håndskrifter: eksemplerne er legio, således atter det parisiske Ital. 74, hvor første side viser en figur ved en skrivepult placeret i et rum med omhyggeligt klinkebelagt gulv (billedet er generelt noget pedantisk uinspireret). Det bemærkelsesværdige ved vatikanhåndskriftet er imidlertid at skrivepulten her er placeret midt i den mørke (dog ikke særlig vildsomme) skov: Dante sidder på en flade af græs, omgivet af træer, og skriver om det han forestiller sig at opleve dér! En næsten modernistisk sammenkobling af reference og udsigelse, af *qual era* og *il dire*, eller om man vil mellem *modus essendi* og *modus significandi*.

En tredje og ikke mindre interessant opfattelse møder vi i et venetiansk håndskrift (Paris Bibliothèque Nationale It. 78) fra kort før 1450, hvis fornemme og virtuose illustrationer kan tilskrives Cristoforo Cortese; her fremstår nemlig den læsende eller måske berettende-fremførende forfatter. På fol. 2^v ses, i en smuk symmetrisk komposition af billede, tekst og kommentar, et illumineret initial-**N** indeholdende i forgrunden en siddende figur med en opslået bog, i baggrunden mødet med dyrene i en brunfarvet skov, oven over hvilken ses et fjernt isblåt billedfelt hvor der er blevet plads til hvad jeg mener må tolkes som Beatrice der sender Vergil af sted; i baggrunden af samme gådefuldt disede billedrum ses også gengivelse af *la lupa*, ligesom citeret eller refereret. Øverst den gyldne sol, hvis stråler når ned i den øvre billedflade.⁶³ Komedien blir altså fremstillet som noget en forfatter læser op for os, på en tilsyneladende så levende måde at læseoplevelsen og stederne der beskrives flyder ind i hinanden, i det mindste for ham selv. (Her kunne det være interessant at kende

⁶⁰ "Trionfo della morte", fra *Strountes* 1955.

⁶¹ Meiss & Brieger 1969 II, pl. 41 a.

⁶² Meyer 2001, s. 70.

⁶³ Meiss & Brieger 1969 II, pl. 45 a.

mere til Genève-håndskriftet, der iflg. Brieger & Meiss' beskrivelse (1969) begynder i et bibliotek eller boghandel, og glider over i skoven!)

Med andre ord ser vi flere steder ansats til teknikker der formår at vise flere lag og virkelighedsniveauer i det fortalte, og lader dem glide ind og over i hinanden. Denne tendens er dog mindre udtalt i Budapest-håndskriftet end i visse af de senere håndskrifter, heriblandt jo også og ikke mindst Thott 411. Og selvom deres illustrationer ikke altid synes at bero på nærmere læsning af teksten, rummer de tidlige håndskrifter dog interessante vidnesbyrd om en delvis forståelse af Komediens fortælleform, eller om man vil: om hvorledes Dantes værk i den nære eftertid blev både forstået og misforstået.

Man kan imidlertid ikke komme uden om at ingen egentlig jævnbyrdig kunstner synes at have beskæftiget sig med illustrationer af Dantes værk, i hvert ikke før Botticelli i 1480'erne gennemførte sin berømte og flere gange publicerede billedcyklus, som dog falder uden for dette foredrags ramme.⁶⁴ En årsag hertil kan være at bogmaleriet i Italien, i modsætning til nord for Alperne,⁶⁵ ikke længere tiltrak de mest efterspurgte og fremsynede talenter, der snarere søgte mod større, mere eller mindre monumentale former.⁶⁶ Et oplagt eksempel nær ved Dante er naturligvis Giotto, hos hvem den svenske kunsthistoriker Sven Sandström har påvist et dynamisk spil mellem hvad han træffende kalder *levels of unreality* i billedfladerne, et fænomen der strukturelt kunne minde om hvad man finder i Komедien.⁶⁷

Men ikke kun hos Giotto. Hos Jeremy Tambling, der ledte mig på sporet af denne pointe, ses (mørkt) gengivet et spændende avantgardistisk værk af Bernardo Daddi (eller fra hans værksted) fra 1330'erne.⁶⁸ Billedet, eller rettere billederne, viser i alt syv personer i vidt forskelligt format, placeret i mindst fire adskilte billed- eller virkelighedsrum: den tyske kunsthistoriker Klaus Krüger, der har analyseret billedet, taler i denne forbindelse om *Diskontinuität der Realitätsgrade*.⁶⁹ Eller altså *levels of unreality*.

Der er tale om et bemalet træpanel med en basisbredde af 1,16 meter, hvad der tyder på en bestilling til et kloster eller kapel snarere end et privat andagtsrum; intet sikkert er dog kendt om billedets proveniens ud over dateringen 24. 2. 1334 (dvs. 1335) midt i billedrammen forneden.⁷⁰ Centralt i billedhelheden ses jomfru Maria, gengivet i tavlens største format fra livet og opefter, og indfattet i en ramme af afmalet marmor, som var der tale om et murmaleri, eller for at være helt præcis: en afmalet gengivelse af et indrammet murmaleri. I hånden holder hun en bog, hvis tekst, indeholdende en anrøbelse til "Jomfru Maria i Bagnuolo" (ved Impruneta, syd for Firenze), er vendt således at den er læselig, ikke for hende, men for beskueren. Denne eller rettere disse er faktisk selv til stede i billedet, idet vi på et afbildet smalt mosaikgulv forneden i hele tavlens bredde ser tre små knælende og bedende figurer, der sandsynligvis repræsenterer den eller de ukendte bestillere eller donatorer, to kvinder til henholdsvis højre og venstre for Maria, og en noget mere fremtrædende mand lige under hende: ned mod ham strækker hun sin hånd, ud over den nederste del af billedrammen, ligesom det er mod ham hendes blik synes rettet. Til højre og venstre for hende i hvert sit billedfelt, ses henholdsvis St^a Katharina af Alexandria og St. Zenobius, som begge er navngivet forneden i det omtalte rammepanel. De er afbildet i fuld

⁶⁴ Botticelli 2000.

⁶⁵ Meiss & Brieger 1969 I, ss. 36-37.

⁶⁶ det er måske karakteristisk at det var i Frankrig, ved pavehoffet i Avignon, at Simone Martini udførte sin berømte bemalede bogside i Petrarca's eksemplar af Vergil.

⁶⁷ Sandström 1963, ss. 16, 21, 26, 36. Jvf. også Ringbom 1980.

⁶⁸ for bedre gengivelse, se Belting & Blume 1984 s. 194 (s/h) og *Opera del Duomo* 2000 ss. 58 & 61 (farve).

⁶⁹ Klaus Krüger, "Bildandacht und Bergainsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft", i: Belting & Blume 1984.

⁷⁰ idet nytåret indtraf 1.3. (*Opera del Duomo* 2000, s. 61).

skikkelse, dvs. mindre end Maria men væsentligt større end de tre jordiske mennesker fornedet. Og endelig øverst, dvs. over Maria, ses i et trekantet panelstykke Kristus, klædt i samme stof og farver som sin mor fornedet, men i mindre skala, som om han befinder sig i et fjernere rum i forhold til de øvrige afbildede personer og til beskueren/-ne inden og uden for den samlede billedramme.

[Illustration: Opera del Duomo-museet Firenze, \(komposition fra:\) Bernardo Daddi \(?\), Madonna mellem Skt. Katharina af Alexandria og Skt. Zenobius. Andagtstavle, dat. 1335.](#)

Billedets religiøse eller mere præcist andagtslige betydning er klar og velkendt fra katolsk tradition: Maria skal, måske bistået af de to flankerende helgener, formidle en bøn eller kontakt til den fjerne Kristus foroven, og de forskellige (u)virkelighedsplaner i billedværket modsvarer således forskellige niveauer i det denne- og hinsidige. Det interessante i vores sammenhæng er imidlertid hvorledes billedet peger på sin egen dobbeltkarakter af virkelighedsreference og selvstændigt værk, i og med at niveauerne udfordrende overskrides i og uden for værkets egen ramme: der er tale om et meta-billede, der handler om sig selv og om den omstændighed at vi netop nu står betragende foran det, idet det som værk indskriver eller om man vil indmaler sin beskuer. På lignende vis indskriver Komædien sin læser gennem de velkendte og nyskabende *appelli al lettore*. Træpanelet, med sine repræsenterede beskuerer og sit dynamiske spil mellem virkelighedsniveauer er **et billede af og om at se på billeder** – som Dantes Komædie på ét plan, det der indskriver læser og fortæller i en fortløbende dialog, er en reflektiv fortælling netop om at læse og at skrive. I den forbindelse kan man også pege på et håndskrift som det påfaldende aristokratiske Cod. Triv. 1048, der tidligere er nævnt (note 15): ved *Inf.* V betragter de elegant klædte og poserende vandrere fornedet på siden en række fornemme riddere og fruer, der snarere synes at befinde sig til en hoffest end hvirvle rundt i en helvedsstorm. Man kunne fristes til en let hårtrukken 'borgesk' tolkning: de pågældende personer, Dido, Tristan osv. (vv. 58-69) er jo litterære figurer, og Dante 'ser' dem hermed som de fremstår for ham som læser af de pågældende fortællinger, ikke som de mere helvedsrealistisk ville eller burde se ud dér hvor han på fortalt niveau to møder dem, i stormen. Med andre ord: peger Vergil på billedet, ikke ind i Helvede, men ind i et bibliotek? Man kommer næsten til at tænke på Svend Aage Madsen eller Kjartan Fløgstad, for nu blot at holde sig til det nordiske.

Det mest iøjnefaldende motiv på andagtsbilledet er naturligvis den hånd Maria strækker ud mod den anrørende, i en gestus der på én gang udpeger og udfordrer niveauerne gennem en raffineret ekspressiv brug af rammen. Noget tilsvarende ses i Chantilly-håndskriftet af Komædien (Musée Condé ms. 597), et værk samtidigt med Budapest-codexen og dermed også stort set med Daddis (eller hans værkstedes) billede. Hæderspladsen i håndskriftet er ellers tildelt, ikke Dantes Komædie men (den højt ansatte) Guido da Pisas kommentar, som også får de fleste illustrationer.⁷¹ I kommentarillustrationen til *Inferno* II ses nederst på fol. 45^r Vergil, der over for Dante peger opad i marginen th. mod tre medaljoner med hver sin kvindeskikkelse, der strækker en hånd ned mod vandrerne, vel at mærke ud over rammen der afgrænser den enkelte

⁷¹ Auvray 1921, s. 94: "...c'est au commentaire, complètement distinct du poème, qu'ont été réservé presque tous les honneurs de l'illustration; ce qui permet de supposer que ce commentaire était considéré comme la partie essentielle du volume". – Unægtelig en pointe mht. tekststatus! Håndskriftets stil må betegnes som luksuriøst aristokratisk, og det er formentlig fremstillet til et medlem af Spinola-familien. Jeg har studeret det på stedet i juli 1999, men privatiseringen af fotorettighederne til Musée Condés samlinger har gjort det økonomisk umuligt at vise billeder derfra. Håndskriftet diskuteres dog indgående af Millard Meiss (Meiss & Brieger 1969 I, ss. 52-70), ud fra en kunsthistorisk synsvinkel, og tilskrives i øvrigt nær indflydelse fra Francesco Traini, hvem Meiss også tilskriver de kendteste af Camposanto-freskerne i Pisa, fra 1340'erne. (Se også s. 111, note 33).

medaljon.⁷² (I udtryk og malemåde kunne de minde om en vistnok omtrentlig samtidig Pietà udført af Jacopino da Bologna, der befinder sig i samme bys pinakotek.)⁷³ Som man forstår, afbildes her Vergils fortalte beretning om de tre himmelske kvinder der har sendt ham af sted og vil beskytte Dantes vandring gennem dødsrigerne, således som det i teksten udtrykkes i v. 52 ff. I billedet udtrykkes denne narrative og psykologisk-metafysiske kompleksitet gennem en klart behersket rumlig komposition der synes i slægt med Daddis skole og vel også, lidt fjernere måske, med første side af Thott 411.

Grubleren: *Che pensa* ?

Til slut nogle overvejelser om det motiv vi mødte først, og som jeg kaldte Grubleren, med en hilsen til Rodin – en hilsen jeg kort skal tage op til allersidst. Figuren optræder mig bekendt i følgende fire Dante-håndskrifter, i omtrentlig kronologisk rækkefølge: Budapests Cod. Ital. 1 fra o. 1345 (Veneto-området), før 1350 i det florentinske Medici-biblioteks Plut. 40.3 (et sienesiske pragthåndskrift med ekspressive billeder, som vi ikke tidligere har berørt), o. 1400 i Københavns Thott 411 (Bologna/Padova?), og i Medici-bibliotekets mere klodsede florentinske Plut. 40.7, fra formentlig tidligt 1400-tal. (Hvorvidt Genève's Bodmer 247 eller Altona-håndskriftet eventuelt viser et lignende motiv, har jeg endnu ikke kunnet fastslå).

I Budapest-håndskriftet er figuren for så vidt mindre interessant, idet den slet og ret synes at betegne søvn og/eller drøm; i hvert er dét hvad den entydigt betyder i illustrationen til *Pg IX* fol. 34^v tv. forneden, hvor Dante drømmer at han bæres væk af en ørn (vv. 20-33), som det skildres på billedet foroven; forneden ses han drømmende med hånden under kind, mens en kvinde nærmer sig ham med udstrakte arme. Som vi erfarer af Vergils fortælling (vv. 51-63), er dette hvad der reelt foregår mens Dante sover: hans skytshelgen Lucia kommer for at bære ham længere op ad Purgatoriebjerget, frem til porten.

Tilsvarende kan siges om Plut. 40.3, hvor motivet optræder én gang, i en smukt indrammet simultansekvens med den drømmende Dante i skoven tv. og mødet med de tre dyr th., på vej op ad bjerget. Der er her tale om samme tematiske *signifié* som, med et andet motivisk *signifiant*, ses bl. a. i det tidligere berørte Yates Thompson-håndskrift, som er hundrede år yngre. Her ligger (fol. 2^f) tv. Dante på jorden i skoven; i midten angribes han tre gange af hver sit dyr, sidst af *la lupa*, som vælter ham om kuld, og endelig ses th. Vergil, der over for den nu atter stående Dante peger op på Beatrice i 'citationstegn' foroven, som i inkunablen fra 1481 (jvf. afsnittet *En vej gennem Helvedet*, foroven).

I Thott 411 er der som vi har set tale om et mere komplekst spil på niveauer, og det er et mere åbent spørgsmål hvorvidt Grubleren, her anbragt i initialet og dermed i en vis forstand uden for teksten, skal opfattes som drømmende, erindrende-tænkende eller måske snarere digtende, som eksempelvis i skovscenen i Vatikanets Lat. 4776. Tilsvarende gælder Plut. 40.7.

Er dette et vidnesbyrd om metalitteraritet, eller ej? Man skulle mene spørgsmålet kunne lade sig afgøre eller i det mindste belyse ud fra den ikonografiske litteratur, men søgen i et standardværk som Garnier (1982) har ikke været til megen hjælp, idet motivet i den foreliggende form simpelthen ikke findes her; dog anføres eksempler på søvn med hånd-under-kind i forbindelse med *liggende*, bagoverlænedede personer, ligesom i øvrigt på Simone Martinis berømte Vergil-miniature til Petrarca.⁷⁴ Hvad jeg derudover på egen hånd indtil nu

⁷² Meiss & Brieger 1969 II, pl. 47.

⁷³ Carli m.fl. 1964, pl. 107. Se dog også note s. 111, note 33.

⁷⁴ I Dante-sammenhæng findes motivet i Perugias Augusta L. 70, fol. 1 v, Meiss & Brieger 1969 II, color

har fundet, er følgende:

Motivet, eller i det mindste noget der ligner, er fra ældre tid nok mest kendt fra Dürers stik *Melancholia* fra o. 1500. Her har det tydeligvis ikke med søvn at gøre, men snarere med en kontemplativ tilstand, der som titlen antyder er af melankolsk-reflekterende karakter (jeg skal ikke i øvrigt gå ind på de mangfoldige mulige tolkninger af billedet og dets referencer).⁷⁵

I middelalderen, faktisk i Dantes tid eller umiddelbare eftertid, optræder motivet tre gange i det berømte *Codex Manesse* i Heidelberg's universitetsbibliotek, et håndskrift med billeder af de kendteste minnesangere, formentlig udført omkring eller kort efter 1300.⁷⁶ Ofte gengivet er især billedet af mester Heinrich Frauenlob, der fra sit høje sæde synes at dirigere et ensemble af fidler, sækkepiber, skalmejer, piber og trommer. Tre billeder, alle af adelige personer med våbenskjold, viser en digter i grublerpositur, nemlig hr. Heinrich von Veldig, hr. Walther von der Vogelweide (et ligeledes hyppigt gengivet billede, med en sangfugl i bur) og hr. Reinmar von Zwer (eller Zweter). Alle tre optræder med en stor, slynget (ubeskrevet) tekstrulle eller tekstbånd, som tilsyneladende står for at skulle udfyldes med skrift. Hos hr. Reinmar ses endvidere to assistenter klar til at modtage diktat: den ene en ung mand med griffel og vokstavle, den anden en smuk og yndefuld kvinde, der holder tekstrullen hen over skødet mens hun i højre hånd holder en pen eller stift. Det skal her bemærkes at hr. Reinmar angiveligt var blind, og derfor har øjnene lukket, mens de to andre adelige digtere tydeligt ser frem for sig, den ene betragter måske den hvide skriftflade. Med andre ord kan spørgsmålet åbne / lukkede øjne, som var tvetydigt i Thott 411 og Plut. 40.7, her ikke tolkes uafhængigt af den realistiske kontekst.

Om det væsentlige er dog ingen tvivl: grublerposituren har her at gøre med digtning, og med kontemplativ inspiration. Der synes endda at være tale om en ganske vist ikke helt entydig reference til selve skriveprocessen. Posituren og situationen skildres i et af Walthers kendte satiriske digte, citeret i udgavens efterskrift: *Ich saz uf eime steine und dahte [deckte] bein mit beine, dar uf sazt ich den ellenbogen, ich hete in mine hant gesmogen daz kinne und ein min wange...*, altså: han sidder grublende på en sten, med benene over kors, idet han støtter hovedet med hage og kind på hånden, der hviler på det øverste ben – ganske som på billedet af ham.

(Med hensyn til de korslagte ben, peger eksempler franske eksempler fra kort før 1300, studeret af Jean-Claude Schmitt, på betydningen autoritet eller hersker, dog i retning af *rex* el. lign., snarere end *auctor-auctoritas*.⁷⁷ Det er min foreløbige fornemmelse at dette ikke spiller ind her.)

Hos Meiss & Brieger ses et eksempel af Francesco Traini (jvf. i øvrigt note 33, vedrørende Chantilly), *Pavens vision af Skt. Domingo der opretholder Kirken*: den sovende pave liggende, men foran ham ses to andre skikkelser, den ene i øvrigt af arabisk præg, som begge sover i siddestilling, med hånd-under-kind.⁷⁸ Betydningen er her forsåvidt ligeså entydig, dog en anden end ovenfor: søvn, måske drømmesøvn, ligesom i f.eks. Plut. 40.3. eller (sandsynligvis) Budapest.

Mit sidste visuelle eksempel er langt det ældste, og måske også det mest tvivlsomme, nemlig den kendte romerske Vergil-mosaik fra det nuværende Tunesien, der i stiliseret form i øvrigt er tilgængelig på omslaget til pocket-udgaven af Vergils svenske *Aeneiden* ved

plate II.

⁷⁵ Se herom evt. Panofsky 1923.

⁷⁶ Die Minnesinger, u. å.

⁷⁷ Schmitt 1993. Der er tale om et nordfransk Gratian-håndskrift, datérbart til o. 1290.

⁷⁸ 1969 I, fig. 29.

Ingvar Björkeson.⁷⁹ Her sidder i midten Vergil, togaklædt og med en beskrevet skriftrulle hvilende på venstre knæ; skriften er i en grafi som jeg ikke er i stand til at tyde, faktisk er jeg ikke sikker på om det er latin eller græsk, og om der er tale om sammenhængende tekst eller ej. På hver side af ham, dvs. umiddelbart bag hans stol, står to musen, der kan identificeres ud fra deres attributter: tv. historieskrivningens muse Klio med skriftrulle (der vender mod hende selv, hvorved teksten ikke kan læses), th. tragediens Melpomene, med den tragiske maske. Af disse to har Melpomene kinden hvilende på hånden, idet albuen atter hviler på stolens ryglæn.

Om der er en forbindelse til de middelalderlige og nyere eksempler, tør jeg ikke sige med nogen grad af sikkerhed; som det ses, har motivet her også en noget anden udformning, idet Melpomene jo står og ikke sidder. Men at der også her tematisk udsiges noget om digterisk inspiration og arbejde, synes uomtvisteligt. I en Dante-sammenhæng er det jo i øvrigt bemærkelsesværdigt hvilke musen Vergil åbenbart forbindes med, og hvoraf især Melpomene må overraske. Hos Æneidens forfatter skulle man vel snarere have ventet epikkens Kalliope (med skrivetavle og griffel), den muse som han selv anråber i Æneiden (X 525). Som bekendt anråber også Dante hende (*Pg* I 9), dog vistnok ikke fordi hun forbindes med epos, men snarere fordi hun ansås for den ældste og førende blandt muserne. (At han intetsteds nævner Komediens Thalia, kan jo i forbifarten undre...)

Faktisk svarer den antikke mosaiks opfattelse af Vergil jo ganske nøje til Dantes gængse middelalderlige syn på ham som tragiker (jvf. *Inf* XX 113), foruden som formidler af et faktisk historisk stof; at opfattelsen åbenbart også har eksisteret i oldtiden, er i hvert fald overraskende for mig.⁸⁰

Hvis man ellers tør lægge vægt på disse eksempler, hvoraf jo kun *Codex Manesse* (og Traini) kan siges at befinde sig i nogen nærhed af Dante-håndskrifterne, kan de siges at underbygge indtrykket af at der i nogle håndskrifter har været en interesse for at fremhæve om ikke just hele dét metapoetiske aspekt af Komediens som en moderne læsning kan afdække, så dog værkets karakter af digtning under tilblivelse og refleksion, set gennem den omstændighed at forfatteren / fortælleren selv er synlig i teksten på en måde som er usædvanlig for samtiden: ikke blot som fortalt og handlende person, men som reflekterende og digtende stemme.⁸¹ Hvilket i det mindste nogle illustratører eller deres opdragsgivere synes at have haft blik for; meget mere kan man vist ikke sige.

*

Til allersidst en lille sløjfe, for kort at besvare det spørgsmål man dårligt kan undgå at stille sig selv over for dette grublermotiv: har mon Rodin, der skabte sin *Penseur* til Helvedsportens tværfelt foroven som et *portrait d'artiste* af kunstneren selv der grunder over sit værk (altså i en vis forstand netop som et portræt af Dante, som han læste flittigt i og hvis *Enter* var udgangspunktet for den aldrig afsluttede monumentalport) – har han monstro kunnet få en impuls fra nogen af disse egentlige Dante-illustrationer? Da han såvidt vides aldrig har været i hverken København, Istanbul eller Budapest, og da næppe nogen af de pågældende miniaturer har været publiceret på det relevante tidspunkt, ville

⁷⁹ Natur och Kultur 1996. Den smukt udførte mosaik befinder sig angiveligt i det tunesiske nationalmuseum, hvorfra jeg har en plakat, hvis nærmere omstændigheder det ikke har været mig muligt at fastslå.

⁸⁰ Se evt. kort herom Meyer 2000 s. 32 og 2001 s. 60, samt mere udførligt Henry Ansgar Kelly 1988.

⁸¹ Blandt mange eksempler: Cullhed 1995 og Ullén 1989.

den eneste mulighed konkret være at han havde opsøgt Medici-biblioteket under sit Italiensophold i 1875-76: sandsynligt nok, skulle man synes, på grund af hans interesse for Michelangelo. Svaret er vistnok: nej, det har han tilsyneladende ikke, snarere har han fået idéer fra bl. a. Laokoon-gruppen og den belvederiske torso i Vatikanet.⁸²

Men det kan vi måske vende tilbage til en anden gang, hvor det kunne være lokkende at se på senere visuelle udtryk for Dantes Komædie-verden, fra Flaxman, Füssli, Thorvaldsen, Ingres og Delacroix over Carpeaux, Rodin, Dalí, Carlo Levi og Rauschenberg frem til danskeren Kehnet Nielsen og englænderen Peter Greenaway.⁸³ Dog, det er en anden og længere historie, som måske bedst overlades til en kunsthistoriker. Måske i Oslo om to år?

En tak til Novos Fond samt Harboes Fond, der begge ved støtte har muliggjort mine billedstudier.

Yderligere billeder kan ses i

Ole Meyer: "Dantes Komædie mellem samtid og fremtid", i: Passage, tidsskrift for litteratur og kritik, 51, red. Katja Brøgger Jensen, Århus 2004, ss. 81-90.

Bibliografi

- Auvray, Lucien: "Les Miniatures du manuscrit de l'Enfer à Chantilly". I: *Dante. Mélanges de critique et de l'érudition françaises publiés à l'occasion du VIe centenaire de la mort du poète. 1321-1921*. Union Intellectuelle franco-italienne. Paris, Librairie Française 1921, pp. 93-105
- Barański, Zygmunt G.: "Da storia a metafora: Letteratura italiana e arti figurative", i: Franceschetti 1988, ss. 207-225.
- Belting, Hans (& Dieter Blume): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*, München 1989
- *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- (Sandro) Botticelli: *The Drawings for Dante's Divine Comedy*, ved H.-Th. Schulze Altcapenberg, Royal Academy of Arts, London 2000
- Bratu, Anca: "L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps", *Médiévales: langue, textes, histoire* 20 (1991), ss. 75-90
- Brown, Michelle P.: *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to Technical Terms*. London, The British Library, 1994
- Camille, Michael: *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1989
- Carli, Enzo m.fl.: *Gotikken*, overs. Knud Voss, (*Malerkunstens Historie*, 6, red. Held & Bloemena), København 1964
- Cullhed, Anders: "Vid ordens gräns. Tre florentinare fattar pennan", i: *Vår Lösen* 2-3, 1995
- Fallani, Giovanni: *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1976
- Franceschetti, Antonio (udg.): *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana* (Toronto, Hamilton, Montréal, 6-10. 5. 1985), Firenze 1988 (= Biblioteca dell'Archivum Romanum, Serie I, vol. 208)

⁸² Teorien har vistnok ikke før været undersøgt, men han er ikke anført som besøgende på Medici-biblioteket i protokoller fra 1875 (selvsyn juli 1998 samt efterfølgende korrespondance med biblioteket), og intet i hans bevarede skitsebøger fra Italien ligner motiver fra Michelangelos bibliotekssal eller ældre middelalderkunst (hurtigt selvsyn Musée Rodin, Paris, juli 1999). Rodins eget lomme-eksemplar af *La Divine Comédie*, som formentlig har indeholdt skitser, er desværre gået tabt.

⁸³ Greenaway: *A TV Dante*, Academy Video 1989 (*Inf. I-VIII*). Ved siden af Rodins *Porte de l'Enfer* nok det billedværk der samlet bedst udtrykker Komædiens dynamiske kompleksitet.

- Friedman, Joan Isabel: "Il Paradiso Terrestre di Dante: simbolo e visione nella miniatura neapolitana del Trecento", i: *Letteratura italiana e arti figurative...*, a cura di Antonio Franceschetti (se ovenfor), ss. 245-52
- Gillerman, Dorothy H.: "Trecento Illustrators of the *Divina Commedia*", i *Annual Report of the Dante Society* 77 [USA] 1959, ss. 1-40
- Garnier, François: *Le Langage de l'Image au Moyen Age*, I-II, Paris, Le Léopard d'Or, 1982
- Grosen Rasmussen, Lise: *Jacopo della Lanas kommentar til "La Divina Commedia". Et eksempel på det 14. århundredes Dantekommentering, belyst ud fra København-håndskriftet Thott 411*. Københavns universitet 1993. (Upubliceret afhandling, tilgængelig på Universitetsbiblioteket)
- "Jacopo della Lana. En tidlig kommentator af Dantes *Divina Commedia*, i: *Piranesi. Italienske studier*, 9, red. Jesper Carlsen, Steen Bo Frandsen, Annette Rathje & Gert Sørensen, København 1997
- Jakobson, Roman: "On linguistic aspects of translation", i: *On translation*, udg. R. A. Brower, Harvard University Press 1959, ss. 232-39
- Kelly, Henry Ansgar: *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, University of California Press 1988
- Mandel, Gabriel: *Bogminiaturer*, overs. Jørgen Larsen, (*Malerkunstens Historie*, 7, red. Held & Bloemena), København 1965
- Meiss, Millard, Peter H. Brieger & Charles Singleton: *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* I-II, Princeton University Press 1969
- Meyer, Ole: "Dantes Plads: Utzon-Frank, Carpeaux. Rodin. Oplæg til en litterær skulpturvandring ved Glyptoteket", i: *Magasin*, red. Lotte Philipson, nr. 4, Det kongelige Bibliotek 1998
- *Dantes Guddommelige Komædie, på danske vers*, Multivers, København 2000 (2. udgave 2002)
- "Den Guddommelige Komædie: Epos eller Roman? En diskussion af oversættelsesstrategier", i: *Perspektiv på Dante, I. København 1999*, red. Christian Kaatmann og Ole Meyer, Det kongelige Bibliotek 2001
- Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*. Mit einem Geleitwort von Hans Naumann, Insel-Bücherei Leipzig Nr. 450, u. å.
- The Opera del Duomo Museum in Florence*, La Mandragora s. r. l., Firenze 2000
- Panofsky, Erwin: *Billedkunst og billedtolkning* Udvalg ved Lars Aagaard Mogensen, København 1983
- *Dürers 'Melencolia' ♦ I; Eine Quellen- und Typen-geschichtliche Untersuchung* Studien der Bibliothek Warburg, hrsg. von Fritz Saxl, Leipzig / Berlin 1923
- Pinet, Hélène: *Rodin. The Hands of Genius*, Thames & Hudson, London 1992 (opr. Gallimard, 1988)
- Sandström, Sven: *Levels of Unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance*, Uppsala 1963
- Salmi, Mario, *Italian miniatures*, New York 1954
- "Problemi figurativi dei codici danteschi del Trecento e del Quattrocento", i: *Atti I Congresso nazionale di studi danteschi "Dante nel secolo dell'unità d'Italia"*, Firenze, Olschki, 1962, ss. 174-81
- Schockaert, Catherine Marie: *The Relationship between Image and Text in an early Illuminated Manuscript of Dante's Divina Commedia, the Budapest University Library Codex Italicus 1*, The Central European University, Budapest / Katholieke Universiteit, Leuven, 1997 (Upubliceret afhandling, tilgængelig på respektive universitetsbiblioteker)
- Schmitt, Jean-Claude: "Le Miroir du Canoniste. Les Images et le texte dans un manuscrit médiéval", i: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 6 (1993), ss. 1471-95
- Schubring, Paul: *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Italien 14. bis 16. Jahrhundert*,

- Zürich, Amalthea Verlag, 1931
- Stirneman, Patricia & Gousset, Marie-Thérèse: "Marques, Mots, Pratiques: leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs", i: *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Age*. Actes de la Table Ronde, Paris, 14-26 Septembre, 1987, éd. Olga Weijers (Études sur le Vocabulaire Intellectuel du Moyen Age, 2), 34-35. Turnhout: Brepols, 1989
- Tambling, Jeremy: *Dante and Difference: Writing in the Commedia*, Cambridge University Press 1988
- Taylor, Charles H. & Patricia Finley: *Images of the Journey in Dante's Divine Comedy*, Yale University Press, 1997
- Teilgaard Laugesen, Anker: *Middelalderlitteraturen, en orientering* København 1966
- Ullén, Jan Olov: *Det synliga osynliga. Anteckningar till Dantes Divina Commedia*, Stockholm 1989
- Yates, Frances: "Transformations of Dante's Ugolino", i: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, ss. 91-117

Følgende relevante arbejder har ikke været tilgængelige for mig under udarbejdelsen af artiklen:

- Lewis, Suzanne: *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, 1995
- Marichal, Robert: *Texte ou Image? Mise en Page et Mise en Texte du Livre Manuscrit*, Paris, Édition du Cercle de la Librairie-Promodis, 1990
- Dante istoriato: vent'anni di ricerca iconografica dantesca, udg. Corrado Gizzi / Casa di Dante in Abruzzo, Milano 1999, jvf. www.centrodantesco.it/italiano/CasaDanteAbruzzo1999.htm (april 2002).
- Eugene Paul Nassar: *Illustrations to Dante's Inferno*, Syracuse (?) 1994, jvf. www.princeton.edu/~dante/ebdsa/nassar.htm (april 2002).
- Ringbom, Sixten: "Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art", i: *Medieval Iconography and Narrative*, ed. Flemming G. Andersen m.fl., Odense University Press, 1980
- Schapiro, Meyer: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague 1973 (= *Approaches to Semiotics*, paperback Series, 11)

Ekon från Dante i *Rosens namn* av Umberto Eco

SVEN EKBLAD

1. Jag ska börja med ett kort citat av Horace Engdahl: ”Ett iögonfallande drag hos litteraturen är att den består av böcker som ger upphov till andra böcker”. Citatet finns i uppsatsen *Att skriva om litteratur* i Staffan Bergstens samlingsvolym *Litteraturvetenskap – en inledning* från 1998.¹

Dantes *Divina Commedia* har gett upphov till ett närmast ofattbart antal böcker, artiklar och kommentarer, både i muntlig och skriftlig form. Men Dantes ”magnum opus” har även inspirerat till nya litterära verk. Ett par av de allra senaste är t.ex. kortromanen *Quella notte con Dante all'inferno* av Salvo Zappulla från 1994, eller den lite större romanen *Tra la perduta gente* från 1996 av vänsterrevoltören och fången Enzo Fontana.² I dessa och liknande fall är det fråga om en så uppenbar intertextualitet att det är poänglöst att tillgripa särskild metodik för att påvisa beroendet till Dante.

Men lång är raden av författare som på ett eller annat sätt vävt in tankar, citat, strukturer eller händelsefragment från *Divina Commedia* i sina litterära alster. Det rör sig alltså i dessa fall om *Dante-ekon* i litterära verk. Och själv har jag ägnat mycket tid och arbete åt att hitta, ringa in och placera in i en fast struktur just Dante-ekon i *Rosens namn* av Umberto Eco. Resultatet redogjorde jag för i min avhandling från 1994, *Studi sui sottofondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte I. "La Divina Commedia" di Dante* (Lund University Press). Till grund för avhandlingsarbetet låg det faktum att jag hade hittat en lång rad korrespondenser – eller *intertexter* – mellan *Rosens namn* och *Divina Commedia* (i fortsättningen förkortade till *NR* och *DC*).³ Men det betydde naturligtvis inte att Ecos roman var en slags kopia av Dantes poem. Vad gäller *NR:s* beroende till *DC*, vill jag snarare upprepa vad René Wellek sagt om intertextualitet: ”Konstverk är emellertid inte blott produkter av källor och inflytelser, de är helheter i vilka råmaterial med annat ursprung upphör att vara orörlig materia och uppgår i en ny struktur”. Detta citat använder bl.a. Anders Olsson i sin uppsats *Intertextualitet, komparation och reception*, vilken finns i samma samlingsvolym som jag nämnde tidigare. Och Anders Olsson har själv en mycket välformulerad tanke kring det intertextuella förhållandet mellan två verk. Han säger: ”Förhållandet till det litterära arvet ses inte i termer av orsaker utan av omvandlingar”.⁴

Som jag ser det, är ekona från Dantes text i *NR* i främsta hand just *omvandlingar* och inte

¹ H. Engdahl, *Att skriva om litteratur* i S. Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning* Studentlitteratur, Lund 1998, s. 171.

² S. Zappulla, *Quella notte con Dante all'inferno*, Prova d'Autore, Catania 1994 och E. Fontana, *Tra la perduta gente*, A. Mondadori, Milano 1996. Det kan tilläggas att bara några år tidigare utgavs en märklig versifierad teatertrilogi med *Komedin* som överflödande inspirationskälla: *Commedia dell'Inferno, Il Purgatorio* och *Il Paradiso* av respektive Edoardo Sanguineti, Mario Luzi och Giovanni Giudici (Edizioni Costa e Nolan, Genova 1989).

³ *NR* = U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980. *DC* = *Divina Commedia* i Dante, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Sansoni, Firenze 1965.

⁴ Båda citaten på s. 54 i Bergsten 1998.

kalkerade bitar. Den enda nästan direkt kalkerade biten i *NR* är det berömda citatet från *Infernos* femte sång, ”e caddi come corpo morto cade”, vilket i Ecos roman låter: ”e caddi come cade un corpo morto” (s. 253). Som en ”död kropp” faller Adso ihop då han på natten till fjärde dagen vaknar upp efter mötet med Flickan och i stället för den varma goa ungmön finner ett stort blodigt oxhjärta bredvid sig.

Men det var inte dessa kalkerade ord som var intressanta för mitt avhandlingsarbete.

2. Jag går nu över till att i (mycket) korta drag redogöra för avhandlingens grundidé, för min metod att ringa in de hittade intertexterna och för några av de upphittade ekona från Dante.

Avhandlingens ursprungsidé var att söka efter *NR:s* s.k. anagogiska mening, d.v.s. den yttersta transcendentala meningen, vilken – som vi vet – alltid slutar med Gud hos medeltidens kristna författare; jfr t.ex. Dantes egen analys av Bibelns berättelse om Israels flykt ur Egypten, när han i det berömda brevet till Can Grande della Scala ska förklara vad han menar med ”anagogisk tolkning”. Han säger fritt översatt till svenska: ”Om vi ser till den anagogiska tolkningen, menas här vår heliga själs frigörelse från det korrupta jordelivets slaveri och övergång till den eviga härlighetens frihet” (”si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem”⁵). Och hans egen *DC* slutar ju med Gud, eller som han själv skriver i brevet: ”In ipso Deo terminatur tractatus”.⁶

För att nå fram till en anagogisk mening i *NR* föreslog jag i avhandlingen en strukturell analys av romanen. I denna analys ingår dels *DC*, dels Euripides’ *Trojanskorna*. Det var alltså frågan om att visa vägen till hur man med en strukturell analys kan nå fram till en djupliggande anagogisk mening i romanen. Jag betonar i detta sammanhang att det *inte* var frågan om att jag i avhandlingen ville påvisa att Eco skulle ha kalkerat *DC*; tvärtom ville jag i min analys visa att det finns tydliga strukturella likheter mellan vissa episoder i *NR* och vissa andra i *DC*. Beträffande de strukturella likheterna med *Trojanskorna*, fanns det inte utrymme i avhandlingen till mer än en mycket summarisk analys, vilken jag dock var tvungen att göra för att kunna skissera de sista strukturella vägarna som ledde fram till definitionen av en anagogisk mening i romanen. Jag ska inte här fördjupa mig i dessa strukturella vägar, vilka för övrigt var oerhört spännande att följa; jag kan bara nämna att min analys ledde fram till i princip samma slutsats som Adso antyder på ett par ställen i romanen och som Eco själv tydligt definierar i en intervju i ett nummer av tidskriften *Jesus* från 1982. Där säger han: ”L’assoluta onnipotenza di Dio: ecco la tesi centrale de *Il nome della rosa*... Un Dio che può giungere sino a violare il principio di non-contraddizione, a far sì che ciò che è avvenuto non sia mai avvenuto, finisce coll’esplosione nel Caos, nel panteismo; nel nichilismo appunto”.⁷ Den anagogiska meningen i *NR* – enligt min föreslagna analys – är att romanen leder till en odefinierbar nollpunkt; romanen är alltså ur strukturell synvinkel tom på mening. Jag hänvisar till Appendix I där ett abstract av avhandlingen finns.

För er som har läst Ecos senaste roman *Baudolino* kan jag även rekommendera att studera det vackra kapitlet 33, där Eco genom Ipazia framlägger en liknande syn på det som vi kallar det gudomliga eller den yttersta principen, en åskådning som har starka kopplingar till den neoplatonska filosofin, vilken skapades på 200-talet och som vi vet haft stort inflytande på tänkare, teologer och filosofer inte bara under senantiken utan även

⁵ *Epistola XIII* i Dante, *Tutte le opere*, cit., par. 7.

⁶ *Ibid.*, par. 33.

⁷ Messori, *Incontro con Umberto Eco* i *Jesus*, 1982, vol. 4, nr. 4, s. 56.

under medeltiden och renässansen.⁸

Inom parentes måste jag naturligtvis medge att avhandlingsarbetet inte gick så rationellt och linjärt till, som jag skisserat här: det startade med att jag såg likheter här och där mellan *DC* och *NR*, men efterhand som jag fördjupade mig i analysen blev jag mer och mer medveten om vad jag borde söka; på det sättet fungerade jag helt och hållet som en s.k. *lettore modello*, som Eco definierar i sin *Lector in fabula* från 1979, d.v.s. en läsare som genom läsningen anar sig till en medveten författarstrategi och som av texten själv drivs till att höja sin egen encyklopediska kompetens just i syfte att följa och precisera denna strategi så väl som möjligt.⁹ För min egen del bestod kompetenshöjningen i första hand att jag fördjupade mig i *DC* och i Ecos egna strukturella, semiotiska och litteraturteoretiska arbeten. Lyckligtvis hade jag i Lund under många år haft s.k. *lecturae Dantis*, om än naturligtvis på en elementär nivå. Men jag var i alla fall redan från början någorlunda förberedd för att kunna möta eventuella Dante-ekon i Umberto Ecos text. Jag vill tillägga att jag inte hade några särskilda förhållningar om vad jag skulle möta när jag första gången tog *Rosens namn* i händerna. Att det bland det myller av intertexter från alla möjliga håll, *även* skulle finnas ett sammanhängande mönster från Dantes *Komedi*, visste jag alltså inte.

3. Jag återvänder nu till Dante-spåren i Ecos roman och då särskilt till spåren eller ekona från *DC*. Jag kommer här att bortse från flera andra viktiga analytiska infallsvinklar vilka redovisas i avhandlingen men som går utöver kopplingen till *DC*.

Jag säger ”kopplingar”. Jag hade alltså funnit ett antal episoder, karaktärer och andra element som på ett eller annat sätt liknar eller återspeglar motsvarande episod, karaktär etc. i *DC*. Dessa återspeglingar var inte alltid tydliga vid en yttlig blick, utan fick vaskas fram bit efter bit genom ett ibland både arbetskrävande och petigt analysarbete. Man kan grovt säga att återspeglingarna ofta kunde liknas vid ett förvrängt och ofullständigt eko från ursprungskällan. Men ändå fanns det likheter som den strukturella analysen kunde peka på. Ta t.ex. William i *NR*, vilken alla vet påminner om Sherlock Holmes i Conan Doyles berömda kortroman *The hound of the Baskervilles*. Men faktum är att William *också* har åtskilligt gemensamt med Vergilius, Dantes ledare genom Inferno och Purgatorio. Alla känner till personalia kring Sherlock Holmes, men det är inte lika bekant hur *personen* Vergilius var beskaffad. Men det finns källor. Jag syftar då på den så kallade *Vita ampliata* av den store grammatikern Aelius Donatus på 300-talet. Denna lilla skrift går tillbaka på en *Vita vergiliana* av Suetonius, d.v.s. en kort biografi över Vergilius’ person. Och i Donatus’ utökade biografi, vilken även går under namnet *Donatus auctus*, får vi reda på bl.a. följande fakta om Dantes följeslagare:

- han var storväxt
- han hade en hälsa som stundom var vacklande
- han hade goda medicinska och matematiska kunskaper

⁸ I kapitel 33 läser vi bl.a. hur Ipazia försöker förklara sin uppfattning om Guds väsen för Baudolino. För henne kan Gud inte beskrivas i termer av definierbara attribut och mot slutet av samtalet tillgriper hon antitetiska liknelser: ”cerca di capire, Baudolino, Dio è una lampada senza fiamma, una fiamma senza fuoco, un fuoco senza calore, una luce oscura, un rimbombo silenzioso, un lampo cieco, una caligine luminosissima, [ecc.]” Till sist sammanfattar hon sin intuitiva känsla för det gudomliga: ”Esitò per trovare un esempio che convincesse entrambi, lei la maestra e lui l’allievo. ‘È uno spazio che non c’è, in cui tu ed io siamo la stessa cosa, come oggi in questo tempo che non scorre’” (U. Eco, *Baudolino*, Bompiani, Milano 2000, s. 433).

⁹ Se särskilt huvudkapitel 3 (”Il lettore modello”) i U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979. Det kan eventuellt vara av intresse att erinra om att *Lector in fabula* kom ut i sin första upplaga året före *Rosens namn*.

- han behärskade grekiska
- han hade en stor dragning till filosofin
- han hade erfarenhet av att uppträda i domstol
- han hade rykte om sig att vara en mycket vis och förständig person
- han var stor expert på hästar
- han hade en gång gjort en märkvärdig förutsägelse om en häst, vilken även visade sig vara sann.¹⁰

Beträffande det sista kunde hästkännaren Vergilius bara genom att titta på ett kraftfullt och lovande föl säga att fölets hästmamma tyvärr hade varit sjuk och att fölet, när det vuxit upp, skulle få vacklande hälsa och inte alls bli så snabbspringande som man trodde. Och detta visade sig vara sant: ”idque verum fuisse inventum est”, som det står i *Donatus auctus* (s. 27). Det rörde sig alltså om en lika märkvärdig förutsägelse som då William i *NR* talar om hur en häst ser ut bara genom att titta på dess spår i terrängen (s. 31).

Alla dessa vergilianska egenskaper passar också perfekt in på William i *NR*. Jag ska inte visa på alla citat som styrker detta; jag tror nämligen att de flesta som läst Ecos roman känner igen de listade dragen även hos den märklige William. Och det faktum att det finns klara påvisbara drag från både Sherlock Holmes och Vergilius hos William, bara understryker att *NR* är en roman med många bottnar, ett polyfont verk av högsta potens.

Men vi kan lägga till ytterligare några signifikativa detaljer:

- Vergilius hade knappast några svårigheter att uttrycka sig på latin, liksom även var fallet med William.
- Vergilius dog när han var femtioett år gammal, vilket betyder att Vergilius som följeslagare till Dante, var en karl i 50-årsåldern; precis som William år 1327.
- i *DC* är Vergilius mästaren och Dante eleven; liksom William och den unge Adso. Hur ofta använder inte både Dante och Adso beteckningen ”maestro” för sina äldre kompanjoner.

Och så den sista kopplingsdetaljen. Ser vi nämligen till Vergilius’ och Williams namn, kan vi identifiera ett s.k. ”anagramma imperfetto” som gäller för båda namnen i några av deras bokstavsformer. Beträffande termen ”anagramma imperfetto” är det Ecos egen, vilket visar att han inte varit främmande för lek med ord och bokstäver.¹¹ Vi gör en kort analys i tre steg:

(1) Vi vet att man kan urskilja vår Vergilius från andra Vergilii genom att bruka hans familjenamn: Vergilius Maro, eller med en förkortning Vergilius M.

(2) Om vi skriver detta namn med stora latinska bokstäver och tar väck en bokstav kan vi fortfarande känna igen namnformen. Vi känner alltså igen *Vergilius Maro*, namnet på Dantes följeslagare:

VE-GILIVS M

(3) Om vi nu använder samma nio bokstäver kan vi producera följande namn som inte heller är fullständigt men ändå igenkännbart:

GVILIE-MVS

¹⁰ Donatus, *Vita Vergiliana* (”*Donatus auctus*”) i E. Diel (red.), *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen*, Marcus und Weber, Bonn 1911, ss. 27-29, 32.

¹¹ Se t.ex. U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, s. 112.

Vi känner alltså utan större svårighet igen namnet *Guilielmus* (GVILIELMVS), vilket är en av de latinska namnformerna för *William* eller *Guglielmo*, som han heter i den italienska texten. Det är som att känna igen en bild i ett puzzel där några bitar fattas.

På detta sätt skapade jag alltså en strukturell koppling mellan två personer: å ena sidan Vergilius i *DC*, å den andra William i *NR*. Man kan säga att många personliga drag och egenheter hos Dantes mästare återfinns som mer eller mindre tydliga ekon hos personen William i Umberto Ecos roman.

4. Men eftersom jag hade hittat och hittade många fler strukturella likheter mellan *DC* och *NR*, ville jag använda en fastare metod för att empiriskt tydliggöra likheterna. Och här fick jag – så att säga – hjälp av Eco själv. I hans *La struttura assente* – som utkommit i flera upplagor – behandlar han nämligen i kapitel A2:IV det som han kallar för ”homolog struktur”, d.v.s. en gemensam strukturell nämnare för två åtskilda men liknande källstrukturer.¹² Begreppet är inte nytt men Eco använder det på sitt speciella sätt. I sin bok presenterar han tre figurer som illustrerar begreppet: strukturerna för ”människa” och ”träd”, samt den homologa strukturen (här i mitten).



Detta begrepp – den ”homologa strukturen” – använde jag och utvidgade så att det även kunde appliceras på t.ex. två episoder, eller överhuvudtaget på två strukturella enheter, antingen det var episoder, historiska fakta, personalia, byggnader eller annat. I avhandlingen exemplifierade jag begreppet bl.a. med utgångspunkt från två små påhittade historier, den ena om en svart katt och den andra om en vacker tiger. Varje historia representerade en struktur av fakta och den homologa strukturen tar fasta på det som är gemensamt och karaktäristiskt för de båda källstrukturerna. Idealet är att den homologa strukturen ska vara liksom en *nyckel* som bara passar in i de två källstrukturerna.

Struktur 1 (Historia 1)

Klockan 6.33 äter en svart katt upp en fladdermus. Därefter, vid middagstid, överraskas han mitt ute på fältet av ett häftigt regn. Vid midnatt kryper han genom det vanliga köksfönstret in i huset där han bor.

Struktur 2 (Historia 2)

Ungefär klockan 6.27 slukar en underbart vacker tiger en liten uggle. Under zenitsolens brännande strålar ser man den dyka ner i Ganges. Vid midnatt klättrar den upp i ett stort träd, och med ett fruktansvärt vrål kastar den sig rakt in genom ett fönster och hamnar i två strättrövers eländiga kyffe.

Homolog struktur (empiriskt belagt samband mellan Historia 1 och 2)

Mellan 6.20 och 6.40 äter ett kattdjur upp ett bevingat djur. Vid middagstid är kattdjuret i kontakt med vatten. Vid midnatt tränger djuret in i en bostad genom ett fönster.

(Inom parentes kan jag tillägga att utifrån den homologa strukturen kan man generera inte bara Struktur 1 och 2 utan ett praktiskt taget obegränsat antal andra strukturer, eller nya historier om man så vill. Om man sedan – som ett tankeexperiment – väljer att betrakta den homologa strukturen som en förkortad och generaliserad form av t.ex. Historia 1,

¹² U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, s. 47.

disponerar man över en strukturell matris som kan ligga till grund för hur många nya historier som helst, inklusive Historia 2.)

5. Men vad hittade jag då i *NR* som kan sägas vara ekon från *DC*? Utgående från min arbetshypotes att det i *NR* fanns ett underliggande mönster av intertexter från *DC*, lyckades jag definiera en lång rad enskilda homologa strukturer mellan källstrukturer i *DC* och *NR*, representerade av episoder, personer, byggnader och andra objekt. Det blev sammanlagt 18 komplexa homologa strukturer, av vilka 4 var grundläggande element och 14 var händelseelement. Tillsammans bildar dessa homologa strukturer en enhetlig och övergripande struktur med mer än 150 signifikativa detaljer och en gemensam tidsaxel som omspannar sju dagar plus en episod *före* de sju dagarna och en episod *efter*. Den övergripande strukturen binds även ihop med hjälp av två personer som jag gav beteckningen ”il Maestro” och ”il Discepolo”, vilka båda, under de sju dagarna, befinner sig på ett slutet område över vilket Guds bestraffande hand vilar, eller ”il Territorio Fatale” som jag kallade det. Genom att de enskilda homologa strukturerna på detta sätt binds ihop med element som återkommer – personer, platser, tid –, blir den sammanlagda strukturen en historia för sig, vilken trots sin summariska och skelettartade karaktär äger en egen s.k. ”semantisk isotopi”, en term som Eco använder i t.ex. *Interpretation and overinterpretation* från 1992¹³ och som anger att ett antal fakta hänger ihop med varandra på ett logiskt sätt, som t.ex. de olika elementen i en anekdot, fabel, novell, roman, telegramnyhet, etc. Eller varför inte även som de små historierna om katten och tigern, inklusive den homologa strukturen om kattdjuret. Med ett italienskt uttryck kan man säga att detaljerna hänger ihop med varandra ”come i grani dello stesso rosario”.

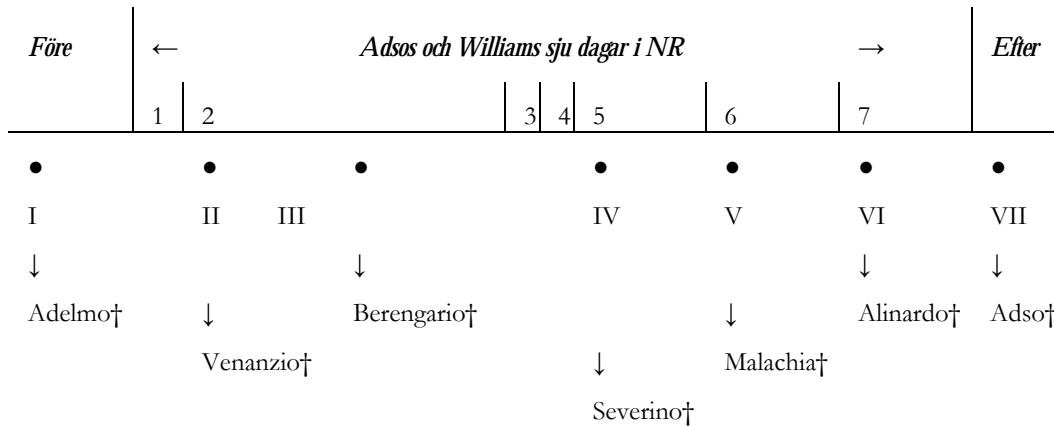
I Appendix II återges några av de homologa element som bygger upp hela denna sammanlagda struktur. De återgivna elementen representerar respektive ett baselement, il Maestro, il Discepolo och il Territorio Fatale (av vilka jag redan nämnt de tre sista). Varje enskilt element – som i sig utgör en homolog struktur – grundar sig alltså på jämförande analys av *NR* och *DC*. För dessa och för en del andra element i den sammanlagda strukturen har jag även gått utanför *DC:s* text, men då har det ändå funnits kopplingar till *Komedin* som öppnat vägen till dessa andra källor. För personen Vergilius har jag t.ex. även använt *Donatus auctus* (som jag nämnt tidigare). Och när Dante i sin *Komedi* uppmanar oss att läsa Hesekiel för att bättre förstå hans egen framställning, då har jag inte tvekat att följa hans rekommendation.

6. Jag väljer nu ut några av de sammanlagt 14 episoder som har motsvarigheter i *DC*. Det rör sig om de bekanta apokalyptiska basunerna som på ett ödesdigert sätt genererar ett antal dödsfall i *NR*. Dessa dödsfall har i sin tur egna strukturella kopplingar till episoder i *DC*. Man kan likna basunerna vid ödesdigra budskap som skapar fram ett antal episoder i *NR*, i vilka man sedan kan hitta ekon från *DC*. Det är alltså frågan om sju basuner och av dessa fanns fem redan klart angivna i romantexten (t.ex. s. 473 i *NR*), medan jag för de två sista gjorde en kompletterande analys som tog fasta på vad som beskrivs eller klart antyds i romanens sista kapitel, d.v.s. sjunde dagens två kapitel samt ”Ultimo folio”. I dessa kapitel läser vi bl.a. om hur klostret förstördes i den katastrofala branden (Ekpyrosis), samt hur Adso (i ”Ultimo folio”) gör sig beredd att dö och möta det gudomliga. Adsos död sker långt efter de sju dagarna, närmare bestämt då han som gammal man ser tillbaka på de

¹³ Sid. 76 i den italienska upplagan: U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, översatt av Sandra Cavicchioli, förord av Stefan Collini, Bompiani, Milano 1995, originaltitel: *Interpretation and overinterpretation* (1992).

märkliga och för honom obegripliga händelserna han upplevde i klostret som ung novis.

Här följer en skiss över de sju dödsfallen i *NR:s* hela händelsekedja; dödsfallen är inplacerade på sina respektive tidsavsnitt samt kopplade till respektive basun:



Tiden omfattar Adsos och Williams sju centrala dagar på klosterområdet, plus en tidsrymd *före* respektive *efter* dessa sju dagar.

De tjocka punkterna under tidsaxeln representerar de sju apokalyptiska basunerna, vilka kopplas till de angivna personernas död. I varje basun nämns ett antal detaljer och det är bland dessa detaljer som kopplingen sker mellan död person och basun. På så sätt får man följande serie: haglet för Adelmo, blodet för Venanzio, vattnet för Berengario, tredjedelen av Himmelen för Severino, skorpionerna för Malachia, hästarna för Alinardo och visionen av Gud för Adso själv. För de relevanta partierna i *Vulgatas* text om de sju basunerna hänvisar jag till Appendix III.

För att bättre åskådliggöra den fatala serien visar jag en tabell:

Basun	Basunkoppling	Dödsfall i <i>NR:s</i> händelsekedja
I	Haglet för Adelmo	Adelmo hittas död bland klipporna under Tornbyggnaden efter ett kraftigt oväder där snöflingorna "liknade hagel"
II	Blodet för Venanzio	Venanzio hittas död i en tunna med svinblod
III	Vattnet för Berengario	Berengario dör förgiftad i ett badkar i klostrets badhus
IV	Tredjedelen av Himmelen för Severino	Severino mördas med en armilla (instrument för astronomiska mätningar av himmelen)
V	Skorpionerna för Malachia	Malachia faller från sin stol i Klosterkykan och dör av den förbjudna bokens starka gift
VI	Hästarna för Alinardo	Alinardo dör kullslagen och påsprungen av eldsflammande hästar
VII	Visionen av Gud för Adso	Adso dör och kommer inför det gudomliga

Därefter går vi över till *DC* där motsvarigheten till de sju dagarna i *NR* utgörs av de sju dagar som Dante och Vergilius vandrar tillsammans, d.v.s. först ned till botten av Helvetet, sedan från jordens mittpunkt upp genom tunneln till Skärseldsbergets ö, till sist förbi Antipurgatorio och uppför hela det egentliga Skärseldsberget, där de slutligen skiljs åt i det Jordiska Paradiset. Utanför dessa sju dagar ligger andra tidsrymder och dem har jag kallat för respektive *före* och *efter* de sju dagarna, precis som för tidsschemat i *NR*. (Om någon undrar hur man räknar dagar i *DC*, vill jag påminna om att när Dante klättrade på Lucifer vid jordens mittpunkt, gick han över från norra till södra hemisfären och vann därmed en dag.) I Vergilius' sällskap blir det alltså sammanlagt sju dagar. Vid middagstid den sjunde dagen lämnar Dante det Jordiska Paradiset för att i sällskap med Beatrice tränga in i Himlarna. På den åttonde dagen – d.v.s. *efter* de sju dagarna – får Dante sin blixartade

kontakt med Gud.

Motpolen till Gud är Djävulen, eller Lucifer, vilken drevs ut ur Himlarna och kastades ner mot jorden långt innan Dantes vandring startade. Om vi skall bestämma tidpunkten för Lucifers fall, blir det – hur vi än räknar – *före* de sju dagarna. Här ger jag en översikt över de sju angivna dagarna, inklusive Lucifers fall och Dantes kontakt med Gud:

- *Före de sju dagarna*: Lucifer störtas ned från Himlarna.
- *Dag 1*: Från Selva Selvaggia till Helvetets 4:e cirkel.
- *Dag 2 (som slutar kl. 19.30)*: Från 5:e cirkeln till Lucifer i botten av Helvetet.
- *Dag 3 (som börjar kl. 7.30)*: Från Lucifer upp genom tunneln i riktning mot Skärseldsberget.
- *Dag 4*: Fortsatt vandring genom tunneln, ankomst till ön med Skärseldsberget samt vidare till Antipurgatorio.
- *Dag 5*: Transport till det egentliga Skärseldsberget och upp till dess 4:e krets.
- *Dag 6*: Vidare upp till början av trappan till det Jordiska Paradiset.
- *Dag 7*: In i det Jordiska Paradiset. Här lämnar Vergilius Dante, som i stället möter Beatrice. Tillsammans med sin monna Bice lämnar han det Jordiska Paradiset och flyger upp mot Himlarna.
- *Efter de sju dagarna*: Dante når Gud (den åttonde dagen).

Under de sju dagarna i Vergilius sällskap läser vi i *DC* hur Dante upplever en lång rad episoder där olika människor eller varelser aktualiseras på något sätt. Bland dessa hittar vi personer (eller varelser) som har strukturella likheter med de fem personer i *NR* som representerar basun II-VI, närmare bestämt:

Venanzio	→	Alexander den Store (dag 2, <i>Inf.</i> XII) ¹⁴
Berengario	→	frate Alberigo (dag 2, <i>Inf.</i> XXXIII)
Severino	→	jätten Briareus (dag 5, <i>Purg.</i> XII)
Malachia	→	påven Hadrianus V (dag 6, <i>Purg.</i> XIX)
Alinardo	→	Hesekiel (dag 7, <i>Hesekiel</i> 1 utifrån Dantes uppmaning i <i>Purg.</i> XXIX, 100)

Om vi sedan beaktar även basun I och VII, kan vi koppla Adelmo (basun I) till Lucifer och Adso själv (basun VII) till Dante. Både Ademos och Lucifers fall inträffade *före* de sju dagarna i respektive *NR* och *DC*; på samma sätt får både Adso och Dante kontakt med Gud *efter* de sju dagarna i sina respektive händelsekedjor. Beträffande Lucifers fall från Himlarna hänvisar Dante till detta här och där i *DC*, t.ex. i *Inf.* XXXIV; och om Dantes kontakt med Gud läser vi i *Paradisets* sista sång: ”se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne” (XXXIII, 140-141). Vi kan därför komplettera serien med paret Adelmo/Lucifer och Adso/Dante.

I följande schema har jag lagt in de relevanta episoderna och samtidigt angett under vilken tid (spazio di tempo) de inträffar:

<i>NR och DC</i>	<i>Episod definierad utifrån NR</i>	<i>Episod definierad utifrån DC</i>
Före de sju dagarna	Adelmo störtar ned mot klipstupet under Tornbyggnaden.	Lucifer störtas ned från Himlarna och hamnar i jordens mittpunkt.

¹⁴ En alternativ tolkning av ”Alessandro” i Dantes vers (107) är som bekant ”Alessandro di Fere”. Jag har följt den tradition som anser att Dante har menat Alexander den Store.

Dag 2 (4.00-6.00)	Adso betraktar Venanzio som ligger död i blodtunnan.	Dante ser Alexander den Store i Flegetons kokande blod, i Helvetets 7:e cirkel.
Dag 2 (17.00-18.00)	Berengario, som är förgiftad, har stigit ner i badkaret och är på väg att dö.	Frate Alberigo ligger fast i Cocitos is, längst ner i Helvetet.
Dag 5 (middagstid)	Adso ser Severino liggande död på golvet i hans laboratorium.	Dante betraktar markskulpturen av jätten Briareus som döddats av Jupiters blix, i Skärseldsbergets 1:a krets.
Dag 6 (3.30-7.00)	Malachia faller ner på golvet i Klosterkyrkan och dör.	Påven Hadrianus V krälar i stoftet, i Skärseldsbergets 5:e krets.
Dag 7 (0.30-7.00)	Alinardo blir påsprungen av eldsflammande hästar, faller och dör; episoden omfattar hela scenen med hästar, eld, rökmoln och vind under Ekpyrosis.	På Dantes uppmaning i det Jordiska Paradiset läser vi och upplever profeten Hesekiels berömda vision om de flammande djuren i den dånande nordanvinden.
Efter de sju dagarna	Adso dör och möter det gudomliga.	Dante får i en blixartad insikt en vision av Gud.

För alla de detaljerade analyser som ligger till grund för serien av definierade kopplingar mellan dessa episoder, hänvisar jag till min avhandling. Här kan jag bara presentera de homologa element som dessa analyser lett fram till. Jag hänvisar till Appendix IV där elementen 5, 8, 10, 13, 14, 17 och 18 motsvarar de gemensamma strukturella kopplingarna mellan episoderna med Adelmo/Lucifer, Venanzio/Alexander den Store, Berengario/frate Alberigo, Severino/jätten Briareus, Malachia/påven Hadrianus V, Alinardo/Hesekiel och Adso/Dante.

För dem som undrar hur man sedan kan utnyttja alla dessa strukturella kopplingar och sätta in dem i ett större sammanhang, hänvisar jag till det redan nämnda Appendix I, som återger abstract av avhandlingen.

7. Som sista punkt i föredraget ska jag emellertid knyta an till en av basunerna, nämligen den 5:e basunen då bibliotekarien Malachia, förgiftad, faller ner på Klosterkyrkans golv och dör. Jag ska här lämna den strikta analysen och i stället ta mig friheten att visa hur man med en fri läsartolkning kan uppfatta ett dramatiskt växelspel mellan episoden i *NR* och den korresponderande episoden i *DC*.

Vi befinner oss på morgonen den 6:e dagen i Klosterkyrkan under matutin-mässan. Munkarna sjunger gradualpsalmen *Sederunt principes*. Malachia har kommit in i kyrkan och sätter sig på sin bänk. Han är förgiftad, och strax faller han ner på kyrkgolvet och dör. Sången tystnar och episoden är över. Den strukturella poängen i denna korta episod är att gradualpsalmen grundar sig på psaltarpsalm nr. 118 i *Vulgata*.¹⁵ I *DC* har Dante under 6:e dagens morgon kommit till den redan nämnde påven Hadrianus V som ligger utsträckt på marken i Skärseldsbergets 5:e krets (versrad 70 och framåt i *Purg XIX*). Men strax innan har Dante hört en kör av röster som säger ”Adhaesit pavimento anima mea”, d.v.s. ord från samma psaltarpsalm som ligger till grund för gradualpsalmen då Malachia dör. För att tydliggöra dramatiken som ligger latent i denna episod, visar jag en sekvens med tre på varandra följande scener. Här låter vi de två texterna ljuda mot varandra med dramatisk effekt.

Scen 1: ”Ropet från *NR*”

Det är tidig morgon i Klosterkyrkan, 6:e dagen.

¹⁵ För att undvika eventuella missförstånd vill jag erinra om att i 1945 års version av *Liber Psalmorum* motsvaras den långa psalmen 118 av psalm 119. Detsamma gäller för den s.k. *Nova Vulgata* från 1979. Den *Vulgata* jag använt är den klassiska i följande edition: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova Editio (Colunga et Turrado), La Editorial Católica, Madrid 1985.

Munkarna sjunger gradualpsalmen *Sederunt principes* med ord ur psaltarpsalmen 118 i *Vulgata* ("Sederunt principes" = "Furstarna tog plats")
Malachia sätter sig på sin bänk.

Scen 2: "Svaret från DC"

Från *Divina Commedia* hör man en annan kör av röster som uttalar ord från samma psalm: "Adhaesit pavimento anima mea". Orden betyder "Min själ låg nedtryckt på det stenbelagda golvet".

Scen 3: "Ekot i Klosterkyrkan"

Malachia vacklar på sin stol och faller ner på kyrkgolvet för att dö.

Och med denna "reader's response" slutar jag mitt inlägg.

*

Appendix

(Sidhänvisningarna för Appendix I-II och IV gäller avhandlingen (Ekblad 1994), vilken är författad på italienska med Abstract och Summary på engelska.)

I. Abstract (s. 4)

The novel *The Name of the Rose* of Umberto Eco is a work of eminent intertextual character. The main purpose of the present study – the first part of a larger project – is to demonstrate the existence of a coherent underlying pattern from Dante's *Divine Comedy*, and to use the results from that analysis in order to discuss other deeper structures and codes inherent in the novel.

The analysis, the discussions and the results are based mainly on an interpretative method in which the literary, semiotic and hermetic theories of Eco himself are involved: the distinction between *intentio auctoris* and *intentio operis*, the theories of the "open work" and the "model reader", structural concepts such as "homologue structure", "structural process for discovering" and "serial process", and the hermetic model for reading the world are some examples.

The results of the present study can be summarized as follows: through an interpretative process the author proposes an underlying structure from *The Divine Comedy* of Dante; in this way it is possible to establish a long series of subtle relationships between persons, objects and episodes in the novel of Eco and the poem of Dante. The time dimension is important for the internal structure of that pattern of correspondences, in the sense that the central seven days in *The Name of the Rose* refer to the seven days in which Dante and his master Virgil walk together in the Otherworld (Inferno and Purgatory). However, the pattern of correspondences is not limited to these seven days, but covers even the fall of Adelmo before Adso's and William's entrance into the abbey, and the death of Adso himself, which is suggested in the last pages of the novel. It is also possible to show relationships with the important series of the seven apocalyptic trumpets, which thus form an extra supporting function to the already defined structural pattern.

On a deeper level this pattern can be used for identifying a distinct code of "comedy" inherent in the novel.

The thesis concludes with a preliminary analysis of a symmetrical final structural system in which the already defined codes and structures enter as parts. In that system, which also considers structural codes from *The Daughters of Troy* by Euripides, the last structural pieces are characterized by contradiction and emptiness. On an anagogic level *The Name of the Rose* seems therefore to be void of meaning.

II. De fyra första elementen (av sammanlagt 18) i den övergripande homologa strukturen (s. 204-205)

- *Elemento di base: i Sette Giorni (elemento omologo 1)*

Durante sette giorni consecutivi dei primi tre decenni del Trecento (i "Sette Giorni") accade che due persone, un maestro (il "Maestro") e un suo discepolo (il "Discepolo"), stiano insieme in un territorio chiuso e fatale, oggetto della divina punizione (il "Territorio Fatale"). Lì accade, durante gli stessi giorni di permanenza, una serie di vicende mirabili e tremende.

- *La persona del Maestro (elemento omologo 2)*

Il Maestro è un uomo sui cinquant'anni, alto di statura e di salute cagionevole. Ha una buona istruzione matematica e di medicina; conosce molto bene il latino e il greco. Ha una mente filosofica ed è esperto di cavalli. Ha esperienza processuale giuridica. Ha fatto una predizione prodigiosa intorno a un cavallo. Ha reputazione di essere uomo sapiente. Il suo nome, in una forma latina, è riconoscibile in una configurazione di queste lettere: E,G,I,I,L, M, S,V,V.

- *La persona del Discepolo (elemento omologo 3)*

Il Discepolo è una persona a cui accade, all'età di circa 18 anni, di avere un incontro con una giovane donna in un ambiente illuminato. L'incontro avviene in uno spazio di tempo che comprende le ore 3-4 tradizionali dopo il tramonto. Nell'incontro si verifica una consumazione del suo amore da parte della giovane. Nell'atto stesso della consumazione lui vede una luce brillante. La giovane rappresenta il primo amore terreno per lui ed è innominata. Nel corso dell'incontro, capita a una persona che ivi rappresenta l'amore, di piangere, di presentare un aspetto pauroso e di pronunciare parole di cui l'amante non capisce che una piccola parte.

Il Discepolo si è aggirato per qualche contrada d'Italia inclusa la Toscana, allo scopo di apprendere bene il volgare italiano.

Nella forma latina, caso genitivo, il nome del Discepolo è riconoscibile in una configurazione delle lettere A,D,I,N,S.

- *Il Territorio Fatale (elemento omologo 4)*

Il Territorio Fatale è un territorio circoscritto in cui sono riconoscibili:

1. una mole (la "Mole") con queste caratteristiche: al suo piano superiore si trova il Paradiso Terrestre; guardata da certi punti sembra innalzarsi verso il cielo; rispecchia nella sua costruzione i numeri santi 3, 4, 5, 7, 8;
2. un pozzo situato in linea retta con l'asse centrale della Mole comprendente il Paradiso Terrestre; il pozzo è da definire come una sorta di pozzo di giganti; è privo di accessi;
3. una galleria sotterranea (la "Galleria Sotterranea") che conduce alla Mole; l'inizio della galleria è posizionato sotto la Mole stessa; per entrare nella galleria bisogna toccare un rappresentante della Morte;

4. una porta monumentale che è situata nella parte occidentale dello stesso territorio e che rappresenta, per chi viene da fuori per via terra, la sola porta d'ingresso.

III. Relevanta partier i *Vulgatas* text om de sju basunerna (kapitel och verser hänvisar till *Apocalypsis*)

- **Basun I: Haglet.** ”Et primus angelus tuba cecinit, et factum est grando, et ignis, mista in sanguine” (8:7)
- **Basun II: Blodet.** ”Et secundus angelus tuba cecinit: et tanquam mons magnus igne ardens missus est in mare, et facta est tertia pars maris sanguis” (8:8)
- **Basun III: Vattnet.** ”Et tertius angelus tuba cecinit, et cecidit de caelo stella magna, ardens tanquam facula, et cecidit in tertiam partem fluminum et in fontes aquarum: et nomen stellae dicitur Absinthium, et facta est tertia pars aquarum in absinthium; et multi hominum mortui sunt de aquis, quia amarae factae sunt.” (8:10-11)
- **Basun IV: Tredjedelen av Himmelen.** ”Et quartus angelus tuba cecinit: et percussa est tertia pars solis, et tertia pars lunae, et tertia pars stellarum, ita ut obscuraretur tertia pars eorum” (8:12)
- **Basun V: Skorpionerna.** ”Et quintus angelus tuba cecinit: et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est ei clavis putei abyssi. Et aperuit puteum abyssi: et ascendit fumus putei...: et obscuratus est sol, et aer de fumo putei; et de fumo putei exierunt locustae in terram, et data est illis potestas, sicut habent potestatem scorpiones terrae;” (9:1-3)
- **Basun VI: Hästarna.** ”Et sextus angelus tuba cecinit:... Et ita vidi equos in visione:... et capita equorum erant tanquam capita leonum: et de ore eorum procedit ignis, et fumus, et sulphur. Et ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum” (9:13-18)
- **Basun VII: Visionen av Gud.** ”Et septimus angelus tuba cecinit:... Et viginti quatuor seniores, qui in conspectu Dei sedent in sedibus suis, ceciderunt in facies suas, et adoraverunt Deum, dicentes: Gratias agimus tibi, Domine Deus omnipotens, qui es, et qui eras, et qui venturus es:” (11:15-17)

IV. Elementen 5, 8, 10, 13, 14, 17, 18 i den övergripande homologa strukturen (s. 205-209)

- *Ciò che accadde prima dei Sette Giorni: la persona caduta (elemento omologo 5) (Tromba 1)*

Prima dei Sette Giorni si è alla presenza di una persona che è immersa nel ghiaccio in fondo ad un abisso, sotto il Paradiso Terrestre del Territorio Fatale. Questa persona è caduta dall'alto per punizione dei suoi peccati di superbia. Prima della caduta era avvenente, dopo la caduta presentava un brutto aspetto. Ha nella sua personalità due lati particolari: lato diabolico e lato femminile. È gravato in senso figurato dal peso del mondo, è fonte di gocce cocenti ed è anche portatore di luce.

L'Inferno rappresenta, su un piano figurato o meno, un suo domicilio. Il luogo dove si trova la persona caduta puzza e si nota la presenza di oggetti che hanno l'apparenza di fuscilli di paglia. Sul luogo spirava un vento gelido e forte.

- *La morte nel sangue (elemento omologo 8) (Tromba 2)*

Il Secondo Giorno, tra le 4.00 e le 6.00 di mattina, il Discepolo vede una persona morta immersa nel sangue. In vita il morto sapeva bene il greco e aveva una buona conoscenza

della filosofia di Aristotele; aveva nella sua personalità un lato venatorio. Muore dopo aver ingerito una sostanza micidiale che a quanto pare gli ha provocato grandi ed improvvisi dolori.

- *Il corpo nell'acqua (elemento omologo 10) (Tromba 3)*

Il Secondo Giorno, tra le 17.00 e le 18.00, si assiste a una scena con una persona viva che è immersa nell'acqua, in fondo ad una costruzione sul Territorio Fatale. Per designare con un solo simbolo concettuale la persona immersa si può usare il "frutto". Il nome della persona può essere identificato con una combinazione delle lettere A,B,E,G,I,O,R.

- *La morte per terra (elemento omologo 13) (Tromba 4)*

Verso mezzodì del Quinto Giorno il Discepolo sta guardando una persona che giace morta per terra. Questa persona è stata uccisa con un'arma celeste.

- *Il corpo prostrato (elemento omologo 14) (Tromba 5)*

Il Sesto Giorno, tra le 3.30 e le 7.00 di mattina, il Discepolo sta guardando un corpo umano che giace prostrato per terra. Qualche istante prima di vederlo sul suolo, sente pronunciare intorno a sé delle parole del salmo 118 della *Vulgata*.

- *Gli animali infuocati (elemento omologo 17) (Tromba 6)*

Il Settimo Giorno, tra le 0.30 circa e le 7.00 di mattina, si presenta l'immagine di alcuni animali che appaiono tutt'ad un tratto su uno sfondo di nubi, vento e fuoco. Gli animali apparsi rappresentano quattro differenti tipi. Tutti gli animali apparsi, o parte di essi, sono degli animali criniti, per i quali si possono definire queste caratteristiche supplementari: sono in fiamme; corrono avanti ed indietro; correndo, non si volgono da nessuna parte.

Nella scena si sente un grande rumore che proviene dagli animali apparsi. Il vento che tira è l'aquilone. Verso la fine della scena si ha l'apparizione di una forma ardente che è circondata da splendore e provoca la caduta per terra di una persona profetica.

- *Ciò che accadde dopo i Sette Giorni: davanti a Dio (elemento omologo 18) (Tromba 7)*

Dopo il periodo dei Sette Giorni accade che il Discepolo, pervaso dalla grazia divina illuminatrice, si unisce a Dio. Al momento dell'unione, egli vede la divina essenza e raggiunge la perfetta beatitudine, ultimo fine della sua vita.

Dantes stilkonst. Om rytmisk variation i *Divina Commedia* och dess svenska översättningar

CHRISTINA HELDNER

Inledning

En vanlig uppfattning om versrytmen i Dantes *Divina Commedia* tycks vara att den är mycket fri, för att inte säga oregelbunden. I den här artikeln hävdas tvärtom att det finns goda skäl att i stället fokusera de starka inslag av symmetri och regelbundenhet som Dantes vers faktiskt uppvisar i rytmiskt hänseende. Ett skäl till att företa ett sådant perspektivskifte är att man då lättare blir varse den estetiska jämvikt som råder mellan rytmiska symmetrier och rytmiska oregelbundenheter. Dessutom blir det lättare att urskilja den specifika funktion som de trots allt ofta förekommande fallen av rytmisk variation faktiskt har.

Den undersökning jag presenterar här ingår i ett större projekt som aktualiserar principfrågor kring översättningsevaluering och estetisk textkvalitet. Projektet bygger på jämförande analyser mellan Dantes *Divina Commedia* och sju översättningar till svenska. Jämförelser företas utifrån en rad formellt definierbara parametrar, där normen antingen utgörs av originaltexten och dess stilistiska egenskaper eller av språkliga och textuella preferenser hos den publik som definieras som måltexternas mottagare¹. Den diskussion av rytmisk variation i *Divina Commedia* som denna artikel innehåller ingår i projektets stilistiska del, som även inkluderar studier av olika former av lexikal och fonetisk variation i rimen – inte minst ljudsymbolism – liksom lexikal och syntaktiska val i texten i övrigt.

I fyra avsnitt behandlas först nödvändig bakgrundsinformation till de analyser av rytmen i Dantes vers som är artikelns huvudtema. Här ingår en beskrivning av Dantes versmått i komedin och av distinktionen accentuerande vs stavelseräknande vers, varefter en diskussion följer av gängse principer för beskrivning av rytmen i syllabisk vers (1.2) samt av de delvis avvikande principer som introduceras i denna artikel. Därefter lämnas en redogörelse för de rytmiska grundmönster som identifierats i Dantes vers. I de tre följande avsnitten presenteras sedan resultat av genomförda analyser och jämförelser mellan källtext och måltexter. Där diskuteras först den slående iakttagelsen att distributionen av mönster enligt metriskt grundschema vs rytmiska varianter ansluter perfekt till Jurij Lotmans berömda ”lag om den tredje fjärdedelen”. Vidare diskuteras skälen till den relativa brist på rytmisk variation som konstaterats i de svenska översättningarna. Där pekas det på skillnader och paralleller mellan gängse principer för beskrivning av rytm i syllabisk vers och den metod jag själv skisserat och använt. I samma avsnitt tydliggörs också vad man kan vinna på en modifierad form av rytmisk beskrivning enligt den skisserade modellen.

¹ Det gäller projektet ”En lingvistiskt baserad modell för översättningskritik”, för vilket Riksbankens Jubileumsfond generöst ställt medel till förfogande under budgetåren 2001-2002. Se även Heldner, 2000, 2002 och 2005.

Slutligen finns ett avsnitt som innehåller mera detaljerade beskrivningar av de rytmiska mönstrens fördelning över de undersökta sångerna tagna var för sig, både hos Dante och hans svenska översättare. Ett antal avvikelser ifrån de på hela textmaterialet beräknade medelvärdena analyseras i detalj och sätts i relation till textens narrativa och poetiska innehåll, vilket kraftigt bidrar till intrycket att Dante medvetet laborerat med rytmisk variation, inte bara för att skapa omväxling i största allmänhet, utan också – och framför allt – för att framhäva specifika aspekter av den Gudomliga komediens innehåll. Inga motsvarande effekter har kunnat registreras i de svenska översättningarna.

Det finns åtskilliga översättningar till svenska av hela Dantes komedi eller delar av den. Jag har valt att begränsa mig till dem som antingen är kompletta eller åtminstone upptar minst en hel sångcykel. Med det urvalskriteriet har följande översättningar kommit att ingå i undersökningen: Nils Lovén (1856-57), Edvard Lidforss (1903), S.C. Bring (1905), Aline Pipping (1915-1924), Arnold Norlind (1921-1930), Åke Ohlmarks (1966-1969) och Ingvar Björkeson (1983).

Rytmisk variation i vers är en företeelse som inte är så enkel att beskriva. Om detta vittnar exempelvis många iakttagelser och resonemang i den svenske metrikforskaren Sten Malmströms stora Stagneliusavhandling från 1961, som vi strax kommer in på. Innan jag redogör för de principer som styr mina egna rytmiska analyser och för resultaten av dessa, är det därför lämpligt att börja med en kort, inledande beskrivning av Dantes versmått i komedin (vad som på italienska kallas *endecasillabo*).

Den stavelseräknande versen och Dantes *endecasillabo*

Enligt Malmström (1974, s. 1) kännetecknas vers av ”en viss regelbundenhet i förekomsten av vissa språkliga företeelser”. Att vers i praktiken uppvisar mycket olika egenskaper beror på att arten av regelbundenhet kan variera. Så bygger en viktig grupp av verstyper på att vissa *prosodiska* företeelser återkommer med mer eller mindre regelbundna mellanrum. Det kan handla om *kvantiteten* (dvs. stavelsernas längd eller – mera exakt – den tid det tar att uttala dem), som i antik grekisk och latinsk vers där långa stavelser alternerade med korta. Vidare kan det handla om *tryckaccenten*, som t.ex. i nyare germansk vers där det är vanligt med en växling mellan betonade och obetonade stavelser. Slutligen kan det i tonspråk som klassisk kinesiska röra sig om kontraster mellan intelligande stavelser vad gäller *grundtonsförloppet*, närmare bestämt mellan stavelser med jämn och stavelser med glidande tonhöjd (jfr *op. cit.*, s. 3).

I andra typer av vers ligger regelbundenheten inte på det prosodiska planet, utan består i att varje versrad innehåller ett på förhand fixerat antal stavelser. Sådan vers brukar kallas *stavelseräknande* eller *syllabisk* och är vanlig på det romanska språkområdet, inte minst i klassisk fransk vers (den s k alexandrinen). I svensk vers är den däremot ovanlig. Det är symptomatiskt att när Malmström i sin svenska verslära skall exemplifiera denna typ av vers, så får han gå till svensk 1600-talspoesi för att hämta exempel (skådespelet *Disa* av Messenius).

I *Divina Commedia* är versen syllabisk. Här består varje versrad av elva stavelser, vilket förklarar termen *endecasillabo*, som just betyder ’elva-stavelse[r]’. Att versraderna i *Divina Commedia* alltid skulle bestå av exakt elva stavelser är dock en sanning med modifikation. I praktiken finner man inte sällan både tolv och tretton stavelser, åtminstone om man räknar stavelserna utifrån skriftbilden. Detta ska inte ses som någon ofullkomlighet från diktarens sida. Avgörande i sammanhanget är att Dantes verser i princip kan – och bör – läsas så att de får exakt elva stavelser. Vad som gör detta möjligt är den italienska verslärans regler för

stavelseräkning.

En sådan regel stipulerar att när ett givet ord slutar på vokal och nästa ord börjar på vokal, så får de båda vokalerna dras ihop till en enda stavelse i uttalet. Det rör sig alltså om en sorts elision (i italiensk verslära kallad *sinalefe*) som i många fall inte markeras i skriften. Här ser vi ett exempel från *Inferno* V:132 där berörda stavelser är satta i fetstil:²

ma/	so/	lo un/	pun/	to	fu/	quel/	che/	ci/	vin/	se
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Det omvända fenomenet kallas *dialefe* och innebär att två vokaler som befinner sig intill varandra i en ordgräns uttalas som hörande till två skilda stavelser. Detta sker framför allt om den första vokalen är betonad, som i nästa exempel från *Paradiso* XXVII:12:

in/	co/	min/	ciò/	a/	far/	si/	più/	vi/	va/	ce
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

När två vokaler står intill varandra inuti ett ord och alltså ingår i en diftong, så kan de behandlas som en enda stavelse. Denna företeelse kallas på italienska för *sinèresi*. Dess motsats, *dièresi*, innebär att de båda vokalerna i en diftong uttalas som om de befann sig i två olika stavelser. I det senare fallet brukar den första vokalen markeras med ett trematecken (exemplen kommer från *Inferno* II:103 resp. V:130):

Dis/	se/	Bea/	tri/	ce,/	lo/	da/	di	Dio	ve/	ra
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Per/	più	fi/	a/	te	li oc/	chi/	ci/	sos/	pin/	se
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Ett fenomen som även i det realiserade uttalet tillåter antalet stavelser att överstiga elva har med versradens sista ord att göra – närmare bestämt med dess accentuering. De allra flesta italienska ord har betoningen på sin näst sista stavelse, som t. ex. *Dánte* (s.k. paroxytona ord). Om ett sådant ord står sist i versraden har denna i princip elva (uttalade) stavelser. Men det finns också ord där tryckaccenten faller på den tredje stavelsen från slutet (s.k. proparoxytona ord). När ett sådant ord står i versslutet, får versen tolv stavelser. Vad som krävs för att en *endecasillabo* skall vara regelbunden är nämligen i första hand att den tionde stavelsen är betonad. Här följer ett exempel från *Inferno* XV:1, som avslutas med det proparoxytona ordet *márgini*:

o/	ra/	cen/	por/	ta/	l'un/	de'/	du/	ri/	mar/	gi/	ni/
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Slutligen finns det också ord som är betonade på sin sista stavelse (s.k. oxytona ord). Vad som händer när sådana ord förekommer i versslutet är följdriktigt att versraden bara kommer att innehålla tio stavelser, som i nästa exempel från *Inferno* XXVIII:34. (Observera att den tionde stavelsen är betonad även här):

² De regler som det redogörs för här svarar i sak mot den framställning som ges av Dardano & Trifone (1997, ss. 656-659). Eftersom deras exempel inte alltid är från Dante, har jag ibland ersatt givna exempel med andra ur *Divina Commedia*.

e/	tut/	ti/	li al/	tri	che	tu/	ve/	di/	qui/
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Man inser att dessa regler måste ha införts för att undvika att en stor grupp italienska ord av strukturella skäl skulle vara bannlysta från versradens slut – och därmed också från att fungera som rimord i en endecasillabo. Reglerna ökar uppenbarligen versens flexibilitet liksom möjligheten att åstadkomma verkningsfulla stilistiska effekter (jfr t.ex. Meyer, 2002).

Rytmen i stavelseräknande vers

Innan jag i nästa avsnitt redogör för de principer som legat till grund för mina egna rytmiska analyser, ska vi se hur Dantes versrytm beskrivs i två andra sammanhang. Det ena är Dardanos & Trifones framställning om italiensk verslära (1997) – som redan citerats. Det andra är en intressant artikel av den danske Dantekännaren Ole Meyer, som beskriver arbetet med den senaste översättningen till danska av *Divina Commedia* (Meyer, 2002).³ Men låt oss börja med ett citat ur Alf Henriksons *Verskonstens ABC*, som kan ge intrycket att syllabisk vers – åtminstone på svenska – skulle vara oförenlig med en ”musikalisk” eller i annan mening poetisk rytm:

syllabisk vers är vers som räknar stavelser; [...] Även på svenska har det nog hänt att lärda men omusikaliska män har försökt bringa reda i ordmelodierna genom att räkna stavelser utan hänsyn till tonvikten. (Henrikson, 1982, s. 155)

En fullt så extrem ståndpunkt intar inte Meyer, som utkom år 2000 med en komplett översättning av *Divina Commedia* på syllabisk vers, vilket han tycks ha varit först med i Danmark⁴. Men i den nyss nämnda artikeln redovisar Meyer i följande ordalag resultatet av en detaljerad rytmisk analys av raderna 31-48 i *Inferno, I* där man främst lägger märke till hur Dantes vers beskrivs som mycket varierad och närmast oregelbunden (Meyer, 2002, s. 152).

Som det vistnok ses, er Dantes vers særdeles varierende, for ikke at sige uregelmæssige: ud over den ufravigelige regel om sluttryk finder man en gennemgående, men langtfra undtagelsefri tendens til tryk på 6 og til dels 4 [...] Herudover er der kun tale om svagere tendenser, således har ca. halvdelen af versene tryk på 2 (og til dels 8); et ’jambisk’ tryk på lige stavelser er således relativt hyppigt, men udgør langt fra noget fast mønster. Sammenstød af ictus ses i vv. 36, 39, 47, og er i det hele taget ikke nogen sjældenhed i Komædien.

Hur själva analysen ser ut framgår av Tabell 1 nedan. Siffrorna anger vilka stavelser som uppbär betoning (s k *ictus*). I texten är dessa markerade med fetstil. Parenteser i texten markerar elisioner, men vad parenteserna i tabellen står för sägs inte uttryckligen. Det förefaller möjligt att antingen tolka dem som stavelser med svagare tryck eller som alternativa betoningsmöjligheter. Tecknet ”#” anger cesur.

Att poetisk rytm och syllabisk vers – trots Alf Henriksons pessimistiska omdöme – ingalunda utgör oförenliga storheter framgår redan av Meyers analys. I artikelns avslutning karakteriserar Meyer för övrigt Dantes vers som på samma gång ”ru og rytmisk” (*ibid.*, s. 161). Den slutsats man blir tvungen att dra är att rytmen och versens syllabicitet definitivt bör ses som två oberoende faktorer. Syllabisk vers kan uppenbarligen göras extremt rytmisk och till och med monoton (som vi ska se längre fram), likaväl som den kan göras

³ Jag tackar hjärtligt Ole Meyer, som läst en tidigare version av denna artikel, för värdefulla synpunkter.

⁴ Meyers syllabiska översättning har dock nordiska föregångare: dels Ingvar Björkesons svenska översättning från 1983, dels Magnus Ullelands norska från 1993.

kantig och orytmsk. Vad det ytterst handlar om är diktarens handlag och poetiska avsikter.

Tabell 1. Meyers analys av rytmen i ett parti ur Inferno, I

Rad	Text						
31	Ed ecco , # quas(i) al cominciar de l'erta	2	(4)		8		10
32	una lonza leg gier (a) e presta molto	(1)	3		6	8	10
33	che di pel macolat(o) era coverta		3		6		10
34	e non mi si parti (a#) dinanz(i) al volto	2			6	(8)	10
35	anzi (?m)pediva # tant (o) il mio cammino	1		(4)	6	(8)	10
36	ch'i fui per ritornar # piú volte vòlto	2		(4)	6	7 (8)	10
37	Temp'era dal principio # del mattino	1	(2)		6		10
38	e'l sol montava 'n sú # con quelle stelle	2		4	6	(8)	10
39	ch'era con lui quando l'amor divino	1	2	4	5		8 10
40	mosse di prima # quelle cose belle ;	1		4	6	8	10
41	sí ch'a bene sperar m'era cagione	(1)	3		6	(7)	10
42	di quella fier (a) a la gaetta pelle	2		4		8	10
43	l'ora del temp (o) # e la dolce stagione	1		4		7	10
44	ma non sí che paura non mi desse	(2)	3		6	(8)	10
45	la vista che m'apparve # d'un leone .	2			6		10
46	Questi pare (a) # che contra me venisse	1		4	6	(8)	10
47	con la test'alt (a) # e con rabbiosa fame ,		3	(4)		8	10
48	sí che pare (a) # che l'aere ne tremesse .	1		4	6		10

Vad säger då Dardano & Trifone (1997, ss. 656-659) om versrytm? Först fastslås att varje verstyp har en egen betoningsstruktur innebärande att den sista betoningen inträffar på en viss bestämd stavelse. Vad gäller endecasillabon understryks att den viktigaste betoningen faller på versens tionde stavelse. Vidare påpekas att det saknas strikta regler för hur de övriga accenterna ska placeras. Dock sägs det existera en klar tendens att versmått med ett jämnt antal stavelser följer ett stående rytmiskt schema, medan versmått som i likhet med elvastavingen har ett udda antal stavelser är mycket mer varierade. De tre mest frekventa mönstren i den sistnämnda verstypen har betoning på a) sjätte och tionde stavelsen; b) fjärde, åttonde och tionde stavelsen; c) fjärde, sjunde och tionde stavelsen.

Beträffande cesuren påpekas att den i enkla versmått – i motsats till sammansatta – i praktiken bara består av en intonationspaus som delar upp versraden i två delar. Cesuren sägs vara viktig för endecasillabon genom att dess placering betingar två olika typer: å ena sidan *endecasillabo a maiore*, som består av sju stavelser plus fyra; å andra sidan *endecasillabo a minore*, vars båda partier har resp. fem och sex stavelser.

Det är visserligen lätt att hålla med både Meyer och Dardano & Trifone (och många andra auktoriteter) om att Dantes vers i *Divina Commedia* är mycket variationsrik. Men enligt min mening överbetonar dessa beskrivningar regelbundenheten i den rytmiska strukturen. Det ger lätt intrycket att Dante som verskonstnär var något av en anarkist och att verserna kunde få se ut lite hur som helst. Det skulle naturligtvis inte falla mig in att hävda att gängse analyser av Dantes vers skulle vara felaktiga på något sätt. Däremot menar jag att man genom valet av analysnivå kan välja att framhäva antingen det avvikande eller det regelbundna och symmetriska. Vad jag – mera än Meyer eller Dardano & Trifone gjort – skulle vilja framhäva i fortsättningen är de inslag av rytmisk regelbundenhet som Dantes vers faktiskt uppvisar. Bara mot den bakgrunden kan man ge en helhetsbild av Dantes

endecasillabi, där de symmetriska dragen bildar kontrast med de asymmetriska och där regelbundna och rytmiskt avvikande versmönster tillsammans ingår i en harmonisk helhet som präglas av perfekt balans.

Principer för den rytmiska analysen

De analysprinciper jag här tillämpat på *Divina Commedia* och dess översättningar till svenska bygger på vad som lite ungefärligt kan kallas ett *jambiskt postulat*. Antagandet består i att en elvastavig versrad med betoning på stavelserna 2, 4, 6, 8 och 10 i princip skulle kunna beskrivas som en femfotad jambisk vers, där den elfte stavelsen faller utanför schemat och blir – som man brukar säga – *hyperkatakalektisk*. Detta är visserligen inte brukligt inom italiensk verslära⁵. Å andra sidan står det inte i strid med den metriska verkligheten, som självklart kan ges beskrivningar som är olika, så länge de är inbördes förenliga. Jag har haft som arbetshypotes att en prototypisk endecasillabo hos Dante består av just fem jamber följda av en obetonad – ”överbliven” – stavelse. Om man tar Meyers tabell från föregående avsnitt till utgångspunkt och bortser från de parenteser som vissa stavelseangivelser omges av, så framträder onekligen redan där en viss tendens till periodicitet i form av en betoning på varannan stavelse, trots alla de avvikelser som också kan noteras.

I de följande avsnitten kommer jag att redogöra för metriska analyser som utgår från detta jambiska postulat och som därför genomförts på ett sätt som något avviker från det gängse. Min metod är enkel och vad den gått ut på är att först identifiera alla de versrader i undersökningsmaterialet som utifrån givna kriterier kan klassificeras som sekvenser av fem jamber (med hyperkatakalex) och sedan kontrastera dessa mot sådana versrader som omöjligt kan inordnas i ett homogent jambiskt schema. Tillvägagångssättet syftar till att frilägga de underliggande strukturer som inte alltid är omedelbart synliga, men som ändå bildar den klangbotten som de rytmiska avvikelserna avtecknar sig mot. Som ett resultat av dessa analyser har ett antal rytmiska mönster kunnat urskiljas. De givna mönstrens frekvenser i originaltext resp. översättningar har sedan beräknats. Slutligen har resultaten diskuterats och vägts in i evalueringen.

Min metriska analys är delvis inspirerad av Sten Malmströms idéer, så som de presenteras i avhandlingen om stilen hos Stagnelius (1961) och i den lilla skriften *Takt, rytm och rim i svensk vers* (1974). Malmströms resonemang gäller visserligen s.k. accentuerande vers, men enligt min mening skulle de lika gärna kunna appliceras på syllabisk vers. Skälet är att dessa båda verstyper definieras utifrån kriterier som är helt oberoende av varandra och som därför kan tillämpas samtidigt, utan att behöva råka i konflikt. Åtminstone gäller detta för ett språk som italienskan, där det – liksom i svenskan – finns ord som har tryckaccenten på sista stavelsen, andra som har den på näst sista och åter andra som har den på tredje stavelsen från slutet⁶.

⁵ Så här säger exempelvis Lars Gustafsson i *Sonetter* (1977, ss. 51-52) där han citerar Ezra Pound, som menade att terzinen inte borde beskrivas som en jambisk pentameter: ”Ett annat vanligt fel är att behandla den italienska elvastaviga versen som om den vore engelsk ’jambisk pentameter’. Man får lära sig på universitetet att den italienska versen inte är accentuerad, utan stavelseräknande, men jag kan inte minnas att någon person någonsin givit den angloamerikanske läsaren en åskädlig redovisning för skillnaden mellan de två systemen. [...] Låt mig emellertid bara berätta här att jag en gång på Sicilien råkade få tag i en sekelgammal italiensk skolbok innehållande intelligenta anmärkningar i verslära. Det var förmodligen G. Biagiolis *Tractato d'armonia di verso italiano* (Palermo 1836) med hänvisningar till G. Gherardinis *Elementi di poesia*. Författaren ’fastslog inte regler’, han observerade endast att Dantes elvastaviga vers bestod av kombinationer av rytmenheter, olika till form och storlek, och att dessa enheter sammanfogades så att de bildade, ungefärligen, elva stavelser sammanlagt.”

⁶ Parallellerna ska dock inte överdrivas: i italienskan finns även ord med betoningen på fjärde eller femte

Vad gäller icke-syllabisk vers säger Malmström (1974, ss. 1-4) först att den bygger på ”en (relativt) *regelbunden återkomst av vissa prosodiska företeelser*” och vidare att ”[v]issa delar av raden är prosodiskt framhävda, ’tunga’, i jämförelse med omgivande, ’lätta’, partier av raden”. Han understryker också att man som läsare upplever ”ett regelbundet mönster för fördelningen av tunga resp. lätta moment”, vilket likställs med versens *meter* eller schema. De framhävda punkterna i versens meter kallar han *höjningar* eller *höjningsplatser*, medan de icke framhävda partierna kallas *sänkningar*. Grundprincipen för accentuerande vers är enligt Malmström att versschemats höjningsplatser ska fyllas med stavelser som är mer betonade än närmast omgivande stavelser – eller i varje fall inte mindre betonade. Enligt Malmström (1961, s. 11) utgör metern – som registreras i versschemat – alltså ”ett mönster för växlingen mellan mer betonade och mindre betonade stavelser”. En viktig poäng i sammanhanget är då att ”graden av betoning i höjningsstavelserna resp. sänkingsstavelserna måste komma att växla i verstexten allt efter dess prosodiska egenskaper”, vilka sin tur anges hänga samman med ”ordens logiska vikt och uttal vid vanlig prosaläsning”. Här konkretiserar Malmström med exempel:

I raden ”Älfvorna på ängen dansa” kan den andra höjningen, stavelsen ”-na”, icke läsas med lika stark betoning som den första, stavelsen ”älv-”; vid ordinärt prosauttal har ju slutstavelsen i ordet ”älvorna” svagt tryck. I raden ”Och den bladbekrönte Necken...” måste den första stavelsen, som metriskt utgör en höjning, läsas relativt svagtonigt, så att radingressens betoningsmönster närmar sig en anapest. I dessa betoningsskiftningar mellan höjningsstavelserna (liksom mellan sänkingsstavelserna) ligger en väsentlig möjlighet till modifikation inom ramen för schemats mönster för betoningsväxling. (*ibid.*, ss. 11-12)

Att alla höjningspositioner inte behöver uppfyllas av stavelser som sinsemellan har exakt lika stark betoning är en viktig anledning till att en viss rytmisk variation möjliggörs även i en strikt jambisk vers. En intressant utredning om rytmisk variation inom femjambiska versrader har exempelvis gjorts av Otterloo (1989). Men man ska komma ihåg att vid skandering går det alltid att lägga starkare tryck på samtliga höjningsstavelser utan att man gör våld på ordens inneboende tryckaccent. Vad som händer när man skanderar är framför allt att det prosodiska förloppet blir mindre naturligt än vid vanligt prosauttal.

Hunna till denna punkt i resonemanget börjar vi kunna se vad som skiljer Dardano & Trifones resp. Meyers rytmiska notation från den notation som det ovan introducerade jambiska postulatet leder till. Den förra tar uteslutande fasta på sådana stavelser i versraden som har tryckaccent också i sin prosodiska kontext – och alltså inte bara då de betraktas som lösryckta lexikala enheter⁷ – (och i Meyers fall antagligen också sådana som inte är helt obetonade eller som skulle kunna ges starkt tryck med en annan läsning). Det handlar alltså om en notation som ligger nära en realiserad ideal uppläsning. Med en sådan notation är det uppenbarligen de rytmiska skillnaderna mellan verserna som kommer att betonas.

Den notation – eller representation – jag valt att använda här innebär däremot en poängtering av det underliggande metriska mönstret, alltså det gemensamma. För att mönstret ska kännas igen också där det inte är fullt realiserat utan bara föreligger som en potential krävs naturligtvis att läsaren hunnit bekanta sig med versen och att avvikelserna

från slutet, även om det är sällsynt, och i svenskan har vi distinktionen mellan grav och akut accent. Vad jag vill poängtera här är bara att svenskan och italienskan i detta avseende har mer gemensamt än vad svenskan och franskan har eller – för den delen – franskan och italienskan.

⁷ Malmström (1961, s. 215) talar om stavelser som vid ”lexikaliskt uttal” av ett givet ord är betonade. Om sådana stavelser ingår i grammatiska funktionsord, typ prepositioner, konjunktioner och pronomen, uppbär de tryckaccent då de läses upp i en lista, fastän de normalt saknar betoning inom ramen för en sats (t.ex. *mellan, utan, efter, bredvid, innan, sedan, någon, vilka*, etc.)

inte varit så många att upplevelsen av ett mönster uteblivit. Så här säger Malmström:

Det är emellertid inte ens nödvändigt att det på alla punkter i versen finns en betonings-skillnad mellan höjningar och sänkningar. Det metriska mönstret (*mönsterupplevelsen*) gör att vi upprätthåller känslan av regelbunden växling även över en passage med lika betonade (obetonade) stavelser. (1974, s. 4)

De principer som fått styra min analys ser i sammanfattning ut som följer.

- P1) Som rent jambiska har jag klassificerat alla verser med betonade stavelser i höjningspositionerna (2, 4, 6, 8 och 10) och obetonade stavelser i sänkingspositionerna (1, 3, 5, 7, 9 och 11).
- P2) Som regelbundna varianter har jag klassificerat sådana verser där en eller flera höjningspositioner uppfylls av en stavelse som är svagtonig i satssammanhanget, men som vid lexikaliskt uttal (i Malmströms mening) kan vara betonad. Ett villkor har dock varit att de båda omedelbart intill-liggande stavelserna inte uppbär starkare tryck än den obetonade stavelsen som står mitt emellan.⁸
- P3) Som varianter av det jambiska schemat har jag räknat verser med s k *accentomkastning* i radens början. Här ligger höjningsplatserna på stavelserna 1, 4, 6, 8 och 10.
- P4) Som en (helt eller delvis) annan verstyp accentmässigt har jag räknat a) verser där en betonad stavelse står i en sänkingsposition (givet ett underliggande jambiskt versschema) samtidigt som den omges av två obetonade – eller svagare betonade – stavelser; b) verser där en obetonad stavelse förekommer i höjningsposition samtidigt som den omges av en eller två stavelser med starkare betoning.

Tabell 2 nedan visar resultatet av en analys av samma textavsnitt som Meyer analyserat (och som återgavs i Tabell 1) men efter de nyss angivna principerna. I denna tabell har jag för jämförelsens skull gjort en typografisk skillnad mellan betonad stavelse (enligt P1) och obetonad stavelse i höjningsposition (enligt P2) genom att använda fyllda cirklar för den första typen och ofyllda för den andra. I praktiken innebär det att i den mån jag gjort samma läsning av detta textparti som Meyer, så motsvaras de fyllda cirklarna av siffror i Meyers tabell, medan de ofyllda motsvaras antingen av siffror inom parentes eller av ingenting alls.⁹ Den i grunden jambiska karaktären hos Dantes vers framträder mycket tydligare i denna tabell, samtidigt som inslagen av rytmisk variation fortfarande förblir påfallande: tabellen ger både en uppfattning om dessas frekvens och fördelning över verserna. Man kan också konstatera att oregelbundenheter tenderar att uppträda oftare i versradens första halva, medan den andra halvan ligger närmare det jambiska grundschema.

Tabell 2. Alternativ analys av rytmen i *Inferno*, I, 31-48

Stavel- se/ rad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	typ	text: <i>Inferno</i> , I
31		•		◦		◦		•		•		A1	Ed ecco, quas(i) al cominciar de l'erta
32		◦	•			•		•		•		B1	una lonza leggier(a) e presta molto
33		◦	•			•		◦		•		B1	che di pel macolat(o) era coverta
34		•		◦		•		◦		•		A1	e non mi si parti(a) dinanz(i) al volto
35		•		•		•		◦		•		A2	anzi (?m)pediva tant(o) il mio cammino

⁸ Det förekommer ofta tre obetonade stavelser i följd, både i Dantes vers och i de svenska översättningarna. Däremot har jag inte funnit anledning att ta hänsyn till fallet med tre betonade stavelser i följd (vilket Malmström gör).

⁹ Det kan dock observeras att vi på några punkter läst lite olika. Det gäller versraderna 36, 37 och 39.

36	•	◦	•	•	•	C1	ch'ì fui per ritornar piú volte vòlto
37	•	◦	•	◦	•	A2	Temp'era dal principio del mattino
38	•	•	•	◦	•	A1	e'l sol montava 'n su con quelle stelle
39	◦	•	◦	•	•	D	ch'èran con lui quando l'amor divino
40	•	•	◦	•	•	A2	mosse di prima quelle cose belle;
41	◦	•	•	◦	•	C2	sí ch'a ben sperar m'era cagione
42	•	•	◦	•	•	A1	di quella fier(a) a la gaetta pelle
43	•	•	•	•	•	C4	l'ora del temp(o) e la dolce stagione
44	◦	•	•	◦	•	B2	ma non sí che paura non mi desse
45	•	◦	•	◦	•	A1	la vista che m'apparve d'un leone.
46	•	•	◦	◦	•	A2	Questi pare(a) che contra me venisse
47	•	•	◦	•	•	B2	con la test'alt(a) e con rabbiosa fame,
48	•	•	•	◦	•	A2	sí che pare(a) che l'aere ne tremesse.

Ritmiska mönster i Divina Commedia

Utifrån de principer för rytmisk analys som beskrivs i föregående avsnitt har jag detaljstuderat versen i fyra sånger, dels i Dantes originaltext, dels i de sju översättningar som ingår i mitt undersökningsmaterial. De sånger vars rytmiska struktur kartlagts och representerats i enlighet med notationen i Tabell 2 är *Inferno V*, *Inferno X*, *Purgatorio XXVI* och *Paradiso XXX*. Undersökningen har genomförts i två steg. Först analyserade jag de valda Dantetexterna, varvid ett antal återkommande metriska mönstertyper kunde identifieras i det italienska originalet. I nästa steg analyserade jag de svenska översättningarna i avsikt att kartlägga förekomsten av samma mönstertyper och eventuella andra typer, som inte förekommit hos Dante.

Det visar sig att man – grovt räknat – kan urskilja tre rytmiska huvudtyper i Dantes terziner. Jag kallar dem för A – den typ som motsvarar det jambiska grundschemalet – B och C. Inom var och en av typerna finns dessutom en eller flera varianter, närmare bestämt A1, A2, B1, B2, C1, C2, C3 och C4. (En klassificering av verserna enligt dessa typer är redan införd i Tabell 2 ovan.) Dessutom finns en liten restkategori kallad D. Den innehåller enstaka verser som inte kan hänföras till någon av de andra kategorierna.

Man kan till att börja med konstatera att de versrader som ingår i mönstertyp A1 ansluter sig till vad jag kallar det jambiska postulatet. Det rör sig med andra ord om verser som uppfyller kriterier enligt P1 och P2. De analyser som redovisas i fortsättningen skiljer dock inte mellan verser som uppfyller kriterierna i P1 (och som med nödvändighet måste tolkas som jambiska) och dem som ansluter sig till P2 (och därmed uppfyller ett mindre strängt krav innebärande att de låter sig läsas jambiskt). Här följer ett exempel där både original och en översättning tillhör typ A1.

A1	E come li stornei ne portan l'ali	2-4-6-8-10 (Inf. V, 40)
A1	Som stararna bärs bort på sina vingar	2-4-6-8-10 (Inf. V, 40, IB)

Skillnaden mellan typ A1 och typ A2 berör enbart den första versfoten – eller, om man så vill, de båda första stavelserna. Således inleds verser av typ A2 inte av en jamb utan av en troké, vilket betyder att versens första höjningsposition infaller redan på första stavelsen. Det bör betonas att detta är en sedan länge etablerad variant inom jambisk vers (inte minst blankvers). För att illustrera kontrasten ges ett exempel som består av en terzin där två versrader representerar A2 och en A1:

A2	Quali colombe dal disio chiamate,	1-4-6-8-10
A1	con l'al(i) alzat(e) et ferm(e) al dolce nido	2-4-6-8-10 ¹⁰
A2	vegnon per l'aere dal voler portate;	1-4-6-8-10 (Inf. V, 82-84)

På svenska kan skillnaden låta så här:

A1	Så steg jag från den första avgrundskretsen	2-4-6-8-10
A2	ned till den andra, som har mindre omfång	1-4-6-8-10
A1	men desto större lidande och jämmer.	2-4-6-8-10 (Inf. V, 1-3, IB)

Typ B kännetecknas av att versen kan läsas jambiskt från stavelse 6 och till radens slut. Stavelserna 1-5 företer däremot en del oregelbundenheter, som vid typ B1 består i att höjningsplatser infaller på stavelserna 1 och 3. Resultatet blir att rytmen mitt i versraden övergår från fallande till stigande. Vi börjar med ett exempel från Dante, som omöjligt kan läsas enligt det jambiska schemat (2-4-6-8-10), eftersom den obetonade stavelsen *t'in-* då skulle hamna i en höjningsposition, samtidigt som den följande stavelsen *-gan-*, som uppbär tryckaccent, hamnar i sänkningsposition. Det handlar med andra ord om den situation som beskrivs i P4, vilket alltså motiverar införandet en särskild rytmisk mönstertyp.

B1	non t'inganni l'ampiezza dell'entrare!	1-3-6-8-10 (Inf. V, 20)
----	--	-------------------------

Här följer några svenska exempel på samma rytmiska typ:

B1	Fredrik finns här; jag nämner inte flera!	1-3-6-8-10 (Inf. X, 120, IB)
B1	såg han på mig en stund; och som på hån	1-3-6-8-10 (Inf. X, 120-121)
A2	bjöd han mig tala: "Säg från vem du stammar!"	1-4-6-8-10 (AP)
A2	"Du som till sorgens hemvist stigit ner,"	1-4-6-8-10 (Inf. V, 16-17)
B1	röt han åt mig med glödgad ögonvita	1-3-6-8-10 (ÅO)
B1	"O du välvilliga och hulda väsen!	1-3-6-8-10 (Inf. V, 88-89)
A1	som oss besöker i den mörka luften,	2-4-6-8-10 (EL)
A1	Men om det ord du yttrar sanning är,	2-4-6-8-10
B1	säg mig, varför i allt du gör och säger	1-3-6-8-10 (Purg. XXVI, 109-11)
A1	du tydligt visar att du har mig kär?	2-4-6-8-10 (AN)

Typ B2 inkluderar ett par olika varianter som har två betonade stavelser i rad, antingen 2 och 3 eller 3 och 4. Den av Meyer analyserade raden 47 i *Inferno I* är ett exempel. Några fler tillfogas nedan:

B2	con la test'alt(a) e con rabbiosa fame,	3-4-6-8-10 (Inf. I, 47)
B2	per morir megli(o), esperienz(a) imbarche!	3-4-6-8-10 (Purg. XXVI, 75)
B2	del maggior corp(o) al ciel ch'è pura luce	3-4-6-8-10 (Para. XXX, 39)

¹⁰ För att underlätta läsningen av de italienska exemplen har jag infört parenteser i samband med vokalmöten som medför sammandragning av två stavelser till en.

B2	d'aver, quando che sia, di pace stato	2-3-6-8-10 (Purg, XXVI, 54)
B2	Allor surs(e) alla vista scoperchiata	2-3-6-8-10
A1	un'ombra lungo quest(a) infin(o) al mento:	2-4-6-8-10 (Inf. X, 52-53)

Ur de svenska översättningarna har följande exempel på typ B2 hämtats:

A2	gick vi en stig som ledde till en avgrund	1-4-6-8-10
B2	vars stank redan häruppe kändes vidrig.	2-3-6-8-10 (Inf. X, 135-6, IB)
B2	Hon så lösaktigheten älskat har	2-3-6-8-10 (Inf. V, 55-56)
A1	att i sin lag hon fri all lusta gifvit	2-4-6-8-10 (NL)
B2	min mun <i>han</i> kysste, darrande och blek,	2-3-6-8-10 (Inf. V, 135, AP)
A1	Vars ljuva älskogsvers och rim så få	2-4-6-8-10 (Purg. XXVI, 98-99)
B2	förmått uppskatta än till fulla värdet.	2-3-6-8-10 (ÅO)

Sist ska vi titta på typ C, som är intressant genom att den ännu kraftigare avviker från det metriska grundschema än typ B. Dante tycks sträva efter att utnyttja rytmiskt avvikande versrader för att framhäva viktiga narrativa och poetiska element i texten och det vore säkerligen fruktbart att mera systematiskt studera hur skiftningar i innehållet avspeglar sig i den av Dante valda versrytmen. (Motsvarande gäller också om typerna B och D, men troligen i något mindre grad, eftersom deras pregnans inte är lika påfallande.) Det ingår dock inte i syftet med just denna artikel att närmare utreda förhållandet mellan form och innehåll i Dantes *Divina Commedia*.

En första iakttagelse som kan göras är att typ C – i motsats till typ B – har sina rytmiska avvikelser förlagda till versradens senare hälft. Typ C har som redan påpekats fyra olika varianter. Gemensamt för alla C-varianterna är versslutet med betoning på stavelserna 7 och 10. Oavsett hur raden börjar, skapar detta en avslutande rytmisk figur som alla känner igen. Karakteristiska – och triviala – exempel är: *Tjo faderittan! Titta jag flyger! Råttan på repet! Fästman och möa!* Listan kan lätt förlängas. Men det intressanta är att det verkar röra sig om en uråldrig figur i de indoeuropeiska språken. Den känns exempelvis igen också från den sappfiska strofen, där den förekommer som strofens fjärde rad, t. ex. *σας υπαικουει* [ʼsas ypa ʼku ej] i Sapphos mest berömda dikt ”Gudars like synes mig den mannen vara” eller *spectat et audit* [ʼspek tat et ʼau dit] i Catullus’ kända parafraas på samma dikt ”Ille mi par esse deo videtur”. Den dyker likaså upp i radslutet på den homeriska hexametern.

Kan detta ha spelat någon roll för hur Dante valde att rytmiskt variera sin vers i komedien? Givetvis kan ingenting bevisas, men det är ändå tankeväckande att samma figur spelade en viktig roll även i medeltida latinsk prosa, inte minst under Dantes tid, och att Dante själv använde den i sina vetenskapliga verk på latin, som t.ex. *De Vulgari Eloquentia*.¹¹ Om detta kan man läsa mera i en intressant studie om prosarytm med titeln *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th century* (Janson, 1975). Inom retoriken kallades figuren

¹¹ Se t.ex. Tigerstedt 1967, s. 115.

för *arsus planus* och var vanlig i satsslut, där den användes omväxlande med ett par andra rytmiska figurer, av vilka den ena kallades *arsus velox* (t.ex. ”Vedholm och tjocka Lasse”) och den andra *arsus tardus* (t.ex. ”Krogen Snuvan”).¹²

Vad beträffar skillnaden mellan de fyra C-varianterna ligger en första olikhet i antalet betonade stavelser. Medan C1 och C2 har fem, så har C3 och C4 bara fyra:

C1	Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende	2-4-6-7-10 (Inf, V, 100)
C2	quanti dolci pensier, quanto disio	1-3-6-7-10 (Inf V, 113)

Vi kan se att C1-raden inte hade kunnat läsas genomgående jambiskt, eftersom ordet *ratto*, som har tryckaccent på *rat-*, i så fall hade måst realiseras med betoning på den obetonade stavelsen *-to* och med stavelsen *rat-* obetonad, en prosodisk omöjlighet (jfr P4). Samma sak gäller för C2-raden, fastän ännu flera ord här vägrar intränga sig i ett jambiskt versschema (nämligen *quanti*, *dolci* och *quanto* som alla har tryckaccenten på första stavelsen). Ett annat framträdande drag i båda varianterna är att det förekommer två betonade stavelser i rad (6-7). Som Meyer påpekar i en ovan citerad passage (Meyer, 2002, s. 152) är ett sådant möte av ictus-stavelser ingalunda sällsynt i Dantes komedi. Typ C2 kan för övrigt också ha betoning på 4 och 5, som t.ex. i

C2	sarebb(e) al sol troppo larga cintura	2-4-5-7-10 (Pa. XXX, 105)
----	---------------------------------------	---------------------------

Ännu mer överraskande – givet det jambiska postulatet – är kanske förekomsten av versrader med bara fyra ictus-stavelser, som i C3 och C4:

C3	Così discesi del cerchio primaio	2-4-7-10 (Inf. V, 1)
C4	L'altra è colei che s'ancise amorosa	1-4-7-10 (Inf. V, 61)

Men i dessa två versrader är de lexikalt givna tryckaccenterna fördelade över stavelserna på ett sätt som gör det omöjligt att tillämpa någon läsning med fem accenter. Varje försök leder till en situation som den som beskrivs i P4. Om man i stället läser verserna med den prosodi som naturligt inställer sig (och som är identisk med den i vanligt prosauttal), så måste antingen den första eller den andra stavelsen betonas och därefter 4-7-10.

Här lämnas också några exempel ur de svenska översättningarna på verser av typ C:

C1	och sätter sin passion före förnuftet	2-4-6-7-10 (Inf. V, 39) (IB)
C2	och frågade: ”Vilka var dina fäder?”	2-5-7-10 (Inf. X, 42) (IB)
C4	mer än på sanningen tror de på ryktet	1-4-7-10 (Pu. XXVI, 121) (IB)
C1	Han sade gråtande: ”Du som en stig	2-4-6-7-10 (Inf. X, 58) (NL)
C4	Hvari min tanke sig invecklad ser	1-4-7-10 (Inf. X, 96) (NL)
C1	er säd får frid en gång, lös denna knut,	2-4-6-7-10 (Inf. X, 95) (AP)
C1	Att ej jag ensam bröt; grundlöst ej heller	2-4-6-7-10 (Inf. X, 89) (ÅO)
C2	förrn jag mångfaldig kraft kände mig äga	1-3-6-7-10 (Pa. XXX, 57) (ÅO)
C3	i riktning mot mig och omtalad blivit.	2-4-7-10 (Pu. XXVI, 137) (ÅO)

¹² Den som kan sin Ulf Peder Olrog noterar kanske också att ”Karl Herman och ja” nära ansluter till Cursus planus-figuren.

C4	om ett mirakel, och en sade högt:	1-4-7-10 (Pu. XXVI, 11) (ÅO)
C2	Jag den utpekade gick då till mötes	1-3-6-7-10 (Pu. XXVI, 136) (EL)
C3	Den aldrig vilande helvetsorkanen	2-4-7-10 (Inf. V, 31) (EL)
C3	vid kretsens ingång och rannsakar synder	2-4-7-10 (Inf. V, 5) (SCB)
C1	då du med våra kval medömkan har	2-4-6-7-10 (Inf. V, 93) (AN)
C3	för egen del; Guinicelli är jag	2-4-7-10 (Purg. XXVI, 91) (AN)
C4	Helvetsorkanen, som ej saktar av,	1-4-7-10 (Inf. V, 31) (AN)

Vad slutligen gäller typ D rör det sig om en restkategori, vilket gör det svårt att ge någon generell typbeskrivning. Vissa gemensamma drag kan dock urskiljas. Ett är förekomsten av två intill varandra liggande ictus-stavelser. Ett annat är att stavelserna 8 och 10 alltid är betonade, vilket gör att typ D möjligen skulle kunna beskrivas som en variant av typ B, som ju genomgående har mönstret 6-8-10. Kanske skulle bilden av denna typ förändras, om undersökningsmaterialet vore större än bara fyra sånger. Jag nöjer mig här med att ge några exempel och återkommer kort till denna kategori i samband med diskussionen av de olika mönstrens frekvenser.

D	faccend(o) in aere di sè lunga riga	2-4-7-8-10 (Inf., V, 47)
D	tutt'i coperch(i), e nessun guardia face	1-4-7-8-10 (Inf. X, 9)
D	Ed ell(i) a me: "Tutti saran serrati	2-4-5-8-10 (Inf. X, 10)
D	che tu saprai quanto quell'arte pesa	2-4-5-8-10 (Inf. X, 81)
D	poi verso me, quanto potean farsi	1-4-5-8-10 (Pu. XXVI, 13)
D	questa del gel, quelle del sole schife	1-4-5-8-10 (Pu. XXVI, 45)
D	Di subito drizzato gridò: "Come	2-4-6-9-10 (Inf. X, 67)

I min beskrivning av de rytmiska mönster som kunnat urskiljas i Dantes originaltext (i de undersökta sångerna) ingår ingen angivelse av cesurens plats. I vers där inte cesuren har någon fast plats i raden brukar det anses att cesuren helt enkelt motsvaras av en intonationspaus. Ur syntaktisk synvinkel motsvaras intonationspauser vanligen av en punkt i en mening där två huvudkonstituenten möts (t.ex. två satser, en verbfras och en nominalfras alt. adverbialfras, ett nominalt huvudord och dess prepositionella bestämning, etc.). Ett sådant antagande stämmer väl med de cesurangivelser Meyer gjort i den analys av *Inferno, I* som återgavs i föregående avsnitt (Tabell 1). Vad beträffar de rytmiska mönster som diskuterats i detta avsnitt och som avviker från det strikt jambiska, så tycks det finnas en stark tendens till cesur dels vid # 6-8-10, dels vid # 7-10. Men om cesurens plats är förutsägbar utifrån mönstertypen, så är det inte särskilt meningsfullt att markera den. Däremot verkar dess placering i verser av typ A variera mellan # 6-8-10 och # 8-10. I en mera finmaskig och nyanserad analys kunde man kanske ha anledning att urskilja ytterligare undergrupper av mönster A. Mitt syfte med denna rytmiska undersökning motiverar dock inte en så nyanserad analys. Därför kommer inte cesuren att diskuteras mera i detta avsnitt.

Analyser, resultat och diskussion

Nu har det blivit dags att se efter hur pass vanligt förekommande dessa mönster är hos Dante och hos hans översättare. Vi ska först titta på resultaten för hela materialet sammantaget – alltså de fyra undersökta sångerna *Inferno V* och *X*, *Purgatorio XXVI* samt

Paradiso XXX. Avsikten är att visa de olika upphovsmännens rytmiska preferenser globalt. Därefter ska en distinktion införas mellan två olika former av rytmisk variation som finns i materialet och som påverkar bedömningen av hur översättarna hanterat den rytmiska variation som finns i originalversionen av *Divina Commedia*. Slutligen ska vi se i vad mån styrkeförhållandena mellan mönstren förändras när man går från sång till sång i en given text och bara betraktar frekvenserna för en sång i taget. Än en gång handlar det alltså både om att beskriva mönstrens absoluta frekvenser och deras spridning.

Relationen metriskt grundschema – rytmiska varianter

Eftersom min avsikt med denna undersökning i första hand varit att framhäva de element av regelbundenhet och symmetri som faktiskt finns i versen, ska vi börja med att studera följande tabell, som visar proportionerna mellan typ A – det femfotade jambiska mönstret – och övriga rytmiska mönster som identifierats och beskrivits i föregående avsnitt.

Tabell 3. Fördelningen mellan metriskt grundschema och övriga rytmiska mönster

	Utgivningsår	Antalet analyserade versrader	Typ A1 + A2 Antal versrader	Typ BCD: Antal versrader	Typ A1 + A2 Procent	Typ BCD Procent
Dante		566	411	155	72,4 %	27,6%
1. Björkeson	1983	566	528	38	93,3 %	6,7%
2. Ohlmarks	1966	566	537	29	94,9 %	5,1%
3. Lovén	1856	566	542	24	95,8 %	4,2%
4. Lidforss	1903	566	543	23	95,9 %	4,1%
5. Norlind	1921-30	554* ¹³	542	12	97,8 %	2,2%
6. Pipping	1915-24	566	554	12	97,9 %	2,1%
7. Bring	1905	568*	556	12	97,9 %	2,1%

Av tabellen framgår att närmare tre fjärdedelar av Dantes verser ansluter sig till mönstertypen A. Det innebär att så gott som tre fjärdedelar av Dantes verser är jambiska eller kan läsas jambiskt enligt de läsningssprinciper som redovisades i avsnitt 1.3. Som vi sett framhäver dessa principer visserligen i någon mån den jambiska läsarten, men det måste betonas att de trots detta är fullt förenliga med italiensk prosodi. Resultatet tycks onekligen legitimera ett jambiskt postulat, eftersom det ger fog för hypotesen om ett underliggande jambiskt grundmönster i Dantes vers. Samtidigt är det kanske lite oväntat med tanke på hur pass starkt man vanligtvis brukat understryka den oregelbundna karaktären hos Dantes vers (jfr ovan citerade omdömen av Meyer, 2002, eller Dardano & Trifone, 1997). Och det är förvisso sant att här finns en hel del verser som kan beskrivas som rytmiskt avvikande, men andelen utgör ändå bara ca. en fjärdedel av samtliga verser.

Det är slående hur nära denna fördelning ansluter sig till Jurij Lotmans välbekanta ”lag om den tredje fjärdedelen” som diskuteras i *Den poetiska texten* (Lotman, 1967, s. 74). Lotmans grundidé går ut på att i en empirisk mångfald – exempelvis av versrader med varierande rytm – söka urskilja varianter av ett invariabelt system av konstanter (*ibid.* s. 67). Idén är i princip analog med den inom strukturalistisk lingvistik välbekanta distinktionen

¹³ De fyra undersökta sångerna innehåller sammanlagt 566 verser. Att denna siffra inte är identisk för Norlind och Bring beror på att dessa två översättningar inte är kompletta. Jag har därför ersatt de saknade sångerna med alternativa sånger, som dock inte uppvisar exakt samma antal versrader. För Norlinds vidkommande ersätter Sång I i *Purgatorio* Sång XXX i *Paradiso* och för Brings är det *Purgatorio* XXVII som ersätter Sång XXVI ur samma cykel.

mellan t.ex. fonem och allofoner eller morfem och allomorfer, som i sin tur baserar sig på den skillnad som Saussure gjorde mellan "langue" och "parole" (jfr Saussure 1975, ss. 31-32). Närmare bestämt menar Lotman att "den empiriskt givna poetiska texten uppfattas mot bakgrund av en ideal struktur, som realiseras som rytmisk *inertia*, som en 'struktur-förväntan'" (*ibid.* s. 68). Om "lagen om den tredje fjärdedelen" säger Lotman att den består i följande:

[O]m vi tar en text som på den syntagmatiska axeln sönderfaller i fyra segment, kommer den nästan universellt att ha en uppbyggnad, där de första två fjärdedelarna upprättar en viss strukturell förväntan, den tredje bryter den, och den fjärde återupprättar utgångskonstruktionen, samtidigt som den bevarar minnet av dess förändringar.

I de konkreta texterna uppträder naturligtvis lagen i betydligt mer komplicerad form. Men den är så nära förknippad med strukturen hos vårt minne och vår uppmärksamhet och med normerna för textens desautomatisering, att den ändå kommer till uttryck (*ibid.*, s. 74).

Om vi överför detta synsätt till metriken i *Divina Commedia*, skulle den femfotade jambiska versen kunna betraktas som det invarianta formschema som hos mottagaren av denna poetiska text skapar en förväntan om "mer av samma sort". En sådan förväntan förstärker naturligtvis också tendensen till en jambisk läsart enligt ovan angivna principer (jfr ovan s 150 ff), varvid de s.k. varianterna då utgörs av versrader som uppvisar ett eller annat brott mot detta grundmönster.¹⁴ De i min undersökning konstaterade proportionerna mellan det jambiska grundschema (3/4) och på olika sätt avvikande verser (1/4) är visserligen inte förlagda till den syntagmatiska axeln i den meningen att de skulle vara sekventiellt ordnade i själva textmassan. Men som vi ser av citatet tycks Lotman även medge att lagen kan manifesteras sig i mer komplicerad form, såsom t.ex. i form av proportioner som snarare hänför sig till verkets paradigmatiske axel. Det intressanta här – menar jag – är inte på vilken nivå som lagen manifesterar sig, utan att det finns proportioner mellan typer av element – på olika nivåer – som är perceptuellt relevanta. Kanske Lotman här blivit varse en princip som snarare är universell och knuten till människans perceptuella och kognitiva förmåga än tillfällig och förknippad med mera efemära litterära stilideal? I varje fall tycker jag att det är tankeväckande att samma proportioner återkommer i så olika sammanhang som Dantes *Divina Commedia* och den ryska poesi i bunden form som Lotman studerat och som lett honom att formulera sin "lag om den tredje fjärdedelen".

Låt oss nu gå tillbaka till tabellen och närmare betrakta de svenska översättningarna. Vi kan snabbt konstatera att samtliga utnyttjar typ A, dvs. det jambiska grundschema, i över 90 % av alla versrader. Varför det ut på detta sätt? Har översättarna inte fattat poängen med rytmiskt varierad vers eller har de kanske inte riktigt upptäckt den rytmiska variationen i Dantes vers? Eller har man kanske gjort det, men uppfattat den som en brist i Dantes text? Eller har man av något annat skäl valt att vid överföringen till svenska ersätta Dantes rytmiska variation med en rytmiskt mera homogen version? I allmänhet är det inte möjligt att få svar på sådana frågor, eftersom översättarna sällan kommenterat just rytmen då de avgivit programförklaringar för sina översättningar. Det finns dock två undantag. Det första är Lidforss, som uppger sig ha infört ett större mått av regelbundenhet i rytmen som en kompensation för att han måst offra rimmen. Så här låter hans motivering:

Å andra sidan äga de germanska språken i sin versbyggnad en fördel, som de romanska språken sakna: det är denna lifliga, bestämda och starkt markerade rytm, som binder talet till vers, äfven där rimmet fattas, och som sålunda ger en viss ersättning för detta. För den femfotade jambiska versen har man på senare tiden äfven hos oss börjat förlika sig med den på andra håll sedan länge medgifna friheten i behandlingen af den första versfoten, så att tonen

¹⁴ Ett exempel är typ B, som – det har vi redan sett – avviker i stavelserna 1-5 men som har en regelbunden jambisk avslutning från stavelse 6 och till radens slut.

träffar dess förra i stället för dess senare stafvelse, och det synes mången gång kunna verka ganska kraftigt att begagna denna frihet [...] För denna frihet vågar jag således hoppas på ursäkt, liksom äfven för den växlande betoningen af vissa partiklar, men värre är det med de löst sammansatta verberna, och allravärst med de stundom förekommande lättfotade enjambemangerna, förutom annat som kan gifva anledning till berättigt klander. (Lidforss, s. III)

Det andra undantaget är Bring, som i sitt förord talar om en ”taktfastare rytm”. Precis som hos Lidforss, skall den kompensera för förlusten av rimmen, som han avstått från för att kunna prioritera de innehållsmässiga kraven:

Denna öfversättning [...] utgör ett försök att återgifva originalets innehåll mera populärt än föregående svenska öfversättningar, d.v.s. med enklare uttryckssätt, otvungnare satsbyggnad, taktfastare rytm och utan stympade eller eljest nödfallsmässiga ordformer. Öfversättningens metod hvilat på grundsatser, öfverensstämmande i flera punkter med dem, som uppställts af Fr. Wulff i hans afhandling ”Om översättning av stråfiska diktverk, förnämligast Dantes och Petrarcas”. Enligt dessa grundsatser hafva rimmen uppoffrats, men verslagets stafvelse- och taktschema liksom versradernas antal bibehållits. Till uppoffring af rimmen hafva äfven utländska öfversättare, bland andra Longfellow, funnit sig föranlåtna, på det så mycket mindre af innehållet måtte behöfva uppoffras. (Bring, ”Förord”, opaginerad sida)

Samma motivering kan dock knappast ha föresvävat upphovsmännen till de rimmade översättningarna. En plausibel förklaring till att även dessa texter företer en stark rytmisk homogenitet kan i stället knytas till de rådande litterära konventionerna. Så pekar Meyer (2002, s. 149) på den inflytelserika schillerska blankversen som (i motsats till den engelska blankversen) var ett extremt regelbundet jambiskt versmått. Det infördes i de nordiska länderna under romantiken och satte bland annat även sin prägel på Molbechs (rimmade!) översättning till danska från 1851. I och med den metrisk-prosodiska revolution som den lyriska modernismens genombrott kring 1960 innebar, trängdes denna ytterst regelbundna typ av vers definitivt ut av den fria versen, samtidigt som en mera talspråklig diktning vann terräng efter mer än 300 år av ett strikt skriftspråkligt ideal inom poesin (jfr Meyer 2002, s. 149). Kanske kan vi ändå urskilja en avspiegling av denna förändringsprocess i den visserligen svaga tendensen att mera av rytmisk variation i versen införs med varje ny översättning?¹⁵

Hur ska vi i så fall tolka de rytmiska avvikelser som trots allt finns i dessa texter? I flera fall är andelen så liten att den uppenbarligen kan antas ligga inom felmarginalen. Det skulle med andra ord kunna röra sig om ur översättarens synvinkel mindre lyckade verser som ändå behållits eller också om verser där jag valt en annan läsning än den av upphovsmannen avsedda. Den här frågeställningen blir lättare att ta ställning till om vi studerar de data som redovisas i Tabell 4, som visar andelen versrader av typ A1 (fem jambor med eller utan hyperkatalex) jämfört med alla de andra mönstren sammantagna. Här ser vi att medan strax under hälften av alla versrader hos Dante är rent jambiska (dvs. i enlighet med typ A1), så finns en tydlig skillnad mellan de olika översättningarna vad gäller inslaget av rytmisk variation.

Tabell 4. Fördelningen femfotad jambisk vers (A1) och övriga rytmiska mönster

<i>Divina Commedia/</i> Text:	Utgivningsår	Antalet analyserade versrader	Typ A1 Antal versrader	Typ A2 + BCD. Antal versrader	Typ A1 Procent	Typ A2 + BCD Procent
Dante		566	272	294	47,9 %	52,1%
1.Björkeson	1983	566	391	175	69,1 %	30,9%

¹⁵ En text bryter dock mot den iakttagelsen, nämligen Lovéns.

2. Ohlmarks	1966	566	441	125	77,9 %	22,1%
3. Lovén	1856	566	443	123	78,3 %	21,7%
4. Pipping	1915-24	566	455	111	80,4 %	19,6%
5. Norlind	1921-30	554* ¹⁶	477	77	86,1 %	13,9%
6. Lidforss	1903	566	498	68	88 %	12%
7. Bring	1905	568*	535	33	94,2 %	5,8%

Framför allt blir skillnaden markant om man jämför Brings inslag av variation med Björkesons. Med en definition som räknar typen A2 (med en inledande accentomkastning från jamb till troké) som en rytmisk variant, har Bring nu 5,8% rytmiskt avvikande verser mot 2,1% i föregående tabell. Förändringen är alltså obetydlig. Björkeson däremot har nästan 31% i Tabell 4 mot endast 6,7% i Tabell 3. Detta resultat bör nog tolkas så, att Björkeson medvetet bemödat sig om att införa mera av rytmisk variation i sin översättning än sina föregångare och att han därvid valt att framför allt satsa på den rytmiska variant av grundschema som vi här kallar A2. Att den lyriska modernismens genombrott under 1960-talet med dess annorlunda syn på regularitet och prosodi spelat en roll för denna omorientering förefaller sannolikt. Björkesons översättning kom ju ut 1983. Kanske kan man även tolka det gradvis sjunkande procenttalet i den sista kolumnen som resultatet av en långsam, generell uppluckningsprocess vad gäller den schillerska blankversen som metriskt stilideal. Man kan peka på Lidforss' ovan citerade ursäkter för tilltaget att utnyttja verser av typ A2 som ett tecken på hur djupt rotat detta ideal fortfarande var kring förra sekelskiftet.

I Tabell 5 kan vi avläsa andelen jambiska versrader med accentomkastning i de båda inledningsstavelserna. Som synes ligger Björkeson, liksom Dante, på drygt 24%. Den rytmiska variant Björkeson framför allt satsat på är med andra ord A2. Det är från den som merparten av hans variation härrör. Vidare noterar vi att bara 8% av versraderna hos Lidforss följer detta mönster, trots hans explicita programförklaring. Kanske ändå denna har bidragit till att bana vägen för efterföljarna, som genomgående uppvisar en stigande andel verser av typ A2.

Vad beträffar de övriga rytmiska varianterna framgår av Tabell 5 att mönstertypen C dominerar med nästan en femtedel av alla verser hos Dante. Ovan har typ C på rent strukturella grunder beskrivits som en särskilt pregnant typ av versrad, rytmiskt sett. Mönstrets relativt höga frekvens i undersökningsmaterialet understryker dess vikt och ger ytterligare motiv för en mera systematisk undersökning av hypotesen att Dante utnyttjat (bland annat) detta rytmiska mönster för att ge relief åt centrala innehållsliga moment i texten – poetiska eller narrativa – samtidigt som den femtaktiga jambiska versen främst utnyttjats för episkt stoff som mera har karaktären av bakgrundsteckning i en eller annan mening.

Tabell 5. Översikt över de rytmiska mönstrens procentuella fördelning i fyra sånger:

<i>Divina Commedia/</i> Text:	Typ A1	Typ A2	Typ B	Typ C	Typ D	Summa
Dante	47,9 %	24,5 %	6,2 %	19,6 %	1,8 %	100%
Lovén	78,3 %	17,5 %	1,2 %	0,7 %	2,3 %	100%
Pipping	80,4 %	17,5 %	0,9 %	0,5 %	0,7 %	100 %

¹⁶ Jfr not i anslutning till föregående tabell.

Norlind	86,1 %	11,8 %	0,7 %	0,7 %	0,7 %	100 %
Ohlmarks	77,9 %	17 %	1,6 %	1,6 %	1,9 %	100 %
Lidforss	88 %	7,9 %	1,9 %	0,9 %	1,3 %	100 %
Bring	94,2 %	3,7 %	0,3 %	0,4 %	1,4 %	100 %
Björkeson	69,1 %	24,2 %	1,6 %	3,0 %	2,1 %	100 %

Så här karakteriseras de rytmiska egenskaperna hos Dantes vers av dantekännaren Franco Fortini, som menar att det finns gåtfulla samband mellan vissa rytmiska figurer och vissa typer av innehållsmateria och att de alla ingår i ett nätverk av likheter vars uppgift är att få skillnaderna att framträda så mycket klarare:

Ora, il ritmo dantesco varia a seconda della materia e si nutre, appunto, di richiami e corrispondenze; nulla di strano dunque che, dove la materia presenta analogie, si leggano figure ritmiche analoghe ossia echi interni all'opera. Tuttavia la loro frequenza, senza dubbio autorizzata da Virgilio ma anche dalla poesia epico-cavalleresca, è una delle più enigmatiche forme della costruzione dantesca. È una rete di somiglianze destinata a meglio far risaltare le differenze. (Fortini 1993, s. 66-67)

Men jag ska inte här gå in på någon närmare diskussion av hur Dante använt sig av mönstertypen med *cursus planus*, utan nöjer mig med att illustrera mitt påstående genom att ge några karakteristiska exempel ur *Inferno V* på verser som hör till typ C och som av olika skäl kan anses spela en mer central roll i denna sång än många andra verser:

E come i gru van cantando lor lai (46)	(C3)	Och liksom tranor ordnar sig i rader (A1)
L'altra è colei che s'ancise amorosa (61)	(C4)	Så kommer hon som tog sitt liv av kärlek (A1)
venite a noi parlar, s'altri nol niega! (81)	(C1)	och om det är er tillåtet, så tala (A1)
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende (100)	(C1)	Kärlek, som snabbt slår rot i ädla hjärtan (A2)
prese costui della bella persona (101)	(C4)	grep denne till den sköna kropp jag miste (A1)
Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri (118)	(C3)	men säg: den tiden då ni ljuvt har trånat (A1)
ma solo un punto fu quel che ci vinse (132)	(C3)	ett enda ställe har oss sen besegrat (A1)
la bocca mi baciò tutto tremante (136)	(C1)	kysste helt skälvande mig då på munnen (A2)

De översatta raderna är tagna från Björkeson. Som synes har denne inte i något av fallen valt ett annat mönster än det jambiska grundschema. Visserligen förekommer mönstret C totalt 17 gånger i Björkesons version av de undersökta sångerna, men frekvensen är ändå för låg (3%) för att tillåta slutsatsen att Björkeson gått in för att utnyttja just detta mönster på ett sätt som efterliknar Dantes. Samma sak gäller i än högre grad de andra översättarna.

Slutligen visar Tabell 5 att även förekomsten av rytmiska mönster enligt typerna B och D närmast är försumbar i de svenska översättningarna. Eftersom dessa mönster inte av prosodiska skäl är svårare att realisera i svenskan än i italienskan, verkar det sannolikt att de svenska översättarna mer eller mindre medvetet avstått från att introducera för mycket av rytmisk variation och att de i stället prioriterat den jambiska versen med initial accentomkastning som variationsskapande faktor. Kanske sätter Meyer fingret på den ömma punkten i sin konklusion till den redan citerade artikeln:

Problemet er næppe uregelmæssighederne i sig selv, men snarere om oversætteren / versskriveren tør og kan være ligeså 'ru' som Dante selv, og i tilstrækkeligt omfang får bruddet det indtryk – det vel at mærke fejlagtige indtryk – af mere eller mindre regulære blankvers der kan indfinde sig i visse passager (ibid. s. 161).

Vad gäller Bring har det antagligen inte ens handlat om att våga. Av typerna B och C har denne bara något enstaka fall (motsvarande resp. 0,3% och 0,4%). Det har kanske aldrig

varit aktuellt att alls laborera med dessa rytmiska figurer? Hans enda exempel på typ C i femte sången lyder ”vid kretsens ingång och rannsakar synder”. Jag har visserligen gett det analysen 2-4-7-10, men översättaren kan ha tänkt sig att uttala raden med betoningarna 2-4-6-8-10, vilket dock förutsätter att ordet *rannsakar* uttalas med akut accent och avtoning av den betonade stavelsen *rann-* (ungefär som man gör i tyskan med fast sammansatta verb – som *verbieten*, *empfehlen* – där verbpartikeln förblir obetonad). För den hypotesen talar tidens skriftspråkliga diktning där den schillerska blankversen ju ingick som ett starkt normbildande ideal. I samma riktning leder Lidforss’ uttalande om problemen med ”den växlande betoningen af vissa partiklar” och ”de löst sammansatta verberna”, liksom min egen iakttagelse att samtliga ”avvikande” verser hos Bring (dvs. typ B, C eller D) kan hänföras till typ A om man accepterar att göra våld på det moderna talspråkets uttal genom att avtona verbpartikeln i de sammansatta verben när det står som prefix och alltså uttala *ut-pé-ka-des*, *ut-bräst*, *ut-my’n-nar* och *rann-sá-kar*¹⁷.

Avslutningsvis är huvudintrycket av de data som redovisas i Tabell 5 att det inte går att bortse från de enorma skillnaderna i rytmisk variation mellan originaltext och översättningar. Det rör sig inte om någon enkel gradskillnad. Snarare handlar det om en artskillnad som inte på något sätt kan förklaras med hänvisning till skillnader mellan svenskan och italienskans prosodi.

Två olika former av rytmisk variation

Det antyddes nyss att man skulle kunna urskilja olika former av rytmisk variation. Distinktionen kan emellertid inte klargöras med Meyers eller Dardano & Trifones sätt att beskriva rytm på. Den förutsätter en modell för rytmisk analys som den vi använt här. Vad jag tänker på är å ena sidan sådan variation som kommer till uttryck i de rytmiska mönster som identifierats och beskrivits ovan (s. 153 ff); å andra sidan sådan variation som redan förekommer inom ramen för all regelbunden jambisk vers.

De verser som i enlighet med principen P4 klassificerats som instanser av mönstertyperna B, C och D kännetecknas ju av att de omöjligt kan underkasta sig en genomgående jambisk läsart. Det är den typen av rytmisk variation som hos Dante uppträder i över en fjärdedel av alla verser, men som översättarna valt att avstå ifrån eller i varje fall kraftigt nedtona, vare sig orsaken nu varit att man inte kunnat eller inte vågat vara ”lika ’sträv’ som Dante själv” (jfr Meyer-citatet ovan).

Men variation förekommer också inom kategorin verser som inte är perfekt jambiska i den meningen att de ansluter sig till principen P1- och alltså företer vad Jan Olov Ullén lite förklenande betecknar som ”jambiskt stampande blankvers” (Ullén, 1989, s. 17). Det är alltså verser som uppvisar variation i enlighet med principen P2, som medger att svagtoniga stavelser placeras i höjningsposition på villkor att närmast omgivande stavelser inte har starkare betoning. Den typen av rytmisk variation, som i mina analysens scheman manifesterar sig i växlingen mellan fyllda och ofyllda cirklar, är närmast oundviklig inte minst av rent språkliga skäl.

Skillnaden kan illustreras med ett textavsnitt ur en svensk översättning. Av Tabell 6, som visar en analys av några rader ur Björkesons version av femte sången i *Inferno*, framgår dels att samtliga citerade verser har möjliga höjningsstavelser i positionerna 1/2-4-6-8-10 och obetonade stavelser i 3-5-7-9-11; dels att här ändå finns en viss rytmisk variation inom det givna mönstrets ram genom att inte alla stavelser på höjningsplats är betonade i meningen

¹⁷ Den situation Lidforss tycks syfta på uppträder både i samband med löst sammansatta verb och fast sammansatta. Det avgörande är att partikeln fungerar som prefix till verbet (vilket den måste göra om verbet är fast sammansatt och kan göra om det är löst sammansatt).

att de har tryckaccent och förekommer i ord som är semantiskt ”mättade”.¹⁸

Som vi ser uppvisar denna analys 25 obetonade stavelser (= ofyllda cirklar) av totalt 85 i höjningsposition (29%). Andelen obetonade stavelser i höjningsposition hos Dante är nästan exakt densamma i det avsnitt som analyserades i Tabell 2, nämligen 26 av 90 (29%). Ingenting tyder på att dessa textutdrag inte skulle vara representativa. Slutsatsen vi bör dra av denna iakttagelse är att det säkraste måttet på rytmisk variation får vi genom att undersöka förekomsten av rytmiska mönster som avviker från grundschemat på det sätt som anges av princip P4.

Tabell 6. Analys av rytmen i Björkesons översättning av *Inferno*, V, 50-66

stavelse/	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	typ	text: <i>Inferno</i> V, 50-66
rad													
50		•		•		◦		◦		•		A1	Jag sporde: ”Mästare, säg, vilka är det
51		◦		•		◦		•		•		A1	som så torteras av den svarta stormen?”
52		•		◦		•		◦		•		A1	”Den första i den skara du vill känna”
53	•			◦		•		•		•		A2	svarade han mig då, ”var härskarinna”
54	◦			•		•		•		•		A2	över ett land med många språk och folkslag.
55		•		•		•		◦		•		A1	Så djupt fördärvad var hon av sin lusta
56		◦		•		◦		◦		•		A1	att hon i lagen lät legitimera
57	•			•		◦		•		•		A2	var form av otukt, för att själv ej tadlas.
58		◦		•		◦		◦		•		A1	Det är Semiramis, varom man läser
59		◦		•		•		•		•		A1	att hon har efterträtt sin make Ninos;
60	•			•		•		•		•		A2	landet som nu sultanen styr var hennes.
61	◦			•		•		•		•		A2	Så kommer hon som tog sitt liv av kärlek
62		•		•		◦		•		•		A1	och kränkte löftet till Sychaeus’ aska;
63		•		•		◦		•		•		A1	därnäst Kleopatra, den kättjefulla.
64	•			•		◦		◦		•		A2	Helena ser du, som så mycken ofärd
65		•		◦		◦		•		•		A1	har förorsakat, och den stor(e) Achilleus
66		•		•		◦		•		•		A1	som drevs av kärlek i den sista striden.

Om man utgår från Meyers analys (2002, s. 153) av ett avsnitt ur sin egen översättning med dess distribution av betonade stavelser (”ictus”) och kompletterar med ofyllda cirklar på höjningsplatser som uppfylls av svagtoniga stavelser (i enlighet med princip P2), så ser vi att de flesta av verserna även här hamnar under typ A, trots Meyers uttalade ambition att närma sig den rytmiska ”strävheten” i Dantes vers (se Tabell 7 nedan)¹⁹. Andelen obetonade stavelser inom ramen för det jambiska mönstret blir något lägre än hos Dante och Björkeson: 24 obetonade av totalt 110 eller 22%²⁰.

Meyer avslutar sin analys med att säga att ”mønsteret er her noget mere regelmæssigt end hos Dante, egentlig mod mit eget ønske” (*ibid.*, s. 154). Mot bakgrund av den fördelning mellan rytmiska mönster hos Dante och hans svenska översättare som framträder i Tabell 5 och likheterna i utfallet mellan Tabell 6 (Björkesonanalysen) och Tabell 7 frestas man protestera att Meyers text är väsentligt mer regelbunden än Dantes,

¹⁸ Med denna term avses s.k. ”lexikala ord” som, i motsats till grammatiska funktionsord, har ett rikt och differentierat – och dessutom ofta konkret – semantiskt innehåll. De hör i det typiska fallet till de grammatiska kategorierna substantiv, verb och adjektiv.

¹⁹ Av de båda exemplen på mönster C1 som uppkommer, anger Meyer som alternativ läsart 2-(4)-6-8-10 för rad 6, vilket verkar rimligt, och 2-4-(6)-8-10 för rad 11, vilket är mindre rimligt givet kontextens tryck på ett *så* som korresponderar – syntaktiskt och semantiskt – med *som* på nästa rad.

²⁰ Förutsatt att vi räknar bort raderna 6 och 11, som kan hänföras till typ C1.

trots det intuitiva intryck som Meyer redovisar senare i texten i följande ordalag:

Ved oplæsning vil man bemærke hvor forskelligt samme versemål kan udnyttes: glattest og mest regelmæssigt hos Björkeson, mest ru og heterogent [...] hos Ulleland, og jeg selv vistnok et sted midt imellem. Man kan spørge sig om denne forskel er individuel, eller om den udtrykker hvad der i dag er muligt og hensigtsmæssigt at gøre på de tre respektive sprog, således at svensk versdiktning skulle være mere glat og skriftsprogsnær, norsk mere ru og talesprogsnær, mens dansk befinder sig et sted imellem de to – sagt uhyre generelt. (Meyer 2002, s. 157)

Det krävs givetvis mera omfattande analyser för att kontrollera dessa generaliseringars hållbarhet, men för ögonblicket verkar inte mycket i mina egna undersökningar tyda på att karakteristiken av Björkeson verkligen stämmer, varför även utsagorna om versdiktningen i de nordiska länderna blir diskutabla.

Tabell 7. Analys av rytmen i Meyers översättning av Inferno, V, 1-24

Rad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	typ	text: <i>Inferno</i> V, 1-24
1	•			•		◦		•		•		A2	Således steg jeg fra den første cirkel
2	•			•		◦		•		•		A2	ned til den anden, som har mindre omkreds,
3		•		•		•		◦		•		A1	men desto større lidelse og jammer.
4	•			•		•		◦		•		A2	Grufudt står Minos der og viser tænder;
5		•		◦		•		•		•		A1	han undersøger alle dem der kommer,
6		•		◦		•	•			•		C1	vurderer deres skyld, hvorpå han sender
7		•		•		•		◦		•		A1	dem ned til det sted halen viser vej til –
8		•		•		•		•		•		A1	jeg mener: hver en syndig sjæl der stedes
9		•		•		•		•		•		A1	for ham, bekender alt; og han, eksperten,
10		•		◦		•		•		•		A1	der straks kan se hvor denne hører hjemme,
11		•		•			•	•		•		C1	slår halen om sig i så mange bugter
12		•		◦		◦		•		•		A1	som sjælen nu skal sendes kredse nedad.
13	•			◦		•		•		•		A2	Foran ham står der altid mange sjæle
14		•		◦		◦		•		•		A1	og venter på at blive dømt: de taler,
15		•		◦		•		◦		•		A1	de lytter – og blir derpå sendt mod bunden.
16	•			•		•		•		•		A2	”Du som vil ind i dette smertens herberg,”
17		•		◦		•		◦		•		A1	sag(de) Minos da han så mig, og forsømte
18		•		◦		•		◦		•		A1	et øjeblik sin embedspligt: ”Se døren
19		•		•		◦		•		•		A1	er vid og høj! Men lad dig ikke narre,
20		◦		•		•		◦		•		A1	og pas nu på til hvem du gir din tillid!”
21		•		•		◦		•		•		A1	Min fører svared ham: ”Hvad råber du for?”
22	•			•		•		◦		•		A2	Prøv ikke på at spærre for hans vandring,
23		•		•		•		•		•		A1	for den blev fastlagt der hvor det at ville
24		◦		•		•		•		•		A1	og det at kunne kun er et – så ti nu!”

Mönstrens distribution i de undersökta sångerna var för sig

Den statistik som hittills redovisats har gällt genomsnittsvärden för de olika rytmiska mönstren i en grupp av fyra sånger, varvid källtextens värden konfronterats med måltexternas. Jämförelsen har gjort det möjligt att peka på stora skillnader i mönstrens frekvenser, speciellt då Dantes text jämförts med översättningarna. Men skillnader mellan översättningarna har också kunnat registreras. Resultaten kan inte kan tolkas på annat sätt än att Dantes originalversion av *Divina Commedia* präglas av ett väsentligt större mått av rytmisk variation än de översatta versionerna, även om översättningarna sinsemellan

uppvisar vissa skillnader.

Vad jag däremot inte sagt något om ännu är hur genomsnittsvärdena ser ut för en sång i taget och hur de förändras när man går från en sång till en annan. Den procentuella fördelningen mellan mönstren skulle i princip kunna tänkas se ungefär likadan ut i varje sång. Men fördelningen skulle lika gärna kunna variera kraftigt från sång till sång, så att spridningen blir stor runt de uppmätta medelvärdena.

Varför bry sig om sådana detaljer i fördelningen av rytmiska mönster? Kunde det inte räcka med genomsnittsvärdena? Svaret är att data om spridningen lämnar en annan sorts information än vad medelvärdena gör. Sålunda tyder stabilitet i mönstrens fördelning från en sång till en annan på att textens upphovsman tillämpat någon form av enhetlig strategi i valet av rytm – antingen medvetet eller också intuitivt och som resultat av omedvetna rytmiska preferenser. Ett utfall innebärande en stor spridning runt medelvärdena i de olika sångerna kan i stället tolkas som en konsekvens av stilistiska val med syftet att anpassa rytmen efter signifikanta kontraster i innehållets karaktär. Låt oss därför först titta på Tabell 8, som visar hur spridningen ser ut i originaltexten.

Här ser vi till att börja med att Dante i den femte sången i *Inferno* ligger nära genomsnittsvärdena för samtliga rytmiska mönster. Mer eller mindre samma sak gäller sång XXVI i *Purgatorio*, även om värdet för typ C understiger det förväntade. Men det relativt låga värdet för typ C motsvaras inte av någon kraftig ökning för någon annan typ. I stället har de flesta övriga mönster fått en något förhöjd frekvens. Därför är det svårt att dra några speciella slutsatser om dessa relationer.

Tabell 8. Genomsnittsvärden för hela materialet vs genomsnittsvärden per sång hos Dante

Mönstertyp	Genomsnitt beräknat på alla fyra sånger	<i>Inferno</i> Canto V	<i>Inferno</i> Canto X	<i>Purgatorio</i> Canto XXVI	<i>Paradiso</i> Canto XXX
A1	47,9 %	46,5%	57,3%	48,6%	39,8%
A2	24,5 %	27,5%	16,2%	27,9%	26,3%
A	72,4 %	74%	73,5%	76,5%	66,1%
B	6,2 %	3,5%	5,9%	8,5%	6,8%
C	19,6 %	21,8%	16,2%	13,6%	26,4%
D	1,8 %	0,7%	4,4%	1,4%	0,7%

Annorlunda förhåller det sig med sång XXX i *Paradiso*. Det framgår av tabellen att medelvärdet för det jambiska grundschema (typ A) – med andra ord det värde som aktualiserade diskussionen om Lotmans lag om den tredje fjärdedelen – ligger i nära anslutning till medelvärdet för alla sångerna sammantaget, utom i trettionde sången i *Paradiso*, där bara två tredjedelar av verserna kan hänföras till detta mönster. Men avvikelser från ”det normala” rör inte den jambiska versen med initial accentomkastning (A2), som ligger på 26,3% mot 24,5% i hela materialet. Det är i stället typ A1 som är underrepresenterad och detta framför allt till förmån för typ C, den mönstertyp som avslutas med den rytmiska figuren *Cursus planus*.

Om man närmare granskar denna sång, framstår avvikelserna som avsiktliga från Dantes sida. I *Paradiso*, sång XXX, anländer ju Dante med Beatrice till Empyrén, ”det rena ljusets himmel” med Björkesons ord. En stor del av sången ägnas en beskrivning av den ”himmelska rosen” vars vita kronblad utgörs av de saliga helgonen som är ”ordnade i mer än tusen trappsteg” runt ett stort och intensivt ljus. Denna lysande vita ros befinner sig visserligen i uppmärksamhetens centrum under en stor del av sång XXX, men den omtalas inte uttryckligen som *la candida rosa* förrän i den första raden av nästa sång, vars första

terzin lyder:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa; ²¹

Intressant är här att notera hur denna ros i sång XXX (framför allt rad 82-123) blir föremål för en ingående beskrivning utan att Dante refererar till den med beteckningen *candida rosa*, i vilken läsaren säkert känner igen *Cursus planus*-figuren (jfr ovan)!²² I stället förebådas rosens uttryckliga benämning rytmiskt genom en kraftigt ökad frekvens av radslut enligt typ C, som alltså rytmiskt avbildar rosens ”namn” innan den slutligen introduceras på rad 1 i nästa sång. Frekvensen hos mönstertyp C ökar från genomsnittliga 19,6% till 37,5%.²³

Här ser vi spår av den sorts rytmiska analogier och inre ekon som Fortini (1993) talar om i en tidigare citerad passage. Att tala om *semantisering* av den språkliga formen vore också på sin plats, liksom i så många andra sammanhang hos Dante (jfr Lotman, 1974, 1990; Lilja, 1999). Det vore också intressant att närmare studera funktion och konnotationer hos verser av den här typen i *Divina Commedia*. Man får lätt intrycket att den här rytmiska figuren hade en särskild innebörd för Dante – kanske emotionell, kanske esoterisk. Vad man kan konstatera är i varje fall att den påfallande ofta används i sammanhang där det handlar om renhet, ljus eller kärlek.

Sång X i *Inferno* har en ovanligt hög andel strikt jambiska verser enligt mönster A1, samtidigt som varianten med inledande troké används mindre än vanligt. En förklaring till distributionen av rytmiska mönster i denna sång förefaller vara att Dante använt den rytmiska kontrast man upplever mellan två versrader hörande till skilda mönstertyper som en gränssignal. I sång X är behovet av sådana gränssignaler ovanligt markerat genom att sången är uppbyggd på en serie dialoger, där så gott som varje replik presenteras i form av en direkt anföring, och genom att andelen rent narrativa versrader är relativt begränsad (43 rader av 136). Man skulle alltså kunna betrakta de rytmiska kontrasterna som en sorts poetiska *turtagnings signaler*.²⁴ Det finns givetvis också andra fenomen med samma funktion. Ett uppenbart exempel är sägesatser av typen *cominciai* (sade jag, 5), *Ed elli a me* (han svarade, 10), *E io* (Jag sade, 19), *Ed el mi disse* (Och han, 31), *dicendo* (sägande, 39), *mi dimandò* (och frågade, 42), *poi disse* (och sade, 46), etc.²⁵ Ett annat – mindre vanligt förekommande – exempel är invokationer såsom *O Tosco* (O, Toskanare, 22), som explicit markerar inledningen till att någon individ tilltalas.

Vad man finner vid en noggrannare analys är att var och en av de totalt 20 repliker som sången innehåller omges av versrader som rytmiskt bildar kontrast mot den rytm som replikens första och sista rad företer. I den mån något undantag från denna regel kan noteras, så föreligger i stället någon annan gränssignal, såsom en explicit sägesats eller en invokation. I Tabell 9 kan man närmare studera detta fenomen. De rytmiska mönster som återfinns i replikens första och sista rad har satts i fetstil och omgivits av snedstreck. Omgivande raders mönstertyp står före och efter – i normal stil. Apostrof (*) markerar platsen för en annan turtagningsignal, framför allt sägesats.

²¹ Så såg jag likt en bländvit ros framför mig / den heliga armé som fordom Kristus / tog med sitt blod till maka; (Björkesons övers.)

²² Betoningen faller på första stavelsen i ordet *candida*.

²³ Medan genomsnittet för hela sången är 26, 4%, så ökar det till 37,5% i avsnittet 114-138 eller 35% i avsnittet 81-138.

²⁴ Begreppet turtagning hör hemma inom sociolingvistisk diskurs- och samtalsanalys och handlar om de strategier som deltagarna i ett samtal använder för att signalera att de önskar ta ordet resp. avsluta ett pågående inlägg. En bra översiktlig beskrivning ges t.ex. i *the Linguistics Encyclopedia* 1991, ss. 100-110.

²⁵ Inom parentes återfinns Björkesons översättning av motsvarande partier.

Tabell 9. Replikernas rytmiska omgivning i Inferno, sång X

<i>Talare</i>	<i>Replikens lokalisering</i>	<i>Replikens rytmiska omgivning</i>
Dante till Vergilius	4-9	C1 / A1 – D / *D
Vergilius till Dante	10-18	D* / D – A1 / C3
Dante till Vergilius	19-21	A1 / C3 – A1 / *A1
Farinata till Dante	22-27	A1* / A1 – C3 / A1
Vergilius till Dante	31-33	A1* / A1 – C2 / A1
Vergilius till Dante	39	A1* / A1 / A1
Farinata till Dante	42	A1* / A1 / A2
Farinata till Dante	46-48	A1* / A1 – A1 / C4
Dante till Farinata	49-51	A1 / C4 – A1 / B2
Cavalcanti till Dante	58-60	A1* / A1 – A1 / C3
Dante till Cavalcanti	61-63	A1 / C3 – A2 / *A1
Cavalcanti till Dante	67-69	A1 / D – A1 / C4
Farinata till Dante	77-84	A1* / A2 – C3 / *A1
Dante till Farinata	85-87	C3* / A1 – A1 / *A2
Farinata till Dante	89-93	A2 / C1 – A1 / C2
Dante till Farinata	94-99	A1 / C2 – C1 / B1
Farinata till Dante	100-108	C1 / B1 – C4 / *C2
Dante till Farinata	110-114	C2* / A2 – C4 / A1
Farinata till Dante	118-120	A1* / A2 – C3 / A2
Vergilius till Dante	125	A2* / C2 / *A1
Vergilius till Dante	127-132	A1* / A1 – C3 / A1

Detta var bara ett par exempel på olika funktioner som de rytmiska mönstren kan ha i Dantes text och som kan förklara varför mönstrens fördelning från sång till sång kan se så olika ut. För övrigt finner man exakt samma mönster i *Purgatorio*, sång XXVI, även om replikerna här är färre, eftersom de oftast är mycket längre.²⁶ Mycket tyder på att detaljstudier av dessa fenomen skulle kunna vara givande, men jag lämnar dem därhän och nöjer mig med att som smakprov i Tabell 10 visa den procentuella fördelningen mellan identifierade rytmiska typer.

Tabell 10. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Dante:

<i>Mönsterexempel</i>	<i>Betonade stavelser</i>	<i>Typ</i>	<i>Inferno canto V</i>	<i>Inferno canto X</i>	<i>Purgatorio canto XXVI</i>	<i>Paradiso Canto XXX</i>
La prima di color di cui novelle	2-4-6-8-10	A1	46,5%	57,3%	48,6%	39,8%
là dove molto pianto mi percuote	1-4-6-8-10	A2	27,5%	16,2%	27,9%	26,3%
	x-4-6-8-10	A	74%	73,5%	76,5%	66,1%
non t'inganni l'ampiezza dell'entrare	1-3-6-8-10	B1	3,5%	5,2%	6,4%	5,4%
Allor surse alla vista scoperchiata	x-x-6-8-10	B2	-	0,7	2,1%	1,4%
	x-x-6-8-10	B	3,5%	5,9%	8,5%	6,8%
Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende	2-4-6-7-10	C1	2,8%	2,2%	3,6%	6,1%
Quanti dolci pensier, quanto disio	x-x-6-7-10	C2	0,7%	1,5%	7,1%	5,4%
Così discesi del cerchio primaio	2-4-7-10	C3	9,15%	5,2%	2,9%	6,1%
vede qual luogo d'inferno è da essa	1-4-7-10	C4	9,15%	7,4%	-	8,8%
	x-x-(x)-7-10	C	21,8%	16,2%	13,6%	26,4%

²⁶ Canto XXVI, *Purgatorio* innehåller 11 repliker och 65 narrativa versrader av totalt 148.

x-x-x-8-10	D	0,7%	4,4%	1,4%	0,7%
		100%	100%	100%	100%

De svenska översättningarna har – som vi redan sett – mycket mindre av rytmisk variation än vad originaltexten har. När man tittar närmare på fördelningen av rytmiska mönster i de olika undersökta sångerna hos exempelvis Björkeson, finner man – vilket Tabell 11 visar – att andelen versrader av typ A1 och A2 genomgående ligger nära medelvärdet, som utgörs av 93,7% resp. 24,2%. Spridningen kring medelvärdena är med andra ord liten, speciellt vad gäller de mest frekventa mönstren A1 och A2. De rytmiska kontraster som finns förefaller mera ha funktionen att motverka en alltför monoton prosodi eller att underlätta versifieringen. Däremot är det svårt att finna belägg i texten för någon strävan att utnyttja dem i ett eller annat semantiserande eller diskursivt syfte.

Tabell 11. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Björkeson

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	Inferno Canto V	Inferno Canto X	Purgatorio Canto XXVI	Paradiso Canto XXX
A1	69,1 %	71,1%	69,9%	66,4%	68,9%
A2	24,2%	24,6%	21,3%	23,6%	27%
A	93,7%	95,8%	91,2%	90%	95,9%
B	1,6%	0,7%	1,5%	2,2%	2,0%
C	3,0%	2,1%	2,9%	6,4%	0,7%
D	1,4%	1,3%	4,4%	1,4%	1,4%

Hos Ohlmarks är spridningen kring medelvärdena något större när man jämför dem sång för sång. Detta gäller åtminstone kontrasten mellan A1 och A2, som är den enda som företes av tillräckligt många versrader för att det ska vara meningsfullt att kontrollera om den utnyttjats för några specifika syften. Men en undersökning av de fyra texterna ger inte anledning att tro att Ohlmarks utnyttjat denna kontrast för något annat ändamål än Björkeson – dvs. undvika monotoni och öka versens flexibilitet. Man konstaterar exempelvis att kontrasten inte används som en signal i diskursen: så gott som alla replikväxlingar i Ohlmarks' översättning markeras med av explicita sägesatser, som för det mesta står omedelbart före replikens början, men någon gång inskjutna, dock aldrig långt från replikens start.

Tabell 12. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Ohlmarks

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	Inferno Canto V	Inferno Canto X	Purgatorio Canto XXVI	Paradiso Canto XXX
A1	77,9%	81%	77,2%	71,5%	81,7%
A2	17%	14,1%	18,4%	22,1%	13,5%
A	94,9%	95,1%	95,6%	93,6%	95,2%
B	1,6%	2,1%	1,5%	1,4%	1,4%
C	1,6%	1,4%	0,7%	2,1%	2%
D	1,9	1,4%	2,2%	2,9%	1,4%

I Lovéns översättning finner vi spår av en liknande textstrategi. Medelvärdena uppvisar i allmänhet en ganska liten spridning. En viss avvikelse kanske kan utläsas i värdena för den variant som har accentomkastning i versradens början, alltså A2, särskilt i den tjugosjätte sången i *Purgatorio*, men även här tycks det uteslutande röra sig om rytmisk variation som motiveras av versens krav snarare än av några innehållsliga faktorer.

Tabell 13. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Lovén

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	Inferno Canto V	Inferno Canto X	Purgatorio Canto XXVI	Paradiso Canto XXX
A1	78,3%	83,8%	76,5%	72,8%	79,7%
A2	17,5%	13,4%	17,6%	22,9%	16,2%
A	95,8	97,2%	94,1%	95,7%	95,9%
B	1,2%	1,4%	1,5%	0,7%	1,4%
C	0,7%	0%	2,2%	0,7%	0%
D	2,3%	1,4%	2,2%	2,9%	2,7%

Hos Pipping är variationen liten från den ena sången till den andra: alla sånger uppvisar frekvenser som ligger nära medelvärdet för alla texterna tillsammans. Man får som läsare det bestämda intrycket att Pipping bemödat sig om att göra sin vers maximalt regelbunden. Inte heller här finns tecken på något systematiskt bruk av rytmiska kontraster som gränssignal. Överhuvudtaget är det omöjligt att urskilja någon strävan hos denna översättare att utnyttja växlingen mellan A1 och A2 på något sätt som är relaterat till textens innehåll. Precis som i de tidigare redovisade fallen, verkar det som om den rytmiska variation som faktiskt existerar mera vore en konsekvens av behovet att uttrycka så mycket som möjligt av originaltextens innehåll inom ramen för versmåttets restriktioner, som i Pippings fall alltså inkluderar rimmade radslut.

Tabell 14. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Pipping

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	Inferno Canto V	Inferno Canto X	Purgatorio Canto XXVI	Paradiso Canto XXX
A1	80,4%	81 %	80,1%	77,8%	82,4%
A2	17,5%	18,3%	16,2%	19,3%	16,2%
A	97,9%	99,3%	96,3%	97,1%	98,6%
B	0,9%	0,7%	1,5%	0,7%	0,7%
C	0,5%	0%	0,7%	0,7%	0,7%
D	0,7%	0%	1,5%	1,4%	0%

Norlinds text är om möjligt ännu mera regelbunden och uppvisar ännu större uniformitet i medelvärden från den ena sången till den andra. Ingenting tyder på att rytmisk variation vare sig som ett värde i sig eller som ett litterärt verkningsmedel hört till de problem han bekymrat sig om under arbetets gång. Det är överraskande att Pipping och Norlind, som valt att göra rimmade översättningar av den Gudomliga komedin, skall ha känt sig kallade att sträva efter rytmisk regelbundenhet i en utsträckning som är i nivå med den vi finner hos Lidforss och Bring, som ju avstått från rimmen och som uttryckligen satsat på en stark regelbundenhet i rytmen som en kompensation för frånvaron av rim (jfr citatet s. 161)

Tabell 15. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Norlind

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	Inferno Canto V	Inferno Canto X	Purgatorio Canto XXVI	Purgatorio Canto I
A1	86,1%	85,2%	88,3%	84,3%	86,8%
A2	11,8%	12,7%	10,3%	12,2%	11,7%
A	97,8	97,9%	98,6%	96,5%	98,5%
B	0,7%	0,7%	0,7%	1,4%	0%
C	0,7%	1,4%	0%	1,4%	0%
D	0,7%	0%	0,7%	0,7%	1,5%

Hur Lidforss' värden ser ut i jämförelse med Norlinds och Pippings ser vi i Tabell 16.

Tabell 16. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Lidforss

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	<i>Inferno</i> Canto V	<i>Inferno</i> Canto X	<i>Purgatorio</i> Canto XXVI	<i>Paradiso</i> Canto XXX
A1	88%	90,9%	88,2%	82,1%	90,5%
A2	7,9%	6,3%	8,1%	10%	7,4%
A	95,9%	97,2%	96,3%	92,1%	97,9%
B	1,9%	1,4%	2,2%	3,7%	0,7%
C	0,9%	0,7%	0%	2,1%	0,7%
D	1,3%	0,7%	1,5%	2,1%	0,7%

Mest extrem av samtliga översättare både vad gäller koncentration på den strikt jambiska versen och på enhetlighet i fördelningen mellan de olika sångerna är Bring. Här kan vi vara säkra på att rytmisk variation långt ifrån att ha betraktats som en förtjänst i stället setts som en defekt.

Tabell 17. De rytmiska mönstrens procentuella fördelning sång för sång hos Bring

Mönstertyp	Genomsnitt / fyra sånger	<i>Inferno</i> Canto V	<i>Inferno</i> Canto X	<i>Purgatorio</i> Canto XXVII	<i>Paradiso</i> Canto XXX
A1	94,2	90,9%	92,4%	98,6%	91,2%
A2	3,7%	5,6%	0,7%	0,7%	7,4%
A	97,9%	96,5%	97,1%	99,3%	98,6%
B	0,3%	0,7%	0,7%	0%	0%
C	0,4%	0,7%	0%	0,7%	0%
D	1,4%	2,1%	2,2%	0%	1,4%

Sammanfattningsvis kan sägas att undersökningen av rytmiska mönsters frekvens från en sång till en annan lett till följande resultat. Vad gäller medelvärdet för ett givet rytmiskt mönster i en enstaka sång jämfört med motsvarande medelvärde för hela materialet, är spridningen väsentligt mindre i översättningarna än i originaltexten. Stora kvantiteter av regelbunden jambisk vers skapar lätt intrycket av en monoton trall, en fara som Dante själv konsekvent undviker såväl inom en given sång som sångerna emellan. Översättningarna fördelar sig över en skala där Björkeson har mest av variation och Bring minst.

Dessutom kan denna form av ökad spridning i Dantes ursprungsversion kopplas samman med syftet att via drag i textens form understryka eller förstärka drag i textens innehåll (semantisering och turtagnings signaler). Den funktion som översättningarnas rytmiska variation tycks ha är framför allt – den musikaliska – att minska versens monoton och – den översättartekniska – att underlätta integrationen av språkliga element med en icke flexibel betoningsstruktur i elvastavingens jambiska mönster.

Om man vill kan man se det så, att alla de data om rytmen i *Divina Commedia* som passerat revy i detta avsnitt konkretiserar och besannar Tigerstedts ord:

Men Komediens rytmiska rikedom blir uppenbar blott för den som läser originalet. (Tigerstedt 1967, s. 160)

Kanske man kunde tillägga att den blir ännu mer uppenbar för var och en som ger sig på att jämföra rytmen i Komedien med rytmen i översättningar av detta verk.

Bibliografi

Primärtexter:

- Dantes Alighieris Gudomliga Komedi*. 1856-57. Översatt av Nils Lovén. Lund: Gleerups förlag
- Dantes Guddommelige Komedi*. 2004 [tredje reviderade upplagan]. På danske vers af Ole Meyer. Köpenhamn: Multivers fiktion
- Dantes Gudomliga Komedi*, 1903. Översatt av Edvard Lidforss. Uppsala: Bokgillet.
- Dantes Gudomliga Komedi*, 1905. Försök till populär översättning af S.C. Bring. Uppsala: W. Schulz
- Dantes Alighieris Gudomliga Komedi*. 1921-30. Del I-II. Översatt av Arnold Norlind. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Dantes Gudomliga Komedi*. 1915-1924. Del I-III. Översatt av Aline Pipping. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag
- Dante Alighieri. Den gudomliga komedin*. 1966-1969. Del I-III. Översatt av Åke Ohlmarks. Stockholm: Forum
- Dante Alighieri. Den Gudomliga Komedin*. 1983. Översatt och kommenterad av Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur och kultur
- Dante Alighieri, La Divina Commedia*. 1987. Testo critico della società dantesca italiana. Riveduto col commento scartazziniano, rifatto da Giuseppe Vandelli. Ventunima edizione (completa). Milano: Ulrico Hoepli, editore-libraio

Annan referenslitteratur:

- Dardano, Maurizio & Trifone, Pietro. 1997. *La Nuova grammatica della lingua italiana*. Milano: Zanichelli
- Fortini, Franco. 1993. La metrica della 'Commedia'. I: *Guida alla Commedia*, ss. 55-70. Bompiani / Per le scuole superiori
- Gustafsson, Lars. 1977. *Sonetter*. Stockholm: Norstedt & Söners Förlag
- Heldner, Christina. 2000. La Critique des traductions littéraires. Esquisse d'un modèle pour l'évaluation esthétique de textes cibles issus du même texte source. I: *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves, du 10 au 15 août, 1999*. Stockholm
- 2002. La Détection du symbolisme phonique – une méthode assistée par ordinateur. I: *Romansk forum Nr. 16 2002/2, XV skandinaviske romanistkongress, Oslo 12.-17. august 2002*, Oslo. <http://www.digbib.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/fra/Heldner.pdf>. S. 401-411— 2005 [under utgivning]. Rytmsens spatials funktioner i *Divina Commedia*. I: *Kunstens rytmer i tid og rom*. S. Furuseth (red.). Trondheim: NTNU
- Henriksson, Alf. 1982. *Dikt konstens ABC*. Höganäs: Bra Böcker
- Janson, Tore. 1975. *Prose Rythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International
- Lilja, Eva. 1999. *Bidrag till en nordisk metrik. Diktens ljudbild: om betydelse i vers*. Vol. 1. Göteborg: Göteborgs universitet, Centrum för metriska studier, 9
- The Linguistics Encyclopedia*. 1997. K. Malmkjær (red.). London and New York: Routledge
- Lotman, Jurij. 1967. *Den poetiska texten*. Stockholm: Norstedts/Pan
- 1990. *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London
- Malmström, Sten. 1961. *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*. Stockholm: Svenska bokförlaget
- 1980. *Takt, rytm och rim i svensk vers*. Stockholm: Esselte Studium
- Meyer, Ole. 2002. Syllabiske vers på dansk. Erfaringer og overvejelser ved oversættelse af Dante. I: *Metrik och musik*. Ch. Koch (red.). Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier. Göteborg: Rhetor förlag Otterloo, Gerrit. 1989. Metrik och metrisk interpretation. I: *Från förnyrdslag till fri vers. Studier framlagda vid Första nordisk metrikkonferensen, Göteborg 24-26 september 1987*. S. Bäckman, A. Kruckenberg & E. Lilja

- (red.). Centrum för Metriska Studier 1. Göteborg.
- Otterloo, Gerrit. 1989. Metrik och metrisk interpretation. I: *Från fornyrdislag till fri vers. Studier framlagda vid Första nordisk metrikkonferensen, Göteborg 24-26 september 1987*. S.
- Bäckman, A. Kruckenberg & E. Lilja (red.). Centrum för Metriska Studier 1. Göteborg.
- Ruin, Hans. 1935. *Poesins mystik*. Lund
- Saussure, Ferdinand de. 1975. *Cours de linguistique générale*. Publié par Ch. Bally & A. Sechehaye. Édition critique préparée par T. de Mauro. Paris: Payot
- Spongano, Raffaele. 1966. *Nozioni ed esempi di metrica italiana*. Bologna: Casa editrice Prof. Riccardo Pàtron
- Tigerstedt, E. N. 1967. *Dante. Tiden Mannen Verket*. Stockholm: Bonniers
- Ullén Jan-Olov. 1989. *Det synliga osynliga. Anteckningar till Dantes Divina Commedia*. Stockholm: Bonniers

VERKET

Dante og polyfoni

MICHEL OLSEN

I det følgende vil jeg behandle *polyfoni*, flerstemmighed, hos Dante. At der optræder mange stemmer i *Den guddommelige komedie* er allerede kendt. Hans sprog rummer mange stillejer, ordene spiller i alle deres facetter og rummer mangfoldige associationer.

Her vil jeg koncentrere mig om hvorvidt Dante også går i dialog med sine personer (eller andre instanser), uden at underordne disse stemmer under hans egen. Derfor først et par korte bemærkninger om Baktins syn på polyfoni og dialog; jeg har uddybet dette lidt mere i (Olsen, 1999a og b).

Bakhtin insisterer ikke altid på det dialogiske. Hans tilgang til polyfonien, som jeg nok ikke når at komme ind på her, udelukker ikke en hierarkisk tilgang [1994 p. 414; 1970 p. 259.]. Bakhtin har desuden bidraget til en definition af romangenren som ikke-genre. Denne tilgang kan Bakhtin ikke tage patent på, men han viser overbevisende hvordan denne genre kan optage andre genrers sprog i sig, og dette får relevans for læsningen af Dantes hovedværk, der som bekendt optager træk af mange andre genrer i sig.

De sprogforskere der har ladet sig inspirere af Bakhtin (således Oswald Ducrot og Henning Nølke), arbejder også med et hierarkisk system af stemmer; i groft resumé: en stemme dominerer de andre, ved hvad der er sandt og falsk, rigtigt og urigtigt.

Det dialogiske princip derimod udelukker principielt at forfatteren stiller sig over romanpersonen, og det har Bakhtin udviklet i sin Dostojevskij-bog, eller rettere sine Dostojevskij-bøger, da der jo foreligger to ret forskellige versioner, en tidlig og en sen, som nu meget praktisk er udgivet sammen (1994).

Det der virker revolutionerende hos Dostojevskij er iflg. Bakhtin at forfatteren skulle kunne give afkald på den overordnede status som han jo indtager i de fleste narratologiske afhandlinger. Jeg opregner her et par punkter:

Form, ikke tese

Det er selve romanernes form Bakhtin studerer, ikke forfatterens meninger (Dostojevskij, kan jeg tilføje, har ikke udviklet nogen diskurspragmatik à la Habermas, ja han har vel egentlig aldrig udtrykkeligt tillagt dialogen en værdi; han praktiserer den bare).

Ikke tingsliggørelse af personer

Stadig ifølge Bakhtin objektiverer Dostojevskij ikke sine personer, han tingsliggør dem ikke. Han omtaler sine personer som om de var tilstedeværende og ville kunne svare. I forhold til Gogol (et forfatterskab der betød meget for Dostojevskij) foretager han en kopernikansk revolution: han omformer Gogol's karakterer til selvbevidsthed, i stedet for at skildre dem set udefra – eller for så vidt indefra, ville jeg tilføje; det kommer jeg tilbage til (1994, p. 270/1970, p. 102s). Forfatteren ved ikke væsentligt mere end personen om dennes situation. Følgelig forklares de heller ikke. Dette gælder dog kun for de idébærende

hovedpersoner, ikke for bipersonerne.

Inkarneret idé

Kun de personer der inkarnerer en idé er som sagt vigtige. Men Bakhtin betoner at det ikke drejer sig om egentlige idé-romaner. Modsat idé-litteratur, er der egentlig ingen sejrende ideer. Hos Dostojevskij er der heller ingen udvikling; følgelig skriver Dostojevskij heller ikke udviklings- eller dannelsesromaner. (Her vil jeg indskyde at Bakhtin ikke behandler *Ynglingen (Podrostok)*, der dog kunne kaldes en slags udviklingsroman, hvor jegpersonen tilsidst har forstået lidt af hvordan verden er beskaffen). Dialogismen og ideerne stiller et stort problem. Man kunne spørge om ikke alle ideologier (ideer) hos Dostojevskij på forhånd er falske eller tvivlsomme, ikke først og fremmest i deres indhold, men i deres funktion; mere præcist om en 'ideologi' ikke for Dostojevskij er en åndelig forsvarsmekanisme? Og heltene ville så have samme slags frihed som Kierkegaards: i frihed at sige ja til åbenheden (af religiøs art) og dermed vinde den væsentlige frihed. Denne tolkning er ikke ny. Den findes sikkert i flere varianter, men den stiller et spørgsmål til polyfoni og dialogisme. Desuden ses det at Dantes dialogisme må være af en anden art, for han accepterer både politiske og religiøse doktriner, uden af den grund at afskære sig fra anfægtelse og diskussion (dialog); det kommer jeg snart frem til.

Dostojevskijs forhold til sine personer

Dostojevskij, siger Bakhtin, afbryder ofte den andens stemme, men han kvæler (undertrykker) den aldrig, "ud fra sig selv", dvs. ud fra en anden, nemlig sin egen bevidsthed. Dette svarer så at sige til Guds aktivitet i forhold til mennesket; Gud tillader mennesket at give sig fuldstændig til kende (i en immanent udvikling), at dømme sig selv, at modbevise sig selv. Dette er en aktivitet af en anden beskaffenhed [... end over for døde ting]. (1994, s. 185).

(1) Hos Dostojevskij er forfatterens ord (slovo) stillet direkte over for personens fuldgyldige og ublandet ægte ord (1994, s. 262/1970, s. 94).

eller:

(2) Helten er for forfatteren hverken "han" eller "jeg", men et fuldgyldigt "du", dvs. et andet ligeværdigt "jeg" ("du er"). Helten er et subjekt som forfatteren henvender sig til dialogisk og dybt alvorligt, og ikke retorisk-legende eller konventionelt litterært (1994, s. 270/1970, s. 102).

Hvordan kan nu dette lade sig gøre? Mit spørgsmål er: Kan Bakhtins polyfoni i eminent forstand (ligevægtede stemmer, forfatteren som personernes ligemand) gøres operationel?

En anden pointe er meget vigtig: forfatteren er ikke passiv. Han opgiver ikke sit synspunkt, sin sandhed, men stiller spørgsmål, provokerer, svarer, godtager eller kritiserer sin persons synspunkt, altså den person han selv har skabt. Han forholder sig ikke til en død ting som man kan forme efter behag, men til en levende og ligeberettiget bevidsthed. Mest prægnant har Bakhtin formuleret det i noterne til omarbejdelsen af Dostojevskij-bogen (*K pererabote*, 1994, p. 185): Forfatteren er ikke en blot montør af andres synspunkter; han indgår i dialogen.

*

Men nu til Dante. Jeg vil her ikke blot søge efter polyfoni. Mange stemmer og holdninger

kommer til udtryk, og nogle kan let identificeres. Min lille spadseretur er snarere ude efter tilnærmelsesvis ligeberettigede synspunkter, efter digterens forståelse, sætten sig i den andens sted, altså indgå i implicit dialog.

At behandle polyfoni hos Dante er både svært og let. Let fordi stemmernes mangfoldighed allerede for en første læsning er overvældende. Mange af tidens vidensområder er dækket. Der diskuteres også, især i Skærsilden og i Paradiset. Med alt sit materiale adskiller Komediens sig klart fra den episke og høviske digtning der gik forud.

Men Komediens genre er jo også en anden. Ja, men hvilken genre? Man kender vel til diverse rejser til det hinsides, men her er der jo, på fiktionsplanet, ikke tale om en drøm eller et syn, men om en virkelig rejse: personen Dante bliver ført ned i Helvede, op i Skærsilden og Paradiset, for så at vende tilbage til Jorden, med pålæg om at berette hvad han har ser. Og interferensen mellem det dennesidige og det hinsidige går gennem hele værket. Jeg ville konkludere at Komediens ikke tilhører nogen genre, og at den heller ikke har dannet andet end eventuelle blege efterligninger som jeg ikke kender til.

Nuvel, Komediens er fiktion i en eller anden forstand. Men den savner et egentligt fiktivt forløb, en handling som man finder den i romaner og kortdigte (Lays, cantares, fabliaux osv.). Hvad personen vinder er allerhøjest viden. Der er ingen egentlig lykkelig slutning, tværtimod: på det jordiske plan vil alt ifølge fiktionen (år 1300) komme til at gå som det er gået i virkeligheden (efter 1300 og til tæt på den virkelige Dantes død).

Videre kan man spørge om den fulde polyfoni – altså dialogisme – er nået.

Dialogerne er mangfoldige, men netop dialogerne bliver vel egentlig et problem for polyfonien. I dialogen optræder flere stemmer. Dialogen har man jo fra Platon frem til den tidlige middelalder (Augustin), og i skolastikken var disputatio dialogisk opbygget med gengivelse (og gendrivelse) af andres synspunkter. Bakhtin inddrager imidlertid ikke de didaktiske genrer i sine overvejelser, men nok en smule den sokratiske dialog.

Og Bakhtin er forøvrigt heller ikke tilbøjelig til at anerkende dramaet som polyfont. Selv ikke Shakespeare (pp. 240/69 1963). Der er iflg Bakhtin ikke (1) flere verdener, (2) i hvert værk er der kun én stemme, (3) Shakespeares personer er ikke ideologer. Men *Richard II*, *Henry IV*? Her er et teoretisk problem, for man kan tænke sig et drama med ligeværdige stemmer (selvom disse dramaer vel egentlig er langt sjældnere end fx en hegeliansk definition tilsiger det; de græske dramaer har en tendens til sammenstød af uforenelige synspunkter, jf. Hegels analyse af *Antigone*, Kreon og loven, Antigone og traditionen). Rigtigt er det imidlertid at Kreon og Antigone (vist) ikke formulerer hinandens tanker. Der er tale om et sammenstød; og forståelsen af dialektikken opstår vel først hos tilskuerne.

I Dantes komedie er persongalleriet rigt, men alt er hierarkisk ordnet. De talende personer har fået den plads de har fortjent, de omtalte er mest endnu levende, og de vil få den ved deres død; og hvilken den bliver, frelse eller fortabelse, kan det i det hinsidige fastslås, allerede før deres død.

Men personerne er ikke reduceret til deres plads i de tre riger. Der findes et dobbeltsyn hos forfatteren, som Auerbach udmærket har gjort rede for. Således straffes de lunkne mildt, men de er foragtelige og forbigås i korthed, de frembyder ingen interesse:

(3) fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa (I,iii,51).

De efterlader intet ry i verden,
foragtede af miskundhed og retfærd.
Men nok om dem: se på dem og gå videre.

Farinata, den hidsige der optræder i følgende eksempel er vel endnu blandt de syndere der syndede med naturen (over- eller underdriver naturlige tilbøjeligheder). Desuden var han fjende af Dantes (daværende) parti, guelferne.

Der kommer en ærlig dialog, og fjenden Farinata kan sige hvad han har på sinde: at det var ham der reddede Florens fra udslettelse efter ghibellinernes sejr ved Montaperti (1260).

(Man kan naturligvis altid forklare hvorfor Dante har let ved at forstå Farinata: denne står måske som et billede på Dantes skæbne: i Dantes selvforståelse er de begge store, miskendte florentinere osv., men denne forklaring forudsætter kundskaber som ikke er nødvendige for at man lader sig gribe af scenen).

Har Dante også rede på hvad der foregår i den anden? Foregriber han Dostojevskijs 'kopernikanske revolution'? Han genformer vel ikke Farinatas tanker, men han kommer nær på; han aflæser Farinatas tanker ud fra hans kropssprog:

(4) el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispetto (I,x,32-36).

Jeg havde allerede fæstet blikket
i hans, hvis bryst og pande knejsed sådan.

Man har ofte beundret Dantes dialog, der kan være så levende og mundret. Ganske almindelige dagligdags replikker kan man finde; hvad Auerbach allerede har gjort opmærksom på; fx nævner han det i dagligdagen helt naturlige, men i litteraturen opsigtsvækkende "Volgiti! Che fai?":

Ed el mi disse: "Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sù tutto 'l vedrai" (I,x,31-33).

"Vend dig dog om, hvad går der af dig? Der
ser du Farinata, som har rejst sig,
du ser ham helt fra bæltet op til issen."

Men de levende diskussioner giver sig også udtryk i at Dante anvender en gengivelse af samtalepartnerens tale som i sin oprindelse er folkelig. Det drejer sig om den berømte 'dækning', 'discours indirect libre', 'oratio tecta', 'erlebte Rede' osv. Brøndum-Nielsen har gjort opmærksom på at formen er beskrevet og karakteriseret som folkelig allerede i 1796 (!) af Jacob Baden, og senere er den – lige som Amerika – blevet genopdaget. Badens beskrivelse findes citeret hos Brøndum-Nielsen (s. 17) og i Olsen (2002, s. 211.). Formens folkelighed er blevet benægtet af flere franske forskere, bl.a. Bally (1912, s. 604f) og Lips (s. 216), efter mit og mange andres skøn uden virkeligt belæg. Men rigtigt er det at den i det 19. århundrede bliver grebet som kunstnerisk virkemiddel, også til at gengive tanker.

Dante bruger den i en spændende passage. Her er to brudstykker, et udsagn og dets gengivelse af en samtalepartner. Paven, Bonifacius, vil overtale Guido da Montefeltri til at give ham forkastelige råd om hvordan han skal komme i besiddelse af Palestrina:

E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti;
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare
si come Penestrino in terra getti.
[...]

Allor mi pinser li argomenti gravi
là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
e dissì: "Padre, *da che tu mi lavi*

di quel peccato ov'io mo cader deggio,
lunga promessa con l'attender corto
ti farà triunfar ne l'alto seggio" (I,xxvii, 100-102, 106-111).

men han blev ved: ”Vær ikke bange, hør nu:
jeg absolverer dig fra nu af, blot du
 får væltet Palestrinas mure for mig;
 [...]

Og jeg blev drevet af hans argumenter
 til det punkt hvor min tavshed syntes uklog;
 – ”*Min fader*”, *sagde jeg derfor*, ”*når du nu renser*
mig for den synd jeg ellers falder ned i,
 så hør et råd: Lov ødselt, hold kun nærigt;
 så får du byens nøgler uden sværds slag.”

Guido går ind på pavens krav ud fra et ræsonnement, en syllogisme: paven kan forlade al synd (men kun hvis synderen angre og ophører at synde, belærer en djævel Guido om, men ak for sent! Nu havde paven jo lige lovet syndsforladelse!) Her gentager Guido, omformet, pavens ord (disse og omformningen er fremhævet). Som bekendt behøver dækning ikke at gentage direkte. En sætning som ”hun skulle nok komme i aften” kan i forlægget i direkte tale have være formuleret på flere måder. Guido bruger konjunktionen *da che* (som svarer til *eftersom* men er ganske folkelig, det varer i moderne italiensk til *poiché* eller *giacché*). Og for at få dette frem har jeg ændret et vers i Ole Meyers oversættelse. Denne gentagelse af pavens ord er som undersætningen i syllogismen og konklusionen følger i handling: Guido fortæller paven hvordan han med løfter han har i sinde at bryde skal blive herre over Palestrina.

Eksemplet understøtter også den opfattelse at dækning er en folkelig form, selv om den i det 19. århundrede bliver grebet som kunstnerisk virkemiddel, også til at gengive tanker. Dette er blevet benægtet af flere franske forskere, bl.a. Bally (1912, s. 604f) og Lips (s. 216).

*

Mit næste eksempel er i den didaktiske nøgle. Det står i *Paradis*, 19.-21. sang. I Skærsilden og Himlen er det almindelige at Dante spørger og så får besked. Undertiden aflæser den himmelske samtalepartner (og førhen Vergil) spørgsmålet og giver svaret, før Dante har taget ordet. Men der er et par steder hvor Dante stiller et spørgsmål som det ikke er helt ligetil at give et klart svar på. I den passage jeg nu vil tage op kommer Dante ind på et problem som har optaget de kristne fra første begyndelse: hvorfor frelser Gud nogle og fordømmer andre, og hvordan er det fat med prædestinationen, forudbestemmelsen til frelse eller fortabelse? Som man ved, var dette et af hovedstridsemnerne mellem protestanter og katolikker under den første reformationstid.

Dante beder den himmelske ørn om at ”gøre en ende på den lange faste”, altså på et anfægtelse der længe har optaget Dante og hans tid: hvorfor fortæbes de retfærdige hedninge. Problemet er allerede antydnet af Vergil, der jo ikke er frelst og som ikke kan følge Dante gennem Paradiset (men viger pladsen for Beatrice).

Han får først den teologiske automatsvarer: havet er så dybt at mennesket ikke kan se bunden, lige så er det med Guds retfærdighed.

Derefter formulerer ørnen selv spørgsmålet, men henviser atter til Skriftens autoritet. Og dernæst kommer et betænkeligt udsagn:

(5) La prima volontà, ch'è da sé buona,
 da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.
 Cotanto è giusto quanto a lei consuona:
 nullo creato bene a sé la tira,
 ma essa, radiando, lui cagiona” (III,xix,86-90).

Den Første Vilje viger aldrig bort fra
 sit eget væsen, som består af godhed.
 Retfærdigt er hvad der er samstemt med den;
 mod ingen skabte goder blir den draget,
 men skaber dem ved sine egne stråler.

For nu er vi jo næsten fremme ved Dun Scotus og William af Ockham: Hvis Gud havde villet det, ville det have været fortjenstfuldt at hade ham (Gilson, p. 152): det gode er hvad Gud vil og ikke at Gud vil det gode. Vi er altså fremme ved en Gud der unddrager sig menneskenes forståelse, med andre ord ved et synspunkt hvor der ikke er forskel på Gud og tilværelsen, deus sive natura, men med en noget anden nuance end hos Spinoza.

Ørnen insisterer igen på det uforståelige i dette (det udeladte afsnit), men så kommer en advarsel: ikke enhver der anråber Kristus skal føle sig sikker. Han kan være "langt fjernere end hedningen fra Kristus, når flokkene skal skilles", altså på dommedag. Indføres der en gradsforskel, hvor der teologisk er tale om et enten-eller (frelse eller fortabelse, jf. Lévi-Straus' tanker om mediering mellem fx liv og død, som jagt og agerbrug, stegt og kogt)?

Det følgende viser i hvert fald at teksten går fra det teologisk-teoretiske til det narrative register. Resten af sangen opregner kristne, bestemt til fortabelse, i anaforisk gentagelse af "Lì si vedrà [...] " (jf. de oldfranske episke digte "là veïssiez").

Sang XX begynder med en lovprisning og opregner derefter en række hedninge der dog er blevet frelst, de retfærdige der udgør ørnens øjne: David, Trajan, Constantin, Wilhelm den Gode, og så Rhipeus.

(6) Chi crederebbe giù nel mondo errante,
 che Rifeo Troiano in questo tondo
 fosse la quinta de le luci sante?
 Ora conosce assai di quel che 'l mondo
 veder non può de la divina grazia,
 ben che sua vista non discerna il fondo" (III,xx,67-72).

Og sidst: Hvem havde vel dernede anet,
 i den vildfarne verden, at trojaneren
 Rhipeus udgør det femte lys i buen?
 Nu ved han meget om den dybe nåde
 der hører Gud til, og er skjult for verden,
 omend hans øje ikke helt når bunden."

Men hvem er denne Rhipeus. Hvor kommer han fra? Og hvorfor nævner Dante ham? I Vergils *Æneide* nævnes han og Panthus; de er Æneas' våbenbrødre og falder under grækernes indtagelse af Troja. Men det der nok har slået Dante mest er at de begge falder trods deres retfærd og fromhed. Om Rhipeus lyder det:

cadit et Rhipeus, iustissimus unus
 qui fuit in Teucris et seruantissimus aequi
 (dis aliter visum); (II,425)

Og Ripheus dør, den ærligste Teucrer, der leved,
 tro mod rigtigt og ret B men Gudernes skøn var et andet.
 (Otto Steen Dues oversættelse)

Og Panthus har ingen nytte af al sin fromhed (pietas, der ikke helt er kristen fromhed, men traditionstroskab osv.) eller Apollons bånd om hans pande! Selv det at være viet til guden, hjælper ikke.

Guderne driver deres spil med mennesker: på trods af al rimelighed går de gode, ærlige og fromme under, for "gudernes skøn var et andet." (Dis aliter visum).

Men betingelsen er at Rhipeus har kendt Kristus. Og det fortælles det så han har: hans

tro er så brændende at han fik dåben af de tre kvinder: tro, håb og kærlighed. Man kunne sige at han – lige som Kierkegaards troende – har formået gennem sin tro at forvandle en afgud til Gud.

Således blev også Trajan vækket op fra de døde for at kunne omvende sig post festum. (Han er allerede berømmet i Skærsildens 8. sang for sin retfærdighed imod en enke hvis søn er blevet myrdet).

Teksten går således ikke direkte imod de teologiske udsagn, men en fortælling kan sno sig og opfinde de elementer der skal til for – fiktivt – at virkeliggøre det man ønsker at komme frem til. Altså at omgå det skarpe skel mellem fortabelse og frelse der er sat med Kristi fødsel ved som her at opdigte de nødvendige betingelser for frelse. Historier kan tjene så mange formål.

I denne narrative opblødning af teologiens ræsonnementer er polyfonien klart tilstede (om man vil). Dante går imod, eller snarere omgår teologien. Og han griber lejligheden til at relativere prædestinationslæren (XX,94-99).

(8) Fai come quei che la cosa per nome
 apprende ben, ma la sua quiditate
 veder non può se altri non la prome.
Regnum celorum violenza pate
 da caldo amore e da viva speranza,
 che vince la divina volontate:
 non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
 ma vince lei perché vuole esser vinta,
 e, vinta, vince con sua beninanza (III,xx,91-99).

Med andre ord: du er som den der kender
 en ting af navn, men ikke ser dens væsen
 før han får det forklaret af en anden.
 Men vid at himlens rige kan besejres
 af heftig kærlighed og vis forhåbning der
 overvinder guddomsviljen – ikke
 som mennesket vinder sejr over næsten,
 nej, den besejres kun fordi den vil det,
 og sejrer, skønt besejret, ved sin godhed.

Denne prædestinationslære bliver senere (XXI, 73) af Peter Damianus erklæret for ugrundelig, selv i Himlen af Jomfru Maria og serafen (vel Gabriel):

(9) "Io veggio ben", diss'io, "sacra lucerna,
 come libero amore in questa corte
 basta a seguir la provedenza eterna;
 ma questo è quel ch'a cerner mi par forte,
 perché predestinata fosti sola
 a questo officio tra le tue consorte".
 [...]
 Ma quell'alma nel ciel che più si schiara,
 quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso,
 a la dimanda tua non satisfara,
 però che sì s'innoltra ne lo abisso
 de l'eterno statuto quel che chiedi,
 che da ogni creata vista è scisso.
 E al mondo mortal, quando tu riedi,
 questo rapporta, sì che non presumma
 a tanto segno più mover li piedi.
 La mente, che qui luce, in terra fumma;
 onde riguarda come può là giùe
 quel che non pote perché 'l ciel l'assumma".
 Sì mi prescrisser le parole sue,
 ch'io lasciai la quistione e mi ritrassi
 a dimandarla umilmente chi fue. (III,xxi, 73-78, 91-104)

– ”Hellige lampe,” svared jeg: ”klart ser jeg
 hvorledes jeres kærlighed i frihed
 udfører det som forsynet beslutter;
 men én ting er mig stadig svær at fatte:
 hvorfor du ene ud af jeres mængde
 på forhånd blev valgt ud til dette budskab?”
 [...]

Men selv den mest oplyste sjæl i himlen,
 selv den seraf der skuer Gud bestandigst,
 vil ikke kunne svare på dit spørgsmål,
 for denne gåde skjuler sig så dybt i
 den evigt virksomme forordnings tanke
 at den er adskilt fra hver skabnings øjne.

Og lad den dødelige verden vide,
 når du er vendt tilbage, at den ikke
 skal driste sig mod dette mål herefter.

Her svøber sindet sig i lys; på jorden
 i egen røg: tror du det dér formår hvad
 det selv i denne himmel ikke evner?”

Således dæmped ordene min tanke
 at jeg lod sagen falde, og blot ydmygt
 bad ham om at fortælle hvad hans navn var.

og Dante får pålæg om at sige til menneskene at den sag skal de ikke efterforske. Men det kunne de ikke lade være med. Som bekendt blev prædestinationslæren et vigtigt emne i Reformationstidens diskussioner.

Desuden opponerer han – og dette mere explicit – imod sin ærede kilde *Æneiden* ved at saliggøre offeret for gudernes ligegyldighed, ved altså at erstatte de udeltagende guder og en meget lidt retfærdig verden med en ugranskelig højere retfærdighed.

Måske skal perspektivet vendes 180 grader rundt. Pilgrimmen Dante, personen, er den der forstås af Damianus. Det er ham der har den andens indstilling klar for sig. Og dette er jo et hyppigt træk i Komædien. Dantes sjæl af- og udlæses først af Vergil og senere af diverse ånder i Skærsilden og Paradiset.

Man kan godt tale om polyfoni her, måske endog om dialogisme, om store teksters samtale med hinanden: Dante tager problemer op fra sin tids teologiske korpus og den latinske antiks fornemste epos.

*

Men hvordan forholder polyfoni-teoriene sig til andre teoridannelser? Man må her huske på at vesteuropæiske teorier og Bakhtins teorier har udviklet sig næsten uafhængigt af hinanden indtil 1960'erne.

Man kan sige at polyfonien måske præciserer lidt mere end det mere vage intertekstualitetsbegreb, selv om dette også er blevet udviklet (jeg ved meget lidt om det). Især polyfonien i eminent forstand. Farinata-episoden kommer nær på kravet om at en person helt skal kunne sætte sig ind i en andens sindstilstand. Men omvendt kan man sige at Bakhtin, efter Dostojevskij-bogen, åbner op for en mere vag polyfoni, teksters citat af tekster, teksters anvendelse af andre teksters formler, og alt dette kan naturligvis også beskrives i andre teoridannelser.

Men jeg står tilbage med et par spørgsmål som jeg først har fået formuleret, fordi jeg skulle tale om Dante.

Et spørgsmål går på forholdet mellem fiktive og ikke fiktive tekster. Altså tilfælde hvor en person taler, ikke først og fremmest med en anden person, men med en doktrin: således

Ivan i *Brødrene Karamassov*. Idédebate bliver vel polyfon, hvis den ellers er alvorlig og ikke ren polemik (og selv polemik bliver nødvendigvis polyfon på et lavere niveau).

Et andet spørgsmål er om andre teoridannelser kan yde det samme. Her tænker jeg især på receptionsæstetikken, på Hans-Robert Jauf's idé om en spørgsmål-svar-dialektik. I dette perspektiv har han behandlet Euripides', Racines og Goethes behandling af Ifigenia-stoffet: det urimelige i at en uskyldig skulle blive ofret.

De to tilgangsmåder dækker imidlertid, såvidt jeg kan se, kun delvis hinanden. Rhipeus-historien kunne udmærket være behandlet som en spørgsmål-svar-dialektik. Men Jauf's teorier åbner ikke for forholdet mellem personer eller mellem forfatter og personer. Der står Bakhtin alene.

Skal jeg konkludere bliver det på at det der fanger mig er to ting: for det første det eminente polyfoni-begreb, nybruddet med Dostojevskij, fulgt (og foregrebet?) af visse andre forfattere. Men dette begreb lader sig nok ikke bringe på formler: Bakhtin har ikke selv forsøgt at gøre det. På den anden side 'teksten i teksten'. Her har Bakhtin skitseret en formel tilgang; denne er blevet fulgt op af en sproglig ud- eller omarbejdelse, især ved Oswald Ducrot og Henning Nølke. Her ser jeg store muligheder for et samarbejde mellem litteratur og lingvister.

Men Dante som eminent digter ville vel fortjene den eminente polyfoni. Jeg tror også at han er langt mere polyfon end sine samtidige. Han leverer ikke blot en summa, men en diskussion af brændpunkter i tiden.

Bibliografi

- Auerbach, Erich 1959 (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. DALP, Bern
- Bakhtine, Mikhaïl M. (1975): *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris, 1978.
- (1979): *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Aucouturier, préface de T. Todorov. Gallimard, Paris
- (1994): *Problemy tvor_ estva/poetiki Dostojevskogo*, Kiev, indeholder de to versioner (1929 et 1963), og noterne "K pererabotke knigi o Dostojevskom" (til omarbejdelse af bogen om Dostojevskij).
- (1970): Frank oversættelse af (1963): *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris
- Brøndum-Nielsen, Johs. (1953): *Dækning-oratio tecta i dansk litteratur før 1870. Festskrift udgivet af Københavns universitet*, København
- Ducrot, Oswald (1980): "Texte et énonciation", *in*: Ducrot *et al.* pp. 7-56
- (1982): "La notion de sujet parlant", *Recherches sur la philosophie et le langage*. Université de Grenoble, pp. 65-93
- (1984): *Le dire et le dit*. Les éditions de minuit, Paris
- Ducrot, Oswald *et al.* (1980): *Les mots du discours*. Les éditions de minuit, Paris
- Ducrot, Oswald & Marion Carel (1999): "Les propriétés linguistiques du paradoxe : paradoxe et négation", *Langue française* 123. pp. 27-40
- Gilson, Étienne (1962): *La Philosophie au Moyen Age*. Payot, Paris
- Lips, Marguerite: *Le Style indirect libre*, Payot, Paris 1926
- Jauf, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp, Frankfurt a/M
- Nølke, Henning (1994): *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Peeters, Louvain/Paris
- (1999b): "La polyphonie : analyses littéraire et linguistique", *Tribune* 9, Skriftserie for romansk institutt, universitetet i Bergen, eds. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp.

5-19

- Nølke, Henning & Olsen, Michel (2000a): ”*Donc* pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique”, *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999, cd-rom
- (2000b): ”Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og MAIS hos Flaubert”, *Les polyphonistes scaninaves/De skandinaviske polyfonister* n° 1, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 71-108
- (2000c): ”POLYFONIE : théorie et terminologie”. *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 45-171
- Olsen, Michel (1981, m. Gunver Kelstrup, eds): *Værk og Læser*. Borgen, København, 212s, indl. v. M. Olsen, pp. 7-56
- (1999a): ”Polyphonie et monologue intérieur”. *Tribune* 9, Skriftserie for romansk institutt, universitetet i Bergen, éds. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp. 49-79
- (1999b): ”Polyfoniens vilkår”. *Detaljen, tekstanalysen og dens grænser* II, éd Rita Therkelsen & Ebbe Klitgaard. Roskilde universitetsforlag, pp. 53-73
- (2001a): ”*Puisque* – syllogisme caché”. *Revue Romane* 36,1
- (2001b): ”*Puisque*: Indice de polyphonie ?”, *Faits de langue* (under udgivelse)
- (2002): ”Dækning – Forsøg til en oversigt”. *Åndelige Rum. Geistige Räume. Festskrift til Wolf Wucherpfennig* Éd Karin Bang & Uwe Geist. Roskilde

The Limits of Geometry in the *Convivio* and their Inversion in the *Comedy*: On Dante's Cosmology and its Modern Afterlife¹

PEKKA KUUSISTO

In the Heaven of the Fixed Stars, Dante the pilgrim turns his eyes down to the Earth and notices, drawn on the sea beyond the Pillars of Hercules at Gibraltar, the track of Ulysses's ship. The "mad track of Ulysses," "il varco/ folle d'Ulisse" (*Par.* 27.82-83) bends along the Earth's surface, going around this spherical surface with Lucifer chained at the center point.² In the next canto, with Beatrice, Dante then ascends to the ninth and outermost sphere of the Ptolemaic universe, the Primum Mobile, where he sees "un punto... che raggiava lume/ acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca/ chiuder conviensi per lo forte acume" (*Par.* 28.16-18), "a point which radiated a light so keen that the eye on which it blazes needs must close because of its great keenness..." Recalling Aristotle's definition of the Unmoved Mover in the *Metaphysics* (XII, 7, 1072b14), Beatrice explains how "[d]a quel punto/ dipende il cielo e tutta la natura" (28.41-42), "[o]n that point the heavens and all nature are dependent."³ The blinding spot of light is girded by a series of nine concentric circles of fire (28.25), which are the angelic orders speeding around God, the center point of the Empyrean heaven.

The scene is important because Dante the poet is here forced to seek a solution to the problems of the world's limiting boundary and the relation of the physical and metaphysical universes involved. From the beginning of the poem, readers have received signals on the stakes of representing the transcendental in language and relating the tropes of metaphor and metamorphosis crucial in it.⁴ Although we are advised to take the nine

¹ This is an enlarged and modified version of my earlier essay "The Curvature of Space-Time in Dante's *The Divine Comedy*," published in Gary Westfahl, George Slusser and David Leiby, editors, *Worlds Enough and Time: Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), pp. 115-128. The earlier essay is partially reprinted here by the publisher's kind permission. The revision of the essay is part of the research project 80135 of the Academy of Finland.

² Dante Alighieri, *The Divine Comedy: Inferno, Purgatorio, Paradiso: Italian Text and Translation*, translated with a commentary by Charles S. Singleton, Second Printing with Corrections (Princeton: Princeton University Press, 1977). All citations of the *Commedia* and its English translation in the text are to this edition.

³ All citations and references to Aristotle in the text are to *The Complete Works of Aristotle in Two Volumes*, the Revised Oxford Translation, Jonathan Barnes, editor (Princeton: Princeton UP, 1984).

⁴ Making a connection between the poem's prologue scene and Glaucus's example of *trasumanar* (*Par.* 1.70), Charles Singleton observes that metaphor is an unsuitable term in both instances: "This body is tired from the struggle out of that water; and when it moves on across the deserted shore... it may no longer be recalled or reduced to metaphor. We are moving now beyond a condition imposed by words. If, in the grammar of rhetoric, we had some term to describe this, some term, say, to match a verb *trasumanar* as it later applies to another 'going beyond' in *Paradiso*, we could make good use of it here. The whole journey beyond exceeds metaphor. It is irreducible to the kind of allegory in which it had its origin." Charles S. Singleton, *Dante Studies 1: Commedia: Elements of Structure* (Cambridge: Harvard UP, 1954), p. 12. As Singleton then in the second part

planetary heavens as a metaphor for the metaphysical realm beyond, the poetics of ineffable metaphor is countered with Ovidian allusions – like that of Glaucus’s (*Par.* 1.67-68) – which prepare for the poet’s inevitable task: if the poem is to reach the *Primum Mobile*, how will the pilgrim be transferred beyond the boundary of the physical universe, and what lies waiting there?⁵ Underneath the theological poetics of metaphor, there runs in *The Divine Comedy* the unofficial language of metamorphosis more essential, my argument goes, in helping to get Dante to heaven.⁶

To support this reading, I will first delineate the final articulation of the poetics of metamorphosis in service of Dante’s cosmology and introduce an interpretation, dating from the 1920s, which – while retaining that Dante could not have such conscious intentions – reads the form of Dante’s universe as being topologically analogous to the so-called three-dimensional spherical space, the three-sphere, the double elliptical space, S³, or the hypersphere – the term I will use here – which is the cosmological model of Einstein’s finite but unbounded universe.

The question of interpreting Dante’s universe in the *Comedy* in terms of modern topology ties however not only to the principles of literary interpretation in general, but also in an interesting and complex way to the general issue of plurality of models in the cosmic topology which has been as a field of science, as Luminet and Roukema write recently, “both for historical and practical reasons . . . widely ignored during 80 years of relativistic cosmology, except by some pioneering authors”.⁷ Accordingly, I will secondly take up briefly John Freccero’s reading of Dante’s hypersphere as a criticism issued from within the Dante studies. My point is that Freccero’s symbolic recontextualization of Dante’s basic geometric image, the center and the circumference, in the emerging Copernican terms in the essay “*Dante’s Cosmos*” ignores the temporal references Dante adjusts his image with on its literal level, references which function better when seen in analogous connection to the hypersphere of the modern cosmic topology.

However, while the transcendental Empyrean would be the second hemisphere of Dante’s hypersphere, a less-known reading – also going back to 1920s – points to the topological features of non-orientability at the center of the *Comedy’s* physical universe that are surfaced when Virgil carries the pilgrim past the center of the Earth. Since these are features in principle incompatible with the hypersphere, I will argue thirdly that the topological interpretation of Dante’s universe in the *Comedy* is best seen in terms of an orientable hypersphere having a non-orientable second counter-point heterogeneous to the

of his essays observes, metamorphosis is the trope he is in search for here. See Charles Singleton, *Journey to Beatrice. Dante studies 2.* (Cambridge: Harvard UP, 1958), p. 27.

⁵ See the *Paradiso* 1.1-12 and its explication in Dante’s “Letter to Can Grande” [Epistola XIII], Section 29, in Dante Alighieri, *Literary Criticism of Dante Alighieri*, translated and edited by Robert S. Haller (Lincoln: University of Nebraska Press, 1973). The issue is revisited then in the *Paradiso* 4.37-48.

⁶ While Dante’s debt to Virgil has been a traditional and self-evident point of scholarship, recent criticism has placed Ovid’s *Metamorphoses* on par with the *Aeneid* as a major intertext of the *Comedy*. See Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, editors, *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante’s Commedia* (Stanford: Stanford UP, 1991); and Madison U. Sowell, editor, *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991). For a discussion on the relation of metaphor and metamorphosis in the classical and medieval literary culture, see Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism* (New Haven: Yale UP, 1986).

⁷ Jean-Pierre Luminet, Boudewijn F. Roukema, “Topology of the Universe: Theory and Observation.” Proceedings of the Cargese 98 summer school “Cosmology: The Universe at Large Scale”, M. Lachièze-Rey, Editor, Kluwer Ac. Pub., NATO ASI 970491, available online at <http://fr.arxiv.org/abs/astro-ph/9901364> (reference is to p. 2 of the pdf document). While every responsibility in the exposition of the different models of modern cosmic topology and its analogies in Dante proposed in this essay remains naturally with me, I wish to thank Professor Luminet for his valued comments and help on the technical issues of topology in private communication.

global symmetry of the manifold. Furthermore, I will suggest a possibility of reading the curious non-orientable turnover of the directions ‘up’ and ‘down’ at the Earth’s core as a motivated narrative and stylistic element with a logical connection to the character of Lucifer in the *Comedy*. In this, Dante anticipates the motif-cluster of the devil and the subversive mirror important in the modern literary fantastic. Such a reading questions the reasons for the wide critical uneasiness towards the *Inferno*’s final canto, and challenges the picture of Dante’s Lucifer as a completely impotent agent this line of critical thought has promoted.

Fourth, I will introduce a reading of Dante’s Ulysses and the image of his exploration – the mad track of Ulysses Dante sees from the high heaven – as a connecting, analogous figure between the two counter-points of Dante’s hypersphere. In this, again, Ulysses is a vehicle serving the crossing and inversion in the *Comedy* of the two limits of Dante’s inherited Euclidean geometry my title refers to – the center and the circumference – as they are introduced in the *Convivio*. This reading follows and adds to some earlier interpretations of the Faustian, transgressive elements of Dante’s Ulysses. Throughout my reading, I will also put forth suggestions concerning the role of the microcosmic elements in Dante’s innovative articulation of the medieval geocentric universe. The course of modern afterlife of Dante’s cosmology is finally concluded with a discussion on time in the Empyrean.

Breaking Through the Closed World: Traditional and Modern Images of Dante’s Hypersphere

The conceptual breakthrough involved in the pilgrim’s transfer to the Empyrean became possible to articulate in non-traditional terms only with the new geometry of the nineteenth century, and especially with its cosmological articulation in Einstein’s work. The first reference to Dante’s Empyrean as a second hemisphere of the hypersphere is to my knowledge by Andreas Speiser in 1925;⁸ J. J. Callahan in 1976, Mark Peterson in 1979 and Rudy Rucker in 1982 have further substantiated the argument.⁹ More recently, the Stanford mathematician Robert Osserman has repeated the reading in *Poetry of the Universe* (1995), describing the resembling of the hypersphere invented by Riemann to Dante’s universe as “almost eerie” and leading him to speak of the “Dante-Riemann universe.”¹⁰ While Dante’s hypersphere has recently found its way as an example even to the professional venue of highly technical papers of cosmic topology, the situation in Dante studies is quite different.¹¹ Despite its contribution to what is one of the most tangible problems of

⁸ Andreas Speiser, *Klassische Stücke der Mathematik* (Zürich: Verlag Orell Füssli, 1925), pp. 53-54.

⁹ J. J. Callahan, “The Curvature of Space in a Finite Universe,” in *Scientific American* 235:2 (1976), pp. 90-100; Mark Peterson, “Dante and the 3-sphere,” in *American Journal of Physics*, 47 (1979), pp. 1031-1035; Peterson repeats the case in his essay “Dante’s Physics,” printed in Giuseppe Di Scipio and Aldo Scaglione, editors, *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp. 163-180; Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: the Science and Philosophy of the Infinite* (Princeton: Princeton UP, 1995 [1982]).

¹⁰ Robert Osserman, *Poetry of the Universe: A Mathematical Exploration of the Cosmos* (New York: Anchor Books, 1995), 118, 90.

¹¹ Marc Lachièze-Rey and Jean-Pierre Luminet refer to Peterson’s article of 1979 and remark that “[t]here are many ways to visualize the 3-sphere. One of them is to imagine points of S^3 as those of a family of 2-spheres which grow in radius from 0 to R , and then shrink again to 0 (in a manner quite analogous to the 2-sphere which can be sliced by planes into circles). Another convenient way (genially guessed in the Middle Ages by Dante in his famous Divine Comedy... is to consider S^3 as composed of two solid balls in Euclidean space R^3 , glued together along their boundaries...: each point of the boundary of one ball is the same as the corresponding point in the other ball. The result has twice the volume of one of the balls.” Marc Lachièze-Rey and Jean-Pierre Luminet, “Cosmic Topology,” in *Physics Reports* 1995 (254), pp. 135-214, available online

representation in the poem, the argument remains marginal within Dante scholarship. Though the physicist Peterson was invited to a 1983 Dante conference to introduce his reading, John Freccero's *Bernardo Lectures* is still the only discussion of the topic in my knowledge addressed from inside the institutional Dante studies.¹²

The hypersphere was discovered by Bernhard Riemann in the nineteenth century and formulated in cosmology by Albert Einstein in his general theory of relativity. "It is still," Peterson writes, "one of the foremost cosmological models of modern astrophysics," while "Dante's account of it is unquestionably the earliest".¹³ The hypersphere is a three-dimensional equivalent of two-dimensional surface of the ball. To visualize this type of curved space, Einstein asks us to imagine a point from where strings proceed to all directions, so that their free endpoints lie on a spherical surface. The amazing beauty of this model is that after a certain value, such strings start to curve until they coincide in the second counter-point of the universe.¹⁴ The hypersphere can be visualized also as two solid balls or hemispheres that are glued along their boundary all over. These solid balls can be sliced into series of hollow two-dimensional spheres, or surfaces of ball, a configuration that the series of the planetary heavens and the hierarchies of angels in Dante's poem correspond to. The hypersphere has no boundary; therefore no point in it is outside. Crossing the boundary of one hemisphere, one always ends in the other hemisphere; proceeding in any direction, one always returns to the starting point. In Dante, we have the center of the Earth and center of the Empyrean, or Satan and God, as the two counter-points of the hypersphere, though the latter point, of course, is valorized in symbol. Crucial for my interpretation of Dante's Ulysses is Einstein's remark how "it is easily seen that the three-dimensional spherical space is quite analogous to the two-dimensional spherical surface. It is finite . . . and has no bounds" (133).

The modern scientists take the analogy between Dante's cosmos and the hypersphere with a quite profound sincerity. For a subject in literature and science, Dante's hypersphere may indeed be exceptional because articulated from the beginning and throughout within the scientific community by physicists and mathematicians. With the most recent writers, there is therefore already a sense of contribution to an established tradition apparently graciously lacking in problems of credibility in science that sometimes mark the studies of relation between literature and science. At least in that respect, some of the elements for a provocative new program of the Dante studies the Russian poet Osip Mandelstam invoked in the 1930s may have surfaced. As Mandelstam writes,

at <http://fr.arxiv.org/abs/gr-qc/96050102> (reference is to p. 52 of the pdf document).

¹² John Freccero, *Dante's Cosmos*, Bernardo Lecture Series, No. 6 (Binghamton, New York: Center for Medieval & Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1998). An earlier brief reference to Dante's hypersphere is by Teodolinda Barolini in *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante* (Princeton: Princeton UP, 1992), pp. 325, 343. William Egginton relates the hypersphere readings to the question of the world's boundary in the medieval philosophy and cosmology. See William Egginton, "On Dante, Hyperspheres, and the Curvature of the Medieval Cosmos", in *Journal of the History of Ideas* 60:2 (1999), pp. 195-216.

¹³ Peterson, "Dante's Physics," p. 171.

¹⁴ "Suppose we draw lines... in all directions from a point, and mark off from each of these the distance r ... All the free end-points of these lengths lie on a spherical surface. We can... measure up the area (F) of this surface... If the universe is Euclidean, then $F = 4\pi r^2$; if it is spherical, then F is always less than $4\pi r^2$. With increasing values of r , F increases from zero up to a maximum value [of]... the 'world-radius,' but for still further increasing values of r , the area gradually diminishes to zero. At first, the... lines... diverge farther... from one another, but later they approach each other, [until] they run together again at a 'counter-point' to the starting-point..." Albert Einstein, *Relativity: The Special and General Theory*, translated by Robert W. Lawson (New York: Crown, 1933), pp. 132-133. Later references to Einstein in the text are to this edition.

The purely historical approach to Dante is just as unsatisfactory as the political or theological approach. The future of Dante criticism belongs to the natural sciences when they will have achieved a sufficient degree of refinement and developed their capacity for thinking in images.¹⁵

Even if credible in their scientific basis, the contribution and legitimacy of the readings of Dante's hypersphere should however be weighed also as interpretations in the general sense. If not the laws of physics, do these readings not violate the laws of historical philology for instance, according to which we should be looking at the medieval context rather than Riemann and Einstein when studying Dante's cosmos? In respect to the historical sedimentation of the poetic language in the general sense as well as in Dante, this no doubt is so. Mandelstam however may be pointing to what is the more acute issue in the particular question of form of Dante's cosmos. This is the geometric quality of Dante's poetic image capable to represent with references to the relatively transhistorical language of mathematics what in the more traditional philosophical and theological terms appears as unrepresentable. Following this line of thought, Peterson writes that the hypersphere that articulates the impasse of the finite geocentric universe by turning it inside out appears even as an unavoidable if unorthodox innovation for Dante the poet at the moment when his trusted authorities in the ancient theology and astronomy were of no help.¹⁶

John Freccero's critical point however is more with the content than form of Dante's poetic image:

One might object that the correspondence between Dante's model and the hypersphere is somewhat exaggerated. In the first place, the angels are said to move in circles rather than spheres. Secondly the angels are pure spirit, very different from the materiality of the heavenly spheres. Dante's hypersphere, if hypersphere it is, is certainly not homogeneous. Nevertheless, there is an image in the *Paradiso* that serves to convey some idea of Dante's celestial mechanics along the lines suggested by Peterson and Osseman.¹⁷

There are certainly elements in Dante's celestial geometry heterogeneous with the modern articulation of the hypersphere pure in its topologic formalism. But clearly Dante himself entertains that abstract mathematical sensibility important in the modern analogy when in the *Convivio* he first writes that with geometry's second limit, the circle, *cerchio*, he refers in general to "largamente ogni ritondo, o corpo o superficie" (II, xiii, 26), "anything that is round, whether a solid or a plane", and then in the *Comedy* constructs an experimental poetics opening from the center, and going then to the circumference of the cosmos and beyond.¹⁸

Freccero's reading of Dante's cosmos in the symbolic Copernican rather than modern topological frame unfolds from the famous illustration of Dante's main geometric image in

¹⁵ Osip Mandelstam, *Conversation about Dante*, in Osip Mandelstam, *The Complete Critical Prose and Letters*, Jane Gray Harris, editor, Jane Gray Harris and Constance Link, translators (Ann Arbor: Ardis, 1979, 397-451), p. 411.

¹⁶ "I came upon this suggestion about Dante and the 3-sphere in wondering how Dante would treat an evidently unsatisfactory feature of the Aristotelian cosmology when he, as narrator in the *Paradiso*, got to the 'edge' or 'top' of the universe. How would he describe the edge? It is the same problem every child has wondered about: unless the universe is infinite, it must (the argument goes) have an edge – but then what is beyond? Dante faces this very problem at the end of the *Divine Comedy* where he must describe the Empyrean not in terms of principles or abstractions, as the standard cosmology did, but as someone actually there." Peterson, "Dante and the 3-sphere," p. 1031.

¹⁷ Freccero, *Dante's Cosmos*, pp. 8-9.

¹⁸ Dante Alighieri, *Convivio*, in *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di Cesare Vasoli e di Domenico de Robertis (Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1979), II, pp. xiii, 26; translation from Dante Alighieri, *The Banquet (Il Convivio)*, Translated, With an Introduction and Notes by Christopher Ryan (Saratoga: Anma Libri), 1989. Later citations of the *Convivio* and its English translation are to these editions.

the *Paradiso*, describing how “Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro/ movesi l’acqua in un ritondo vaso,/ secondo ch’è percosso fuori o dentro” (*Par.* 14. 1-3), “[f]rom the center to the rim, and so from the rim to the center, the water in a round vessel moves, according as it is struck from without or within.” Dante applies, one might note, the mystical qualities of the center and the circumference already in the *Vita Nuova*, where the allegorical figure of divine love somewhat bluntly draws a circle inaccessible for Dante: “Ego tanguam centrum cui simili modo se habent circumferentia partes; tu autem non sic” (XII, 4), “I am like the centre of a circle, equidistant from all points on the circumference, but you are not”.¹⁹

This line of poetic image, Freccero notes, recalls the ancient hermetic definition of God “as both center and circumference, maximum and minimum, centering and encompassing all of reality” (9) from within the soul and without the physical universe at the same time. Or following George Poulet’s classic reading in *The Metamorphoses of the Circle*, at issue is a variation of the traditional image of God as “a sphere of which the center is everywhere and the circumference is nowhere”.²⁰

Freccero accordingly reads Dante’s image as a prefiguration of the change from the geocentric to the heliocentric world view. If in the geocentric planetary mechanics, God moves the heavens as an encompassing First Cause from beyond the limits of the physical universe, the heliocentric view is closer to the conception of God as the center of the soul:

The comparison is of some relevance for the history of the scientific imagination, since it presents the two distinct images of cosmic motion that were soon to compete for dominance in European intellectual history. A universe animated from the outside and turning around a dead center is a Ptolomaic, geocentric planetary system, while the vital center, God imparting life through the sun, is obviously an analogue of the Copernican or heliocentric system. (p. 9)

On the most general level, the image of the center and the circumference appears to celebrate God’s ineffability and indeterminacy. But while articulations of the heliocentric cosmos both precede and succeed Dante, one could also argue that for all of their traditional background, Dante’s variations on the image of the center and the circumference turn the face towards a future more radical than the heliocentric vision, radical not so much for the symbolic value of the image than for its graphic and literal geometric form.²¹ Besides the signification of “divine immensity” (xii) of the center and the circumference, Poulet’s materials point in fact to a medieval reading more attentive to the geometric relation of the terms of this image: the relation of time and eternity.²²

¹⁹ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, in *Opere minori*. Tomo I. Parte I. A cura di Domenico De Robertis e di Gianfranco Contini (Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1984), translation from Dante Alighieri, *Vita Nuova*, translated with an introduction by Mark Musa (Oxford: Oxford UP, 1992). All following citations of the *Vita Nuova* and its translation are to these editions.

²⁰ Georges Poulet, *The Metamorphoses of the Circle*. Translated by Carley Dawson and Elliott Coleman in Collaboration with the Author (Baltimore: Johns Hopkins P, 1966), p. xi.

²¹ Freccero (pp. 10-11) finds interesting background for the photocentric world view in the medieval cosmology of Robert Grosseteste’s *De Luce*. The cult of the Sun, he argues, reached its highest symbolic point in the medieval geocentric world view. Well documented on the other hand is the longer view of the history of the heliocentric model going back to the early Greek astronomy of Aristarchus of Samos. See also John North, *The Norton History of Astronomy and Cosmology* (New York: Norton, 1995), pp. 85-88.

²² According to Thomas Aquinas, “[e]ternity is always present to whatever time or moment of time it may be. One can see an example of it in a circle: a given point of the circumference, even though indivisible, nevertheless cannot coexist with all the other points, because the order of succession constitutes the circumference; but the center that is outside the circumference, is immediately connected with any given point of the circumference whatever.” Thomas Aquinas, *Summa contra Gentiles*, Lib. I, cap. lxvi, translation in Georges Poulet: *Metamorphoses of the Circle*, pp. xiii-xiv; and: “Eternity resembles the center of the circle; even though simple and indivisible, it comprehends the whole course of time, and every part of it is equally present.” Thomas Aquinas, *Declaratio quorundam Articulorum*, op. 2, translation in Poulet, p. xiv.

Dante's address to his forefather Cacciaguida in the mathematically sonorous heaven of Mars may reflect this geometric tradition in a most interesting light:

“O cara piota mia che sì t'insusi,
 che, come veggion le terrene menti
 non capere in triangol due ottusi,
 così vedi le cose contingenti
 anzi che sieno in sé, mirando il punto
 a cui tutti li tempi son presenti. (*Par.* 17.13-18)

“O dear root of me, who are so uplifted that, even as earthly minds see that two obtuse angles can not be contained in a triangle, so you, gazing upon the Point to which all times are present, do see contingent things before they exist in themselves. . . .”

The extraordinary scene foregrounds the notion of the center and the circumference already through its setting in the fifth and the midpoint of the ten heavenly spheres. Cacciaguida's gift of foresight of the future events of the temporal world below where Dante is ascending from is based on his gazing upon the “punto/ a cui tutti li tempi son presenti” (17-18), “Point to which all times are present. . . .” But Dante's image embeds the prevalent medieval idea of God as the fixed point of eternity at the center of the circle of time within another, even more striking geometric image of the geometric laws of a triangle. For, with the same certainty as Dante the pilgrim knows that a triangle cannot have two obtuse angles, so does Cacciaguida have a vision of God as a point where all time, even past and future, is present in a continuum.

Starting from the 14th-century, the standard commentary of the passage includes an exposition of the three types (in addition to the fourth type of the straight angle) of angles – acute, obtuse and right angle – with their possible combinations in a triangle.²³ What has not been proposed here (after its conceptualization has become possible) to my knowledge is a reading of an intuitive sublime geometry analogous to the modern non-Euclidean geometry at work in Dante's image: while Cacciaguida's vision of eternity is as true as the laws of Euclidean geometry that are conceivable by the mere human intellect, partaking in God's transcendental, or better, infinite certainty, it also surpasses those laws by way of an unspoken implication (from a modern point of view, again) of going “beyond” them in the sense of a vision of a type of geometry where a triangle *can* have two obtuse angles. In Dante's inherited traditional geometry, where the curvature of space is zero, the sum of angles of a triangle is always 180°. In the modern geometry, the angle sum varies according to the curvature of space and the triangle's size, or, as Osserman observes, “When the Gauss curvature is zero – as for a plane triangle – the sum of the angles is 180°, independent of the size of the triangle. Positive curvature leads to a sum greater than 180°,

²³ Thus Benvenuto da Imola writes on the passage (c. 1380): “Ad huius autem similitudinis intelligentiam est notandum, quod secundum geometras triplex est species angulorum, scilicet, rectus, acutus, obtusus. Angulus rectus est quando una linea recta perpendiculariter cadit super aliam rectam, sicut patet in signo crucis +. Angulus acutus est quando una linea recta cadit super aliam rectam, sed non perpendiculariter, immo declinat ad partem lineae supra quam cadit, ut in hac figura patet \wedge . Angulus obtusus est quando una linea recta cadit super rectam non perpendiculariter, nec declinat ad partem lineae super quam cadit, sed declinat ad oppositam partem, ut patet in hac figura \searrow . Unde clare apparet, quod in uno triangulo non possunt esse duo obtusi. Et ratio est quia omnis triangulus consistit in tribus lineis. Si ergo faciamus quod duae habeant se per angulum rectum, statim sequitur quod duo anguli sunt acuti; similiter si faciamus quod duae lineae habeant se per angulum acutum, sequitur quod secundus est rectus vel acutus; si est rectus, ut dictum est, oportet esse acutus; si secundus et primus sunt acuti non potest esse nisi unus obtusus; et si est unus obtusus de necessitate oportet esse duos acutos: ita quod clare apparet, quod in uno triangulo non potest esse nisi unus obtusus, et potest esse sine ipso.” Benvenuto da Imola Rambaldi, *Comentum super Dantis Aldigherij comaediam nunc primum integre in lucem*, sumptibus Guilielmi Warren Vernon curante Jacobo Philippo Lacaita (Florentiae: (s.n), 1887), ad loc.

and negative curvature ensures that the sum of the angles is less than 180° (56).

Interestingly, Dante's triangle with "due ottusi" – two angles greater than 90° – would be a figure of a space with positive curvature such as the hypersphere is. Accordingly, this interpretation of the two obtuse angles projected on the universe's transcendental center point by the pilgrim approaching from the circumference finds a support on a general level of analogy Rudy Rucker reads in the image of the center and the circumference, which is "a traditional belief that anticipates the hypersphere. . . . If the universe is indeed a hypersphere, then it would be quite accurate to regard it as a sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere" (p. 17).

For all of the suggestive modern analogies invited by his poetic language, on the more conscious level Dante must nevertheless solve the problem of the boundary of the Ptolemaic universe within the conceptual system of Classical thought. What has not been recognized in previous studies of his hypersphere are the microcosmic elements of this tradition that may have provided him with a pre-conceptual symbolic language he needed to surpass the conceptual dogma of his day, and to arrive at the surprisingly early analogy of the hypersphere. Especially suggestive is the role of the microcosmic language in articulating the similarities but also certain differences between the spacetime geometry of the two counter-points of Dante's hypersphere.

The microcosmic notion is based on the mythological world view, where the projection of the dimensions of plants and animals and especially of human body into cosmic proportions provides eventually a picture of the universe as a living organism with the six opposite directions of the absolute "up" and "down," "right" and "left," and "front" and "behind".²⁴ In medieval commentaries on Aristotle's *On the Heavens* – one of Dante's main sources in cosmology – the principle of the absolute directions was illustrated with the image of the cosmological man, the giant Atlas holding the heavens on his shoulders, his head at the Southern and his feet at the Northern pole of the universe. Thomas Aquinas, in the commentary Dante probably knew, clarifies Aristotle's thought with this image:

This will be easier to understand if we imagine a man with his head in the arctic and his feet in the antarctic poles of the heaven. His right hand will be in the west and his left in the east, provided his face is toward the upper hemisphere, i.e., the one visible to us on earth. Therefore, since the motion of the heaven is from east to west, it will follow that it is from the left to the right. On the other hand, if we place his head in the antarctic and his feet in the arctic pole, with his face as before, his right hand will be in the east and his left in the west. Then the motion would begin from the right, as it should. Thus it is clear that heaven's "up" is the pole which is hidden from us.²⁵

But it is one thing to postulate the absolute directions theoretically, like Aquinas following Aristotle, and another to represent this notion geometrically in poetry. Though Dante in the *Convivio* finds a premonition of the metaphysical universe, the Empyrean, already in Aristotle, no clear geometric model of it was available; before Riemann, there indeed could not be.²⁶ This problem of geometrization is still evident in any illustration of Dante's

²⁴ On the microcosmic notions in Dante, see Giorgio Stabile, "Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo," in *Lecture classensi*, 12 (1983), pp. 139-173. A classic general study of the topic is the second volume on the *Mythical Thought* of Ernst Cassirer's *The Philosophy of Symbolic Forms*, translated by Ralph Manheim (New Haven: Yale UP, 1955).

²⁵ Thomas Aquinas, *Exposition of Aristotle's Treatise On the Heavens. Books I-II*, translated by R. F. Larcher and Pierre H. Conway, (Columbus: College of St. Mary of the Springs, 1964), Book 11, Section 3, line 324. For a general discussion on Dante's use of the absolute directions, see John Freccero's essay "Pilgrim in the Gyre," reprinted in John Freccero, *Dante: Poetics of Conversion*, edited and with an introduction by Rachel Jacoff (Cambridge, MA: Harvard UP, 1986), pp. 70-92.

²⁶ Dante Alighieri, *Convivio* II, iii, 10. The idea that the physical world contained within the Primum Mobile has no other place – no other "where" – than God's mind refers to the problem presented and only vaguely

cosmos: How can the Empyrean be both the center and the circumference of the universe?

In the *Primum Mobile*, Dante and Beatrice approach Atlas's head. The intellectual tone of their discussions on opening the "nodo" (*Par.* 28.58), "knot" of the universe matches the microcosmic location of the scene.²⁷ How can the physical universe be in a place, if it is the largest body that contains everything else? Why is the relation of speed of the planetary heavens inverse in relation to angelic hierarchies of the Empyrean? As Beatrice explains it,

“questo cielo non ha altro dove
che la mente divina, in che s'accende
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove.

Luce e amor d'un cerchio lui comprende,
sì come questo li altri; e quel precinto
colui che 'l cinge solamente intende” (*Par.* 27.109-114).

“this heaven has no other *Where* than the divine mind, wherein is kindled the love that revolves it, and the virtue which it rains down. Light and love enclose it in a circle, as it does the others, and this engirdment He alone who girds it understands.”

It is no wonder that in the next canto Dante's "fingers are insufficient for such a knot," for "so hard has it become by not being tried" – "Se li tuoi diti non sono a tal nodo/ sufficienti, non è meraviglia:/ tanto, per non tentare, è fatto sodo!" (*Par.* 28.59-60).

As for the traditional rhetorical terms, Charles Singleton shows in his commentary how Dante the poet opens Beatrice's knots with one of the most original rhetorical gestures of the poem. Before Callahan and Peterson, but obviously unaware of the connection to modern relativistic cosmology, Singleton (on *Par.* 27.67-72 and 28.41-42) points to the series of inversions in the eight and ninth heaven of the *Paradiso*, which gradually turn the physical universe inside-out into metaphysical heaven. Inversion or hyperbaton, and chiasmus, would be the master-tropes of Dante's cosmology. So far, however, the physicists have been predominantly interested in the heavenly hemisphere of Dante's hypersphere. Having the poet's love of symmetry in mind, it is nevertheless appropriate to find features of spacetime curvature also at the other hemisphere. Also in this regard, the two hemispheres are – to a degree – symmetric mirror images of each other, while Ulysses can be seen as a figure connecting the symmetric structure.

The Uncanny Perspective at the Center of the World

Rather than an intellectual tone, the tone at the mundane hemisphere relates to the lower bodily level of the cosmological man, to the functions of the endocrine rather than the mind. Whereas the spacetime curvature in the Empyrean is a marvelous phenomenon, at the center of the Earth it is uncanny, moving as we are in Atlas's intestines and underneath Lucifer's eyes. Dante's Lucifer is chained at the center of the Ptolemaic universe, we recall. The Earth's center in this tradition, Virgil explains, is also "l punto/ al qual si traggon d'ogne parte i pesi" (*Inf.* 34.110-111), "the point to which all weights are drawn from every

solved in Aristotle's *Physics* (IV, 5, 212a32-213a10) and its later commentators: how is it possible that the universe as a whole can be in a place, if it is the biggest body that contains everything else? On the medieval tradition of this problem, see Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, seconda edizione accresciuta (Firenze: "La nuova Italia" editrice, 1967), pp. 167-174.

²⁷ For the modern reader, the theory of knots in contemporary mathematics is here an interesting analogy. For a popular exposition, see e.g., Ian Stewart's *From Here to Infinity*, revised edition (Oxford: Oxford UP, 1996), pp. 113-154.

part,” that is, it is the natural place of the element earth.²⁸

But what kind of a point is the center of the world? This is a topic Aristotle’s *On the Heavens* should know the best. On the one hand, we learn that the center is “a fixed point” (IV, 4, 311b25). In the general principle of mathematical notions on the other, a point is indivisible, weightless, and should be distinguished from physical bodies (III, 1, 299a28-299b11). Over its course in Aristotle’s thought however, the center of the universe acquires a certain physical correlation through its coincidence with the center of the Earth (IV, 4, 312a3). Since the planetary heavens by their divine nature move “always in a circle” (II, 3, 286a11), and circular motion does not have a contrary movement, it follows from the principle of contraries that “there must be something at rest at the centre of the revolving body” (II, 3, 286a12-13) of the heavens. The astounding deduction is that “[e]arth then has to exist; for it is earth which is at rest at the centre” (II, 3, 286a20-21). As Pierre Duhem has shown, Aristotle’s center of the universe turns out by false conclusion of immobility of an abstract entity to be a physical object.²⁹

Literalization of the center point is completed in Dante. New problems, new requirements concerning the representation of this point crop up when he shifts from Aristotle and the philosophy of the *Convivio* to the poetry of the *Comedy*.³⁰ To evade these problems most easily, perhaps, Dante could have transported his personage beyond the center in a dream had this device not been used already earlier in the *Inferno* III-IV, while crossing another decisive borderline, the river Acheron. Dante therefore is obliged to make passing through the center of the world credible for his readers in a more immediate manner. His ingenious stroke was to compound this point with the body of Lucifer, which served to justify the repression of the theoretical problems involved and the moral haste away from them, as voiced by Virgil climbing up on Lucifer’s body away “da tanto male” (*Inf.* 34.84), “from so much evil.” For this reason, readers never have the chance to ask the naive but inevitable questions – What does the center point look like? How big is it? – for the point is hidden, as Norman Brown’s logical suggestion goes, and as Robert Durling in his studies of Dante’s microcosm has supported, in Lucifer’s anus.³¹

²⁸ Cf. Aristotle, *On the Heavens* IV, 4, 311b14-25.

²⁹ “La première proposition formulée par Aristote ne saurait faire l’objet d’un doute; dans une sphère animée d’un mouvement de rotation, le centre est fixe. Entre cette proposition et celle qui la suit, la continuité logique est visiblement interrompue; il nous faut suppléer une pensée que le Stagirite sous-entend, et cette pensée ne peut être que celle-ci: Ce qui est immobile, ce n’est pas un simple point, le centre géométrique; il faut que ce soit une portion de matière d’une certaine étendue, il faut que ce soit un corps.” Pierre Duhem, *Le système du monde: histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic. Vol 1. La cosmologie Hellénique* (Paris: A. Hermann, 1913-59), p. 220.

³⁰ In the *Convivio* (III, v, 7) for instance, Dante, arguing apparently against the debated passage of the *Timaeus* (40b-c) on the rotation of the Earth, and Aristotle’s reference to it (*On the Heavens* II, 13, 293b32), subscribes to the latter’s authority on the notion of a fixed, immovable center point: “Queste oppinioni sono riprovate per false nel secondo De Celo et Mundo da quello glorioso filosofo al quale la natura più aperse li suoi segreti; e per lui quivi è provato, questo mondo, cioè la terra, stare in sé stabile e fissa in sempiterno. E le sue ragioni, che Aristotile dice a rompere costoro e affermare la veritate, non è mia intenzione qui narrare, perché assai basta a la gente a cu’ io parlo, per la sua grande autoritate sapere che questa terra è fissa e non si gira, e che essa col mare è centro del cielo.” [“These opinions are exposed as false in *On the Heavens and the Earth* by that glorious philosopher to whom nature most fully disclosed its secrets; he proves there, too, that this world, that is, the earth, stands absolutely fixed and immobile for all eternity. However, it is not my intention to set out here the arguments which Aristotle gives to overturn those views and affirm the truth, because it is more than enough for the people whom I am addressing to know on his great authority that his earth is fixed and does not revolve, and that, with the sea, it is the centre of the heavens.”]

³¹ According to Brown, “Psychoanalytical studies of the Devil, following Freud himself, have emphasized the Oedipal aspect of the Devil, his status as a father-substitute . . . and the identity of God and Devil (as father-substitutes) underlying their opposition. . . The persistently anal character of the Devil has not been emphasized enough. . . Hence Dante makes the still point of the turning world, round which he passes upward to Purgatory, Satan’s anus. . .” Norman Brown, *Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of*

Dante's literalization of the center point involves an acute problem of geometry, not conceivable in the Euclidean terms of his tradition, and that has escaped also the modern commentators' attention. Moving toward the center and turning then toward the circumference of the physical universe, the pilgrim of the *Comedy* goes between the two limits of representation of the *Convivio*'s Euclidean geometry we referred to earlier. In the *Convivio*, the tenor of geometry is assigned to the vehicle of Jupiter based on the following features it has as a science:

La Geometria si muove intra due repugnanti a essa, sì come tra 'l punto e lo cerchio – e dico “cerchio” largamente ogni ritondo, o corpo o superficie –; ché, sì come dice Euclide, lo punto è principio di quella, e, secondo che dice, lo cerchio è perfettissima figura in quella, che conviene però avere ragione di fine. Sì che tra 'l punto e lo cerchio sì come tra principio e fine si muove la Geometria, e questi due a la sua certezza repugnano; ché lo punto per la sua indivisibilitade è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto. E ancora la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva. (II, xiii, 26-27)

Geometry moves between two things antithetical to it, the point and the circle – I use the word circle in a broad sense, to refer to anything that is round, whether a solid or a plane –: as Euclid says, the point is the primary element in Geometry, and, as he also indicates, the circle is the most perfect figure, and must, therefore, be considered its end. So Geometry moves between the point and the circle as between its beginning and its end; and both of these are antithetical to the certainty characteristic of this science, for the point cannot be measured at all, since it cannot be divided, and the circle cannot be measured precisely, since, being curved, it cannot be perfectly squared. Furthermore, Geometry is of the purest white in that it is free of any taint of error, and utterly certain both in itself and its ancillary science, called Perspective.

For many modern commentators, Dante's planetary allegory of the liberal arts in the *Convivio* (II, xiii-xiv) has appeared as a piece of trite scholastic dialectic. Giuseppe Mazzotta has proposed the relevance of the scheme for reading of the *Comedy* only recently in his *Dante's Circle of Knowledge*.³² What seems to have remained unrecognized however is a certain epistemological thematization of the allegory in the heaven of Jupiter. In this, the Jovian science of geometry explicated above provides an embedded image of Dante's planetary allegory of the sciences in the more general sense.

In addition to Euclid, Dante limits his Jovian geometry with references to the strong traditions of definitions of the point and the circle or sphere in the Classical thought, and to the ancient problem of the quadrature of the circle involved.³³ Besides the mystical value

History, Second Edition With an Introduction by Christopher Lasch (Middletown: Wesleyan UP, 1985), 207. See also Robert M. Durling, “‘Io son venuto’”: Seneca, Plato, and the Microcosm,” in *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society. XCIII*, Anthony L. Pellegrini, Editor (Cambridge: The Dante Society of America, 1975, 95-129), p. 119; and Durling and Martinez on *Inf.* 34.79-93, in Dante Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Volume 1, Inferno*, Editor and Translator Robert M. Durling, Introduction and Notes Ronald L. Martinez and Robert M. Durling (New York: Oxford UP, 1996).

³² Andriani writes that “non si può fare a meno di dichiarare che questo paragone del Convivio tra il cielo di Giove e la Geometria, come gli altri, tra gli altri pianeti e le altre arti liberali, sono mere esercitazioni dialettiche di carattere scolastico-medievale, cui Dante, per la formazione culturale dei tempi, è strettamente legato.” Beniamino Andriani, *Aspetti della scienza in Dante*. Presentazione di Lucio Lombardo Radice (Firenze: Felice Le Monnier, 1981), p. 141. Modern scholarship has nevertheless shown that Dante's allegory emerges from a quite interesting traditional background. Commentators like Vasoli (on the *Convivio* II, xiii, 2) give Alan of Lille's *Anticlaudianus* and Ristoro d'Arezzo's *La composizione del mondo* as two most probable sources for Dante among other medieval encyclopedic works; earlier sources of the Latin antiquity would include Macrobius's commentary on Cicero's *Somnium Scipionis* and Martianus Capella's *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. For a different view on the importance of sources like d'Arezzo, see André Pezard, “La rotta gonnà”: *gloses et corrections aux textes mineurs de Dante. Tome I: Vita Nova, Rime, Convivio* (Firenze: Edizioni Sansoni Antiquariato, 1967), pp. 162-164. See also Giuseppe Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge* (Princeton: Princeton UP, 1993), p. 99.

³³ Cf. Andriani pp. 141-153, together with Vasoli's glosses on the passage of the *Convivio*.

of the center and the circumference discussed earlier, the status of the circular motion as the most perfect form of movement, and the related position of the sphere as the most perfect, all-inclusive geometric figure was available to Dante through Chalcidius's commentary of the *Timaeus* among other sources.³⁴

Interesting in Dante's evaluation of the point and the circle is a certain sublime quality of both figures which, while giving geometry its limits and area of validity – its beginning and its end – at the same time refute and also surpass the absolute certainty of geometric knowledge. Such a philosophical and geometrical sensibility of certain transcendental irrationality is foregrounded later on at the end of the *Paradiso*, where the ultimate limit of Christ's dual nature of the human and the divine is appropriated with the famous image of the "geomètra che tutto s'affige/ per misurar lo cerchio, e non ritrova, pensando, quel principio ond'elli indige" (*Par.* 33.133-135), "geometer who wholly applies himself to measure the circle, and finds not, in pondering, the principle of which he is in need." The demonstrations by the German mathematician Johann Lambert in 1770 that the number π – the ratio of the circumference of a circle to its diameter – is irrational, and by Ferdinand Lindemann in 1882 that it is transcendental, that is, the π cannot be the root of any algebraic equation with rational coefficients, with the ensuing infinite decimal of the π (3,14159265. . .), show that here too, Dante's reference to the age-old problem of mathematics, the circle's quadrature, may resonate interestingly with the more modern conceptions of the field.³⁵

The *Convivio's* epistemology of geometry is put to its first test at the Earth's center in the *Inferno*. Anticipating Beatrice's topological knots at the rim of the universe, the tone is that of problem solving, even if Virgil eventually gives the answer in allegorical terms. Coming across the frozen lake of Cocytus at the bottom of Hell, Dante sees a strange edifice resembling a turning windmill. The pilgrim realizes that it is Lucifer flapping his six huge wings, fixed tightly in the icy rocks. With Dante on his back Virgil then begins to climb down Lucifer's shaggy flanks until they are at the level of the pelvis. There Virgil turns

la testa ov' elli avea la zanche,
e aggrappossi al pel com'om che sale,
sì che 'n inferno i' credea tornar anche (*Inf.* 34.79-81).

round his head to where his shanks had been and grappled on the hair like one who is climbing, so that I thought we were returning into Hell again.

What the pilgrim believes is happening here is that after his turnover, Virgil starts up and climbs back to the bottom of Hell. While Virgil hurries to continue the journey, the disoriented Dante begs Virgil to draw him "out of error" by explaining the confusing scene

³⁴ Accordingly, the demiurge formed the cosmos – Timaeus the cosmologist attests – in the spherical shape because this is the figure that "embraced all figures within itself... and which, of all figures, is the most perfect and most similar to itself..." (33B). *Plato's Timaeus*, translation, glossary, appendices, and Introductory Essay by Peter Kalkavage (Newburyport, MA: Focus Publishing, 2001). The sublime position of the sphere in relation to other geometric figures is repeated in *On the Heavens* (II, 286b13-23). Euclid concludes his *Elements* (in Book 13) with a discussion of the sphere, which is a solid that comprehends the sides of all the other five solids important in the classical geometric thought – pyramid, octahedron, cube, icosahedron and dodecahedron. At the other end of the table of figures, the indivisibility of a point is his first proposition: "A point is that which has no part" (I,1). Euclid, *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, translated from the text of Heiberg, with Introduction and Commentary by Thomas L. Heath, second Revised Edition, volume I (New York: Dover Publications, Inc., 1956). On Dante's formulation of the Euclidean premises, see Andriani, p. 142.

³⁵ On the general history of the number π , see e.g., David M. Burton, *Burton's History of Mathematics: An Introduction*, Third Edition (Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1991, 1995); on Dante's relation to the ancient and medieval traditions of the problem, see Andriani, pp. 143-153.

below:

“Prima ch’io de l’abisso mi divella,
maestro mio,” diss’io quando fui dritto,
“a trarmi d’erro un poco mi favella:
ov’è la ghiaccia? e questi com’è fitto
sì sottosopra? e come, in sì poc’ora,
da sera a mane ha fatto il sol tragitto?” (*Inf.* 34.100-105).

“Before I tear myself from the abyss, my master,” I said, when I had risen, “speak to me a little, to draw me out of error. Where is the ice? And he there, how is it that he is fixed thus upside down? And how, in so brief a time, has the sun made transit from evening to morning?”

Even if apparently evident in its reference and meaning, the word *erro*, error is interesting here. As part of the pilgrim’s direct discourse, the meaning of the word would express his doubt and confusion when confronting the strange spatial phenomenon.³⁶ More specifically, the error would be in the pilgrim’s subjective illusions of his return into Hell, of Lucifer’s contrary position than before, of the disappearance of the ice from Hell’s bottom, and finally of the sudden change of the evening into morning in Hell.

But what about the dull crowd who doesn’t know “qual è quel punto ch’io avea passato” (*Inf.* 34.93), “what is the point that I had passed” then? Whereas Virgil may help his student pass the center of the world with a bit too swift Aristotelian physics, the pilgrim in his apparent thick-headedness may in fact demonstrate a more genuine problem, a more obstinate error involved in the scene. Accordingly, in order to know what the point is, we need to ask what kind of a “scala” (34.119), stairs the poets’ are climbing down to get there.

For the pilgrim who believes he has returned into Hell, it appears this ladder can rotate on its middle rung according to an inverted gravity. Suppose you have a ladder on the surface of the Earth that can rotate freely on its middle rung. Following our everyday sense of gravity, you can climb on such a ladder starting off from the ground up until the middle rung. If you rise higher, you are whisked upside-down with the upper half of the ladder. If you wanted to start over again, you would be whisked back one attempt after another. However, as the pilgrim now understands it, Lucifer’s ladder works the other way round. It stays stable while he climbs down on it on Virgil’s back, but turns downside-up once they are beyond the middle rung. The result might still be similar to the experience on the ground; this ladder might also turn over again, whisking him and Virgil back to Hell’s bottom once they gather their strength for a new attempt – which is also logical given that Dante is dealing with a “dificio” (*Inf.* 34.7), an “edifice” resembling an infernal war machine.³⁷ The satanic geometry at the Earth’s core merits a closer look.

³⁶ Bosco and Reggio give the standard gloss for ‘*Erro*’ in the sense of ‘*dubbio*,’ ‘doubt,’ ‘uncertainty,’ from the Latin ‘*error*.’ See Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 vols., Umberto Bosco e Giovanni Reggio, editors (Firenze: Le Monnier, 1979), ad loc. Fallani refers to it in the sense of the pilgrim’s disorientation: “[A] trarmi d’erro: nella menti si sono affollati dei dubbi per la complessità delle cose trascorse, e per una mutazione di rapporti ch’egli aveva sino allora considerati stabili.” Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, 3. vols., Giovanni Fallani, editor (Messina: G. D’Anna, 1964-65), ad loc. Also for Manfredi Porena, *erro* refers to “di stato d’intelletto di chi non comprende.” Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, 3. vols., Manfredi Porena, editor (Bologna: N. Zanichelli, 1947), ad loc.

³⁷ ‘*Dificio*’ is an aphetic form of ‘*edificio*.’ The word is used in the *Comedy* only twice; the second time in description of the apocalyptic chariot, “il dificio santo” (*Purg.* 32.142), “the holy structure” on the top of the Mount Purgatory. Bosco and Reggio gloss the ‘*dificio*’ of *Inf.* 34.7 as ‘*ordigno*,’ ‘*macchina*,’ ‘a mechanism,’ ‘a machine,’ ‘a building.’ Singleton in his commentary remarks that this term of ancient Italian “was used especially of a machine, such as siege tower, or a vehicle” (ad loc). Durling and Martinez (ad loc.) conclude that the word “could be used of almost any large structure: a stone building, a siege tower, a machine like a windmill, a ship or part of a ship.”

For many modern critics as well as some leading experts, Dante's Lucifer and the final scene of the *Inferno* have appeared as lifeless and forced if not altogether a failure. Thus T.S. Eliot advises the reader to skip over the final canto, where Dante "made the best of a bad job" in his description of Lucifer, who is at once too grotesque, corporeal and humanlike to be a representation of the essence of evil.³⁸ But one wonders whether the rather widespread sense of disappointment in regards the supposed anti-climax of Dante's poetry and drama at this specific instance has to do with the geometry of the scene that indeed does not make sense as far as the traditional paradigm goes? Is it the uneasy geometry here that has spread the critical uneasiness? To be sure again, Dante could not have a conscious view of any other type than the traditional geometry; what he could do instead is to make the uncanny geometry into Lucifer's hidden function.

Throughout his career, from a scene in the *Vita Nuova* where "a worthy lady of very pleasing aspect" sitting "in direct line with my vision," "che mezzo era stata ne la linea retta che movea de la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei," (V.2) veils Beatrice from Dante's sight, to that geometer searching to square the circle in the end of the *Paradiso*, Dante displays a peculiar if medieval fascination with geometric metaphor.³⁹ If in the *Convivio*, geometry and its ancillary science perspective are given as free of any taint of error, this area of certainty, we realized, is found between two limits of uncertainty, that of the center point and the circumference. The problem of squaring the circle at the other counter-point of the universe may therefore reference a parallel problem of perspective at the Earth's center.

Whereas the pilgrim suffers from illusions, the reality – from a modern point of view – of the scene is no less extraordinary. If Dante has not returned into Hell, but has really passed beyond the center point, we have to consider that not only the ladder, but the whole world into which it is fastened has turned downside-up. That is, the directions "down" and "up" have changed 180°, which is a phenomenon of non-orientable topology the commentaries of the poem do not recognize, but which the Russian philosopher and mathematician Pavel Florensky pointed out in a little-known 1922 article.⁴⁰

³⁸ Thomas S. Eliot, "Dante," in *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1951), p. 251. For Petrocchi the pilgrim with his three scholastic questions of *disputatio* (Where is the ice? Why is Lucifer upside down? Why has the evening changed into morning?) makes an impression of a dilettante in science, rather than of the humble way-farer, "del dilettante, curioso di cose scientifiche, in presenza di un esperimento fisico o di una reazione chimica insospettabili, che di un umanissimo viandante che si venga a trovare dinanzi a fatti di terrificante grandezza." The narrator's comment on the "dull crowd" on the other hand is also "indubbiamente freddo." Giorgio Petrocchi, "Il canto XXXIV dell'*Inferno*" (*Lectura Dantis Scaligera*: Florence, 1963), pp. 15-16. Attilio Momigliano writes about Dante's "sporadic weakness" when faced with the task at hand: "Dante, in the face of the most gigantic character in hell, finds himself ill at ease. His artistry abandons him: hyperbole and exclamation replace the ill-defined vision of the monster enveloped in the infernal night." *La Divina Commedia*, 3 vols., Attilio Momigliano, editor (Firenze: Sansoni, 1945-47), ad loc. For Natalino Sapegno, "[o]nly in part does the artistic force of the writer respond to the grand scale of the conception: it spends itself in details excogitated more by the intellect than by imagination, accumulating elements of the scene without blending them together, and retreats into arid digressions." *La Divina Commedia*, 3 vols., Natalino Sapegno, editor (Milano: Ricciardi, 1955-57), ad loc. The translations of Momigliano and Sapegno are from Remo Ceserani's "Canto XXXIV: Lucifer," in *Lectura Dantis: Inferno*, Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn, Charles Ross, editors (Berkeley: U of California P, 1998, 432-439), p. 433, an article that reviews the negative reception of the canto.

³⁹ For a general view, see Thomas Hart, "Geometric Metaphor and Proportional Design in Dante's *Commedia*," in *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, pp. 95-146.

⁴⁰ Pavel Florensky, "Imaginary Values in Geometry" [P.A. Florenskii, *Mnimosti v geometrii. Rasshirenie oblast dvukhmernykh obrazov (opyt novogo istolkovaniya mnimosti)*. Moskva 1922. Nachdruck nebst einer einführenden Studie von Michael Hagemester, Specimina philologiae Slavicae, Supplementband, 14 (München: O. Sagner, 1985)]. The chapter on Dante is translated into German as „Imaginäre Größen in der Geometrie,“ in Pavel Florenski, *An den Wasserscheiden des Denkens: Ein Lesebuch*, Sieglinde und Fritz Mierau, editors, Nicolai von Bubnoff et alii., translators, second, revised and enlarged edition (Berlin: EditionKontext, 1991-1994), pp.

It is startling to follow Florensky setting his focus at the center of the world in celebration of Dante's seven hundred years in 1921. Unlike his predecessors or followers in Dante commentary, Florensky is not interested in the allegory but in the strange geometric letter of Dante's verse.⁴¹ Florensky's method of reading follows Dante the pilgrim's attempts of orientation at the center point, the questions to be asked being the most elemental ones with the most complex implications: into what direction is the head, into what the feet?

The poets step into the hollow cavity of the funnel-shape Hell. The last, most constricted circle of the funnel holds the Underworld's Lord. Now the whole course of their descent follows the vertical – with their heads turned towards the entrance, that is, Italy, and their feet to the center of the Earth. When the poets are about Lucifer's pelvis, they suddenly turn and their feet now point to the surface of the Earth from where they left for the Underworld Realm, while their heads point to the opposite direction. . . .As the poets leave this *Point* (which the Euclidean "dull crowd" still today does not understand) behind, as their way is over and the center of the world has been passed, they find themselves in another hemisphere opposite to the one where "Christ was crucified": They step out through a funnel-shape passage. After this boundary the poet ascends the purgatory mountain and is carried up through the heavenly spheres. Now, the question is, in which direction?⁴²

In Florensky's reading, the two poets' path bends curiously in the infernal perspective of the center point's black mirror. Interestingly enough, in order to explicate the poets' direction through such a perspective, Florensky however chooses a type of topology somewhat different to the hypersphere. We will return to the question of the topological models later on. In the sequence of the poem's mirrors nevertheless, Satan's mirror inverting the perspective may have gone unnoticed in the commentary tradition due perhaps to its blackness that is as it were having the function of the tain of the metaphysical mirror of heavenly light important in the poem. Launching off into his vision of the Paradise, we recall, Dante sees how "[l]a gloria di colui che tutto move/ per l'universo penetra, e risplende/ in una parte più e meno altrove" (*Par.* 1.1-3), "[t]he Glory of the All-Mover penetrates through the universe and reglows in one part more, and in another less," through "tanti/ speculi . . . in che si spezza,/ uno manendo in sé come davanti" (*Par.* 29.143-145), "so many mirrors wherein it is reflected, remaining in itself One as before." The brighter the light and its reflection, the closer the pilgrim is to God and

197-208. The central passage of this chapter is quoted in English in Yuri Lotman's *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Ann Shukman, translator, introduction by Umberto Eco (London: I.B. Tauris, 1990), pp. 178-179.

⁴¹ Florensky's objective carries still strong today: "[Dante's] journey was real; who denies that, must recognize at least the world of this journey as a representable and thinkable fictional world with features of a reality such as its geometric conditions render." My translation is based on Florensky's German edition: "Seine Reise war Wirklichkeit; wer das aber leugnen will, der müßte sie zumindest als dichterische Wirklichkeit anerkennen, d.h. als vorstellbar und denkbar, also Gegebenheiten enthaltend, die ihre geometrischen Voraussetzungen erhellen können." Florenski, *Imaginäre*, p. 200.

⁴² My translation from Florensky's German edition: "Vergegenwärtigen wir uns also Dantes Weg mit Vergil. Er beginnt in Italien. Die beiden Dichter steigen in die Klüfte der trichterförmigen Hölle hinab. Der Trichter wird von dem letzten, allerengsten Kreis des Herrn der Unterwelt beschlossen. Dabei ist es so, daß der ganze Abstieg der beiden Dichter in der Vertikale erfolgt – mit dem Kopf zum Einstieg, d.h. Italien zugewandt, und mit den Beinen zum Zentrum der Erde. Als die Dichter aber etwa den Gürtel des Luzifer erreicht haben, werden sie plötzlich umgewendet und ihre Beine zeigen zur Erdoberfläche, von wo aus sie in das unterirdische Reich gekommen sind, und ihr Kopf in die entgegengesetzte Richtung. [qt. of *Inf.* 34.74-94] Als die Dichter diesen *Punkt* (den bis zum heutigen Tage die euklidischen ‚stumpfen Leute‘ nicht erfassen) hinter sich gelassen, d.h. den Weg beendet und das Zentrum der Welt passiert haben, finden sie sich in einer Hemisphäre wieder, die der, ‚Wo Christus gekreuzigt wurde‘, entgegengesetzt ist: Sie steigen durch einen trichterförmigen Gang empor. [qt. of *Inf.* 34.133-139] Nach dieser Grenze steigt der Dichter auf den Läuterungsberg und erhebt sich zu den Himmelsphären. – Nun stellt sich die Frage: In welcher Richtung?" Florenski, *Imaginäre*, pp. 198-199.

truth; the darker it is, the more he is exposed to falseness and error of signification, Lotman (179) notes.

Significantly, Dante introduces the two major images of modern literary fantastic, the Devil and subversive mirror, together in a scene that puts the basic premises of his conceptual system at stake. Anticipating the modern fantastic, Dante's magic mirror serves as a gateway to another world for the one like Virgil, who is subject to the white magic or the *miraculosus* and is by so means able to read the road map into heaven in the Christian supernatural terms (cf. *Inf.* 34.106-126). But this mirror may have a darker side as well: for the one who does not know the way, the pilgrim, Lucifer's ladder becomes a trap of active manipulation of perspective with black magic or the *magicus*. The pilgrim's moment of hesitation at the center leaves him exposed to a fantastic realm of unreality between the two worlds. This interpretation bears a resemblance with the modern theories of the fantastic as a structure of ambiguity between opposite interpretations. Comparing to the open, sustained ambiguity of the modern literary fantastic however, Dante's moment of hesitation remains an imaginary line of error of his closed conceptual order.⁴³

And while Lucifer disorients the one who tries to pass him by on the way to salvation, eternal disorientation may be the cruel punishment of Lucifer himself, the one who once wanted to assume the highest position but is now the lowest of the low, reduced to a turning windmill at the center of the physical universe, where directions can be known only in relation to a transcendental principle he denies.⁴⁴

⁴³ On the themes of the devil and the mirror in tradition of the literary fantastic, see e.g., Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen, 1981), pp. 43-44, 53-60. On *magicus* and *miraculosus* as the two polarities of the medieval supernatural in folklore, art and literature, see Jacques Le Goff, *The Medieval Imagination*, Arthur Goldhammer, translator (Chicago: The U of Chicago P, 1988), pp. 27-44. A classic study of ambiguity in the literary fantastic is Tzvetan Todorov's *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard, translator, with a foreword by Robert Scholes (Ithaca: Cornell UP, 1973. Foreword 1975). Todorov's theory was discussed also among the medievalists after its publication. Paul Zumthor argues that the Todorovian approach is foreign to medieval literature, where "implied readers... do not exist," and that "the fantastic elements that we find in medieval literature come from within ourselves" and result from an anachronistic reading of texts that are "always impersonal and do not involve a speaker." Paul Zumthor, *Toward a Medieval Poetics*, Philip Bennett, translator (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992), pp. 101-102. In general, the conclusion of Francis Dubost, who follows Zumthor and Le Goff, that "l'hésitation caractéristique du fantastique ne se trouve pratiquement jamais thématisée dans le récit médiéval" (p. 115) seems valid. Zumthor's objection on the anachronicity of the modern narratological notions in reference to the medieval literature however seems not to hold too well. To begin with, as Dubost (pp. 114-115) remarks, as theoretical notions, speaker and implied reader either are or are not part of every act of communication regardless of the period. See Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois* (Genève: Editions Slatkine, 1991), pp. 114-115. Dubost too nevertheless reads Dante's Lucifer as a "devalitized allegory" – "le gigantesque Lucifer... de Dante... fait presque figure d'allégorie dévitalisée" (p. 24). Among the fantastic elements in the *Inferno*'s final scene one could mention a case of perplexing syntax that appears precisely at the moment when Virgil accomplishes his turning maneuver on the line 34.79. When approaching closest to its material core on this line, the poem starts to relate how Virgil turns his head "ov'elli avea le zanche..." To whose "shanks" is the reference here, Virgil's or Lucifer's, and is it a derisive reference or not? The past debates on this question and diverse glosses leave us with the result that both references are possible, for the textual context does not explicitly illuminate the line. To my knowledge, however, there are no readings discussing the unresolved ambiguity here as a motivated stylistic element. While the ambiguous subject reference adds to the interesting kinetic features of the center point, the disturbing geometric reflects back to the textual ambiguity. In the strange play of geometry and diction, the turning Lucifer suddenly appears as if mobile, more alive, while Virgil may adopt some temporary derisive qualities of the ladder he is climbing on. The rarer reading is the one that opts for Lucifer, as suggested for instance by Bosco and Reggio (ad loc.) in their commentary: "dove Lucifero (*elli*) avea le gambe... Il pronomene potrebbe anche riferirsi a Virgilio, ma, a mio parere, meno bene." The debate was triggered in 1960s between Charles Singleton (for whom '*elli*' refers to Virgil), and Anna Hatcher with Mark Musa (reference is to Lucifer). See Anna Granville Hatcher and Mark Musa, "Lucifer's Legs" in PMLA June 1964, pp. 191-199; Charles S. Singleton, "Inferno XIX: O Simon Mago!" in MLN LXXX (1965), pp. 92-99; see also Singleton's commentary on *Inf.* 34.79-93.

⁴⁴ Nicole Oresme in his 14th-century commentary on Aristotle's *On the Heavens* toys with the logical

Rather than romanticizing Dante's Lucifer as such, this is a reading suggesting that more attention should be paid to the formal features of the central third character of the scene than the standard reading has been willing to do, and taking into consideration that we are dealing with the "medieval Christianity's most important creation" in the general sense, indeed with the one who is "its center, its pivot" and "the orchestrator of feudal society" as Jacques Le Goff writes.⁴⁵ It should be remembered that at the lower Hell in Malebolge, he is being referred to as "bugiardo e padre di menzogna" (*Inf.* 23.144), "a liar and the father of lies." The incident in such a high locale as in the Valley of the Rulers in the upper Ante-Purgatory on the other hand, where Lucifer appears in the form of a serpent as "l nostro avversaro" (*Purg.* 8.95), "our adversary," indicates that his inert outlook at the Hell's bottom may be somewhat misleading.

Sailing On Spherical Space: Dante's Learning of Ulysses's Great Circle

How does Ulysses connect the two hemispheres of Dante's hypersphere? In his story to the pilgrim and Virgil, Ulysses says that he yearned to "divenir del mondo esperto/ e de li vizi umani e del valore" (*Inf.* 26.98-99), "gain experience of the world, and of human vice and worth," driving him to venture beyond the limit of the known world at Gibraltar, to transgress "dov' Ercule segnò li suoi riguardi/ acciò che l'uom più oltre non si metta" (108-109), "where Hercules set up his markers, that men should not pass beyond," into the unknown open sea and "del mondo senza gente" (117), "the world that has no people." After five months of sailing "sempre acquistando dal lato mancino" (126), "always gaining on the left," crossing of the equator and having now the stars of "de l'altro polo" (127), "the other pole" in sight, "n'apparve una montagna, bruna/ per la distanza, e parvemi alta tanto/ quanto veduta non avèa alcuna" (133-135), "there appeared to us a mountain dark in the distance, and to me it seemed the highest I had ever seen." By the plausible implication, this is the Mount Purgatory on the Southern Hemisphere. Having traversed to the opposite side of the globe, Ulysses shares a moment of rejoicement with his crew, before "de la nova terra un turbo nacque/ e percosse del legno il primo canto... com'altrui piacque,/ infin che 'l mar fu sovra noi richiuso" (137-142), "from the new land a whirlwind rose and struck the forepart of the ship... as pleased Another, till the sea closed over us."

The character of Ulysses is among the poem's most discussed and debated details. While Virgil explains Ulysses's punishment among the sinners of fraud in the eighth circle of the Hell by referring to the treacherous wooden horse of Troy, Ulysses's undeniable importance in the poem has divided commentators: Some emphasize the heroic element of his quest, his desire for knowledge, while others take a moralizing stance against Ulysses for his transgression of human limits.

There is a textual basis for such a controversy, for besides Virgil and Beatrice, Ulysses is

consequence of such an impasse: "Assuming that the earth were perforated or pierced... and that a man were at the center standing straight with his head in one direction from the center and his feet in another, I say that such a man would have his head and also his feet on top or upwards and he would be no more in a lying than in a standing position nor facing downward more than upward." Nicole Oresme, *Le Livre du ciel et du monde*, Albert D. Menut and Alexander J. Denomy, editors, translated with an introduction by Albert D. Menut (Madison: The U of Wisconsin P, 1968), p. 573. The analogy between Dante's Lucifer and Oresme's man is suggested by Raimo Lehti in his article "Antiikin maailmankuvasta löytöretkiin," in *Imago Mundi: Ihmisen ja tieteen uudet maailmat*, Raimo Lehti and Jan Rydman, editors (Porvoo: WSOY, 1993).

⁴⁵ Le Goff, p. 15.

the most important figure Dante meets in the other world in terms of references and allusions, Dante's final glance at him from the high heaven as it were challenging the confinement of the deceiver to the deep Hell with the freedom of the explorer matched in the poem only by Dante himself. Based on this evidence, some critics have described Ulysses either as the pilgrim's negative double on a thematic level or as a figure of transgression in a formal level and thus as the counterpart of the poet in his work.⁴⁶ Diverse as these positions are, the Ulysses theme, Barolini observes, "[i]f looked at from the angle of the poet rather than the pilgrim, forces us to challenge the theological grid with which we read the *Commedia*... whereby whatever happens in Hell is 'bad,' problematic, and whatever happens in Heaven is 'good,' problem-free" (117).

The story of Ulysses may be one of the best examples of the tension between the positions of the theologian and the poet Dante in the *Comedy*, the severe punishment and the obsessive revoking of Ulysses thereafter giving a signal of a divided authorial stance: whereas the theologian serves God's plan by condemning Ulysses into deep Hell, the more unconscious poet may invest in Ulysses as a Faustian model for his own daring navigation from one center of the universe into the other.⁴⁷ More than Ulysses's personal fate or the poet's or pilgrim's personal concerns are at stake when the pilgrim turns his eye from the world's boundary to Ulysses's track on the sea. The mad line of Ulysses's sin now becomes visible in the pilgrim's eye.

What is the modality of this curved line on the sea? Is it an ideal line of the allegory, a metaphor in the mind's eye, or a contemptuous or contemplative projection of the pilgrim's negative double's lifeline? As far as Dante's theological motives go, such no doubt are the dominant modes of the last reference to Ulysses. And still, what undermines the allegorical reading is the theologian's problematic relation to the more intuitive poet as well as to the pilgrim's eye on the border of time and eternity. Already in Hell this eye has seen part of God's unfolded plan upon which no further changes are expected. Gazing down from the rim of Heaven, it now sees the surface of the spherical Earth from an Apocalyptic point of view and sees the past track of Ulysses as a line in the eternal presence, bending from the Pillars of Hercules to the left over the equator and to the Southern Hemisphere. In the allegory of the absolute directions, the leftward counter-clockwise line of Ulysses's *varco* may suggest sinister movement.⁴⁸ But it is not the allegorical line the pilgrim's eye is so fascinated with. The theologian sentenced the Greek hero to lower Hell, but the poet wants to get his pilgrim in Heaven, if he only knew how. It is rather the literal line – the curious curve on a two-dimensional spherical surface which "Euclide geometra" (*Inf.* 4.142) in the underworld shadows of Limbo cannot possibly understand – that demands a backward glance. So much depends on the relation between the gazing eye and curved line, the line and the stars reflecting in the eye, when the eye turns towards its Unmoved Mover. The eye

⁴⁶ For a critical review, see Teodolinda Barolini, "Dante's Ulysses: Narrative and Transgression," in Amilcare A. Iannucci, editor, *Dante: Contemporary Perspectives* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), pp. 113-132. After Ulysses's own travelogue, and before Dante's downward glance from the Fixed Stars, he is directly referred to in the *Purgatorio* (19.22) and in numerous allusions (discussed by Barolini, 115) through Ulyssean imagery of seafare and surrogate figures like Phaeton and Icarus.

⁴⁷ A classic reading of the divided authorial position of Dante's Ulysses is Bruno Nardi's essay "La tragedia d'Ulisse," in *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, second revised and enlarged edition (Bari: Gius. Laterza & figli, 1949). The Faustian elements are discussed for instance by Georg Henrik von Wright in the essay "Dante between Ulysses and Faust," in Monika Asztalos, John E. Muroch, Ilkka Niiniluoto, editors, *Knowledge and the Sciences in Medieval Philosophy. Proceedings of the Eight International Congress of Medieval Philosophy* (S.I.E.P.M.), Helsinki 24-29 August 1987, vol. I, Acta Philosophica Fennica, vol. 48 (Helsinki: Yliopistopaino, 1990), pp. 1-9.; see also Barolini, "Dante's Ulysses," pp. 117-118.

⁴⁸ See Freccero's "Pilgrim in the Gyre," in *Poetics of Conversion*, pp. 70-92.

reads the sea chart into Heaven, reads while the mind stares.

While the topology of the hypersphere had to wait for the nineteenth century, an approximate two-dimensional version of it, the so-called two-sphere or S^2 , was of course available in the surface of any ordinary sphere, and particularly in the (approximately) spherical Earth dominant since antiquity. Leaving Circe's island in the eastern Mediterranean on the latitude of Mount Zion and curving to the opposite pole of the globe, Ulysses and his crew traverse an approximate arc of a great circle, the shortest route on a spherical surface.⁴⁹ If the two-dimensional surface of the spherical Earth suggests a curved, non-Euclidean space, at least from the rational vantage point of the heaven of physics and metaphysics, as the *Convivio* (II, xiii, 2) reads the heaven of the Fixed Stars, the possibility of rational reflection decreases the nearer we are to the Earth's center, that black point that overturns the directions and where Aristotle's indivisible center point breaks into infinite regression of a center point of a center point with an infinite curve of increasing weight. What we have here, in the reading proposed, is a series of mimetic acts modeled on the twisting topology at the Earth's center. Following Lucifer's call, Ulysses navigates on a sinister surface bending around the center point. He acts out Lucifer's black magic on open seas. At the border of the physical world, Dante the pilgrim gets mimetically connected to Ulysses, acting out the hero's curving line in the poet's invention of the hypersphere universe that follows.

Two Topological Models of Dante's Cosmos

We started out with the problem of the circumference of Dante's cosmos. From this problematic boundary we then returned back to the center point to study the initial steps of the poet's learning process in the cosmic topology, and how it would help him solve the untried knot of the circumference. Even today, the few references to the "puzzling detail at the center of Dante's cosmos" in the Dante studies omit discussing the curious topological features of the locus.⁵⁰ For Pavel Florensky, on the other hand, these features eventually determine the global topology of Dante's cosmos according to the model of the elliptical space:

The underground way by which [Dante and Virgil] came up [to the purgatory mountain] was formed by Lucifer flung headlong from heaven. So the place where he was thrown down from is somewhere in heaven in the space that surrounds the earth, and on the side of that hemisphere which the poets reached. The purgatory mountain and Sion which are diametrically opposite to each other rose up as a result of Lucifer's fall, but have a reverse meaning. So Dante is always moving in a straight line and in heaven stands with his feet towards the place of his descent; looking around from that spot from the Empyrean at God's Glory, he finds himself *without* turning back, in Florence. . . . So moving forward always in a straight line and turning over once on the way [at the Earth's center] the poet comes back to the same place [in Florence] in the same position as he left it in. So, if he had not turned over on the way, he would have come back in a straight line to the place he set out from but upside down. So the surface which Dante journeyed over was such that a straight line on it, with one turn-over of direction, brings one back to the previous spot in an upright position, and a

⁴⁹ Even if the Earth in the medieval popular belief was flat, spherical shape was an accepted view in the more technical astronomical tradition Dante relied on, in works such as Ptolemy's *Geography* or Sacrobosco's *The Sphere* for instance, but also in the philosophical tradition of Aristotle's *On the Heavens* (II, 13, 297a8-298a20). After Newton of course, as Osserman (pp. 47 ff.) shows, the Earth's shape has been calculated more precisely to be ellipsoidal. For an introduction on great circles, see Osserman, pp. 54-60; since Ulysses is aware of the bending of his track, the arc of his track can perhaps be understood as being curved more sharply than a great circle would be.

⁵⁰ John Freccero, "Infernal Inversion and Christian Conversion: *Inferno XXXIV*," in *Dante: The Poetics of Conversion*, p. 181.

straight movement without turning over brings the body back to the same place upside down. This surface then is obviously 1) a Riemannian plane since it contains enclosed straight lines, and 2) a single-sided surface since it turns over when moving along it perpendicularly. These two circumstances are sufficient to describe Dante's space as *constructed according to the type of elliptical geometry*. [We are reminded here that when Riemann was applying the method of differential calculus in his studies, he didn't have the possibility of considering a complete set of surfaces. Because of this the topics of his geometric speculations are based on two different geometries not completely identical with each other, one of which proceeded from elliptical, and the other from spherical surface, and which he did not distinguish.] In 1871, C.F. Klein showed that a spherical surface is like a two-sided surface, while an elliptical surface is one-sided. Dante's space is extremely like elliptical space. This throws an unexpected light on the medieval notion of the finiteness of the world. But these general geometrical ideas have recently received unexpected concrete rethinking in the principle of relativity.⁵¹

Florensky's reading is not recognized by any of the five writers studying Dante's hypersphere. The "revisionist" overturning of the heliocentric cosmos back to the geocentric medieval model supposedly backed by the general theory of relativity no doubt obscures Florensky's sound argument on the local topology of Dante's center point. Moreover, as Lotman (179) notes, Florensky's reading of Dante's return to Florence is without textual evidence; there indeed is no indication of Dante's return specifically to his town of birth, nor of his "looking around" in the Empyrean preceding such a return. Still there seems to be a clear shift of perspective back to the Earth in the poem's conclusion as Singleton argues (on *Par.* 33.145) in his commentary, this creating the illusion that also the pilgrim has returned back and turned into the poet ready to give an account of his journey.

However, Florensky's reading deserves to be considered not only for its insight of the local topological features of Dante's center point, but also for its more problematic feature of not clearly distinguishing and specifying between the different dimensions and respective features of the elliptical geometry it operates on. The choice between the spherical and the elliptical space was an acute question also for Einstein when he considered the type of cosmic topology suitable for his general theory of relativity:

It may be mentioned that there is yet another kind of curved space: 'elliptical space.' It can be regarded as a curved space in which the two 'counter-points' are identical (indistinguishable from each other). An elliptical universe can thus be considered to some extent as a curved universe possessing central symmetry. (p. 114)

The hypersphere S^3 and the elliptical space or the projective space P^3 are closely related but distinct types of three-dimensional spherical space forms. As the more recent exposition has it:

As early as 1917, de Sitter . . . distinguished the sphere S^3 from the projective space P^3 (which he called elliptical space) in a cosmological context. Both spaceforms are finite with (comoving) values $2\pi^2$ and π^2 respectively. The projective space is constructed from the sphere S^3 by identifying all antipodal points. The main difference between them is that in a sphere all straight lines starting from a given point reconverge at the antipodal point, whereas in projective space two straight lines can have at most one point in common. In S^3 the maximal distance between any two points is π , and from any given point there is only one point, the antipodal one, at the maximal distance. In P^3 the maximal distance is $\pi/2$ and the set of points lying at maximal distance from a given point forms a two-dimensional projective plane P^2 .⁵²

⁵¹ Florensky, *Imaginary values*, qtd. in Lotman, pp. 178-179, except for the brackets that give my clarifications and translation of an ellipsis in Lotman: "Wir wollen daran erinnern, daß Riemann, wenn er sich bei seiner Untersuchung der Methoden der Differentialrechnung bediente, nicht die Möglichkeit hatte, die Form *vollständiger* Flächen in Betracht zu ziehen. Auf Grund dessen waren der Gegenstand seiner geometrischen Erörterungen zwei miteinander durchaus nicht identische Geometrien, deren eine von einer elliptischen, deren andere von einer sphärischen Fläche ausging und die er nicht unterschied." Florenski, "Imaginäre," p. 201.

⁵² Evelise Gausman, Roland Lehoucq, Jean-Pierre Luminet, Jean-Philippe Uzan and Jeffrey Weeks:

The peculiar feature with Florensky's reading appears to be connected to the fact that Dante's non-orientable turnover at the Earth's center is topologically incompatible with both three-dimensional forms of spherical space, as well with the hypersphere S^3 as with the elliptical space P^3 . Instead, the turnover would be compatible with the elliptical or projective plane P^2 , which is the *two*-dimensional analogous form for the projective space P^3 , in the similar manner as the surface of the ball or S^2 is for three-dimensional hypersphere S^3 . It seems then that Florensky is contemplating Dante's trajectory in the other world as undertaken along a curious two-dimensional surface of P^2 , which is similar to the Moebius strip in that both are non-orientable surfaces, but different in that P^2 is a positively curved surface, whereas Moebius strip is a Euclidean surface with zero curvature.

The validity of both the readings of Dante's hypersphere S^3 , as well as of Florensky's P^2 model, in reading the form of Dante's cosmos appears to rest on a successful articulation of one crucial limit of Dante's Euclidean geometry, the center and the circumference. The two models are however incompatible with each other, having a blind spot in the other's focus. Thus Florensky's reading seems to be dictated with his chosen model of P^2 , which leads to the fascinating but textually questionable idea of identification of the Heaven and the Earth, the counter-points of Dante's cosmos. Following more Florensky's poetry than Dante's, then, what we may have is the beautiful image, reminiscent perhaps of the art of the Russian icon painting studied by Florensky around the same time.⁵³ This is a vision of the pilgrim walking on a type of cosmic Moebius strip that turns over at the center of the Earth and leads him to the Emyrean where the earthly city of Florence shines as it were from the other side of the strip but is in fact along the same one-sided surface so that Dante can presumably by looking around find himself back there.

Geometry as a Branch of Physics

Symmetrically with Florensky's projective plane, which cannot accommodate the three-dimensional inversion of Dante's planetary spheres into the Emyrean, the hypersphere

"Topological Lensing in Spherical Spaces." *Class. Quant. Grav.* (2001) 18, 5155-5186. Available online at <http://fr.arxiv.org/abs/gr-qc/0106033> (reference is to p. 6 of the pdf document).

⁵³ The latter part of Florensky's Dante chapter is fascinating but also notorious in terms of Florensky's biography for its rehabilitation of the geocentric universe supposedly supported by then recent theories of relativity. The editor of the modern reprint of Florensky's *Mnimosti* points to what now appears as scientifically unsound in Florensky's reasoning in this respect – the arbitrary choice of the Earth for a center of celestial mechanics not supported by the theory of relativity. See Michael Hagemeister (p. 46), "P.A. Florenskij und seine Schrift Mnimosti v geometrii (1922)," in P.A. Florenskij, *Mnimosti v geometrii*, pp. 1-56. The question in which context between science and religious vision Florensky should be read to be properly appreciated remains nevertheless open. Most immediately, a background for the approach of the *Mnimosti* can be located in Florensky's writings on the Russian religious art of the same period such as the *Iconostasis* [Donald Sheehan and Olga Andrejev, translators, introduction by Donald Sheehan (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary P, 1996)]. David Bethea reads Florensky's fascination with Dante's turnover at the Earth's center – which happens at the expense of the poet's crossing of the world's boundary in the Paradiso – with the antinomial tendency of "Florensky's symbolist-tinged Orthodoxy" (David Bethea: "Florensky and Dante: Revelation, Orthodoxy, and Non-Euclidean Space," in *Russian Religious Thought*, edited by Judith Deutsch Kornblatt and Richard F. Gustafson. Madison: The U of Wisconsin P, 1996. [pp. 112-131], p. 119. Bethea either, however, doesn't discuss the difference of the two topological models involved. I want to thank Sanna Turoma at the University of Helsinki for helping me to locate Bethea's essay.

It is fair to say that in the atmosphere of the anti-religious terror of the Stalinist Soviet Union of the late 1920s, Florensky's strange, visionary point of the *Mnimosti* especially (as Hagemeister informs) was on a collision course with the politically correct science of the time. His religious motives became under increasing suspicion and were eventually taken as politically reactionary in the attacks in the press, and in the fabricated accusations on Russian nationalism which resulted in his arrest and sentence in 1933 and finally in his execution in a *gulag* on the White Sea in 1937. For a short biography of Florensky, see Sheehan's introduction in the *Iconostasis*.

readings have missed a major two-dimensional topological twist of Dante's way at the Earth's center incompatible with their model. The model coming out with the richest flexibility then is Dante's poetry, where the features analogous with P^2 and S^3 – which no third topological model combines as such – are added to the syncretistic whole. A further analogical feature worth considering in this respect in reading Dante is Einstein's view of geometry "as a branch of physics" (4). Curvature of spacetime is an effect of gravitation field and an indication of presence of matter. There is a symmetry not only on the formal level of the hemispheres of Dante's hypersphere (impure as it might eventually be), but also of the strong force fields between its counter-points, the "attraction" of the element earth on one hand and "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par.* 33.145), "the Love which moves the sun and the other stars" drawing the pilgrim to the Empyrean on the other.

Dante has become an example for modern cosmologists also in the more proverbial manner. Stephen Hawking evokes Dante's Hell in searching for a gate inscription of a black hole:

One could well say of the event horizon what the poet Dante said of the entrance to Hell: 'All hope abandon, ye who enter here.' Anything or anyone who falls through the event horizon will soon reach the region of infinite density and the end of time.⁵⁴

Hawking believes perhaps that he is only recycling a dead metaphor, but here an infernal irony may turn casual twists of speech into flesh. A black hole is a singularity of spacetime where laws of physics break down and from where no information, even light, can be obtained. Dante knew nothing about such laws to be broken, but he could conceive of something analogous in terms of his microcosmic image of the universe. Both scientific metaphors – the center of the Earth in Dante and the black hole of modern cosmology – collocate darkness and the breakdown of information with the infinite density of matter that causes the spacetime around it to curve.

Let us boldly look more closely at Lucifer's black hole. Lucifer is enclosed in his middle within what Virgil calls a "picciola sfera" (*Inf.* 34.116), "little sphere" that forms a sort of a shell around the center point and Lucifer's pelvis. What is the reason for this obscure detail? Virgil tells that the element earth has "escaped" the fallen angel in a cataclysmic horror, leaving a "loco vòto" (*Inf.* 34.125), "the empty space" at the center of the Earth to be filled with Lucifer's middle. Situated underneath the concentric sublunary spheres of earth, water, air and fire, and the ether-made superlunary spheres of the planetary heavens, the little sphere is the most concise ring in Dante's spherological system. It is apparently heavier than earth, the stuff the center of the world is made of, going off the Aristotelian scale as it were, and giving way to the infinite implosion of the indivisible center point. Paolo Pecoraro suggests that Dante's intuition draws with this sphere a horizon analogous to the collapse of matter in modern physics under infinite gravitation, but his idea is insufficiently developed. It is within this sphere that the radical spacetime curvature of the center point takes place, between the lake Cocytus and the rock where Virgil places Dante to rest for a moment. This little sphere separates, Pecoraro argues, an "essence-under-zero" (140) of Dante's spherology. In the Biblical science, Pecoraro (139) continues, the little sphere would be Lucifer's "quintessence" as an Archon of his star he once wanted to shine highest but which now has fallen to be the lowest.⁵⁵

⁵⁴ Stephen Hawking, *A Brief History of Time From the Big Bang to Black Holes*, introduction by Carl Sagan (London: Bantam, 1988), p. 89.

⁵⁵ "Si direbbe quasi che Dante intuisca qui talune conoscenze della fisica odierna, relative al peso immane che avrebbe una massa in cui fosse eliminato il relativamente grandissimo spazio che separa le particelle onde si compone la material... Essa è il risultato di un estremo addensamento di quella porzione di quintessenza,

Together with black holes, modern cosmology applies the metaphor of the wormhole, "a hypothetical tunnel through the fabric of spacetime" connecting two black holes or a black hole to a white hole, so that "[t]he 'other end' of a wormhole could be anywhere in space, and also anywhere in time, allowing an object that passed through the wormhole to appear instantaneously in some other part of the Universe – not just in a different place, but also in a different time".⁵⁶ Such timetravel, once considered a purely mathematical construct with no physical reality, is now accepted as a true possibility.⁵⁷

For readers of poetry used to observing poets building the world's order with metaphorical correspondences, the metaphors of current cosmology such as black holes and wormholes do not sound unfamiliar; the language of physicists is attuned to the mythopoeic mode of poets. When Virgil carries Dante beyond the center point, he also speaks of a wormhole, an "vermo reo che 'l mondo fóra" (*Inf.* 34.108), "evil worm that pierces the world." While Virgil refers here of course to the Biblical snake of Eden and the apple of original sin, the strange spacetime characteristics of Dante's worm offer themselves as interestingly analogous in their function to the modern cosmological notion.

The analogy builds through Dante's microcosm, where Lucifer can be seen as an embedded image of Hell, an infernal *mise en abyme* or 'placement in the abyss' of the Abyss itself, formed by the projection of a huge human body to the Hell's structure. This gigantic torso was noted already by Boccaccio and has been explicated lately by Durling and Martinez: "The pilgrim and Virgil begin their descent through Hell at what corresponds to the head" of the traditional Hellmouth, go then to the Limbo "associated with the traditional seat of memory, the rear ventricle of the brain," pass by the sins of the gullet, as Ciaccio (*Inf.* 6.53) illustrates them, and enter the breast at the city of Dis. They then approach the Malebolge where "we find countless references to the processes and products of the human digestive system".⁵⁸ Dante's Hell, Durling accordingly concludes, is "divided... at points roughly corresponding to the major divisions of the human body," so that "Flegias carries Dante across what corresponds to the division between head and breast" and "Geryon across the diaphragm." At the bottom of Hell, "Cocito, finally, corresponds to the large intestine or to the anus"⁵⁹

As one piece of Dante's semiotic puzzle, Bruno Nardi suggested that Lucifer has the features of an inverted Atlas. Whereas Atlas is an image of cosmic harmony and order, the upside-down Lucifer with his head(s) toward the Northern celestial pole, his right to the

inseparabile da Lucifero, che di essa avrebbe dovuto fare la più splendida stella, ed esserne il nobile arconte." Paolo Pecoraro, *Le stelle di Dante: Saggio d'interpretazione di riferimenti astronomici e cosmografici della Divina Commedia* (Roma: Bulzoni editore, 1987), p. 139. The reference here is, on the one hand, to the function of the angels as Archons or Intelligences motoring the planetary spheres, and on the other, to the Biblical passages of Lucifer as a "fallen star." For instance in the *Isaiah*: "How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! How art thou cut down to the ground, who didst weaken the nations! For thou hast said in thine heart, I will ascend into heaven, I will exalt my throne above the stars of God; I will sit also upon the mount of the congregation, in the sides of the north, I will ascend above the heights of the clouds, I will be like the Most High. Yet thou shalt be brought down to Hell, to the sides of the pit" (14.12-15), in *The New Scofield Reference Bible, authorized King James Version*, C. I. Scofield, editor (New York: Oxford UP, 1967). See Bruno Nardi, "La caduta di Lucifero e l'autenticità della 'Quaestio de aqua et terra,'" in *Lectura Dantis Romana* (Torino: Società editrice internazionale, 1959), p. 5; see also Stabile, "Cosmologia."

⁵⁶ John Gribbin, *Companion to Cosmos* (Boston: Little, Brown and Company, 1996), p. 424.

⁵⁷ See Kip S. Thorne, *Black Holes and Time Warps: Einstein's Outrageous Legacy* (New York: Norton, 1994).

⁵⁸ Durling and Martinez in Dante Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Volume 1, Inferno*, pp. 552-553, 576. The writers quote Boccaccio, who notes how Virgil for instance is given as an embodiment of Reason "sent from the limbo of the microcosm, which is the brain, above which there is nothing of our body except the skull and the scalp." Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, qtd. in Durling and Martinez, *The Divine Comedy*, p. 552.

⁵⁹ Durling, "Io," 118.

west, and left to the east is an image of chaotic disorder.⁶⁰ To extend the analogy, according to the classical proportions, Atlas's middle, like Hell's and Lucifer's, coincides with the center of the Earth. While Atlas's body – the body of the universe – is in Dante's poem virtual compared to the material torso of Hell and Lucifer, their anuses hitch the three bodies to each other. Whereas in the allegory, Lucifer's "worm" pierces the world in the Biblical sense, on the literal level, with these microcosmic figures, a digestive tract is formed that runs from the black to the white hole through the universe, from the dark wood of the initial canto to the Hell's "intestines" and into Lucifer's intestines, and then into Atlas's intestines and finally into his head, where the shining face of "nostra effigie" (*Par.* 33.131), "our image" at the Empyrean can be seen. Disturbing as this image may be for modern readers whose thoughts are alienated from the microcosmic functions of the human body, it has its own logic that allows us to understand, for instance, the contents of Dante's Hell as Atlas's excrement and the purgatory mountain as the place of purgation of humanity's sins collected in Hell's body. Throughout his journey, Dante's course goes along the spiral of this cosmic digestive tract, and often at supernatural speed.

In Lucifer's body, however, Dante's wormhole would make a fatal turn into uncontrolled time travel for wayfarers. At the bottom of Hell, Virgil points out the punishment of the three worst sinners, Judas Iscariot, Brutus, and Cassius, whom Lucifer chews in his three mouths (*Inf.* 34.62-67). The eternal chewing no doubt goes for a punishment, yet for a newcomer in Hell without Virgil as his ideological guide, this act of eating follows the theme of cannibalism introduced in the story of Count Ugolino a little earlier (in Canto XXXII and XXXIII) in the Cocytus region, even if in slow motion. How did Lucifer get his meal? Minos (in Canto V) threw it to him. Were the allegory to crack for a moment here, as it might at the center point, the pilgrim might see Lucifer swallowing his age-old dinner just as a possible new meal has suddenly appeared. Virgil, however, does not wait here long, but "prese di tempo e loco poste,/ e quando l'ali fuoro aperte assai,/ appagliò sé a le vellute coste" (*Inf.* 34.71-73), "took advantage of time and place, and when the wings were opened wide he caught hold on the shaggy flanks," and carries Dante to the other side of the center point.

Time in Dante's Hypersphere

Both in Dante's Biblical and Einstein's modern physics, there is a star falling from the skies, burrowing deep down, tearing the space and time around into violent curve. In Dante, the non-Euclidean change of directions is accompanied with a shift of time over twelve hours from the evening of the Northern to the morning of the Southern hemisphere – "[h]ere it is morning when it is evening there" (*Inf.* 34.118) – which is a feature of miniature time travel unless Virgil's point of reference is by poetic license on the surface of the Earth's two hemispheres. When we consider that this jump across time is followed by the two poets' climbing up of half the Earth's diameter in about twenty-four hours, a distance that would "take a train traveling at a hundred kilometers an hour four days and four nights to cover", another example of poetic license or spacetime curvature is

⁶⁰ Nardi, "La caduta," p. 12. Stabile notes that Lucifer's horizontal directions are indicated with the geographical periphrases of the color of his left head as with "quali/ vengon di là onde 'l Nilo s'avvalla" (*Inf.* 34.44-45), "those who come from whence the Nile descends," "che ha tutto il carattere di un'allusione alle regioni d'oriente" (p. 156). Referring to these earlier studies, also Dozon writes on Lucifer "comme le signe d'un renversement de l'harmonie cosmique." Marthe Dozon, *Mythe et symbole dans la Divine Comédie* (Firenze: Leo S. Olschki editore, 1990), p. 350.

detected.⁶¹

The strange geometry of the center of the Earth speeds up Dante on his way across the universe. Following the manuals of scholastic physics, when reaching the Primum Mobile, he should finally be ready to change from time to eternity. But what is the role of time in Dante's hypersphere more precisely? Seen from God's perspective at the center of the Empyrean, all time is fixed, all events that were, are, or will be, have already happened. Such is not however the pilgrim's vision at the crucial borderline. While his vision of Ulysses's mad track is from timeless eternity, his first glance of the Empyrean is marked by the speed, movement in time, of the circles of the angels whirling around their divine center point:

intorno al punto cerchio d'igne
 si girava sì ratto, ch'avria vinto
 quel moto che più tosto il mondo cigne;
 e questo era d'un altro circumcinto,
 e quell dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
 dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.
 Sopra seguiva il settimo sì sparto
 già di larghezza, che 'l messo di Iuno
 intero a conternerlo sarebbe arto.
 Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno
 più tardo si movea, secondo ch'era
 in numero distante più da l'uno;
 e quello avea la fiamma più sincera
 cui men distava la favilla pura,
 credo, però che più di lei s'invera. (*Par.* 28. 25-39)

around the point a circle of fire was whirling so rapidly that it would have surpassed that motion which most swiftly girds the universe; and this was girt around another, and that by a third, and the third by a fourth, by a fifth the fourth, then by a sixth the fifth. Thereon the seventh followed, now spread so wide that the messenger of Juno entire would be too narrow to contain it. So the eight and the ninth, and each was moving more slowly according as it was in number more distant from the unit. And that one had the clearest flame from which the pure spark was least distant, because, I believe, it partakes more of its truth.

Mark Peterson suggests the possibility of reading the gradually growing speed of rotation of Dante's planetary spheres and angelic hierarchies as a fourth, time coordinate of the spacetime continuum, starting from the Heaven of the Moon and ending with the most concise ring of angels circling around God. "This explanation", Peterson writes, "strongly suggests our construction of the 3-sphere as sliced up into 2-spheres which first grow and then diminish in size, labeled by a fourth coordinate W , which simply increases."⁶²

Provided that the speeding of the heavenly spheres still measures a change of time for Dante and his reader, a question remains on the duration and direction of time's arrow in Dante's cosmos. This question is briefly taken up but left undeveloped by Osserman, who puts forth the "eerie" (p. 118) relation of the shining point of light of Dante's Empyrean not only to Riemann's hypersphere in general, but also to the dynamical notion of the Big Bang of the modern cosmology. Whereas the earlier students of Dante's hypersphere, Peterson included, apparently operate with the picture of a temporally static universe that was Einstein's initial option when he introduced the general theory of relativity, Osserman's reading points to the important turning point in modern cosmology in the 1920s. This is when Friedmann and Lemaître laid foundations to the concept of the

⁶¹ Vittorio Rossi, cited in Singleton, *The Divine Comedy: Inferno: Commentary*, p. 635.

⁶² Peterson, "Dante and the 3-sphere," p. 1033.

dynamical universe evolving in time starting from an initial singularity.⁶³

Suggestive as it is in its visuality, the view of Dante's God as the point of Creation in the beginning of an expanding universe may have to be adjusted to Dante's traditional eschatology, where God is also, and perhaps essentially, future-oriented. According to the German theologian Wolfhart Pannenberg,

The God of the Bible is not only related to the future by his promises, but he is himself the saving future that constitutes the core of the promises: 'I shall be who I shall be' (Exodus 3:14). He is the God of the coming kingdom. In hidden ways he is already now the Lord of the universe which is his creation, but it is only in the future of the completion of this universe, in the arrival of his kingdom that he will be fully revealed in his kingship over the universe and thus in his divinity. Therefore, the future of the kingdom of God formed the core of Jesus' message as well as the objective of his prayer: 'Thy kingdom come' (Luke 11:2).⁶⁴

Pannenberg is here commenting on the American physicist Frank Tipler's Omega Point Theory. The Tiplerian posthumanist theology, written by someone for whom "theology is a branch of physics", is based on the long-term cosmic evolution between the Big Bang and the Big Crunch or the point of the universe's collapse, which are the two counter-points of Tipler's hypersphere universe.⁶⁵ This is an evolution that, starting from the initial impetus of the Big Bang and passing through organic incarnations such as the humankind, leaps at some point in the future cosmic history into inorganic forms. Over its jump from the organic into inorganic forms, the intelligent life first colonizes the local galaxy and then eventually the whole universe. Keeping up gradually reaching into ever-higher intelligence and faster computation technology, it is finally closing towards the special conditions near the Big Crunch and ready to utilize them in order to become an omnipotent and omniscient universal mind equivalent in the main principles to the Christian God. Most importantly for Tipler, the Omega Point is capable to resurrect all forms and instances of life left behind as computer simulations into a virtual "Heaven." The Omega Point Theory is thus "a testable physical theory for an omnipresent, omniscient, omnipotent God who will one day in the far future resurrect every single one of us to live forever in an abode which is in all essentials the Judeo-Christian Heaven" (p. 1).

Tipler takes over the notion of the Omega Point from Teilhard de Chardin's theories of the human evolution. The evolution scenario of the famous paleontologist, philosopher and member of the Jesuit order operates on the spherical Earth, equating God or Christ's second coming with the becoming a collective superhuman consciousness of the future humankind in certain geographic locus of the Omega Point on the Earth.⁶⁶

Changing the setting to the dynamic hypersphere universe of modern astrophysics, Tipler works his history of ideas of Lovejoy's Great Chain of Being, Teilhard de Chardin, Thomas Aquinas and the Fathers to the neoplatonists and beyond. He turns Lovejoy's synchronic Chain of Being into a scheme of diachronic evolution of cosmic time: "'Up' the Great Chain of Being in the Omega Point Theory means 'forward in time'" (p. 216). But the most important historical reference for Tipler is Dante rather than Plato, summoned early on for a paradigm of cosmic eschatology:

⁶³ See Luminet and Roukema, *Topology of the Universe: Theory and Observation*.

⁶⁴ Wolfhart Pannenberg, "Modern Cosmology: God and the Resurrection of the Dead," a lecture given at Innsbruck Conference on Frank Tipler's book *The Physics of Immortality*, June 1997, translated from the German by Wolfhart Pannenberg, available online at <http://www.math.tulane.edu/~tipler/links.html>.

⁶⁵ Frank Tipler, *The Physics of Immortality: Modern Cosmology, God and the Resurrection of the Dead* (New York: Doubleday, 1994), p. ix.

⁶⁶ Pierre Teilhard de Chardin: *The phenomenon of man*, with an introduction by Julian Huxley, Bernard Wall, translator (New York: Harper, 1959).

Maps can be provided for realms which really exist. Every library has maps of Florida, China, Italy. The people of the Middle Ages truly believed that Heaven, Hell, and Purgatory were as real as Italy and China. In fact, *The Divine Comedy* was quite seriously intended by Dante to be a road map for Heaven, Hell and Purgatory, and *The Divine Comedy* was so regarded by Dante's contemporaries. Since, if the Omega Point Theory is true, Heaven, Purgatory, and possibly Hell will actually exist in the far future, a rough spacetime map of these realms can be made. (p. 16)

Dante's brief but significant visit in Tipler's theories is made without a mention of the earlier relativistic readings of the poet's cosmos. In Tipler's articulation of the hypersphere, Dante's medieval cosmos is nevertheless reflected through a widest and deepest temporal focus of the modern spacetime cosmology so far. Glossed by Tipler as it were, we can follow the pilgrim closing to his final flash of vision, after Bernard in his prayer has first appropriately asked that Dante's sanity be preserved (*Par.* 33.35-36). While the poet in his retrospection is feeling the failure of speech and memory (56-57), the pilgrim in his journey is finally facing the anthropomorphic "nostra effige" (131). This is the image of the superhuman Omega Point Community that the humankind over its long cosmic evolution has transformed into, the ship Argo (96) standing as an emblem of its space exploration of the final phase, when intelligent life has engulfed the universe completely. In his rapture, Dante has been lifted to see the final phase of the collapsing universe. The perfect order Dante has admired over his journey across the closed universe finds now its explanation in the actions the Omega Point Community, or the Heavenly Rose in Dante's vocabulary, has brought to the fulfillment, at a point when "life would eventually make major, qualitative changes to the structure of the Galaxy, and later to the structure of the whole universe",⁶⁷ so that to be eventually able to "steer" the universe to the Omega Point in a controlled manner, as David Deutsch, following Tipler's lead, writes.⁶⁸

Shadow of Argo in Poetry and Science

Starting from the times contemporary to Einstein's initial articulation of his theories, we have been tracing the course of modern cosmologists on Dante's heel, observing how Dante's cosmos has renewed its call for the scientists to probe its features with fresh forms and concepts. Judged by this tradition, there is little doubt that science will find its changing orders reflected in the mirror of Dante's poetic exploration still in the future. But how is it with the pilgrim at the center of spreading circles of time and evolving theories?

The literalization of the world's center has sped up both the pilgrim and the poet toward the circumference, giving them experience on how to pass beyond this crucial limit. By literalizing Aristotle's Unmoved Mover into a blinding point of light, and turning the physical universe inside out, Dante the poet gains one final deferral in the task of representing the transcendental in language. Eventually, this moment of representation may never arrive, for it is not surprising that even the poem's final flash of vision is metamorphic in essence. Gazing into Christ's anthropomorphic features, the pilgrim feels

⁶⁷ David Deutsch, *The Fabric of Reality: The Science of Parallel Universes – and Its Implications* (New York: The Penguin P, 1997), p. 186.

⁶⁸ "The mechanics of 'steering' the universe to the omega point require actions to be taken throughout space. It follows that intelligence will have to spread all over the universe in time to make the first necessary adjustments... The first deadline is... about five billion years from now when the Sun will, if left to its own devices, become a red giant star and wipe us out. We must learn to control or abandon the Sun before then. Then we must colonize our Galaxy, then the local cluster of galaxies, and then the whole universe. We must do each of these things soon enough to meet the corresponding deadline but we must not advance so quickly that we use up all the necessary resources before we have developed the next level of technology." Deutsch, *The Fabric*, p. 353; cf. Tipler, *Physics*, pp. 59-65, 144, 154.

how “una sola parvenza,/ mutandom’io, a me si travagliava” (*Par.* 33.114), “one sole appearance, even as I changed, was altering itself to me.” A trope not of carrying over the unmediated spirit into language, nor of language into pure spirit, but rather of speeding up the vehicles of language and thought while flying by a second critical point of the bending universe, this suddenly throws the poem’s point of view back to Earth. From there the poet now contemplates the eternal wheel of the sun and stars going around the Earth in their cosmic dance, while the desire and will of the pilgrim’s soul are attuned with the turning order of the angels in the Empyrean – the motion also driving the planetary heavens below.⁶⁹

Not only does the “rota ch’igualmente è mossa” (*Par.* 33.144), “a wheel that is evenly moved” transmit the harmony between the spiritual universe and the pilgrim’s soul, but also it relates the two systems of wheels, the metaphysical and physical universes that move evenly with each other in opposite directions. The final image sets the two systems of spheres apart while connecting them in a closed immanent cosmology, rather than building up a further limit of categories to divide them. Time and space on one hand, and spaceless eternity on the other, undergo a chiasmic inversion with this image.

Even in the Empyrean that should be the locus of timeless eternity, Dante keeps reflecting on the passing of time, seeking to articulate its duration with an image of the Argonauts’ mythic journey. The recollection of one moment in the present tense of the poet’s time “m’è maggior letargo/ che venticinque secoli a la ‘mpresa/ che fé Nettuno ammirar l’ombra d’Argo” (*Par.* 33.94-96), “makes for me greater oblivion than five and twenty centuries have wrought upon the enterprise that made Neptune wonder at the shadow of the Argo.” We have the gaze once again, this time that of the god Neptune amazed at seeing the shadow of Argo, the first ship ever built to traverse the surface of his kingdom with the Argonauts on board. Stretched across the centuries, the recollection of the Argonauts’ line on Neptune’s eye recalls the bending curve of the universe on the pilgrim’s eye, providing a poor unit of measure for the forgetfulness that this recollection brings to the poet who has returned to the Earth from a visionary journey. But these images of negation, of an inability to comprehend immense measures of time, actually produce a series of presences in regard to each other. Beyond the shadow of Argo, what the eye sees is the pilgrim’s line across the starry spheres. And beyond that is the eternal now of poetry.

⁶⁹ See Singleton’s commentary on *Par.* 33.145 and Freccero’s *Poetics*, pp. 245-257.

Tre anteckningar om struktur och komposition i Inferno V

MAGNUS RÖHL

The structure of narrative is like the framework of girders that holds up a modern high-rise building: you can't see it, but it determines the edifice's shape and character.¹

Inledning

Det känns onekligen anspråksfullt för den som inte är Danteforskare, utan bara marginellt har sysslat med delar av den svenska Dantebilden och tagit upp honom i nybörjarundervisningen i det vi i Sverige kallar litteraturvetenskap, att säga något om *Komedien* och den femte Inferno-canton. I den stora Danteencyklopedi som nu är flera decennier gammal finns en Paolo-och-Francescabibliografi som redan då omfattade över 100 nummer, och man måste förstås fråga sig vad som kan läggas till det De Sanctis, Scartazzini, Singleton, Auerbach, Hugo Friedrich, Poggioli, Borges och en rad andra sagt om verket.

Jag minns med vilken road fasa jag en gång i tiden hittade en uppgift om att det bara i Italien i slutet av 1800-talet publicerades 125 böcker om året om Dante, samt hur jag en gång i min hand höll en – visserligen världsomspännande: men ändå! – Dante-bibliografi 1891-1900 på 670 oktavsidor: dagens produktion eller produktivitet torde inte vara särskilt mycket mindre. T.o.m. de få rader Auerbach har ägnat åt den andra kretsens kärlekspar i sin *Mimesis*vandring borde stämma till eftertanke.² Visst kan man säga ungefär samma saker på ett lite annorlunda vis – non novum sed nove? -, och nog kan man med utgångspunkt i (vad man i alla fall anser vara) den egna samtidens krav placera ett *Komedie*stycke i en ny kontext. Möjligen är detta ett exempel på vad man i dag icke sällan ser som en den moderna litteraturkritikens dialektik: resultatet av en insikt om att studerade texter dels ofta tillhör en mycket annorlunda historisk kultur, dels får ett antal betydelsemöjligheter som med nödvändighet framkallas av världens eller historiens gång sedan texten kom till. Frågan är bara hur långt betydelsemöjligheterna ska tillåtas gå. Ett sätt att en smula begränsa deras framfarter är förmodligen att understundom i synnerhet intressera sig för HUR Dante säger något (och därmed i viss utsträckning undvika VAD han säger), dvs företrädesvis ägna sig åt hans konst. Det är också vad jag här ska göra ur en framför allt pedagogisk synvinkel.

Först dock ett par exempel på VAD- och HURforskning. I en minst sagt svindlande vision ser René Girard Paolos och Francescas tragedi som ett veritabelt paradigm för sin teori om vad han kallar det mimetiska begäret, något som pekar fram mot den "vérité

¹ Lodge, D. *The Art of Fiction*, 1992, s. 216.

² Det är alldeles i slutet av det nionde kapitlet i sin nu mer än halvsekelgamla *Mimesis*bok som Auerbach i all hast jämför en Boccaccionovell med Paolos och Francescas kärleksdöd.

romanesque” – ej den ”mensonge romantique” – vilken enligt fransmannen präglar all stor romankonst.³ Det rimliga i Girards örnflyktperspektiv går knappast att pröva: hans ansats är för djärv, och man kan väl egentligen bara mena att det (inte) ligger något i vad han säger. Hans teori är, dessutom, ingen litteraturteori stricto sensu – om en sådan nu över huvud taget existerar eller ens kan existera – utan en formidabel allmän teori som appliceras på litteraturen: däri påminner den i hög grad om delar av dagens ämnesinriktning, som ju kan tillåta oss att ta fasta på i stort sett vad som helst för att belysa vilken text som helst. En ny och i viss mån godtycklig kontextualisering motiverar uppenbarligen de historiska dekontextualiseringar somliga i dag värdesätter högt. Och om det inte redan är gjort, får vi väl snart veta att Paradiso demoniserar De Andra, att Purgatorio via queerteorier visar sig positionera en kritik av heteronormativiteten, att Inferno är en gigantisk karneval⁴ – och att vad komedien i dess helhet beträffar, Dante antingen själv har dekonstruerat den eller sett till att den bara handlar om sig själv och sin egen tillkomst.

Men är det inte, för att återvända till Girard, synd att han så lite bryr sig om HUR Alighieri skriver – för att inte tala om att han uppenbarligen fått för sig att kärleksparet rodnar under läsningen om Lancelots och Ginevras kyss? Det är ju ett misstag av format, eftersom det står att Paolo och Francesca, bokstavligen, avfärgas, d v s bleknar: de blir inte upphetsade, utan rädda, då de inser att de kommer att bryta mot sakramentets bud. Det hindrar att Girard på ett sätt har en poäng, ungefär som La Rochefoucauld när denne konstaterade att folk inte skulle förstå att de var förälskade om de aldrig hört talas om kärleken⁵. Man kan erinra sig hur Ruth Rendells berättare i *Make Death Love Me* från 1970-talets slut i början av kapitel tre lite torrt konstaterar att huvudpersonen i just böckernas värld har initierats i dessa känslor. Exempel är legio: det är sannerligen ej blott i Paris, för att tala med Stendhal i första delens sjunde kapitel i *Le Rouge et le noir*, som ”l’amour est fils des romans”.

Därmed över till, för att nu exemplifiera HUR, det tankeväckande och kuriösa försöket att, mot 1960-talets slut, genomföra en sträng och strikt struktural(istisk) analys av *Komedien* inledningssång, med binära oppositioner och vissa aktanter m.m.⁶ Man kan, naturligtvis, i dess spår även lägga olika moderna narratologiska synpunkter på verket: det är vad jag i viss mån tänker göra, men bara i viss – ringa – mån, i en strävan att utan en begreppsapparat å la, exempelvis, Gérard Genette ändå både systematiskt och berättartekniskt närma mig texten. Jag har nämligen ofta, som lärare, funderat över vad man vagt kan kalla kompositions- och strukturfrågor i *Komedien*, dvs delvis mer intresserat mig för HUR något sägs än för VAD som sägs: vet vi egentligen inte ganska mycket, kanske t o m tillräckligt mycket, om, i vårt fall, den femte sångens innebörd?

En fråga jag då har ställt mig är på vilket sätt det heliga tretalet, det i idealfallet allt bärande tretalet, kan sägas styra de enskilda sångernas komposition/struktur, men jag har

³ Hans ganska korta uppsats om ”The Mimetic Desire of Paolo and Francesca” kan bl.a. läsas i volymen *”To Double Business Bound”* [---], 1979; den trycktes, på franska, under den på sätt och vis mer adekvata rubriken ”De ’La divine comédie’ à la sociologie du roman” i *Revue de l’Institut de sociologie* 1963, nr 2.

⁴ Det kan då finnas anledning att påminna om att det karnevaleska är ett begrepp som funnits i minst 222 år: Jacques Proust hänvisar i sin inledning till *Jacques le fataliste et son maître* i Diderots *Oeuvres complètes* från 1981 till en passage i januarinumret av *Correspondance littéraire* 1779 som lyfter fram just det som skulle göra Bachtin till en föregångsman.

⁵ Denna formulering återfinns i t.ex. Dominique Secretans utgåva av La Rochefoucaulds *Réflexions ou sentences et maximes morales* [---], 1967, s. 56.

⁶ Jag tänker på Jacques Geninascas ”Note per un’analisi strutturale del primo canto della ’Divina Commedia’” i *Problemi* [---] 1969 nr 3, ss. 572-577 (och omtryckt i *Revue Romane* 1972 ss. 189-203). Geninascas ”note” kommenterades kritiskt av Pierre Antonetti i en ”Essai de lecture structurelle du chant I de *L’Enfer*” i *Revue des études italiennes* 1972, ss. 96-110.

än så länge icke funnit något eller några riktigt bra svar – inte ens när jag i strukturalistisk yra letat efter ett mönster i sång V som i detalj och på ett meningsfullt sätt skulle bygga på ett antal binära oppositioner. (Jag bortser givetvis från sådana tretal som de tre fågelliknelserna eller de tre terzinstroferna inledda av ordet Amor, vilka ju knappast har något med s.k. strukturfrågor att göra.) Men Dantes beroende av symmetrier, och hans syn på universums själva konstruktion som ett slags gudomlig matematik, borde, tycker man, slå igenom även i den uppbyggnad som präglar de enskilda sångerna. Vi vet icke sällan blott alltför väl vilken funktion och innebörd det gamla vanliga tretalet har hos Dante: det har om och om igen belysts, från terzinstrofernas 33 stavelser till den övergripande strukturen med dess 3x33 sånger. Men se'n...?... Hur ser det ut på 'mellanplanet'? på 'cantonivån'?

Jag ämnar försöka att belysa det problemet för Paolo-och-Francescasångens del, men jag vill också, ur en 'struktursynvinkel', i all hast beröra en möjlig Vergiliusparallell samt lägga en aspekt på hur aktantmodellen kan eller bör appliceras på *Komedien*. Vad rör kompositionen blir det bl.a. särskilt viktigt att aldrig nöja sig med ett svar eller en lösning som ej annat är än en variation på retorikens exordium – narratio – conclusio, eftersom det, såvitt jag känner till, knappast finns en enda text som inte skulle kunna delas upp i de tre delarna. På liknande vis ter det sig föga tillfredsställande att, slentrianmässigt, ta fasta på narrationen, låt vara att den torde ha spelat en betydande roll i Dantes föreställningsvärld. Visst kan man, allmänretoriskt, påstå att ett narratioavsnitt satsar på 1) klarhet via icke minst kronologi och tillbakablickar, på 2) korthet genom att skala bort allt överflödigt och på 3) trovärdighet tack vare friläggande av orsakssammanhang; dessutom beror ett avsnitts exakta innebörd på dess plats i helheten. Man övertygar aldrig utan en klar disposition i denna anda. Dante, som hade något att övertyga oss om, kan därför antas respektera dessa narrativa krav på förtroendeskapande åtgärder och god planering. Men även detta blir naturligtvis för allmängiltigt intetsägande. Innan jag tar upp en tretalsaspekt som mer specifikt har med den konstnärliga gestaltningen att göra ska jag dock i all hast ägna några rader åt

Hadesstruktur och aktantschematik

Paolo-och-Francesca-episoden företer, det vet vi, i sin uppbyggnad påtagliga likheter med *Eneidens* sjätte sång: på allmänbeskrivningen av en grupp olyckliga efter döden följer en fokusering på en kvinna – Dido respektive Francesca – och en intimsцен där någon gråter. Jag lämnar Minosgestalten m.m. åt sitt öde, för att i stället formulera en övergripande fråga som rör den både didaktiska och estetiska 'dispositionen' av underjordens värld, en fråga som, måhända, redan har besvarats i den väldiga Dantelitteraturen; men därom vet jag alltså ingenting, och tar sålunda risken att slå in ovanligt öppna dörrar. Brooks Otis har i sin bok om den ibland kanske väl kultiverade Maro visat hur dennes Hades egentligen består av två dödsriken vilka följer på varandra i god linjär eller kronologisk ordning:⁷ först ett mytologiskt (som är dels privat i den meningen att Eneas möter gamla bekanta, dels allmänt, i.e. omfattar Tartarus och Elysium), och därefter ett filosofiskt (där 'Romtanken' formuleras, och där man möter den ryktbara frasen "mens agitat molem").

Människor och tankar, episoder och ideologiska utspel, har uppenbarligen inte grupperats på samma sätt i Dantes femte helvetessång. I stället har det 'allmänna' (eller de straffade i denna krets), det 'privata' (eller pilgrimen själv), och det "filosofiska" (eller passionens destruktivitet och sakramentens okränkbarhet, vilket kanske bättre kan kallas

⁷ Se Otis, B. *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, 1963, slutet av kapitel VI.

det 'ideologiska'), i stället har allt detta gestaltats om inte "nach"- eller "nebeneinander", så ändå på något vis samtidigt eller parallellt, måhända "über"- och "untereinander" – men då givetvis utan bibetydelsen av huller om buller. Möjligen är denna 'jämlöpande framställning' ett exempel bland åtskilliga andra på Dantes nyskapande efterbildning, även om han inte avsåg något sådant: jag hänvisar till en passage i De Sanctis italienska litteraturhistoria som å propos Dante lyfter fram skillnaderna mellan vad en författare vill göra och vad författaren kan eller lyckas åstadkomma.⁸ Hur som helst tror jag gärna att de olika sätten att syntetisera privat, offentligt och ideologiskt är något att fundera över när man jämför olika dödsrikesskildringar i litteraturen.

Man kan förstås ha synpunkter på den typ av aktantanalys som har antytts beträffande sång I, och som i förstone gör pilgrimen Dante till subjekt, den rätta vägen till objekt etc., vilket allt ter sig ganska självklart eller naturligt. *Komedien* är förvisso ett utmärkt exempel på Northrop Fries tes i *Anatomy of Criticism* från 1957 om skönlitteraturens kvintessens som en s.k. quest – i detta fall en veritabel "itinerarium mentis in Deum". (*La Divina commedia* är ju, parentetiskt, på sitt sätt ingenting annat än summan av alla de erfarenheter som den fiktive pilgrimen gör under sitt sökande.) Dante är, det säger sig självt, subjekt också i femte canton, och Vergilius besitter i viss mån den makt och den myndighet som behövs för att resenären ska kunna gå vidare. *Eneidens* författare uppmanar – passande tydligt – Minos att inte hindra honom: "Non impedir lo suo fatale andare", med en lika lämplig referens till avsändarguden: "vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole".⁹ O s v... Men vad händer om man, vilket skulle kunna vara en hypotes att pröva, också gör Gud till huvudperson och subjekt i samma sång? T.ex. följande: med Gud i den rollen blir målet att leda Dante rätt; hindrarfunktionen finner vi då inte bara i främst Minosfiguren utan också i en föreställningsvärld som rymmer både tidens idealiserade kärlekskult och "dolci pensier" (eller den synd som måste ses som en onaturlig deformation av kärleken), vidare förstås den "talento" som ställs mot "ragion" m.m. Hjälp får Gud i så fall av motsvarigheter i det medeltida system av normer och värderingar vilket tar sig uttryck i framför allt sakramenten, dessutom av Vergilius, av det redan nämnda "ragion" – och sist, men icke minst, av Paolo och Francesca som avskräckande exempel; Dante blir med nödvändighet åter mottagare, och avsändaren kan, via denna konstruktion, beskrivas som den rättvisans eller rättfärdighetens metafysik som ju styr allting i helvetet.

Ingen torde förneka den avgörande ideologiska roll en särskild form av (kristen) straff- eller vedergällningstro spelar i en dantesk livssyn/verklighetstolkning. Läsaren av Inferno V drar sig kanske till minnes ett ord ur den tredje avgrundssångens upptakt: "Giustizia mosse il mio alto fattore"; och som vi vet har Hugo Friedrich ägnat en hel bok åt komediens rättsmetafysik. Och det borde vara intressant att, med tanke på HUR och VAD, försöka klarlägga välbekanta Dantetankars funktion i själva berättandet: både som ett 'kraftfält' i en aktantiell mening och som en etapp på vägen mot en sångs slutrader. Jag tänker här bl.a. på den kristna kosmologi som ger människan frihet i valet mellan rätt och fel, annorlunda uttryckt, i valet mellan två två evigheter. Författaren Dante har väl framför allt, och icke

⁸ "[...] in tutt'i (sic) i lavori d'arte, si ha a distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto. [...] Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. [...] Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte." Jag citerar sid 117 efter den *Storia della letteratura italiana* som 1993 gavs ut i serien Grandi Tascabili Newton, och vars omslag pryds – högst å propos – av J.A.D. Ingres' målning *Francesca da Rimini e Paolo Malatesta* från 1819.

⁹ Jag citerar för enkelhetens skull efter den pocketKomedieutgåva jag har på min bokhylla: Daniele Mattalia i Biblioteca Universale Rizzoli, 1975 (1960).

blott i vårt perspektiv, berättat en historia, inte främst nedtecknat en metafysisk/teologisk traktat. Men det är alltså långt ifrån säkert att en aktantanalys måste göras med utgångspunkt i att fiktionsDante är ensamt subjekt: det verkar minst lika troligt att, samtidigt, Gud bör vara subjektet i denna sång som överallt annars i *Komedien*, en Gud som skapat en jordisk värld i vilken människan ska sträva efter att återförena sig med skaparen (och därmed, på en nivå, naturligtvis blir ett aktantiellt subjekt). Är mitt 'komplement' riktigt eller rimligt bör avsändarfunktionen i detta hänseende anpassas till respektive tredjedel: om rättvisan styr i Inferno, blir det, gissar jag, barmhärtigheten som styr i Purgatorio och kärleken i Paradiso. Denna möjliga dubbelexponering med både Gud och Dante i subjektrollen kan, likt Hadesstrukturen, vara något att fundera över vid en analys.

Den femte Infernosångens tretalskomposition?

Därmed över till mitt allmänstrukturella och allt annat än rigoröst strukturala tretalstänkande. Oberoende av de estetiska övertygelser som florentinerförfattare bekände sig till under sent 1200- eller tidigt 1300-tal är det förstås tillåtet, kanske t o m rekommendabelt, att betrakta *Komedien* som ett (i kanske flera betydelser än en enda) genomkomponerat stycke ordkonst. Det går förvisso mycket bra att, i all enkelhet, tänka sig en uppdelning av femte sången i två partier: före mötet med det olyckliga kärleksparet, och själva mötet, alltså en första del med Dante och Vergilius som protagonister, och en andra del med Paolo och Francesca i de båda huvudrollerna. En annan minst lika naturgiven gränsdragning (på innehållsliga och i någon mån stämningsmässiga men också, som vi ska se, andra grunder) ger emellertid tre delar:

- rad 1-51: en allmän presentation av andra kretsen; vi får veta *var* Dante och Vergilius befinner sig, och *varför* de aktuella syndarna är just här;
- rad 52-87: vi får veta *vilka* som är här; och Dante tar kontakt med två av dem;
- rad 88-138: mötet med dessa två.

De fyra sista terzinerna (139-142) berättar om Dantes reaktion på Francescas klagosång, utgör ett slags slutsats rörande köttets lust och viljans svaghet, och blir en övergång till den följande cantoupptakts "Al tornar della mente".

Sången skulle också som antytts kunna delas upp med utgångspunkt i ett annorlunda vinklat och trivialretoriskt tretal: först ett inledande exordium (rad 1-24), så en narratio med flera underavdelningar (rad 25-138), sist en framför allt starkt känsloladdad conclusio eller, förstås, peroratio (rad 139-142). Hugo Friedrich är en som har varit inne på en sådan tankegång när han diskuterar Francescagestalten.¹⁰ Jag föredrar emellertid att hålla fast vid den balans eller den symmetri som blir resultatet av mina tre huvuddelar. Och man skulle nu kunna gå vidare, och alltmer förfinat söka tre- eller tvådelningar av var och en av dessa partier;¹¹ men jag vill inte ta risken att hamna i en alltför sifferpedantisk stilövning, som säkerligen skulle säga mer om mina ambitioner än om Dantes *Komedie*, och ska i stället något utveckla de iakttagelser som just har anförts.

Har jag rätt i denna gruppering av stoffet är sång V alltså uppbyggd i tre delar: 17 strofer

¹⁰ Se *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie: Francesca da Rimini*, 1942, ss. 71 f.

¹¹ Jfr – för att blott ge ett exempel – Theophil Spoerri i *Dante und die europäische Literatur*, 1963, s. 37, om femte sångens slutparti: Francescas första berättelse "gab nur die allgemeine Struktur des Vorgangs: eine aufsteigende und abfallende Kurve. Der zweite Bericht hebt in lebensnaher Vergrößerung den einen Punkt heraus, wo der Umschlag stattfand. Durch die gestaffelte Tiefenstruktur werden innere Zusammenhänge aufgedeckt, die uns selber richten."

(51 rader) + 12 strofer (36 rader) + 17 strofer (51 rader), de fyra slutraderna icke att förglömma. (Jag tillfogar inom parentes att Natalino Sapegno i sin senaste Helvetesedition delar upp en tredjedel [!] av sångerna i tre partier...; symmetrin eller balansen riskerar nog ibland att bli väl påfallande, men lyckligtvis ej helt perfekt: det gäller att inte hamna i den fullkomlighet som också av kompositionsanalys kan göra talmystik. Om allting stämmer, om alla problem får sin lösning, kan man nog vara säker på att ställda frågor är illa ställda.) Men låt oss återgå till sång V. Mellanpartiets alla exempel och dess berättelse om hur Dante stiftar kärleksparets bekantskap behöver uppenbarligen mindre utrymme än vad som går före och kommer efter, dvs. introduktionen jämte konkretiseringen av de olika plågorna å ena sidan, och, å den andra, det lika dramatiska som lärorika slutet om två älskande. Denna mittdel framstår antagligen lätt som den torftigaste av de tre, en möjlig vilopunkt – lite grand likt Maros allmänmytologiska Hades? – mellan aptitretande inledning och gripande avslutning. Det första huvudstycket är nästan bara berättelse, och förtäljer i ett nu om resan och miljön. Det andra består främst av en dialog mellan berättaren och Vergilius, och handlar mest om män och kvinnor ur ett avlägset förflutet. Nummer tre utgörs likaså till största delen av tal, med Dante lyssnande till vad som drabbat en nästan samtida kvinna.

De tre delarna kan försvaras också så till vida att den första leder fram till en fråga, som får sitt svar i den andra delen, vilken i sin tur mynnar ut i en önskan att närmare få lära känna de älskande vilkas historia kommer att avslöjas i finalen. (Här finns förmodligen möjligheter att upprätta samband med Dantes tre tunga reaktioner i raderna 72, 109f, 140ff). Vi består nämligen, för att variera det redan sagda, såsom i ett klimax en fördjupning eller precisering i tre steg av bilden av de bestraffade: del ett talar allmänt om varför man hamnar i den andra kretsen, del två utpekar vissa syndare, del tre presenterar närmare två av dem. I och med att slutet på varje avsnitt så att säga tvingar fram det följande, och tack vare antydd stegringseffekt, verkar det inte alltför konstruerat att tala om en berättelsens möjliga dynamik, vilken kanske i sin tur kan berättiga de gränser jag här dragit. Parallellt sker även något annat genom de tre stadierna på denna kunskapens väg: de köttets syndare som i början ju omnämns kollektivt, för att därefter närmare utpekade, får till sist, i en fallstudie, en bakgrundsteckning och en konkretisering (som dittills saknats) av vissa människors synbarligen vettlösa agerande. Annorlunda uttryckt: på företrädesvis allmänna principer och ett antal utpekade personer följer en veritabel illustration av eländet. Det som i begynnelsen var blott banal lusta har mot slutet av historien blivit ”dolci pensier” med katastrofala konsekvenser.

Nog av. Dantes regelbundenhet, som genom klassicistiska jämte andra brillor sedd icke sällan tett sig motbjudande oregelbunden – talar inte Goethe någonstans om italienarens avskryvda och vedervärdiga storhet? –, men som i andra kretsar väckt så mycken beundran, ger via mitt hypotetiska tretal en viss rörelse åt sång V: detta har förhoppningsvis gjorts troligt. Rörelsen är så att säga redundant i förhållande till textens möjliga innebörd, så till vida att den i och för sig väl inte betyder något precist, utan i bästa fall gör oss mer mottagliga för dess poetiska och känslomässiga rytm, och på alla de variationer i stämningsläge och retorik som skalden i mer eller mindre medveten behärskning av sina skilda uttrycksmedel praktiserat när han så här valt att skriva om förnuft och böjelse, om vilja och begär, om människor ’tra ragione e talento’.

Litet efterspråk

Det har säkert numera blivit närmast en handbokstopos (med de inskränkningar som alltid tillkommer en sådan) att Dantes oeuvre i allmänhet formulerar, direkt eller indirekt,

estetiska problem som skulle komma att dominera 1400- och 1500-talens litteraturkritiska och även -teoretiska diskussion (och då inte bara i Italien): poetens och poesins status, förhållandet mellan inspiration och imitation – som väl utmynnar i emulation –, relationen mellan form och innehåll, publikens roll etc. Ingen skald hade nog tidigare kommenterat, likt Alighieri, sin egen diktning, även om mängder av litteratörer funderat över vad dikt är eller kan vara, och över dess villkor. Poesin är och förblir icke desto mindre för honom vad han en gång själv kallade ”fictio rethorica musicaque poita”¹², dvs, lite fritt och lite fräckt återgivet, ett retoriskt och musikaliskt påhitt. (Låt mig en passant notera att det musikaliska här rimligen bl.a. bör förstås som välljudande rytmiska terziner – dolcezza –, och att valet av termen fictio, som man så ofta har framhållit, är ett av de tidiga tecknen på att poeten nu håller på att bli en creator: i den meningen att poesin är ett ordskapande som blir ett motstycke till hur Gud har ”gjort” sitt universum eller sin värld – med det viktiga tillägget att konsten, den sköna lögn som blott kan bli en figur för sanningen, aldrig mer än ofullkomligen återger Guds skapelse.)

Jag vill avslutningsvis återknyta till vad David Lodge i mitt motto hade att torgföra – i en formulering som räcker mycket långt, och som ingalunda förutsätter en alltför sofistikerad begreppsapparat. Jag kan bara hoppas att de kompositioner/strukturer jag försökt frilägga i sång V har något med Lodges stomme av bjälkar att göra. Han representerar hur som helst en tankegång som på sätt och vis har en föregångare i Denis Diderot, även om denne i det citat som följer talar om metod i mer allmän mening, och inte specifikt om berättarteknik:

D’ailleurs, l’appareil de la méthode ressemble à l’échafaud qu’on laisserait toujours subsister après que le bâtiment est élevé. C’est une chose nécessaire pour travailler, mais qu’on ne doit plus apercevoir quand l’ouvrage est fini.¹³

Kanske vore det ibland bättre att i alla fall i lärarrollen fundera över så’na här anteckningar om Dantes konst – som den alternativa Hadesstrukturen, dubbleringen av aktantschemat, och kompositionen – än att yverboret hitta (på) nya ord för gamla insikter om texters innebörder: frågan HUR något skrivits är väl, som ovan antytts, litteraturhistoriskt minst lika viktig som frågan VAD som menats – trots att de byggnadsställningar jag uppmärksammat inte är direkt estetiskt förnimbara. HURfrågan tvingar oss alltså, dessutom, att lägga band på våra icke så sällan väl fria tolkningsfantasier. Men helt oberoende därav går det, vad Paolo och Francesca beträffar, alldeles utmärkt att hävda att ”the story is extant, and writ in choice Italian” – även om Hamlet, när han sa’ så, väl knappast tänkte på den älskande från Ravenna och Rimini.

¹² Så citeras formuleringen ofta i (populär)vetenskapliga Dantestudier, och så står det i mer än en utgåva av *De vulgari eloquentia*, där de anförda orden står i det andra kapitlets fjärde ’stycke’. Som icke särskilt latinkunnig har jag svårt att begripa hur man så att säga strikt filologiskt ska förstå denna formulering (även om någon tvekan om ordens innebörd knappast kan råda); förvirringen förblir när jag går till Edward Moores enbandsedition av Dantes samtliga verk och där om poesin får veta att den inte, exempelvis, ingenting annat är än ”fictio rethorica musicaque poita” (som det alltså kan heta i många andra utgåvor och olika populärvetenskapliga sammanhang), utan att den ”nihil aliud est quam fictio rethorica in musica composita”.

¹³ Se hans synpunkter på Helvétius *De l’esprit* i den ”Mélanges de littérature et de philosophie” som jag läst i en utgåva från 1818 av Diderots *Oeuvres complètes*, Tome premier, IIe partie, s. 637.

The Poetics of the Confusion of Tongues

De vulgari eloquentia and *De poësi Fennica*¹

PÄIVI MEHTONEN

Medieval and renaissance writing is marked throughout by a constant alternation of commentators, readers or translators between Latin and the vernaculars. Yet this movement – on which generally see Folena 1991; Wright 1991 – and the politico-linguistic polemics accompanying it was far from being an exclusively medieval and renaissance phenomenon. By the early seventeenth century the major vernacular languages of Western Europe had effectively usurped the monopoly of Latin in all forms of serious, written or printed enquiry (cf. Waswo 1999, p. 409), but with the minor European literatures the situation was somewhat different. New defences of vernacular literature appeared until the late eighteenth century. In Finland, at that time an eastern part of Sweden, the literary and academic alternation between Latin, Swedish and Finnish was a current issue.

Is this long European tradition of *volgarizzamenti*, then, a continuity or a cluster of more or less isolated nation-specific developments? To reduce this wide question to reasonable proportions, I propose to approach it from a specific angle of poetics. The vernacular arts of poetry, especially treatises *written* in Latin but *dealing with* vernacular literature, open up an interesting vista on the issue of the confusions of tongues in pre-nineteenth-century Europe. Such treatises from the Middle Ages and Dante's *De vulgari eloquentia* (On Vernacular Eloquence, 1303-05; henceforth DVE) onwards manifest the plurality of languages and tensions between Latin as the "father tongue" and the vernacular "mother tongues". In what follows, I explore the ways which Dante's DVE, as the first European vernacular poetics written in Latin, uses in representing and legitimising vernacular poetry. Similar elements also recur in the geographically, linguistically and historically remote treatise, namely Henrik Gabriel Porthan's *De poësi Fennica* (On Finnish Poetry, 1766-78; henceforth DPF). Porthan was a professor of *eloquentia* at the Academy of Turku, and although the centuries between trecento Italy and Enlightenment Sweden had brought enormous changes in (the teaching of) poetics and rhetoric, certain ways of establishing the authority of vernacular poetry seem to recur at different historical moments.

This scrutiny is not just another attempt to promote the universal modernity of Dante – nor for that matter of the "medievalism" of late eighteenth-century Finnish writers. Nor is it my concern here to trace the direct influences of Dante's treatise in the Nordic countries.² Since my remarks on Dante and Porthan are very preliminary notes for a more comprehensive study, in what follows I shall solely trace *generic* features of vernacular arts of poetry, in particular those written in Latin. Such treatises stand at the border of local and

¹ I gratefully acknowledge the Finnish-Swedish Cultural Foundation and Niilo Helander Foundation for scholarships enabling me to work on this topic.

² On the more likely and remarkable "Scandinavian connection" between Dante's *De vulgari eloquentia* and the speculative grammar of Boethius de Dacia, see Hanne Roer, *Dante Impositor. On the origins of poetry and language in Dante and the Modistae* (Ph.D. dissertation, Aarhus University 2000).

global domains. Apart from presenting language-specific aspects of prosody and diction, they also deal with religious or universalist claims with regard to the privileged status of the vernacular in question. What forms do these elements take within the textual and poetological structure of vernacular poetics? Viewed as representatives of such a genre, writers so ridiculously disparate in fame and influence as Dante and Porthan – the latter dealing with poetry the oldest part of which was composed ”far from the world of literature”, *apud nos ab omni cum litteris commercio remotos* (DPF §1) – may be read in the tradition which survived the shifts from the Catholic Middle Ages to the Protestant Enlightenment.

The genre of vernacular poetics

In defining the basic terms of this study, both medieval and recent scholars pave the way. For ”vernacular” we may simply accept Dante’s general definition at the beginning of the DVE. He calls vernacular language (*vulgarem locutionem*) ”that which infants acquire from those around them when they first begin to distinguish sounds”. In other words, vernacular language is ”that which we learn without any formal instruction, by imitating our nurses”. It was originally used by the human race – which makes it more noble than the acquired language of *gramatica*; the vernacular also is more noble since ”the whole world employs it, though with different pronunciations and using different words”. (DVE 1.1.2-4.)

The varieties of vernaculars indeed flourished, both in medieval literature and the arts of poetry produced during the later Middle Ages. In his general introduction to medieval arts of poetry and prose Douglas Kelly (1991) offers a general frame to which the medieval vernacular arts of poetry – be it a treatise on Occitan troubadour poetics, the rules of Italian *ritmi volgari*, or Icelandic poetics – conform in whole or in part. Although Kelly does not address the specific problems related to the treatises written in Latin (thus referring only very generally to Dante’s DVE), we may apply his frame to pinpoint the topics which are characteristic of the medieval tradition in general, and to examine further to what degree Dante’s and Porthan’s treatises conform to such characteristics.

SCOPE AND CONTENT OF THE ARTS OF POETRY FOR THE VERNACULAR LANGUAGE:

Kelly, <i>The Arts of Poetry and Prose</i> (1991), 165-66	Dante, <i>De vulgari eloquentia</i>	Porthan, <i>De poësi Fennica</i>
1. Introduction: commentary on invention, subject matter of the treatise, identification of patrons and audiences, other treatises deemed exemplary, ”good” literature worthy of imitation	1.1. Dante’s motives for writing DVE; definitions of the basic concepts (e.g. ”vernacular language”) 1.19. <i>intentio nostra</i> : to teach a theory [<i>doctrina</i>] of the effective use of the vernacular (Dante does not explicitly acknowledge earlier writers in the field.)	§1 Porthan’s motives for writing DPF; references to earlier ”brief attempts” to examine Finnish poetry: -Petraeus, <i>Brevis institutio linguae Fennicae</i> -Wexionius, <i>Descriptio Sveciae Gothiae et Fenningiae</i> -Martinius, <i>Hodegus Linguae Fennicae</i> -Juslenius, <i>Dissertatio de Aboa Vetere et Nova</i> -idem, <i>Oratio de Convenientia Linguae Fennicae cum Hebraeca et Graeca</i>

2. History of language and its dialects	1.1-19. the biblical history of languages and signs; the Babelic <i>confusio linguarum</i> , the different linguistic families (<i>oc, oïl, sî</i>) and dialects (cf. above)	§2 the historical background of the three main types of Finnish poetry (i.e. <i>runae Fennicae</i> , rhymed poetry; metric poetry influenced by classical metric rules)
3. Grammar of the language (especially rules on pronunciation, whether for non-native speakers or to correct dialectal habits of native speakers; parts of speech according to Latin paradigms)	1.1-19.	§7-8 diction, poetic structure, style
4. Rules of accent and/or syllabification	2.5. lengths of lines in the <i>canzoni</i> 2.10-14. remarks on prose, verse, propriety of the illustrious vernacular etc.	§3-5
5. Prosody (types of verse, rhyme and stanza; genres of poems as determined by specific formal/material features)	2.1. 2.3-14. <i>canzone, ballata</i> , sonnet	§3-5 §10 the different kinds of Finnish folk poetry §12-13 (continued)
6. Embellishment by tropes and figures, or correction of defects in style	2.1. (cf. above) 2.2-14. (cf. above)	§5-8 inversion, repetition, <i>interpretatio</i> (with reference to <i>Rhetorica ad Herennium</i> 4.28) (Finnish poetry and the Bible have repetition in common)
7. Rhyme lists and/or word lists	2.7.	(These are included in Porthan's notes on the chapters.)
8. <i>Poetries</i> ; direct references to the earlier arts of poetry	2.4.2-4. Horace, <i>Ars poetica</i> Imitation of great poets as teachers of poetics.	§8 Horace, <i>Ars poetica</i> , Longinos, <i>On sublime style</i> , Gellius <i>Noctes Atticae</i> 13, 23; Juslenius (see above, section 1) etc. Also extensive quotations from "academic" Finnish poets §10 on folk poetry and poets
9. Moral, learned, social, or sentimental themes appropriate to vernacular poetry	1.17-19 2.1-2	§8 §10 §12-13

This scheme serves as a very rudimentary sketch of the contents of the treatises examined

here. Many of the features listed separately by Douglas Kelly overlap in the texts studied here. For instance, prosody and rules of accent and syllabification are often treated together. There are also sections in Dante's and Porthan's treatises which do not, at least without interpretive violence, fit into any of Kelly's categories. It is, for instance, difficult to allot to the scheme Dante's remarks on the philosophy and theology of language, which constitute a significant part of the first half of the DVE. Also, Porthan's description of the ways and social contexts of presenting folk poetry falls outside Kelly's frame (cf. DPF §11; in terms of medieval poetics this section would belong to the *actio* of a poem). Nevertheless, Kelly's frame provides us with a good overview of the features which reoccur in the medieval genre.

The general motives of Dante and Porthan, as expressed in the introductions to their treatises, reveal two quite different periods and contexts of poetics. Dante is "inspired by the Word that comes from above" (DVE 1.1.1), whereas Porthan is driven by the desire to advance the arts and sciences and to light even a small fire of enthusiasm "in our nation, to advance further our poetry" (DPF §1). Yet both are concerned of the relations of theory and practice with regard to their native literatures. Although they admit that much of vernacular poetry (be it Italian or Finnish) has been produced intuitively and "naturally", that is, without conscious application of learned rules of poetics, both Dante and Porthan acknowledge the Latin authority of *magister noster Oratius*, namely Horace's *Ars poetica*. In the Middle Ages the ancient (Horatian) conjunction of theory and poetic practice continued in different languages. In his lectures on the history of literature Porthan mentions, for instance, the Icelandic contribution:

Isländarena arbetade öfver på Theorien i Poë sien. Deras namnkunnige *Edda* (af Sturleson) är en sort Ars poetica hos dem. (Porthan 1787/1966, 86-87.)

The Icelandic writers developed theories of poetry. Their famous Edda (by Snorri Sturluson) is a sort of *Ars poetica* among them.

How did the treatises, then, work as a medium for establishing the *authority* and dignity of the given vernacular?

The local-global nexus

Both Dante and Porthan faced a similar authorial challenge: they wanted to persuade the reader that their *lingua nostra* could possess an art to rival the well-established canons of Latin and other major literatures. According to A. J. Minnis, the point of Dante's defence of vernacular eloquence over Latin literature was further emphasised by the fact that *De vulgari eloquentia* was written in Latin. In the vernacular *Convivio* – which may be regarded as Dante's *De vulgari auctoritate* – Dante also claimed that vernacular poetry can aspire to that *auctoritas* which had traditionally been enjoyed by Latin poetry. (Minnis 1991, 36.) He was a master in both languages as H. G. Porthan also mentions in his lectures on the history of literature: "Han [Dante] skref vacra Latinska poëmer, och hans Italienska äro än mästerstycken för all Italiensk poësie" ("He [Dante] wrote beautiful poems in Latin and even his Italian verses are masterpieces of Italian poetry", Porthan 1803-04/1966, 402). As compared with Dante's celebration of his "illustrious vernacular", Porthan was more moderate in his defence of Finnish poetry but nevertheless evinced arguments not unlike those of Dante.

The "methods" of narrating and authorising vernacular poetics, to be examined next are so intimately linked to the generic elements introduced in the table above that one is

tempted to wonder whether they represent features which could also be seen as characteristic of the genre. However, since this article is based on the comparative close-reading of two treatises only, we must here postpone further hypotheses and answers to await for further study. Yet at least the following authorial claims are at work in Dante's and Porthan's projects amidst the confusions of tongues.

(1) The claim of primacy in terms of the author

Both Dante and Porthan very self-consciously introduce themselves as pioneer poeticians in the field of vernacular poetry. Dante's opening of the DVE leaves no room for speculation concerning the primacy of the writer:

Since I find that no one, before myself, has dealt in any way with the theory of eloquence in the vernacular, and since we can plainly see that such eloquence is necessary to everyone [...] I shall try, inspired by the Word that comes from above, to say something useful about the language of people who speak the vulgar tongue, hoping thereby to enlighten [*lucidare*] somewhat the understanding of those who walk the streets like the blind, ever thinking that what lies ahead is behind them. (DVE 1.1.1; trans. Botterill.)

Likewise H. G. Porthan authorises the canonical role of his text. As an Enlightenment scholar he does not rely on divine support like Dante, but speaks in the name of the advancement of the arts and sciences:

[...] until this day, no one has diligently and perfectly enough illustrated the special character and phases of vernacular poetry in this country. [...] as a consequence, only few have so far adequately and clearly realised the nature of our poetry and thus been able to advance its development. (DPF §1; trans. P. M.)

In both poeticians such self-promotion is an effective way of bringing the local and "unsigned" issue into a general historical chronology. This alone would not appear a significant feature unless it could be connected to a much broader and more ambivalent claim for primacy. The second claim does not regard the writer himself but the religious aura of the vernacular he promotes.

(2) The claim of primacy in terms of the language. Lingua nostra and the Bible

Dante's self-promoted priority as the first examiner of the vulgar tongue is reflected at a more universal level: the claim of the privileged nature of the vernacular. His story of the post-Babelic confusion of tongues is so famous and has generated such a variety of modern interpretations, that suffice it here only to repeat the key passages. After having defined the 'vernacular language', as quoted above, Dante continues:

In this form of language Adam spoke; in this form of language spoke all his descendants until the building of the Tower of Babel (which is interpreted as 'tower of confusion'); this is the form of language inherited by the sons of Heber, who are called Hebrews because of it. [...] So the Hebrew language was that which the lips of the first speaker moulded. (DVE 1.6.5-7.)

After mankind had been split into groups speaking different languages, the holy tongue remained to those who had not joined in the project of building the tower – i.e. the family of Shem, Noah's third son, from which the people of Israel were descended (DVE 1.7). After the Babelic confusion the languages multiplied and a tripartite language arrived in Europe from the East. Of those that brought it "some found their way to southern Europe and some to northern"; the third group we now call Greeks. From these gradually the three Romance languages of *si*, *oc*, and *oil* emerged (DVE 1.2; 1.8.2-17).³

³ For an earlier Eastern version of this genealogy of languages, see the very beginning of the (probably)

Centuries later in the North similar genealogies occurred in different contexts and forms. One acknowledged source of Porthan's DPF was his great-uncle Daniel Juslenius (1676-1752; see the treatises mentioned in the table, section 1). Juslenius had defended the view that Finnish was one of the original languages, deriving from the great confusion of tongues.⁴ A contemporary model for such ideas was the so-called Gothic historiography, which attempted to establish a glorious past and privileged origins for the powerful political empire of seventeenth-century Sweden. This school of historiography was a reflection of the attempts, common in this age around Europe, to establish a Biblical pedigree for one's own particular nation (Johannesson 1991; Urpilainen 1993). One source of inspiration for such views in Finland, too, was Olaus Rudbeck's *Atlantica* (1679-1702).

Porthan's DVE does not repeat such biblical genealogies related to the confusion of tongues and Noah's sons. They were becoming out-dated when he wrote *De poësi Fennica*. Nevertheless, as a vernacular poetician he was still interested in the routes by which a vernacular tongue could "borrow" eminence from the religious language. Porthan claims:

The nature of our Finnish language, which is rich in words and synonyms, favours excellently the aims of our poets. Hardly anyone who even remotely knows old Hebrew poetry as illustrated by the Old Testament or who diligently examines the translation of Biblical poems, can deny that there is a significant resemblance between the structure of them and our poems. (DPF §5.)

Within the genre of vernacular poetics the self-promotion of (the primacy of) the writer goes hand in hand with the comparisons of vernacular poetry to universal (religious, biblical) hierarchies of value. The most local and most global domains merge. Due to such parallels it was possible to elevate one's *lingua nostra* to compete with the achievements of the Hebrew, Greek and Latin literatures.

(3) *Holy vernacular trinities*

My third example of the methods of legitimising vernacular poetry relates more directly to the contents of the treatises. As Dante and Porthan proceed to specific divisions of languages and poetry, both of them turn to threefold distinctions as if a "natural" choice. According to Dante, the holy tongue remained to those who had not joined the project of building the tower of Babel. This was the family of Shem, Noah's third son, as already described above. After the Babelic confusion and other colourful phases, the three Romance languages of *si*, *oc*, and *oil* gradually emerged (DVE 1.2; 1.8.2-17).

In *De poësi Fennica* Porthan also divides the dialects or genres of poetry according to foreign influence or the lack of it. There is the ancient vernacular poetry which is "originally" Finnish; secondly, there is rhymed Finnish poetry influenced by other European vernaculars; thirdly, there is the metric genre of poetry which has been influenced by ancient metric rules of the Greeks and Romans (DPF §2).

The importance of triads and Christian numerology, for example, in the *Divine Comedy* is a well-known feature for most readers of Dante. The relevance of similar "holy" trinities assumed different historical forms in the centuries between Dante and Porthan. The tradition of the Gothic historiography cherished such divisions and divided the languages between the (usually three) sons of Noah who occupied different parts of the world. Olaus Rudbeck's influential *Atlantica* also divided the early European nations and languages into

twelfth-century Russian *Nestor's Chronicle*

⁴ The topic of the confusion of tongues and the relations of Finnish and Hebrew were treated in many dissertations, e.g. in those supervised by David Lund (1657-1729): *De confusione linguarum* and *Linguarum Ebraeae et Fennicae convenientia*.

three: the Greek, Celtic and Scythian – the last nation being for Rudbeck the same as the Goths, i.e. the ancient Swedes who first inhabited Norden two hundred years after the Flood.⁵ Another version of this genealogy replaced the ancient Swedes by Finns as the first inhabitants of the North.⁶

The Biblical history of the dissemination of vernacular languages and nations thus took different shapes in different periods of Europe. Porthan's idea of the closeness of Finnish and Hebrew poetry and the threepartite divisions of vernacular poetry also reflect timely methods of articulating defences for one's *lingua nostra*. It is again important to emphasise the *poetological* aspects of these discussions. In the strikingly canonised and consensus-driven Finnish studies on Porthan, the "father" of Finnish studies, DPF is usually interpreted in the scheme of early Finnish patriotism and pre-romanticism. In the spirit of neo-humanism Porthan (allegedly) combined the impulses of classical Latin eloquence and modern notions of the importance of national culture and literature (e. g. Koskimies 1956, p. 314; Kajanto 1995, p. 196). Porthan, having grown up "in the rational atmosphere of the Enlightenment, discarded the fabulous ideas of the Biblical pedigree and glorious past of the Finnish nation" (Kajanto 1995, pp. 196-97).

In this paper I have tentatively sought ways also to acknowledge the period(s) *between* classical Latinity and eighteenth-century pre-romanticism – such as the Latin Middle Ages which established the rhetorical and poetological strategies of defending vernacular poetry. In the context of the Nordic literatures, a closer comparative scrutiny of the Latin treatises might reveal how the ideologies, arguments and practices were transmitted and moulded in specific media – such as the genre of vernacular poetics.

Conclusions

These *topoi* from two completely different writers and cultures might challenge us to take a broader look at the forms of *volgarizzamenti* which persisted in (non-romance) Europe centuries after the medieval period. What, for instance, is the relation of vernacular poetics to the patriotic methods of historiography in early modern Europe and Nordic countries? What is the total amount of the defences of vernacular poetry written in Latin? What is their relation to defences written in the vernacular?⁷

This paper focused on the authorial patterns between symbolic order (e.g. the vernaculars and the Bible) and more specific poetological practices. The language-specific practices may constitute the true essence of Dante's and Porthan's treatises – but also the more or less archetypal Latin structures of claiming authority witness, somewhat paradoxically, of the gradually waning empire of Latinity.

⁵ See Urpilainen (1993, pp. 107, 116-18, 165-66, 167, 172-74) on e.g. Johannes Magnus's *Swea och Götha Crönica* (Stockholm 1620), Petrus Bång's *Priscorum Sveo-gothorum ecclesia* (Aboae 1675) and Olaus Rudbeck's *Atlantica*.

⁶ E.g. the dissertation *De Borea-Fennia* (1732) by Matthias Hallenius (praes. Henrik Hassel, who was Porthan's predecessor as the professor of *eloquentia* at Turku); see also Urpilainen 1993, pp. 179 ff.

⁷ In his introduction to the medieval arts of poetry and prose Douglas Kelly lists a total of nearly 80 arts of vernacular poetry (Appendix II: Kelly 191, pp. 176-79). Of these only seven treatises are in Latin; others were written in various vernacular languages and dialects. The Latin treatises are: [CATALAN] Guillermo Vedel, *Summa Vitulina* (lost); [ITALIAN] Ue Faidit's *Donatz* in Latin translation, Dante's *De vulgari eloquentia*, Antonio da Tempo's *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, Francesco da Barberino's *De variis inveniendi et rimandi modis* (in Latin commentary to his *Documenti d'amore*); [CASTILIAN SPANISH] *De rithimorum formatione*, [GALICIAN PORTUGUESE] Latin-Portuguese fragment.

Bibliography

Sources

- Dante, *De Vulgari Eloquentia*. Ed. and trans. by Stephen Botterill. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Porthan 1787/1966: [Jac. Frosterus] ”Anmärkningar gjorde vid professor Hend: Gab: Porthans privata föreläsningar i *Historia litteraria humaniorum* börjad år 1787 om hösten”. In *Opera omnia* III. Ed. Eero Matinelli. Turku: Porthan-seura 1966.
- Porthan, H. G., *De poësi Fennica*. In *Opera omnia* IX. Ed. H. Koskeniemi et al. Vammala: Porthan-seura 1993.
- Porthan 1803-04/1966: [P. J. Alopaeus] ”Foreläsningar öfver Heumanni *Conspectus reipublicae litterariae* hållne privatim af Herr Professor Porthan”. In *Opera omnia* III. Ed. Eero Matinelli. Turku: Porthan-seura 1966.
- Porthan, H. G., *Suomalaisesta runoudesta – De poësi Fennica*. Introduction and trans. by Iiro Kajanto. Helsinki: SKS 1983.

Literature

- Folena, Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri 1991.
- Johannesson, Kurt, *The Renaissance of the Goths in Sixteenth-Century Sweden*. Trans. and ed. James Larson. (Uppsala Studies in the History of Science 9) Berkeley: University of California Press 1991. (Gotisk renässans, 1982)
- Kajanto, Iiro, ”The Gustavian age and the National Awakening, 1772-1830s [Finland]”. In Minna Skaftte Jensen (ed.), *A History of Nordic Neo-Latin Literature*. Odense: Odense University Press 1995, 192-200.
- Kelly, Douglas, *The Arts of Poetry and Prose* (TYPOLOGIE DES SOURCES DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL 59). Turnhout: Brepols 1991.
- Koskimies, Rafael, *Porthanin aika. Tutkielmia ja kuvauksia*. Helsinki: Otava 1956.
- Minnis, A. J., ”De Vulgari Auctoritate. Chaucer, Gower and the men of great Authority”. In R. R. Yeager (ed.), *Chaucer and Gower. Difference, Mutuality, Exchange* (English Literary Studies 51) University of Victoria 1991, 36-74.
- Urpilainen, Erkki, *Algot Scarin ja göötiläisen historiankirjoituksen mureneminen Ruotsissa 1700-luvun alkupuolella*. (Algot Scarin and the crumbling of the Geatic view of history in Sweden in the early 18th century.) Helsinki: Societas Historica Finlandiae 1993.
- Waswo, Richard, ”The Rise of the Vernaculars”. *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 3: The Renaissance*. Ed. G. P. Norton. Cambridge University Press 1999, 408-16.
- Wright, Roger (ed.), *Latin and the Romance Languages in the Early Middle Ages*. London: Routledge 1991.

Den kärlek som rör solen och de andra stjärnorna

JAN OLOV ULLÉN

”L’amor che move il sole e l’altre stelle”, den kärlek som rör solen och de andra stjärnorna. Slutraden i *Divina Commedia*. Vad den implicerar skulle egentligen kunna fylla ett helt symposium: om Dantes världsbild, om Dantes teologi och filosofi, om kärlekens och Beatrices innebörd, om arten av Dantes retorik och poetik. Men en del av allt det där har vi ju faktiskt pratat om. Självt lät jag redan i min bok *Det synliga osynliga* från 1989, Komedins slutrad utgöra startpunkten för ett slags metapoetiskt cirkelbevis om det paradisiska. Nu tar jag ännu ett varv, men längs en litet annan bana. Sist i raden av talare ska jag helt kort försöka säga något om det som jag tror gör att vi alltjämt upplever *Divina Commedia* som stor, levande poesi.

Inte så att jag vill en återgång till Benedetto Croce, som i sin läsning av Komedin skiljde mellan vad han kallade strukturen, dvs. filosofin och den ”teologiska romanen” å ena sidan och å den andra den ”egentliga” poesin. Strukturen var för honom bara som en grov mur, där poesins blommor klänger sig fast. För mig gäller frågan tvärt om vad det egentligen är för kraft som rör Komedins väldiga universum med dess myllrande rikedom av människoöden och dramatiska scener, och som styr dess så klara tanke, livar dess så uttrycksfulla språk.

Enligt Komedins slutrad är denna kraft Kärleken: ”l’amor che move il sole e l’altre stelle” – eller, som den benämns i den föregående sången, ”il primo amore”, den ursprungliga kärleken (Par. XXXII 142). Kärleken utgår från Skaparen, Hans allmakt och nåd. När Komedins berättelse når sitt slut har denna Kärlek upplyst vandraren med de underbaraste visioner. Den sista av dessa gäller Treenighetens mysterium; han ser tre cirklar som speglas i varandra, i en av cirkelarna skymtar ett mänskligt ansikte, en symbol för Kristi dubbla natur som människa och Gud. När han vill förstå hur ansiktet på en gång ingår i och förenas med cirkeln går han bet. Men plötsligt blir hans inre upplyst, ”som av en blix”, *da un fulgore*. Lösningen når honom som en ordlös, ögonblicklig insikt, en som inte går att formulera i ord:

All’alta fantasia qui mancó possa;
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,
sí come rota ch’igualmente è mossa,
l’amor che move il sole e l’altre stelle.

Här förenas alltså diktjaget med denna Kärlek. Samtidigt förblir han en jordisk vandrare och poet, en som upplevt något som ingen annan levande före honom varit med om. Och han har ett uppdrag: han ska återvända till jorden och skriva ner vad han sett, för att med sin Komedi leda andra, som gått vilse, in på vägen mot saligheten – så som Vergilius i egenskap av Beatrices utsände ledde honom. Han medför dessutom hälsningar, särskilt från de själar i Skärselden som bett honom påminna deras anhöriga att be för dem. Diktjagets uppgift är ingalunda att likt mystikern passivt skåda gudomen utan att *skriva*.

Visserligen säger Dante att han saknar ord för den insikt som uppfyller honom där längst upp i himlen; den höga fantasin, poesin, är här otillräcklig. Å andra sidan, säger han också, drivs nu hans längtan och vilja – som ett hjul i jämn rörelse – av den Kärlek som driver solen och de andra stjärnorna. Också hans skrivande drivs därmed av denna gudomliga kraft. Orden sviker honom, han drar själv gränsen. Varom man inte kan tala, därom måste man tiga! Ja, men man kan ”visa” det. Alltså börjar han skriva, foga vers till vers, terzin till terzin – treenighet till treenighet – i en ständigt fortskridande spirälrörelse: ”Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura...” Det är som i *Finnegans Wake* det börjar om! Om man läser bokstavligt, nämligen, och det ska man förstås göra, för all allegori står på bokstavens grund.

2.

I och med Komedins sista rad har Dante inte bara avslutat sin rapport om sin märkliga vandring genom de tre anderikena, han har dessutom uppfyllt löftet från avslutningen av *Vita nuova*. Han föresätter sig där att inte skriva mera om Beatrice förrän han lärt sig sjunga sånger som är henne värdiga. Om ”Han, som är alltings liv” unnar honom ännu några levnadsår, ja då hoppas han kunna sjunga om henne så som ingen före honom besjungit en kvinna. Varpå *Vita nuova* avslutas med bönen: ”Må det behaga Honom, som är höviskhetens Herre, att låta min själ skåda sin härskarinnas härlighet, den som tillhör den välsignade Beatrices, som nu i salighet skådar Hans ansikte *qui est per omnia secula benedictus* (som är välsignad i evighet).”

Det höviska språket från *il dolce stil novo* hänger alltså med ända till slutet av *Vita nuova*. Beatrice som, står det, i sanning vet att denna höga strävan är hans mål, är här visserligen närmast ett helgon, i varje fall en allegori – för Tron, brukar man väl säga; men Gud är alltså ”sire de la cortesia”. Och Beatrice en kvinna. Och så är det förstås även i Komedin. Det är inte någon abstrakt ”orörlig rörare” som styr poetens längtan och vilja utan Kärleken. Den kommer honom till del i kraft av hans höviska dyrkan av den ädla och ljuva, översinnligt sköna Beatrice.

Ordet ”amore” har många och skiftande användningar i Komedin, det kan man lätt konstatera genom att slå upp ordet i exempelvis Giorgio Siebzeher-Vivantis präktiga *Dizionario della Divina Commedia*¹. Men någon verkligt skarp gräns drar Dante knappast mellan den himmelska kärleken och den visserligen höviska, men jordiska kärleken till en kvinna. Hans poetiska värld rymmer båda. Det är omöjligt att läsa slutraderna i Komedin utan att påminna sig den definition av *il dolce stil novo* som Dante ger vid mötet med Bonagiunta i Skärselden: ”I mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’è ditta dentro vo significando” (Purg. XXIV 52–54). En sann poet skriver alltså på kärlekens diktamen. På Dantes stolta men svårtolkade svar bygger som bekant hela den väldiga, tämligen spekulativa forskningsindustrin om den nya ljuva stilen, med dess ofta tråiga resonemang kring vad som egentligen skiljer den gamla kärlekspoesin i hövisk anda från den nya, som representeras av förutom Dante diktare som Guido Cavalcanti och Guido Guinizzelli. Själv menar jag att den vikt som litteraturhistorikerna lagt vid mötet med Bonagiunta ofta starkt överdrivits. Vad Dante säger i denna passage i Komedin är egentligen: Du, Bonagiunta, är ute, det du sysslar med är gammalt. Det är vi som är det nya nu! Det är som 40-talisterna mot 30-talisterna. Att Dante tänkte i sådana litteraturpolitiska banor framgår bl. a. av de berömda rader i Skärselden, där miniatyrmålaren Oderisi påminner om konstsmakens växlingar. Cimabue trodde, står det, att han var den främste på

¹ Firenze 1954.

måleriets område, nu är det Giotto som är på modet. ”På samma sätt har en Guido berövat en annan vårt språks ära; och kanske har redan den fötts som ska jaga iväg både den ene och den andre ur boet.” (Purg. XI 94–99). De flesta kommentatorer tycks vara överens om att med den sistnämnde menar Dante sig själv.

Hursomhelst, meningen är klar: den Kärlek som rör solen och de andra stjärnorna är i en mening synonym med poesin. Poesin är ingiven av kärleken. Vad *Divina Commedia* handlar om är kärlekens rätta bruk. Innehållet i Komediens slutrader är att Beatrices tillbedjare äntligen lärt sig läxan om en rätt kärlek.

3.

I Komedin identifieras denna kärlek med Gud, men vägen har gått via Beatrice som en allegori för Tron, Nåden, Uppståndelsen osv. Vem är då Beatrice? Är hon bara en allegori eller är hon på något sätt ”verklig”?

Sedan albigensterna krossats på 1200-talet tvangs den occitanska höviska poesin att försöka överleva genom att i stället för en utvald jordisk kvinna dyrka Jungfru Maria. I *il dolce stil novo* är det ännu inte riktigt så, även om förvisso den piedestal där redan trubadurerna placerat föremålet för sin upphöjda kult med florentinarna växte ända upp i himlen. Guido Guinizzelli förutsåg kritik för detta. I sin berömda canzone ”Al cor gentil repaira sempre amore” berättar han vad han tänker svara när han en gång ställs inför Vår Herre och då kanske anklagas för att ha ägnat sin jordiska härskarinna en dyrkan som egentligen bara tillkommer Den Heliga Jungfrun; han säger:

”Tenne d’angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s’in lei posi amanza”. (Par. XXXI 91–93)

”Hon tedde sig som en ängel / som vore hon av ditt rike; det var inte mitt fel, om jag vände min kärlek till henne.” – Eller, som den av Julia Kristeva flitigt citerade kvinnohistorikern Marina Warner i polemiskt syfte översätter raderna i sin genomgång av Mariakultens historia, *Alone of All Her Sex*: ”It was no wrong on my part *when I made love to her*”.² Maria Warner citerar Guinizzelli apropå Dante, som för henne är något av en feministisk upprorsman. Själv uppvuxen i katolsk miljö och i sin bok ytterst fientlig mot det kvinnoförtryck som Mariakulten är ett uttryck för, ser hon Dantes och hans diktarkollegers ”Maria-erfarenhet” som någonting helt annat än den Mariadyrkan som kyrkan uppmuntrade. Dantes Madonna, säger Warner, är den jordiska Beatrice, ”a full-blooded and hot-tempered woman he knew and loved on this earth.” Warner ställer Beatrice mot Petrarca och hans Laura, som hon avskyr, liksom för övrigt hela den nyplatoniska tradition hon representerar.

Liksom Jorge Luis Borges antar Maria Warner att Dantes kärlek gäller en verklig kvinna. I en av sina nio Dante-essäer hävdar Borges att Dante skrev Komedin för att kunna iscensätta ett fiktivt möte med den döda kvinna som förkastat honom.³ Mot allegoriexperterna ställer Borges sin upplevelse, att Komedin är en sång om smärta och saknad. Och den saknaden gäller ingalunda den himmelska och allegoriska Beatrice utan den jordiska, Folco Portinaris dotter Beatrice, hon som gifte sig med Simone dei Bardi och som dog 1290 i en ålder av 24 år – alltså den dam som alltsen Dantes tid utpekats som Beatrices förebild. I Borges dekonstruktiva läsning motsäger, kan man säga, själva laddningen hos Dantes ord diktarens fromma avsikter.

² Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*, New York 1976.

³ Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante. Préface d’Hector Bianciotti*, Paris 1987.

4.

Så bokstavigt får man inte läsa, anser dock många *dantisti*. Till dem hör Giacomo Oreglia, som i sin synpunktsrika Dantebok skarpt framhåller att Dantes möte med Beatrice till sin innersta innebörd ingalunda är ”ett fysiskt och konkret möte med en florentinsk flicka – som en viss ytlig kritik fortfarande vill få oss att tro – utan en metafor för den kallelse som likt en blix från himlen drabbar honom”. För Oreglia förkroppsligar Beatrice inte bara Tron utan, rent av, *Ecclesia Spiritualis*, det frihetens tredje rike som den märklige 1200-talstänkaren och abboten Joakim av Floris siade om.⁴

Ett bevis för att Beatrice inte är en flicka vem som helst är den ädla dam Dante i *Vita nuova* ett tag tröstar sig med för att komma över sorgen över sin bortgångna älskade. Allegoriskt står hon för *la Filosofia*, som naturligtvis aldrig kan ersätta en Beatrice sedd som en allegori för tron. Tolkningen är Dantes egen, fast inte i *Vita nuova* utan i den än mer filosofiskt anlagda *Convivio*.

Kanske vill man då som läsare invända att den allegoriska tolkningen trots allt förblir svår att definitivt fastlägga, medan själva kärlekshistorien, den om den unge Dantes barndomsförälskelse i Beatrice, verkar nog så autentisk. I så fall väntar nya motargument från bland andra den amerikanska litteraturvetaren Teodolinda Barolini, som i sin bok *The Undivine Comedy* strängt går tillrätta med vår naiva benägenhet att falla för Dantes suveräna förmåga att skapa trovärdighet åt sina andesyner: för hans, som hon kallar det, ”textuella metafysik”.⁵ Med sin genomgång av Dantes retoriska strategier hoppas Barolini en gång för alla ha avslöjat denna art av metafysik. Hur ”helig” han än ansåg sin Komedi vara, så förblev han likväl, skriver hon, ”bara en *fabbro*, en tillverkare [...] en poet”. Med bibehållen djup respekt för såväl diktaren som smeden Dante ger hon många både roande och oroande exempel på hur grundligt Dante lurat sina läsare att ta det han skriver för gott, även de mest sofistikerade bland dem. Eller *oss*, kanske jag skulle säga...

För det är något som tar emot här. Skulle vi alls kunna läsa Komedin om vi inte lät oss förföras av diktarens förmåga att skapa trovärdighet åt det han berättar? Ur ett psykologiskt commonsense-perspektiv vill nog de flesta läsare ändå på något vis hålla med både Borges och Maria Warner. Det rör sig om en verklig, förtärande och kanske upprorisk kärlek. Oavsett om Beatrice fanns eller ej. Men en man *kan* faktiskt älska en kvinna höviskt (hos Jung är detta rent av en arketyper, en väg till inre utveckling). Framför allt blir det i längden helt enkelt för trist att tänka sig Beatrice som bara en allegori, dvs. om man i den kärlek som rör solen och de andra stjärnorna bara vill se den gudomliga allmakten. Hur skulle hans dikt då kunna leva?

Liksom Borges ifråga om Dante, har Moshe Lazar, specialist på den occitanska lyrikens *fin'amor*, envist tillbakavisat försöken att allegoriserar och idealisera trubadurernas redan förfinade och upphöjda kärlek. Den förblir, skriver han, ”adulterous beyond any doubt”. Men, och det är poängen här, den är framför allt en lek och en njutning i sig. För Lazar är det bara akademiker som i *fin'amor* kan se något neoplatonskt och mystiskt. Däremot, anser Lazar, att när vi kommer till Guido Guinizzellis och Guido Cavalcantis *dolce stil novo* och Dantes *Vita nuova*, ja då är det verkligen precis vad det rör sig om: madonnadyrkan och neoplatonsk mystik.⁶

Själv menar jag att skillnaden ändå inte är så stor mellan den höviska trubadurkärlekens

⁴ Giacomo Oreglia, *Dante. Liv, verk och samtid*, övers. Ingemar Boström, Stockholm 1991.

⁵ Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, N.J., 1992.

⁶ Moshe Lazar, ”Fin'amor”, *A Handbook of the Troubadours*, red. F.R.P. Akehurst & Judith M. Davis, Berkeley 1995.

glada spel eller kära lek å ena sidan och å den andra stilnovisternas mera filosofiskt sofistikerade. I bägge fallen ligger glädjen och njutningen hos själva dikten. Det rör sig om ett krävande, erotiskt laddat spel, som samtidigt är en form av andlig övning. I en av sina ballader manar Guido Cavalcanti sin sång att söka upp hans härskarinna så att hon, när hon får höra den, ska utstöta ”ett rop av glädje / som visar att hon gjort dig heder”, dvs. att hon tagit del av och uppskattat dikten (XXV, ”Posso degli occhi miei novella dire”). I detta rop ligger diktarens belöning. Något liknande gäller om den paradisiska njutningen i Beatrices och Guds famn.

För att vara kristenhetens största dikt står det anmärkningsvärt litet om Kristus i Komedin. Nåden och kärleken kommer till poeten via kvinnan. Beatrice berättar för Vergilius att det var jungfru Maria som ingrep för att hjälpa Dante, när han gått vilse i den mörka skogen. Maria vidtalade Lucia, som i sin tur kontaktade Beatrice, som då klokt nog skickar Dantes favoritpoet. Vilken, så romare han är, i sin tur svarar Beatrice på det mest höviska vis (Inf. II 76). Dante följer i sin tur Vergilius för att han är poet och Beatrices utsände.

Och hur upphöjd än Beatrice framställs i Komedin så förlorar hon aldrig sina mänskliga sidor; hon är vacker, hon blir arg på Dante, hon utslungar förfärliga förbannelser över Florens. Dante idealiserar Beatrice, men så som när en djupt förälskad man betraktar en kvinna. Hennes leende ”skulle ha lyckliggjort en man på bålet”, kan det heta (Par. VII 18). I Paradiset blir hon så vacker, att när hon ser på honom känns det som om hennes ögon strålade av en ”så gudomlig kärleksglöd... / att synkraften mig flydde”, så att han står där ”halvt avsvimmad, med ögonlocken fällda” (Par. IV 139–142; Ingvar Björkesons översättning). När hon till sist strålar emot honom bland de andra i den himmelska rosen kring Jungfru Maria, uppvaktas hon med de övriga av änglar som likt svärmande bin gång på gång förenar sig med rosen (Par. XXXI 6–12). Det fromma sammanhanget till trots är bilden av denna himmelska förening laddad av sensualism och sexualitet.

Jag sysslar för närvarande en del med Erik Johan Stagnelius, och tänker då ibland på hur blek Amanda är, jämförd med Beatrice. Amanda saknar helt på de motsägelsefulla drag Dante gett åt sin minst lika upphöjda sångmö. Till skillnad från Stagnelius förkastar Dante aldrig den här världen. Tvärt om, i Beatrice ärar han den såsom varande Guds skapelse. Med Dante blir den höviska kärleken ett sakrament.

Men hur man än ser på saken, vare sig Beatrice ”fanns” eller ej, är hon, som trubadurernas och de övriga stilnovisternas musor, verklig som dikt. Vi kommer därför inte ur den metapoetiska cirkel Dante skrivit in med slutraderna av sin Komedi. Samma kärlek som rör solen och de andra stjärnorna driver oss, och driver oss gång på gång tillbaka till hans dikt.

Samt driver oss vidare runt på våra symposier.

5.

Det hör till saken att Dante, för att kunna uppfylla löftet i *Vita nuova*, måste lämna den rena lyriken. Hans sång måste i fortsättningen rymma så mycket mera än vad som ryms i en dikt: hela världen, hela verkligheten. Men samma krav drabbar många poeter, när de hunnit ett stycke på sin levnadsväg. Få lyriker förmår utveckla sin konst när de nått till mitten, den rena poesin känns för en lyriker på väg in i medelåldern ofta för trång för att rymma den ökade mängden livserfarenhet. De hamnar i kris, känner sig vilse i världens mörka skog.

Även om poeten då kanske väljer en annan genre, måste poesin inte överges. Det finns Norénlyrik även i Lars Noréns mest O’Neillska dramer, för att inte tala om monologerna i *Personkrets 3:1*. När Dante fick mera livserfarenhet måste dikten få växa. Han överger inte

poesin, men fördjupar och breddar den. Lyriken blir komedi, blir berättelse och drama, rymmer hela världen inklusive vetenskap och filosofi. Bara så kan Beatrice äras till fullo.

Som Guinizelli hävdar Dante sin härskarinnas likhet med en ängel och ett helgon.

Divina Commedia försvarar kärleken för att rädda poesin. Hans verk blir "il sacro poema". Men han hoppas också, att hans heliga dikt ska resultera i att han till sist får återvända till Florens för att lagerkransas vid den funt där han döptes (Par. XXV 7–9). Också det hör till spelet: hoppet om ära och återupprättelse, rent av: hämnd. Även den formen kan Kärleken ironiskt och jordiskt nog ta sig, i poesin som i livet.

Abstracts

Gert Sørensen, University of Copenhagen: "The Political Dante"

Dante Alighieri is not only the author of the *Divine Comedy*, he is also the author of the lesser known work *Monarchia*, probably written in the years 1316-17 and one of the most important political treatises of the late Middle Ages as well. Inspired by the general interest in the moral writings of Aristotle, translated into Latin in the thirteenth century, Dante intervened in the conflict between the Pope and the Emperor. He suggested a solution in favour of secular political constitutions dividing what belongs to the divine sphere of faith and what to the sphere of rational action aimed at the building of larger state structures based on the principles of law. *Monarchia* was first published 1559. Because of its somewhat heretical subject matter, the work was blacklisted by the Roman Catholic Church until 1881.

Minna Skafte Jensen, University of Southern Denmark: "Dante and the Theme of Troy in the Middle Ages"

The sources for Dante's Ulisse have been carefully studied, but even so problems remain, mainly because modern readers tend to look for the Homeric hero in the text. In the paper the story of Odysseus' death is traced from the earliest times up to Dante, with a retelling of the various known narratives and an argumentation for a continuum of oral tradition all the way through. This tradition is sorted out in three types according to their place in social stratification, and it is shown that the Homeric type was little known in the West and forgotten in the Middle Ages.

Hanne Roer, University of Aarhus: "Realism, Sensuality, Truth. Some Concepts in Dante criticism"

The article critically examines some concepts that often occur in Dante criticism having a laudatory as well as a descriptive purpose. The central importance of Beatrice have lead modern readers to suggest that Dante in his idea of woman and of love is more modern than medieval. This however is a simplification of the medieval context, as some examples from Bernard de Clairvaux show. The article concludes that Beatrice has some sensual features in the modern, sexual sense but that her carnality is most of all medieval: she represents the sacrament and the resurrection of the flesh. The ironi of Dante's representation is perhaps his most modern trait.

Ülar Ploom, Estonian Institute of Humanities: "Code(s) versus Energeia in the (Con)Text of the *Vita Nuova*"

The present article discusses some problems which arise in connection of the transcription of the book of memory in the *Vita Nuova*. Is the process of conveying the language of the interior into an exterior expression a mere reflection or is it a transposition which requires interpretation and translation?

The "linguistic spheres" of Amor and Dante being different, there are more languages than one parallelly in use. This raises the thrilling problem of the code(s) which should organise the overwhelming *energeia* of love.

Asbjørn Bjornes, University of Oslo: "Dante and the Tradition of Courtly Love"

Dante was deeply influenced by the love poetry of the Provençal troubadours. His praise of Beatrice in the *Vita nuova* is a fascinating example. Dante's *Rime*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*, and *Divina Commedia* can also be seen in the light of the rich inheritance from Provence.

In my article I will give some examples of Dante's grounding in the courtly tradition. I will also demonstrate how he moves beyond his literary inheritance. Dante develops the troubadours' worship of the lady as well as their focus on the psyche of the protagonist. In Dante, the lover is gradually led from earthly to heavenly love.

Lone Klem, University of Oslo: "Comedy in the 'Comedy'. On Devils and other Fools"

The thesis of the article: *Comedy in the "Comedy". On devils and other fools* is that the scenes with the demons punishing the unfaithful public servants in *Inferno XXI-XXIII* are not only distinguished by single comical and grotesque features, but that they as a whole represent an intended reflection of an existing theatrical genre: *la diablerie*, known by Dante. "The comedy in the comedy" forms a three-act farce, intended by Dante to express the eternal conditions of sinners, constricted as individuals to repeat in eternity the human and demoniacal play, where the smart one fools the less smart. All the *dramatis personae* in these episodes: the demons, the sinner and the two wanderers act on an equal level, a stage, in a progression of scenes, defined by time, space and causality – opposed to the conditions of timeless and unalterable eternity, prevailing in hell.

Conni-Kay Jørgensen, University of Southern Denmark: "Vico and Dante. With Translations of the Letter 'To Gherardo degli Angioli' and the Preface 'Discovery of the True Dante'"

Giambattista Vico (1668-1744) makes only a few comments on Dante in his major work, *The New Science*, while he discusses several aspects of *The Divine Comedy* in two early texts, the first of which is well-known and translated into numerous languages. While the poet's importance for Vico is relatively limited, Vico's contribution to modern Dante-studies remains fundamental.

In recent years several works by the Italian philosopher have been translated into Scandinavian languages, and this article adds to the list a Danish translation of the two Dante-texts.

Jørn Moestrup, University of Southern Denmark: "Dante in Scandinavia"

Among the nordic countries Sweden clearly has the strongest tradition for Dante-studies and the largest number of translations, six – complete and published – against three in Denmark og one, recently, in Norway.

The most interesting contribution from Denmark is still the old book of Valdemar Vedel, *Dante* (1892), a masterful example of the late 19th century's approach to the *Divine Comedy*. In Sweden a book from 1965, *Dante in Sweden* (Dante i Sverige) records studies and translations up to that year. Widely read is the contribution of Olof Lagerkrantz from 1964, *From Hell to Paradise* (Från helvedet til paradiset), but three years later the great literary historian E.N. Tigerstedt published his *Dante. The Epoch, the Man and the Work* (Dante. Tiden, mannen, verket), the richest and scholarly most complete introduction to Dante to be found in Scandinavia. In 1989 Jan Olov Ullén has tried to analyse Dante from the point of view of a contemporary writer, in *The Visible Invisible* (Det synliga osynliga).

In Norway Trond Berg Eriksen has published, in 1993, an extensive treatment of Inferno, *The Journey through Hell. Dantes Inferno* (Reisen gjennom Helvete – Dantes Inferno), interesting in the first place for its rich contextual commentary on medieval philosophy and cultural history.

Ole Meyer, Copenhagen: "Dante Read and Illuminated – a discussion of illustrations of the Comedy as a source of medieval and later reception"

The Divina Commedia's mode of narration is unique for premodern times. Described shortly, it presents three narrative levels: 1. *the narrator* ("I" + reader, "now"), 2. *the narrated events* ("I" + others, "then"), 3. *the narrated narrations* (e.g. Francesca's, Ulisses' or Ugolino's stories). Levels 2. and 3. are traditional and conventional elements, well-known from classical and medieval epic (*epos*), whereas 1., in its intertwined relationship to 2.-3., is a novel, indeed proto-novelistic element, difficult for some medieval and later readers.

The paper examines illustrations from the 1340's and onwards for awareness of the three levels. Not surprisingly, illuminators (or their clients/ commissioners) have given priority to what we today would distinguish as level 2.: the events experienced in the Otherworlds by the narrated "I". But in some manuscripts we can trace the tentative development of a more differentiated narrative code a little like 20th century comics. Budapest's early Codex Italicus 1 (1340's) provides the bulk of examples.

Since miniature painting was considered a minor art in Italy compared to its status in Central Europe most illuminators are unknown, and their art tends to be rather conventional. In some instances however, we see a rather sophisticated play upon *levels of unreality* (Sven Sandström) as in more prominent avantgarde gothic painting (Giotto, Bernardo Daddi). And in the Comedy.

Unlike later periods, pictures presenting the more heterodox stories of level 3. (e.g. Francesca da Rimini) are rare in the Middle Ages. Pictures of the narrator (level 1.) in relation to his narration (levels 2.-3.) are also few, but of particular interest: in a late 14th century ms. he sits writing in the wood which he is writing about. In another ms., shortly before 1450, he reads in or from a book, also in the forest. And in 3-4 manuscripts, most prominently Copenhagen's Thott 411 (around 1400), he is shown in a meditative posture similar to Rodin's *Penseur* from the Gates of Hell, or to certain *Minnesänger* from

contemporary German illuminations. The final sections of the paper discuss the iconographical significance(s) of this figure: do we see a dreamer, a poet, a reader, or what? And did Rodin have an opportunity to see any of these illustrations? Yes. And did he? Probably not....

Sven Ekblad, Göteborg University: "Echoes from Dante in *The Name of the Rose* by Umberto Eco"

The article is devoted to present in few words one of the main arguments on which my doctoral dissertation from 1994 was based, i.e. the existence of a coherent underlying pattern from *The Divine Comedy* in the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco.

After an introductory part in which I discuss in general terms the influence of Dante on contemporary Italian literature, the concept of intertextuality and the anagogic meaning of the novel (suggested in the thesis), I explain one of the basic methodological elements I used in my analysis: the "homologue structure", a concept that Eco himself uses in his *La struttura assente*.

In order to give some examples of the intertextual relationships that I found between *The Divine Comedy* and *The Name of the Rose*, I summarize in the article parts of my analysis connected to the series of the seven fatal apocalyptic trumpets.

I conclude the article showing how a free "reader's response" to a certain episode in the novel of Eco (the death of Malachia) can lead to the definition of a dramatic act of communication between *The Name of the Rose* and *The Divine Comedy*.

In an Appendix (I-IV) I attach among other things an Abstract in English of the thesis, and 11 of the 18 elements of which the whole comprehensive homologue structure in *The Name of the Rose/The Divine Comedy* consists.

Christina Heldner, Göteborg University: "Dante's Art – Rhythmic Variation in Dante's *Divine Comedy* and its Swedish Translations"

The work reported here is part of an ongoing, larger study on Dante Alighieri's *Divine Comedy* and all of its unabridged translations into Swedish, the ultimate scope of which is a discussion of methods and principles to be used in aesthetic translation assessment. This paper is devoted to patterns of rhythmic variation and their textual or literary functions in Dante's *Comedy* and ? subsequently – to the way these have been carried over to the Swedish target texts. Stylistic features such as lexical and phonetic variation in rhyming position, including sound symbolism, and various other lexical and syntactic choices will be treated elsewhere.

Verse rhythm in the *Divine Comedy* is generally considered to be quite irregular. It is argued here, however, that there are good reasons to focus instead on the strong underlying regularities of Dante's verse which may be brought to light by using a slightly different set of principles for rhythmic analysis than the usual one. The advantage of operating such a change in perspective is to allow for an easier detection of the extremely subtle balance between symmetry and variation, which in turn may yield both a closer description and a deeper understanding of the comedy's linguistic art. The general outcome of this study proves to be a detailed demonstration of Dante's superior art and of the formidable difficulties to be overcome on the part of any translator trying his luck on this huge masterpiece.

Michel Olsen, Roskilde University: "Dante and Polyphony"

After a short introduction to Bakhtin's concepts of polyphony and dialogism, this paper is questioning their application to an analysis of the *Divina Commedia*. After mentioning the dialogue between Dante and Farinata (I,10), and discussing the Rhipheus-episode (III,20-21), opening to the problem of predestination, the provisional conclusion is that dialogism is rather found in the debate of aporias to which, for want of a tenable conclusion, are given narrative solutions.

Pekka Kuusisto, University of Helsinki: "The Limits of Geometry in the *Convivio* and their Cosmological Inversion in *The Comedy*"

This paper offers a reading of the geometric form of Dante's universe in the Divine Comedy in light of Dante's earlier treatment of the traditional geometry in the *Convivio* on the one hand, and of the modern non-Euclidean geometry on the other. According to the tradition of the modern mathematicians' and physicists' readings of Dante dating from 1920s, Dante's universe in the Comedy has a striking affinity with the so-called hypersphere invented by Bernhard Riemann in the 19th-century and articulated in astrophysics later by Einstein among others. The reading put forth in this paper is that Dante the poet invents the hypersphere – as the modern scientists claim – gradually through an unconscious learning process in cosmic topology over Dante the pilgrim's journey and passing by of the two epistemological limits of the *Convivio*'s Euclidean geometry, the center and the circumference of the circle and the sphere. On his way from the perplexing center of the Ptolemaic universe described in the *Inferno* 34 to the circumference in the *Paradiso* 27-30, Dante the pilgrim gets finally mimetically connected to the geometric figure of Ulysses' "mad flight" on the spherical surface of the Earth. Ulysses' line on the two-dimensional surface going around the strange center point of the geocentric universe represented in the *Inferno*'s conclusion serves thus as an analogous model for the higher-dimensional form of the hypersphere the poet has to invent at this point of the *Paradiso* in order to solve the geometric problem of the universe's boundary.

Magnus Röhl, Stockholm University: "Three Notes on the Structure and Construction of *Inferno* V"

Three questions are asked about Dante's narrative techniques in a broad sense of the term: How does Dante construct his Hell in canto V compared to the mythological and philosophical Hades in the sixth canto of the *The Eneid*?

What result do you get if you apply a narrative schema à la Greimas to Dante's text?

The importance of the number three in the *Comedy* in general is well known, from each couplet with its $3 \times 11 = 33$ syllables to the 3×33 songs of the (almost) whole work; but can we also say that the number three is of any real significance in the overall construction of this particular canto?

The tentative answers suggest that, if we know rather well WHAT Dante says in *Inferno* V, there might still be things to discover before we know exactly HOW he says it.

Päivi Mehtonen, University of Tampere: "The Poetics of the Confusion of Tongues. *De vulgari eloquentia* and *De poësi Fennica*"

By the early seventeenth century the major vernacular languages of Western Europe had effectively usurped the monopoly of Latin, but in the North new defences of vernacular literature appeared until the late eighteenth century. Is this long European tradition of *volgarizzamenti*, then, a continuity or a cluster of more or less isolated nation-specific developments? This paper studies the genre of vernacular arts of poetry, especially treatises *written* in Latin but *dealing with* vernacular literature. In treatises as remote and different as Dante's *De vulgari eloquentia* (1303–05) and H. G. Porthan's *De poësi Fennica* (1766–78) certain ways of establishing the authority of vernacular poetry seem to recur. This paper focuses on three such aspects: (1) the claim of primacy in terms of the author; (2) the claim of primacy in terms of the ("holy") language; and (3) the predilection for threefold distinctions of languages and poetry.

Jan Olov Ullén, Stockholm: "The Love that moves the sun and all the stars"

Of what kind is the power – Love – that moves the vast universe of *The Comedy*, its richness of human fates and dramatic scenes, its clear thought and expressive language? Metapoetically the last line of the poem refers to the only mission left for the pilgrim: he now has to go back to the world of the living, and there, "revolved by the Love that moves the sun and the other stars", write *The Comedy*. In my essay this divine Love is related to Beatrice and to Dante's decision in the last paragraph of the *Vita Nuova* to "write no more of this blessed one until I could do so more worthily." Who is, then, Beatrice? To some, pure allegory, to others (e.g. Jorge Luis Borges and Marina Warner), a "real" woman. Others have warned against our naïve inclination as readers to fall victim to Dante's marvellous rhetorical power, his "textual meaphysics" (Teodolinda Barolini). But how could we at all read the *Comedy*, were we not ready to be seduced by the poet's power to make his story credible? In his poem this Love, fictional or not, is real – the driving force of *The Comedy* itself. One cannot read its last line without reminding oneself of the definition of love that Dante gives in his meeting with Bonagiunta, "A poet writes what love dictates". As Guido Guinzelli in his canzone, "Al cor gentil rempaira sempre amore", Dante in his *Comedy* defends his earthly love in order to save poetry – and his "sacro poema".

Contributors

Asbjørn Bjornes, publishing editor at Lunde Publishing Company, Oslo. Holds an advanced degree in theology at Fjellhaug Academy. Master of Arts in Comparative Literature, University of Oslo. Special interests: Dante, Tuscan poetry of the *Ducento*, the Metaphysical poets, and John Milton.

Sven Ekblad, Lecturer in Italian, Ph.D., at the Department of Romance Languages, University of Göteborg. Special field of interest: syntactic studies (language of Boccaccio, modern journalistic texts), interpretation and intertextuality. Relevant book: *Studi sui sottotondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte I. "La Divina Commedia" di Dante* (thesis), Lund 1994.

Christina Heldner, Professor at the Department of Romance Languages, University of Göteborg. Her main research areas include French syntax and semantics. Recently, however, she has been involved in work on translation and stylistics, particularly in connection with Dante's *Divine Comedy*.

Conni-Kay Jørgensen, Ph.D., writes about Italian literature and philosophy.

Lone Klem, Dr. Phil. 1977, since 1986 Professor of Italian literature, University of Oslo, Norway. Has published *Pirandello og dramaets krise*, 632 pp., Odense 1977, *Eksistens og form, 12 stadier i europæisk åndshistorie set gennem værker fra italiensk litteratur*, 304 pp., Oslo-Copenhagen 1982, and numerous essays and articles in books and reviews.

Pekka Kuusisto, Ph.D., Senior Ass. of Literature, U. of Oulu, Finland. Further research on Dante: *From the Center to the Circumference: Encyclopedic Topologies in Literature from Dante through Modern Science Fiction* (Diss., U. of California, Riverside, 2001); "Closing in Sublunary Darkness? On the 'Material Vision' in Dante's and Paul de Man's Cosmos" (upcoming in *Illuminating Darkness: Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature*, ed. Päivi Mehtonen).

Päivi Mehtonen, Ph.D. (Docent), is Senior Lecturer in comparative literature at the University of Tampere, Finland. Mehtonen is the author of e.g. *Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment*, Helsinki 2003, and *Old Concepts and New Poetics. Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki 1996.

Ole Meyer, Lecturer in Danish, Università di Firenze, since 2003. Translations etc., a.o. *Dantes Guddommelige Komædie* 2000, 3. ed. 2004, "Dante's Divine Comedy: Epic or Novel? A discussion of Translation Strategies" *Letteratura Italiana Antica*, ed. Antonio Lanza, Roma 2004.

Jørn Moestrup, Professor Emeritus, University of Southern Denmark. Publications om Pirandello (*The Structural Patterns of Pirandello's Work*, Odense 1973), articles on Italian literature of the 19th and 20th centuries. Editor of Christian Molbech's translation of

Dante's *Comedy* into Danish (1966).

Michel Olsen, Professor at the French department, Roskilde University Center, Denmark. The author of e.g. *Les Transformations du Triangle Érotique*, Copenhagen 1976, and *Amore, Virtù e Potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli 1984. Fields of interest: narratology, reception theory, modern French Philosophy, Enlightenment drama, and, recently, polyphonic theories of literature.

Ülar Ploom, Professor, head of the Department of Romance Studies at the Estonian Institute of Humanities, Tallinn. Main fields of interest: Late Medieval and Renaissance studies, theory and poetics of translation, poetry. Works: *Petrarca. Secretum*, Tallinn 1995; *Quest and Fulfilment in the 13th century Italian Love Lyric*, Tallinn 2000. Presently at work with writing short commentaries to the first full Estonian translation of the *Divina Commedia*.

Hanne Roer, Associate Professor of Rhetoric, Department of Media, Knowledge and Communication, University of Copenhagen. Her Ph.D. thesis is titled: *Dante Impositor. On the Origins of Poetry and Language in Dante and the Modistae*, University of Aarhus, 2000.

Magnus Röhl, Professor of General and Comparative Literature at Stockholm University. He has published books and articles on international literary relations as well as a study on the interdependence of “bad” and “good” literature.

Minna Skafte Jensen, Professor Emerita, University of Southern Denmark. Main fields of research: early Greek epic, Danish Neo-Latin poetry. Main publications: *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen 1980. *Friendship and Poetry. Studies in Danish Neo-Latin Literature*, Copenhagen 2004.

Gert Sørensen, Associate Professor, Italian culture and History, Department of Romance Languages, University of Copenhagen.

Jan Olov Ullén, Stockholm, is a critic and essayist, also freelancing at the Swedish Television program “Kulturnyheterna”. His most recent book, *Stagnelius*, Stockholm 2003, appeared in paperback 2004.