

## Despre premisele terestre ale călătoriei ultramundane a lui Dante

Pre a ilustra tehnica de compoziție dantescă, Francesco Mazzoni arată că, tocmai, modelul silvic al amărăciunii lumești poate fi identificat într-un pasaj al comentariului sfântului Augustin asupra *Evangeliei după Ioan*, unde lumea însăși e asemuită cu o „pădure amară” (*Amara selva mundus hic fuit*, IV, tr. XVI)<sup>1</sup>. Tot sfântul Augustin se prevalează (ca de obicei, într-un discurs executat la persoana întâi, asemenea lui Dante narator și personaj) de aspectul primejdios al pădurii ca spațiu al fricii, într-un pasaj din *Confesiuni*: „Aflându-mă deci în această pădure atât de întinsă și atât de plină de curse și de primejdii...” (*In hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum* – X, XXXV, 56). Acestor patristice sugestii, așezate peste biblice și vergiliene precedente, li se alătură, cu mult mai aproape de momentul elaborării textului *Divinei Comedii*, partitura bunului și dragului magistru Brunetto Latini, care introduce în poemul său *Tesoretto* o situație (amănunt semnificativ: narată tot la prima persoană) pentru noi grăitoare de la sine:

*E io, in tal corrotto  
Pensando a capo chino,  
Perdei il gran cammino,  
E tenni a la traversa  
D'una selva diversa*

(*Tesoretto*, 186-190)

(„Iar eu într-o asemenea nenorocire/ Gândindu-mă cu capul plecat,/ Am pierdut drumul principal,/ Și am ajuns la marginea/ Unei păduri nemaivăzute”)<sup>2</sup>. Din partea dascălului, precum se vede, o contribuție mai modestă, dar serioasă. În sfârșit, odată asimilată lecția ilustrațiilor antecesori, în propriul său tratat, neterminat, *Convivio* („Ospățul”, IV), Dante vorbește, metaforic, de „pădurea rătăcirii acestei vieți” (*selva erronea di questa vita*), primejdie din care adolescentul nu poate găsi scăpare decât prin sfatul celor mai înțelepți

decât el<sup>3</sup>. Iată o metaforă de care va trebui să se țină seama, la șapte veacuri depărtare, și printre aspirații dantologice ai celui de-al treilea mileniu.

Imediat următoarele întâlniri dantești, ce vor constitui premisa „terestră” a călătoriei sale ultramundane, vor da uitării, în memoria înfiorată, orice alt termen legat în mod direct de pădurea cea întunecată, sălbatică și aspră și puternică. Le vom urmări însă în continuare, întrucât, cu toate că poetul va recurge la invocarea altor forme de relief și de ființare a naturii, ele se vor înscrie, toate, coerent, în logica simbolică a episodului inaugurat prin pădure.

*Io non so ben ridir com' i' v'entrai,  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.*

(*Inf.* I, 10-12)

(„Eu nu știu bine să spun cum am intrat acolo,/ într-atâta eram de încărcat de somn în acel moment/ când adevărata cale am părăsit-o”). Ne aflăm, cu această terțină, în plină desfășurare alegorică. Naratorul cândva călător își mărturisește cvasi-neputința de a repovesti intrarea în pădure. Motivația o constituie starea de „somn” în care se găsea în clipa intrării. Firește, nu avem aici de-a face cu o scenă de somnambulism, ci cu metafora somnului ca stare de (să ne exprimăm tot metaforic) încețoșare a intelectului<sup>4</sup>. Consecința adormirii intelectului e părăsirea căii celei drepte. Sintagma *verace via* reia – în același spirit de întărire (prin redundanță) la nivel sintactic a categoriilor fundamentale ce vor forma obiectul anagogice călătorii: „calea cea dreaptă” *versus* „rătăcirea” – acea *diritta via* din versul al treilea.

Însă nici aici lucrurile nu stau neapărat așa cum ar putea apărea la prima vedere. Să notăm doar – fie și în treacăt, măcar spre a evidenția sumedenia de posibilități interpretative, fără pretenții de elucidare absolută – ipoteza de lectură a lui Guglielmo Gorni, care propune pentru *diritta via* înțelesul de „calea de dreapta” (în opoziție cu cea de stânga), în prelungirea unui „mit străvechi, mergând de la Ypsilon-ul lui



Pitagora, la Hercule aflat la răspântie și până la don Abbondio cel șovăitor între două ulicioare bifurcate<sup>26</sup>.

*Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,  
guardai in lato, e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogne calle.*

(Inf. I, 13-18)

(„Dar după ce ajunsei la poalele unui deal,/ acolo unde se sfârșea valea aceea/ care îmi înfricoșase inima, // privii în înalt, și văzui umerii acestuia/ îmbrăcați deja cu razele planetei/ ce poartă pe oameni drept pe orice cale”). Valea, prin definiția sa presupunând inferioritate în raport cu nivelul pământului, constituie spațiul geografic (mai propriu zis: forma de relief) ce adăpostește pădurea întunecată. Firește, în verticalizantă opoziție cu această adâncitură, prilejuitoare de omenești alunecări și rătăcirii, Dante plasează dealul ascensional, luminat, în plus, de soare, invocat în text perifrastic, în calitatea sa de astru prin excelență al dreptății, purtător – în spiritul fraternizantului *Cântec* franciscan – de preainaltă, dumnezeiască semnificație.

În acest moment s-au acumulat, deocamdată, trei simboluri fundamentale ale anticipării proemiale a întregului poem. Pădurea plasată jos, în vale, ca spațiu al rătăcirii păcătoase, figurează în antiteză absolută cu dealul simbolizând existența dreaptă, călăuzită de strălucirea nu mai puțin simbolică a soarelui, întruchipând grația divină. Numeroși comentatori par să fi căzut de acord asupra caracterului anticipativ al acestor simboluri, funcție potrivit căreia cele trei elemente ar corespunde, respectiv, celor trei împărății ale lumii de dincolo, vizitate de Dante în călătoria narată, respectiv, în cele trei cantice ale poemului: pădurea pentru Infern, colina pentru Purgatoriu și soarele pentru Paradis<sup>7</sup>.

Oricum, efectele benefice ale acestei prime viziuni spațiale se manifestă în „lacul inimii” călătorului (*lago del cor*: metaforă lacustră pentru un concept, altminteri, clinic, al inimii ca receptacol al sângelui vital), unde frica iscată de nocturna experiență a rătăcirii se potolește parțial. Este momentul când naratorul-personaj introduce, spre ilustrarea noii sale stări de relativă îmbărbătare, o comparație cu naturalistice implicații:

*E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,*

*si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.*

(Inf. I, 22-27)

(„Și asemenea celui care răsuflând din greu,/ scăpat la mal din furtuna marină,/ se întoarce către apa primejdioasă și privește, // tot astfel sufletul meu, care încă alerga,/ se întoarce îndărăt să mai privească o dată trecătoarea/ ce nu a lăsat niciodată pe nimeni în viață”). Iată cum, în plină derulare de simboluri (cu glorioase cariere retorico-literare, însă relativ descărnate din perspectiva strict „estetică”), Dante introduce o comparație cu apăsată miză lumească, el scurtcircuitându-și desfășurarea alegorică și injectând (odată cu respirația sincopată a presupusului marinar scăpat de la înec) un suflu de viață și de realitate în demersul narativ. Faptul este simptomatic pentru poetica dantescă și l-am subliniat nu o dată de-a lungul excursului nostru, însă acum e momentul să-l accentuăm încă o dată, întrucât e vorba de prima astfel de (viguroasă) imixtiune (de fapt, cum ne-am străduit a re-dovedi: participare) a realului (și naturii) în cadrul teologal-moralizantului poem. Lumea viului iese la iveală din cadrele poveștii, iar funcția „estetică” a faptului natural prevalează, pentru o clipă, în fața celei „anagogice”.

Revenind, însă, la alegoreză, să observăm cum pădurea însăși (așa „nedescrisă” cum era, totuși, pădure: *selva*) a suferit, în terțina de mai sus, o modificare generalizant-perifrastică, convertindu-se în și mai slab denotativul *passo* („trecătoare”), căruia abia precizarea atributivă „care n-a lăsat niciodată în viață pe cineva” (prin referința conținută, la moartea sufletească, produsă de viețuirea în hățișurile – din nou, metaforice – ale păcatului) îi restabilește (de bună seamă, doar într-o anumită măsură) identitatea textuală forestieră.

În această primă (anticipativă sau nu, oricum, se va vedea: insuficientă) alegorie în alegorie, însinguratul personaj-narator încearcă, după un scurt răgaz recuperator, o soluție ascensională personală:

*Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,  
ripresi via per la spiaggia diserta,  
sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.*

(Inf. I, 28-30)

(„Îndată ce mi-am odihnit puțin trupul trudit,/ am apucat-o pe – sau: către, n.n. – povârnișul pustiu,/ astfel încât piciorul de sprijin era întotdeauna cel mai de jos”). Interpretarea ultimului vers din terțina abia citată a făcut să curgă râuri de cerneală. E vorba de descrierea fizicității mersului practicat de personaj, cu nelipsite implicații de ordin alegoric. Boccaccio, citat și de Natalino Sapegno<sup>8</sup> ca fiind, probabil, cel mai apropiat de intenția lui Dante (intenție potențială

confirmată și de Benvenuto da Imola), afirmă că autorul „arată obiceiul îndătinat al celor care urcă, și care întotdeauna se opresc mai mult pe acel picior care rămâne mai jos”. Alți autori identifică, pe temeuri fizico-alegorice scolastice (după Albert cel Mare), piciorul mai de jos cu stângul, indicând inadecvarea încercării de urcuș iluminant, întemeiată pe facultățile afective ale sufletului, în opoziție cu facultățile raționale, simbolizate de piciorul drept<sup>9</sup>.

Unor astfel de comentarii, ce alegorizează cu severitate interpretarea descrierii mișcării trupești printr-o simbolizare intelectuală, însă și fizicității pretins-realiste a lecturii boccaccești, li se opune, cu ironie mușcătoare, un savant de talia lui Bruno Nardi. Reputatul profesor caută să-i readucă, așa-zicând, pe înaripații critici, mai vizionari decât Dante însuși, cu (amândouă) picioarele pe pământ. Și o face pornind de la premise, cel puțin în aparență, inatacabile. Protagonistul *Divinei Comedii* – arată studiosul, pe care îl urmăim, cu respectul datorat doar evidenței – este „un Dante viu, încărcat cu o experiență umană și dureroasă, înzestrat cu o personalitate individuală inconfundabilă, prezentă mereu în fatala sa înaintare, și nu simbolul abstract al omului păcătos, un soi de manechin teologic dintr-o expoziție de vicii și de virtuți”<sup>10</sup>. Așadar, cu totul dezinhibat față de contorsionatele strădanii ale înaintașilor comentatori, dantologul șef de școală își expune punctul de vedere cu o luciditate exemplară, fundamentată pe rara virtute a bunului simț.

Acea *piaggia* pe care umblă Dante, lămurește Bruno Nardi, e o întindere aproape orizontală, situată între vale și începutul urcușului propriu-zis (*cominciar de l'erta*), invocată imediat, cum vom vedea, în primul vers al terținei care urmează. Termenul e încă uzual în zonele rustice ale Toscanei, iar Dante vrea să afirme că, înainte să întreprindă ascensiunea pe dealul speranței, apucă să se miște pe un teren în principiu orizontal. La o adică (punctează rigurosul observator) numai cine pășește pe un plan orizontal are toată greutatea concentrată asupra piciorului „celui mai de jos”, adică pe piciorul de sprijin. Eroarea de anticipare a mișcării ascensionale a personajului a implicat, totuși, de-a lungul timpului „o mare risipă de știință biblică și teologică, de subtilități enigmistice, apte mai curând să inducă în eroare decât să

convingă”<sup>11</sup>. Într-o altă capcană întinsă de lectura alegorizantă cu orice preț cade însuși feciorul autorului, Pietro, „judecător la Verona și prin alte părți”, care explică respectiva descriere ambulatorie prin aceea că personajul întruchipat de părintele său ar înainta șchiopătând, fapt însă neconfirmat, în perspectiva dinamicii ca ramură a fizicii, în situația unui șchiop ce are de înfruntat o rampă, sau chiar de urcat o simplă scară<sup>12</sup>. Una peste alta, înainte de a proceda la elucidarea, mai mult sau mai puțin fantezistă, a presupusei alegoreze omniprezente în textul dantesc, e mai bine să ne încredem în acel Dante pe care l-am înfațișat deja ca un fin și precis observator al faptului natural.

#### Note:

1. Francesco Mazzoni, *Un incontro di Dante con l'esegesi biblica*, în G. Barblan (coord.), *op. cit.*, pp. 190-191.
2. Textul original, *apud*. F. Mazzoni, *loc. cit.*
3. *Ibidem*.
4. „Adormirea” intelectului întru păcat e metaforă (sau comparație) recurentă atât în Vechiul (*Isaia*, XXIX, 10) cât și în Noul (Pavel, *Romani*, XIII, 11) Testament. Metafora străbate veacurile. Să ne amintim doar de „Somnul rațiunii” care „naște monștri” în tabloul lui Goya.
5. Avându-și finalitatea în „mântuire” și, respectiv, „damnațiune”.
6. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della Divina Commedia*, Parma, Pratiche, 1995, p. 66.
7. G. Gorni arată că această idee, pe care o consideră „mai curând sugestivă decât pertinentă”, datează (cel puțin) de la Cristoforo Landino (*op. cit.*, p. 73).
8. V. Dante, *Divina Commedia. Inferno*, Newton & Compton, Roma, 1995, p. 7, nota 30.
9. *Ibidem*.
10. Bruno Nardi, *Il Preludio della Divina Commedia*, în «*Lecturae Dantis*» e altri studi danteschi, ed. îngrijită de Rudy Abardo, cu eseuri introductive de Francesco Mazzoni și Aldo Vallone, Firenze, Le lettere, 1990, p. 43.
11. *Idem*, p. 48.
12. *Ibidem*.

#### Abstract

The present article analysis Dante's feeling about traveling in a human world and puts in forward the fact that sources of inspiration for Dante have been the biblical world, as also the real and the mystical one. The vision about the space represents another important point in which Dante finds himself and a source of inspiration for his journey in a non-real world. Further the article is showing all the inspiring ways for Dante and all the authors who were inspired in time by him.