Dragoş COJOCARU

Despre premisele terestre ale călătoriei ultramundane a lui Dante

Spre a ilustra tehnica de compoziţie dantescă, Francesco Mazzoni arată că, tocmai, modelul silvic al amărăciunii lumeşti poate fi identificat într-un pasaj al comentariului sfântului Augustin asupra *Evangheliei după Ioan*, unde lumea însăşi e asemuită cu o „pădure amară" (*Amara selva mundus hic fuit*, IV, tr. XVI)[1]. Tot sfântul Augustin se prevalează (ca de obicei, într-un discurs executat la persoana întâi, asemenea lui Dante narator şi personaj) de aspectul primejdios al pădurii ca spaţiu al fricii, într-un pasaj din *Confesiuni*: „Aflându-mă deci în această pădure atât de întinsă şi atât de plină de curse şi de primejdii…" (*In hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum* – X, XXXV, 56). Acestor patristice sugestii, aşezate peste biblice şi vergiliene precedente, li se alătură, cu mult mai aproape de momentul elaborării textului *Divinei Comedii*, partitura bunului şi dragului magistru Brunetto Latini, care introduce în poemul său *Tesoretto* o situaţie (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,/ Şi am ajuns la marginea/ Unei păduri nemaivăzute")[2]. Din partea dascălului, precum se vede, o contribuţie mai modestă, dar serioasă. În sfârşit, odată asimilată lecţia iluştrilor antecesori, în propriul său tratat, neterminat, *Convivio* („Ospăţul", IV), Dante vorbeşte, metaforic, de „pădurea rătăcirii acestei vieţi" (*selva erronea di questa vita*), primejdie din care adolescentul nu poate găsi scăpare decât prin sfatul celor mai înţelepţi decât el[3]. Iată o metaforă de care va trebui să se ţină seama, la şapte veacuri depărtare, şi printre aspiranţii dantologi ai celui de-al treilea mileniu.

Imediat următoarele întâlniri dantesti, 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 şi aspră şi puternică. Le vom urmări însă în continuare, întrucât, cu toate că poetul va recurge la invocarea altor forme de relief şi de fiinţare 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 ştiu 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 terţină, în plină desfăşurare alegorică. Naratorul cândva călător îşi mărturiseşte cvasi-neputinţa de a repovesti intrarea în pădure. Motivaţia o constituie starea de „somn" în care se găsea în clipa intrării. Firesţe, nu avem aici de-a face cu o scenă de somnambulism, ci cu metafora somnului ca stare de (să ne exprimăm tot metaforic) înceţoşare a intelectului[4]. Consecinţa adormirii intelectului e părăsirea căii celei drepte. Sintagma *verace via* reia – în acelaşi spirit de întărire (prin redundanţă) la nivel sintactic a categoriilor fundamentale ce vor forma obiectul anagogicei călătorii: „calea cea dreaptă" *versus* „rătăcirea" – acea *diritta via* din versul al treilea.

Însă nici aici lucrurile nu stau neapărat aşa cum ar putea apărea la prima vedere. Să notăm doar – fie şi în treacăt, măcar spre a evidenţia sumedenia de posibilităţi interpretative, fără pretenţii de elucidare absolută – ipoteza de lectură a lui Guglielmo Gorni, care propune pentru *diritta via* înţelesul de „calea de dreapta" (în opoziţie cu cea de stânga), în prelungirea unui „mit străvechi, mergând de la Ypsilon-ul lui

BDD-A22741 © 2008 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:59:48 UTC)

Pitagora, la Hercule aflat la răspântie şi până la don Abbondio cel şovăitor între două ulicioare bifurcate”[6].

Ma poi ch’i’ 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 sfârşea valea aceea/ care îmi înfricoşase inima,// privii în înalt, şi văzui umerii acestuia/ îmbrăcaţi deja cu razele planetei/ ce poartă pe oameni drept pe orice cale”). Valea, prin definiţia sa presupunând inferioritate în raport cu nivelul pământului, constituie spaţiul geografic (mai propriu zis: forma de relief) ce adăposteşte pădurea întunecată. Firesc, în verticalizantă opoziţie cu această adâncitură, prilejuitoare de omeneşti alunecări şi rătăciri, Dante plasează dealul ascensional, luminat, în plus, de soare, invocat în text perifrastic, în calitatea sa de astru prin excelenţă al dreptăţii, purtător – în spiritul fraternizantului *Cântec* franciscan – de preaînaltă, dumnezeiască semnificaţie.

În acest moment s-au acumulat, deocamdată, trei simboluri fundamentale ale anticipării proemiale a întregului poem. Pădurea plasată jos, în vale, ca spaţiu al rătăcirii păcătoase, figurează în antiteză absolută cu dealul simbolizând existenţa dreaptă, călăuzită de strălucirea nu mai puţin simbolică a soarelui, întruchipând graţia divină. Numeroşi comentatori par să fi căzut de acord asupra caracterului anticipativ al acestor simboluri, funcţie potrivit căreia cele trei elemente ar corespunde, respectiv, celor trei împărăţii ale lumii de dincolo, vizitate de Dante în călătoria narată, respectiv, în cele trei cantice ale poemului: pădurea pentru Infern, colina pentru Purgatoriu şi soarele pentru Paradis[7].

Oricum, efectele benefice ale acestei prime viziuni spaţiale 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 experienţă a rătăcirii se potoleşte parţial. Este momentul când naratorul-personaj introduce, spre ilustrarea noii sale stări de relativă îmbărbătare, o comparaţie cu naturalistice implicaţii:

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

(„Şi asemenea celui care răsuflând din greu,/ scăpat la mal din furtuna marină,/ se întoarce către apa primejdioasă şi priveşte,// tot astfel sufletul meu, care încă alerga,/ se întoarse îndărăt să mai privească o dată trecătoarea/ ce nu a lăsat niciodată pe nimeni în viaţă”). Iată cum, în plină derulare de simboluri (cu glorioase cariere retorico-literare, însă relativ descărnate din perspectiva strict „estetică”), Dante introduce o comparaţie cu apăsată miză lumească, el scurtcircuitându-şi desfăşurarea alegorică şi injectând (odată cu respiraţia sincopată a presupusului marinar scăpat de la înec) un suflu de viaţă şi de realitate în demersul narativ. Faptul este simptomatic pentru poetica dantescă şi 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 (şi naturii) în cadrul teologal-moralizantului poem. Lumea viului iese la iveală din cadrele poveştii, iar funcţia „estetică” a faptului natural prevalează, pentru o clipă, în faţa celei „anagogice”.

Revenind, însă, la alegoreză, să observăm cum pădurea însăşi (aşa „nedescrisă” cum era, totuşi, pădure: *selva*) a suferit, în terţina de mai sus, o modificare generalizant-perifrastică, convertindu-se în şi mai slab denotativul *passo* („trecătoare”), căruia abia precizarea atributivă „care n-a lăsat niciodată în viaţă pe cineva” (prin referinţa conţinută, la moartea sufletească, produsă de vieţuirea în hăţişurile – din nou, metaforice – ale păcatului) îi restabileşte (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 soluţie ascensională personală:

Poi ch’èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sí che ’l piè fermo sempre era ’l piú basso.

(*Inf.* I, 28-30)

(„Îndată ce mi-am odihnit puţin trupul trudit,/ am apucat-o pe – sau: către, n.n. – povârnişul pustiu,/ astfel încât piciorul de sprijin era întotdeauna cel mai de jos”). Interpretarea ultimului vers din terţina abia citată a făcut să curgă râuri de cerneală. E vorba de descrierea fizicităţii mersului practicat de personaj, cu nelipsitele implicaţii de ordin alegoric. Boccaccio, citat şi de Natalino Sapegno[8] ca fiind, probabil, cel mai apropiat de intenţia lui Dante (intenţie potenţială

BDD-A22741 © 2008 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:59:48 UTC)

confirmată şi de Benvenuto da Imola), afirmă că autorul „arată obiceiul îndătinat al celor care urcă, şi care întotdeauna se opresc mai mult pe acel picior care rămâne mai jos". Alţi autori identifică, pe temeiuri fizico-alegorice scolastice (după Albert cel Mare), piciorul mai de jos cu stângul, indicând inadecvarea încercării de urcuş iluminant, întemeiată pe facultăţile afective ale sufletului, în opoziţie cu facultăţile raţionale, simbolizate de piciorul drept[9].

Unor astfel de comentarii, ce alegorizează cu severitate interpretarea descrierii mişcării trupeşti printr-o simbolizare intelectivă, însă şi fizicităţii pretins-realiste a lecturii boccaccieşti, li se opune, cu ironie muşcătoare, un savant de talia lui Bruno Nardi. Reputatul profesor caută să-i readucă, aşa-zicând, pe înaripaţii critici, mai vizionari decât Dante însuşi, cu (amândouă) picioarele pe pământ. Şi o face pornind de la premise, cel puţin în aparenţă, inatacabile. Protagonistul *Divinei Comedii* – arată studiosul, pe care îl urmăm, cu respectul datorat doar evidenţei – este „un Dante viu, încărcat cu o experienţă umană şi dureroasă, înzestrat cu o personalitate individuală inconfundabilă, prezentă mereu în fatala sa înaintare, şi nu simbolul abstract al omului păcătos, un soi de manechin teologic dintr-o expoziţie de vicii şi de virtuţi"[10]. Aşadar, cu totul dezinhibat faţă de contorsionatele strădanii ale înaintaşilor comentatori, dantologul şef de şcoală îşi expune punctul de vedere cu o luciditate exemplară, fundamentată pe rara virtute a bunului simţ.

Acea *piaggia* pe care umblă Dante, lămureşte Bruno Nardi, e o întindere aproape orizontală, situată între vale şi începutul urcuşului propriu-zis (*cominciar de l'erta*), invocat imediat, cum vom vedea, în primul vers al terţinei care urmează. Termenul e încă uzual în zonele rustice ale Toscanei, iar Dante vrea să afirme că, înainte să întreprindă ascensiunea pe dealul speranţei, apucă să se mişte pe un teren în principiu orizontal. La o adică (punctează rigurosul observator) numai cine păşeşte pe un plan orizontal are toată greutatea concentrată asupra piciorului „celui mai de jos", adică pe piciorul de sprijin. Eroarea de anticipare a mişcării ascensionale a personajului a implicat, totuşi, de-a lungul timpului „o mare risipă de ştiinţă biblică şi teologică, de subtilităţi enigmistice, apte mai curând să inducă în eroare decât să convingă"[11]. Într-o altă capcană întinsă de lectura alegorizantă cu orice preţ cade însuşi feciorul autorului, Pietro, „judecător la Verona şi prin alte părţi", care explică respectiva descriere ambulatorie prin aceea că personajul întruchipat de părintele său ar înainta şchiopătând, fapt însă neconfirmat, în perspectiva dinamicii ca ramură a fizicii, în situaţia unui şchiop ce are de înfruntat o rampă, sau chiar de urcat o simplă scară[12]. Una peste alta, înainte de a proceda la elucidarea, mai mult sau mai puţin fantezistă, a presupusei alegoreze omniprezente în textul dantesc, e mai bine să ne încredem în acel Dante pe care l-am înfăţişat deja ca un fin şi 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 comparaţie) recurentă atât în Vechiul (*Isaia*, XXIX, 10) cât şi în Noul (Pavel, *Romani*, XIII, 11) Testament. Metafora străbate veacurile. Să ne amintim doar de „Somnul raţiunii" care „naşte monştri" în tabloul lui Goya.
5. Avându-şi finalitatea în „mântuire" şi, respectiv, „damnaţiune".
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 puţin) 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 şi 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.

BDD-A22741 © 2008 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:59:48 UTC)