RAJNAI LÁSZLÓ

DANTE ARCA

Különlenyomat

DANTE A KÖZÉPKOR
ÉS A RENAISSANCE KÖZÖTT

című Dante-Emlékkönyvből

1966

VII. Giotto: Dante Alighieri
(Firenze—Museo Nazionale, Seymur Kirkup rajza után)

VIII. Dante Alighieri
(Firenze – A Biblioteca Riccardiana Dante-kodexének miniatúrája)

Gyöngyi
szeretettel
Lacó
66 júl. 12.

DANTE ARCA

Írta

RAJNAI LÁSZLÓ

Ecce vides vatem

Minden alkotó tehetség műveiben formálja meg valódi és maradandó arcát. Ami mulandó, így lesz végül is romolhatatlan, s ami az életben szüntelen változott, e virtuális önarcképben — az alkotásban — végső tökéletességre és teljességre érik. Valahányszor a viszonyok mostohasága vagy az egykorú érdeklődés hiánya — gyakran magasrendű s a kor lelkében gyökeredző okból — megfoszt bennünket a teremtő géniusz „romló, földi másá"-nak ismeretétől, ebből a nemes formakincsből merítünk és következtetünk vissza testi ábrázatának szegényesebb, de meghittebb valóságára. Ha mester nyúl ilyenkor az ecsethez vagy a vésőhöz, olyan mester, kinek van érzéke az emberi sors nagyszerűsége és esendősége iránt, s aki felfogja mindazokat a rejtett áramokat, melyek az alkotó szellemi hagyatékából erednek, s szerencsésen fonódnak össze saját képzeletének teremtő sejtelmeivel — akkor az arc, mely ily módon keletkezik, hű lesz, s a ráismerés örömével tölti el a nézőt. Akhilleusz haragjának mindent megértő énekese olyan lelkes derűvel szemléli látomásait a római Museo Capitolinóban, hogy önkéntelenül fejet hajtunk, eléje lépvén, s minden kifogásnak el kell némulnia Buonarroti ótestamentomi alakjai előtt.

Mélyen gyökeredzik azonban természetünkben, hogy ne érjük be a puszta, mégoly megvesztegetőnek tetsző újraálmodó és újra-teremtő kísérletekkel sem, hanem makacsul kutassunk az elveszett valóság minden darabkája után, s oly módon tegyük láthatóvá szeretteink és nagyjaink arcát, mintha még ma is közöttünk időznének. Az emberiség nem érezte

mindig egyformán szükségét e vágy kielégítésének, s éppen annak a kornak, mely a „Fenséges Költőt" szülte, a középkor alkonyának még hanyatló idejében is alig ébredezett ez az igénye. S ha zsendült már a kívánság — hiszen kezdet és vég mindig egybefolynak, s a Sommo Poeta születése a reneszánsznak is születésnapja — az egyénítés újjáéledő művészete darab ideig még váratott magára. Dante-arcmások, persze, szép számmal maradtak fenn, ezek eredete ésmegbízhatósága azonban felette homályos és kétes. Legalábbis ez a helyzet mind a mai napig. A gyakran túlságosan óvatos, nem ritkán fanyarul bizalmatlan, ám föltétlenül szavahihető Michele Barbi joggal jelenthette ki: „A sok arckép, miniatűr és szobor között . . . egyetlenegy sincs, amely teljesen megbízható volna.[1] A „sok arckép", természetesen, pusztán az anyag mennyiségét jelöli; ezeknek zöme már a laikus kritikája előtt sem állhat meg, ám a kérdés tudományos vizsgálatakor a helyzet még csüggesztőbb színben tűnik fel. Évszázadok közmegegyezése válik semmivé, a jól megalapozott hagyomány egyéni hangulatok játékszerének rémlik, s mihelyt kialszik a hit világossága, a kényelmetlen homályban karhossznyira sem látunk. A Dante-ikonográfia mai állása szerint — s már századok óta — a tudományos pesszimizmus melegágya. Neves történészek, minden rendű és rangú szakemberek módszeresen pellengérezték ki a probléma hiányosságait és ellentmondásait; a hagyományt a leletekkel, a leleteket az írásbeli dokumentumokkal semmisítették meg, s mikor „a sok arckép, miniatűr és szobor" keze-lábatörötten hevert a porondon, megnyugodva távoztak a kissé egyoldalú harc színhelyéről. A rombolás műve beteljesedett, az építés elmaradt.

Tisztelet a kivételnek. Ám ezek a kivételek sem mentik fel a kutatót ama kötelesség, sőt kényszer alól, hogy minden esetben az eredeti dokumentumokig menjen vissza; amennyire lehetséges, úgy kell szembenéznie a talányos relikviákkal, a megsápadt valóság e kései hírnökeivel, mintha ő volna az első, ki kezébe veszi őket. Ez az aktus, legalább külsőségeiben, hasonlít a dán királyfi mozdulatához, mikor kezében Yorick koponyájával faggatja a csontokat egykori tulajdonosuk felől. Olyan ember monológja ez, ki tudtán kívül halálba indul — mi ellenben az életet keressük az ereklyék, a szellem és a művészet segítségével. Tanulmányunkat ennek megfelelően osztjuk három részre. Az elsőben a legfontosabb tárgyi dokumentumokat tekintjük át, a másodikban megkíséreljük egyéni magyarázatukat, a harmadikban pedig az igaznak megismert anyag minél hívebb jellemzésére törekszünk.

I.

1. Egészen bizonyos, hogy Dante hamvait legalább kétszáz évig nem háborgatták sírjában, a ravennai Chiesa dei Frati Minoriban, ahova Boccaccio klasszicizáló és ünnepélyes előadása szerint „sopra gli omeri dei suoi cittadini più solenni" vitték a költő tetemét. Az a roppant szívósság s a legfőbb hatalommal, a római pontifikátussal is farkasszemet néző makacsság, mellyel a kicsiny és gyenge Ravenna mindvégig megtagadta a holt vátesz kiadatását a bűnbánó „rókafi"-nak, édestestvére a régi kultúrák sötét és eksztátikus szenvedélyének, mellyel vérük árán is ragaszkodtak isteneikhez és istenné avatott királyaik holttestéhez. Ehhez a félig barbár hithez járulhatott még Itáliában az egészen nyílt halottkultusz s az a teljesen sosem feledett etruszk hiedelem, hogy a földanyához visszatért halandó hatalmasan megerősödik szívében. Vérré vált antik hagyományok s a szellemi nagyságnak már egészen modern, humanisztikus tisztelete fogtak össze, hogy érvényt szerezzenek a dantei „numquam Florentiam introibo"-nak.

Az első visszahívó és visszakövetelő kísérletek a mérgét kiadó Firenze intellektuális ellenzékétől indultak ki, magából e nyughatatlan városból; ám ezek jobbára jámbor írólelkek sóhajtozásainak bizonyultak. Komolyabbra fordult a helyzet,

amikor X. Leó pápa, maga is firenzei és Medici, magáévá tette az Accademia Medicea kiadatást sürgető felhívását, s buzgón helyeselte a Ravennába küldendő követség céljait.[2] Ekkor megmozdultak a Chiesa dei Frati Minori franciskánusai, kik őrző tisztjükben különösen féltékenyek voltak nagy halottjukra, s gondosan elrejtették a tetemet. Alighanem az ő kolostorukban pihentek Dante hamvai 1810-ig; ekkor a „Világcsászárság" legtehetségesebb és egyben leggátlástalanabb önjelöltje, Napóleon, tudtán kívül beleszólt a költő poszthumusz sorsába. Minthogy egy rendeletével eltörölte a vallási közösségeket, a ravennai ferencesek a Cimitero di Braccioforte befalazott ajtócskájában rejtették el a koporsót. Miközben a költő születésének 600-ik évfordulójára készültek, s a bracciofortei kápolnát restaurálták. 1865-ben, egy véletlen eset kapcsán, bár nem is keresték, ismét megtalálták Dante csontjait. Az öröm általános volt. Giovanni Puglioli és Claudio Bertozzi kristályládába helyezték a maradványokat, s kiállították őket. A városból, Itáliából és a külföldről számosan zarándokoltak az ereklyetartóhoz s nemcsak áhítatos kíváncsiak, hanem köztük szakemberek is.

A csontokat azóta több ízben megvizsgálták — nem mindig azonos eredménnyel. Nem valódiságukban kételkedtek, hanem — s ez eléggé különös — a mérőzsinór működött itt vagy amott pontatlanul. Az eltérések, szerencsére, jelentéktelenek. Amikor felsoroljuk a legfontosabb adatokat, és, természetesen hivatott vezető nyomán[3], végezetül az összkép megrajzolására is törekszünk, két módosító és irányító mozzanatra föltétlenül ügyelnünk kell. Az egyik: a csontok e kissé hiányos anatómiai jelbeszéde, a leletek csonkasága ellenére, bázisa minden további kutatásnak. Hiszen a sors kedvezése itt önként adja kezünkbe a vezérfonalat. A másik: ez az első és mindmáig legfontosabb „arc" — helyesebben koponya — pusztán vázlatos kerete egy örökre eltűnt valóságnak. A művész szerencsés sugallata vagy önkénye voltaképpen azt álmodhatja reá, amit

akar. Egyetlen s megbecsülhetetlen formája olyan természeti tüneménynek, melyből egyszer s mindenkorra kiszökkent a tartalom. Tehát óvatosnak kell lennünk. Ami a csontok valódiságát illeti: sosem szegeztek velük szembe komoly kifogást. Kalandos sorsuk éppen becses és féltett voltuknak köszönhető. De vannak más bizonyítékok is. Ezekről majd a maguk helyén.

Dante közepes termetű volt, előrecsukló vállal és görbe háttal, s már csak ezért is idő előtt öregedettnek látszott. Boccaccio e szavai: „Költőnk tehát közepes termetű volt, java korán túl pedig valamennyire hajlottan járt",[4] a relikviákon ellenőrizhetők. Magassága 1,644 és 1,654 m közé tehető, s ez megfelel a mai olaszok átlagának, mely 1,655 m. De meggondolván, hogy öregkorban mind a férfi, mind a nő vagy 6—7 cm-t veszít termetéből, a különben is időnap előtt megkorosodott Dante — leginkább utolsó esztendeiben — bizonyosan nem haladta meg a 160 cm-t.[5] Ez az ötvenes éveiben járó Dante, ki az *Eklogák*ban joggal nevezte magát „annosus"-nak és „senex"-nek, holta után többszáz évvel is kézzelfoghatóan tanúskodik az életében elszenvedett testi és lelki gyötrelmekről. Kevés túlzással az egész váz aszkétikusnak is nevezhető: a szellemi életet élő ember jellegzetességei uralkodnak rajta. A gyomor élvezeteiről láthatóan lemondott. Szenvedéseit erősítik meg a koponyán, az arcon s az egész csontozaton lelhető aszimmetriák s a már lezárult vagy fejlődő anomáliák.[6]

Ezen a megviselt s inkább alacsony növésű törzsön, melyről elmondhatták talán a kortársak, hogy tiszteletre méltó volt, de azt már aligha, hogy „jó termetű" és „kellemes külsejű" — mint a Boccaccio képzelgéseit megvető, de más irányban éppúgy torzító Lionardo Bruni írja[7] —, ezen a hajlott alakocskán, cseppet sem következetes módon, az átlagosnál nagyobb terjedelmű és súlyosabb koponya ült. Térfogata 1700 cm^3 (az átlag 1450 és 1550 között van!), s ehhez arányítva megnőnek a fontosabb diametrumok is. Hosszúsága 19,3 cm, szélessége 14,6 cm, magassága 14,4 cm (mindhárom esetben kb.

1 cm-rel több az átlagos méreteknél). Formája szaknyelven „dolichomorf" (hosszúkás alakú). Súlya — a hiányzó fogak s az ugyancsak hiányzó alsó állkapocs nélkül — 776 gr, az átlagosnál mintegy 150 gramm-mal több.[8] A teljesség kedvéért vegyük még figyelembe, hogy kulcscsontja a női átlagot sem érte el, s előttünk áll az alacsony növésű, hajlott és keskeny vállú költő, önérzetesen hordott, dolichomorf, nagy koponyájával.

Dante homloka életében kevésbé volt egyenes, mint a lecsupaszított koponyán, s tekintetbe véve dudorodását és teltségét, derekasan ki kellett domborodnia. Arca, miként a hagyományos ikonográfia is tartja, nagy kiterjedésű, hosszúkás alakú, egyenes és homlokrészében magas.[9] Felső fele — s leginkább a koponyának az agyvelőt borító része — kicsiny és viszonylag keskenynek is mondható.[10] Az arccsontok, különösen az alsó szögletben, fejlettebbek az átlagosnál, s jobban ki is emelkednek. E jellegzetességnek a költő életében ugyancsak érvényesülnie kellett, ha szem előtt tartjuk Dante soványságát s a mediterrán fajta bőrének finomságát.[11] A profil ovális és kissé aszimmetrikus, különösen a parietális régióban.[12] Jellemző még Dante profiljára, hogy míg az orrtő és a felsőajak közti képzeletbeli vonal az emberi koponya horizontjával általában 93 fokos szöget alkot, nála ez a szög csupán 90 fokot zár be.[13] Ám az arc képét legdöntőbben mégis az orr fekvése és alakja határozza meg. Danténak erősen fejlett sasorra volt.[14] Az orrcsontok nagyok s a középső porcióban erősen kivájtak; szemmelláthatóan uralkodnak a homloksíkon, illetve — az állkapocsból kiemelkedő apofizis szélessége miatt — felfelé törekvő s előreugró tendenciát mutatnak. Igen fontos mozzanat (s alkalomadtán döntő bizonyíték), hogy az orr észrevehetően elhajlik jobbra, az orrsövény ugyanakkor balfelé görbül.[15] Több-kevesebb valószínűséggel feltehető, hogy az ornak ez aszimmetriája — ti. a jobbra való hajlás következtében — az élő Dante arcán még feltűnőbb volt. Az orr másik jellegzetessége,

az erősen fejlett adjectum ellenben annál kevésbé.[16] Jól megfigyelhető még a csontvázon, hogy az orr hátán, az oldalprofil közepe táján, könnyed elhajlás tűnik szembe a homorulat felső része felé. Az viszont már nem valószínű, hogy ez a görbület az élő arcán túlságosan szemetszúrt a nézőnek. Megjegyzendő még az orrhátról, hogy az ún. forrasztásponton (minden sasorr közös vonása ez) alighanem törési alakzat mutatkozott.[17] Az orr gyöke a koponyán csupán kevéssé mélyesztett. A költő életében az e homorulatnak megfelelő görbület a természetes, nagyobb sűrűség következtében nyilván enyhébb volt, mint ma. És megfordítva: éppen kevéssé mélyesztett voltánál fogva az átlagosnál szükségszerűen jobban ki kellett emelkednie.[18]

A szem, amely — költőről lévén szó — mindennél fontosabb és pótolhatatlanabb, a csontvázon puszta hiányával s e hiányt még inkább hangsúlyozó üres kereteivel szerepel. De olykor a csupasz keret is mélyen jellemző, megindító, sőt emlékeztető lehet. E gödrök tehát magasak, szélesek, egyszóval nagyok és jólépítettek voltak, ezenkívül aszimmetrikusak és vertikalitásra hajlamosak. Az orbisok magasak. Felső ajkának inkább alacsonynak, mintsem magasnak kellett lennie, ami pedig vastagságát illeti inkább vékonynak, mint közepesnek (6,1—9,48 mm). Más, alkati jellegzetességeit is figyelembe véve, különösen utolsó éveiben a felső ajak valamelyest hátranyomult, s mintegy rejtettnek volt nevezhető.[19] Fogai, minden jel szerint, jórészt már halála előtt kihullottak. Minthogy az alsó állkapocs a csontváz viszontagságai közben elveszett, nehéz véleményt alkotnunk róla. De a koponya más részeinek tanúsága szerint inkább kicsiny, mint nagy volt; az izmok összekötő kapcsai elárulják, hogy nem finom, hanem robusztus darabot kell képzelnünk, minthogy ezek végletesen szövődnek be egyfelől az alsó állkapocsba, másfelől pedig a koponyába.[20]

S most lássuk a koponya rövid „foglalat"-át néhány, eddig nem tárgyalt részlettel együtt:[21]

A fej terjedelmes, tojásadd alakú, nem nagyon magas és kissé hátranyúló.

A homlok egyenes, magas, jól kanyarított és téres, könnyedén kiemelkedő szemöldökcsontokkal; természetes lendülettel ível felfelé.

Az orr nagy, keskeny, kiemelkedik a homloksíkból, alig mélyesztett gyökke és domború háttal; figyelemre méltóan elhajlik jobbra, és bázisával tán enyhén lesüllyed.

A szemgödrök nagyok, magasak, egymáshoz közel fekszenek, aszimmetrikusak és vertikális hajlamúak.

Az arccsontok nagyok s valamelyest kiemelkedők.

A halántékgödrök könnyedén mélyesztettek.

A felső állkapocshoz tartozó részek viszonylag kicsinyek, különösen az arc többi csontjához képest, ugyancsak kicsiny és alacsony szájpadlással, az alveolaris processusnak magasságban való csekély fejlettsége miatt.

Az alsó állkapocs — amennyire következtetnünk szabad — a felső állkapocshoz, hasonlóan kicsi, de viszonylag talán erőteljesebb.

A száj nem nagy, de erős, rövid felső s talán egyenlő nagyságú alsó ajakkal vagy viszonylag nagyobbal, mely a felsőnél előbbre ugrik.

Az arc profilja nem tört vonalú, hanem egyenes.

Koponyatudósok bizonyára egész sor következtetést vonnának le ezekből az adatokból, mi azonban pusztán eszköznek tekintjük őket a legmagasabb célnak, egy *Dante szellemiségét* is híven kifejező arcmásnak megközelítően pontos megragadásához. A csontok magukban véve bármennyire tiszteletre méltó relikviák, ahogy már említettük, eleve csatát vesztettek az élet meglepetésekben gazdag sokrétűségével szemben. Ugyanakkor — s ez veszedelmes érvnek látszik — nem tagadható, hogy egyetlen, nem túlságosan feltűnő fizikai anomália is döntően megváltoztathatja az egész arc karakterét. A borulátók szerint bebizonyított s a modern ember szemében eléggé

sajnálatos tény, hogy a Giotto-freskó kivételével nincs egyetlen olyan arcmás a Dante-ikonográfiában, amely hajszálpontosan követné a kétségtelenül hiteles koponya „előírásait". Sőt éppen azok a dokumentum-erejű ábrázolások, melyekben mi leginkább érezzük a dantei lelket — mint pl. a Codex Riccardianus képe vagy a híres nápolyi mellszobor —, mintha komolyabb eltéréseket mutatnának fel a ravennai szarkofág sokat hányódott maradványaival szemben. Egy bizonyos: a csontok durvább, de meghittebb valósága és az ismert arcmások között (ismételjük, talán a Giottóé kivételével) alighanem nehéz lesz megtalálnunk az áhított, közvetlen kapcsolatot. Ha ugyan segítségünkre nem siet valami újfajta lelemény, mely eddig ismeretlen oldaláról világítja meg a problémát. A csontok tanúságtétele egy dologban mégis perdöntő kell hogy legyen: igenis megszakítatlan a sor a koponya és a „típus-arc"-nak mondott ábrázolások között. Ez pedig hatalmas argumentum a hagyománynak s e hagyomány bázisának, a diadalmas koporsó szerény tartalmának igazsága mellett.

2. „Dante halotti maszkja" néven két szoborfej, illetve mellszobor ismeretes. Eléggé különös, hogy a harmadikról, mely az idők folyamán állítólag megsemmisült vagy lappang (s még jó, ha egykori meglétét is nem tagadják), rendelkezünk aránylag legtöbb adattal. Ezek az adatok, sajnos, csupán egyetlen forrásból ismeretesek, s ez a forrás is meglehetősen késői. Giovanni Cinelli művészettörténész (1625—1706) „Toscana Letteraria" c. kéziratában ez áll: „Al sepolcro di Dante in Ravenna vi era una testa assai ben modellata". Ez a „testa"[22] annyira megnyerte tetszését valamelyik ravennai érseknek, hogy elemelte helyéről, s később Giovanni da Bolognának, a híres szobrásznak ajándékozta. Figyelembe véve mindazt, amit Giambologna életéről tudunk, ez az érsek nem lehetett más, mint Pier Donato Cesi pápai legátus, akit 1555-ben III. Pál Ravennába küldött. Cesi baráti kapcsolatai Giovanni da Bolognával ismertek, mégpedig éppen abból az időből, mikor

ez utóbbi élete egyik főművén , a Neptun-kút szobrain dolgozott Bolognában (1563—1566). Da Bologna halála után (1609) Dante mellszobra (Cinelli szóhasználata értelmében ui. a testa mellszobornak is felfogható) a művész tanítványának és örökösének, Pietro Taccának birtokába jutott. Tacca műtermében pillantotta meg egy napon Sforza hercegnő, s annyira megtetszett neki, hogy „di propria mano portò via" — sajátkezűleg magával vitte. A testa további holléte felől hiányzik minden híradás.[23]

Ami mármost a Torrigiani-maszkot illeti: a lényeg megsértése nélkül mellszobrot is mondhatunk, hiszen a vállrész és a barett hozzákapcsolásával egyfajta relief-büszt keletkezett, melyet aztán kerek, sima lapra erősítettek.[24] Ezen fut körbe a következő felírás: „*Effigie di Dante Alighieri dalla maschera formata sul di lui cadavere in Ravenna l' anno 1321.* (Ez azonban az egyetlen történelmi textus, mely Dante-maszkról beszél.) Első adatunk 1735-ből való, amikor is Carbone Maria del Nero, Portigliano bárójának tulajdonában volt. Örökség révén került a Torrigianikhoz,[25] 1865-ben, az ünnepi Dante-évben pedig Carlo Torrigiani márki a firenzei Uffizinek adományozta.[26] Az Uffiziből került később a Bargellóba, a Cappella S. Maria Maddalenába, hol jelenleg is található.[27] Anyaga színezett gipsz; Fabio Frassetto, kitől osteológiai adatainkat vettük, a munkát a koponya szemszögéből vizsgálván arra az eredményre jutott, hogy fontos eltérések észlelhetők közöttük. A Torrigiani-szobor orra nem hajlik el jobbra, s a homlok sem egyeztethető kielégítően a koponya-homlokkal.[28] A leghatározottabban elveti az azonosság lehetőségét, s minthogy a maszk profilja és a nápolyi mellszobor sziluettje tökéletesen egyezik, elmarasztaló ítéletét ez utóbbira is kiterjeszti.[29]

A másik — a Bartolini-Kirkup-féle — maszk azáltal különbözik a Torrigiani-félétől, hogy vállrésze és barettje hiányzik, ezúttal tehát több joggal szólhatunk „Dante halotti maszk"-járól. 1830-ban bukkan fel Lorenzo Bartolini (1777—

VII. Giotto: Dante Alighieri
(Firenze—Museo Nazionale, Seymur Kirkup rajza után)

1850) szobrásznál, ki Ravennában találta, s a fej hitelességében nem hitt. Bartolini ajándékozta Seymour Kirkupnak, az angol festőnek, ki oly fontos szerepet játszott Giotto Dante-freskójának fölfedezésekor. Kirkuptól, aki 1880-ban halt meg, ennek özvegyéhez, Signora Paolinához került, majd 1901-ben Alessandro d'Anconához, mert ez megvédte az özvegy elhúnyt élettársának emlékét. D'Ancona 1911-ben a maszkot Firenze Tanácsházának ajánlotta fel. — Frassetto említett módszerével megint csak tagadja a maszk hitelességét, s nem csupán a profilok eltérő vonásaira, hanem az egész darabnak, mint halotti maszknak elégtelenségére is utal: sem ráncok, sem szőrszálak lenyomatait nem találja rajta.[30]

A kutatók általában kétféleképpen ítélnek a maszkokról: pozitív bizonyítékok hiányában vagy elvetik, vagy hitelesnek jelentik ki őket, s igyekeznek fölfedezni vonásaikban Danténak azt a képét, mely egyéni elképzeléseikben a költőről él. S ha nem fogadják el a halotti maszk tényét (mert valóban furcsa, hogy a régi forrásokban semmi ilyesmiről nem történik említés), mi erősíthetné meg azt az állítást, hogy Dante hiteles arcmásával van dolgunk? Igaz, hogy a nápolyi mellszobor mintha éppen a Torrigiani-maszkról mintázta volna a fej formáját, de ha nem valódi a maszk, miért volna hitelesebb a szobor? Hiszen akkor csupán egy tévedést plántál tovább, s ha közvetett bizonyítékok a mű igazsága mellett szólnak is, a lényeggel kapcsolatos kételyeinket aligha csökkenthetik. Valami magáért való és önmagában is helytálló argumentumra volna szükség, hogy itt valóban Dante arcáról van szó — az eddigi bizonyítékok azonban ilyennel nem szolgálnak. Ki ennek, ki annak a quattrocentista szobrásznak tulajdonítja a portrét, s ha figyelembe veszi a hagyományt, keresi az elveszett eredetit, melyen nem az originális maszkot, hanem egy korábbi szoborművet szokás érteni. A lehetőségek — már ami a találgatásokat illeti — csaknem korlátlanok. De hol itt a bizonyosság?

3. Mikor Giotto 1306-ban Páduában a S. Maria dell'Arena templomban híres freskóciklusát festette, a hagyomány szerint találkozott Dantéval. Benedetto da Imola pedig arról tudósít, hogy ezeket a képeket éppenséggel a költő hatására alkotta. A korai trecento e két legnagyobb művészének kapcsolatairól még más adatunk is van. Vasari mondja Giottóról írott életrajzában, hogy a művész Dante tanácsa nyomán s az ő hatására festette Nápolyban a Santa Chiara kolostor egyik kápolnájában *János Jelenéseit* sőt Assisi-beli híres freskóit is Dante buzdítására készítette. Mindez azért fontos, mert hitelesíti a kettejük barátságáról keringő híreket; a kortársak mindenesetre meggyőződéssel állították, hogy a felületes ismeretségnél szorosabb kapcsok fűzték őket egymáshoz.

Milyen időből keltezhetik ez a kapcsolat? Alighanem a száműzetés éveiből (a páduai hagyomány is erre utal); annál különösebb ez, mert a Bargello freskója egészen fiatal embert ábrázol, — illetve semmiképpen sem ábrázolhatja azt a Dantét, aki már maga mögött tudja a „legtökéletesebb életkor"-t (vagyis a 35-ik életévet). Ezt a kérdést eddig, tudtunkkal, csak Fr. X. Kraus vetette fel a múlt században, holott ez komolyabb ellenérvszámba mehetne, mint azok az okoskodások, melyekkel a freskó hiperkritikus vizsgálói szálltak szembe a hagyománnyal.[31] A személyes ismeretség tényét azonban még további irodalmi források is megerősítik. Filippo Villani mondja Giottóról, hogy tükrök segítségével magáról és Dantéról portrékat festett Firenzében, a Palazzo del Podestà egy oltárképén. Művének olasz fordításában szabatosabban szól: elbeszéli, hogy a művész a palota kápolnájának falára festette Dantét. A Bargello freskóját tehát már a trecentóban hiteles Dante-portrénak ismerték el. Mint ilyenről emlékezik róla Antonio Pucci *Centiloquio*ja is:

Perfetto di fatezze è qui dipinto,
Come a sua vita fu di carne cinto,[32]

— igaz, hogy szorosan Filippo Villani nyomán, de szemmelláthatóan a közmeggyőződésnek adva hangot. Vagy két század múltán még Vasari is úgy említi, mint ami csorbítatlan épségben és tekintélyben áll a kortársak és a művészvilág előtt.

A nagyhercegi uralom alatt azonban, az eldurvuló újkori századokban Dante arcánál és Giotto zsenijénél fontosabb lesz a korlátlan politikai hatalom, s vandál kézzel dúlják fel a Bargello kápolnáját. Több emeletre osztják, s az így nyert új helységeket börtöncellának rendezik be. A freskókat kíméletlenül átmázolják. 1840-ben azután egy átépítés alkalmával váratlanul ismét felfedezik Giotto festményeit, melyek a Paradicsomot, a Pokolt, Szent Magdolna és Egyiptomi Mária legendáit ábrázolják. Három angol-amerikai művésznek, Richard Henry Wildenek, Aubrey Bezzinek és Seymour Kirkupnak köszönhető a freskók feltámadása. Az utókor immár zavartalanul örülhetett volna a költő arcának, ha egy avatatlan és közepes tehetségű festő, Antonio Marini a nagyhercegi rezsim megbízásából nem vett volna részt a munkában. Nemcsak szükségtelen módon megrongálta a freskót, amikor erőszakosan kirántott egy szeget a figura szeme alól, hanem, ami még rosszabb, „helyre is állította", s ezzel az önkényes beavatkozással teljesen kivetkőztette sajátos mivoltából. E szerencsétlen restaurálási kísérletben az elvakult pártpolitikai szenvedély is vétkes: minthogy az uralkodó, érthető módon, gyűlölte a risorgimento legkülsőségesebb megnyilvánulásait is, parancsot adott a freskó színeinek megmásítására. Marini tehát az eredetileg zöld alsóruhát barnára festette át, nehogy a piros, fehér és zöld színek változatlan együttese sértse a konzervatív főrangúak ízlését. Ám ezzel sem érte be: az arc körvonalait is módosította, s így a kép — kevés túlzással szólva — csaknem elveszettnek tekinthető. Szerencsére Seymour Kirkup még a restaurálás előtt rajzot készített a műről; a szem, sajnos, erről a végtelenül finom kis munkáról is hiányzik, de segítségével valamelyes fogalmat alkothatunk a meg-

rongált eredetiről. Miként már említettük, Giotto portréjával azonosítható legtökéletesebben Dante koponyája; ez az egyezés kiterjed mind az egészre, mind a részletekre, de leginkább mégis a formán vehető észre.[33] A régebben hangoztatott kifogások, melyekkel a portré hitelességét kívánták gyöngíteni, nem túlságosan meggyőzők a nagyszámú igenlő nyilatkozat mellett, s kellő történeti apparátussal rendre megcáfolhatók. Említik az 1332-es tűzvészt; de miért kellett volna ennek a freskót elpusztítania, ha kortársak és utódok továbbbra is gyönyörködhettek benne? Való igaz, hogy Dante száműzött volt és főbenjáró bűnnel vádolták, s száműzött polgárok arcát nem szokás reprezentatív épületek falán megörökíteni. Giotto azonban nem kiemelve, hanem csoportban ábrázolja Dantét, s így a haragvó, uralmon levő párt szeme elől akár még el is rejthette. Nagy hírű festők egyébként — gondoljunk a Cappella Sistinában dolgozó Michelangelóra — a művészeteket rajongva tisztelő Itáliában szokatlan kiváltságokat élveztek; Giotto pedig a tiszteltek között is a legtiszteltebbek egyike volt.[34] Ami pedig azt a szemrehányást, helyesebben gyanút illeti, hogy a Dante-kép nem egyénített portré, hanem típusarc, mely Giotto egyre több művén fedezhető fel: ha igaz volna ez a feltevés, nem kereshetnők-e éppen Dante arcán e típus eredetét? S nem történelmi anakronizmus-e a XIX. század gyakran csak nyárspolgári igényeket kielégítő realizmusának számonkérése Giottótól és követőitől?

E követők egyik legkiválóbbja volt Taddeo Gaddi, hírneves firenzei festőcsalád tagja, kinek munkájával azonban, minthogy közvetlen tapasztalásból már nem írható le, máshelyütt foglalkozunk.[35] — Hosszú sor következik Domenico di Francesco (I[1] Michelini) táblaképe után, mely máig a firenzei Duomóban látható; sokkal több joggal nevezhető újkori ábrázolások ősének a nápolyi mellszoborral együtt, mint Raffael híres freskója, melynek folytatása nem igen akadt. Általában az elragadtatás hangján szokás szólni Raffaello két Dante-freskójáról; mi, megvalljuk, ezt az áhítatos tiszteletet nem osztjuk. A „Parnasszus" Dantéjától nem tagadható meg bizonyos mélyebb jellemábrázoló készség, — a fáradt arcról leolvasható, befelé tekintő rezignáció finom költői érzékkel párosult megfigyelőképességre vall; a „Disputa" éles, ha ugyan nem túl-éles, profilja pedig nagy erőről, helyesebben az erő illúziójának szándékáról tanúskodik. Raffael azonban nem mélyedt el igazán Dantéban, ez kétségtelen. Aminthogy az érett reneszánszban ő képviseli legátfogóbban azt a föltétlenül „közérthető" irányzatot, mely a quattrocento elragadó kezdeményezései után az igazi művészet valóságos elárulásának hat — mint minden „nagy", „magasztos" tárgyú művében, itt sem birkózott meg a problémákkal, hanem egy elegáns mozdulattal megkerülte őket. Dante neki határozottan „magas" volt és született udvaronc-lényének bizonyára kissé kényelmetlen is. De hogyan ábrázolhatta volna kongeniális módon annak a magányos embernek tragikumát, akinek minden lépés nehezére esett az idegen lépcsőkön, ő, ki világéletében könnyedén járta a mások lépcsőjét, s álmában sem tört borsot a hatalmasok orra alá? Úgy emelte ki Dantét a hétköznapi emberek tömegéből, hogy egyszersmind az okos és gyakorlati halandók társaságából is száműzte, s oly előkelő, életen-túli rangot biztosított neki, hogy a közvetlen érintkezés a költő és csodálói között immár lehetetlennek tetszik. Semmi kétség: derekasan idealizálta.

Raffael után következnék — Michelangelo. Tíz esztendővel ezelőtt érdekes könyv jelent meg Rómában: Joquin Diaz Gonzalez, Venezuela szentszéki nagykövete írta, s könyvének már címében is azt igéri, hogy a művészet egy nagy titkának felfedezésével szolgál.[36] Az író nem céhbeli történész, polgári foglalkozása orvos, de irodalom- és művészettörténeti tájékozottsága kiváló, s amit munkájában közöl, az a puszta ötletszerűséget messze meghaladja. Egy reggel, mikor a Capella Sistinában Michelangelo *Utolsó Ítéletét* nézegette, úgy rémlett

neki, hogy a nyüzsgő alakok tömkelegéből egy roppant fej körvonalai bontakoznak ki, egy reneszánsz-profil vonásai, s a három részre osztott, gigantikus dráma mintegy ebben a kolosszális főben játszódik le.[37] Felfedezése, érthetően, boldoggá tette, de mert kétségei is támadtak, a következő napokban többedmagával újra és újra megvizsgálta a freskót. Környezete megerősítette első benyomásait. Általános volt az öröm, ám ugyanakkor a csodálkozás is, hogy évszázadokon keresztül senkinek sem tűnt fel e valóban nagy „titok" jelenléte. Gonzalez munkához látott, hogy megállapítsa e hatalmas fej tulajdonosának kilétét. Az eredmény: a fej Dante feje, mégpedig a Codex Riccardianusban található Dante-portrénak csaknem teljesen hű felnagyítása emberfeletti méretekre, beleértve egyéb festői járulékait (a barettet stb.) is. A gondolat első pillantásra meghökkentő, de az egymásra illesztett hasonmások látszatra semmi kétséget sem hagynak a felfedezés igazsága felől. Nem hiányoznak a közvetett bizonyítékok sem: valóban nem nehéz Michelangelo verseiből, leveleiből s gondoldolkodásmódjának ismeretéből e grandiózus tervre következtetnünk. Dantét ha nem is mesterének, de föltétlenül lelki rokonának tekintette, s magának a Végítéletnek koncepciója sem idegen Dante költői kozmoszától. Gonzalez a továbbiakban az ítélkező Krisztus alakját is Dantéval hozza kapcsolatba, bennünket azonban elsősorban az óriás-profil s annak igazi tulajdonosa érdekel.

Ha túlságos — azaz pozitivista — szigorral kezeljük ezt a kérdést, sem a fej valóságának, sem a Dantéra való hivatkozásoknak nem adhatunk föltétlen hitelt. Ám saját szemünk tanúskodása ellen sem tusakodhatunk, s mindenképpen igaz, hogy aki az elmélet *tudtával* tekint a freskóra, tüstént felfedezi a szóban forgó arc körvonalait. Az ismert Dante-fejjel való azonosítás azonban, véleményünk szerint, nagyonis vitatható. Az első pillantás már-már meggyőző, mikor jogos kétségeink támadnak. A fej orra ui. sehogysem fogadható el ama bizonyos

Dante-portré orra gyanánt. Úgy gondoljuk, sasabb a legmerészebb sasorrnál is — ha nem tesszük fel, hogy Michelangelo minden ok nélkül ilyen csaknem bohókás taggal látta el a költő arcát. Ez nem valószínű. S ha elhanyagoljuk e karvalycsőrt, s inkább a mögötte halványabb körvonalakkal húzódó, tört vonalú orrot figyeljük? Akkor — ez már a mi föltevésünk, sőt meggyőződésünk — *nem Dante, hanem Michelangelo arcát látjuk*, magát a mestert, amit akár Daniele da Volterra, akár a római Palazzo dei Conservatori Michelangelo-mellszobrának arcéle kellőképpen bizonyít. S ez a gondolat, hisszük, nem méltatlan az „isteni" Michelangelóhoz; a világtörténelem utolsó, legmegrendítőbb eseményének mint ideának és mint látomásnak — ez alkalommal *saját* eszméjének és *saját* víziójának — gyújtópontba sűrítése önmagában egyaránt rávall a reneszánszra s egyik legtitánibb lángelméjére. S *ebben*, csakugyan, méltó Dante koncepciójához is: amiképpen a költő önmagát tette meg a világmindenség hősévé, hasonlóképpen ő is belekomponálta — képszerűen — saját személyiségébe az istenség és emberiség drámáját. Ezt az eszmét megvitatásra bocsátjuk.

4. A számos kódex-miniatúra között csupán kettő méltó a figyelemre: a Codex Palatinus és a Codex Riccardianus portréja. Az előbbinek minden érdekessége abban rejlik, hogy ez az egyetlen Dante-miniatúra, mely megnyugtatóan azonosítható a csontváz koponya-formájával. Nézetünk szerint nem egyéb, mint a Giotto-féle freskóról készült, fejtartásában némileg módosított másolat. — A Codice Riccardiano nagy kvartalakú, színes portréja azonban jelentőségben vetekszik a leghíresebb ábrázolásokkal.[38] Keletkezésének idejét ma általában a XIV. századra teszik; nagy haladás ez, ha meggondoljuk, hogy nem is oly régen a quattrocentótól is elvitatták volna, csakhogy még későbbi korból keltezhessék. A kutatás irányát azelőtt a minél alaposabb cáfolás vágya szabta meg és hatotta át: a tagadó és igenlő bizonyítékokat oly módon csoportosí-

tották, hogy elrendezésükből végül is a kérdéses portré hamis vagy naiv volta derüljön ki. A régi századokat elmarasztalták a kritikátlanság bűnében, csak azért, mert azok megelégedtek a számukra kétségtelen igazsággal, és nem gondoskodtak az írásbeli dokumentumok tömegéről, hogy majdan kielégítsék a szkeptikus korok nemzedékeit. Ma szerencsére változott a helyzet: nem a tagadás a cél, hanem az igazság kiderítése s a probléma jóhiszemű megközelítése. A kódex-portré hitelességét, persze, sokan ma is tagadják.[39] A végső arbiter azonban itt is az egyéni ízlés.[40] Történeti adataink ugyanis nincsenek, s a tárgyi bizonyítékok meggyőző erejét nem pótolhatja, sajnos, semmi.

II.

A dokumentumoknak számban csak kisebb, de értékben és jelentőségben nagyobb hányadát tekintettük át. Ha mellőzzük ezúttal a Dante-sír csontjait, melyeket nyilvánvalóan egészen külön kategóriaként kell kezelnünk, az ábrázolások közül, láttuk, csupán a Bargello sok vihart átvészelt freskóját fogadják el többnyire hitelesnek. Azok a kifogások, melyeket a múlt század végén, ill. a XX. század elején hoztak fel ellene,[41] elháríthatók. Azt a saját magunk említette nehézséget, hogy ti. a művész képe kb. 25—30 éves fiatal férfit ábrázol, Dante pedig a freskó keletkezésének idején (ha személyes megismerkedésüket 1306-ra tesszük) legalább 40 esztendős volt, a következőképpen oldanók meg:

Giotto nem — s különösen nem a mai értelemben vett — realisztikus portrét kívánt festeni Dantéról, hiszen mint egész művészi tevékenységében, elsősorban az ábrázolt ember s annak mélyebb lelki rétegei érdekelték. Nem éppen az „ideát" kereste, de nem is a testet; az elvont értelmezésektől az ő kora — s ő maga is — már túlságosan messzire szakadt, de az ember legkülsőbb habitusában, a testben sem bízott föltétlenül. Ha szabad ezt a föltevést megkockáztatnunk: szellemi és erkölcsi kategóriákban (ma úgy mondanók: típusokban) látta és ábrázolta az emberiség univerzumát; egy-egy ilyen kategórián — vagy típuson — belül aztán az ébredező reneszánszmester is jogaihoz jutott, ám az egyénítést, mint öncélt, még nem ismerte, csupán felhasználta. Dante az ő számára nem az a tehetséges és immár széltében ismert, hazájából elűzött, elégedetlen és szigorú polgár volt, kivel sorsa éppen összehozta, s kinek arcvonásai szüntelenül változtak és keményedtek a rohanó és mostoha idővel, hanem az erkölcsi tisztaság, az „angyali" intellektus és e kettőből áradó lebírhatatlan szellemi fölény „kategóriája", mely egy meghatározott életkor természetes környezetében érvényesült leginkább, — s melyhez talán a Firenzében töltött „jobb" napok emléke is társult. Persze, tévedne, aki azt hinné, hogy Giotto „átszellemítette" Dantét; ellenkezőleg, megtestesített benne valami többet és egyetemesebbet, mint ami *csak ő* volt; amiképpen az *Isteni Színjáték*ban a költő egész korának erkölcsi és szellemi terhét magára veszi, anélkül, hogy „egyénisége" megsínylené, azonképpen itt, arcának festői harmóniájában is összesűrül és megbékül személyiség és személyfölötti lehetőség a szabadság és megvalósulás gyönyörű hipotéziseit leginkább támogató életkornak, a fiatalságnak jegyében.

Lássuk sorjában a többit.

A maszkok valódisága ellen rendszerint azzal érvelnek, hogy sem a legrégibb életrajzokban, sem a számos kommentárban nem található semmi utalás erre nézve.[42] Ezt minden kutató megjegyzi. De hadd figyelmeztessünk arra a szomorú s eléggé közismert tapasztalatra, hogy már a kortársak hihetetlen gyorsasággal feledkeznek meg az eltávozott nagyok poszthumusz sorsáról, s vajmi kevéssé törődnek a kegyelet részletkérdéseivel. Dante teteme — amint láttuk — nagy kincs volt, de inkább csak jóval halála után, s ekkor is inkább morális jelentősége hívta fel reá a figyelmet, mintsem a tárgyi emlékek.

Még a legbővebb életrajz szerzője, Boccaccio is nagyon helyesen a Műnek az alkotó halála utáni sorsáról tudósít elsősorban, minden más felett elsiet. És említsük meg azt a másik kifogást is, mely e szokás feleleventését jóval későbbről keltezi s általában nem tévesen. A maszk-készítés szokása Dante elhúnytakor még legföljebb csak szórványos lehetett. A kutatók azonban ezt a vékony lehetőséget is elvetik. Vajon jogosan-e?

Vasari nyilvánvalóan tévesen mondja Andrea del Verrocchióról a neki szentelt „Vita"-ban, hogy e nagy szobrásznak köszönhető a természet utáni gipszöntvény újra-meghonosítása.[43] Ezt az állítást egy sereg fennmaradt monumentum cáfolja meg: San Bernardino da Siena, Firenzei Szt. Antoninus Brunelleschi maszkja. (Egyelőre jegyezzük meg: főleg szenteké!) A Vasari-féle elbeszélés igaz magva: csakugyan a firenzei kora-reneszánszban dolgozták ki szélesebb körben és régi minták nyomán az állítólag feledésbe merült eljárást. Okai között szerepelt az antik írók tanulmányozása, az egyéniség ébredő tisztelete pedig mintegy történelmi hajtóerőként működött. Ernst Benkard, ki e kérdésnek legkiválóbb szakértője, csak nagy óvatossággal nyilatkozik a maszk-készítés lehetőségeiről a trecento első évtizedeiben, de végül is nem zárkózik el teljesen e kétségkívül szokatlan gondolat elől.

Angliában és Franciaországban az újkor kezdete óta „effigies"-t készítettek az uralkodók elhunytakor. A király maga egy sötét kamrácskában, a koporsóban várta, hogy földi sorsa beteljesedjék; az arcáról készült viasz-másolatot ugyanakkor egy szalmabábu nyakrészére szerelték, pompázatosan felöltöztették, a lit d'honneur-re fektették, s mellé helyezték a felségjelvényeket. A halotti szertartásokat azután eme „effigies" előtt végezték el, s a temetési menetben is ezt a díszes panoptikum-figurát kísérték végig a városon, nem az „eredeti példányt".[44] Az effigiesnek, illetve imagónak ebből a fontos szerepéből következik, hogy milyen nagy jelentőséget kellett

tulajdonítaniuk a maszknak általában (ez volt ugyanis a királyi bábú szerkesztésének előfeltétele), s hogy ez az eljárás mennyire megkönnyítette a plasztika művészeinek számára élethű arcmások készítését. S valóban, Itáliát is megelőzve már Franciaországban jókor feltűnnek a maszkok ez oldalhajtásai ilyen nem éppen vonzó, de kényelmes megoldásokat sugallva. Elsősorban, persze, most is királyok képmásairól van szó.

Itáliában nem voltak királyok, de a Velencei Köztársaságban — Julius von Schlosser szerint — a XVII. századtól fogva egészen hasonló eljárások segítségével ugyanilyen rítusok voltak ismeretesek.[45] A dogékat 1797-ig, a velencei köztársaság megszüntéig ugyanolyan módon és egyre növekvő pompával temették el, akár a souveraineket. Olaszország más tartományaiban azonban a halotti maszk nem kapcsolódik az imago szertartásaihoz, hanem egyszerűen és közvetlenül *a szabad plasztika segédeszköze*.[46] Az is a szokott módszerek közé tartozik, hogy a maszkot az élő ábrázatává alakítják át, s így hozzák létre a mellszobrot. Ez a technikai fogás megint csak az effigiesre emlékeztet, anélkül azonban, hogy ennek feladatához bármi köze volna.

Mindebből két mozzanatot szeretnénk kiemelni és megvizsgálni. Az egyik, hogy e művészet újkori szakaszában eleinte inkább uralkodókat érdemesítettek rá, illetve olyanokat, akik már életükben szentek vagy kiváló emberek hírébe kerültek. S hadd tegyük mindjárt hozzá: véleményünk szerint — legalábbis kezdetben — nem az emberi egyéniség iránt ébredező tisztelet volt a legfőbb ok, hanem az ereklye konzerválását célozta, a mumifikálásnak egy enyhébb s ha úgy tetszik, „modernebb" változata révén; ami úgyis veszendő, azt különösebb sajnálkozás nélkül átengedték a pusztulásnak, ám a természet és művészet e sikeres, új-találmányú egyesítése által megőrizték a lényeget: a romlandó testből kiszabadították és megmentették a formát. Azt is igen jellemzőnek véljük, hogy e művészet újra-feltalálóját az újkori Európában sehogy-

Még a legbővebb életrajz szerzője, Boccaccio is nagyon helyesen a Műnek az alkotó halála utáni sorsáról tudósít elsősorban, minden más felett elsiet. És említsük meg azt a másik kifogást is, mely e szokás feleleventését jóval későbbről keltezi s általában nem tévesen. A maszk-készítés szokása Dante elhúnytakor még legföljebb csak szórványos lehetett. A kutatók azonban ezt a vékony lehetőséget is elvetik. Vajon jogosan-e?

Vasari nyilvánvalóan tévesen mondja Andrea del Verrocchióról a neki szentelt „Vita"-ban, hogy e nagy szobrásznak köszönhető a természet utáni gipszöntvény újra-meghonosítása.[43] Ezt az állítást egy sereg fennmaradt monumentum cáfolja meg: San Bernardino da Siena, Firenzei Szt. Antoninus Brunelleschi maszkja. (Egyelőre jegyezzük meg: főleg szenteké!) A Vasari-féle elbeszélés igaz magva: csakugyan a firenzei kora-reneszánszban dolgozták ki szélesebb körben és régi minták nyomán az állítólag feledésbe merült eljárást. Okai között szerepelt az antik írók tanulmányozása, az egyéniség ébredő tisztelete pedig mintegy történelmi hajtóerőként működött. Ernst Benkard, ki e kérdésnek legkiválóbb szakértője, csak nagy óvatossággal nyilatkozik a maszk-készítés lehetőségeiről a trecento első évtizedeiben, de végül is nem zárkózik el teljesen e kétségkívül szokatlan gondolat elől.

Angliában és Franciaországban az újkor kezdete óta „effigies"-t készítettek az uralkodók elhunytakor. A király maga egy sötét kamrácskában, a koporsóban várta, hogy földi sorsa beteljesedjék; az arcáról készült viasz-másolatot ugyanakkor egy szalmabábu nyakrészére szerelték, pompázatosan felöltöztették, a lit d'honneur-re fektették, s mellé helyezték a felségjelvényeket. A halotti szertartásokat azután eme „effigies" előtt végezték el, s a temetési menetben is ezt a díszes panoptikum-figurát kísérték végig a városon, nem az „eredeti példányt".[44] Az effigiesnek, illetve imagónak ebből a fontos szerepéből következik, hogy milyen nagy jelentőséget kellett

tulajdonítaniuk a maszknak általában (ez volt ugyanis a királyi bábú szerkesztésének előfeltétele), s hogy ez az eljárás mennyire megkönnyítette a plasztika művészeinek számára élethű arcmások készítését. S valóban, Itáliát is megelőzve már Franciaországban jókor feltűnnek a maszkok ez oldalhajtásai ilyen nem éppen vonzó, de kényelmes megoldásokat sugallva. Elsősorban, persze, most is királyok képmásairól van szó.

Itáliában nem voltak királyok, de a Velencei Köztársaságban — Julius von Schlosser szerint — a XVII. századtól fogva egészen hasonló eljárások segítségével ugyanilyen rítusok voltak ismeretesek.[45] A dogékat 1797-ig, a velencei köztársaság megszüntéig ugyanolyan módon és egyre növekvő pompával temették el, akár a souveraineket. Olaszország más tartományaiban azonban a halotti maszk nem kapcsolódik az imago szertartásaihoz, hanem egyszerűen és közvetlenül *a szabad plasztika segédeszköze*.[46] Az is a szokott módszerek közé tartozik, hogy a maszkot az élő ábrázatává alakítják át, s így hozzák létre a mellszobrot. Ez a technikai fogás megint csak az effigiesre emlékeztet, anélkül azonban, hogy ennek feladatához bármi köze volna.

Mindebből két mozzanatot szeretnénk kiemelni és megvizsgálni. Az egyik, hogy e művészet újkori szakaszában eleinte inkább uralkodókat érdemesítettek rá, illetve olyanokat, akik már életükben szentek vagy kiváló emberek hírébe kerültek. S hadd tegyük mindjárt hozzá: véleményünk szerint — legalábbis kezdetben — nem az emberi egyéniség iránt ébredező tisztelet volt a legfőbb ok, hanem az ereklye konzerválását célozta, a mumifikálásnak egy enyhébb s ha úgy tetszik, „modernebb" változata révén; ami úgyis veszendő, azt különösebb sajnálkozás nélkül átengedték a pusztulásnak, ám a természet és művészet e sikeres, új-találmányú egyesítése által megőrizték a lényeget: a romlandó testből kiszabadították és megmentették a formát. Azt is igen jellemzőnek véljük, hogy e művészet újra-feltalálóját az újkori Európában sehogy-

sem találják; hadd mondjuk ki sejtésünket: a maszk-készítés szokása alighanem oly régi, mint az emberi műveltség, s ha voltak is időnként „feltalálói", maga az eljárás, annak célja és módozatai sohasem merültek annyira feledésbe, hogy koronként — ha alkalmazását kellőképpen igazolva látták — ne folyamodtak volna hozzá. A reneszánsz azután — felesleges ismételnünk, miért — valóban szokássá tágította a félig-meddig talán titkos tudományt, s hovatovább a közönséges polgárt is részesítette e csaknem szakrális jellegű megtiszteltetésben. Mert hogy régen valami ilyesmiről lehetett szó, az kétségtelen. A munka maga cseppet sem volt drága (már anyaga miatt sem lehetett az), s az eljárás egyszerűsége is kizárja, hogy a közember gyakorlati okokból tartózkodott volna tőle. A középkorban még bizonyosan felszentelt személyek kiváltsága volt. Császároké és királyoké — talán pápáké — népszerű szenteké (l. Sienai szent Bernardin és firenzei szent Antoninus maszkját a XV. századból) s olyan tudósoké és költőké, kiket valami módon és valami okból az előbbi kategóriák valamelyikébe soroltak. Dante, nézetünk szerint, ilyen hős volt: a szent és kimondhatatlan dolgok fölkentje, az emberiség jótevője, erővel és fenséggel megáldva, s hogy ez nem csupán a késő utókor — és a mi — felfogásunk, azt talán bizonyítani is tudjuk. Igaz, nem sok egykorú véleménnyel rendelkezünk Dante felől, de élete utóján és különösen hívei körében, kik közé Guido da Polenta is tartozott, aligha gondolkoztak róla másként, mint négy évtizeddel később Boccaccio az ő Trattatellójában. Híres és ismert szavait, most már a fentieket is tudva és elfogadva, nem árt újból elismételnünk:

„És ha ennyi és ilyen ellenség ellenére, amennyit és aminőt mi fennebb megmutattunk, tehetsége és állhatatossága erejével oly híres lett, amilyennek most tudván tudjuk, vajon mit lehetett volna remélni, hogy mivé lesz, ha ugyanannyi segítője van, vagy ha legalábbis senki vagy csak nagyon kevesen vannak ellene, aminek ellenkezője annyi mással megesik? Én igazán

nem is tudom; de ha szabad volna megmondanom, azt mondanám: *ő már a földön istenné lett volna.*"[47]

„. . . már a földön. . ." A kifejezés, figyelmezve a korra, melyben elhangzott s melyben az emberek többsége még a hívők táborába tartozott, kétségtelenül kissé erős, de éppen túlzásában kitűnően érzékelteti azt a rajongással elegy tiszteletet, mely a legjobbakat eltöltötte, midőn az „isteni" költőre gondoltak. Ez a jelző, melyet a rinascimentóban boldogboldogtalannak osztogatnak majd, ekkor még korántsem oly általános frázis, hanem nagyon is megfontolt és — tegyük hozzá — egyúttal megérdemelt főhajtás. A kicsiny ravennai kör, melyhez lélekben távolabbi csodálók is csatlakoztak, mint pl. a veronai Can Grande, talán a derék és naiv falusiak ámulatával nézett fel a szigorú és nagytudományú idegenre, az egyetlen váteszre, ki a legendás Vergilius óta első ízben került költő-varázsló hírébe, s ki egyformán kivívta kicsinyek és nagyok elismerését. Ezúttal azonban nem érdemetlent csodáltak, s akaratlanul is arra a mondásra kell gondolnunk, hogy sokszor a bölcseket megelőzve gyermekeknek nyilatkozik meg az igazság. Ha Guido Novello da Polenta a másik nagy patrónussal, Can Grandéval egybevetve inkább jóságával és emberségével, semmint eszességével tündököl, mégis fölöttébb értelmes és a jövőbe is tévedhetetlen pillantást vető, tág szellemi látóhatárú férfi lehetett, aminthogy nemcsak a fennmaradt irodalmi emlékek, hanem a Giottónak tulajdonított freskó is bizonyítja a ravennai S. Maria in Porto fuoriban. Ez az uralkodói termetű és arcú ember minden inkább lehetett, csak lelki szegény nem; igaz, eszessége nem a rókalelkű zsarnoké, hanem a megértő és kissé szomorú szellemé, kinek parancsoló, de szelíd tekintetében mintha Marcus Aurelius türelmes mélabúja sejlenék. Ha irodalmi tájékozottsága nem is vetekedhetett a Can Grandéével, talán jobban ismerte az *embert*, s mindenestül hatott rá az a géniusz, ki vendégbarátságát élvezte — s ki végül is ennek áldozata lett. Van egy ókori

római dombormű, mely áldozati állat belsőrészeit vizsgáló haruspexet ábrázol — ennek az alaknak feje és mozdulatai hasonlítanak a Giotto-festette ravennai „lovag" gesztusaihoz; a két vátesz, a toscanai és a romagnai egy pillanatra bizonyára úgy értette egymást, ahogy a latin példázat szerint az augurok is szó nélkül cserélnek gondolatot. Semmi sem bizonyíthat ama feltevés ellen, hogy Dante megkapott holtában minden tiszteletet — azaz a maszkét is —, mely akkori felfogás szerint az emberiség nagyjainak járt.

Boccaccio: „A nemeslelkű lovag (ti. da Polenta) Dante halotti tetemét ravatalra tétette és költői ékítményekkel díszítette; aztán a legelőkelőbb polgárok vállán a ravennai minoriták templomába vitette, oly tisztességgel és pompával, aminőt az ily holttest tiszteletére méltónak ítélt; itt, szinte az egész város gyászától és sírásától kísérve, kősírba tétette, ami még mindig megvan. És visszatérvén házába, ahol nemrég még Dante is lakott, a ravennai szokás szerint egyfelől az elhúnyt magas tudományának tiszteletére, másfelől a barátainak vígasztalására, kiket a legnagyobb keserűségben hagyott el a költő, ékes és érdemeit hosszan méltató emlékbeszédet tartott; és ígéretet tett, hogyha az élete és körülményei megengedik, olyan kiváló síremlékkel tiszteli meg őt, hogy ha valaki más érdemét nem is teszi emlékezetessé a jövendő nemzetségek előtt, ez az emlékmű bizonyára méltó lesz erre."[48]

Ebből a szövegből a következő dolgok derülnek ki: a halott Dantét olyan pompával temették el, mint csak az uralkodó család tagjait volt szokás; nemcsak a tanultak és az előkelők gyászolták, hanem úgyszólván az egész nép („quasi con publico pianto seguitolo"); nem is annyira „nagy", mint inkább „magas" tudományát dicsérték („alta scienzia"); Guido olyan síremlék felállítására gondolt, mely csak a legkiválóbbakat illethette meg. — Túlságos merészség-e feltennünk ezek után, hogy Ravenna fejedelme még idejekorán gondoskodott a szükséges előkészületekről a nevezetes síremlék számára, s

mihelyt értesült Dante elhunytáról, elküldötte hozzá udvari szobrászát? Hiszen már a középkor virágzó századaiból, de leginkább a due- és trecentóból ismerünk olyan, naturálisan is kifogástalan kőbefaragott „effigies"-eket a síremlékek tetején, melyek hűsége és pontossága elképzelhetetlen valaminő gépies másoló-eljárás nélkül. (Gondoljunk példának okáért Dante kortársának és bálványának, VII. Henrik császárnak pisai síremlékére, Tino da Camaino munkájára.) Elképzelésünk tehát ez:

1. Guido da Polenta az ismert módszer segítségével maszkot készíttetett a holt Dantéról, és kőbefaragott képmás elkészítésére utasította valamelyik művészét.

2. Minthogy életét szerencsétlen módon fejezte be, nem teljesíthette igéretét, s talán anyagi segédeszközök hiányában s azért is, mert nem volt senki, aki szívén viselte volna nagylelkű terveit, a végleges arcmás kifaragása elmaradt. Ezért nem emlékeznek meg sem erről, sem előzményeiről sem a kortársak, sem a közvetlen utódok.

3. Az eredeti maszk, minthogy törékeny volt és romlandó, alighanem már korán elpusztult. Ellenben szerencsésen megmaradt s hosszú ideig lappangott, majd a XIX. században felszínre bukkant egy másolata (ez a Bartolini-Kirkup-maszk, melynek eredetijét okvetlenül a trecentóból kell kelteznünk).

4. Feltesszük, hogy a végleges márvány-büszt elkészültéig, ennek mintegy szerény és ideiglenes pótlására, alighanem valami eldugott szögletben, de a kőkoporsó közelében a ma Torrigiani-maszk néven ismert monumentumot helyezték el; ezt látta meg és emelte el önhatalmúlag Pier Donato Cesi, a pápai követ, hogy később Giambolognához, illetve ennek halála után Pietro Taccához, majd Sforza hercegnőhöz kerüljön. Becses darab kellett hogy legyen, ha két ízben is — egy érsek és egy hercegnő keze által — az önkényes eltulajdonítás lett a sorsa. Ez bukkant fel azután 1735-ben Del Nero bárónál, s lett később a Torrigianiké. Mindenesetre szemet szúró és

megfontolandó körülmény, hogy arisztokrata családok „szerezték meg", őrizték és hagyományozták egymásnak, bizonyára nem ok nélkül. Már csak ezért is arra kell gondolnunk, hogy a rejtélyes „testa" és a Torrigiani-maszk egészen szoros kapcsolatban van egymással, — illetve, ahogy mi feltesszük, egy és ugyanarról a műről van szó. Ennek nem mond ellene az sem, hogy a Torrigiani-maszk esetleg a quattrocentóból származó munka,[49] hiszen a már meglevő halotti maszk alapján a mellszobrot bármikor elkészíthették, tehát akár a XV. század első felében is.

5. Minthogy a Torrigiani-maszk és a Nápolyi mellszobor formatanilag és anatómiai szemgszöből egyaránt a legszorosabban rokonítható, el kell fogadnunk, hogy az utóbbit az előbbinek tanulmányozása alapján alkották. A Torrigiani-büszt halotti maszk, a nápolyi szobor élő embert ábrázol. Önkéntelenül arra kell gondolnunk, hogy Itália egyéb helyein (tehát nem Velencében) „a halotti maszk . . . a szabad plasztika segédeszköze",[50] és hogy „a maszkot az élő ábrázatává formálják át".[51] — Még egy argumentum áll rendelkezésünkre, de ezt inkább a Codex Riccardianus portréjával kapcsolatban fejtjük majd ki.

Fabio Frassetto, aki tudomásunk szerint időben utoljára vizsgálta meg Dante csontjait, gondos részlet-tanulmányok és egybevetések alapján arra a következtetésre jutott,hogy a Torrigiani-büszt modellje nem lehetett a Sommo Poeta, minthogy a homlok-rész nem fedi pontosan egymást a koponyán és a szobron, azonkívül a szobor orra — fatális módon — nem hajlik el jobbra.[52] Súlyos kifogások. De ha meggondoljuk, hogy a Torrigiani-maszk semmiképpen sem lehet gépies másolata az első — és minden valószínűség szerint megsemmisült — gipszöntvénynek, néhány milliméternyi eltérés miatt nem fogjuk elvetni az egész monumentumot, mint a rigorista Frassestto teszi. Ami pedig az orr-hajlást illeti: vizsgáljuk csak meg türelmesen azt az orrot — pontosan szembenézve —,

VIII. Dante Alighieri
(Firenze – A Biblioteca Riccardiana Dante-kodexének miniatúrája)

s nem lesz nehéz fölfedeznünk rajta azt a bizonyos görbületet! Az sem tagadható, hogy a Frassetto által felsorolt arci jellegzetességek kivétel nélkül felfedezhetők a Torrigiani-arcmáson — ha nem is mindig azokkal az árnyalati egyezésekkel, melyeket egy szaktudomány túlságosan szigorú őre megkövetel.

Amiképpen Giotto freskója bázisa kell hogy legyen Dante festői ábrázolásainak, a Torrigiani-maszk pedig a plasztikai megoldások alapmonumentuma marad, úgy kell teljes komolysággal szemügyre vennünk a Codice Riccardiano portréját. A vélemények — ahogy már jeleztük — annyira különbözők, hogy egyeztetésük reménytelen kísérletnek tetszik. Bizonyítékainkat más forrásból kell hát merítenünk, mint a kutatók eddig tették. Puszta fantáziaképpel van-e dolgunk, vagy meghatározott — és meghatározható — minta után dolgozott a művész? A Giotto-freskó és a kódex-miniatúra között első tekintetre nem sok rokonvonást fedezhetünk fel. Volt azonban még egy, a maga korában igen nevezetes festett kép Dantéról, melyet Taddeo Gaddi, Giotto tanítványa készített a firenzei Santa Croce templomban. Reá kell hogy vonatkozzék Lionardo Bruninak ez a mondata is: „Korának egyik kitűnő művésze által *természet után festett képe* (ti. Dantéé) a Santa Croce templom hajójának közepe táján, a főoltár felé menet balra látható."[53] Taddeo Gaddi mindössze 21 éves volt Dante halálakor, s nem Ravennában, hanem Firenzében lakott; a költőt ismerhette, — hogy valóban ismerte-e, nem dönthető el. Ez a kifejezés: „természet után festett képe", ha igaz, megbecsülhetetlen fontosságú. Akkor ugyanis (az ikonográfia szemszögéből) egyenrangú volt Giotto freskójával. Mert a képről, sajnos, csak múlt időben beszélhetünk. Vasari, ki szintén beszél a festményről, maga is vétkes szétrombolásában; azt a faldarabot, melyre Gaddi a képet festette, 1566-ban vigyázatlanul lerántotta s így megsemmisítette.[54] Nem arra a műre gondolunk, mely T. Gaddi munkájának feltételezett másolataként látható a mondott templomban, s mely hosszú leszárma-

zási sorral dicsekedhetik, beleértve Raffael freskóját is,[55] hanem mindenképpen az eredeti alkotásra. Mármost szem előtt tartva mindazt, amit Gaddi művészetéről és Dante-portréjáról tudunk irodalmi források közvetítésével, a Codex Riccardianus miniatúráját egyenesen az ő megsemmisült művéből eredeztetjük. Nézzük meg jól a Santa Crocéban található freskóit, különösen a férfialakok arcát, s a Codice Riccardiano Dantéjában könnyűszerrel ráismerhetünk a Giotto-tanítvány Gaddi stílusára. „Gótikus arc"-nak neveznők ezt a fejet, nem annyira megkülönböztetésül mesterétől, Giottótól, mint inkább a vele való rokonságot s az egész kor stílustörekvéseit hangsúlyozva. A kódex-kép rajzolója aligha volt hivatásos művész — ezt érzik meg akaratlanul is fanyar bírálói —, de volt érzéke mintájának jellegzetességei iránt, s azokat meglehetős hűséggel reprodukálta. A portré giotteszk vonásai annyira szembeötlők, hogy a kép eredetijét egyenesen a mestertől származtatnók, ha nem volna sokkal meggyőzőbb és természetesebb Gaddi elveszett képére gondolnunk. E kép egykorú nagy tekintélye is valószínűvé teszi, hogy a kódex festője hozzá fordult másolni való minta végett; miért is konstruált volna saját-találmányú ábrázatot, amikor ott volt a nagyhírű alkotás? Hogy művét Gaddi valóban „természet után festette": nagyon csábító feltevés, már csak azért is, mert Frassetto merev elutasító döntése ellenére majd mindazt tartalmazza, amit Boccaccio és mások a költő külsejéről ránk hagyományoztak.

Lássuk először a *Trattatello* szerzőjét: „Költőnk . . . közepes termetű volt, java korán túl pedig valamennyire hajlottan járt, mindazonáltal léptei méltósággal teljesek és ugyanakkor szelídek is, mindég a legtisztesebb ruha volt rajta, ami komolyságához illett. Arca hosszúkás, orra sas, szeme inkább nagy, mint kicsiny, állkapcsa erős, az alsó ajka a felsőtől valamivel előbbre állott; arca színe barna, haja és szakálla sűrű, fekete és kondor, tekintete örökké mélabús és tűnődő."[56] Giovanni Villani: „Ez a Dante tudománya miatt némileg elbizakodott

volt, feszes és ingerlékeny s komor filozófus módjára tanulatlanokkal nem szívesen érintkezett."[57] Filippo Villani: „A költő közepes testalkatú volt, arca hosszúkás, szeme inkább nagy, orra mint a sasé, enyhén hajlott vonalú, széles, előreugró állkapoccscsal. Alsó ajka valamivel előrébb állt, sötétbőrű, sűrű szakállú, hajzata hullámos, igen fekete, mint a korom. Amint idősebb lett, némileg görnyedten járt, mindazonáltal méltóságteljesen. Szelíd külsejű volt, de az arcán szomorú komolyság ült, mely mélabús lényét szinte állandóan jellemezte, s melyet csak alkalomadtán váltott fel valami csodálatosan özönlő nyájasság."[58]

Első olvasásra feltűnik, hogy — ami a lényeget illeti — Filippo Villani egyszerűen lemásolta krónikája számára Boccaccio közléseit, kinek munkája akkor még (1364-ben) egészen friss újdonságszámba ment. Van persze saját mondanivalója is (főként Dante viselkedéséről), minket azonban elsősorban a költő testi jegyei érdekelnek. Gyűjtsük össze mindazt, ami portrénkat igazolja: „di mediocre statura", „alquanto curvetto" „il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli", „dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato, e il colore era bruno", „nella faccia malinconico e pensoso". Másfelől Frassetto megállapításait, melyeket a csontok vizsgálatából vont le: a fej terjedelmes, tojásdad alakú, nem nagyon magas és kissé hátrahajló; az orr nagy, keskeny, kiemelkedik a homloksíkból, alig mélyesztett gyökkel, domború háttal . . . bázisával könnyedén lesüllyed; a szemgödrök nagyok, magasak; az arccsontok nagyok és valamelyest kiemelkedők; a száj kicsi, de erős, rövid felső és viszonylag nagyobb alsó ajakkal, mely a felsőnél előbbreugrik. Ne feledkezzünk meg a keskeny, szinte gyermekes vállakról sem, melyek mármár túlzott hűséggel szemléltetik a megkívánt valóságot. (Hadd jegyezzük meg ismétlések elkerülése végett, hogy ugyanezek a jellegzetességek Boccaccio közléseinek zömével együtt a Torrigiani- és a Bartolini-Kirkup-maszkon is fellelhetők. Giotto freskóján maga az anatómus állapítja meg a tökéle-

tes egyezéseket, Domenico di Francesco táblaképén pedig, akárcsak Nardo di Cione Dante-fején a Santa Maria Novellában, valóságos mintaszerű harmóniában olvadnak össze a szakszerű követelmények az önálló festői megoldásokkal.)

A Torrigiani-maszk és a Codice Riccardiano portréja között jegyezzük még fel a következő hasonlóságokat: a sapka alól kikandikáló hajzat színe és elrendezése ugyanaz; a szemöldök merész és hosszú ívelése (bár a miniatúra csak oldalprofilt mutat) itt is, ott is megfigyelhető; s vajon véletlen műve-e, hogy két vénás ér a halánték táján ugyanúgy domborodik ki mind a plasztikai, mind a festői ábrázoláson? A legfőbb nehézséget, persze, az okozza, hogy itt egy élő, ott egy holt ember arcával van dolgunk, — de ha képzeletben igyekszünk áthidalni ezt a gyakorlatban alig áthidalható távolságot, nem érezzük többé idegennek egymástól a két ábrázat amúgyis rokon vonásait. De másféle egyezéseket és meglepetéseket is kínál a kódex Dantéja. Takarjuk el valami tárggyal a szemet, s a profilt tüstént ismerősnek fogjuk találni: eszünkbe jut Seymour Kirkup rajza a restaurálás előtti Giotto-freskóról. Ennek a figurának is (a rajzon) hiányzik ugyanis a szeme, s ezért az arcél zavartalanabbul megfigyelhető. Az idős és sokat szenvedett férfi arca természetesen már nem egészen azonos az ifjúéval; az orron amott szembeszökőbb az anatómiai váz, s az erős gondolati munka megnyújtotta a szemöldökíveket; az egész arc, érthető módon, keményebb, de lényeges vonásai változatlanok.

Minthogy Boccaccio közlésével ellentétben Dante összes, megközelítőleg egykorúnak mondható arcmásai kivétel nélkül szakálltalanok, a dússzőrzetű Dante képét leghelyesebb ha töröljük emlékképeink közül. Boccaccionak e megjegyzése vagy téves értesülésen alapult, vagy pedig olyasvalakitől származott, aki egy időben szakállasnak ismerhette a költőt; különösen úton levő ember — s Dante, bizony, gyakran utazott — nem igen ér rá fordász-problémákkal bíbelődni. Komolyabb s tartósabb zavart okozott a haj színének kérdése;

Dante, tudjuk, korán őszült, de vajon milyen volt hajának színe fiatalabb éveiben? Valóban fekete, mint a korom? Ismerve nem egy Dante-legendát (pl. a híres veronait, mikor is a jámbor asszonyok csodálkoznak a költő pokolbéli feketeségén), s tudván azt is, hogy minden jel szerint a mediterrán törzshöz tartozott, legegyszerűbb volna csatlakoznunk ehhez a hagyományos elképzeléshez. A dolog azonban távolról sem ilyen egyszerű. A költő egyetlen ábrázolásán sem tűnik fel a fekete haj, — inkább a világosabb vagy sötétebb barna szín uralkodik. Egy művészettörténész francia szóval „cendré"-t emleget,[59] sőt egyhelyütt olvashatunk Dante „hajdan arany fürt"-jeiről is.[60] Ismét másvalaki, nyilvánvaló félreértéssel (forrását nem nevezi meg), magától értetődően beszél Dante szőkeségéről és magas termetéről.[61] Mi, ha nem is esküszünk minden apró részletkérdésben a *Torrigiani-fej* s a *Codex Riccardianus* föltétlen hitelességére, a nyilván szóhagyomány útján átadott írói közlések és a modern, eléggé önkényes feltevések között inkább a trecento képzőművészeti monumentumainak hiszünk, és Dante eredeti hajszínének a sötétbarnát fogadjuk el.

G. Milanesi és L. Passerini, mikor 1865-ben jelentésüket írták Dante földi maradványairól, kitértek Andrea del Castagno Dante-képére, s megrótták a művészt, amiért nem vett tudomást Dante arcának „etruszk vonásairól", holott azok „nyilvánvalók", s korának más, firenzei ábrázolásain is „szembeszökően" érvényesülnek.[62] Dante koponyáján az antropológiai vizsgálatok fel is tételeznek bizonyos „etruszk-jelleget."[63] Toszkána — vagyis az egykori Etruria — legnagyobb fia tehát nemcsak nagy műve szellemének egy-két feltűnő jegyével, hanem külső alakjával, arcának vonásaival is emlékeztetne Itália régi, nagy jelentőségű kultúrnépére? E kérdést mi eldönteni nem tudjuk. De a nagy túlvilági látomás bizonyos művészi jegyeiben: vaskos életszerűségében s a más-világnak e-világgá varázslásában — gondoljunk az etruszk sírfestés egyedülállóan élő kozmoszára — úgy érezzük, valóban benne rejlik a meg-

tagadott és kiátkozott faesulaei ősök ajándéka is. A *Commediá*-ban a történelmi küldetésének tudatára ébredő, a renaissance félig felszabadító, félig anarchikus lehetőségeinek kaput nyitó *egyéniség* első diadalát szokták magasztalni, s még egyik legkiválóbb ismerője is — egyébként joggal — *Danteis*-nek nevezné e művet.[64] E személyiség teljességének és gazdagságának érdekében szót emelve, úgy gondoljuk, nem csupán a kor társadalma akkori súlyos kérdéseire adott nagy enciklopedikus válasznak kell tekinteni a *Színjáték*ot, nem pusztán erkölcsi kalauznak kell szánni, de egyebek közt fel lehet benne tennünk Etruria talányos népének örökségét is, mely egy új kultúrának, a kereszténynek és egy új korszaknak, a modern olasz városi életnek minden régi vetést példátlan erővel újrazsendítő légkörében helyet talált.

Úgy érezzük, nem jogtalan, hogy az antik [vagyis: *etruszk és római*], valamint keresztény Avernus és három évezred világbíró költő-utazójának arcába a teljesség igényével nézzünk. E teljesség szellemében első sorban a *Codex Riccardianus* portréjával és a *Torrigiani-büszt*tel kapcsolatban szeretnénk rámutatni egy igen jelentős körülményre, melynek fontosságát eddig nem ismerték fel. Valamennyi leírás csak futva s inkább a teljesség kedvéért említi az arcmások színeit, holott a Dante-portré ruhadarabjainak színe funkcionális szerepet tölt be, s elsőrangú kritérium a képmások hitelességének felderítésére. A ruha, a köpeny, a sapka stb. színe nem tervszerűtlen véletlen, nem is éppen kortörténeti, „viselet-történeti" járulék, nem csupán esztétikai hatásra törekszik, s nem pusztán díszítő célzatú: mélységesen szimbolikus jelentése és jelentősége van. Hogy a költőt mennyire becsülték már kortársai és közvetlen utódai, az mindennél jobban kiviláglik e színek — szerint tünk — módszeresen meghatározott, mondhatnánk szakrális együtteséből. A portrékon a piros és a kék, illetve a piros és a zöld szín uralkodik. A kék egyjelentésű lévén a zölddel, a „földi" szférákat, az anyagi létet jelképezi. Eleme a víz,

mégpedig a tenger vize. A piros a tűz szimbóluma, az „égi" szféráké, a szellemé. A kettő együtt: a teljes ember, a középkori gondolkozás szerint a lét dualitása egyazon festői kompozíció jelképrendszerébe zárva. De nemcsak az ember kiváltságai, ellenkezőleg: a mindenséget szimbolizálják, s a halandók közül csupán azok részesülhetnek benne, akik valami módon kiérdemelték, akik felemelkedtek a „tiszta lét" birtokosainak, istennek, az angyaloknak és a szenteknek sorába. Mert a piros-kék, piros-zöld ruházat e jelrendszer szerint voltaképpen csak őket illeti meg; szerepe ugyanaz, ami a glorioláé, a választottak feje körül sugárzó dicsfényé. „Példákra" nem hivatkozhatunk, mert ezt illusztrálja az *egész* európai képzőművészet a kora középkortól máig. A reneszánsz festészetében még kizárólagos és csorbítatlan. Hogy mennyire tudatosan alkalmazták, azt pompásan szemlélteti — hogy mégis hivatkozzunk egy híres „példára" — Andrea del Castagno *Utolsó Vacsorá*ja a firenzei Cenacolo di S. Apolloniában. A Megváltó és tizenegy hű apostola az említett színekbe öltözött, az áruló Judás azonban, kibe éppen abban a percben „méne be az ördög", már barna köpenyben ül egyedül, az asztal tulsó oldalán, Krisztus alakjával szemközt. — S hadd hivatkozzunk egy költői idézetre Weöres Sándor *Salve Regina* c. verséből, melyben a Madonnát, a „kezdettől-való erős Anyát" írja le:

könnyű *kék* cipőd
érint rögöt, virágot,
látják *rózsás*-ezüstös tunikád
és *zöldsárkány*-hímes arany palástod,
és mindahány ruhád
léteddel egybeszőtt,
piros köntösben állsz a pőre láng előtt.[65]

Az ezüst (Hold) és arany (Nap) a világmindenségnek, a kozmosz fényességének hódolatát szimbolizálják. A „pőre láng" a mennyei tűz, a tiszta szellem jelképe.

S most lássuk Dante ábrázolásait, a legjelentősebbeket, melyekről eddig is szó volt. A Torrigiani-maszkon a sapka és a ruha színe piros, a sapka lecsüngő rojtja és az ing ellenben zöld. Giotto freskóján az eredetileg zöld alsóruhát a múlt században barnára festették át, — a köpeny színe itt is piros. A Codice Riccardiano arcképén a ruha kék, a sapka és a köpeny piros. Domenico di Franceso táblaképén (a firenzei dómban) a felsőruha és a barett megintcsak piros, az alsóruha kék. Ugyanezen a festményen érdekes megfigyelnünk, hogy a háttérben, a Purgatórium-hegy bejáratánál ülő angyal piros és kék ruhába öltözött. Botticelli Dante-illusztrációin a költő piros és zöld ruhában jelenik meg. A költő tehát az intelligibilis és erkölcsi értékek világában ugyanarra a polcra hágott, mint a középkor legbecsültebb alakjai, mint azok, akik a mennyei fényrózsában közvetlenül a Kimondhatatlannak trónusa körül állnak. Ha már a földön nem lehetett istenné, ahogy Boccaccio őszinte sajnálkozással írja, legalább a megdicsőültnek adták meg az elképzelhető legnagyobb tiszteletet. Ennél különb elismerést a művészet területén egyetlen csodálója sem nyújthatott neki. A szakrális színekbe öltöztetett költő tehát másodízben részesült a megszentelt személyeket illető — a halotti maszk után a rituális szín-szimbolika — felmagasztalásában.

Dante maga sem hagy kétséget afelől, hogy osztja korának felfogását e jelképes színek jelentéséről, s amikor a földi és az üdvözült Beatricét vezeti elénk *Az új életben* és a *Színjáték*ban, szavakkal festi azt, amit a festők színekkel. *Az új élet* idevágó mondata: „*A legnemesebb színű* ruhában jelent meg, alázatosan és illedelmesen, *vérpiros*ban, melynek öve és diszítése zsenge korához leginkább illett."[66] A *Purgatórium* terzinája pedig:

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto *verde* manto
vestita *di color di fiamma* viva.

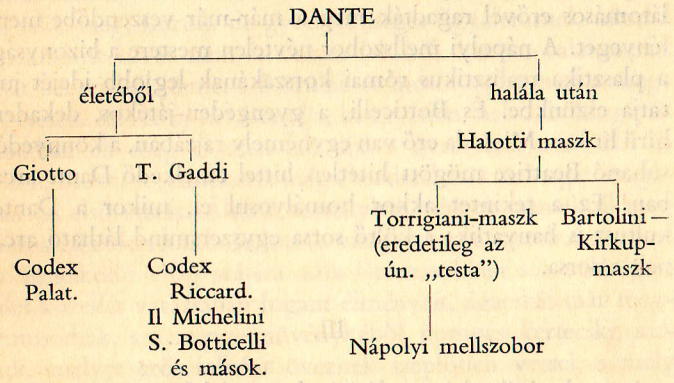
(Purgatórium. XXX. 31—33*)*

Fehér fátyol fölött, olajfűzérből
font dísszel egy *hölgy* tűnt föl, *zöld* köpenyben,
ruhája volt piros szövet tüzéből.

(Babits M. ford.)

A „fehér fátyol", a Paradicsom üdvözültjéről lévén szó, nyilvánvalóan a színek összességét, azaz a lét teljességét jelenti.

Tekintsük át végül szemléletes formában a legfontosabb és szemünkben föltétlenül hiteles arcmásoknak nézetünk szerinti származási sorrendjét:



Vajon puszta véletlen-e s nem a dolog természetéből folyik-e inkább, hogy fenti elrendezésünkben valamennyi festői ábrázolást — végső soron — még a költő életéből eredeztetünk, a szobrászmunkákat ellenben a művészi plasztikához legközelebb álló műfaj termékéből, a feltételezett halotti maszkból vezetjük le? A Dante-arc története, ha jól meggondoljuk, egyáltalában nem ad okot semmi borúlátásra. Ellenkezőleg, ennek az arcnak határozottan szerencséje volt. Korának legnagyobb művésze, Giotto festett róla képet, s legkiválóbb tanítványának, Taddeo Gaddinak portréja egész sor kitűnő

ábrázolás forrása és ihletője lett. A holt költő tekintetét pedig, mely az örökkévalóság küszöbén utoljára még az ittmaradókhoz fordul, egy hagyományos eljárás segítségével maga a természet óvta meg számunkra. A hivatásosan szkeptikus kutatók is kénytelen-kelletlen elismerik, hogy a trecento második felében a Dante-típus megszilárdul.[67] Valóban, a hagyomány — s a hagyománnyal együtt az igazság — egészen rövid idő alatt kiküzdi jogait. A tradíciók emlegetése azonban csak gyakorlati okokból helyes. A kételkedőknek van szükségük reá, Dante arcának nincs. A forrás vize csak később zavarodik meg, kezdetben még világos, tiszta. Voltak, akik századok múlva is látomásos erővel ragadták meg a már-már veszendőbe menő lényeget. A nápolyi mellszobor névtelen mestere a bizonyság: a plasztika realisztikus római korszakának legjobb idejét juttatja eszünkbe. És Botticelli, a gyengéden-játékos, dekadens hírű lírikus. Micsoda erő van egynémely rajzában, a könnyedén suhanó Beatrice mögött hitetlen hittel emelkedő Dante arcában! Ez a tekintet akkor homályosul el, mikor a Dante-kultusz is hanyatlik: a költő sorsa egyszersmind látható arcának a sorsa.

III.

Az emberi élet három fázisának megfelelően Dante három arcát vesszük szemügyre: a fiatalt, a férfit s az öreget. Giotto freskója szolgáljon az első, a Codex Riccardianus portréja a második s végül a két maszk a harmadik életkor szemléltetésére. Az ifjúban a test, a férfiban a szellem, az öregben az erkölcs világának vetületeit keressük elsősorban.

Dante mindhárom arca szép. Szép volna még akkor is, ha sebhelyek vagy születési anomáliák rútítanák el a felületes néző szemében, mert az ember lénye egy és oszthatatlan, és Dante mindenestül, géniuszának összes jellemző jegyeivel megjelenik ez arcok mindegyikén. Giotto falfestménye a firenzei

Bargellóban a dicsőséges ifjúság gyöngéd, ám félelmet nem ismerő, tiszta, már-már klasszikus zenei akkordjaival ragad el: „udvarias", nemes, urbánus vonásai a szobácskájában angyali fejeket rajzolgató, fiatal Dante képzeletvilágának alakjaival rokonok; hóna alatt a könyvvel, a tudomány és a költészet jelképével — úgy rémlik — „maga mögé veszti" a hétköznapok zsivaját, s szellem-fényű homlokát a gondolat és a szépség összhangzatos körébe emeli. Finom, szép mozdulatával, ahogy fejét magasba fordítja, mintha hívásra válaszolna; ha nem a Marini-féle, elrontott változatot nézzük, hanem Seymour Kirkup ceruzavázlatát, a költő tekintete titkos rajongással telik meg, feszült, de gyönyörűséges figyelemmel, mintha a mondott hívás nem is onnan felülről, hanem valahonnan saját bensejéből jönne, s ő örülne és mosolyogna ezen a meglepetésen. Ez *Az új élet* Dantéja, ki egyetlen, belső, boldog pillanatban éli meg és szenvedi újjá a gyermeki, a serdült és a holt Beatricét; emlékezik még a kezdetekre, s melengeti magában az első érzést. Áldott homályban, idegen szemektől meg nem sérthetően lombosodott és virágzott ez a szerelem; mikor az álmélkodó világ szájára adja látomásokban s a valóságos, édes közellét varázsában fogant élményeit, ágacskái már megizmosodtak, s a zsenge növénykéből pompás kertecske sarjadt, melyet erős falként öveznek szeplőtlen versei, s mely felülről kapja a világosságot.

A Codex Riccardianus Dantéja az *Isteni Színjáték* költője, ki „látott... némely dolgokat, melyeket elmondani nem tud, és visszatérve nem is képes elmondani".[68] Ez az ember az, ki már évek óta építi a Pokol szakadékait, a Purgatórium színnel és illattal terhes, fáradságos emelkedőit, s elragadtatással szemléli a paradicsomi szférákat. Ihlete nem az álmában bolyongóé, hanem a tüzes-uránikus lelkeké, a magasabbrendű értelem villanó sejtelmeit megragadó látnoké. Ő ugyan inkább szerénységében az értelem gyengeségéről s a nyelv készületlenségéről panaszkodik — s vajon melyik teremtő szellem nem hasonló

ebben hozzá? —, de hol a költő, ki odáig is eljutott a kimondhatatlan dolgok kimondásában, mint ameddig ő? Ez az aszkétába oltott támadó tekintet, mely oly rettenthetetlenül s a szellem fékezhetetlen mohóságával hatol ama dolgok közé, „melyek kifejezésére szó nincs",[69] még világi értelmének sértetlen fegyverzetével, de már a prófétáknak és vizionálóknak a lényegre tapadó pillantásával tüzesíti át szemlélődésének és hitének tárgyát. Merevnek és élettelennek nevezik ezt a képet azok, akik Dantéban nem a fegyelmezett látnokot, hanem ál-romantikus hőst keresnek.

A *Torrigiani-maszk* Dantéja az idő és a tér kötöttségeitől immár szabadulni készülő költőt idézi, ki utolsó esztendeit Romagnában, Ravenna csendes városában tölti. Guido Novello da Polenta viszonylagos békét s nyugalmat biztosított a pihenést nem ismerő száműzöttnek. Eljöttek hozzá fiai és apácaleánya; akadt néhány jelentéktelen barátja, velük elbeszélgethetett sokasodó kudarcairól és gyérülő bizakodásairól. Ideje javát azonban a *Divina Commedia* utolsó canticájának, a fényben és zenében fogant *Paradicsom*nak szentelte; tudta, mit alkot s tán ez volt egyedüli vígasza; Firenzében, a Szent Jánosról nevezett templomban — holott végig erről álmodozott — megtagadták tőle a költői babért. Ravennában, melyet a holtak városának is neveznek, s hol foglyul ejtették az utolsó római császárt, a serdületlen Romulus Augustulust, sok minden emlékeztette politikai eszményeinek nagyságára és mulandóságára. San Vitale és Sant'Apollinare bazilikáiban a nagy versenytárs, a Kelet-római Birodalom itt hagyta elgondolkoztató örökül mozaikba remekelt csodáit. Bizonyára gyakran sétált a tenger partján vonuló fenyvesekben, „Aeolus ligetében", s az ott zúgó szüntelen szélmorajban, a szabad víztükör part fölé repdeső üzeneteiben rövid órákra élvezhette azt a kései harmóniát, mely talán még néki is megadatott. „Inquietum est cor nostrum", — igen, nyugtalan a mi szívünk, s mikor ismerte a fáradhatatlan zarándok a valóságos, tökéletes békét? Nem késett soká az sem;

1321-ben, ötvenhat éves korában, hogy kedvében járjon urának, Guidónak, még egyszer s most már utoljára felkerekedett: Velencébe utazott egy jelentéktelen politikai viszály elsimítása végett. Hazafelé jövet lázas betegségbe esett, ágynak dőlt, s a szeptember 13-áról 14-ére virradó éjszaka eltávozott. Utolsó arcát, ha feltevésünk helyes, a Bartolini és Kirkup nevével jelölt maszk őrizte meg számunkra, eredeti, riasztó realizmusában.

Ez az arc valóban mintha a Pokol füstjében aszalódott és merevedett volna ilyen elutasítóan-keménnyé, gőgös zártságában is a csontokat pörkölő szenvedély megfeketedett tartályává. Láttára fölsejlik bennünk a castrum dolorison — a fájdalom erős várán: a ravatalon — nyugvó száműzött hűlt teteme; kiégett szemgödreiből mintha most is könnyek patakzanának arca barázdáiba, lerakva útközben a lángoló düh s az elhagyatottság szülte szenvedés forró iszapját. Sziklából faragott, szögletes álla, fejedelmien csukódó ajaka és sasorra holtában is az ember királyi méltóságának bélyegét üti meggyötört képére. Csatamezőn, lekaszabolt katonák sírhalmai fölé emelkedik így a szárnyas Victoria termete. Végső s talán legtökéletesebb arca bizonyitja, hogy Dante halálában is legyőzte a földet.

JEGYZETEK

[1] M. Barbi: *Dante*. Bp. 1964. 35.

[2] Dante hamvainak sorsáról vö. Fabio Frassetto művét: *Dantis ossa. La forma corporea di Dante* etc. R. Università di Bologna, Istituto di Antropologia. 1933. Introd.

[3] Bár F. Frassetto előbb említett szaktudományi dolgozatában nem ritkán indokolatlanul átlépi fakultásának határait, s kissé naiv karakterológiai és esztétikai konjektúrákba is bocsátkozik, szakmai területén (antropológia) mégis megbízható és nélkülözhetetlen forrás.

[4] G. Boccaccio: *Dante élete*. Ford. stb. Füsi József. Bp. 1943. 54. — Az idézet eredeti szövege: „Fu adunche questo nostro poeta di mediocre statura, e poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto".

Boccaccio: *Vita di Dante*. Leipzig, [é. n.] Pandora 42. sz. Ristampa dell'edizione critica del Macrì-Leone. Firenze 1888. 34.

[5] Frassetto i. m. 43.

[6] Uo. 43. skk.

[7] Lonardo Bruni: *Dante élete*. Ford. Kaposi József. Gyoma 1921 23.

[8] Frassetto i. m. 14—15.

[9] Uo. 43.

[10] Uo. 25.

[11] Uo. 79.

[12] Uo. 16.

[13] Uo. 79.

[14] Uo. 43.

[15] Uo. 26.

[16] Uo. 78.

[17] Uo. 77.

[18] Uo. 76—77.

[19] Uo. 78.; Erre lehet következtetni a Signorelli-féle orvietói Dante-festményen az arcnak a haj feletti mély beesettségéből is. (Székely György megjegyzése).

[20] Uo. 80.

[21] Uo. 80—81.

[22] A „testa" sorsáról vö. Ernst Benkard: *Das Ewige Antlitz*. Berlin 1929. 63.

[23] A testa származását elsősorban Dante sírja körül kutatták. A ravennai emlékmű, mely kezdetben igen szerény lehetett, 1483-ban jelentékenyen bővült és szépült. Ekkor ugyanis Bernardo Bembo — Pietro Bembónak, az ünnepelt humanista és kardinális atyjának s a Velencei Köztársaság prétorának — felügyelete alatt Pietro Lombardi, az ismert velencei szobrász dolgozott a monumentumon. Kecses, a quattrocentóra valló pillér- és ív-architektúrával díszítette a falat a kőkoporsó felett, s e fölé mélyesztette a síkba azt a basreliefet, mely egy fóliáns olvasásába merülve ábrázolja a költőt. — Benkard i. m.-ben (64.) P. Lombardinak tulajdonítja a maszkot is, nem Tullio Lombardinak, akire Corrado Ricci gondolt. Mindketten felteszik, hogy valami régebbi, elveszett szobor után dolgozott a művész.

[24] Firenze, Museo Nazionale. Inv. 418. „Maschera di Dante".

[25] Benkard i. m. 65.

[26] Erről szól a kép alatti szöveg: „Il marchese Carlo Torrigiani con testamento olòrafo donava alla città di Firenze questo ritratto in rilievo, che vuolsi fatto veramente su la forma tolta dal cadavere — e il marchese Luigi lo consegnava sollecito a queste reali gallerie nell'anno MDCCCLXV."

[27] Frassetto i. m. 161.

[28] Uo. 161. skk.

[29] Uo. 185.

[30] Uo. 139. skk.

[31] Erről, valamint általában a freskó történetéről vö. Max von Boehn: *Dante-Portrait und Dante-Illustration*. Berlin 1921. 7. skk.

[32] Idézve Frassetto i. m. 90. l.

[33] Uo.

[34] L. Bruni i. m. id. kiadásában 23.

[35] Említi M. v. Boehn i. m. 15—16.

[36] J. D. Gonzalez: *Scoperta d'un grande segreto dell'arte nel Giudizio Universale di Michelangelo*. Angelo Belardetti Editore in Roma 1954. 2a Edizione.

[37] Uo. 17. skk.

[38] *Codex Riccardianus*. Biblioteca Riccardiana (Medicea) in Firenze. 1040*a*. — Papiroskódex, az előzéklevél hártya, melynek belső lapján, bal oldalt van a Dante-kép arany szegéllyel, fekete háttérrel, melyen a portré felett arany betűkkel olvasható a felírás: DANTE, alatta pedig Marius Buriesi négy soros verse: „Qui cecinit Celos et qui Stigiamque paludem | Umbrarum penas limina cecha docens | Ecce vides vatem. Levis membrana superbum | Continet. Hunc tantum Parca delere nequit." — A második sorban penas-t (poenas) olvasunk Frassetto (i. m. 134.) peneas-a helyett, mely nyilvánvaló értelmetlenség és téves olvasás. — Az előzéklap külső, felső szegélyén tintával írva: questo libro e di iacopo di PAO. A kódex gyűjtőkötet, mely három szerző (Dante, Bonichi és egy névtelen) munkáit tartalmazza. Dante a kódexben canzonéivel szerepel.

[39] Fressetto a *Codex Riccardianus* portréját is összehasonlította a koponyával, s meglehetős eltéréseket észlelt különösen a homloknál és az orrnál. Fejtegetéseit (i. m. 134.) így végzi: „E vogliam poi tacere l'espressione dura di questo volto giallastro che, per la fissa pupilla inespressiva e per i tratti ben netti, segnati ed immobili, appare singolarmente simile a una maschera."

[40] Csak két példát a sok közül. M. v. Boehn (i. m. 34.) azt óhajtja, Raffael freskói bár kiszorítanának minden más Dante-portrét (a trecentobelieket is), mert olyan előnnyel rendelkeznek, amit nem becsülhetünk eléggé nagyra: „den grossen Mann im ganzen Umfang seines Genius erfasst und von den bloss zufälligen Schlacken der Endlichkeit befreit zu haben." — Frassetto pedig, ugyancsak elvetve minden régi ábrázolást, végül is Vincenzo Vela (1820—1891) mellszobrának adja a pálmát, mely anatómiailag úgyahogy megfelel az ő kívánságainak,

de mint műalkotás siralmasan gyenge és semmitmondó. Nyárspolgári elképzeléseket valósít meg, teljességgel erőtlen, s valami ál-intellektualizmus honol a szobor arcán, ál-fenséggel párosulva.

[41] M. v. Boehn i. m. 13.

[42] Benkard i. m. 63.

[43] Erről, valamint a halotti maszk, az effigies és az ezzel kapcsolatos szertartások elterjedéséről Itáliában és másutt l. E. Benkard i. m. XXVI–XXVII.

[44] Uo. IX–XI.

[45] Uo. XXVI–XXVII.

[46] „A művészek gyakran olyannyira beleszeretnek abba — mondja E. Benkard —, amit a természet legkülsőbb felületén nyújt, hogy még csak kerülőnek sem használják fel céljuk elérésére, ti. hogy a halotti maszk előzetes képe alapján mellszobrot készítsenek. Ismerünk példákat, melyek nem éppen kellemesen egyesítik a halotti maszkot a mellszobor szabad plasztikával alakított mellrészével." Ezzel kapcsolatban utal Tasso mellszobrára, mint e különös „műfaj" ismert példányára, melyről Goethe annakidején — olaszországi tartózkodása után — másolatot vitt haza Weimarba. — E. Benkard i. m. XXVII.

[47] Boccaccio i. m. 42. — Az idézet eredeti szövege: „E se ostanti cotanti e così fatti avversari, quanti e quali di sopra sono stati mostrati, egli per forza d'ingegno e di perseverenza riuscì chiaro qual noi veggiamo: che si può sperare ch'esso fosse divenuto, avendo avuto altrettanti aiutatori, o almeno niuno contrario, o pochissimi, come hanno molti? Certo io non so; ma se lecito fosse a dire, io direi: che egli fosse in terra divenuto uno Iddio." Boccaccio: *Vita* etc. 25–26.

[48] Boccaccio i. m. 44. — Az idézet eredeti szövege: „Fece il magnanimo cavaliere il morto corpo di Dante di ornamenti poetici sopra uno funebre letto adornare; e quello fatto portare sopra gli omeri de' suoi cittadini più solenni, insino al luogo de' Frati Minori in Ravenna, con quello onore che a sì fatto corpo degno estimava; infino quivi quasi con publico pianto seguitolo, in un' arca lapidea, nella quale ancora giace, il fece porre. E tornato alla casa nella quale Dante era primo abitato, secondo il ravignano costume, esso medesimo sì a commendazione dell'alta scienzia e della virtù del defunto, e sì a consolazione dei suoi amici, i quali egli avea in amarissima vita lasciati, fece uno ornato e lungo sermone; disposto, se lo stato e la vita fossero durati, di sì egregia sepoltura onorarlo, che se mai alcuno altro suo merito non lo avesse memorevole renduto a' futuri, quella l'avrebbe fatto." Boccaccio: *Vita* etc. 27.

[49] Benkard i. m. 64.

[50] Uo. XXVI–XXVII.

[51] Uo.

[52] Frassetto i. m. 161. skk.

[53] Lionardo Bruni i. m. 23.

[54] M. v. Boehn i. m. 15–16.

[55] M. Barbi i. m. 35. — Nb. Szokás-e templomi freskókról másolatot készíteni *ugyanabban a templomban?* Amíg megvan, nincs szükség másolatra, s ha már megsemmisült, nincs miről másolni.

[56] Boccaccio i. m. 54. — Az idézet eredeti szövege: „Fu . . . questo nostro poeta di mediocre statura, e poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d' onestissimi panni sempre vestito in quell' abito che era alla sua maturitá convenevole. Il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il corpore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso." Boccaccio: *Vita.* 34.

[57] G. Villani: *Istorie Fiorentine.* IX. Könyv, 136. Fej. Id. Boccaccio *Trattatellójának* id. magyar kiadásában, 26.

[58] *Dante, Petrarca, Boccaccio. Művészéletrajzok.* — Szerk. Kardos Tibor. Bp. 1963. 90.

[59] M. v. Boehn i. m. 15.

[60] Dante: *Első ekloga.* 44. *Dante összes művei.* Szerk. Kardos Tibor. Bp. 1962. 524. — Az idevágó passzus három sorának eredeti szövege (a Società Dantesca Italiana kritikai kiadásában) így hangzik: „Nonne triumphales melius pexare capillos | et patrio, redeam si quando, abscondere canos | fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?" — A szöveg kétségtelenül sok tekintetben problematikus és különféle értelmezéseket is megenged (pl. a Sarnus campaniai folyó szereplése a toscanai Arnus helyében), de véleményünk szerint nem lehet belőle következetetni Dante szőkeségére.

[61] Boccaccio *Vita*-ja id. kiadásának 72. lapján mondja a kötet sajtó alá rendezője (H. W.): „Dante si dice biondo ed alto e sbarbato, il Boccaccio lo fa di mediocre statura, coi capelli e colla barba spessi, neri e crespi, e si crede. Per lui era tale quale se lo rappresenta."

[62] Frassetto i. m. 24. lapján a (2) jegyzet alatt idézi: „Ma il Castagno effigiò Dante quale lo vedeva nella sua fantasia: niente conservando delle note fatezze di lui, che rammentano quelle della razza etrusca e si rincontrano in grandissima parte degli illustri fiorentini di quel tempo e degli anni posteriori."

[63] Uo.

[64] M. Barbi i. m. 109.
[65] Weöres Sándor: *Tűzkút.* Bp. 1964. 29.
[66] Dante: *Az Új élet.* II. = *Dante összes művei.* 9.
[67] M. v. Boehn i. m. 17.
[68] *Dante levele (XIII) Can Grande della Scalához.* = *Dante összes művei.* 518.
[69] Uo.