

## Dante en de grenzen van de middeleeuwse hermeneutiek

Lodi Nauta

### Inleiding

Als er één literair werk is dat als spiegel van zijn tijd, jazelfs van de gehele hoog-middeleeuwse cultuur, heeft gegolden, dan is het Dante's *Goddelijke Komedia* wel.<sup>1</sup> Zijn reis door Hel, Vagevuur en Paradijs is een reis door het fascinerende middeleeuwse landschap waarin, zo lijkt het, geen onderdeel onbesproken blijft. Hoewel Dante zelf begeleid wordt door achtereenvolgens Virgilius, Beatrice en Bernard van Clairvaux, is Dante *onze* gids. Onder zijn leiding zien we het middeleeuwse leven in al zijn verscheidenheid, knopen we gesprekken aan met mythologische en historische figuren, bespreken we theologische, wetenschappelijke en filosofische thema's, leren we de lotgevallen van vrienden en vijanden uit het politieke leven, voelen we ons beurtelings overmoedig, boos, nieuwsgierig, moe, overdonderd, angstig, en bedienen we ons van parodie, bittere satire, jubelzang, een belerende toon of een socratische vraag.

Dante's reis is 'virtual reality', en al lezende dreigen we het virtuele van zijn realiteit te vergeten. Zijn reis blijft echter een fictieve reis, al valt nog te bezien of ons idee van fictie wel met Dante's idee van fictie correspondeert. De meest centrale vraag die *dantisti* sinds het verschijnen van Dante's *Komedia* bezig houdt, betreft dan ook de preciese betekenis van dit fictieve karakter, en daarmee de vraag naar de werkelijkheidswaarde van Dante's beschrijving van het middeleeuwse leven en denken. Is de *Komedia* een allegorie, zoals Dante zelf schrijft in een omstreden brief aan zijn patroon Can Grande della Scala, en zo ja, wat voor soort allegorie? Wat is dan de verhouding tussen literaire verbeelding en de verbeelde werkelijkheid, tussen vorm en inhoud? Misschien is het met deze vragen wel zo dat, om met de filosoof Berkeley te spreken 'we have raised a dust, and then complain, we cannot see', maar in dat geval is Dante zelf deels verantwoordelijk voor de stofwolven. Om dat in te zien zal ik eerst ingaan op de term *allegoria*, één van de meest ongrijpbare termen uit de middeleeuwse hermeneutiek.

### Soorten van allegorie

Allegorie is een begrip met een lange, complexe geschiedenis.<sup>2</sup> In verschillende perioden zijn verschillende typen van allegorie gebruikt en als zodanig onderscheiden, en in de literaire praktijk is er altijd veel overlap geweest tussen de verschillende typen. Een bekend type is dat

---

1. Dit artikel is deels gebaseerd op een essay geschreven aan het Centre for Medieval Studies te York, en bevat sporen van discussies die ik daar met Prof Alastair Minnis over deze en aanverwante onderwerpen had. Voor commentaar op een eerdere versie van dit artikel dank ik verder Drs. Jan R. Veenstra.

2. Zie met name: H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, p. 154-259; H. de Lubac, *Exégèse médiévale: Les quatre sens l'Écriture*, 4 vols., Parijs 1959-64; Jean Pépin, 'Dante et la tradition de l'allégorie' in zijn *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandre à Dante*, Parijs 1987, p. 251-320; R. Hollander, *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton 1969, 3-15; L. Valente, 'Une sémantique particulière: La pluralité des sens dans les Saintes Écritures (XII<sup>e</sup> siècle)', in S. Ebbesen (ed.), *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, Tübingen 1995, 12-32.

van de personificatie waarin personen voor een algemeen begrip staan (Rede, Rechtvaardigheid, Lust etc.). Prudentius' *Psychomachia* is de initiator van dit genre in de Latijns westerse literatuur, *Elckerlijc* wellicht zijn duidelijkste representant. Een ander bekend type is de allegorische interpretatie - ook wel allegorese genoemd - van de werken van Plato, Virgilius, Ovidius, Boëthius en andere klassieke auteurs. Middeleeuwse lezers veronderstelden dat diepere wijsheden onder de oppervlakte van deze teksten verborgen lagen, en dat deze wijsheden dikwijls met de christelijke leer in overeenstemming waren of gebracht konden worden. Het verschil met de vorige betekenis is dat allegorie nu niet door de auteurs zelf gebruikt is, maar als een hermeneutisch instrument van begrijpen voor de lezer dient: allegorie als notekraker dus om de christelijke pit uit de heidense bolster te halen. Uiteraard kon men personificatie aanwenden voor dit doel (Boëthius' Vrouwe Filosofie als de Rede, Virgilius' Aeneas als Wijsheid). Weer een andere betekenis van allegorie is wat middeleeuwse grammatici en retorici onder allegorie verstonen: de vaardigheid waarmee de dichter of redenaar de verschillende stijlfiguren kon hanteren ter verfraaiing van zijn gedicht, geschrift of oratie. Isidorus van Sevilla gaf, zoals gewoonlijk, een voor de middeleeuwen belangrijke standaard-definitie, zich daarbij baserend op Quintilianus: 'Allegorie is "anderspraak"; ze zegt het één, maar ze bedoelt wat anders (allegoria est alieniloquium, aliud enim sonat, aliud intelligitur)'. In deze betekenis is *allegoria* een generische term en omvat bij Isidorus zeven soorten van figuurlijk taalgebruik (*tropen*).

Een vierde type allegorie heeft zijn oorsprong in de vroeg-christelijke exegetische traditie, en vindt een zuivere formulering in de woorden van Thomas van Aquino:<sup>3</sup>

De auteur van de Heilige Schrift is God in Wiens macht het ligt om niet alleen met woorden Zijn betekenis aan te duiden - dat kan de mens ook - maar ook met de dingen zelf. Daarom, terwijl in de andere wetenschappen woorden de betekenis van de dingen weergeven, heeft deze wetenschap de eigenschap dat de dingen zelf, aangeduid door woorden, ook iets aanduiden. Daarom behoort die duiding waarmee woorden dingen aanduiden tot de eerste betekenis, de historische of letterlijke. Die duiding waarmee dingen, aangeduid door woorden, op hun beurt andere dingen aanduiden wordt de spirituele betekenis genoemd; zij is gefundeerd op de letterlijke betekenis en veronderstelt haar.

Vervolgens verdeelt Thomas de spirituele betekenis in drieën en onderscheidt, conform de exegetische traditie, een allegorische, morele en anagogische betekenis. Dit is het bekende viervoudige schema dat een belangrijke rol vervulde in de bijbeluitleg. Zo heeft het verhaal van de uittocht uit Egypte vier betekenissen: De letterlijke betekenis is de historische handeling zoals zij wordt beschreven in het Oude Testament, de allegorische is de verlossing van de mensheid door Christus, de morele de bekering van de (individuele) ziel en de anagogische het hemelse geluk dat de ziel, bevrijd van het aardse leven, te wachten staat.

Dit viervoudig exegetische schema berust dus op een centraal idee in de christelijke theologie, namelijk dat God niet alleen met woorden maar ook met gebeurtenissen zijn bedoeling met zijn schepping kan duidelijk maken; mensen kunnen dat enkel met woorden. Het verhaal van Jonas' verblijf in de walvis, bijvoorbeeld, verwijst naar de gebeurtenis van Jonas'

---

3. *Summa theologiae* 1,i,10 (eigen vert.).

verblijf, maar die gebeurtenis zelf, opgetekend in het Woord Gods, de bijbel, heeft een verdere betekenis, namelijk Jezus' verblijf van drie dagen in de aarde na zijn kruisiging.

Bij alle verdere, spirituele betekenissen blijft de letterlijk-historische betekenis van fundamenteel belang. De spirituele betekenis, schreef Thomas, wordt gefundeerd op de letterlijke en veronderstelt haar ('sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur et eum supponit'). Hiermee verwoordt Thomas een cruciaal onderdeel van het exegetisch instrument van het viervoudige schema. Veronachtzaming van het fundament van de letterlijk-historische betekenis leidt tot het bouwen van spirituele luchtkastelen. Enkel daar waar de 'sensus litteralis' nadrukkelijk en bewust afwezig is, bijvoorbeeld in de gelijkenissen van Jezus met hun zuiver morele boodschap, is er ook geen sprake van een viervoudige betekenis.

Andere termen die in verband met het viervoudige schema van de theologen veelvuldig worden gehanteerd zijn *figura* en *typus*. Een *figura* is een voorafspiegeling van een andere gebeurtenis en een verwijzing ernaar; zij vindt haar vervolmaking in die andere gebeurtenis. Abrahams opoffering van zijn zoon is de prefiguratie (*figura* of *typus*) van Gods opoffering van zijn zoon (*antitypus* of *materia*). Een ander voorbeeld is Adam die de prefiguratie van Christus is, terwijl Christus zelf de vervulling van die prefiguratie is. Deze figurale of typologische lezing zoekt dus naar verbanden tussen op het eerste gezicht weinig met elkaar verband houdende gebeurtenissen, episodens of personen. Deze interpretatie werd in beginsel toegepast op het Oude Testament als prefiguratie van het Nieuwe Testament. Later ging men de vervullingen ook zien als prefiguraties van hetgeen nog stond te gebeuren aan het einde der tijden. Veel hagiografie leunt natuurlijk ook op deze zienswijze: heiligen konden als *antitypi* gezien worden van Christus, al waren zij dan uiteraard geen vervulling maar nabootsing (*imitatio*) van Christus.

Dit viervoudige schema als onderdeel van het bijbel-exegetische apparaat, stond reeds in de middeleeuwen bekend onder 'de allegorie van de theologen'. Daar tegenover stond 'de allegorie van de dichters' die, grofweg genomen, correspondeert met één van de eerste drie hierboven genoemde betekenissen van 'allegoria', danwel met een combinatie van deze drie. Als algemeen kenmerk van de allegorie van de dichters gold, zoals we zagen, het louter fictieve karakter van het verhaal en de veronderstelde aanwezigheid van een diepere betekenis onder deze fictieve laag. Op dit onderscheid bij Dante kom ik zo dadelijk terug.

Al deze betekenissen van *allegoria* kunnen *ad infinitum* (en *ad nauseam*...) aangevuld worden met vele andere termen zoals *signum proprium/translatum*, *distinctiones*, *allegoria in factis/in verbis* (of *dicti*), *verba aperta/figurata*, *integumentum* en *involucrum*, maar blijven hier onbesproken.<sup>4</sup> Als Dante's *Komedie* een allegorie is, zoals misschien Dante zelf ons wil doen geloven en generaties commentatoren hebben betoogd, welke betekenis van *allegoria* moeten we dan kiezen voor een adequaat begrip van de *Komedie*? Achter deze onschuldig ogende vraag rijst levensgroot de vraag: Hoe werkelijk is Dante's fictie of hoe fictief is Dante's werkelijkheid? Wat is Dante's motivatie en doelstelling geweest, en wat betekent die motivatie voor onze interpretatie van de *Komedie*?

### **De brief aan Can Grande della Scala**

Een eerste antwoord lijkt door Dante zelf te zijn gegeven. In een brief, vermoedelijk geschreven

---

4. Een goed en bondig overzicht biedt Valente, 'Une sémantique particulière'.

rond 1319 (twee jaar voor Dante's overlijden) en gericht aan zijn patroon Can Grande della Scala van Verona, zegt de auteur dat zijn dichtwerk *polysemos* is, het heeft meerdere betekenissen: Een letterlijke betekenis (*per literam*) en een allegorische of mystieke (*allegoricus, sive mysticus*).<sup>5</sup> Kan deze formulering eventueel nog geïnterpreteerd worden als de allegorie van de dichters, het voorbeeld van de uittocht van het Joodse volk uit Egypte dat de brieveschrijver vervolgens behandelt maakt duidelijk dat we aan het viervoudige schema van de theologen moeten denken, waarbij we de drie *sensus mystici* (de allegorische, de morele en de anagogische) onder één noemer, nl. van allegorie, kunnen brengen. De letterlijke betekenis van de *Komedie*, zo vervolgt hij, is de toestand van de zielen na de dood ('status animarum post mortem simpliciter sumptus'). De allegorische betekenis, die dus als algemene term voor de drie niet-letterlijke betekenissen staat, is 'de mens onderworpen als hij is aan de rechtvaardigheid van beloning of straf overeenkomstig zijn verdiensten of tekortkomingen bij de uitoefening van zijn vrije wil' ('homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitiae premiandi et puniendi obnoxus est'). Hoe een interpretatie van het gedicht volgens dit schema er uit komt te zien wordt niet duidelijk uit de brief. De auteur blijft steken in een behandeling van de letterlijke betekenis van de eerste 38 regels van het *Paradijs*.

Geen brief - of het moet de zevende van Plato zijn - is zoveel bediscussieerd als deze. De argumenten tegen de authenticiteit berusten niet alleen op tekstuele problemen van de handschriftelijke overlevering, maar ook op de hermeneutische sleutels die hij bevat. De vele inhoudelijke vragen die opgeworpen zijn, kunnen wellicht tot twee hoofdcategorieën worden teruggebracht.<sup>6</sup>

(a) Is het werkelijk zo simpel met de *Komedie* gesteld dat de letterlijke betekenis de toestand van de zielen na de dood is en de allegorische betekenis hun toestand in het licht van Gods rechtvaardigheid? Het viervoudige schema van de theologen kan dan als volgt toegepast worden. Neem de schim Cavalcante dei Cavalcanti, een edelman uit Florence, die als aanhanger van Epicurus' leer van de sterfelijkheid van de ziel en als levensgenieter bekend stond (*Hel* x.63-72). De letterlijke betekenis toont ons de toestand van de ziel van deze man na zijn dood, de allegorische maakt de gevolgen van zijn epicurisme duidelijk, de morele waarschuwt ons voor deze zonde en de anagogische wijst ons op Gods heilsplan waarin een ieder zijn verdiende straf of loon vindt. 'It is, I'm afraid, as simple as that', schrijft een grote proponent van deze benadering.<sup>7</sup>

(b) Een wellicht groter probleem vormt de toepassing van het viervoudige schema, dat zijn oorsprong en werking vindt in de *bijbel*-exegese, op een *literair* werk. Dante lijkt hier mee te

---

5. Editie (met Engelse vertaling) in P. Toynbee (ed.), *Dantis Alagherii Epistolae. The Letters of Dante*, Oxford 1920. Deze en volgende citaten op p. 173 en 174.

6. Zie m.n. B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967, p. 83-95 die voor Dante's auteurschap pleit; tegen pleit B. Nardi, 'I sensi delle scritture' in diens *Nel mondo di Dante*, Rome 1944, p. 55-61 en *ibid.*, 'Osservazioni sul medievale "accessus ad auctores" in rapporto all' *Epistola a Cangrande*' in diens *Saggi e note di critica dantesca*, Milaan 1966, p. 268-305; P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Tradition*, Cambridge 1986, m.n. p. 103-111 (sceptisch tot afwijzend, maar zie n. 35 hieronder).

7. Hollander, *Allegory in Dante's "Comedia"*, p. 51, maar Hollander vervolgt: 'As the mathematicians say, this is true but not an interesting result', en zijn boek bewijst dat op het vlak van de poëzie het niet zo simpel is.

suggereren dat, gelijk als in de bijbel, de *gebeurtenissen zelf* in de *Komedie* - en niet enkel de woorden van de literaire taal - verdere (spirituele) betekenissen kunnen dragen.

De kwestie wordt verder op scherp gesteld door Dante's opmerkingen over allegorische interpretaties in een eerder werk van hem, *Convivio* (Gastmaal).<sup>8</sup> In dit onafgemaakte werk, geschreven aan het begin van zijn ballingschap die begon in 1302, geeft Dante uitvoerig commentaar op een aantal van zijn eigen *canzoni*, geleid door het idee dat de liefdesgedichten een dekmantel vormen van diepere waarheden. De poëzie is slechts 'una bella menzogna' (een fraaie leugen) waarachter 'una veritate ascosa' (een verborgen waarheid) schuilgaat. Ik kom straks uitvoeriger hierover te spreken.

De commentaar-traditie, die met zijn zonen Jacopo en Pietro en anderen meteen na de dood van Dante in 1321 een aanvang nam, koos grotendeels voor een allegorie van de dichters, in het bijzonder personificatie, als leidende hermeneutische strategie om de *Komedie* te interpreteren. Onder de 'bella menzogna' was een 'vera sentenza' te ontdekken, en deze ware boodschap kon in de loop der eeuwen, al naar gelang de eigen opvattingen, een rooms-katholiek, dominicaans, neo-thomistisch, protestants of een nog ander signatuur hebben. Gezien de wijdverbreidheid van personificatie in de middeleeuwse literatuur (vanaf Prudentius tot *Roman de la Rose*, en verder), valt de keuze voor een allegorie van de dichters gemakkelijk te verklaren. Met de wat onduidelijke suggesties uit de brief aan Can Grande die in de richting van het bijbel-exegetische schema gingen, kon men, als men de brief al gelezen had, kennelijk niet veel aanvragen. Zo begon een lange traditie van interpretatie die soms wat weg had van het invullen van een kruiswoordpuzzel: voor Virgilius moest de menselijke Rede gelezen worden, voor Beatrice het Geloof, voor St Bernard de Mystiek, voor Lucia de Genade, voor Dante een soort van Elckerlijc, etc.<sup>9</sup>

Het verrassende was misschien niet zozeer het karakter van deze interpretatie zelf als wel de tijd die het duurde voordat men ging beseffen dat een dergelijke 'dit-gesubstitueerd-voor-dat-lezing' weinig recht deed aan de levendige en gedetailleerde beschrijvingen van de personages en gebeurtenissen in de *Komedie*. Hoewel de zielen 'slechts' schimmen zijn, weet Dante ze te portretteren als mensen van vlees en bloed. Bovendien, Dante's reis, waarvoor die verder ook moge staan, is ook een *persoonlijke* reis, terwijl in een zuivere personificatie-allegorie het persoonlijke en individuele karakter van zijn tocht en ervaringen verdwijnt.<sup>10</sup> Met andere woorden, het letterlijk-historische niveau - het niveau waarop de reis van Dante zich voltrekt -

---

8. Editie in M. Simonelle, Bologna 1966; voor volgende passage, zie p. 4-6. Voor een discussie van deze passage, zie de oudere editie van G. Busnelli en G. Vandelli, Florence 1934, vol. 1, p. 96-97 en 240-242. Er is geen vertaling in het Nederlands, wel een zeer adequate in het Engels van C. Ryan, *The Banquet*, Anma Libri: Saratoga, Calif. 1989.

9. Een voorbeeld is P. Mandonnets interpretatie (*Dante le théologien*, Parijs 1935) van Dante als orthodoxe geestelijke waarvan met name E. Gilson in diens *Dante et la philosophie*, Parijs 1972 (3e dr.; 1e dr. 1939) geen spaan heel liet. Voor veel wat de dominicaan Mandonnet schreef gold, in de woorden van Gilson: 'ce n'est pas à l'imagination créatrice de Dante, mais à celle du P. Mandonnet que nous la devons' (p. 230).

10. Bruno Nardi, 'Osservazioni sul medievale "accessus ad auctores"', p. 295: 'In realtà il senso letterale di tutto il poema è un altro, e cioè il viaggio, il "fatale andare" di Dante, smarrito... E in questo viaggio e in questa ascesa Dante porta con sé il suo "stato civile" con tutta la sua ricca umanità, con tutte le sue aspirazioni personali, letterarie, politiche, morali e religiose, sì che il pronome personale *io* risuona dal secondo al terz' ultimo verso della *Commedia*... ed è costantemente presente, in ogni tappa, in ogni episodio, in ogni momento'.

boet aan belang in als de *Komedie* genterpreteerd wordt als allegorie van de dichters, als een 'bella menzogna' die geen ander doel dient dan omhulsel en verhulsel van diepere waarheden.

Moeten we de omstreden brief aan Can Grande dan toch *au serieux* nemen en de *Komedie* lezen met in het achterhoofd het viervoudige schema van de theologen? Misschien. Feit is dat generaties *dantisti* dat hebben gedaan sinds het baanbrekende werk van Erich Auerbach en Charles Singleton, en dat we, volgens een andere grote *dantista*, nog steeds in een 'Singletonian age' leven.<sup>11</sup> In tegenstelling tot de letterlijke betekenis in de allegorie van de dichters is die in de allegorie van de theologen van fundamenteel belang. Zonder het niveau van de *littera* kan geen spirituele duiding gezocht worden, want die moet verankerd zijn in een letterlijk-historische duiding. Als we de allegorie niet als personificatie opvatten, dan behoudt Dante's reis al zijn levendigheid en zijn unieke karakter. Enkel daar waar Dante bewust duistere profetische woorden spreekt of evident allegorische beelden gebruikt (het woud en de drie beesten uit de openingsscène; de wagen met de griffioen en de rest van de optocht aan het einde van het *Vagevuur*), is de letterlijke betekenis van duidelijk minder belang, gelijk in de bijbel het geval is met Jezus' parabelen, de profetieën en Johannes' apocalyptische visioenen. De omschrijving van de letterlijke betekenis in de brief aan Can Grande ('de toestand van de zielen na de dood') is in de ogen van deze interpretatoren dan ook zeer adequaat.<sup>12</sup> Bovendien verwijst de toestand van de zielen naar Gods bedoeling met de mensen. Gods rechtvaardigheid weerspiegelt zich in de straffen, boetedoeningen en beloningen die met de begane zonden of goede werken in het aardse leven corresponderen. Dit is de wet van de *contrappasso*, de wedervergelding. Nergens, zo lijkt het, heeft Dante zijn verbeeldingskracht zó laten werken als in het bedenken van straffen voor de zondaars: een stichter van tweedracht loopt met zijn hoofd los van zijn lichaam, trotsen gaan gebukt onder zware lasten, plegers van zelfmoord torsen hun eigen lichaam mee, verkwisters worden uiteengereten, hebzuchtigen liggen met hun mond op de grond, waarzeggers hebben hun hoofd achterstevoren op hun romp zitten, en de Satan is in zijn gehele verschijning (o.a. drie koppen) een karikaturaal tegenbeeld van de Drieëenheid. En ook in de hemel is er een zekere mate van correspondentie tussen de zielen en de plaats waar ze zich bevinden: actieve geesten in de sfeer van de snelle Mercurius, de geesten die zich aan de liefde gaven in de sfeer van Venus, zij die uitblonken in wijsheid in de sfeer van de zon. De conclusie van de brief aan Can Grande dat Gods rechtvaardigheid zich openbaart in de juistheid van de straffen en beloningen die de zielen ondergaan of ontvangen voor hun daden op de wereld lijkt dus wel degelijk correct. Het is uiteraard niet zo dat we met deze wet van de *contrappasso* dé sleutel tot het hele gedicht in handen hebben, maar evenmin hoeven we de brief aan Can Grande als naïef of onjuist ter zijde te schuiven.

Blijft voor deze interpretatoren de vraag nog staan of Dante inderdaad zijn werk analoog aan de bijbel opvatte en de analogie van de theologen voor de interpretatie van zijn werk relevant achtte. De opvatting van Singleton en zijn volgelingen lijkt even simpel als doeltreffend. Dante's claims waren inderdaad niet gering zoals uit de hele opzet en uitvoering van de *Komedie* blijkt.

---

11. R. Hollander, 'Dante and his commentators' in R. Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge 1993, p. 234.

12. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 87 zegt hierover bijvoorbeeld dat 'in der ganzen 650-jährigen Tradition des Commedia-Kommentierens kaum ein Wort an Klarheit der knappen Formulierung gleichkommt, die uns hier entgegentritt'.

Gelijk aan God kon echter zelfs de schrijver van het 'sacro poema' niet zijn, maar hij kon Hem wel *imiteren*.<sup>13</sup> Net zoals historische gebeurtenissen in de bijbel kunnen verwijzen naar andere gebeurtenissen (de redding van de mens), zo ook kan het letterlijke niveau van Dante's reis in het hiernamaals verwijzen naar een andere betekenis-laag: Gods rechtvaardigheid zoals die naar voren komt in de lotgevallen van de zielen na de dood. Zijn reis is tezelfdertijd zijn reis in het hiernamaals en onze reis in dit leven. Het is geen allegorie van dit-voor-dat, maar een allegorie van dit-en-dat.

Hoewel hij niet het bijbel-exegetische schema maar het begrip *figura* als vertrekpunt neemt, komt Erich Auerbach tot vergelijkbare conclusies.<sup>14</sup> Voor Auerbach geeft een figurale interpretatie de beste garantie dat het niveau van de historische uniciteit en intensiteit bewaard blijft bij een allegorische duiding. Zoals hierboven reeds gememoreerd, werden in een figurale of typologische interpretatie gebeurtenissen en episoden met elkaar in verband gebracht als prefiguratie (*typus*) en vervulling (*antitypus*), en beide krijgen hun verdere betekenis in de providentiële orde die God met zijn schepping voor ogen heeft. De figurale duiding is dus een historisch-eschatologische duiding, zoals het gebruik bij de eerste christenen laat zien: De Oude Wet der Joden uit het Oude Testament wees vooruit naar de Nieuwe Wet onder Christus en het leven van de christelijke gemeenschap. Het is wel deze zeer letterlijke vorm van 'wishful thinking', als ik het zo mag noemen, die Auerbach als structurend principe van de *Komedie* ziet: 'Für Dante ist der Sinn eines jeden Lebens gedeutet, es hat seinen Ort in der providentiellen Weltgeschichte, die ihm in der Vision der *Komödie* gedeutet wird, nachdem sie in ihren allgemeinen Zügen schon in der jedem Christen zuteilgewordenen Offenbarung enthalten ist... Ganz anders als bei den modernen Dichtern ist bei Dante die Gestalt um so wirklicher, je vollständiger sie gedeutet, je genauer sie in den ewigen Heilsplan eingeordnet ist'.<sup>15</sup> Dit is ook 'der Angelpunkt' van Auerbachs eerdere studie, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, waar hij schrijft dat wat Dante bezielde was<sup>16</sup>

die gesamte irdisch-historische Welt...als schon dem endgültigen Urteil Gottes unterworfen und somit an ihrem eigentlichen, ihr nach der göttlichen Ordnung zukommenden Platz gestellt, als schon gerichtet vorzustellen, und zwar so, daß er die einzelnen Gestalten in ihrem eschatologischen Endgeschick nicht etwa ihres irdischen Charackters beraubt oder auch nur ihn abschwächt, sondern indem er *die äußerste Steigerung ihres individuellen irdisch-historischen Wesens festhält und sie mit dem Endgeschick identifiziert*.

---

13. Ch. Singleton, *Dante Studies I, Elements of Structure*, Baltimore 1980<sup>2</sup>, (1e dr. 1954), p. 15-6. Cf. M. Colish, *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, Lincoln 1983 (1e dr. 1968), p. 203.

14. Zie met name het invloedrijke artikel 'Figura' in Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, p. 55-92. Auerbach zelf zag een duidelijk onderscheid tussen figurale interpretatie en de exegetische traditie van de theologen. Van de laatste zei hij: 'Auch sie verwandelt das Alte Testament...; aber an deren Stelle tritt ein mystisches oder ethisches Lehrgebäude, und der Text wird in einem weit höheren Maße sinnlich entkräftet und geschichtlich entleert' (p. 78-79).

15. 'Figura', p. 88-89.

16. Berlijn 1929, p. 108; mijn cursivering.

Wat Dante beschrijft is met andere woorden de eindtoestand van de zielen, de reeds in vervulling gegane waarheid. De personages in hun aardse leven zijn opgenomen in de providentiële orde en, zoals de wet van de *contrappasso* aangeeft, dat aardse-historische leven is van doorslaggevend belang voor de plaats in het hiernamaals. Uiteraard, het Laatste Oordeel moet nog uitgesproken worden, maar de zielen zullen dan enkel hun vreugden en pijnen, na de hereniging met het lichaam, nòg beter voelen dan ze nu al doen, zoals Dante Virgilius laat uiteenzetten (*Hel* vi.103-111); hun lot is met hun plaats in het hiernamaals gegeven. Dante kijkt als het ware terug naar het aardse leven zoals dat zichtbaar wordt in de definitieve toestand van de zielen in het hiernamaals, en tevens kijkt hij vanuit de kennis van het aardse leven en haar bewoners naar de zielen zoals ze hem tegemoet treden. De toestand van die zielen is de vervulling van hun aardse leven, en hoewel dat aardse leven een *umbra futurorum* (schaduw van de toekomst) is, blijft het, opgenomen in het providentiële heilsplan van God, een historische werkelijkheid die niet wordt weggevaagd door haar uiteindelijke vervulling: 'Der Literalsinn oder die historische Wirklichkeit einer Gestalt steht bei Dante nicht im Widerspruch zu ihrer tieferen Bedeutung, sondern figuriert sie'.<sup>17</sup>

Hoewel thans op het woelige strijdtoneel van het *dantismo* de allegorie van de theologen, met meer of minder accent op een Auerbachiaans figurale interpretatie, de overhand lijkt te hebben, zijn een aantal problemen niet opgelost. Allereerst blijft er een groot verschil bestaan tussen de structuur van de bijbel en die van de *Komedie*. In de bijbel is de letterlijk-historische betekenis de geschiedenis van het Joodse volk met als vervulling de verbreiding van het christelijk geloof. Dante's reis heeft ontegenzeggelijk een ander karakter, want hoe echt Dante zijn visioen ook beleefd mag hebben, het heeft geen historisch waar gebeurde basis in de werkelijkheid. Iets wat echt lijkt is niet hetzelfde als wat werkelijk gebeurd is. Indien we het argument van de 'Singletonians' aanvaarden dat we Dante's *Komedie* als een theologische allegorie moeten lezen, als een dit-en-dat-allegorie, dan moeten we ook deze consequentie trekken: de letterlijk-historische betekenis van de *Komedie* is geen fictie maar feit. Singletons antwoord is, zoals we zagen, dat Dante Gods 'schrijven' enkel *imiteert* en dat hij enkel *pretendeert* zijn fictieve reis als werkelijk gebeurd te beschrijven: 'the fiction is that the fiction is not a fiction'.<sup>18</sup> Dit is waar maar triviaal, zoals een kollega-criticus van Singleton schrijft. *Iedere* fictie verlangt in wezen zulk een 'suspensive mood'. Bovendien zou men kunnen beargumenteren dat er een element van ironie schuilt in het nabootsen van de werkelijkheid, in het pretenderen dat men ware ervaringen vertelt, en dat het effect van nabootsen juist het creëren van *afstand* is tussen de nabootsing en het nagebootste.<sup>19</sup>

Maar afgezien daarvan realiseert men zich te weinig, denk ik, dat een lezing van de *Komedie* analoog aan die van de bijbel nog in een ander, veel fundamenteeler opzicht problematisch is. Volgens de allegorie van de theologen kunnen gebeurtenissen in de bijbel verwijzen naar de toekomst en naar het leven in het hiernamaals, omdat God als 'auteur' gebeurtenissen een spiritu-

---

17. 'Figura', p. 90.

18. Singleton, 'The Irreducible Dove' in *Comparative Literature* 9 (1957), p. 129.

19. Zie J. Freccero, 'Introduction to *Inferno*' in *Cambridge Companion*, p. 185-187. De vraag is natuurlijk: Aan wie komt dat besef van afstand of van ironie toe: Dante of de moderne lezer?

ele duiding kan geven. Maar in de *Komedie* reist Dante reeds in het hiernamaals *zelf*; omdat de zielen reeds hun definitieve bestemming hebben gevonden, lijkt een reis door het hiernamaals de gehele waarheid te zijn, en is het moeilijk een 'jenseitige' interpretatie te geven van wat zelf al een 'jenseitig' karakter heeft. Wellicht daarom dat de letterlijke en allegorische betekenis als gegeven in de brief aan Can Grande zoveel op elkaar lijken, want de toestand der zielen na de dood lijkt niet erg te verschillend van de toestand der zielen in het licht van Gods rechtvaardigheid.<sup>20</sup> De uittocht uit Egypte verwijst naar en wordt 'vervuld' door de verlossing door Christus, maar dat patroon zien we niet terug, lijkt me, in de toestand van de ziel die verwijst naar en wordt vervuld door de toestand van diezelfde ziel, nu bezien in het licht van Gods rechtvaardigheid. Hier is geen sprake van een figurale relatie waarvan de ene pool verwijst naar een andere gebeurtenis *in de toekomst*.

### **Ontwikkeling in Dante's opvattingen over poëzie**

We moeten daarom de allegorie van de theologen even laten rusten en zien of we langs een andere weg de hermeneutische boodschap van de brief aan Can Grande kunnen duiden. Die andere weg is de weg die Dante als dichter en denker heeft bewandeld en waarop hij telkens heeft teruggeblikt. Wellicht moeten we de brief dan niet lezen als presentatie vooraf van de vorm waarin de *Komedie* gegoten gaat worden, maar als rechtvaardiging achteraf; geen dictaat vooraf maar een reflectie op het eigen poëtisch oeuvre.<sup>21</sup> En net zo min als een kunstenaar altijd in staat is om zijn werk van zinvolle tekst en uitleg te voorzien, zo behoeven we ook van Dante niet te verwachten dat hij de sleutel, die hij ons aanreikt, reeds vooraf gesmeed had.

Dante's eerste hoofdwerk, *La Vita Nuova* (Het Nieuwe Leven), geschreven rond zijn dertigste, is een verzameling van 31 *canzoni*, sonnetten en *ballate*, die hij voorziet van een doorlopend commentaar in Italiaans proza.<sup>22</sup> Het onderwerp is de ontwikkeling van zijn liefde voor Beatrice, die veel later in de *Komedie* een zo prominente rol zou gaan spelen. Hoewel zeker nog niet zo sterk voelbaar als bij zijn latere werk, is er reeds een zekere discrepantie te bespeuren tussen de gedichten, stammend uit zijn jonge dichtersjaren, en het verhalend commentaar dat tot doel heeft de gedichten in het licht te zien van die grote alles beheersende liefde. Dante begon zijn carrière met het schrijven van lyriek in de traditie van de Provençaalse minnedichters. Maar de wrede, onvervulbare liefde waarover zij schreven, kreeg bij Dante een andere inhoud toen hij Beatrice ging zien als belichaming van de goddelijke goedheid en de liefde als spiegel van zijn eigen innerlijke leven en ontwikkeling. 'In deze conceptie', zo schrijft de Nederlandse vertaler van *La Vita Nuova*, 'verbleekt min of meer de figuur van Beatrice en de schrijver dringt in het retrospectieve proza zijn intenties met zoveel argumenten en vertoon van geleerdheid aan den

---

20. B. Nardi, 'Osservazioni sul medievale "accessus ad auctores"', p. 294-295.

21. Voor het volgende, zie C. Grayson, 'Dante's Theory and Practice of Poetry' in *ibid.* (ed.), *The World of Dante. Essays on Dante and his Times*, Oxford 1980, p. 146-165; cf. ook G.R. Sarolli, 'Autosegesi dantesca e tradizione esegetica medievale' in *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Florence 1971, p. 1-39; A.J. Minnis & A.B. Scott, with the assistance of D. Wallace (eds.), *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c.1375. The Commentary Tradition*, Oxford 1991<sup>2</sup> (1e dr. 1988), p. 373-387 (maar zie de enigszins andere positie van Wallace op p. 439-445).

22. Ik gebruik de Italiaans/Nederlandse uitgave van H.W.J.M. Keuls, Den Haag 1964. Volgende citaten op p. 7 en 8.

lezer op, dat men zich heeft afgevraagd, of het gehele liefdesverhaal niet moet worden opgevat als een allegorie van wijsgerig of religieus karakter en de zo volmaakte Beatrice als een fictieve figuur zonder reëel bestaan'. Maar, zo vervolgt Keuls, de `verzen zelf zijn het beste bewijs voor de werkelijkheid ener vrouw in Dante's jeugd en voor de bekoring die van haar is uitgegaan naar zijn ontvankelijk gemoed'; dit is ook de *communis opinio* onder *dantisti*.<sup>23</sup> Bovendien, bij lezing van *La Vita Nuova* blijkt dat Dante niet van een allegorische duiding van zijn gedichten spreekt of van dubbele betekenislagen. Toch is er zeker sprake van een retrospectief proza dat de jeugdlyriek plaatst in de ontwikkeling van Dante als traditionele (maar reeds vroeg zeer geslaagd) minnezanger tot de schepper van een nieuw soort poëzie. In deze poëzie wordt de geliefde geprezen en geëerd in een vorm die ontleend is aan de hagiografische tradities en de erotische liefdeslyriek maar beide overstijgt en tot een nieuwe synthese voert: *Dolce Stil Nuovo* (zoete, nieuwe stijl).<sup>24</sup>

Na deze transformatie volgde een nieuwe waarin Dante, onder de invloed van zijn filosofische, wetenschappelijke en theologische studies, poëzie ging gebruiken om filosofische ideeën - over met name de menselijke natuurlijke waardigheid, *nobilitas*, en het menselijke kennen - te formuleren. Beatrice verdween naar de achtergrond en werd vervangen door een andere vrouw, Vrouwe Filosofia, die als bemiddelaar tussen het goddelijke inzicht en het menselijke verstand optrad, maar tevens als Vrouwe een hunkering naar liefde kon blijven symboliseren.<sup>25</sup>

In deze tijd begon Dante's ster eveneens in de politiek te rijzen, die, zoals bekend, een vallende ster bleek te worden. Met de rest van de Witte Guelfen werd hij vanaf 1302 uit Florence verbannen, waarnaar hij nooit meer is teruggekeerd. Uit het begin van zijn ballingschap dateren twee werken die voor ons doel van belang zijn: *Convivio* en *De Vulgari Eloquentia* (Over de welsprekendheid in de volkstaal). *Convivio* zijn we reeds tegengekomen in verband met Dante's opmerkingen over de twee hoofdcategorieën van de allegorie, die van de dichters en die van de theologen. Het werk bestaat uit uitvoerig commentaar op vroeger geschreven *canzoni* waarbij zeer vele onderwerpen worden besproken die vaak heel weinig met de gedichten hebben uit te staan (de mechaniek van de hemelsferen, de engelen, liefde, de ziel, menselijke kennis, deugden, politiek). Dit wijldopige, bijna encyclopedische karakter bevordert de leesbaarheid niet, maar *Convivio* is van belang omdat het werk - meer dan *La Vita Nuova* - een illustratie is van Dante's reflectie op eigen werk en van de kleuring van zijn interpretatie die daarvan het gevolg is. Hij wil met *Convivio*, zo schrijft hij, de indruk wegnemen dat liefde zijn grote thema was in deze gedichten; het is echter `vertù' (`deugd', `edelheid') die zijn `movente cagione' (`werkoorzaak' in scholastieke terminologie) om te schrijven was.<sup>26</sup> Terugkijkend, bijvoorbeeld, op de `donna gentile' uit *La Vita Nuova*, waar deze dame duidelijk even een nieuwe liefde in Dante aanwakkerde na het overlijden van Beatrice, wordt zij nu in *Convivio* geïnterpreteerd als

---

23. Keuls, p. 7-8; cf. artikel `Vita Nuova' in *Enciclopedia dantesca* ed. U. Bosco, vol. 5, Rome 1976.

24. Zie vooral hierover E. Gilson, *Dante et la philosophie*, p. 3-81; cf. Colin Hardie, `Dante's "Mirabile Visione" (Vita Nuova xlii)' in C. Grayson (ed.), *The World of Dante*, p. 122-145.

25. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, p. 33-86; G. Holmes, *Dante*, Oxford 1980, p. 5-40.

26. *Convivio* I.ii (ed. M. Simonelli), p. 4-6; zie hierboven.

een personificatie van Vrouwe Filosofia, die als troosteres en als intermediair tussen de puur spirituele wereld van God en de engelen en de half-spirituele wereld van de mens optreedt.<sup>27</sup>

Ook de drie *canzoni* die nu van een uitgebreid commentaar ('quasi comento') worden voorzien, worden tegen het licht gehouden van Dante's nieuwe poëzie-opvatting dat poëzie een fraaie leugen is die een diepere waarheid verbergt. Dante lijkt met het idee te spelen dat de allegorie van de theologen, waarnaar hij kort refereert, toepasbaar zou zijn op zijn (seculiere) gedichten, maar gaat hier niet op in, en uit de verdere context blijkt dat Dante geen enkele intentie had om serieus het viervoudig exegetische schema van de theologen te gaan hanteren: 'omdat ik hier de wijze van de dichters volg, gebruik ik de allegorische betekenis op de manier zoals de dichters dat doen'.<sup>28</sup> Het is bovendien in het geheel niet zeker of Dante, toen hij deze *canzoni* schreef, reeds een dubbele betekenislaag erin aanbracht. Eén ding is echter duidelijk: de poëzie lijkt slechts een aanleiding te vormen tot de lange wetenschappelijke en (moraal)filosofische digressies. Lezing van *Convivio* lijkt een commentator gelijk te geven die schreef: '*Convivio* looks like an afterthought, a deliberate superimposition on a poetic experience long past, of more urgent considerations which he had not yet found the means to express in poetry'.<sup>29</sup> Een gedicht waaraan zoveel commentaar wordt gehangen wordt topzwaar, en Dante zelf moet dit hebben aangevoeld, want van de vijftien geplande tractaten heeft hij er slechts vier voltooid.

Hetzelfde verschijnsel van een discrepantie tussen de schepping van poëzie en de reflectie daarop vinden we in het eveneens onvoltooid gebleven *De Vulgari Eloquentia*. Dit beroemde pleidooi voor de *prezioso volgare* - een thema ook besproken in het eerste tractaat van *Convivio* - leunt sterk op de gedachte dat edelheid wordt bepaald door een natuurlijke oorsprong. Zoals de mens vanaf zijn geboorte een natuurlijke aanleg heeft tot het leiden van een deugdzaam leven om de ware adeldom (*nobilitas*), de adeldom van de ziel, te bereiken, zo wordt de mens ook geboren met een natuurlijke aanleg tot het leren van zijn moedertaal.<sup>30</sup> Dit betekent wel dat er regels moeten zijn om die taal te leren spreken en schrijven, en daarbij kan Latijn als lichtend voorbeeld dienen. Dante legt de nadruk dan ook op nabootsing van de klassieke auteurs, en neemt de traditionele koppeling tragedie met verheven stijl, komedie met middenstijl en elegie met eenvoudige, alledaagse stijl over.

Van groot betekenis is dat Dante zijn eigen *canzoni* voor ogen heeft als illustratie van een geslaagde navolging van de klassieken, met name Virgilius' tragische stijl. Hij schrijft: 'Wanneer er in de tragische stijl gedicht moet worden, moet de "vulgare illustre" gebruikt worden, en bijgevolg de canzone. Wanneer in de komische stijl, dan nu eens de middenstijl (*mediocre*) en nu eens de eenvoudige stijl (*humile*) ... Wanneer in de elegische stijl dan enkel de eenvoudige stijl'.<sup>31</sup> Aangezien de tragische stijl wordt gebruikt 'wanneer zowel het sublieme van de vers-

---

27. *La Vita Nuova* xxxv-xxxix (vert. Keuls, p. 150-165); *Convivio* II.ii en II.xii (ed. M. Simonelli), p. 33 ff. en 56 ff.

28. *Convivio* (ed. M. Simonelli), p. 4-6; zie n. 8 hierboven.

29. Grayson, 'Dante's Theory', p. 153; cf. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, p. 98-102.

30. Editie van A. Marigo, Florence 1957, p. 2-9 en 30-7; cf. Minnis & Scott (eds.), *Medieval Literary Theory*, p. 381.

31. II.iv.6: 'Si tragice canende videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cansionem oportet

vorm als de verhevenheid van de constructie en de uitnemendheid van de woorden met de ernst van de inhoud correspondeert', en aangezien Dante Virgilius diens *Aeneis* laat bestempelen als 'l'alta mia tragedia' (*Hel* xx.113), is duidelijk dat Dante in vergelijking met *Convivio* nu door weer een andere bril naar zijn eigen vroegere werk kijkt. In *Convivio* stonden de *canzoni* in het licht van de wetenschappelijke en (moraal)filosofische studies en dienden ze als 'gelaagde' boodschappers van filosofische ideeën; nu in *De Vulgari Eloquentia* worden ze beschouwd als illustratie van succesvolle nabootsing in zinsbouw, woordkeus, ritme, metrum, stijl etc. van de klassieke literatuur.

De opvatting van poëzie als allegorie, zo prominent in *Convivio*, verdwijnt daarmee naar de achtergrond. Poëzie, lezen we nu in *De Vulgari Eloquentia*, is 'fictio rhetorica musicaque poita' (fictie geschapen met retorische en muzikale middelen, i.e. taal en op getal gebaseerde vormen zoals maat en ritme).<sup>32</sup> De 'bella menzogna' van de letterlijke betekenis van literatuur wordt nu 'fictio' genoemd zonder toevoeging van een 'veritate ascosa' die onder die fraaie leugen verborgen zou liggen. 'Fictio' betekent daarom niet langer zuiver fictief, onecht en onwaar verhaal, maar lijkt te staan voor 'the imaginative substance of the poet's creation to which he gives material expression through the medium of rhetoric and music', zoals Cecil Grayson het omschrijft.<sup>33</sup> Voor de ontwikkeling van deze verbeeldingskracht dienden de klassieke modellen. Dante zag zijn gedichten dus als geslaagde imitatie van de tragische stijl, belichaamd door Virgilius, 'lo mio maestro et 'l mio autore' van wie hij, zoals Dante zegt bij zijn kennismaking met Virgilius aan het begin van hun reis door Hel, 'lo bello stilo che m'ha fatto onore' nam (de fraaie stijl die mij eer en roem heeft gebracht) (*Hel* i.85-7). Dat in de oudheid de tragische stijl bestemd was voor epiek, terwijl Dante haar nu claimt voor zijn *canzoni* laat eens te meer zien hoe zijn intellectuele en poëtische ontwikkeling zijn reflectie op het vroegere werk kleurt: het is niet zozeer het genre maar de 'gravitas sententie et excellentia vocabulorum' die de continuïteit tussen de Latijnse klassieke dichtkunst en Dante's eigen hoog-gestemde poëtische idealen in de 'vulgare illustre' uitmaakt.

Aan de hoog-gestemde idealen, ten slotte, wordt op sublieme wijze voldaan in de *Komedie*, maar niet op een wijze als we verwacht hadden. Het nabootsen in de volkstaal van Latijnse voorbeelden en de traditionele indeling van genres met bijbehorende stijlen, zijn geen doel op zich meer, en worden feitelijk ondergeschikt gemaakt aan de poëtische expressie. Dante's gave om in poëzie alles te verbeelden wat hij wil is tot volle wasdom gekomen. Met ogenschijnlijk gemak mengt Dante stijlen, genres en verbeeldingsssferen op een wijze die Virgilius en Horatius als hoogst merkwaardig zouden hebben ervaren, de humanisten zeker als zodanig ervoeren, en Voltaire een 'salmigondis' (ratjetoe) vond. Het grotesque, sublieme, ernstige en kluchtige wisselen elkaar af en lopen door elkaar heen.<sup>34</sup> Noch de 'bella menzogna' noch de 'fictio

---

ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur ...Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere'. Volgende citaat II.iv.7: 'quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat'; beide geciteerd in Grayson, 'Dante's Theory', p. 156.

32. II.iv.2. Voor de historische context van 'fictio' zie G. Paparelli, 'Fictio. La definizione dantesca della poesia' in zijn *Ideologia e poesia di Dante*, Florence 1975, p. 53-138.

33. 'Dante's Theory', p. 155.

34. Auerbach schrijft echter in zijn *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton 1968

rhetorica musicaque poita' voldoet om dit dichtwerk te karakteriseren.

En daarmee komen we terug bij de brief aan Can Grande en kunnen we de vraag stellen welk licht de hier geschetste ontwikkeling werpt op een interpretatie van die brief en daarmee op de interpretatie van de *Komedie*. De gehele ontwikkeling van Dante's carrière laat zien dat reflectie volgde op poëzie; Dante liet zich niet dicteren door zijn ideeën vooraf, maar trachtte zijn werk achteraf te zien in het licht van zijn wisselende opvattingen over aard, doel en mogelijkheden van poëtische expressie. De brief aan Can Grande vormt hierop geen uitzondering. De hermeneutische boodschap van deze brief heeft, denk ik, geen belangrijke rol gespeeld bij het (langdurig) ontstaan van Dante's hoofdwerk, *pace* de opvatting van 'Singletonians' zoals Hollander, Colish en Wallace. De allegorie van de theologen met alle exegetische systematiek van dien lijkt geen structurerend, laat staan constituerend element van de *Komedie* te zijn. Maar dat betekent niet dat we de brief, zoals Bruno Nardi, Peter Dronke en anderen hebben betoogd, als (grotendeels) inauthentiek moeten beschouwen of niet serieus hoeven nemen.<sup>35</sup> Net zoals *La Vita Nuova* iets zegt over Dante's eigen interpretatie van zijn jeugdlyriek als illustratie van de 'dolce stil nuovo', *Convivio* iets zegt over Dante's onlangs gewonnen inzichten in de filosofie en wetenschap, *De Vulgari Eloquentia* iets zegt over Dante's groeiend zelfbewustzijn als dichter in de volkstaal, zo zegt de brief ons iets over Dante's poging om de *Komedie* te situeren in de middeleeuws hermeneutische praktijk. Wat de brief ons dan leert wil ik als slot van dit artikel bespreken, om daarmee op de vragen terug te komen die aan het begin werden gesteld. Hiertoe is het nodig wat dieper op de brief in te gaan.

### **De *Komedie* en de hermeneutische praktijk**

De middeleeuws hermeneutische praktijk bestond voor een belangrijk deel uit het inleiden en becommentariëren van oude, gezaghebbende teksten. Hoewel vaak als een star, monolithisch geheel voorgesteld, vonden er de nodige vernieuwingen plaats binnen deze commentaar-traditie.<sup>36</sup> Zo begon men vanaf de twaalfde eeuw niet alleen (laat-)klassieke teksten te becommentariëren, maar ook moderne, eigentijdse werken, en wat later werden ook werken in de volkstaal van commentaar (in het Latijn of in de volkstaal zelf) voorzien, waarbij het commentaar en de vertaling steeds autonomer en zelfstandiger werden t.o.v. de primaire tekst; dit proces leidde ten slotte tot de vorming van de zelfbewuste literaire tradities in de

---

(Trasks vertaling van de Duitse uitgave uit 1946), p. 199 dat 'the tone remains that of the elevated style. It is impossible to imagine that the realism of the Comedy could ever sink to the level of farce and serve the purposes of popular entertainment as the realism of the Christian drama so often does'.

35. P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions* stelt overigens in meer dan één opzicht teleur, omdat hij onder allegorie klaarblijkelijk enkel personificatie verstaat en voorbij gaat aan de vele andere typen van allegorie die relevant zijn voor zijn discussie. Hij kan zo originaliteit voor zijn aanpak (o.a. concepten uit de middeleeuwse literaire theorie betrekken op de *Komedie*) claimen, maar a) die aanpak is niet origineel (er zijn vele *dantisti* die dit gedaan hebben) en b) door alle allegorie op één hoop te gooien gaat hij voorbij aan vele constructieve bijdragen van de proponenten van de allegorie van de theologen.

36. Een fraai overzicht bieden Minnis & Scott (eds.), *Medieval Literary Theory*. In verband met Dante is Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare* van groot belang.

afzonderlijke volkstalen.<sup>37</sup> Ook Dante kan verantwoordelijk worden gesteld voor een vernieuwing binnen de commentaar-traditie: het eigen-commentaar. Zoals we immers geregeld konden constateren, vond zijn reflectie op het eigen poëtische oeuvre plaats in de vorm van commentaren of althans commentaar-achtig proza. Met de ontwikkeling van dit eigen-commentaar zijn de spreekwoordelijke dwergen op schouders van reuzen zelf reuzen geworden. Bij al deze vernieuwingen bleven de technieken en terminologie binnen de scholastieke commentaar-traditie redelijk constant. Belangrijke bestanddelen waren: de *accessus ad auctores* waarin - in één type althans - een werk op basis van een aantal vragen wordt gekarakteriseerd (meestal: titel, onderwerp, bedoeling van de auteur, vorm, nut, tak van de filosofie waartoe het behoort); de indeling van de tekst in kleinere eenheden (*divisio textus*); het aanduiden van stijlfiguren en betekenislagen; het geven van etymologieën; het relateren van de tekst aan de disciplines van het trivium en het quadrivium, etc. Lezing van *La Vita Nuova* en *Convivio* maakt duidelijk dat Dante deze technieken en terminologie beheerste en als vanzelfsprekend gebruikte.<sup>38</sup>

In de brief aan Can Grande wordt de *Komedie* evenzeer als een product van de middeleeuws exegetische cultuur beschouwd en als zodanig behandeld. Ook de brief kan daarom als voorbeeld van eigen-commentaar of 'auto-exegese' dienen. De *accessus ad auctores*, die de brief bevat, bestaat uit de traditionele serie vragen: onderwerp, handelende persoon, vorm, doel, titel, tak van filosofie waartoe het werk behoort ('subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus philosophiae').<sup>39</sup> Over het onderwerp is hierboven uitgebreid gesproken: de toestand van de zielen na de dood (letterlijk) en die toestand in het licht van Gods rechtvaardigheid (allegorisch). Over de vorm van de *Komedie* wordt gezegd dat zij tweevoudig is: de *forma tractatus* en de *forma tractandi*. Met de eerste wordt bedoeld de indeling van de *Komedie* in *cantiche*, canto's en terzinen; met de tweede, de wijze waarop de stof wordt behandeld. Die wijze wordt dan als volgt omschreven: poëtisch, fictief, beschrijvend, digressief, overdrachtelijk, en ook definities gevend, indelingen makend, instemmend, afkeurend en voorbeelden gevend ('poëticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus; et cum hoc definitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus'). Van belang is verder dat Dante als doel van het werk opgeeft: de miserabele toestand wegnemen voor de levenden en hen leiden naar de toestand van gelukzaligheid ('removere viventes in hac vita de statu miseriae, et perducere ad statum felicitatis'), en dat hij het werk rangschikt onder de 'ethica', omdat het werk geen speculatief maar een praktisch-filosofisch doel dient ('quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est').

Deze *accessus* is om meer dan één reden interessant. Allereerst, de lijst van omschrijvingen van de *modus tractandi*. Het was E.R. Curtius die als één van de eersten erop gewezen heeft dat een dergelijke opsomming standaard was in de scholastieke theologische

---

37. Zie hierover vooral A.J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London 1988<sup>2</sup> (1e dr. 1984) en R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic traditions and vernacular texts*, Cambridge 1991.

38. Zie met name Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 50-57. In *La Vita Nuova* xix suggereert Dante zelfs dat verdere ontleding van de onderhavige canzone tot een beter begrip ervan zou leiden (Keuls, p. 87).

39. Voor deze en volgende citaten uit de brief, zie de editie van Toynbee, p. 172-179.

geschriften.<sup>40</sup> Met name vanaf de dertiende eeuw, toen Aristoteles' indeling van wetenschappen hét paradigma werd om alle kennis te ordenen, werd de vraag acuut wat de status van theologie te midden van de wetenschappen was en hoe de bijbelse taal zich verhiel tot wetenschappelijke en tot poëtische taal. Een in scholastieke kringen orthodox antwoord was dat de bijbel zich weliswaar van poëtische en retorische uitdrukkingwijzen (*modi*) bedient, maar dat doet aangezien het menselijke verstand vaak te beperkt is om de goddelijke wijsheid op een andere, direktere manier te vatten of omdat de goddelijke wijsheid verborgen moest blijven voor niet-ingewijden. Met dit antwoord kon voorkomen worden dat de bijbel ondergeschikt werd gemaakt aan poëzie, die immers met een zeer lage plaats in het huis van de scholastiek genoeg moest nemen.<sup>41</sup> Met betrekking tot de wetenschappen merkte men op dat het godsdienstige kennen van een andere orde was dan het wetenschappelijke kennen. Het wetenschappelijke kennen werd gekenmerkt door het geven van definitives (*definitivus*), het maken van goede indelingen en analyses (*divisus*), het hanteren van argumenten die iets weerleggen (*improbativus*) of juist bevestigen (*probativus*) etc. De theologie was echter een meer praktische wetenschap die gebruik maakte van voorschriften, aansporingen, waarschuwingen, exempla, parabelen, gelijkenissen - alle elementen die ook in de (allegorische) interpretatie van poëtische werken benadrukt werden.

Deze nadruk op de theologie en de bijbel-lezing als activiteiten met (theologisch) praktische doeleinden die een appèl deden op het gemoed en de menselijke emoties, maakte het mogelijk dat, ondanks de lage status van poëzie in de scholastieke wetenschap, poëzie en theologie elkaar konden naderen, jazelfs nauw met elkaar verweven raakten zoals bij Boccaccio en Petrarca, of, in het uiterste geval, identiek aan elkaar werden gesteld zoals bij Albertino Mussato. Waren bovendien in de oudheid dichters niet dikwijls degenen die als *vates* religieuze zaken voor hun rekening namen? Deze en andere ontwikkelingen leidden tot een 'coming together of sacred and secular texts': 'Scriptural authors were being read literally, with close attention being paid to those poetic methods believed to be part of the literal sense; pagan poets, long acknowledged as masters of those same methods, were being read allegorically or "moralized" - and thus the twain could meet'.<sup>42</sup>

Deze bredere kwesties moeten in het oog gehouden worden wanneer we de brief aan Can Grande lezen. Dante's omschrijving van de *forma tractandi* kan nu gezien worden als een pleidooi om zijn werk als wetenschap en als poëzie op te vatten: de eerste vijf predicaten zijn afkomstig uit de literaire theorie en treden veelvuldig op (in wisselende groepen) in de *accessus* tot literaire of retorische werken, maar ook in bijbelcommentaren, gezien de overeenkomst in expressiemiddelen die de bijbel gemeen werd geacht te hebben met de de poëzie. De andere helft van de tien predicaten betreft *modi* uit de wetenschap. Wat Dante dus claimt voor zijn poëzie is niets minder dan een claim op waarheid - of, in de woorden van E.R. Curtius: 'Dante nimmt für seine Poesie die Erkenntnisfunktion in Anspruch, welche die Scholastik der Dichtung

---

40. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern en München 1973<sup>8</sup> (1e dr. 1948), p. 229-232.

41. Zie de opvattingen over poëzie van Thomas van Aquino ('infima inter omnes doctrinas') en Albert de Grote ('infirmior est inter modos philosophiae'), geciteerd in Curtius, *Europäische Literatur*, p. 230.

42. Minnis & Scott (eds.), *Medieval Literary Theory*, p. 4.

bestritt'.<sup>43</sup> Poëzie voor Dante, zoals hij nu ervaren heeft, is noch de louter literaire fictie van de dichters ('bella menzogna') noch een *imitatio* van de klassieke modellen. Het is in zijn handen een expressie-middel geworden van filosofische, theologische en wetenschappelijke inzichten met een universeel gerichte boodschap. Die inzichten hoeven niet meer te worden verborgen onder fraaie leugens, zoals Dante in *Convivio* zijn eigen poëzie benaderde, maar vallen samen met het letterlijke niveau van de tekst. Dante's fictieve reis door het hiernamaals is immers tevens een reis door de niet-fictieve middeleeuwse kosmos, rustend op peilers van met name aristotelische en ptolemaeïsche herkomst, en een morele en politiek-historische orde weerspiegend die weinig minder reëel waren. En als de lezer daar nog niet achter was dan legt Dante bij monde van Virgilius of Beatrice in uitvoerige wetenschappelijke en filosofische verhandelingen hem dat wel uit. Mythologische en historische personages uit heden en verleden verschijnen bovendien tegen de achtergrond van een geografisch zeer reëel decor. De verbeeldings sfeer van deze profetische en visionaire poëzie, waarin intens beleefde ervaringen en idealen worden verwerkt tot een werkelijk beleefd visioen, is daarom moeilijk te karakteriseren; het is eigenlijk een fictie die, gelijk een droom of een visioen, de categorieën waarheid en onwaarheid overstijgt.

Huizinga heeft deze sfeer treffend gekarakteriseerd in zijn artikel over de twaalfde-eeuwse theoloog-dichter Alanus van Lille (Rijsel), die gelijk Dante poëzie en theologie nauw met elkaar verweefde: 'zwischen bewusster Überzeugung und gedankenloser Spielerei mit ornamentalen Wendungen liegt (...) eine geistige Zone'<sup>44</sup> en in dit schemergebied tussen geloof en fantasie, tussen ernst en spel, moeten we poëzie als die van Alanus van Rijsel, de visionaire werken van Hildegard van Bingen maar ook de poëzie van Dante situeren: Onderwerp en wijze van behandeling, realiteit en fictie, vorm en inhoud, de verschillende verbeeldings sferen (bijbelse, klassieke, romantische) - Dante heeft, aldus Huizinga, 'geen scheiding gekend'.<sup>45</sup> Een nuchtere vraag naar de mate waarin de auteur geloof zou hebben gehecht aan de dikwijls fantastische stof forceert dan ook de gevoelsinhoud van de voorstelling. Toch is de literaire vorm ook voor de auteur niet weg te denken: '...auch in der als mystisches Erlebnis dargebotenen Vision fehlt im Grunde dem Geschauten der Anspruch auf absolute Echtheit. Auch hier bleibt die Allegorie ein Spiel; ein Element künstlerischer Verzierung ist anerkanntermassen in der literarischen Form selbst impliziert'.<sup>46</sup> Ook Dante, die zeker meer dan tien jaar aan de *Komedie* heeft gewerkt, moet zich van de literaire vorm bewust zijn geweest en het verschil hebben gezien met een factueel, historisch verslag van zijn ervaringen; mythologische figuren zoals Cerberus, centaurs, de reus Anteus en het monster Geryon bevolkten ook Dante's wereld niet. Bovendien, Dante's zucht naar een volmaakte vorm en symmetrie (gebaseerd op vooral getallen-symboliek) is haast meer dan een 'Element künstlerischer Verzierung'. Wie zich zoveel moeite getroost om symmetrische patronen aan te brengen in zijn dichtwerk, moet, hoezeer die patronen vervolgens deel kunnen

---

43. *Europäische Literatur*, p. 232; cf. p. 376.

44. 'Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis', *Verzameld Werken IV* (Haarlem 1948-1953), p. 65. Over het volgende, zie mijn 'Huizinga's Lente der Middeleeuwen. De plaats van de twaalfde-eeuwse renaissance in zijn werk', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 108 (1995), 3-23, m.n. 8-15.

45. 'Dante' in *Verzamelde Werken IV*, p. 142.

46. 'Über die Verknüpfung', *Verzamelde Werken IV*, p. 70.

gaan uitmaken van een echt beleefde werkelijkheid, zich in ieder geval bij het schrijven realiseren dat het om literaire verbeelding gaat. Of kunnen we dit al niet verwachten?

Juist een dergelijke literaire verwerking van zeer intens beleefde ervaringen doet de grenzen van waarheid en onwaarheid vervagen. Het simpele psychologische mechanisme dat men geloof kan gaan hechten aan iets waarvan men graag zou willen dat het echt is omdat het vorm en betekenis aan het eigen leven geeft, moet bij Dante ook werkzaam zijn geweest. Dante zal niet de eerste zijn die, gelijk een kind, zó opgaat in zijn spel dat het spel menens wordt of, beter, dat de grens tussen echt en niet-echt simpelweg niet aan de orde is. Zijn *fictio* zag hij als profetische en visionaire poëzie die verhaalt wat de reiziger, zoals hij geregeld benadrukt, daadwerkelijk gezien heeft. Soms schiet de taal tekort om de inhoud van die *visio* te beschrijven. Want, zoals Dante in de brief schrijft, `wij zien vele dingen met het verstand (*per intellectum*) waarvoor talige tekens (*signa vocalia*) ontbreken, hetgeen Plato voldoende duidelijk maakt in zijn boeken door zijn gebruik van metaforen; want hij [Plato] zag vele dingen met het licht van het verstand die hij niet in alledaagse taal kon uitdrukken'.<sup>47</sup> Sterker nog, teruggekeerd uit een geestesvervoering, ontbreekt het de mens om zich het geschouwde te herinneren, juist omdat het in die geestesvervoering buiten zijn eigen verstandelijke grenzen verkeerde. Dante roept hier de getuigenissen in van Paulus, Matteüs, Ezechiël, Richard van St Victor, Bernard van Clairvaux, Augustinus; en voor wie kritiek heeft op de associatie van deze onberispelijke *auctoritates* met de `zondige' Dante zelf, moet het boek Daniël maar lezen waar verteld wordt dat zelfs Nebukadnessar iets in een door God gezonden droom vermocht te zien om dat vervolgens weer te vergeten.

De claim op echtheid komt voort uit het beeld dat Dante van zichzelf had ontwikkeld en dat parallel liep met de hierboven geschetste ontwikkeling van zijn idee van poëzie als een bijna goddelijk instrument dat op directe wijze de waarheid kan verbeelden. Het is het beeld van een *vates*, van een visionair dichter die de misstanden in de kerk aan de kaak stelt, het herstel van de eenheid van het Romeinse Rijk onder Hendrik VII als een tweede Augustus profeteert en het providentiële plan Gods in een groots visioen durft te ontvouwen.<sup>48</sup> Wanneer Dante aan het begin van zijn tocht zijn begeleider Virgilius wanhopig vraagt hoe hij een dergelijke tocht in het rijk van het hiernamaals kan ondernemen, roept hij uit: `Ik ben Aeneas niet, ik ben geen Paulus. Noch ik noch iemand keurt die eer mij waardig'. Maar het is op voorspraak van Beatrice, de heilige Lucia en Maria dat Dante, na Aeneas als stichter van het Romeinse Rijk en daarmee als wegbereider van Christus' komst en na de apostel Paulus die `tot in de derde hemel werd weggevoerd' (2 Kor. 12:2), het hiernamaals mag betreden.

### **Dante's realisme: *Diessets von Gut und Böse***

Het is, vermoed ik, dit beeld van Dante als *theologus-poeta* zoals die niet alleen uit de brief aan Can Grande naar voren komt, maar ook bevestigd wordt door Dante's rol in de *Komedie* zelf, dat

---

47. editie Toynbee, p. 193.

48. Fundamenteel voor Dante als ziener is Nardi's `Dante Profeta' in zijn *Dante e la cultura medievale*, Rome 1983 (1e dr. 1942), p. 265-326; een Duitse vertaling vindt men in H. Friedrich (ed.), *Dante Alighieri: Aufsätze zur Divina Commedia*, Darmstadt 1968. Nardi gaat m.i. echter te ver in zijn interpretatie van Dante als ziener.

er toe geleid heeft dat veel interpreters het viervoudige schema van de theologen, waarnaar de brief refereert, serieus als richtlijn voor interpretatie hebben genomen. Zoals uit het voorafgaande echter is gebleken moeten we dat veeleer zien als een kanalisering van de gewijzigde opvattingen van Dante over de rol en mogelijkheden van poëtische expressie dan een richtlijn die Dante vanaf het begin heeft gevolgd. Zou Dante daadwerkelijk een status als die van de bijbel hebben willen opeisen, dan had hij bijvoorbeeld onder 'agens' de traditionele tweedeling gemaakt die in bijbelcommentaren werd gemaakt, en wel tussen God als 'causa efficiens prima' (als de eerste werkoorzaak) en de schrijver (van een bijbelboek) als de 'causa efficiens proxima' (als de nabije, cq. tweede werkoorzaak). Bovendien, ook veertiende commentatoren die zeer vertrouwd waren met deze begrippen, brachten ze niet in verband met Dante's werk, zelfs Guido da Pisa niet, die als geen ander Dante als ziener en profetisch-geïnspireerd dichter presenteerde.<sup>49</sup>

In zijn reflectie op de *Komedie* lijkt Dante voorts een praktisch-pedagogische toon aan te slaan. Het doel (*finis*) van het werk is de ellende waarin mensen leven weg te nemen en ze te leiden naar het geluk. Het werk, zo stelt de brief, moet daarom onder de tak van de *ethica* worden gebracht, waarmee de brief aansluit bij de typisch laat-middeleeuwse nadruk op een moralistische interpretatie van een literair werk. Deze moraliserende toon vindt zijn ogenschijnlijke bevestiging in de omschrijving van de letterlijke en allegorische betekenis. De allegorische betekenis is de mensen te wijzen op de goddelijke rechtvaardigheid zoals die zich manifesteert in de toestand van de zielen na de dood. Maar nu dringt de vraag zich op: als Dante de mensen *in hac vita* de consequenties van hun daden wou voorhouden, en als bijgevolg Dante zijn eigen werk ziet als een ethisch werk, waarom dan een *Jenseitsvision*? In het hiernamaals is er immers geen sprake meer van een vrije wil. En is er überhaupt een tak van de filosofie - van het menselijke kennen *in hac vita* - die de competentie bezit om over de toestand ná de dood te berichten en te onderwijzen? Het antwoord moet dan wel zijn dat de allegorische interpretatie - de toestand van de zielen in het licht van hun daden en de gerechtigheid Gods - zich vernauwt tot een morele duiding en slechts betrekking heeft op de zielen van de nu levende mensen; het 'jenseitige' leven als spiegel dus voor het 'diesseitige' leven. Maar hieruit blijkt eens te meer dat de allegorie van de theologen geen *constituerend* element in de structuur van de *Komedie* kan zijn. Het is daarom ook niet juist, denk ik, wat een recent commentator schrijft: 'Such analysis [allegorical] should not be thought of as something which comes after the fact of poetry: indeed, it is possible to argue that it represents a precondition for the kind of poetry that Dante wished to write'.<sup>50</sup> Zoals de ontwikkeling van Dante's denken over zijn eigen werk, liet zien, is het net tegenovergesteld: reflectie komt na de poëzie, en dicteert geenszins hoe of wat Dante moest dichten. Dat Dante zelf naar de allegorie van de theologen refereert en termen uit de hermeneutische praktijk der scholastiek gebruikt is weinig verwonderlijk gezien haar dominantie in de laat-middeleeuwse scholastiek. Die praktijk bood onvoldoende mogelijkheden om de rol van *theologus-poeta* die hij zichzelf toedichtte en het karakter van de *Komedie* adequaat te verantwoorden. De discrepantie tussen de poëtische verbeelding en de theoretische reflectie toont de beperkingen van de traditioneel hermeneutische praktijk maar laat tevens zien dat Dante

---

49. Zie Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare*, p. 90.

50. Wallace in Minnis & Scott (eds.), *Medieval Literary Theory*, p. 443.

zijn eigen verheven idealen met betrekking tot poëtische expressie noodzakelijkerwijs nog moest formuleren in de gangbare termen van die praktijk.

Dante's *Jenseitsvision* te lezen als een theologische allegorie biedt daarom weinig verheldering: de historisch-letterlijke betekenis is bij Dante een andere dan in het geval van de bijbel. Bovendien, het *Jenseitsvision* verwijst niet naar een verder station, want het hiernamaals is reeds het eindstation van alle zielen met uitzondering van de reizende Dante die zal terugkeren naar het rijk der levenden. Het verwijst terug naar het aardse leven waar de kerk hoereert met de wereldlijke macht en geen armoede meer predikt, en waar politieke facties elkaar bevechten op leven en dood. Maar terugverwijzing is geen goede term. Dante toont ons op zeer indringende wijze het resultaat van het leven op deze wereld door dat leven te schilderen in al zijn bontheid en intensiteit maar ook in al zijn finaliteit. Dante's realisme kon, om Huizinga's term te gebruiken, 'emphatisch' zijn, juist omdat zijn schildering van het hiernamaals niets anders is dan een zeer geconcentreerde en intensieve vorm van het leven hier en nu, of zoals Auerbach schrijft:<sup>51</sup>

die Seelen des Danteschen Jenseits sind gar keine Toten, vielmehr die eigentlich Lebenden, die zwar die konkreten Daten ihrer Geschichte und ihres atmosphärischen Wesens aus dem früheren Erdenleben schöpfen, jedoch diese Daten in einer Vollständigkeit, Gleichzeitigkeit, Präsenz und Aktualität zeigen, die sie während ihrer Erdenzeit kaum jemals erreicht und gewiß niemals einem Beschauer offenbart haben.

De zielen hebben hun aardse trekken behouden, ook al kan een omhulsel van licht het oog daaraan onttrekken, of zoals Karel Martel in het *Paradijs* tegen Dante zegt: 'De zaligheid, wier luister mij omschittert, onttrekt mij aan uw blik en 'k blijf verborgen, zoals de rups, omhuld door eigen spinsel' (*Par.* viii.52-54). Uit de reacties van de schimmen die Dante ontmoet blijkt dat het denken en voelen in het hiernamaals niet afgelopen is, dat er nog steeds plaats is voor vrees, hoop en liefde. Zo hoopt Cavalcante dei Cavalcanti dat zijn zoon nog leeft en is verbijsterd te horen dat hij dood is (*Hel* x.53-72); hoopt graaf Guido da Montefeltro dat hij ook nog met Dante mag spreken (zonder vrees voor schande, want de Hel verlaat hij toch niet meer) (*Hel* xxvii.19 e.v.); beminnen Francesca da Polenta en Paolo Malatesta elkaar nog steeds (*Hel* v.73 e.v.); windt Petrus Damiani zich op over de prelaten die 'zo log en zwaar zijn geworden dat zij van links en van rechts een steun behoeven en dienaars die hun lange slepen dragen' (*Par.* xxi.121-135); en iets dergelijks geldt voor elke ontmoeting die Dante heeft. Menig schim lijkt nog vol te zitten van het aardse leven, en de handen jeuken soms om in te grijpen.

Hun woede, drift, vrees of hoop is echter niet zinloos, hoewel hun lot niet meer verandert. Zij zeggen ons namelijk iets over Dante's eigen woede, vrees en hoop, die hij door de ontmoetingen en gesprekken met de zielen in het hiernamaals poëtische vorm kon geven. En, zoals we zagen, gelijk met de ontwikkeling van zijn idee van poëzie, groeide het beeld van Dante als visionair en profetisch dichter die het vermag de providentiële heilsorde te ontvouwen; een heilsorde evenwel waarin de historische werkelijkheid in haar meest geconcentreerde vorm is opgenomen.

---

51. Auerbach, *Dante als Dichter*, p. 168. Een belangrijke bron voor Auerbachs opvattingen is Hegels *Vorlesungen über Ästhetik*; zie Auerbach zelf, 'Figura', p. 89 en zijn *Mimesis*, p. 191 en 194; cf. Friedrich (ed.), *Dante Alighieri*, p. 6.

Ik kan niet anders dan besluiten met Auerbachs woorden die zeker niet onomstreden zijn maar in mijn ogen treffend uitdrukken wat Dante's emphatisch realisme betekent: 'In the very heart of the other world, he created a world of earthly beings and persons so powerful that it breaks bounds and proclaims its independence'.<sup>52</sup> Met zijn emphatisch realisme, waarin literatuur samenvalt met de historisch-eschatologische ontwikkeling, was Dante ten slotte op de grenzen van de middeleeuwse hermeneutiek gestoten, en wees de weg vooruit naar een realisme dat niet meer gebaseerd was op figurale relaties.

Rijksuniversiteit Groningen

Lodi Nauta

---

52. *Mimesis*, p. 200.

### **Noot: Dante in de Nederlandse taal**

Bij alle geklaag (à la George Steiner) over de stroom artikelen en boeken die bijna wekelijks verschijnen over een literaire meester, is het wellicht goed te bedenken dat de beste introductie tot Dante het lezen van Dante zelf blijft, in het origineel (Italiaans en Latijn) of in een moderne taal of een combinatie daarvan, te beginnen met Dante's eerste en laatste hoofdwerk, *Het Nieuwe Leven* en *De Goddelijke Komēdie*. Bovendien, met het besef dat elke keus uit de secundaire literatuur, die ook voor de meest fanatieke *dantista* al lang niet meer te overzien is, een noodzakelijk eclectische blijvende keus is, valt best te leven. In de noten heb ik enkel die werken genoemd die ik heb geraadpleegd. Twee juweeltjes verdienen aparte vermelding: E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* en C. Singleton, *Dante Studies I, Elements of Structure*, terwijl G. Holmes, *Dante* (Past Master serie) in minder dan 100 pag. meer vertelt dan menig *dantista* in het dubbele aantal.

#### *Het Nieuwe Leven*

Verschillende vertalingen: F. van Dooren (Utrecht 1988); H. Keuls (tweetalig; Den Haag 1964), en een nog oudere door N. van Suchtelen (Amsterdam 1915<sup>1</sup>)

#### *De Goddelijke Komēdie*

Vele vertalingen in het Nederlands. Meest recent de voortreffelijke proza-vertaling met aantekeningen door Frans van Dooren (Baarn-Amsterdam 1987). Ik ben echter niet overtuigd door Van Doorens verdediging van een *proza*-vertaling, en geef de voorkeur aan de vertaling van Christinus Kops OFM, opnieuw uitgegeven door G. Wijdeveld (Antwerpen/A'dam 1985); een oudere, leesbare vertaling is die van Frederica Bremer (met aantekeningen van W. Kuenen) (Haarlem 1941), met als groot voordeel dat de Italiaanse tekst er naast is afgedrukt.

*12 Sonetti*, tweetalige uitgave verzorgd door H. van den Bergh (Amsterdam 1965)

#### *Monarchia*

R.F.M. Brouwers vertaling *De Monarchie en andere politieke teksten* (Baarn 1993) vervangt de oudere van Jan Asser (Amsterdam 1940) en bevat ook een vertaling van drie politieke brieven en een paar passages uit de *Komēdie*. De inleiding is echter nogal wijdlopig en rommelig.

Van *Convivio* en *De Vulgari Eloquentia* zijn bij mijn weten geen (integrale) vertalingen gemaakt.

## Noten