

# Stemmen og røsten

Om Dantes lyriske eksperimenter.

HANNE ROER

Før Dante Alighieri skrev *Den Guddommelige Komedie* – der udkom 1314, 1315 og 1321 – havde han skrevet kvantitativt lige så meget: lyrik, prosafortælling, filosofiske og poetologiske traktater. Engang anså man alle disse meget forskelligartede tekster for anticiperinger af den store, fuldkomne tekst – den i sandhed Guddommelige Komedie – men det går stik imod såvel filologiens som litteraturvidenskabens tekstopfattelse: tekster er aldrig sluttede helheder. De er promiskuøse, de er tyvagtige og de kan aldrig helt lukke munden på deres faderfigurer, hvad der gør et begreb som anticipering nærmest meningsløst. I Italien er det kritikeren Gianfranco Contini,<sup>1</sup> der har insistere på, at Dantes tidlige forfatterskab ikke blot er ustrukturerede skriveøvelser med *Den Guddommelige Komedie* in mente, men tværtimod udgør en række, for en moderne smag tiltalende, radikale eksperimenter med lyriske genrer, figurer og troper.

Og ikke mindst med klangen, rytmen, rimene – kort sagt, med den musikalske side af digtet. Jeg skal i det følgende vise, hvordan Dante forsøger at skabe et eget tonefald, der underbygger hans budskab. Et tonefald der bedst kan beskrives som en polyfoni, hvor især to tonelejer falder i ørerne: dels en sødme fuld stemme der klinger ind i større kosmiske harmonier, dels en dissonant røst der isolerer jeg'et fra verden og gør en overfladelæsning umulig.

Jeg har af og til hørt danske litterater hævde, at betydningen skulle ligge på overfladen af ikke-modernistisk litteratur, hvorfor

en af-slørende tekstanalyse skulle være overflødig – de gamle forførte ikke, de var ikke hemmelighedsfulde og dunkle som modernisterne. Men det skyldes blot, vil jeg hævde, at vi ikke læn- gere kan høre de gamles nuanceringer – vi læser med øjnene, analyserer billedsprog, og det er ikke nok. Den lidt naive forestil- ling om at de gamle skrev uden at sætte formen i forbindelse med indholdet, har vi fra de tidlige modernisters opgør med foregå- ende og samtidige mindre talenter, der i kunstnerisk magelighed overtog anerkendte, litterære skabeloner. Modernisterne gjorde ydermere op med en vis tradition for at sætte lighedstegn mel- lem det gode, det sande og det skønne; i stedet identificerede de sand kunst med det absolut nye: *il faut être absolument moderne...*<sup>2</sup> Det behøver postmoderne litteratur vel ikke altid at gøre; jeg kan iøvrigt ikke forestille mig nogen sprogteori bekræfte, at den tætte forbindelse mellem signifiant og signifié skulle være et specielt moderne fænomen? Dette er ikke et udkast til en ny litteraturte- ori, men blot en opfordring til at lytte til den stemme, der fæno- menologisk set opstår i læsningen af gamle som nye værker. Det siges, at den romerske pøbel hujede tragedieforfatterne ud, hvis den obligatoriske daktyl i heksametrets femte fod var erstattet af en spondæ; en sådan lydbarhed kan ikke alene forklares som et træk ved et oralt samfund – moderne mennesker opfatter andre lydligge strukturer med præcis samme intensitet (en ny *sound* i popmusikken registreres fx. med samme præcision), og derfor er det naturligvis også muligt at læse litteratur med uvante klange og rytmer.

### Den harmoniske stemme.

Lad os se/høre på et tidligt digt af Dante:

Tanto gentile e tanto onesta pare	I
la donna mia quand'ella altrui saluta,	E
ch'ogne lingua deven tremando muta,	E
e li occhi no l'ardiscon di guardare.	I

Ella si va, sentendosi laudare,	I
benignamente d'umiltà vestuta;	E
e par che sia una cosa venuta	E

da cielo in terra a miracol mostrare.	I
Mostrasi sì piacente a chi la mira,	E
che dà per li occhi una dolcezza al core,	I
che 'ntender no la può chi no la prova:	I
e par che de la sua labbia si mova	I
un spirito soave pien d'amore,	I
che va dicendo a l'anima: „Sospira.“	E

(Så ædel og så værdig ser min Kvinde ud, når hun hilser på enhver, at alle tunger skælvende må tie og øjnene vover ikke at se på hende. Hun går frem og hører på lovprisninger, nådigt iklædt ydmyghed; og hun synes en skabning der er kommet fra himlen til jorden for at vise et mirakel.

Hun viser sig så skøn for enhver der betragter hende, at hun sender en sødme fra øjnene til hjertet, og ingen der ikke har prøvet det, kan forstå det: og fra hendes læber synes der at komme et sødt åndepust, fuld af kærlighed, som siger til sjælen: „Suk.“)

En tilsyneladende ganske ukompliceret sonet, der viser hvorledes Dante overtager den høviske kærlighedsfænomenologi, kendt fra Andreas Capellanus' *De Amore*, Om Kærlighed, de provencalske lyrikeres håndbog i elskovsadfærd. Kapellanen beskriver kærligheden som en kraft, der strømmer ud fra den ædle kvindes øjne, borer sig ind i den lidende elskers hjerte og spalter ham, i det han forsøger at generindre den blændende skønhedsåbenbaring. Hermed aktiveres fantasien og hermed fødes kærligheden og digtningen; den sidste er elskerens rette element, da begæret principielt aldrig kan mættes helt.<sup>3</sup> I *dolce stil novo*, den søde nye stil, som Dante i *Skærsilden* 24 har navngivet den nye toskanske digtning i 1280'erne, spiritualiseres denne tradition: kvinden bliver nu et tegn på en højere moralsk kraft, der kan forbinde jeg'et med kosmos og det guddommelige.<sup>4</sup> Hun bliver en, absolut størrelse, en manifestation af det guddommelige i en kvinde og af det uudsigelige<sup>5</sup> i selve digtet.

Paradokset løber gennem hele sonetten – som er skoleeksemplet på *dolce stil novo* – hvor *pare*, træder frem, og *mostrasi*, viser sig, optræder fem gange og understreges af beskrivelser af

denne fremtræden (hun skrider frem, hun er klædt i ydmyghed osv.), alt sammen kontrasteret med reaktionerne på åbenbaringen (skælven, stumhed, blænding, lovprisning, en erfaring af en uudsigelig sødme og en in-spiration til at sukke, dvs. skrive). Det er hverken en kvinde eller en engel, selvom *la mia donna* unægteligt er meget engleagtig sammenlignet med andre høviske damer; Dantes Beatrice er netop den paradoksale synliggørelse af et indre moralprincip i en kropslig skønhed, der afstedkommer forelskelse og, uadskilleligt herfra, behovet for at skrive (v.5). Hun hersker over hjertet og fantasien og må erfares (hun kan ikke forstås, v.11). Der må en personlig, subjektiv oplevelse til, hvis man vil gribe og udtrykke den objektive skønhed som hun viser frem: *mostrasi sì piacente a chi la mira* (v.9). Ordet *piacente*, behagelig, henviser til troubadurerens *plazen*, det fænomen at opregne skønne ting (som naturlige fænomener og kvindelige kropsdele). Her opregnes dog ikke konkrete, i stedet fokuseres på den måde, hvorpå skønne substanser træder frem – kvindefiguren er visualiseret så lidt som overhovedet muligt, hun er en dynamisk fremtræden snarere end en stiv, allegorisk figur (bevægelsesverber i vv. 2,5,7,10,12 og 14). Den sidste terzet danner et scenarie for in-spirationens fysiske fremtrædelse: fra hendes læber udgår en *spirito*, et åndedrag, til jeg'ets sjæl, hvorfra det igen materialiseres i skriftens suk.<sup>6</sup>

Hvorfor er denne sonet så naturlig, at den ikke behøver nogen udlægning iflg. Dante selv i *Vita Nuova*,<sup>7</sup> *Nyt Liv*, og hvorfor anses den for det mest overbevisende eksempel på den søde nye stils suverænit (Dante har selv skrevet den litteraturhistorie, der kulminerer med hans egne *stilnovo*-digte)? Som Contini<sup>8</sup> har vist betyder alle de vigtigste ord noget lidt andet end på moderne italiensk; alligevel synes den umiddelbart forståelig. Den bedste beskrivelse af stilen er vel netop, at den er sød – smeltende, harmonisk og uden skurrende mislyde fra det sproglige materiale. Det er lykkedes for Dante at gøre sproget transparent og at lade en antydning af noget større end digtet træde frem. Med en teknisk konsekvens, der konsoliderer Dantes tematiske absolutisme, undgås faste vendinger og klichéprægede metaforer fra traditionen;<sup>9</sup> der er en ikonoklasme i Dantes *stilnovo*-digte, som

søger at nå udover ordenes fastlåste litterære og kulturelle betydninger og lade ordene stå frem som lydlig genstande. Dante er en metafysisk materialist, der insisterer på nødvendigheden af at repræsentere det uudsigelige. Sproget er altså ikke forsøgt undertrykt, men understreger det skelet af relationer, som er hvad der er blevet tilbage af Capellanus' mere fysiske kærlighedsfænomnologi.

Contini analyserer hvad han kalder digtets lydige partitur, på følgende måde: man undersøger de trykstærke vokaler i hvert vers (2-4 i hvert vers) og underordner de resterende vokaler under dem. Det viser sig så, at trykvokalerne i rimordene danner kiasmer: de yderste vokaler i kvartetterne (vv.1 og 4; 5 og 8) er *a*, *e* og *o* (betegnet I) og de mellemliggende vokaler (vv.3 og 4; 6 og 7) *i* og *u* (betegnet E), mens det er omvendt i terzetterne (se s.2-3). Kiasmernes afrundethed giver digtet dets harmoni, som igen understreges af likviden *r*, der som sidste konsonant i rimordet (vv.1,4,5,8,9 og 14) synes at få digtet til at flyde af sig selv. Det lydige partitur og de figurer det danner, giver digtet dets naturlighed, som altså snarere skyldes teknisk perfektionering end et forsøg på at skjule sproget – nedtoningen af det visuelle giver derimod en påfaldende vaghed. Sammen med likviden *r*, de næsten banale rimord som *core-amore* og lette bøjningsrim understreger vagheden det principielt umulige i at lade det uudsigelige materialisere sig. I det centrale distikon, der netop tematiserer dette, danner de trykstærke vokaler endnu en kiasme (v.7: *á í ó Ú* – v.8: *é é á Á*), og overgangen til terzetterne er ligeledes kiasatisk med gentagelsen *mostrare-mostrasi*. Sonettens to dele bindes desuden sammen af allitterationerne.

Rytmen er naturligvis afgørende for lydpartituret, og den op-højede kontemplation, som fremtrædelsens mirakel har som modpol, fremmanes af den langsomme rytme. Hendekasyllablen er ikke nær så hurtig som i fx. *Den Guddommelige Komedie* – tiden er trukket ud i vers med så få logiske stærktryk som muligt (vv.1, 4 og 6),<sup>10</sup> med forhalende indskud (v.3 *tremando*) og med oprensninger af beslægtede ord i vv.8-9. Digtet skrider, ligesom kvindefiguren, roligt frem mellem *pare* (fremtrædelsen) og *mostrare* (synliggørelsen og dens objektive effekter på betragteren), kon-

kluderer Contini. Og jeg vil tilføje: de langsomme hendekasylabler måler tiden ud, hvorved digtet realiserer sig selv og bliver et suk – et suk af behagelige lyde, der har en klar, men ikke alt for håndgribelig mening.

Men hvad med den stumhed og skælven, som – iflg. den første kvartet – skulle være en sikker virkning af erfaringen af *hende*? Er her da ikke alligevel tale om en dikotomi mellem form og indhold, idet der annonceres en udsigeligthed, der blot viser sig at være en poetologisk kliché, der dybest set ikke påvirker digterens tillid til sproget?

Det er rigtigt, at rammen – og forsåvidt formen – er noget objektivt givet i middelalderen,<sup>11</sup> fordi den bunder i en bestemt kristen-nyplatonisk metafysik. Problematikeringen af sproget som materiale vil derfor altid ske i forhold til den givne form, ikke ved en forkastelse af den. Her har vi set en sproglig transparens, der ikke reducerer sproget til redskab for kommunikationen,<sup>12</sup> men tværtimod viser dets skriftkarakter, i og med at det er anderledes end „ornamenteret“ litteratur. Men dertil kommer at det *tremando*, som står uhyre emfatisk i v.3, får et modspil, midt i vellyd og middevej, af det usædvanlige rim *vestuta – venuta* (-klædt – kommet), der griber ind i det centrale distikon og dermed fremhæver det (ligesom de omtalte allitterationer). Rimet er usædvanligt, fordi det er et drillende spil på konsonanter, i stil med anagrammets bogstavombytninger.<sup>13</sup>

Ordene i rimposition er altid centrale i fortolkningen af middelalderpoesi; rim er som bekendt en romansk opfindelse og kendes ikke på latin. På Dantes tid omtales poesi på *vulgare* (det være sig italiensk, provencalsk eller et andet romansk sprog) ofte metonymisk som *rime* og digtere som *rimatori*; man var således meget bevidst om at rimet var noget nyt – og en væsentlig nyhed. Rimet er et poetisk similaritetsprincip der rejser spørgsmålet om semantisk similaritet og kontrast mellem rimordene, siger Roman Jakobson.<sup>14</sup> Dante siger i sin poetik *De Vulgari Eloquentia*, Om veltalenhed på Folkesproget (c.1303-05), om rim:

...man må vide at i dette tager næsten alle sig den største frihed, og at det er herfra sødmen i en harmonisk helhed opfattes.

(...*sciendum est quod in hoc amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt; et ex hoc maxime totius armonie dulcetudo intenditur*, DVE II, 13).

Derfor vender vi tilbage til de skælvende rimord: miraklet er kommet, og det er klædt. Og man kunne fortsætte: iklædt en sproglig klædedragt, et retorisk billede der om noget har kolporteret den famøse form-indhold distinktion. Og da klædningen er ydmyg (*umiltà vestuta*), kan der næppe være tvivl om, at Dante sigter til sin nye, ubesmykkede stil. Ligger der i dette usædvanlige rim en mindre poetik, der hævder indholdets primat over formen? Dén tanke kan man finde i Dantes skrifter, hvor han til tider kaster sådanne retoriske termer i vejret, mens han andre gange bruger en mere sprogteorisk terminologi. Det er tydeligst i *De Vulgari Eloquentia* (herefter DVE), der er afbrudt midt i anden bog; traktatens små 45 sider er stadig en kilde til indædte filologiske slagsmål, som nok aldrig vil blive afgjort af den simple grund, at tekstens abrupthed og Dantes eksperimenterende begrebsdannelser ikke gør en modsigelsesfri rekonstruktion mulig. De fleste synes at mene at traktatens indledende, sprogteoretiske kapitel trækker på skolastisk og teologisk sprogfilosofi, hvorimod den egentlige brugspoetik, det skriveværksted for folkesprogsdigtere, som Dante blot tager hul på, genoptager den retoriske-poetologiske terminologi, som dominerer de middelalderlige poetikker indtil DVE.<sup>15</sup> Dante begynder, ganske som Horats, med at råde de unge digtere til at vælge sig et sprogligt leje, der passer til deres emne og til deres talenter:

Og da sproget er det nødvendige redskab (*necessarium instrumentum*) for vores tanke ligesom hesten er soldatens, og da kun de bedste heste passer til de bedste soldater, som sagt, vil det bedste sprog passe til de bedste tanker. Men de bedste tanker forudsætter viden og talent: altså passer det bedste sprog kun til dem der har talent og viden. Og derfor passer det bedste sprog ikke til alle der skriver vers, eftersom de fleste skriver uden viden og talent, og følgelig passer heller ikke det bedste vulgare til de fleste (DVE II,1).

Sproget er et redskab – men et dynamisk, aggressivt redskab, ligesom stridshesten, og digteren skal kunne tænke for at kunne

bruge det. Dante kræver filosofisk og etisk dybde af digterne, der ikke må forlade sig på sproglig velklang eller anden ordmagi. En digter kan godt forsøge at efterligne det bedste litterære sprog, det ideal som Dante kalder *vulgare illustre*, det ædle folkesprog, som han ubeskedent fremfører egne digte som eksempel på. Men hvis han ikke kan blande selvstændige tanker sammen med det, vil den høje stil blot afsløre hans intellektuelle mangler:

...da de versskrivendes tanke kun kan blive blandet med ordene på en adskilt måde (*discretive mixta*), så vil tanken, hvis den ikke er den bedste, i selskab med det bedste vulgare ikke tage sig bedre men værre ud, på samme måde som hvis en hæslig kvinde klæder sig i guld eller silke. (DVE II, 1).

Der er altid en afstand mellem tanke og udtryk og, på et andet niveau, mellem signifiant og signifié i det sproglige tegn, kunne man fristes til sige. 1. bog af DVE er som sagt poetikkens teoretiske fundament, og den indledes med en definition af det sproglige tegn:

Dette tegn er det ædle emne jeg taler om: thi det er sanseligt forsåvidt det er lyd, og rationelt forsåvidt det synes at kunne betegne hvad man vil.

(*Hoc equidem signum est ipsum subjectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum*, DVE I, 3).

Tegnet har to indbyrdes afhængige sider, og når Dante sammensteds desuden betoner, at den sanselige side er et *medium*, er det et ønske om at beherske sproget og gøre det til sit eget udtryksmiddel. Dante ikke blot anerkender sprogets egne betydningsdannende kræfter, men frygter dem; sådan konkluderer middelaldertænkere ofte lige modsat modernisten ud fra samme analyse.<sup>16</sup>

Klædemetaforikken møder vi igen i den hæslige kvinde der ikke „tog sig bedre ud“ ikklædt guld og silke, den diamentrale modsætning til sonettens skønne kvinde der ikke „tog sig værre



ud" i uanselige klude. Tanke og sprog falder aldrig helt sammen, men hvis afstanden er for stor, må digtet siges at være mislykket, for teknisk perfektion som Dante ellers kraftigt opfordrer til, er ikke nok i sig selv. Dantes klædemetafor er heller ikke kun en sproglig dekoration, *ornatus*, men er knyttet til en tematisk isotopi: indre adel er skønnere end ydre (slægts)adel, det vigtigste stilnovistiske manifest. Og, hvad der er det vigtigste hér, på et metapoetisk plan bringer den retorisk og aristotelisk<sup>17</sup> sprogteori sammen i en teori om det sproglige tegn som bestående af to sider, den sanselige og den rationelle – form og indhold – der hverken kan adskilles eller forenes fuldstændigt. De hænger sammen som to sider af et stykke klæde, hvis jeg fortolker Dantes krav til valg af poetiske ord ret (DVE II, 7). Dante mener at valget af ord til poesi på det ædle folkesprog må begynde med en klassifikation af forskellige slags ord, og dem er der mange af, fx. barnlige, feminine og maskuline, som alle forekommer indenfor de to overgrupper, rustikke og urbane ord:

Og blandt dem som vi kalder urbane, hører jeg nogle som velfriserede (*pexa*) og glatflydende (*lubrica*), andre som børsteagtige (*yrsuta*) og stride (*reburra*). Og af dem er de velfriserede og de børsteagtige dem som jeg kalder storslåede, mens jeg kalder dem for glatflydende og stride, der har et overmål af lyd...

Der må ikke være for mange glatflydende eller skurrende ord i høj stil (og det ædle folkesprog passer bedst til høj stil, iflg. DVE II), men der skal tilstræbes en harmoni ved at blande ekstremerne. De velfriserede ord er trestavelsesord (eller næsten tre) der „efterlader den talende med en vis sødme“, som *amore*, *donna*, *disio*, *virtute*, *donare*, *letitia*, *salute*, *securtate*, *defesa* (kærlighed, kvinde, begær, dyd, give, glæde, frelse, sikkerhed, forsvar). Eksemplerne viser at de lyde der konnoterer sødme, ligeledes konnoterer sødme på sé-niveau; de referer til harmoni og sjælsadel der jo er stilnovistiske nøgleord. De børsteagtige ord er aspirerede, har tryk på sidste stavelse, med dobbelt z eller x, med to likvider efter hinanden, eller med likvid efter muta, har under to eller flere end tre stavelser: *terra*, *honore*, *speranza*, *gravitate*,

*impossibilità* (jord, ære, håb, tyngde, umulighed), for blot at nævne nogle af eksemplerne. Om den hårde, strittende lyd også hér tænkes som modsvarende en betydningsmæssig hårdhed, er vanskeligt at sige, men nogle af eksemplerne peger i den retning. Klæde- og vævemetaforer er af indlysende grunde meget hyppige i antik og middelalder, og Dantes klædeterminologi kendes fra tidligere poetikker; der er mange henvisninger i Mengaldos kommentar til DVE (1979). Mengaldo fremhæver Dantes sammensætning af børsteagtig (*ysuta*) med stride (*reburra*) som en opvurdering af de „børsteagtige“ eller „uglede“<sup>18</sup> ord, fordi strid implicerer virilitet, og det er altid positivt (også i middelalderlige leksika). Så hvor de gamle poetikers vævemetaforik kunne gøre sproget til åndens klædedragt, insisterer Dante igen på den virile, aggressive kraft i den traditionelt nedvurderede del af dualismen, og dikotomien problematiseres.

Ordet *tremando*, som fik mig til at lede efter et brud på den harmoniske, søde stil, forekommer meget ofte i Dantes stilnovodigte, der næsten alle er forsøg på at udsige det uudsigelige, i et stilfærdigt eller langsomt sprogleje, hvor stemmens skælven blot optræder som en nuance i det ellers transparente sprog. Det kan være i pauserne i det enkelte vers eller i rimet, som vi har set, eller i metrikken: ordenes naturlige sprogtryk kan falde umærkeligt sammen med metrets, eller løbe imod det, en effektiv måde at lade det sproglige materiale træde frem på, som næsten altid udnyttes i streng metrisk digtning. Jo strengere regler, jo større betydning får bruddene; Dantes hendekasyllabler varierer dog meget, og konteksten er derfor afgørende for om man kan tale om et brud. Et eksempel på Dantes brug af rytmen finder vi i det store digt, canzonen *Donne ch'avete intelletto d'amore, I damer der har forstand på kærlighed*, der befinder sig centralt i *Nyt Liv* (kort før vores sonet), og Dante omtaler det senere i DVE som sit første rigtigt vellykkede digt. Jeg'et indleder med en undskyldning for at han har kastet sig ud i det umulige forehavende at prise den elskedes himmelske skønhed, hvilket er meget mere end en retorisk formel: den umiddelbare lovprisning forhindres af skriften. Digtets lovprisning sker derfor gennem omveje og stedfortrædere – jeg'et taler til en gruppe indsigtfulde kvinder,

ikke direkte til Hende, og i de sidste vers tiltaler han sin canzone og opfordrer den til at fortælle Amor – og via Amor Hende – om sin kærlighed. Den umiddelbare imitation af hendes skønhed, der både er en indre og en ydre skønhed, er umulig, og de rytmiske symptomer finder vi da også i beskrivelsen af hendes fysiske skønhed:

Dice di lei Amor: „Cosa mortale  
 come esser pò sì adorna e sì pura?“  
 Poi la riguarda, e fra se stesso giura  
 che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.  
 Color di perle ha quasi, in forma quale  
 convene a donna aver, non for misura:  
 ella è quanto de ben pò far natura;  
 per essempro di lei bieltà si prova.  
 De li occhi suoi, come ch'ella li mova,  
 escono spirti d'amore infiammati,  
 che feron li occhi a qual che allor la guati,  
 e passan sì che 'l cor ciascun ritrova:  
 voi le vedete Amor pinto nel viso,  
 là 've non pote alcun mirarla fiso.  
 vv.43-56

(Amor siger om hende: „Hvordan kan en dødelig skabning være så yndefuld og ren?“ Så betragter han hende og sværger for sig selv at Gud med hende vil skabe noget forunderligt.

Hendes farve er perlelignende, på en måde der passer til en dame, ikke til overmål; hun er det bedste Naturen kan skabe, med hende som eksempel viser den skønheden.

Uanset hvor hun vender sine øjne springer der elskovsånder i flammer fra dem, og de rammer øjnene på enhver der betragter hende, og de passerer indad så hver enkel når hjertet: I ser Amor malet i hendes ansigt, dér hvor ingen kan fæstne sit blik).

Læg mærke til den lidt usammenhængende lovprisning i stanzaens første del med de korte sætninger, der falder i tre kuppetter og afsluttes med to sentenslignende sætninger (vv.49-50). De korte opremsende sætninger giver beskrivelsen en næsten barnlig naivitet – hun er sådan og sådan og... – og en staccato-agtig rytme der skiller disse vers ud fra den ellers flydende rytme i

digtet. Stanza'ens sidste vers der beskriver virkningerne af hendes skønhed, er derimod elegant sammenhængende i en længere syntaktisk periode;<sup>19</sup> hér lægges trykkene på en måde, der ikke fremhæver metrets rigiditet. Digtets transparens, der skal lade et himmelsk lys falde ned over læseren, overtrækkes med nogle få stivbenede vers, der ikke længere lader os se hendes guddommelighed – men derimod gør os bevidste om, at Amor er *malet* på hendes ansigt! Der er altid en rest der hænger ved det transparente tegn.<sup>20</sup> Hun er et eksempel på Naturens (dvs. det guddommeligt velordnede kosmos) skønhed, men hun er ikke aldeles metafysisk – skriften er indskrevet i hendes ansigt.

Vi har nu set nogle eksempler på, hvordan Dante overtager en tematik og en stil som han forskønner ved at forfølge dens indre principper til det yderste. Idealet, det poetiske sprogs transparens, tilstræbes ved en udrensning af metaforik og traditionelle figurer, og den smeltende harmoni der er en imitation af den store kosmiske orden, er overbevisende fordi disse digte rytmisk og klangligt er gennemarbejdet til mindste detalje. Men, som de lydlige symptomer har vist, kan digtets imitation kun være en tilnærmelse, og digtenes jeg ryster da også på stemmen, når de direkte analogier skal drages. *Stilnovo*-poetikken er således et forsøg på at finde en poetisk stemme, der stemmer med universet, der så at sige falder ind i den sfærernes musik, som ikke kan høres af mennesker, men anes i digtets skønne proportioner. Men det er også et forsøg på at finde en egen stemme: at indsætte sig selv som et subjektivt erfarende jeg<sup>21</sup> i dette univers af objektivt skønne proportioner og velklange. Metrikken måler tiden og rummet ud, der i middelalderen tænkes som gudskabte, objektive kategorier uden for jeg'et, der således kun kan lade sin stemme høre ved at kaste grus i det metriske maskineri og lade nogle enkelte ord skurre eller flyde alt for glat afsted „med et overmål af lyd“.

### Røsten der ryster.

Langt mere dramatiske er de 4 digte til den stenhårde, *la petra*, som går under betegnelsen *rime petrose* – her afløses *stilnovo* af en

ganske anderledes, ekspressivistisk poetik. De grelle, børste-agtige ord bruges fx. til overmål, som det annonceres i 1. vers af ét af stendigtene:

Così nel mio parlar voglio esser aspro  
 com'è ne li atti questa bella petra...  
 (Jeg ønsker at være hård i min tale  
 ligesom denne skønne sten er det i sine handlinger...  
 (vv.1-2))

*Così nel mio parlar* er det mest åbenlyse eksempel på Dantes sublimæstetik, fordi der her bruges lidt flere børste-ord end velfriserede ord i rimposition, understregende den voldsomme, stærkt fysiske kærlighedstematik: den afviste elsker forfølger aggressivt den afvisende *petra*, griber hende i håret (der løses op og bliver ufriseret som *rimene*)<sup>22</sup> og sejrer slutteligt over hende i elskovskampen. Dante fremhæver selv digtet i DVE som en vellykket, harmonisk blanding af ekstremerne.<sup>23</sup> Dante betragter stendigtene som fuldt ud ligeværdige eksempler på det ophøjede folkesprog, og projektet er da også det samme som i den søde stils digte,<sup>24</sup> men den negering af digtets transcendens som vi har set markeret ved en lidt stammende stemme, træder nu i forgrunden. Alt det unaturlige, tekniske i det poetiske sprog udstilles af et jeg, der ikke kan stemme i med universets harmonier.

Lad os se nærmere på det andet af stendigtene:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra  
 son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,  
 quando si perde lo color ne l'erba:  
 e 'l mio disio però non cangia il verde,  
 sì è barbato ne la dura petra  
 che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna  
 si sta gelata come neve a l'ombra;  
 ché non la move, se non come petra,  
 il dolce tempo che riscalda i colli,  
 e che li fa tornar di biancho in verde

perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'elle ha in testa una ghirlanda d'erba,  
trae de la mente nostra ogn'altra donna:  
perché si mischia il cresco giallo e 'l verde  
sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,  
che m'ha serrato intra piccioli colli  
più forte assai che la calcina petra.

La sua bellezza ha più virtù che petra,  
e 'l colpo suo non può sanar per erba:  
ch'io son fuggito per piani e per colli,  
per potere scampar da cotal donna;  
e dal suo lume non mi può far ombra  
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde,  
si fatta ch'ella avrebbe messo in petra  
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra:  
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba,  
innamorata com'anco fu donna,  
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
prima che questo legno molle e verde  
s'infiammi, come suol far bella donna,  
di me; che mi torrei dormire in petra  
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,  
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparar, com'uom petra sott'erba.

(Til den korte dag og den store cirkels *skygge* er jeg kommet, ak, og til *højenes* bliven hvide, når *græsset* mister sin farve: og dog er mit begær *eviggrønt*, sådan har det slået rod i den hårde *sten* der taler og har sanser som en *kvinde*.)

Denne unge *kvinde* står stivfrossen som sne i *skyggen*; for hun røres ikke mere end en *sten* af den søde tid der varmer *højene*, og forandrer dem fra hvidt til *grønt* ved at dække dem med blomster og *græs*.

Når hun på sit hovede bærer en krans af *græs*, trækker hun enhver anden *kvinde* ud af mine tanker; for den krøllede gule og det *grønne* blander sig så smukt at Amor kommer for at være i deres *skygge*, Amor der holder mig spærret inde mellem lave *høje* stærkere end cementen holder *stenen*.

Hendes skønhed har større kraft end *stenen*, og slag fra hende kan ikke helbredes med *græs*; og jeg har flygtet over sletter og *høje*, for om muligt at undslippe en sådan *kvinde*; men jeg kan ikke finde *skygge* for hendes lys, hverken under bakke, mur eller *grønt* løv.

Jeg så hende engang klædt i *grønt*, skabt sådan at hun ville have kunnet påføre *stenen* den kærlighed som jeg bærer alene til hendes *skygge*: derfor har jeg begæret hende i en smuk eng af *græs* – hun så forelsket som en *kvinde* nogensinde har været – og jeg lukket inde af stejle *høje*.

Men før skal floderne vende tilbage til *højene*, førend dette fugtige og *grønne* træ antændes, som en smuk *kvinde* plejer at gøre, af mig – som ville indvillige i at sove på *sten* alle mine dage og gå omkring og spise *græs*, blot for at se hvor hendes klæder kaster *skygge*.

Hvorsomhelst *højene* kaster den sorteste *skygge* får denne unge *kvinde* den til at forsvinde under en smuk *grøn*, som man får *sten* til at forsvinde under *græs*).

Digtet er en *sestina*, en provencalsk form som Arnaut Daniel udviklede. Versene hænger sammen med identiske ord (ikke med rim der er lydligt identiske fra sidste betonedede vokal til slutningen); *parole-rima* er den italienske term. Sestinaens andet kendetegn er at rim-ordene ikke kommer i samme rækkefølge i hver stanza, dvs. hver strofe (ordet betyder *rum*, *værelse*), men følger et bestemt mønster, som i de middelalderlige latinske poetikker kaldes *retrogradatio cruciata*, „korslagt tilbagekomst“: Det 6. og sidste rim-ord bliver det 1. i næste stanza, 5. og 4. bliver henholdsvis 3. og 1., mens 1., 2. og 3. bliver 2., 4. og 6; man tager altså først et rim-ord fra begyndelsen af foregående stanza, så fra slutningen og så fremdeles på skift. Efter 6 stanze er kombinationsmulighederne udtømt, og Dante afslutter med en slutstrofe (*congedo*, afsked) på tre vers, hvor alle 6 rim-ord forekommer.<sup>25</sup>

Sestinaens sprog er dramatisk abnormt, idet gentagelsen af de samme rim-ord determinerer det semantiske plan. Rimmønstret er fastlagt, og man ser hvorledes rim-ordene smitter tilbage på verset (fx. *erba>ghirlanda>testa*, v.13). Man genkender umiddelbart den høviske elskovstematik, men kan digtet parafraseres, således som vi kunne med sonetten? Ikke umiddelbart – meningen ligger under overfladen, til trods for de mange velkendte *stilnovo*-termer (fx. *donna*, *bel*, *dolce*, *s'infiammi*). Contini mener at formens rigiditet afspejler temaet, jeg'ets paralyserede elskovsfortvivelse, der er en tilstand snarere end et forløb. Digtets enkelte strofer hænger derfor ikke logisk sammen, men er alene knyttet sammen ved den besværgende gentagelse af rim-ordene.<sup>26</sup> Hver stanza danner et drømmeagtigt billede på elskerens uopfyldelige begær, men de skulle ikke hænges sammen i en narration, iflg. Contini.

Jeg tror, at Contini har fokuseret for meget på de paradigmatisk, specifikt poetiske strukturer i digtet – i et forståeligt forsøg på at undgå alle tilløb til biografistiske tolkninger – for digtets enkelte dele hænger sammen i et logisk, narrativt mønster. Første og anden stanza er bygget op med to halvdele: vv.1-3 og vv. 7-9 beskriver (vinter)kulde, vv.4-6 og 10-12 (forårs)varme. Kulde først og dernæst varme i begge stanze der således gentager hinanden, men med den forskel at der fokuseres på naturen i 1. del af 1. stanza, men i 2. del af 2. stanza. Det *similmente* som indleder 2. stanza, kunne måske udover sin funktion i sætningen pege på en spejlingsrelation mellem de to første stanze. Natursituationer omkranser jeg'et (der dominerer 2. del af 1. stanza) og kvinden (der dominerer 1. halvdel af 2. stanza), der begge beskrives som uforanderlige (henholdsvis eviggrøn og permanent nedfrosset). At være fængslet mellem naturfænomener er et vigtigt tema, som ekspliciteres i vv.18, 30 og 37-39 (afskedsversene).

Men dernæst afløses det statiske af stadig større dynamik: 3. stanza indledes med et *quando*, når, der åbner for noget mere fortællende (bevægelsesverber i nutid som trækker, blandes, kommer). Hun skaber bevægelse (knyttet til organisk varme) mens han er fastlåst i naturens fængsel (knyttet til kulde og skygge). 4. stanza gentager mønstret: hun har en kraft som en ædelsten, der



rammer som et slag, og han er stadig i naturens vold, efter at være flygtet omkring i den åbne natur som en undvegen fange og forgæves forsøgt at finde ly (den åbne natur er lige så fjendtlig som den lukkede). Vi fornemmer jeg'ets paniske hastighed, selvom *son fuggito* er fortid.

De to sidste stanza danner også par: noget antydes og benægtes derefter. 5. stanza beskriver en blanding af jeg og hende – de to første ord i 5. stanza er netop jeg og hende (*Io l'ho...*) og den symmetriske fordeling af jeg og hende, som vi tidligere har set, er afløst af en jævn fordeling af de to på de enkelte vers (v.25: jeg – hun; 26: hun; 27: jeg – hun; 28: jeg – hun; 29: hun; 30: jeg). Det er vanskeligt at se denne fusion af de ellers så adskilte agenter som andet end en allusion til en erotisk forening: spørgsmålet er om den har fundet sted eller om det er ren ønsketænkning fra jeg'ets side. Durling og Martinez mener det sidste (pp.110-111), hvilket vil sige at *io l'ho chesta* (jeg har begæret hende) er en uopfyldt begæring. Men antyder hele situationen ikke det modsatte (hun var klædt i grønt, hun var forelsket; verberne er i indikativ)? Medmindre v.28 og 29 hænger sammen: *io l'ho chesta – innamorata* (jeg har begæret, at hun skulle være forelsket), hvad Durling og Martinez mener, i tilslutning til Continis kommentar (p.159). „Jeg har set“ skulle derfor være rent imaginært, og som begrundelse anføres tekststeder fra *Den Guddommelige Komedie*, hvor pilgrimmen i syner ser Beatrice omkranset. Jeg kan ikke se nogen grund til, at Dante skulle mene det samme i dette digt som i Komedien, i særdeleshed, da Dante ofte eksperimenterer med at lade bestemte termer eller strukturer få ny betydning ved at ændre på konteksten; hele sestinaen er jo en indskrivning af *stilnovo*-termer i en negering af den stilnovistiske sproglige transparens.

Men spørgsmålet kan aldrig afgøres, og det er netop pointen. Den erotiske forening antydes – og derefter benægtes den kategorisk i stanza 6, med et *adynaton* (retorisk figur: det umulige, som Dante sikkert kendte fra Vergils ekloger, nærmere betegnet I, v.59 og III, v.91). Floderne der løber baglæns er et velkendt *adynaton*, men figuren får nyt liv og spreder sig med „det fugtige træ“, der ikke vil antændes (igen en negering, her af de stilnovistiske *fiammi*). Hans begær indskrænkes nu til et ønske om blot at

se skyggen af hendes klæder. Det sidste rim-ord er *ombra*, skygge – der også var det første – og afskedsversene ender med den sorteste skygge, et mørke der igen begravnes af hendes kjole, ligesom græs kan dække sten (en trefoldig begravelse). Det konkrete tager over og bliver en barriere mellem jeg´et og skønheden. Kvinden antændes ikke af ham og udsender derfor ikke elskovsflammer, der overført til ham kan ende som smeltende, poetiske suk. Den erotiske oplevelse kan ikke transcenderes til det uudsigeliges fremtræden i digtet, men forbliver en fragmenteret fortælling der krydser sig fremad, som rimene.

Igen møder vi den metapoetiske klædemetaforik: Det er hendes grønne kjole der begraver fortolkningen. Væk er den ydmyge stil, i stedet er naturen og det fysiske begær rykket ind i digtet. Det sidste kan man læse mange steder, også hos Continini der mener at digtet er en lang række transformationer af kvindens hårdhed til natur.<sup>27</sup> At naturen skulle blive nærværende i et digt, der ellers fremhæves som artificielt og stivnet, synes en selvmodsigelse; bagved ligger en forestilling om at digtet er mere „realistisk“, fordi rim-ordene refererer til konkrete. Det er en naiv realismeteori, som imidlertid florerede i middelalderen, og som bla. forklarer troubadurernes *plazer*, deres opremsninger af skønne ting. Mange naturfænomener havde i senmiddelalderen fået en kodificeret, allegorisk fortolkning (i bestiarijer, lapidarijer og andre encyklopædiske værker), og derfor er sestinaen, blandt så meget andet, et forsøg på at give ord, der betegner naturgenstande, ny betydning ved at sammenstille dem i tilsyneladende tilfældige mønstre.<sup>28</sup> Romantikerne begyndte at lægge afstand til rimet, fordi det stod for en udlevet, klassicistisk tradition (hvor kodificerede former netop kunne bruges til et hvilket som helst „indhold“), og sådan har de fleste digtere og kritikere siden opfattet rimet. Men i middelalderlitteratur finder man ofte, at rimfunktionen frigør enkelte ord fra en kodificeret tolkning og gendøder dem i deres lydlighed.

Det sidste gælder, som jeg har vist, både Dantes sonet og sestinaen, og i begge tilfælde hjælper rytmen med til denne „udhamring“<sup>29</sup> af ordene. Pauserne omkring *tremando* understøttede betydningen af rimparret *venuta-vestuta*; i sestinaen virker rimor-

det ofte tilbage på verset og gør ét andet ord til et første centrum i verset, fx. v.2: *son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli* og v.5: *si è barbato ne la dura petra*, indtil verset får sit klimax med rimordet.<sup>30</sup> Det enkelte vers i sestinaen bliver centrifugalt, mens digtet som som helhed bliver centripetalt med den cykliske gentagelse (*ombra* er begyndelse og slutning på de 6 stanza) af rim-ordene. Denne dobbeltrettede rytme er forklaringen på den intuitive fornemmelse af nærvær af natur (den centrifugale kraft slynger betydninger ud af digtet) og fravær af umiddelbar kommunikation (den centripetale kraft slynger jeg'et og læseren tilbage på digtet).

### Stemme, røst og tid

Jeg anser sestinaen for at være dramatisk abnorm, med Friedrich, i modsætning til sonettens subtile abnormitet; det er imidlertid en sproglig abnormitet der skal vække behag, ikke chokere som den modernistiske tradition Friedrich analyserer. Dante anfører som sagt både *stilnovo*- og stendigte som eksempler på den skønne stil, som han i DVE anser for passende til det ædle folkesprog. Den voldsomhed, som skabes af sestinaens centrifugalitet, er lydlig og til en vis grad afbalanceret (fx. er der ingen metriske brud i sestinaen); de hårde ekspressive lyde bruges først i *Den Guddommelige Komædie* til en voldelig, invektivets poetik, med det eksplicitte formål at ryste læseren (som Cacciaguیدا opfordrer Dante-pilgrimen til i *Paradis 17*).

Vi har desuden set, at Dante bruger lydlige strukturer i et forsøg på at skabe mikrostrukturer der gentager makrostrukturer. At skrive vers på bestemte metra og med bestemte rimmønstre er således en udforskning af tiden og rummet: de enkelte vers og de enkelte strofer danner rum (*stanze*) hvor tiden bliver opmålt i versfødder og dermed nærværende, ikke som en subjektiv tid men som en subjektiv erfaring af begyndelse, historisk tid og afslutning. Den kristne historie begynder jo med Skabelsen og slutter med Dommedag; for Dante var afslutningen meget nær, som det fremgår af *Paradis*, hvor der snart ikke er flere pladser tilbage til de salige i Den himmelske Rose, et tegn på at de sidste tider er

kommet. Dante siger (DVE II, 13) at de sidste vers i et digt er smukkest arrangeret, hvis de falder i stilheden med et rim.<sup>31</sup> Han betoner dermed rimets betydning i overgangen fra digt til ikkedigt, som en mulig måde at harmonisere bruddet på; rimene klinger ud over digtet og danner en bro mellem ordene og den stilhed, der afløser dem.

Rimet danner ekkoer, også internt i digtet, mønstre af forventning og opfyldelse, der kan danne en harmonisk afrunding på digtet eller slutte det uden en egentlig lukning. At digtets semiosis kan blive lukket af rim, der klinger godt men ikke er flertydige, er den fare som såvel Dante som romantikerne var opmærksomme på. For en romantiker som Leopardi der skrev frie vers, betød det netop rimløse og ikke metrisk frie vers. Den dobbeltrettede dynamik som jeg har påvist i sestinaen, er en anden måde at skabe en uendelig semiosis, hvor fortolkningen ikke kan fastsættes. Den rytmiske dynamik må desuden støttes af narrationen: i sestinaens slutvers (afskeden) er årstid og sted ukendt og elskerens fremtid ligeså. Hovedpersonens historie afsluttes ikke, som det heller ikke er tilfældet i *Den guddommelige Komedie*, hvor pilgrimmen ikke kommer ned på jorden igen. Han vågner ikke op i den skov hvor han først fór vild, for dermed at afslutte fiktionen, men forbliver svævende blandt stjernerne.

**Litteratur:****Alighieri, Dante:**

1991 *Rime. Testo critico, introduzione e note a cura di G. Contini*. Torino, opr. 1946

1982 *Dante in Hell. The De Vulgari Eloquentia. Introduction, Text, Translation, Commentary by W. Welliver*. Ravenna

1979 *De Vulgari Eloquentia*. A cura di P.V. Mengaldo, i *Opere Minori*, Tomo II, pp.3-241. Milano-Napoli

1967 *Dante's Lyric Poetry, Vol. I-II*. K. Foster and P. Boyde. Oxford

**Arbery, G.**

1989 *Adam's first word and the Failure of language in Paradiso XXXIII. I Sign, Sentence, Discourse*, pp. 31-44. Wasserman and Rovey, USA

**Blasucci, L:**

1969 *L'Esprienza delle „Petrose“ e il linguaggio della „Divina Commedia“*. I *Studi di Dante e Ariosto*, pp.2-35. Milano-Napoli

**Canettieri, P.:**

1993 *La Sestina e il Dado: sull'arte ludica del trobar*. Roma

**Capellanus, A.:**

1982 *Andreas Capellanus on Love. Edited with an English translation by P. G. Walsh*. London

**Contini, G.:**

1976 *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante. I Un'idea di Dante*, pp.21-31. Torino

**Friedrich, H.:**

1987 *Strukturen i moderne lyrik*. Gyldendal

**Geoffrey of Vinsauf:**

1967 *Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*. Translated by M. E. Nims, Toronto

**Jakobson, R.:**

1986 *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*. I *Essais de linguistique générale*, Paris

**Mengaldo, P. V.:**

1978 *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa

**Rimbaud, A.:**

1972 *Poésies. Derniers vers. Une Saison en enfer. Illuminations*. D. Leuwers (ed.), Montrouge

**Robey, D.:**

(1990) *Dante and Modern American Criticism: Poststructuralism*. I

Cervigni, D.S. (1990): *Dante and Modern American Criticism*, pp.116-132. *Annali D Italianistica*, vol. 8, Chapel Hill

**Roncaglia, A.:**

1981 *L'invenzione della sestina*. I *Metrica*, II

## Noter

1. Mange væsentlige artikler er samlet i *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976 (opr.1970).
2. Rimbaud *Une Saison en Enfer*, p.199 (afsnittet *Adieu*)
3. Capellanus (1982)
4. Se min artikel *Kærlighed og Sonetter*, Passage 16, 1994, om intellektualiseringen af den høviske tradition i tidlig italiensk lyrik.
5. Begrebet det udsigelige analyseres bla. af Dante i 3. traktat af *Convivio*, Gæstebuddet, fra 1303-05, der er en filosofisk, selveksetisk undersøgelse af længere, moralske digte; værket er ikke fuldendt (kun 4 af de annoncerede 14 bøger blev færdige).
6. Noget nyt i *dolce stil novo* er netop inspirationsteorien: Gud Amor blæser inspirationen ind i digteren, der så at sige skriver med ført hånd (som evangelisterne skrev inspireret af Helligånden, en fast del af middelalderlig ikonografi).
7. *Vita Nuova*, 1294, *Nyt Liv* (da. overs. af J. Dam; den er anvendelig, selvom oversættelsen af digtene er stærkt romantiserende), er Dantes stilnovistiske poetik, en prosaberetning om Dantes møde med Beatrice, kærligheden og digtningen til hende, sorgen over hendes død og den nye digtning, som opstod til den døde (kristuslignende) Beatrice. Fortællingen brydes af 31 digte, som inddeles og fortolkes.
8. *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, opr. 1947, med efterskrift fra 1975. I *Un'idea di Dante*, 1976, pp.21-31.
9. Dette er blevet pointeret af Foster and Boyde, 1967, vol. II, pp.95-97.
10. Italiensk versificering er både syllabisk og dynamisk, dvs. et vers må have et bestemt stavelsesantal, og de betonedede stavelser må arrangeres i bestemte positioner. Dantes vers er af jambisk karakter, omend man næppe kan finde en rent jambisk heptasyllabel eller hendekasyllabel (7- og 11-stavelsesvers er de to verslinjer som Dante især bruger og fremhæver i poetikken *De Vulgari Eloquentia*; *Om Veltalenhed på Folkesproget*, ca. 1305 (som *Convivio* ufuldendt). vers med lige stavelsesantal forkastes som ontologisk mindreværdige). Alle vers har en betonet stavelse i næstsidste position (pænuultima), men ellers er Dantes vers utroligt fleksible. Trykantal og position kan variere meget mere end i den senere, kodificerede petrarkistiske sonet. Se Foster og Boyde (1967), Vol.I, pp.xliv-lv, der er en usædvanlig god, kort fremstilling af Dantes vers og verselære, med en oversigt over de 15 almindeligste måder at fordele trykkene på i de lyriske digte i *Nyt Liv*.
11. Dermed ikke sagt at det gælder for alle andre „førmoderne“ perioder.
12. Det er ab-normt, ville Hugo Friedrich sige: poetisk sprog er moderet abnormt før modernismen, dramatisk abnormt i modernismen. Der er

dog to dramatiske undtagelser: Dante og Gongora, iflg Friedrich (1987). p.9.

13. Contini op. cit. p.30. At det er en litterær leg viser også den litterære sicilianske form *vestuta* – på Dantes toskansk hed det *vestita*.

14. Jacobson (1986), pp.66-67.

15. Således Mengaldo (1978), pp.27-28.

16. Fx. konkluderer Dante i *Convivio*, at „moralen er filosofiens skønhed“, mens Rimbaud hævder at „moralen er hjernens svækkelse“; Rimbaud negerer Dante, men med det samme udgangspunkt: moralen.

17. „Aristotelisk“ er her en metaforisk, *ad hoc* anvendelse af begrebet om det triadiske tegn (*res-intellectus-verba*) i modsætning til en retorisk distinktion mellem form og indhold.

18. Både *pexa* og *yrсутa*, velkæmmet og uglet, er hår-metaforer, hvad der er velkendt fra tidligere poetikker som Geoffroi de Vinsauf's *Poetria Nova*, (1967) p.83

19. Foster and Boyde (1967), vol. II, p.101.

20. En iagttagelse der står i gæld til Arbery (1989), der analyserer Dantes finale visison af det guddommelige i Paradis 33, i særdeleshed det overraskende forhold at Guds ansigt siges at være *malet* på de tre cirkler som inkarnerer Faderen, Sønnen og Helligånden. Der vil altid være en forskel – Derridas *differance* – mellem mennesket og den Gud som er hinsides hans erkendelse. Dantes løsning er bønnen, Arbery p.42.

21. Vel at mærke et eksemplarisk jeg og ikke et lidende romantisk indvid.

22. Også bemærket af Durling and Martinez, p.170.

23. Durling and Martinez (1990) er ét de første kritiske værker, der læser stendigtene solidarisk med Dantes egen vurdering; ellers har man tidligere været tilbøjelig til at sætte parentes om dem (tidlige kritikere frem til 1930'erne forsøgte sig med allegoriske omfortolkninger af den altfor åbenlyse erotik) eller se dem som stilistiske eksperimenter forud for Komediens polyfoni, således Contini i *Introduzione alle Rime di Dante* i Contini (1970).

24. Digtene lader da også til at være skrevet kort efter *Nyt Liv*; dateringen er ikke sikker, men Dantes tidsangivelse i det 1. stendigt, *Io son venuto al punto de la rota*, i form af en astrologisk parafrase, peger på tiden o.1296-97, cf. Durling and Martinez (1990).

25. Cf. Foster and Boyde (1967), vol. II, pp.266-267

26. Se Continis udgave af *Rime* (6. udg.,1991, opr. 1946), pp.156-57

27. Contini (1991), p.157

28. Der er dog stor uenighed blandt forskerne om sestinaens oprindelse; nogle ser som sagt sestinaen som en eksklusiv, litterær leg, måske opstået ved terningekast (Canettieri 1993), andre har søgt en forklaring i numerologi og mystik. Roncaglia (1981) har søgt oprindelsen i jødisk litteratur. Min eget anallegoriske forslag har jeg endnu ikke set hos andre,

men det kan skyldes at jeg ikke er nået igennem den enorme litteratur om sestinaen, en form der tiltaler moderne kritikere. – Durling og Martinez læser de fire stendigte (hvoraf de to sestinaer) ud fra naturfilosofiske kilder. De mener at Dante brugte den nye filosofiske og naturvidenskabelige viden, som han opnåede ved sine studier i 1290'erne, på en præcis måde i stendigtene. Der skulle således ikke være tale om en vag, metaforisk inddragelse af „natur“, men forskellige forsøg på at omsætte et nyplatonisk-naturfilosofisk verdensbillede til litterære former, hvor digtenes enkelte dele i deres mikrostruktur gentager makrostrukturer. Sådanne strukturer kan være lydlig; at bestemte musikalske proportioner ansås for sakrale, er velkendt, men de to forfattere er usædvanligt radikale i deres applicering af nyplatoniske tanker på de analyserede digte.

Jeg kan ikke komme nærmere ind på bogen her, hvor jeg fokuserer snævert på rim og metrik. Når jeg alligevel omtaler den, er det for at gøre opmærksom på et fortolkningsmæssigt problem: det er let at oversætte Kvinden og det Uudsigelige som metapoetiske termer og dermed undgå de teologiske eller moralske dimensioner som mange moderne læsere finder uvedkommende. Det er heller ikke i sig selv forkert, specielt ikke med en syntetiker som Dante, men det mere præcise forhold mellem poetisk og religiøs transcendens må undersøges i hvert enkelt tilfælde. En dekonstruktiv læsestrategi kan være meget givtig, men kan let ende i golde påvisninger af at en forfatter er metafysiker (hvad han eller hun naturligvis er) eller har, *miracule dictu*, foregrebet moderne sprogteori, oftest Derrida. Begge dele tenderer mod at forenkle middelalderfilosofi og litteratur, cf. Robey in Cervigni (1990), pp 116-132; Durling og Martinez er et smukt eksempel på det modsatte.

29. Cf. Blasucci (1969) der viser hvorledes den karakteriske, ofte aggressive energi i *Den Guddommelige Komedie* skabes ved at sætte det enkelte ord i relief, i særdeleshed ord der betegner noget voldsomt. Sådanne prægnante ord er netop ofte i rimposition.

30. Continis iagttagelse i *Rime* (1991), p157

31. „ – *pulcherrime tamen se habent ultimorum carminum desinentie si cum rithimo in silentium cadent*“. Han taler her om canzonen, det lange digt som passer til det ædle folkesprog. Rimet er ikke et essentielt træk ved canzonen, men derimod ved sonetten, som er en lavere genre. Dante demonstrerer dermed et vist forbehold overfor brugen af rim: den må aldrig blive mekanisk eller bryde tankegangen.