
ÓTOTT NOÉMI

Az *Il Tesoretto* forrásainak tükrében

Brunetto Latini firenzei irodalmár és politikus Il Tesoretto című allegorikus-didaktikus költeménye feltehetően az 1260-as évek második felében, franciaországi száműzetése idején keletkezett. A költemény a szerző által egyes szám első személyben elmesélt allegorikus látomás története. Kritikusai mindig is azt vetették Latini szemére, hogy egyszerű kompilátor volt, aki forráskritika nélkül átvett mindent modelljeitől. Az világosan látszik, hogy gyakran és módfelett tudatosan utánozta elődeit, főként Alain de Lille-t, Boethiust és a Rózsaregény szerzőjét (szerzőit), mind szó szerinti szövegátvételekkel és tartalmi párhuzamokkal, mind pedig a műfajok és stílusbeli hangnemek átvételével.

Jelen tanulmány célja, hogy átfogó képet adjon az Il Tesoretto forrásairól, valamint a szakirodalom által eddig feltárt adatokon túl további egyezéseket, sőt különbségeket és módosításokat mutasson be és vizsgáljon meg. A tanköltemény elemzése és valódi értékeinek keresése során ugyanis fontos látni, hogyan alkalmazta Latini elődeinek műveit, és hogyan illesztette be ezeket saját költői víziójába.¹

Kulcsszavak: Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, tanköltemény, népnyelv, forrás-elemzés

Az *Il Tesoretto* című költemény egyes szám első személyben elmesélt allegorikus látomástörténet, amelynek főszereplője maga a szerző, Brunetto Latini.² A költeményben a helyek és helyszínek allegorikusak, nincsenek világos topográfiai utalások, egymást követik (egymástól világosan nem szétválasztva) valódi és elképzelt helyszínek. Ebben a folyton

¹ A publikáció az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatásával jelent meg.

² Brunetto Latini firenzei irodalmár és politikus feltehetőleg az 1260-as évek első felében, Franciaországban írta az *Il Tesoretto* című verses tankölteményt, amely a 2944. sornál befejezetlen maradt.

változó, kaleiodoszkopikus világban csupán az utazó személye az állandó. A főszereplő egyedül teszi meg az útját, nincs állandó vezetője vagy támasza, csak az allegorikus alakoktól kap némi tanítást és útbaigazítást.

Az elképzelt utazás leírása eszköz a szerző kezében: az a célja, hogy enciklopédikus jellegű tudást közvetítsen az olvasó felé. A költő, mint álmodó-szereplő, olyan tapasztalatokat és tudást szerez, amelyet meg kíván osztani olvasóival. A poéma egymástól oly különböző történései és részei arra hivatottak, hogy a figyelmet a kozmosz különböző részeire és aspektusaira irányítsák.

A Latinivel foglalkozó írások többször is kihangsúlyozzák az *Il Tesoretto* szerkezeti elemeinek jelentőségét, Latininek az általa összegyűjtött és közvetíteni kívánt tudásanyag gondos elrendezésére való törekvését.³ Úgy vélem, az *Il Tesoretto* mondanivalója és értéke pontosan ezekben a kompozíciós elemekben mutatkozik meg, bizonyos szöveghelyek így válnak a történet kulcspontjaivá. Az utazó-főszereplő útja során három birodalomba nyer bebocsáttatást: a *Természet*, az *Erény* és a *Szerelem istenének* királyságába juthat be. Valójában ezekben az epizódokban történik a költemény didaktikai céljának beteljesítése: a megszemélyesített alakok (*Természet*, *Erény* és leányai) tanításain, a lovag oktatásán, majd Ovidius útmutatásán keresztül közvetíti Latini a tudást olvasói felé. Ezek az epizódok egyben mérföldkövek, amelyeket bejárva valójában az olvasó nevelése, formálása történik meg.

I. Az *Il Tesoretto* forrásainak feltárása és egyes allúziók részletes elemzése Jauss nevéhez kötődik, előtte senki nem próbálta pontosan beazonosítani ezeket a modelleket és egyezéseket.⁴ Mivel az ő megállapításaiból indultak ki a további kutatások, ezért jelen írás is ezen alaptézisekből merít, ugyanakkor célja további egyezések, sőt különbségek, módosítások és transzformációk bemutatása és elemzése is, azoknak a műben megjelenő funkciója szerint.

A költemény forrásait illetően a következő megállapításokat tehetjük: bizonyos, hogy Latini ismerte Alain de Lille, Boethius és Guillaume

³ Vö. CICCUTO (1985: 5–39), JAUSS (1989: 135–174) és BOLTON HOLLOWAY (1993).

⁴ Ld. JAUSS (1989: 156–170).

de Lorris munkásságát. Kimutatható analógiák, egyezések vannak az *Il Tesoretto* és a *De planctu naturae*, az *Anticlaudianus*, a *De consolatione philosophiae* és a *Roman de la Rose* (Rózsaregény) között. Ezekon a hagyományosnak tekintett átvételeken kívül közvetlen hatást gyakorolhatott Latinire Cicero *Somnium Scipionis* és Sevillai Izidor *Etymologiae* című munkája is.⁵

Az *Il Tesoretto* forrásainak meghatározásánál általánosságban azt lehet megállapítani, hogy Latini merített mindazon természettudományos- és doktrinális munkákból, amelyekkel spanyol- és franciaországi száműzetése éveiben megismerkedhetett. Az ezen művek által közvetített tudást gyűjtötte össze a *Trésor* című enciklopédiájába, és ezeket építette be nagyrészen az *Il Tesoretto*-ba is. Azonban a források pontos azonosításánál gondot jelent a mű keletkezési idejének megállapítása és az akörüli ellentmondások feloldása: például hogy Latini ismerhette-e a *Rózsaregény* második, Jean de Meung által írott részét és átvett-e ebből valamit az *Il Tesoretto* számára? A francia száműzetés idejében, vagy csak később, 1269 után, netalán csak 1271–1272 körül íródott a poéma? Melyik mű született meg előbb, az enciklopédia jellegű *Trésor*, vagy az allegorikus-didaktikus költemény, az *Il Tesoretto*?

Jelen tanulmány keretei és a rendelkezésre álló szakirodalmi és biográfiai adatok nem teszik lehetővé ennek a kérdéskörnek a megnyugtató tisztázását, ezért inkább néhány olyan kulcsmozzanatra és szerkesztési elvre koncentrálok, amelyek kiindulópontja a szűkebb értelemben vett forrásszöveg, tágabb értelemben pedig a szerző mikrokörnyezete, a rá hatást gyakorló eszmei-politikai-művelődéstörténeti háttér.

Az *Il Tesoretto* elemzésekor és valódi értékeinek keresésekor fontos megértenünk, hogyan alkalmazta Latini elődeinek a műveit, és hogyan illesztette be ezeket saját költői víziójába. Szeretném hangsúlyozni, hogy nem egy minden eredetiséget nélkülöző, egyszerű kompilátor volt, hanem olyan művelt középkori szerző, aki *Trésor* című enciklopédiájával felülmúlta a korszak más enciklopédiáit, mind módszerét, mind forrásanyagának gondos kiválasztását és elrendezését tekintve. Ennek az első, világi olvasók számára készülő enciklopédiának a megírásához Latini-

⁵ Az utóbbi kettő hatását főleg BOLTON HOLLOWAY (1981: 26–28) és (1986: 87–99) hangsúlyozza.

nek szisztematikusan el kellett rendeznie a különböző forrásait és az azokból származó ismereteket, és amikor egy forrása nem volt elengedő az értekezéséhez, akkor más részeket más forrásoktól vett át.⁶ Ha ezt a gondolatmenetet követjük, ebből világosan következik, hogy a feltehetőleg ugyanebben az időszakban született *Il Tesoretto* sem lehet egy önkényesen összerakott, különböző modelleket véletlenszerűen keresztező mű. Habár szövegében számtalan átvétel és az elődök műveivel sok párhuzam található, Latini független is mestereitől. Egyértelmű, hogy ismerte ezeket a műveket, de saját munkájában sok szempontból el is távolodott a forrásaitól. Annak is egyértelmű oka van, ha valamit nem vett át az eredeti szövegekből, és annak is, ha valamelyik passzust átértelmezte. Latini nem csupán megújította az allegorikus elbeszélés hagyományos szerkezetét, de máshogyan értelmezett bizonyos, az elődei által feltett kérdéseket, vagy egyenesen más válaszokat adott rájuk.

I.1. Alain de Lille hatása

I.1.1. A Természet birodalmában

Amikor Latini költői víziójának elején feltűnik egy alak (a 216. sortól), aki később egy szép és nemes hölgy kinézetét ölti magára, ez egyértelműen Boethius női alakban megjelenő *Filozófiájára* utal.⁷ Alain de Lillénél a *Természet (Natura)* tűnik fel emberi alakban: arca akár egy szép szűzé, testét csillagok ragyogtatják.⁸ Mivel az *Il Tesoretto*-ban az ennek megfelelő alak a *Természet*, és nem a *Filozófia*, rögtön arra kell gondolnunk, hogy Latini közvetlen forrása Alain de Lille volt (hiszen ő és alkotása időben is közelebb állt hozzá).⁹ A *Természet* alakjának, majd a költemény további részében az általa irányított világnak és a dolgok eredetének leírása mind-mind Alain de Lille-re utalnak. Bár a két szöveg közötti analógiák főként az *Il Tesoretto* első harmadában a legegyszerűsít-

⁶ Vö. CARMODY (1948: 5–8).

⁷ [...] *statura discretionis ambiguae*, Boëth. *Consol.* 1, 1, 1–2. in: HEGYI ford. (1970)

⁸ Alain de Lille *De planctu naturae* 432a, in: GIULIANI (2014), illetve Brunetto Latini *Il Tesoretto* 216–230, in: CICCUTO (1985). A szakirodalom és az elsődleges források kulcsfogalmai, szereplőinek nevei stb. az első említéskor eredeti nyelven szerepelnek, a későbbiekben viszont – a szöveg, illetve az olvasás gördülékenysége érdekében – már magyarul használom ezeket.

⁹ Vö. JAUSS (1989: 153).

műbbek, de később is fel-felfedezhetőek. Tartalmi szempontból főleg a *Természet* megjelenése és leírása hasonló, valamint egyértelmű a kapcsolat a két *Természet*-alak bevezető monológja és a költővel való párbeszédük szövegeiben is (prosa 1 – metrum 5). Sőt, formai és strukturális szempontból is van hasonlóság, hiszen mindkét műben nagy helyet foglal el a *Természet* alakjának bemutatása és annak monológja is (432a–446c közötti passzus, illetve *Il Tesoretto* 191–518).

Hasonló a két szereplő magatartása is: Alain de Lille-nél is úgy fordul át a monológ párbeszédbe, hogy a költő legyőzi elámulását, letérdel a *Természet* elé, és hűséges követőjeként kérdéseket tesz fel (446c), míg Latininél szintén megfigyelhető a letérdelés motívuma és a csodálat kifejezése (519–529). Az allegorikus alak ugyanazt a szerepet tölti be mindkét műben, habár egyes aspektusai más módon és más sorrendben kerülnek bemutatásra, de lényegében az általuk elsajátított ismeretanyag ugyanazokra a kulcspontokra irányul.

A Jauss által leírt analógiákat rendszerezve és továbbgondolva a következő formai-, tartalmi- és strukturális elemekre tett észrevételekkel egészíteném ki ezt a témakört: mindkét műben nagy jelentőségű a *Természet* külsejének leírása, a korszakban hagyományosnak számító szép női alak formájában.¹⁰ Azonban míg Alain de Lille szövegében ezzel kezdődik a jelenet (432a–433a), addig Latininél ez a fajta bemutatás csak a második helyre szorul, ő ugyanis először a teremtmények ábrázolásával foglalkozik (194–208), és ezután jut el az allegorikus alakhoz (248–271). A világot benépesítő élő teremtmények a *De planctu naturae*ban a második helyen kerülnek bemutatásra (435d–439a). Mindkét leírásban ezek a teremtett dolgok hierarchikus rend szerint helyezkednek el, és így is tárulnak a főszereplők szeme elé: madarak, vízi állatok, földi állatok, végül növények Alain de Lille-nél; és emberek, földi állatok, vízi állatok, madarak, növények, majd kövek Latininél. Ezután mindkét

¹⁰ CURTIUS (1992: 106–122) szerint a megszemélyesített természet, a *Natura* alakja a latin irodalmi hagyományban Ovidius *Metamorphoses*ére, a *Metamorphoses*re építő Claudianusra, valamint ezek nyomán a platonikus és a költészeti hagyományt egyaránt alkalmazó Bernardus Silvestrisre vezethető vissza. A *De universitate mundi*ban a *Natura* mint *mater generationis* jelenik meg, azaz aki a születést és az életet szabályozza. Ez a koncepció folytatódik majd a *De planctu naturae*ban.

szerző a *Természet* tevékenységeivel foglalkozik, bemutatják azt működése, a világ folyamatos mozgásban tartása közben (439c, illetve 272–282). A *De planctu naturae*ban ezután következik a négy elem, amelyek bemutatása arra a kapcsolatra irányul, amely a négy elem és a kozmosz, illetve ennek analógiájára a négy kedélyállapot és az emberi test között van. Megtudhatjuk, hogyan hatnak ezek egymásra (443b). A négy elem kérdése Latininél azonban jóval később kerül elő (775–836). Ezután Alain de Lille művében a *Természet* felfedi hatalmának és feladatának titkát és lényegét az arra érdemeseknek (445b). Ehhez hasonló szöveghely nincs az *Il Tesoretto*ban. A latin versben a *Természet* megmagyarázza különleges, ugyanakkor az Úrnak alárendelt szerepét: ő Isten vikáriusa, azaz a Teremtő „gazdasszonya” (289–320) – ez a szerepkör szerepel a poémában is, de formailag a *Természet* tevékenységének, leírásának a része. A következő rész a *De planctu naturae*ban a keresztény dogmákról szól, az egyház és a teológia területére lép (445d). Latini két ízben is foglalkozik a kérdéskörrel, de ő még a négy elem leírása előtt, illetve után (617–623, 892–902) tér ki rá. Majd az eszmélés jelenete következik: a *De planctu naturae* költője „magához tér” (tudniillik ráeszmél tévedéseire), a *Természet* elé térdel és megcsókolja annak lábát (446c). Ennek analógiája megtalálható Latininél is: a *Természet* rendkívüli szerepét megismerve az utazó összezavarodik, majd zavarodottságán felülemelkedve a *Természet* elé térdel (519–534). Alain de Lille-nél a költő hű barátjává és titkárává válik a *Természet*nek (450d), mint ahogyan a vándort az *Il Tesoretto* *Természet* alakja is barátjának nevezi (536), miután az kifejezte iránta való hódolatát. Figyelemreméltó párhuzam, hogy a *Természet* sokrétű és összetett feladatának bemutatása mindkét költeményben megvan, ám Latininél vissza-visszatér, nem egy szöveghelyre korlátozódik (435c–454a, illetve a 209., a 353. és a 624. sortól). A *Természet* megbízását magától az Úrtól kapta, aki rábízta a teremtett világ rendben tartását, a folyamatosság biztosítását, hogy a nagy mű az ő elrendelése szerint továbbélhessen. Ez a ciklikusság, a születés és a halál körforgása teszi lehetővé, hogy a teremtmények, fajok fennmaradjanak.¹¹

¹¹ Ld. LIBRANDI (2012: 158–165), illetve COSTA (1987: 47–49).

I.1.2. Az Erény birodalmában

Amikor Latini utazója belép Erény császárnő birodalmába, a vele való találkozás ismét nagy hasonlóságot mutat a *De planctu naturae* azon jelenetével, amikor Hümenaiosz feltűnik az őt kísérő négy erénnyel. Latininél is Erényt négy királyi leánya veszi körül (1237–1247). Ez a szimbolikus négyes szám, ami többször is feltűnik az *Il Tesoretto*-ban szintén központi jelentőségű Alain de Lille-nél is.¹²

Alain de Lille-nél először megismerjük azokat a bűnöket, amelyek a földi szerelemből fakadnak, majd megjelenik a színen Hümenaiosz és a négy erény (471c–475c). Ez a motívum Latininél is megvan, Erény császárnő és az őt körülvevő négy kardinális erény képében. Főszerephez viszont *Igazságosság* lányai jutnak, akik a jó lovagot oktatják (1224–2170). A hét főbűn bemutatása csak a *La Penetenza* részben kerül elő (2427–2892). Valószínűleg *Bőkezűség* (*Largitas*) panasza¹³ ihlette a jó lovag nevelésének-formálásának epizódját: ő az, akit a vándor csendben követ az Erény birodalmában. Az útmutatásokat *Előzékenységtől*, *Becsületességtől* és *Bátorságtól* kapja (1363–1369).

Ismerhette és hatást gyakorolhatott Latinire Alain de Lille másik műve, a *De planctu naturae* után keletkezett *Anticlaudianus* is. A filozófiai-teológiai-természettudományos témákat tárgyaló költemény ismeretanyagát tekintve komplexebb, struktúráját tekintve pedig jobban szervezett és felépített a *De planctu natura*-énél. Az allegorikus forma lehetővé teszi, hogy a megszemélyesített Természet és égi nővérei alakján keresztül a szerző a hét szabad művészetről, valamint az erények és vétkek rendszeréről értekezzen. A poéma allegorikus formája, megszemélyesítései és doktrinális tartalma tehát egyértelműen hatottak Latinire az *Il Tesoretto* megalkotása során. A költemény azonban a Ptolemaiosszal való találkozásnál megszakad, így csak valószínűsíthető, hogy a szerző által korábban megígért témák részletes kifejtése (azaz a szabad művé-

¹² Vö. BRIGUGLIA (2018: 178–180).

¹³ *Bőkezűség* azért siránkozik, mert *Tékozlás* (*Prodigalitas*) megsértette a Természet törvényeit, pedig *Nemesség* (*Nobilitas*), *Józsanság* (*Prudentia*) és *Nagylelkűség* (*Magnanimitas*) is ellátta útmutatásokkal és jó tanácsokkal, valamint maga *Bőkezűség* is juttatott számára adományokat (Vö. Alain de Lille *De planctu naturae* 478ab).

szetek és az elemek, egek és csillagok leírása és tárgyalása) közvetlenül is az *Anticlaudianus* modelljét követték volna.

I.1.3. A Szerelem birodalmában

A Szerelem epizódjában is találunk olyan elemeket, amelyek Alain de Lille művére utalnak (456b). A szerelmesek különböző, sokszor oly végletes lelkiállapotai a szép rét változékony képeiben, illetve a *Szerelem istene* négy kísérőjének alakjában köszönnek vissza. A *De planctu naturae* ezen passzusa azzal zárul, hogy a szerelem elleni egyetlen gyógyír a menekülés, ez pedig szintén visszatér akkor, amikor az *Il Tesoretto* vándora azt hiszi, hogy a *Szerelem* birodalmából való elmeneküléssel ki tudja vonni magát a *Szerelem* végzetes hatalma alól (lásd a 445–456c részben, illetve 2181–2395).

I.2. Boethius hatása

Míg Alain de Lille költeményében a *Természet* siránkozik az emberi természet torzulása miatt, a költő pedig a *Természet* hatására általános bűnbánatot gyakorol, addig az *Il Tesoretto* költője csakúgy, mint Boethius művében, ő maga van igen nehéz helyzetben és szorul vigasztalásra.

A legszorosabb kapcsolódási pont az *Il Tesoretto* és Boethius *De consolacione philosophiae*ja között az az analóg élethelyzet, amely a korszak politikai csatározásainak és összeesküvéseinek a következménye. Ennek esik áldozatául Latini, és ezért kényszerül száműzetésbe. Mindkettőjüket tehát igazságtalanul büntetik politikai okok miatt, holott erényes és becsületes férfiak. Fontos hangsúlyozni, hogy mindketten politikusok és egyben tanítómesterek is, akik állami teendőik mellett az oktatásnak is szentelik magukat. Mind Boethius, mind pedig Latini úgy mutatja be saját személyes szerencsétlenségét, mint amelyből majd a tanítás-nevelés igénye fakad. A száműzetés kiemelkedő élmény és tapasztalat, amely lehetővé teszi az utazó-főszereplő számára, hogy olyan filozófiai-erkölcsi-doktrinális kérdéseket kutasson fel és értsen meg, amelyeket azután megoszthat költeménye olvasóival.

Ahogy Boethius vigasztalást talál cellájában, s eme lelki-spirituális folyamatban a vezetője a *Filozófia*¹⁴, úgy a firenzei mester is a *Természet* segítségével talál először vigasztalást. Nagyon fontos itt újra kiemelni és hangsúlyozni a közösség fogalmának fontosságát. A szerző-Latininek folyamatosan szüksége van arra, hogy kapcsolatban maradjon azzal a várossal, amelyet elhagyni kényszerült. A költemény ilyen értelemben is eszköz a kezében: ezen keresztül tud „visszatérni” saját kis hazájába. Ez azért is nagyon fontos számára, mert száműzetése során is mindvégig Firenze városa marad neki az a morális, politikai és intellektuális központ, amelyre hivatkozhat. Boethius nyomán tehát több célja is volt a költemény megírásával. Mindenekelőtt úgy akart feltűnni az olvasók előtt, mint nagy presztízsű tanítómester, egy igazi európai intellektuális figura. Ezenkívül azt is szeretné, hogy az olvasók mártírnak, igazságatlanul üldözött embernek lássák.

I.3. Guillaume de Lorris és a *Rózsaregény* hatása

Maga az *Il Tesoretto* formája, az allegória alkalmazása Guillaume de Lorris művének hatását tükrözi¹⁵. Ezt az allegorikus formát azonban Latini kibővíti, hiszen költeményét életrajzi és valós történelmi elemekkel ruházza fel. Az *Il Tesoretto* egyértelmű célja, hogy egyszerre közvetítsen teoretikus- és gyakorlati tudást, morális tartást.

További hasonlóság a narrációs perspektívában található: a *Rózsaregény* kezdetén az ifjú álmában elhagyja a várost. Ez a fiú a költő maga, akiről a szerző, azaz Guillaume de Lorris egyes szám első személyben beszél, folytatva ezzel az akkor már kiteljesedett udvari líra természetes megszólalási formáját.¹⁶ Láthattuk, hogy az *Il Tesoretto*-ban is Latini neve a szerzőnek és az utazó-főszereplőnek is.

A következőkben a szakirodalom által már részben kimutatott egyezéseket igyekszem tematizálni és rendszerbe illeszteni, hogy pár –

¹⁴ *Et quid, inquam, tu in has exsilio nostri solitudines, o omnium magistra uirtutum, supero cardine delapsa venisti? [...] Boëth. Consol. 1, 3, 3.*

¹⁵ Vö. BENEDETTO (1910: 89–100).

¹⁶ Guillaume de Lorris saját történetét kezdi el mondani művében, hiszen nála elbeszélő és főszereplő azonos. Ez az alaphelyzet pedig egyedülálló lehetőséget biztosít arra, hogy a narrációt lélektani síkra helyezhesse. Vö. RAJNAVÖLGYI (2009: 44–54).

eddig nem tárgyalt – szemponttal és összefüggéssel gazdagítsam az elemzést.

A Gyönyör kertje és a Szerelem birodalma egyértelműen megfeleltethetőek egymásnak, ez világosan megmutatkozik a leírásukban.¹⁷ Mindkét vándor útja májusban történik (*Rózsaregény* 45–83, illetve a poéma 2198–2203).¹⁸ Bár fontos különbség, hogy az *Il Tesoretto* utazó-főszereplője ekkorra már bejárta a *Természet* és az *Erény* birodalmát, ahol értékes benyomásokat és tapasztalatokat szerzett. Mindkét helyszínt megismerjük részletesen (591–618, illetve 2251–2356). A földi paradicsomban, *Szerelemisten* birodalmában az udvari költészet kifinomult világa kel életre, ahogyan az allegorikus alakok, *Gyönyör*, *Szépség*, *Finomság*, *Öröm*, *Gazdagság*, *Nagylelkűség*, *Ifjúság* és *Nemesség* madárcsicsergés és csodálatos zene dallami közepette körtáncot lejtenek (727–1278). Ezek a megszemélyesített alakok a másik poémában is megvannak, Latininél azonban a négy lovagi erénynek jut jelentős szerep (lásd *Bőkezűség*, *Előzékenység*, *Beccületesség* és *Bátorság* figurája - 1345–2170). A *Rózsaregény Szerelem Istenét* (vagyis Cupidót) íjjal és nyíllal látjuk, amelyekkel ötféle lelkiállapotot tud előidézni a szerelmesekben (865–984). Latininél a Szerelem istene vak¹⁹ és kísérői a szerelem négy fázisát szimbolizálják és személyesítik meg (2260–2342). Mindkét szövegben nagy szerep jut *Bőkezűségnek* (vagy *Nagylelkűségnek*): *Largece* Artúr egyik lovagjának kíséretében tűnik fel (1175–1190), míg *Larghezza* a jó lovag nevelésében jut kiemelt szerephez (1365. sortól). A *Rózsaregény* szerelmesét eltalálják *Ámor* nyilai (1681–1880), míg Latini főhőse csak amikor már elmenekült a *Szerelem* birodalmából, döbben rá, hogy a szerelem hatása alól ő sem tudta kivonni magát és őt is eltalálta (2343–2389). Mindkét vándor kap tanácsokat és útmutatást egy-egy mestertől (1881–2764), az *Il Tesoretto* utazójának maga Ovidius²⁰ segít (2357–2395). Végül a *Rózsaregényben* a

¹⁷ Itt irodalmi közhelyet találunk: ez a kellemes, örömteli, kies hely, a *locus amoenus*.

¹⁸ RAJNAVÖLGYI (2009: 48) rámutat, hogy a május volt mindig is az az időszak, amelyhez, a téli dermedtség után, a természet újjáéledésének egyértelműen látható jeleit kötötték. A *chanson de geste*-ekben is találunk tavaszképeket, a középkor lírájának pedig kedvelt műfaja volt a májusdal.

¹⁹ Erről a kérdéskörrel ld. PANOFSKY (1972: 95–128).

²⁰ A francia udvari költészetben a 12. századtól kezdve jól kimutatható a szerelmes Ovidius hatása: például Andreas Capellanus *De amore* című, az udvari szerelem egyfaj-

szerelmes meg akarja csókolni *Szerelemisten* lábait, ezzel az aktussal pedig a feudális ceremónia szerint vazallusává, hű követőjévé válik (1926. sortól). Ez a jelenet a *Szerelem* birodalmában nincs meg, talán a *Természet* birodalmának egyik epizódja feleltethető meg ennek leginkább, amikor az utazó egy amulettet kap a *Természettől*, ő pedig letérdel elé és megcsókolja lábait hódolata jeléül (1165–1379).

I.4. Jean de Meun és a *Rózsaregény* hatása

Az *Il Tesoretto* pontos keletkezési idejét nem ismerjük, ezért azt a kérdést, hogy ismerte-e Latini Jean de Meun művét és hatott-e rá, nem lehet megnyugtatóan eldönteni.²¹ Ha az allegorikus-didaktikus költemény valóban a franciaországi száműzetés után keletkezett, akkor Latini átvehetett a *Rózsaregény* folytatásából is motívumokat. Mivel ezekre konkrét, szövegszerű bizonyíték nincs, csak néhány főleg a tartalomra vonatkozó, megfontolandó problémát szeretnék megfogalmazni. De Meun versoraiban az allegorikus alakokat világosan tagolt rendszerben látjuk, s a Guillaume de Lorris-i előzményekhez képest ezek kiteljesednek, jóval nagyobb szerepet, markánsabb ábrázolást kapnak. Így válnak mindinkább a narráció hordozóivá. Ezzel egyidőben mondanivalójuk is univerzálisabb lesz, az általuk megfogalmazottak tulajdonképpen a szerző út-

ta kézikönyvének tekintett művének hármas tagolása az ovidiusi *Ars amatoria* felosztását követi. Chrétien de Troyes, Marie de France és a trubadúrlíra is folytatta az ovidiusi hagyomány újratereztését. A *Rózsaregény* is narratívájába illesztette a szerelem tudományát és szabályait, és a középkori allegorikus gondolkodás nyomán a szerelmet és annak vetületeit érintő fogalmakat megszemélyesítette. A *Rózsaregényt* alkotó két rész között azonban mind a szerelemfelfogás, mind pedig az allegorikus alakok vonatkozásában alapvető különbségek fedezhetők fel. Mivel azt a kérdést, hogy az *Il Tesoretto* mikor keletkezett, s hogy Latini ismerte-e Jean de Meun alkotását, nem sikerült megnyugtatóan tisztázni, itt most nem térek ki külön Ovidius szerepeltetésére és hatására Latini életművében.

²¹ JAUSS (1989: 135) – mivel az *Il Tesoretto* keletkezési idejét a franciaországi száműzetés éveire (1260 és 1266 közé) teszi – ezzel a kérdéssel nem is foglalkozott, s emiatt az ő következtetéseiből kiinduló kutatók sem szenteltek figyelmet ennek a feltevésnek. ROSSI (2008: 119–145) tanulmányában ír néhány ilyen jellemzőről, bár ő megkérdőjelezi, hogy a *Rózsaregény* kapcsán két szerzőről és két, egymástól jól elkülöníthető részről beszélhetünk, így elemzése a fent vázolt kérdés vonatkozásában nem releváns.

mutatásai az olvasó számára.²² Általuk Jean de Meun igen impozáns ismeretanyagot halmoz fel és zsúfol be a történetbe, ezzel pedig eléri, hogy a korszak (és az elődök) gondolkodóit olyannyira foglalkoztató problémákat (mint például az idő, az örökkévalóság, a gazdagság, az eleve elrendelés, vagy a férfi-nő közötti kapcsolat) az olvasó számára is érthető és feldolgozható módon taglalja, főleg azok gyakorlati oldalára reflektálva. Mindezen alapvetések Latini költeményének is a sajátjai, az általa megfogalmazott célok eredői.

II. Az *Il Tesoretto* egyéni látásmódja – forrásainak tükrében

Amint az a fenti megállapításokból nyilvánvaló, Latini más szerzőktől származó átvételei nem egyszerű utánzások. Egyértelmű, hogy műve megfogalmazásakor szem előtt tartotta Alain de Lille művét, ám mondanivalóját egy egészen más struktúrába helyezte, és a szöveg egyes részeinek is más hangsúlyokat adott. Elég csak arra gondolni, hogy magának a költőnek a személyes sorsa, szeretett városának szomorú eseményei már önmagukban is a természet rendjének felborulását jelzik, s egyben Latini számára új irányt is kijelölnek. Ebből a szempontból viszont eltávolodik Alain de Lille-től, hiszen míg ő főleg filozófiai-termesztetfilozófiai jellegű témákat tárgyalt, Latininek ezek csak eszközök a kezében. Eszközök arra, hogy eme tudásanyag összegyűjtésével és egymás mellé rendezésével egy gyakorlati jellegű költeményt alkosson: kézikönyvet a felelősen gondolkodó, politikában jártas, a városáért tenni tudó és akaró polgár számára. Az első lépés e gyakorlati tudás megszerzése felé, hogy az olvasó megismerkedjen az elmélettel. A poéma tehát allegorikus formában megismerteti vele, illetve tágabb értelemben az itáliai közönséggel Alain de Lille kozmogóniáját, helyesebben annak egy általa kiválasztott és elrendezett összefoglalását. Ennek érdekében az eredeti munkákból vett átvételeket Latini helyenként átdolgozza, de ezt a transzformációt nem lehet olyan egyszerű fogalmakkal leírni, mint hogy Latini utánozta elődeit. Ő ugyanis átvette, átdolgozta és ha a célt az szolgálta, variálta az egyes elemek sorrendjét. Habár Alain de Lille szövegeinek kerete, bizonyos alakok és ezek egyes jellemzői megmaradtak, az *Il Tesoretto*-ban már ott a szerzői szándék, hogy ugyanezen elemek

²² Vö. RAJNAVÖLGYI ford. (2008: 7).

felhasználásával valami újat hozzon létre. Tehát véleményem szerint ezért sem használhatjuk az „egyszerű utánzás” értékítéletet, hanem pontosabb úgy fogalmazni: a költemény valami meglévőnek a továbbfejlesztése. Mivel a kompiláció a középkori enciklopédikus irodalom alapja, így Latini utánzása és átdolgozása sem elítélendő.

Latini műve ugyanakkor nem elődei allegóriájának egyszerű leképezése. A megszemélyesített alak, a *Természet* itt is jelen van, de egy kissé más szituációban. Ő lesz az utazó-főszereplő első tanítója, aki megmutatja neki azt az utat, amelynek bejárásával felülemelkedhet a *De planctu naturae* szekretáriusán és a *Rózsaregény* szerelmesén.

Formai szempontból is újítások figyelhetők meg a költeményben. A költő szemléltetési módja meghaladja az Alain de Lille-i sémákat. A *Természet* birodalmában a teremtés története, a földi világ leírása, és Latini kozmogóniájának keretei úgy kerülnek bemutatásra, hogy a szerző folyamatosan változtatja ennek a bemutatásnak a módjait. E stilisztikai elv szerint a közvetíteni szánt didaktikai anyagot közvetlenül az utazó-főszereplő mutatja be, saját benyomásai, az általa látottak-hallottak alapján (mint amilyen a *Természet* alakjának, külsejének leírása). Vagy maga az allegorikus alak, a *Természet* ad magyarázatot valaminek a működésére (például amikor saját szerepéről és feladatáról beszél). De olyan viszonylag hosszú leíró részeket is találhatunk, ahol egy jelenség bemutatása annak működésén, egyes alkotórészein keresztül történik. A narráció e fajtáinak a változtatásával Latininek sikerül elkerülnie, hogy bizonyos részek, leírások aránytalanok legyenek, illetve sikerül túllépnie a *De planctu naturae* monológjainak egyhangúságán is.

Nemcsak formai, hanem tartalmi különbségek is vannak Alain de Lille műve és az *Il Tesoretto* között. A kozmogónia tárgyalásánál például a bemutatás sorrendje fordított. Alain de Lille értekezése az ember teremtésétől indul, több ponton megfelelteti egymásnak a mikrokozmosz és a makrokozmosz működését, végül pedig Venus és Antigamos mítoszában keresztül szemlélteti, hogy az érzéki szerelem a totális káosz állapotát idézi elő, dolgaiban nem lehet rendet találni.²³ Latininél ezzel szemben először a világ teremtését ismerjük meg, a *Természet* ugyanis minden földi dolog eredetéről mesél: szól a teremtés napjairól és azok

²³ Vö. BERISSO (2015: 15–17) erről a párhuzamról szóló elemzésével.

eseményeiről, Lucifer bukásáról, az eredendő bűnről. Végül pedig bemutatja az embert, mint a teremtés megkoronázását. A kozmogónia az emberi méltóság témájával zárul, a négy vérmérséklet és a bolygók befolyása mind-mind az emberi természetre vonatkozik (827–836).

Alain de Lille-nél a *Természet* fő feladata a mikrokozmosz és makrokozmosz közötti szimmetria és kölcsönösség fenntartása, megőrzése volt. Latini a *Természet*nek különleges feladatot szán, tudniillik hogy elsimítson minden ellentétet, harmóniát kialakítva a világ működésében, ezzel pedig tökéletes ellenpólusává válik a *Szerelem*nek (és annak mindent felforgató hatásaival).

Fontos különbség, hogy Alain de Lille kozmogóniájában két formát, míg Latini négy formát különböztet meg: a *De planctu naturae*ban az Úr megteremti a világot és benne a fajok változatosságát, ezután pedig a *Természet* gondoskodik annak folyamatos dinamikájáról és sokszínűségéről. Latininél megfigyelhetjük az Úr elméjében lévő örök tervet, majd a formátlan anyagot, azután a világ teremtését (ez hét nap alatt történik), majd a negyedik fázisban Isten megbízza a *Természetet*, hogy gondoskodjon a teremtés folytonosságáról.²⁴

A költői én magatartása is merőben újszerű: Alain de Lille költője hét kérdéssel fordul a *Természethez*, ezeknek azonban csak az a céljuk, hogy a *Természet* hosszú monológjának ismeretanyagát rendszerezzék. A valódi főszereplő maga a *Természet*. Az *Il Tesorettó*ban a párbeszédes forma már valódi tartalommal van megtöltve: Latini alteregója sokkal szabadabban viselkedik, az a vágy hajtja, hogy tudását gazdagíthassa. Így míg a *De planctu naturae* költőjét mestere buzdítja a cselekvésre, addig Latini vándora maga megy oda a *Természethez*, és minden erejét összegyűjtve ő maga kérdez tőle. Ebben a Boethius által inspirált jelenetben tehát Latini Alain de Lille modelljét is meghaladja.

Szintén Alain de Lille-től származik az erények alakjának megszemélyesítése. Amikor Hümenaiosz feltűnik, őt négy erény veszi körül (*Castitas*, *Temperantia*, *Largitas* és *Humilitas*), akik tökéletes ellentpontjai a bűnök allegorikus figuráinak, amelyekről a *Természet* beszélt (ezek a

²⁴ Mindkét szövegben a teremtéstörténet kissé eltér a *Genezistől*, bár mindkettő törekszik arra, hogy koherens legyen a bibliai szöveggel: tehát Isten az egyetlen teremtő, a *Natura* pedig az ő művét koordináló vikáriusa.

megzabolázatlan szerelemből származnak: *Gulositas, Ebrietas, Avaritia, Arrogantia, Livor* és *Adulatio* - 461D). Latini átstrukturálja ezt az epizódot, a négy sarkalatos erényt a hagyományoknak megfelelően, ugyanakkor szokatlan csoportosítási módon mutatja be. A hét halálos bűn tárgyalása pedig nem is ebben a jelenetben, majd csak a *La Penetenza* epizódban tűnik föl.

Figyelmének középpontjába *Igazságosság* követői, a négy lovagi erény megszemélyesített alakjai kerülnek, *Bőkezűség, Előzékenység, Becsületesség* és *Bátorság*, az udvari lovagi kultúra erényei, ahogyan maga Latini is kiemeli. Arra nincs a szakirodalomnak magyarázata, hogy miért ilyen felosztásban tárgyalja Latini az erényeket, ezzel kapcsolatban a *Trésor* erényekről és bűnökről szóló II. könyve sem igazít el bennünket. A *Rózsaregényben* sem találjuk ennek a csoportosítási módnak az előképét. *Bőkezűség* egyes jellemzői megfeleltethetők *Largece* alakjának, *Előzékenység* *Cortoisie*-nek, míg *Becsületesség* bizonyos elemei *Franchise*-nak. Ugyanilyen ellentmondásos a jó lovag alakja. A *Rózsaregényben* *Largece* kísérelője az artúri-mondakör lovagja, Latininek viszont valószínűleg nem ez, hanem a *De planctu naturae* *Largitas*ának tanítványa a mintája.²⁵ Úgy vélem azonban, hogy ez a fajta struktúra is Latini programját, didaktikai céljának megvalósulását hivatott alátámasztani. Bár főleg *Előzékenység* és *Becsületesség* tanításai még a lovagi hagyományokra, az udvari nevelés normáira, szabályaira emlékeztetnek, összességében ebből az epizódból már az itáliai városállamok, különösen Firenze városának új típusú etikája bontakozik ki: egy újfajta politikai berendezkedés küszöbén reális alternatívát kíván adni azoknak a felelősen gondolkodó, művelt és innovatív polgároknak, akik a városköztársaság életében, városi intézményeiben szeretnének tevékenykedni.

Fontos különbségeket találunk nemcsak az erények csoportosításában, hanem alakjuk megrajzolásában is. A *Rózsaregényben* a *Bőkezűség*²⁶ (*Largece*) úgy jelenik meg, mint aki képtelen a mértéktartásra. *Kapzsiség* (*Avarice*) nem tud olyan gyors lenni a javak szerzésében, mint amennyire *Bőkezűség* azok elköltésében, eladományozásában. Az *Il Tesoretto* *Bőke-*

²⁵ Vö. BENEDETTO (1910: 93–97).

²⁶ RAJNAVÖLGYI (2008) magyar fordításában *Nagylelkűség*, de a kontextus miatt talán célszerűbb itt *Bőkezűség*ként hivatkozni rá.

zűsége ellenben rögtön azzal kezdi mondanivalóját, hogy a mértékletesség szükségességét hangsúlyozza, és praktikus tanácsokat is megfogalmaz arra vonatkozóan, hogyan kell észszerűen bánni a pénzzel és költeni azt. Sőt, szerinte az téves út, ha a szerelmes ajándékok útján mutatja ki vonzalmát a szeretett nő felé. *Előzékenység* útmutatásai, ahogyan a *Rózsaregényben* is, a beszéd, az ékesszólás művészetének fontosságát hangsúlyozzák, és egyben szabályokat is adnak arra vonatkozóan, hogyan tegyünk jó benyomást a társadalmi kapcsolatainkban. Mivel *Előzékenység* szavai a baráti kört a szerelmi szolgálat fölé helyezik, itt ismét egy új interpretációs móddal találkozunk. Nem nehéz felismerni, hogy Latini, eltávolodva a *Rózsaregényben* megfogalmazott udvari szerelem ideáljától, egy új típusú köteléket magasztal fel: a hűséget, amely a polgárt városához fűzi. Ez az irányváltás mutatkozik meg *Becsületesség* és *Bátorság* megszemélyesítésében is. *Becsületesség* praktikus tanácsokat ad, hogyan kell kötelezettségeinket teljesítenünk másokkal szemben, míg *Bátorság* szavai arra irányulnak, hogyan kell egy józan, megfontolt, előrelátó embernek becsületesen elérnie céljait. Néha bölcsebb elhallgatni az igazságot, vagy nem megtartani egy ígéretet, ha ebből nagyobb baj származik – olvassuk –, de mindezt felülírja, ha a város érdekeiről van szó, ebben az esetben mindig egyenesnek kell lenni. A város dolgai egy magasabb rendű erkölcsi törvény alá tartoznak, amely megköveteli az egyéntől, hogy fenntartások nélkül álljon a városköztársaság rendelkezésére. A várossal szembeni kötelezettségek idealizálása ezzel túllép a lovagi kultúra kérdéskörén.

Az udvari szerelem ethoszától való elszakadás az *Il Tesoretto* harmadik részére koncentrálódik. A *Szerelem* birodalmában tett utazás ellentéte a *Rózsaregényben* olvasottaknak. Természetesen van egy általános allegorikus séma, amely mindkét műnek az alapja (a vándorút májusban kezdődik, a *Szerelem* istenének alakja, a szerelem hatásainak leírása, az utazófőszereplő érintettsége stb.). Ám a *Rózsaregény Gyönyör (Deduis)* alakja nem feleltethető meg *Piacere* alakjának, nem is ugyanazt a funkciót tölti be. Megfosztva a mitológiai elemektől kapja a *Piacere* nevet, habár az emberek félelemből a *Szerelem* istenének hívják. A *Piacere*, azaz a *Szerelem* istene így több előképet, több figurát egyesít magában.²⁷ Ez látszólag azért

²⁷ Vö. BARTOLI (1880: 233–238) ezzel kapcsolatos elemzésével.

is ellentmondás, mert így az *Amore / Fino Amore (Szerelem)* elnevezés egyszerre vonatkozik a *Szerelem istenére* és az őt kísérő négy nemes hölgy egyikére is. A szerelem ebben az epizódban elveszíti azt a funkcióját, amely a francia lovagi hagyomány nevelésében hozzá kapcsolódott.²⁸ Latini költeményében a kiemelt szerepet az *Igazságosságnak* és az őt kísérő négy lovagi erénynek szánja²⁹, ez adja a kulcsát az utazó-főszereplő furcsa viselkedésének, amelyet a *Szerelem* birodalmában tanúsít. A szerelem pozíciójának ez a fajta „leértékelődése” főleg *Előzékenység* tanításaiban nyer értelmet.

További különbség, hogy míg de Lorris költeménye az öt arany nyíl metaforáját a hagyományos formában használja, hiszen ezek szimbolizálják a vágyott hölgy erényeit (*Szépség, Jámborság, Nyíltszívűség, Nyájasság és Jó Modor*); addig Latini a *Szerelem istenét* bemutatva utal ezekre a nyilakra, de aztán ezek a Cupidót kísérő négy nemes hölgy alakjában manifesztálódnak. Ők személyesítik meg a szerelem négy fázisát. *Félelem, Vágy, tiszta Szerelem* és *Remény* neveiből már látható az a fontos különbség, hogy Guillaume de Lorris-val ellentétben, aki művében a szerelem tárgyából indult ki, a szeretett hölgy hagyományosnak tekintett erényeiből, addig Latini leírása azokból a különböző lelkiállapotokból bontakozik ki, amelyek a szerelem hatalmába került embernek a sajátjai. A szerelem tárgyalása tehát elszakad az udvari szerelem ideáljától.

Igazán figyelemreméltó az *Il Tesoretto*ban a *Szerelem istenének*, azaz Cupidónak az ábrázolása, ugyanis vak istenként jelenik meg. Ez azért is meglepő, mert az irodalmi hagyományban ez az elem eddig nem bukkant fel: bár már az antik művekben is találhatóak leírások vak szerelmesekről, de ez az attribútum nem Cupidóhoz tartozott. Talán Itáliában Latini volt az egyik első szerző, aki vaksággal sújtotta a *Szerelem istenét*.³⁰ Az bizonyos, hogy ezzel is újra szembehelyezkedik az udvari szerelem ethoszával. Míg a *Rózsaregény* ifjúja tudatosan, magától választja ki a legszebb rózsabimbót (szíve hölgyének szimbólumát)³¹, addig az *Il Tesoretto*ban a

²⁸ Erre a felismerésre jut ROSSI (2007: 163–171) is.

²⁹ Ezzel kapcsolatban lásd BRIGUGLIA (2018: 180–181) tanulmányának bizonyos elemeit.

³⁰ Vö. SEGRE (1959: 132), valamint 19. jegyz.

³¹ A szerelmet majd *Szerelemisten* nyilai - a szemén át a szívébe fúródó nyílveszők - ébresztik fel benne. Vö. RAJNAVÖLGYI (2009: 44–45).

vak *Szerelem* véletlenszerűen választja ki áldozatát. Az utazó-főszereplő elmenekül a *Szerelem istene* elől, az ő tudatos döntése az, hogy elhagyja a *Szerelem* birodalmát.

Forrásai kiválasztásában, elrendezésében és átértelmezésében tehát Latini tudatos szerzői viselkedése mutatkozik meg. Az allegorikus „én”-nek az a sorsa, hogy menjen előre, lásson, tapasztaljon, tudást szerezzen. Kezdetben a kíváncsiság hajtja, azonban később az új ismeretek elsajátításának a vágya állandósul benne, ez pedig új viselkedésmódra is ösztönzi. Így válik az utazás egy folyamatos kereséssé. Ez a vágy űzi-hajtja a főszereplőt egyik helyről a másikra, egyik szituációból a másikba. Az allegorikus utazás különböző állomásai közötti kapcsolódási pont maga az utazó figurája, azaz allegorikus „én” új szerepkörben: menni, látni, tapasztalni, s ezeken keresztül gyakorlati jellegű tudást, újfajta etikát közvetíteni az olvasó felé.

Források

- Boethius, *A filozófia vigasztalása*, HEGYI Gy. ford., Budapest, 1970.
 Boethius, *De consolacione philosophiae*, H. F. STEWART ed., London–Cambridge MA, 1918.
 GIULIANI 2014 G. GIULIANI (a cura di), Alano di Lilla: *De planctu naturae – Il lamento della natura*, Roma, 2014.

Felhasznált irodalom

- BARTOLI 1880 A. BARTOLI, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, 1880.
 BENEDETTO 1910 L. F. BENEDETTO, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Halle, 1910.
 BERISSO 2015 M. BERISSO, *Tre annotazioni al Tesoretto*, *Filologia Italiana*, 11 (2015), 15–40.
 BOLTON HOLLOWAY 1981 J. BOLTON HOLLOWAY (trad.), *Brunetto Latini: Il Tesoretto (The Little Treasure). Testo critico*, New York, 1981.
 BOLTON HOLLOWAY 1986 J. BOLTON HOLLOWAY, *Brunetto Latini. An analytic bibliography*, London, 1986.
 BOLTON HOLLOWAY 1993 J. BOLTON HOLLOWAY, *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri*, New York, 1993.
 BRIGUGLIA 2018 G. BRIGUGLIA, „Io, Brunetto Latini”. *Considerazioni su cultura e identità politica di Brunetto Latini e il Tesoretto*, *Philosophical Readings* X. 3. (2018), 176–185.

- CARMODY 1948 F. J. CARMODY, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, 1948.
- CICCUTO 1985 M. CICCUTO (trad.), *Brunetto Latini: Il Tesoretto*, Rizzoli, Milano, 1985.
- COSTA 1987 E. COSTA, *Il Tesoretto di Brunetto Latini e la tradizione allegorica medievale*, in: M. Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, 1987, 44–58.
- CURTIUS 1992 E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, in: R. Antonelli (a cura di), *La nuova Italia*, Firenze, 1992.
- JAUSS 1989 H. R. JAUSS, *Brunetto Latini, poeta allegorico*, in: *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, 135–174.
- LIBRANDI 2012 R. LIBRANDI, *La didattica fondante di Brunetto Latini: una lettura del Tesoretto*, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23 (2012), 155–172.
- PANOFSKY 1972 E. PANOFSKY, *Blind Cupid*, in: *Studies in Iconology*, Boulder, 1972, 95–128.
- RAJNAVÖLGYI 2008 RAJNAVÖLGYI G. (ford.), *Guillaume de Lorris – Jean de Meun: Rózsaregény*, Budapest, 2008.
- RAJNAVÖLGYI 2009 RAJNAVÖLGYI G., *Rózsaregény – A fordító olvasata*, *Műhely*, 2009/4 (2009), 44–54.
- ROSSI 2007 L. ROSSI, *La tradizione allegorica dall'opera di Alan de Lille al Tesoretto, al Roman de la Rose. Modelli e antimodelli della Commedia di Dante*, *Lecture Classensi*, 37 (2007), 163–171.
- ROSSI 2008 L. ROSSI, *Messer Burnetto e la „Rose“*, in: I. M. Scariati (a cura di), *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Firenze, 2008, 119–145.
- SEGRE 1959 C. SEGRE, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, 1959.

The sources of *Il Tesoretto*

Brunetto Latini, the old Florentine intellectual is the author and at the same time the narrator-protagonist of his opera: Il Tesoretto is a didactic-allegorical poem written in vernacular. In my study, I focus on the main sources of Brunetto Latini. The poem echoes Alain de Lille's De planctu naturae, Boethius' Consolatione philosophiae, and Guillaume de Lorris' Roman de la Rose. At first, I examine these authors and their texts: how do they appear in the allegorical vision? Then, I concentrate on the arrangement of this material in Il Tesoretto, which is carefully selected and well-planned by Latini, trying to identify these analogies and transmutations in the text and to describe them according to the author's intention and context.

Keywords: Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, didactic-allegorical poem, vernacular, Latin sources