

PAULA FERREIRA VERMEERSCH

**CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DESENHOS DE SANDRO
BOTTICELLI PARA A DIVINA COMÉDIA**

Tese de Doutorado em Teoria e História Literária
apresentada ao Departamento de Teoria Literária do
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr.
Márcio Seligmann-Silva.

Este exemplar corresponde à redação
final da tese defendida e aprovada
pela Comissão Julgadora em
04/12/2007.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (orientador)
Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (membro)
Prof. Dr. Luciano Migliaccio (membro)
Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (membro)
Prof. Dr. Mário Henrique D'Agostino (membro)
Prof. Dr. Eduardo Sterzi (suplente)
Prof. Dr. Jens Baumgarten (suplente)
Prof. Dra. Nancy Ridel Kaplan (suplente)

DEZEMBRO /2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

V59c

Vermeersch, Paula.

Considerações sobre os desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia / Paula Ferreira Vermeersch. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Márcio Seligmann-Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Botticelli, Sandro, 1444 ou 5-1510 - Ilustrações. 2. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina comédia - Ilustrações. 3. Arte renascentista. I. Seligmann-Silva, Márcio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Considerations about Sandro Botticelli's drawings for the Divine Comedy.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Botticelli, Sandro, 1444 ou 5-1510 – Illustrations; Dante Alighieri, 1265-1321. Divine Comedy - Illustrations; Renaissance art.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (orientador), Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Prof. Dr. Luiz César Marques Filho, Prof. Dr. Luciano Migliaccio e Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino. Suplentes: Prof. Dr. Eduardo Sterzi, Prof. Dr. Jens Baumgarten e Profa. Dra. Nancy Ridel Kaplan.

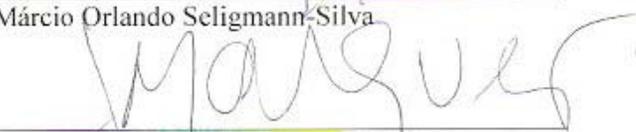
Data da defesa: 04/12/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

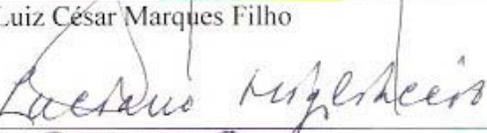
BANCA EXAMINADORA



Márcio Orlando Seligmann-Silva



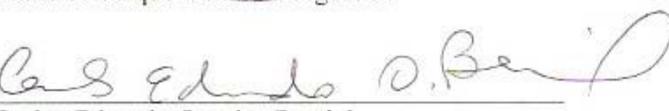
Luiz César Marques Filho



Luciano Migliaccio



Mário Henrique Simão D'Agostino



Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Jens Michael Baumgarten

Nancy Ridel Kaplan

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

RESUMO

A tese aborda alguns aspectos dos desenhos que o pintor florentino Alessandro di Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli (1445-1510), realizou, em data incerta entre 1480 e 1500, para a ilustração da **Divina Comédia** de Dante Alighieri (1265-1321). Tais desenhos, feitos sobre pergaminho, foram separados durante séculos e sempre muito pouco se soube a seu respeito. Eles formam, ademais, o cerne de uma série de reflexões sobre o papel das artes figurativas no chamado Renascimento italiano, as quais envolvem as seguintes temáticas: a relação entre palavra e imagem; a presença de um diálogo com a tradição anterior de manuscritos ilustrados para o poema de Dante; o debate entre os comentadores da **Comédia** e a intersecção de projetos intelectuais, nas cidades italianas de fins do Quattrocento, sobre a recepção e compreensão do legado de Dante, como é o caso da primeira edição do **Comento Sopra La Comedia**, de 1481, do humanista Cristoforo Landino (1425-1498), e os incunábulos e as edições posteriores; e a visão de que, mais do que ilustrador, Botticelli também foi um comentador da **Comédia**, a partir de análises de algumas iconografias de seus desenhos.

ABSTRACT

The present thesis deals with some aspects of the drawings that the Florentine Alessandro di Marianni di Vanni Filipepi, alias Sandro Botticelli (1445-1510), did, in uncertain date between 1480 and 1500, to illustrate the Divine Comedy of Dante Alighieri (1265-1321). Such drawings, which were made on parchment, were separated through centuries and always very little was known about them. They form, moreover, the center of a series of reflections on the role of the figurative arts at the so-called Italian Renaissance, which encompasses the following subjects: the relationship between word and image; the presence of a dialogue with the previous tradition of illustrated manuscripts for Dante's poem; the debate among the commentators of the Comedy and the intersection of intellectual projects, in the Italian cities at the end of the Quattrocento, on the reception and understanding of Dante's legacy, as is the case of the first edition of the *Comento Sopra La Comedia*, from 1481, of the humanist Cristoforo Landino (1425-1498), and the incunabula and the subsequent editions; and the vision that, more than being an illustrator, Botticelli was also a commentator of the Comedy, which can be deduced from the analyses of some of the iconographies of his drawings.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo pelo financiamento da pesquisa.

Ao professor Márcio Seligmann, orientador desta tese. Aos professores Luiz Marques e Mário Henrique D'Agostino por aceitarem gentilmente o convite para a banca de qualificação e em seguida, da defesa, e aos professores Luciano Migliaccio e Carlos Eduardo Berriel, que também o fizeram. À memória do querido professor Luiz Carlos Dantas.

Aos funcionários das instituições consultadas, alistadas ao fim do texto.

Ao amigo e mestre Paulo Kühn, pela paciência e amor.

Ao também amigo e mestre Eduardo Sterzi, por compartilhar as vicissitudes de se amar Dante, e a Verônica Stigger, por nos apoiar nessa coisa toda.

Ao Luís Fernando Vitagliano, por tudo e mais, sempre.

A todos os amigos das Artes Plásticas, em especial Ynaíá Barros e os professores Lygia Eluf e Tuneu. Aos queridos Júlia Salgueiro, Natália Brescancini, Laura Müller e Cláudio Garcia, anjinhos-ajudantes da última hora da tese.

E a Marcus Vinícius Ferreira, Saul Carvalho, Victor Gorino, Filipe Masiero, Viviane Panchieri e Mário Cau, por compreenderem minha paixão pelo tiozão narigudo e pelo tiozinho barrilzinho.

Aos colegas dos Seminários de Orientação, pela leitura e atenção.

Pela amizade, ternura, coleguismo, a Daniela Araújo, Christiano Tambascia, Elisa Cardeal Müller, Juliana Ghisolfi, Fabiana Ghisolfi, André Tavares, Patrícia Sant'Anna, José Rodrigo Rodriguez, José Roberto Shwafaty, Raquel Neger, Daniela Manica, Ema Camillo, Thaíze Nardim, Alexandre Tambascia, Vanessa Fioravante, Nancy Ridel Kaplan, Elisabetta Falanga Lopes, Flávio Reis, Anselmo Dequero, Getúlio Pereira, Alexandre Krügener Constantino, Renata Sunega, Leonardo Oliveira, Celso Barros e todos os leitores do Meio do Caminho. Ao Artur Rozenstraten, que se lembrou de mim no Warburg Institute. E a Alda Couto, pela generosa e impecável revisão.

Pela acolhida em Chicago, a Ana Salles e Gabriel Madeira; pela gentileza em South Bend, a Oliakla Ilido, e aos gaúchos de W Chesnut Street, em especial Alciovani Gasparetto.

E pela hospedagem, amizade e torcida: em São Paulo, a Ana Paula Simioni, no Rio de Janeiro, a Érica Casado Rodrigues e Elaine Dias, em Pisa, a Patrícia Dalcanale Meneses e em Florença a Marina e Carlos Berriel. A Patrícia, além da hospedagem, a certeza de um delicado afeto. Em Madri, a Ronaldo Sargento e Daniel Ramos Motos.

Às famílias Marotta, Pili e Hilsdorf, em especial Ana Maria. Ao Marcelo Marotta, pela doçura. A Camila Aguiar, por ter crescido na ausência da madrinha. E a minha mãe e meu irmão, porque tudo se renova.

Dedico esta tese à memória de Armando, Maria da Penha, Pedro, Arthur e Salvador Vermeersch; José, Maria da Conceição e Eduardo Ferreira: no passado encontro a força e o amor para enfrentar o presente.

“(…) renascença

das coisas que passaram mas que urgem”

Vinícius de Moraes, Soneto de Florença, **Poesia Vária**

“A l’alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e ’l velle
sì come rota ch’ igualmente è mossa

l’amor che move il sole e l’altre stelle”

Dante Alighieri, Paraíso XXXIII, **Divina Comédia**

SUMÁRIO

Introdução- “Allor si mosse, e io li tenni dietro”	13
I) “Cosa meravigliosa”	23
a) Breve apresentação dos desenhos e da bibliografia a respeito	
b) Posição dos desenhos na obra de Botticelli	
c) Delimitação das hipóteses e método da tese	
II) “Maravigliosa inventione”	57
a) A edição de 1481: Relação dos desenhos com as gravuras da edição	
b) Relação dos desenhos com o Comento de Landino (primeira abordagem)	
c) Os comentadores renascentistas de Dante	
d) Edições posteriores	
III) “Lo mio duca, il famoso saggio”	91
a) A personagem Virgílio na Comédia	
b) A caracterização iconográfica de Botticelli	
c) A personagem nos comentários renascentistas	
d) A história da iconografia da personagem	
IV) “La fiera con la coda aguzza”	115
a) A personagem Gerião na Comédia	
b) A caracterização iconográfica de Botticelli	
c) A personagem nos comentários renascentistas	
d) A história da iconografia da personagem	

V)“L’occhio abbraccia la bellezza”	137
a) O Proemio de Landino	
b)O Paragone entre Poesia e Pintura (Leonardo e o Trattado della Pittura)	
VI) “L’alta fantasia”	143
a)Botticelli, comentador de Dante	
VII)Anexos	
VII-a)Caderno de Imagens- Relação	155
VII-b)Incunabula Brasileira	159
Bibliografia	169
Caderno de Imagens	

Introdução- “Allor si mosse, e io li tenni dietro”

No silêncio, repousam as coisas. As coisas, em alguns aspectos, vencem os homens que as fizeram: vencem no tempo e no espaço, atravessam séculos e giram continentes. Um livro, alguns desenhos em pergaminho, duas ou três telas pintadas com tintas feitas de gemas de ovos, e tenho, diante de mim, uma distância de seis séculos. Tais coisas parecem pairar sobre a cabeça de quem ousa se aproximar delas, se tornam pequenas esfinges, terríveis e indiferentes.

Seria possível retornar das coisas aos homens que as fizeram? Ou pior, através delas, chegar às suas intenções, à parte do que possuíam em mente quando arranjaram pincéis, papéis e palavras? Jacob Burckhardt, em suas **Reflexões sobre a História**¹, afirma ser uma das tarefas do historiador, entre dar aulas, comunicando os fatos do passado às gerações seguintes (como os aedos na Grécia e as contadoras de histórias, em todas as partes), escrever textos sobre coisas que sobraram dos tempos idos, para melhor compreender os homens que as realizaram, e, antes de tudo, nós mesmos. Esta tese seria mais uma frustrada tentativa de se aproximar dos florentinos do século XV, ou melhor, de um florentino do século XV. Talvez, na sua inutilidade, possa até existir, como todas as tentativas dos historiadores, de ontem e agora.

Em meio a tantos turistas que chegam a Florença, numa tarde fria de novembro adentrei a estação ferroviária de Santa Maria Novella, vinda de Pisa. Com uma bronquite crônica, enfrentei o frio e parte de minha desolação e espanto para entrar na Galleria degli Uffizi e em sua célebre sala 10-14. Por ser um dia muito frio, cinzento e chuvoso, tudo parecia vazio, e o olhar dos retratados na Adoração Lema (figs.1,2 e 3) rebatia diretamente nos retábulos espetaculares, no outro lado do salão. Muitos historiadores afirmam que, na figura de manto amarelo, à nossa direita, está Alessandro Marianni di Vanni Filipepi, conhecido pelos conterrâneos e por toda a posteridade como Sandro Botticelli. Estudante

¹ A tradução do título do original em alemão para a língua portuguesa seria Considerações sobre a História Universal: BURCKHARDT, Jacob. **Weltgeschichtliche Betrachtungen**. Basileia: s/ed, 1905. Mas as traduções, sucessivamente, optaram por Reflexões sobre a História, com exceção da francesa: **Reflections on History**. Londres: Allen and Undwin, 1943; **Reflexiones sobre la Historia del Mundo**. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1944; **Considérations sur l'Histoire Universelle**. Paris: Payot, 1965; **Reflexões sobre a História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

precária da vida e obra do mestre florentino, bem sei que isso seria uma possibilidade entre tantas, uma aposta na tradição e na continuidade de certas formas e convenções. Se naquela tarde de novembro eu me apresentei diante dos olhos argutos da figura de amarelo, e obtive uma resposta mínima, insignificante, mas uma resposta, vi reconhecidos os esforços dispersos e desatentos que fizeram surgir esta tese.

Como historiadora, aprendi a escrever sobre coisas e acontecimentos. Mas tudo se perde numa névoa, quando se escreve sobre Botticelli. São poucos os documentos que atestam sua vida, poucos os que nos levam às suas realizações. E a minha tentativa, realizada no continente descoberto por um de seus contemporâneos, era a mais canhestra que qualquer historiador poderia aceitar. Muitas vezes, nos anos deste doutoramento, tive que justificar minha escolha diante de interlocutores saudavelmente céticos, e diante de parte deles apresento os parcos resultados de minhas buscas. O meu consolo é que, no último exame de parte da bibliografia, percebi que não estava sozinha nas minhas incertezas e que pelo menos especialistas experientes e que puderam passar parte de suas vidas muito mais perto da Toscana do que eu, também incorreram em erros.

A idéia inicial das pesquisas surgiu da leitura de **Visão do Paraíso**, de Sérgio Buarque de Holanda²: o problema da visualidade do Renascimento, sua construção a partir da leitura e da transmissão de textos, e da produção de textos e experiências a partir dessa visualidade, me pareceu fascinante demais para permanecer no arquivo das leituras feitas por obrigações profissionais. Antes disso, tornou-se um norte, algo que sempre esteve no meu horizonte, mesmo quando tudo pareceu se esfacelar, por conta de vivências tristes. De Sérgio Buarque, passei para a tese de doutoramento de Aby Warburg, e o mundo da historiografia sobre o período se abriu: os textos de Warburg, Ernst Gombrich e Edgar Wind, mais que simples referências bibliográficas, foram decisivos na identificação do que seria um terreno propício para pequenas incursões sobre o papel da iconografia nas artes renascentistas³.

² HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense e Publifolha, 1994.

³ WARBURG, Aby. “La ‘Nascita di Venere’ e la ‘Primavera’ di Sandro Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento italiano”, in **La Rinascita del paganesimo antico**. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1966; GOMBRICH, Ernst. “Botticelli’s mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle”, in **Journal of Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945, p.7-60; WIND, Edgar. “Botticelli’s Primavera”, in **Pagan Mysteries in the Renaissance**. New York and London: W.W. Norton & Company, 1968.

Passsei muito frio em Chicago, Pisa e em São Paulo, talvez mais do que Dante e Virgílio nos últimos círculos do Inferno, e muito calor no Rio de Janeiro e em Campinas, seguramente mais do que os dois poetas nos primeiros círculos do reino de Lúcifer, mas consultei quase todos os incunábulos e edições da **Comédia**, de 1471 a 1529 (perfazendo um total, não desprezível, de dezoito obras tão raras quanto belas); infelizmente, as minhas forças não me levaram a Berlim, onde repousa a maior parte dos desenhos que estudei, e fui barrada no Vaticano por um dos guardas suíços. Tudo o que não esperava aconteceu durante as pesquisas, inclusive e principalmente os bons acontecimentos, contra os quais não existem sortilégios: se não pude ir a Berlim, parei em Madri por puro acaso e no Prado consegui ver as três primeiras Histórias de Nastagio degli Onesti, lá depositadas (figs.4, 5, 6 e 7), e, por puro acaso, encontrei dois lindos exemplares renascentistas da **Comédia** no Brasil (figs.8 e 9). Não tinha um Gerião a postos para voar comigo pelos ares, mas Virgílios, encontrei muitos, e isso é outro consolo meu; todos os meus queridos magos-poetas-guias vieram comigo até aqui. E daqui parto para o estilo impessoal que se requer nas teses de doutorado.

Pretende-se, nesta tese de doutoramento, tratar de alguns aspectos dos desenhos que o pintor florentino Alessandro di Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli (1445-1510), realizou, em data incerta, entre 1480 e 1500, para a ilustração da **Comédia** de Dante Alighieri (1265-1321)⁴ Pelo histórico conturbado do conjunto ilustrativo, a bibliografia a seu respeito não é exaustiva, e de data relativamente recente⁵.

Os desenhos, atualmente, encontram-se divididos entre o Kupferstichkabinett de Berlim e a Biblioteca Apostólica Vaticana. Ao todo, em Berlim estão oitenta e cinco ilustrações, e no Vaticano, sete. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Curador- Chefe do

⁴ Retratado pelo pintor num célebre perfil, retirado, a partir da suposição mais corrente, de sua máscara mortuária, fig.10.

⁵O primeiro catálogo dos desenhos, contendo a série de Berlim, é o de LIPPMAN, Friedrich. **Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Goettlicher Komoedie nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin**, herausgegeben im Auftrage der Generalverwaltung der K. Museen von Dr. F. Lippmann, Erlaeerende Beschneubung. Berlin: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1887; segunda edição, revisada e aumentada, Berlim, 1921 e em inglês, London and New York: Lawrence and Bullen, 1896. Os catálogos, pela ocasião da grande exposição realizada em Berlim e que reuniu o conjunto depois de cinco séculos (entre 15 de abril e junho de 2000, Ausstellungshalle am Kulturforum), Roma (de 20 de setembro a 3 de dezembro de 2000, Scuderie Papali al Quirinale) e Londres (17 de março a 10 de junho de 2001, Royal Academy of Arts), são: SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th (ed.). **Sandro Botticelli: the drawings for Dante's Divine Comedy**. London: Royal Academy of Arts, 2000, e GENTILE, SEBASTIANO (a cura di). **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. Roma: Scuderie Papali al Quirinale, Milano: Skira, 2000. Demais catálogos parciais e bibliografia sobre o conjunto ilustrativo estão arrolados na Bibliografia e serão citados ao longo do texto.

Kupferstichkabinett⁶, informa que oito ilustrações (as que corresponderiam aos Cantos II a VII, XI e XIV do Inferno) foram perdidas ao longo dos tempos, bem como duas folhas, correspondentes aos Cantos XXXII e XXXIII do Paraíso, sem ilustrações, que se extraviaram já na fase berlinense do conjunto. Com exceção do Canto XXXI do Paraíso, cuja ilustração não foi executada, todo o conjunto de desenhos é acompanhado pelo texto de Dante, escrito em bela caligrafia humanística, no verso⁷.

Os desenhos foram realizados em pergaminho de alta qualidade, de fina pele de ovelhas, e possuem aproximadamente 32,5 cm de altura e 47,5 cm de largura, com exceção ao Satã desenhado em folha dupla (fig.11), com 46,8 cm por 63,5cm. Todas as ilustrações, menos a do Mapa do Inferno, no verso do Canto I (fig.12), foram realizadas na parte mais macia do pergaminho, ou seja, da carne do animal, a lápis e pena de metal, com partes coloridas à tinta. O conjunto permaneceu inacabado, como se pode perceber em vários Cantos (figs.13, 14 e 15), e seu estado de conservação, nas duas instituições onde está depositado, é muito bom. O acesso, nos dois casos, é absolutamente restrito⁸.

A história da trajetória do conjunto, desde o século XV aos dias atuais, é curiosa. Em um pequeno e introdutório texto sobre os desenhos de Botticelli para a **Comédia**, Kenneth Clark afirmou que era difícil acreditar que exista uma série de desenhos autênticos do mestre, sobre a qual sempre se soube muito pouco.⁹ O esquecimento, por séculos, do pintor florentino, fez com que os desenhos passassem por diferentes mãos sem o conhecimento de sua autoria, origem e razões de existência. Depois do impacto estético dos chamados pré-rafaelitas e da ampla discussão por parte de autores pioneiros da História da

⁶ Em SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th. “ ‘per essere persona sofisitica’: Botticelli’s Drawings for the Divine Comedy”, in SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th (ed.). op. cit.

⁷ O escriba dos Cantos seria o florentino Nicolaus Mangona, ativo na cidade nos fins do Quattrocento. O poema de Dante está inscrito em claras letras humanísticas, no verso dos desenhos de Botticelli (fig.16), em colunas. Segundo um recurso de pesquisa, disponibilizado por uma equipe, chefiada pelo prof. Marco Palma, da Università degli Studi di Cassino (http://dida.let.unicas.it/links/didattica/palma/workinpr/winp_01.htm), é identificado, no copista de um manuscrito do **Ninfale Fiesolano**, de Giovanni Boccaccio, na chamada littera antiqua, conservado na Biblioteca Riccardiana, Florença, o mesmo Mangona (Firenze Ricc.1503: fig.17, vê-se a primeira ilustração, em página inteira, do início do Manuscrito, de obra do chamado Maestro del Ninfale. Outras imagens do manuscrito podem ser vistas no site da Fondazione Istituto Internazionale di Historia Economica F. Datini: <http://www.istitutodatini.it>).

⁸ Por correspondência eletrônica, o diretor do Gabinete de Estampas e Desenhos de Berlim, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, informou que o acesso dos pesquisadores, aos desenhos, se dá preferencialmente através de fac-símiles. A consulta aos originais seria liberada a partir de justificativas técnicas bastante precisas, e em estágios de especialização acadêmica mais avançados.

⁹ CLARK, Kenneth. “Las ilustraciones de Botticelli para **La Divina Comedia** de Dante”, in **El arte del humanismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 129-165.

Arte, a vida e a obra de Botticelli tornaram-se um dos epicentros da discussão sobre a função e o significado das artes figurativas durante o chamado Renascimento.

Juntaram-se a isso algumas fatalidades. Desde as referências mais antigas ao conjunto, no século XVI, o que se sabe dos desenhos é que a rainha Cristina da Suécia comprou oito, os quais, com sua morte, foram doados, juntamente com sua pinacoteca, ao Vaticano, em 1689, sob o papado de Alexandre VII. Os restantes estavam, em 1803, em mãos de um livreiro italiano estabelecido em Paris, chamado Giovanni Claudio Molini, que os vendeu para o grande colecionador inglês William Thomas Beckford. A biblioteca de Beckford passou para sua filha mais velha, esposa de Alexander Hamilton, décimo duque de Hamilton; seu neto, o décimo segundo duque de Hamilton, vendeu os desenhos para Friedrich Lippman, criador do Kupferstichkabinet de Berlim, em 1882. Pouco depois, Joseph Strzygowski identificou os desenhos de Berlim e de Roma como uma única série¹⁰.

Os desenhos que ficaram em Berlim foram divididos literalmente pelo muro que cortou a cidade, no final da Segunda Grande Guerra, e assim permaneceram até 1992; apenas em 2000 tanto os ciclos do Vaticano quanto o de Berlim foram reunidos, na grande exposição que percorreu o trajeto Roma, Berlim e Londres.

Botticelli ilustrou a **Comédia**, segundo a hipótese mais corrente, a pedido de seu maior mecenas, Lorenzo di Pierfrancesco de Medici (1463-1503), e seus desenhos relacionam-se com as gravuras que ornaram a primeira edição florentina do poema de Dante e do **Comento Sopra La Comedia**, do humanista Cristoforo Landino (1425-1498)¹¹. Apesar da importância desse ciclo de ilustrações, ainda existem lacunas bibliográficas importantes, como atesta o exame dos trabalhos sobre o tema.

A principal intenção foi problematizar transversalmente os desenhos, ou seja, tentar estabelecer significados e nexos narrativos, utilizados por Botticelli, de maneira diferenciada e/ou devedora da tradição dos manuscritos ilustrados da **Comédia** e de outros materiais figurativos. Esperou-se, assim, demonstrar a especificidade e a modernidade da empreitada do artista, tomando seus desenhos como um comentário à grande obra literária de Dante, uma leitura possível do poema, comparável aos textos dos comentadores renascentistas da **Comédia**, principalmente o de Landino.

¹⁰ CLARK, Kenneth. op.cit.

¹¹ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**, e LANDINO, Cristoforo. **Comento Sopra La Comedia**. Firenze: Niccolò della Magna, 1481; versão digital no portal Gallica, <http://gallica.bnf.fr>. Vale ressaltar que o incunábulo não possui números de páginas.

A tese buscava demonstrar, de forma introdutória e modesta, alguns aspectos da importância fundamental dos desenhos de Botticelli na história da iconografia dantesca renascentista. Esse exame da importância dos desenhos botticelliani se daria através do estudo de dois aspectos iconográficos do Inferno, a saber, a configuração do poeta Virgílio e do monstro Gerião, e da comparação de tais configurações com a tradição precedente de manuscritos para a **Comédia** e de outros materiais figurativos.

A hipótese, levantada por toda a bibliografia escrita a respeito do tema, é de que Sandro Botticelli, mais do que ilustrador da **Comédia**, foi um comentador da obra de Dante e se colocou em debate com Landino, comentador de Virgílio e do poeta florentino, e outros humanistas. Existiriam certas discrepâncias entre o comentário de Landino e a imagética construída pelo pintor, como o exame das duas iconografias permitiu supor, de forma preliminar.

No primeiro capítulo, breves notas históricas sobre o conjunto de desenhos de Botticelli contextualizam o leitor nas discussões da tese, fornecendo algumas indicações sobre a biografia do artista e sua inserção nos círculos humanistas e artísticos da Florença da segunda metade do Quattrocento, bem como um quadro geral do campo teórico no qual se insere esta tese.

Já no segundo capítulo, investiga-se a edição florentina da **Comédia** e do comentário de Landino, como produto do desenvolvimento de uma tradição exegética, que exige um esforço analítico específico. O texto de Dante, na primeira edição florentina, veio acompanhado de uma carta de Marsilio Ficino (1433-1499), saudando o “regresso” do poeta à sua terra natal, e o comentário de Cristoforo Landino¹², de suma importância, por se tratar do comentário renascentista de maior influência e reconhecimento. Tanto a carta de Ficino quanto o comentário de Landino estão inseridos nas discussões do que se denominou neoplatonismo florentino, fato comentado por importantes autores.

A relação dos desenhos com as gravuras da edição e a relação dos desenhos com o **Comento** de Landino, numa primeira abordagem, atestam paralelos complexos entre a

¹² ALIGHIERI, Dante, LANDINO, Cristoforo. op.cit. O **Comento** de Landino foi republicado em LANDINO, Cristoforo. **Scritti critici e teorici**. CARDINI, Roberto (a cura di). Roma: Bulzoni, 1974, 3 vols, e LANDINO, Cristoforo. **Comento sopra la Comedia**. PROCACCIOLI, Paolo (a cura di). Roma: Salerno Editrice, 2001, 4 vols. Já a carta laudatória de Ficino, sem título, encimada apenas pela inscrição Marsilii Ficini Florentini, foi apresentada, na edição de 1481, em latim e em vulgar, no início do incunábulo, depois do **Proemio** de Landino. Foi reeditada nos volumes dedicados aos escritos do humanista e, mais recentemente, na coletânea de BALDASSARI, Stefano Ugo, e SAIBER, Arielle (eds.). **Images of Quattrocento Florence- Selected writings in Literature, History and Art**. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

exegese do humanista e as propostas plásticas do artista, o que abre espaço para se pensar, em várias direções, sobre o papel de Botticelli no debate mais amplo a respeito da recepção da obra de Dante nos círculos humanistas do Renascimento.

Breves considerações sobre o humanismo florentino, acrescidas de uma caracterização do **Comento** landiniano, são seguidas por uma incursão introdutória na história dos comentadores renascentistas da **Comédia**, buscando uma compreensão sobre alguns dos significados, atribuídos e/ou identificados pelos homens de letras dos séculos XIV e XV, ao poema de Dante.

Tal incursão dá lugar a alguns apontamentos sobre a fortuna crítica das gravuras da edição de 1481, de autoria desconhecida e que possuem inegável ligação com os desenhos botticelliani, e a uma breve história dos incunábulo e edições da **Comédia**, consultados de forma sistemática, durante as pesquisas para a tese.

Nas discussões dos chamados neoplatônicos florentinos, um dos pontos mais relevantes era a relação entre as artes visuais e a literatura. A correspondência entre as artes, contida na fórmula horaciana de *ut pictura poesis*, era vista pelos círculos intelectuais florentinos de fins do Quattrocento de uma forma peculiar, como atestaram trabalhos decisivos na História da Arte¹³. No caso dos programas iconográficos para pinturas de Botticelli, vários autores apontam a complexidade das relações entre texto e imagem, ou seja, consideram que não existiria um paralelo total entre as diferentes artes, mas um campo de tensões em que a imagem apareceria como um indício de uma reflexão intelectual própria, profunda.

As iconografias do poeta Virgílio e do monstro Gerião, temas dos capítulos III e IV, foram escolhidas por serem bastante significativas do que seria o processo de comentário de Botticelli ao texto poético de Dante. A demonstração de tal hipótese é realizada a partir de um histórico, panorâmico, dessas iconografias, desde a Antigüidade¹⁴.

¹³ Dentre outros, CHASTEL, André. **Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982 e PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁴ Nos capítulos III e IV, a partir das iconografias de Virgílio e Gerião, identificou-se, no corpus de manuscritos ilustrados da **Comédia**, reunidos e comentados no catálogo único e pioneiro de BRIEGER, Peter; MEISS, Millard; SINGLETON, Charles. **Illuminated manuscripts of the Divine Comedy**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969, alguns casos antecedentes e contemporâneos do ciclo botticelliano, na tradição da ilustração dantesca renascentista. Também SCHEWSKI, Julia. "Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Botticelli and Dante Illustration in the 14th and 15th centuries", in SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th (ed.). op. cit., dá indicações das vias desta tradição. A partir desse exame, outras

O principal objetivo das pesquisas foi observar como os desenhos de Botticelli correspondem a uma leitura possível da **Comédia** em fins do século XV, nos termos das conquistas pictóricas daquele período e das discussões sobre a relação das artes visuais e da literatura. Ou seja, estudar como uma leitura pôde se dar por meio de imagens, no período; no caso, de figuras representadas em muitas possibilidades de expressão.

No caso dos desenhos de Botticelli, encontra-se um universo gráfico que apesar de ter evidentes ligações com as iluminuras precedentes, também se relaciona com a tradição narrativa presente na predella e em afrescos da pintura florentina. Em muitos momentos, Botticelli utiliza-se de recursos consagrados por essa cultura figurativa; em outros, cria soluções próprias para tratar do tema, inédito em toda a sua extensão, da **Comédia**, na linhagem do disegno toscano.

A idéia mais forte dos capítulos V e VI é de que, em seus desenhos para a **Comédia**, Botticelli ao mesmo tempo fez uma síntese de toda a tradição narrativa pictórica florentina e fundou as empreitadas modernas de ilustração do poema de Dante. Da análise comparada entre partes do poema e os desenhos de Botticelli pretende-se atingir tais objetivos de maneira cuidadosa e esquemática. Ou seja, foi central estudar algumas das saídas narrativas encontradas por Botticelli que sejam utilizadas para ilustrar todas as partes da **Comédia**, para obter um estudo transversal das ilustrações para o poema.

Depois do mapeamento iconológico (comparação de alguns elementos dos desenhos de Botticelli com fontes visuais precedentes e/ou contemporâneas) e da identificação de algumas das saídas narrativas pictóricas de Botticelli, o objetivo seguinte foi o estudo da relação do universo gráfico que o mestre florentino dedicou à **Comédia**, a partir da relação desse universo com as fontes literárias correspondentes. As ilustrações de Botticelli inserem-se num grande debate intelectual, articulado pela corte humanista reunida em torno dos Médici, de releitura do poema de Dante, que resultou, como vimos, na primeira edição florentina do poema e outras notáveis iniciativas intelectuais.

Finalmente, se alinham dois Apêndices: um primeiro, um Caderno de Imagens o mais amplo possível, com o percurso visual da tese; o segundo, breves notas sobre a origem de dois exemplares renascentistas da **Divina Comédia** encontrados em acervos brasileiros, a saber, um volume da primeira edição florentina do poema, de 1481, na Biblioteca da

fontes articularam-se no exame da origem e significado de tais iconografias, como manuscritos de outras obras, conjuntos escultóricos, de afrescos, etc., como se verá nos citados capítulos.

Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e outro, veneziano, uma reimpressão de 1520 de uma edição totalmente ilustrada de 1512, na Seção de Obras Raras da Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Para além da possibilidade da consulta de dois documentos originais das histórias entrelaçadas em torno dos desenhos de Botticelli, os dois exemplares revelaram-se peças importantes no histórico dos acervos aos quais pertencem, atestando uma parte da interessante e não estudada, em sua plenitude, recepção da obra de Dante no país.

A divisão da pesquisa em três partes (mapeamento iconológico, comparação com fontes visuais precedentes e/ou contemporâneas e o estudo da relação com as fontes literárias) seguiu os passos metodológicos de uma determinada linha de investigações sobre a relação entre texto literário e imagem, proposta principalmente pelos intelectuais ligados ao Instituto Warburg, que trouxe importantes contribuições, durante o século XX, tanto na área de História da Arte quanto na Teoria Literária. Essas indicações teórico-metodológicas são enunciadas no primeiro capítulo, a seguir, e retornam no corpo da tese.

I) “Cosa meravigliosa”

Pouco se sabe sobre a vida de Alessandro Filipepi, dito Sandro Botticelli. Nascido, ao que tudo indica, em 1445, em Florença, foi aprendiz de Fra Filippo Lippi (c.1406-1469) e Andrea del Verocchio (c.1435-1488), e logo se destacou em obras para importantes mecenas da cidade. Estabeleceu uma estreita ligação com a poderosa família dos Medici, de quem foi protegido, e trabalhou em Roma, na primeira fase da decoração da Capela Sistina.

Giorgio Vasari nos conta que, voltando de Roma, Botticelli, “per essere una persona sofisticata”, comentou e figurou partes da **Comédia**.¹⁵ Absorvido muito tempo neste trabalho, o pintor teria se descuidado das atividades da sua oficina e se colocado numa extrema desordem. Logo depois, se juntaria aos seguidores do frade dominicano Girolamo Savonarola (1452- 1498), e teria caído definitivamente em desgraça e morrido decrépito e pobre se não fosse a ajuda de alguns patrícios. Botticelli teria falecido nesse estado de decadência, segundo Vasari, e foi enterrado na igreja do bairro de Ognissanti, onde nascera e passara a vida.

A primeira referência documental aos desenhos para a **Comédia** encontra-se num manuscrito, das décadas de 1540 e 50, conhecido como o Anônimo Gaddiano ou Magliabechiano¹⁶. Escreveu o Anônimo: “Dipinse et storiò vn Dante in cartapecora al^{so} dip^{zo} franc^o de Medicj, il che fu cosa marauigliosa tenuto”¹⁷.

Em sua **Vita di Botticelli**, Vasari escreve que o pintor: “Dove per essere persona sofisticata comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa”. Três verbos

¹⁵ VASARI, Giorgio: “Vita di Sandro Botticello”, in **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma, Newton, 1991. A obra vasariana encontra-se on line, por iniciativa dos pesquisadores do Signum, Centro di Ricerche Informatiche per le discipline umanistiche, da Scuola Normale Superiore de Pisa. O projeto denomina-se “Edizione Digitale de Le Vite di Giorgio Vasari”. No caso, os pesquisadores disponibilizaram, em versão on line e com ferramentas de busca, a edição conhecida como Barocchi-Bettarini, que confrontou as edições de 1550 e 1568, respectivamente, as chamadas Giuntina e Torrentiniana. Dessa forma, é possível consultar as duas edições de forma simultânea e bastante precisa: <http://biblio.signum.sns.it/vasari>

¹⁶ As partes do Manuscrito Magliabechiano referentes a Botticelli foram publicadas e transcritas por STAPLEFORD, Richard. “Vasari and Botticelli”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz*, XXXIX Band, Heft 2/3, 1995. Como nota HORNE, Horne, Herbert Percy, em **Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli : painter of Florence**. London : George Bell, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1986, p.289, o primeiro autor a cruzar a citação do Anônimo a respeito dos desenhos em pergaminho com a de Vasari foi Gaetano Milanese, editor e estudioso de Vasari.

¹⁷Na reprodução fotográfica oferecida por Stapleford, in op.cit, p.406, pode-se ler claramente a frase do Anônimo, contida no folio 84r.

são utilizados, denotando três ações diferentes: comentar, figurar e estampar. Se seguirmos Vasari, é de se pensar que o mestre escreveu um comentário de parte da **Comédia**, perdido, mas que teria sido a base de suas ilustrações.

Quanto a esse comentário escrito por Botticelli, Clark considera tal fato improvável. Certo é que Botticelli conhecesse bastante bem Manetti e Landino, os dois maiores comentadores de Dante de sua época. E, afirma o historiador, é bem possível que o estudo de Dante tenha feito Botticelli descuidar de seu ateliê e ficar imerso nesse universo infinito que é a **Comédia**. Sem dúvida, o imenso empreendimento de realizar mais de cem desenhos o impediram de aceitar novas encomendas.

Mais adiante, na biografia vasariana, encontra-se a seguinte anedota: “Raccontasi ancora che Sandro accusò per burla un amico suo di eresia al Vicario, e che colui comparando dimandò chi l'aveva accusato e di che; per che essendogli detto che Sandro era stato, il quale diceva che egli teneva l'opinione degli Epicurei e che l'anima morisse col corpo, volle vedere l'acusatore dinanzi al giudice; onde, Sandro comparso, dice: ‘Egli è vero che io ho questa opinione dell'anima di costui, che è una bestia; oltre ciò non pare a voi che sia eretico, poi che senza avere lettere o appena saper leggere comenta Dante e mentova il suo nome invano?’”.

É de se notar que, aqui, a empreitada botticelliana é tida por desvario. Vasari narra que Botticelli, ao comentar, figurar e estampar parte de Dante, caiu numa grande desordem, e na pobreza mais extrema teria morrido se não fosse a benevolência de seus amigos. O próprio Vasari atesta que os desenhos para a **Comédia** “foram tidos como coisa maravilhosa”, citando diretamente o Anônimo Magliabechiano, mas arruinaram o mestre. Parece que Botticelli teria se dedicado a uma empresa maior que suas possibilidades, na memória registrada por Vasari. Observa-se, igualmente, que Botticelli é o único caso de ilustrador, num manuscrito ou edição de Dante, citado por Vasari, em todas as suas biografias, nas duas edições de sua obra (1550 e 1568).

Vasari praticamente não comenta, nas **Vite**, a arte da iluminura. Na segunda idade da arte italiana, o pintor florentino acrescenta, ao rol dos artistas toscanos, dom Bartolomeu, abade de São Clemente, e Gherardo, dois miniaturistas, mas não reservou uma vida ao principal nome da miniatura florentina no Quattrocento, Attavante degli Attavanti (1452-c.1525). De Attavante, Vasari escreve, na biografia de Gherardo: “Vogliono alcuni che Attavante, altrimenti Vante, miniator fiorentino, del quale si è ragionato di sopra in più d’un

luogo, fusse, sì como fu Stefano, similmente miniatore fiorentino, discepolo di Gherardo, ma io tengo per fermo, rispetto all'essere stato l'uno e l'altro in un medesimo tempo, che Attavante fusse più tosto amico, compagno e coetaneo di Gherardo, che discepolo.”¹⁸

Disso decorre que o grande biógrafo e crítico não se detém a nenhum dos ciclos ilustrativos dos manuscritos da **Comédia**, ou de qualquer outra obra. Outro ilustrador da **Comédia** biografado nas **Vite**, além de Botticelli, é o sienense Lorenzo Vecchietta, um dos supostos artistas responsáveis pelo Manuscrito Yates-Thompson da **Comédia** (figs.18 e 19), obra não mencionada por Vasari. Vecchietta divide a biografia com outro nome da arte de Siena, Francesco di Giorgio, e é identificado pelo autor como um escultor igualmente louvado, e é caracterizado da seguinte forma : “Fu persona malinconica e soletaria, e che sempre stette in considerazione; il che fosse gli fu cagione di non più oltre vivere, concioè sai che di cinquantaotto anni passò all'atra vita”¹⁹.

Vasari também não analisa nem cita nenhum dos empreendimentos editoriais pioneiros, tanto da **Comédia** quanto de outras obras. Na terceira era que o artista identifica no desenvolvimento da arte italiana, iniciada por Leonardo da Vinci (1452-1519), o autor reserva uma vida para Marcantonio Bolognese e outros mestres da gravura, como Martin Schongauer, Durer, Marcantonio Raimondi, Bosch e Baccio Baldini, (1436 ca.-1486ca.), gravador florentino, em atividade na cidade na segunda metade do Quattrocento. Sobre Baccio Baldini, não se sabe quase nada, a não ser o fato de ser sido o responsável pela maior oficina dessa prática artística na Florença do século XV. Vasari observa que Baccio Baldini não possuía muito “disegno”, e que todas as suas realizações se devem a Botticelli: o gravador realizava cópias canhestras das criações do mestre.

O relativo desinteresse de Vasari pela iluminura explica-se por uma razão muito simples: na data em que o pintor florentino escreve as **Vite**, essa arte estava em vias de desaparecimento há muito. A impressão de livros já encontrava-se em nível tecnológico adiantado, e não se pensava mais em adornar livros manualmente. Gherardo entra no rol das vidas como representante de uma classe de artesãos que pertence ao passado, glorioso por certo, mas um passado distante para Vasari. Mario Rotili, em seu verbete “Miniatura” na

¹⁸ VASARI, Giorgio. “Vita di Gherardo”, in op.cit, p.476.

¹⁹ VASARI, Giorgio. “Vita di Francesco di Giorgio e di Lorenzo Vecchietto”, in op.cit, p.433.

Enciclopedia Dantesca²⁰, afirma que para Dante, evidentemente, a situação era bem diversa.

No Canto XI do Purgatório, nos versos 79 a 84, Dante escreve seu encontro com o miniaturista bolonhês Oderisio da Gubbio. Oderisio, expurgando o pecado da soberba, confessa contrito ao poeta que Franco Bolognese é o maior nome da nova geração de artesãos. Em várias passagens, segundo Rotili, Dante indica cores com termos técnicos precisos; essa familiaridade de Dante com a arte da ilustração de livros está presente em outras obras do poeta, como o **Convívio**.

Na mesma **Enciclopedia Dantesca**, Oderisio e Franco Bolognese possuem verbetes próprios²¹, escritos por Isa Barsali Belli. Oderisio, morto em 1299, é identificado por Dante como um artista preocupado com a qualidade da luz em suas ilustrações, sendo um grande nome do estilo gótico da iluminura italiana. Já Bolognese estabeleceria, com Oderisio, a mesma relação que Giotto possui com Cimabue, na **Comédia**: o discípulo ultrapassa o mestre e funda uma nova escola.

Em relação à arte da iluminura, é de se pensar a ausência de uma biografia destinada a Attavante degli Attavanti. Buscando pelo nome do miniaturista florentino nas duas edições das **Vite**, percebe-se que Vasari alude indiretamente à fama do artista, insistindo nesse ponto, mas sem se ater a nenhuma exposição sobre nenhuma de suas realizações²².

Vasari é claro ao afirmar que Botticelli dedicou-se a essa empresa de forma insensata depois de seu regresso dos trabalhos na Capela Sistina, no Vaticano. A datação dos desenhos não está estabelecida, mas essa indicação fornece uma data para o início da realização, 1482. Tal data acarreta um outro problema, a saber, o da relação entre os desenhos de Botticelli e as gravuras para a edição florentina de 1481.

O grande biógrafo, ao analisar tais gravuras, atesta que eram muito precárias. Como Vasari é explícito ao afirmar as limitações técnicas de Baldini, e a ligação estreita de suas realizações com as criações de Botticelli, alguns historiadores concluíram que a autoria das gravuras seria de Baldini por um raciocínio que parece sólido, mas que carece de uma fundamentação, já que o mesmo Vasari, como se viu, lembra que Botticelli “comentou e

²⁰ ROTILI, Mario. “Miniatura”, in **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol.III.

²¹ BELLI, Isa Barsali. “Franco Bolognese”, in op.cit, vol.III, e “Oderisio da Gubbio”, vol.IV.

²² Attavante é citado por Vasari nas vidas de Gherardo, do abade de São Clemente e de Fra Giovanni da Fiesole, dito Fra Angelico, como grande artífice, mas sem nenhuma alusão às suas realizações nem à peculiaridades de algum processo técnico de seu ofício.

estampou” o Inferno. Yvonne Bâtard cita a menção que Vasari faz a Baccio Baldini na vida de Marcantonio Raimondi, quando trata de Finiguerra: “Fu seguitato costui (Finiguerra) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quelle che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli”²³.

Bernard Berenson afirmou que os desenhos “não são de antes de 1500”²⁴, no que é seguido por Herbert Horne²⁵. Friedrich Lippman não compartilhava dessa opinião²⁶; para ele, os desenhos para a **Comédia** seriam da década de 1480. Em ambas as alternativas, os desenhos que hoje estão divididos entre Roma e Berlim e as gravuras do incunábulo seriam dois projetos ilustrativos para o poema de Dante, saídos das mãos do mestre e de seu círculo. Já Ronald Lightbown²⁷ descreve o seguinte arco para a realização do conjunto: entre 1480 e 90, Botticelli teria cuidado das ilustrações do Inferno (e realizado uma primeira série, preliminar e hoje perdida, para o incunábulo), feito as do Purgatório no início da década de 1490 e, finalmente, ilustrado o Paraíso entre 1495 e 1505, oferecendo sua visão do encontro de Dante e Beatriz, junto às emanações mais próximas da divindade, no final da vida. A hipótese de Lightbown tenta harmonizar tanto as informações fornecidas por Vasari, a data da edição florentina e o fato técnico que os desenhos em pergaminho formam um códice, um trabalho que existe por si, de ilustração direta de uma cópia do texto dantesco²⁸.

Kenneth Clark²⁹ observa que a datação proposta por Berenson seria muito tardia, porque estilisticamente os desenhos não se parecem com as últimas obras de Botticelli. O movimento abrupto e angular das Histórias de São Zenóbio (fig.20) seria muito distante do traço suave e fluido dos desenhos para a **Comédia**.

²³ BÂTARD, Yvonne. **Les dessins de Sandro Botticelli pour La Divine Comédie**. Paris: Olivier Perrin Éditeur, 1952, p.5.

²⁴ BERENSON, Bernard. **The drawings of the Florentine Painters**. New York: Greenwood, 1969.

²⁵ HORNE, Herbert Percy. **Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli : painter of Florence**. London : George Bell, 1986.

²⁶ LIPPMAN, Friedrich. op.cit. Ao apontar uma ligação “inegável” entre os desenhos de Botticelli e as gravuras da edição de 1481, Lippman foi criticado pelo autor do primeiro estudo sistemático sobre a iconografia da obra de Dante, Ludwig Volkmann. Para Volkmann, os desenhos e as gravuras “pouco se relacionam” com os desenhos: VOLKMANN, Ludwig. **Iconografia Dantesca. Le rappresentazione figurative della Divina Commedia**. Firenze, Venezia: Leo S. Olschki, 1898.

²⁷ LIGHTBOWN, Ronald. **Botticelli: Life and Work**. New York: Abbeville Publishers, 1989, p.290.

²⁸ E Lightbown observa: “The Dante illustrations we have are largely incomplete sketches (...). The conclusion must be that our drawings are for a Dante that Botticelli intended entirely for himself. Once this conclusion is accepted, it explains the distances of date among the drawings, their experimental nature, the sense we have when studying them that they have been worked, reworked, taken up, put down, and finally never completed. Moreover, it frees us from the stylistically embarrassing necessity of tying the date when they were abandoned to the last events of Lorenzo’s life, either his voluntary exile from Florence between the early summer of 1497 and the summer of 1498 or his death on May 20, 1503”, in LIGHTBOWN, Ronald. op.cit, p.282.

²⁹ CLARK, Kenneth. op.cit.

A pintura que mais comumente foi identificada como relacionada aos desenhos para a **Comédia** foi a Calúnia de Apeles (fig.21), mas Clark insiste que as roupas, as cabeças dos desenhos possuiriam uma doçura que não se encontra nas obras posteriores a 1500. Clark considera que existe um bom índice de comparação: os anjos da Adoração dos Pastores da National Gallery (a chamada Natividade Mística, fig.22), datada e assinada a 20 de março de 1500. Estes anjos delgados não se pareceriam com o séquito angelical que rodeia Dante e Beatriz em Paraíso XXVIII (fig.23), que, supõe Clark, deva ser um dos últimos desenhos. A última vez, na obra de Botticelli, que encontramos esse tipo de roupas e uma beleza física resplandecente, segundo o historiador, seria no pequeno tondo da Galeria Ambrosiana, datado entre 1490 e 95 (fig.24).

Outros estudiosos de Botticelli dividem-se quanto à data das ilustrações, por existir outro aspecto importante envolvido: a cronologia da biografia de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, o mecenas da empreitada, segundo o Anônimo Magliabechiano. Os desenhos, de qualquer forma, não podem ser posteriores a 1497, quando Lorenzino se viu obrigado a se retirar de Florença, por conta das perseguições de seus inimigos, os seguidores de Girolamo Savonarola, de quem Botticelli teria se aproximado³⁰, quando seu estilo sofreria uma mudança radical e, no entender de Clark, “catastrófica”³¹.

Alessandro Cecchi, na última grande monografia italiana lançada no mercado editorial sobre o artista³², retoma a datação proposta por Berenson: “Da quest’anno (1496), se non dal precedente, il Botticelli dovette ricevere da Lorenzo la commissione dell’illustrazione dei Canti della Commedia dantesca(...). L’artista, devoto cultore dell’opera del sommo poeta, ne aveva voluto eternare le fattezze, marcate dal grande naso aquilino, in un penetrante ritratto, oggi nella collezione Bodmer, riedizione, in controverso, a distanza di oltre quindici anni, dell’effigie intarsiata, su suo cartone, nella porta della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio. L’illustrazione dei Canti danteschi, a giudicare dalla sua omogeneità stilistica, sembra essere stata condotta in uno spazio di tempo circoscritto dell’ultimo quinquennio del Quattrocento, presumibilmente fra il 1495 e il 1497, anno in cui, per timore dei Savonaroliani che vedevano in lui e ancor più in suo fratello, uno dei primi nemici del frate, il Medici si era trasferito in Mugello, per poi partire per la Galizia. Rientrato a Firenze

³⁰ Tal relação, atestada pelo Anônimo Gaddiano e por Vasari, foi tema de uma das últimas exposições sobre o artista: **Botticelli from Lorenzo the Magnificent to Savonarola**. Milano: Skira, 2003.

³¹ CLARK, Kenneth. op.cit., p.135.

³² CECCHI, Alessandro. **Botticelli**. Milano: Federico Motta Editore, 2005.

nel giugno del 1498, dovette poi però perdere interesse per il progetto, mai portato a compimento, preso come fu da molti impegni e viaggi all'estero finché la morte non lo colse, il 20 maggio del 1503”³³.

Se, por um lado, os desenhos podem demonstrar um avanço no tratamento de certos temas, considerando as gravuras de 1481, e, por outro, levamos em consideração que por um bom tempo o mestre se dedicou com fervor à tarefa de ilustrar Dante, chega-se à conclusão de que, de fato, o trabalho nos desenhos pode ter consumido anos de dedicação, e o arco cronológico de Lightbown seria bastante plausível, bem como sua hipótese de que Botticelli teria realizado ao menos duas séries de desenhos para a **Comédia**: uma preliminar, que serviu de base para as ilustrações de 1481, perdida, e outra que constituiria um códice único, de luxo, para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici.

Lamberto Donati³⁴ aponta uma “monumentalidade” nos desenhos de Botticelli, e supõe que estes não foram concebidos para ser um códice apenas, e sim um rascunho de alguma obra maior. As complexidades construtiva, iconográfica e formal, para Donati, demonstram que o pintor florentino possuía um projeto mais ambicioso do que um livro decorado, para o prazer e instrução de um jovem da família Medici.

Donati acredita que os desenhos que possuímos atualmente talvez sejam uma das séries realizadas pelo mestre para um projeto maior, que terminou por se mostrar inviável. O Mapa do Inferno pertencente à Biblioteca Vaticana (fig.12) seria uma reprodução em miniatura de um estudo maior, uma descrição geográfica do Inferno segundo Dante, em maiores proporções. Segundo o autor, as gravuras da edição de 1481 fazem referência ao grande Inferno botticelliano, do qual o Mapa do Vaticano seria uma reprodução em miniatura.

Barbara Watts, em sua tese de doutoramento³⁵, afirma que os desenhos de Botticelli para a **Comédia** foram realizados para a confecção de um exemplar manuscrito da obra, um códice de luxo, único, que revolucionou a história do livro em sua concepção original e sua interação diferenciada entre texto e imagem. O único manuscrito que poderia se comparar

³³ CECCHI, Alessandro. op.cit, p.308.

³⁴ DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962.

³⁵ WATTS, Barbara J. **Studies in Sandro Botticelli's Drawings for Dante's Inferno**. PhD Thesis. University of Virginia. August 1989.

ao de Botticelli para a **Comédia**, na utilização vertical, é, segundo a autora, as Crônicas de Jerusalém, um códice iluminado flamengo datado de 1470, agora em Viena³⁶.

A autora monta esquemas de como o livro seria montado, de acordo com a continuidade dos desenhos e da lógica narrativa destes. Os desenhos para a **Comédia** seriam um códice único, um comentário completo ao texto, e não teriam relação direta com as gravuras da edição de 1481.

Em artigo dedicado aos desenhos³⁷, Watts afirma que nesse códice único, ímpar, “Botticelli was concerned simultaneously with three elements of the poem: the structure of Dante’s narrative, both as a series of events and as a sequence of places; the physical structure of the realms through which Dante journeys; and the Commedia’s architectonic structure”³⁸.

A hipótese maior da tese de Watts, a de que os desenhos de Botticelli seriam um códice único, uma iniciativa ímpar na história dos livros, não está de acordo com a interpretação de Alessandro Parronchi. Parronchi retoma as indicações de Donati e inova completamente na abordagem sobre os desenhos da **Comédia**, com uma leitura surpreendente: “L’argomento di questa lettura è piuttosto difficile, e per renderlo più facilmente comprensibile devo presentarlo come una tesi da dimostrare. La tesi è questa: i disegni del Botticelli per la Commedia non sono semplici illustrazioni, ma sono il modello elaborato dall’artista, del progetto della decorazione pittorica che egli aveva pensato, o era stato sollecitato a preparare, per l’interno della Tribuna di Santa Maria del Fiore, e cioè per l’invase in cui s’aprono i tre cori, per il sovrastante tamburo e la Cupola”³⁹.

Parronchi começa sua argumentação com o fato estabelecido que, nos projetos iniciais para a Cúpula de Santa Maria del Fiore, estava previsto uma decoração interna de mosaicos, como atesta uma relação que o operário Giuliano di Tommaso di Guccio escreve, sob o conhecimento de Filippo Brunelleschi (1377-1446)⁴⁰. Segundo Parronchi, o modelo seria a cúpula de San Giovanni. Apesar do tamanho descomunal da obra, a intenção persistiu,

³⁶ Tal códice, produto de artesãos flamengos, pertencia à Biblioteca de Philippe Le Bon, Duque da Borgonha, e hoje é identificado como o manuscrito Cód. 2533 do Departamento de Manuscritos da Biblioteca Nacional Austríaca, em Viena, (Österreichische Nationalbibliothek), fig.25.

³⁷ WATTS, Barbara. “Sandro Botticelli’s Drawings for Dante’s ‘Inferno’: Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design”, in **Artibus et Historiae**, vol. 16, no. 32, 1995.

³⁸ WATTS, Barbara. op. cit, p.165.

³⁹ PARRONCHI, Alessandro. “Botticelli, La Commedia e la Cupola di Santa Maria del Fiore”, in **Botticelli fra Dante e Petrarca**. Firenze: Nardini, 1985.

⁴⁰ Relação disponível no site da Catedral de Florença, bem como todos os documentos relativos à construção da cúpula: <http://www.operaduomo.firenze.it/cupola>.

como atesta a biografia que Vasari escreve para Graffione, um apêndice da biografia de Alessio Baldovinetti.

Após 1478, porém, Lorenzo de Médici, o célebre Magnífico (1449-1492) teria desistido do extravagante projeto, que o faria gastar uma fortuna extraordinária para ornar o teto da morte de seu irmão Giuliano e da tentativa de seu próprio assassinato. A situação política da cidade encontrava-se tensa e seus principais artistas, emigrados: Leonardo em Milão e Botticelli em Roma. Apenas um século depois, no principado, é que o projeto retorna às mentes florentinas e os afrescos de Giorgio Vasari e Federico Zuccari são realizados.

Apesar das eternas discussões sobre a destruição ou não de tais afrescos, Parronchi observa que Brunelleschi não concebeu a cúpula para ficar em branco; é preciso traçar algumas suposições sobre como o arquiteto pensou em tal decoração e imaginou soluções para os problemas técnicos e figurativos de tal iniciativa.

Desde a segunda metade do Trecento, com Giovanni Boccaccio (1313-1375), depois com outros humanistas como Benvenuto Rambaldi da Ímola (c.1330- c.1387) e, na virada do século, Francesco Filelfo (1398-1481), dava-se a comparação da **Comédia** com as igrejas florentinas e o Duomo. A pintura de Domenico di Michelino, de 1465, realizada quando a construção do Duomo estava quase terminada, atesta o culto às duas fundamentais instituições florentinas: o poeta e seu poema e o elegante e colossal Duomo (fig.26). A construção do Duomo em si fez recordar aos florentinos trechos do poema maior de sua pátria; Vasari atesta que Brunelleschi interessava-se muito pela possibilidade de aferir, a partir da **Comédia**, a medida exata do Inferno; é plausível a hipótese, que Parronchi afirma ter formulado várias vezes, de que a discussão do diálogo de Girolamo Benivieni, no qual Antonio di Tuccio Manetti e seu irmão são os protagonistas, fosse originalmente idéia do grande arquiteto.

Segundo Vasari, Brunelleschi foi um dos investigadores dessas medidas. Seu amigo Antonio Manetti, arquiteto e matemático (1423-1497), continuou tais estudos; Manetti tinha fortes ligações com Ficino, Landino, Paolo Uccello (1397-1475), Antonio del Pollaiuolo (c.1432-1498) e com o próprio Botticelli. A Biblioteca Nacional de Florença guarda um

manuscrito, da autoria de Manetti e datado de 1462, com notas históricas e literárias, e comentários cosmográficos e astronômicos⁴¹.

Para Parronchi, é plausível pensar que, para a decoração do feito de Brunelleschi, algum tema dantesco fosse cogitado, e os desenhos de Botticelli, outro notável e possante feito artístico florentino, estivessem de alguma forma relacionados com tal questão.

Parronchi comenta a “desordem” que Vasari afirma terem sido os últimos anos da vida de Botticelli, graças ao desejo de ilustrar e comentar o poema de Dante. Parronchi segue a interpretação de Donati, segundo a qual Vasari refere-se a um comentário e uma figuração completa do Inferno, da qual resta o Mapa da Biblioteca Vaticana, e o Anônimo Magliabechiano ao conjunto ilustrativo que se tem atualmente, para um códice feito sob encomenda de Lorenzo di Pier Francesco. Ou seja: a desordem vivida por Botticelli e narrada por Vasari seria produto da tentativa inédita e heróica do pintor de criar um universo figurativo completo para o poema de Dante.

Escreve Parronchi: “Fu Lamberto Donati a mettere in rilievo il carattere monumentale di questi disegni: il fatto che in essi mancasse la visione prospettica scorciata verso un punto d’orizzonte- ma l’Inferno è un precipizio senza orizzonte! I corpi dei dannati specialmente nelle raffigurazioni infernali sono disposti in una varietà infinita di scorci con scienza sorprendente!-; l’altro fatto, che si ripetessero più volte in una stessa storia le figure dei protagonisti- Dante compare addirittura sei volte nella illustrazione del I canto, ed è questa un’abitudine arcaica sconsigliata da Leonardo-; infine, che non ci si soffermi su singoli episodi ma sull’insieme di ciascun canto; lungi dall’apparire difetti al Donati, com’erano apparsi ad altri commentatori, sembravano anzi a lui tutte prove che i disegni non fossero intesi come ‘illustrazioni’, ma come ‘una traduzione in figura dell’intero poema’ che non avesse bisogno d’essere accompagnata dal testo. Proprio come Giotto aveva dato ‘in figura’ la storia di San Francesco senza bisogno di scritte didascaliche; e questo è ciò che fin da principio è apparso evidente anche a me. Accogliendo completamente il punto di vista del

⁴¹Esses estudos foram publicados em 1481, na edição florentina do Comento landiniano, e em 1506, pelo editor Filippo Giunti, aos cuidados do humanista Girolamo Benivieni (1453-1542), que se tornou, reconhecidamente, fervoroso seguidor de Savonarola. Na edição de 1481, as considerações de Manetti foram publicadas logo após a carta laudatória de Landino, sob o título “Sito, Forma et Misura dello Inferno et Statura de Giganti et di Lucifero”. Já a edição Giuntina, como é conhecida, possui gravuras mostrando os postulados de Manetti sobre as proporções do reino de Lúçifer, como é o caso das figs.27 e 28.

Donati,ho potuto come lui rilevare che certe scene vanno affiancate, mentre altre vanno sovrapposte.⁴²”

A repetição da aparição dos protagonistas seria uma prova de que Botticelli imaginou seus desenhos como decoração para um espaço colossal; essa repetição faria possível a ligação das cenas (como no caso do movimento do Deus Pai de Michelangelo, na Sistina). Parronchi “monta”, a partir da planta da igreja, a decoração hipotética a partir do seguinte esquema: 26 composições para o Inferno na Tribuna, 32 do Purgatório no Tamburo, e da última do Purgatório e a primeira do Paraíso para o início da curvatura da Cúpula.

Para Parronchi, o fato de uma folha do Paraíso ter sido refeita seria indício que Botticelli pensou o movimento de ascensão de Beatriz e Dante na Cúpula. Depois de morto o Magnífico, o que restava fazer com os desenhos? Reuni-los num volume e entregá-lo para um escriba inscrever, com elegante escrita humanística, sua imensa didascálica, o texto do poema de Dante. O projeto do Dante de Botticelli seria portanto anterior à viagem do pintor a Roma, para o autor, contrariando a datação tardia de Berenson e o arco cronológico proposto por Lightbown.

Sobre as qualidades do conjunto ilustrativo, os autores que se debruçaram sobre o tema também discordam entre si. Ludwig Volkmann, o primeiro autor a dedicar uma obra exclusiva a respeito da iconografia para a **Comédia**⁴³, escreve: “Per nostro modo de vedere, e di sentire l’única e vera illustrazione della Divina Commedia è e rimarrà sempre quella d’un artista, il quale sappia talmente ispirarsi dai personaggi del Poema e sappia talmente immedesimarsi colla sostanza artistica di quest’opera immortale, da saperci rendere nell’arte sua, con tutto il vigore della sua personalità artistica, ciò ch’egli ha aferrato al proprio intelletto, vissuto nella propria anima”⁴⁴, ou seja, a obra titânica de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

A disputa entre as ilustrações e o poema de Dante é atestada nas citações recolhidas por Corrado Ricci, estudioso da iconografia dantesca, em seu desenvolvimento através dos séculos⁴⁵. Ricci observa que todos os autores debruçados sobre a história da iconografia

⁴² PARRONCHI, Alessandro. op. cit, p. 15.

⁴³VOLKMANN, Ludwig. op.cit.

⁴⁴ VOLKMANN, Ludwig.op.cit, p.45.

⁴⁵RICCI, Corrado (a cura di). **La Divina Commedia di Dante Alighieri nell’Arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari, ecc)**. s/local: Fratelli Treves Editori, 1953.

dantesca concordam, de maneira implícita, que as ilustrações mais belas e mais “eficazes” do poema de Dante não poderiam ter surgido no século do poeta.

Os artesãos do Trecento e do Quattrocento careciam da força e da exigência moral de Michelangelo, força e exigência nascidas da interiorização e compreensão profunda dos ideais dantescos na alma do grande artista. Enquanto que o poema de Dante opera, para esses autores citados por Ricci, os primeiros a descobrirem a história da recepção de Dante nas artes figurativas (Volkman, Guido Biaggi, Alfredo Bassermann e o próprio Ricci), na escala do grandioso, do trágico, do terrível (no sentido da *terribilità*, o conceito crítico atado às criações de Michelangelo), os primeiros ilustradores, marcados pela busca da graciosidade e da leveza, não sabiam e/ou não conseguiam alcançar Dante em sua construção imagética.

Alfredo Bassermann, citado por Ricci⁴⁶, aponta que isso é produto de um fato que, para esses autores, era incontestável: a supremacia da poesia sobre as artes figurativas. Assim como Homero surgiu antes de Fídias, Dante criou o universo estético renascentista antes de Luca Signorelli (c.1445-1523) e Michelangelo, seus intérpretes figurativos. Escreve Ricci: “Tutti, dunque, implicitamente concordi a riconoscere che l’illustrazione più efficace dalla Divina Commedia non poteva esser fatta nel secolo del poeta, nè por molto dopo; ma solo quando l’arte, in sicuro possesso d’ogni forma, avesse superato ogni ostacolo nell’esprimere i più fieri sentimenti e fosse sorto l’artista il quale avesse, con maggiore intensità, compreso e, con maggiore vastità e drammaticità, espresso l’espírito del Poeta”⁴⁷.

Segundo Ricci, as iluminuras do século de Dante, em sua simplicidade, “per non dire miseria”⁴⁸, eram incapazes de oferecer expressões gráficas dignas da potência dantesca, para a qual são necessárias uma forma vigorosa e um domínio perfeito dos meios técnicos. As miniaturas, em muitos casos, são puramente ornamentais, e sem referência ao texto. Em outros casos, elas são “explicativas”, num sentido que Ricci denomina “topográfico”: se limitam a desenhos geometrizes, com figuras humanas tímidas, e símbolos e alegorias referentes ao poema.

E quando as miniaturas são “descritivas”, ou seja, pretendem traduzir a cena poética em cena imagética, o observador se constrange, segundo Ricci, da falta de recursos técnicos e emocionais dos artesãos.

⁴⁶A obra citada de Alfredo Bassermann é **Orme di Dante**. Bologna: s/editor, 1902, p.500, in RICCI, Corrado. op.cit, p.V.

⁴⁷ RICCI, Corrado. idem, ibidem.

⁴⁸ RICCI, Corrado. idem, ibidem.

Ricci também acusa Botticelli de uma incapacidade de compreender o poema de Dante e ilustrá-lo, advinda de sua personalidade artística. Os “belíssimos desenhos” de Botticelli seriam iguais às suas telas mitológicas: não seriam uma menção à “selva selvaggia, aspra e forte” de Dante. O Inferno botticelliano careceria de pathos: “Gerione sembra un monstro de torneo, e il fragoroso Flegetonte un ruscello. Della figura stessa di Lucifero egli non ha potuto trar partito per creare un gigante poderoso e fero, quale si viede in tante opere anteriore, ed ha fatto un orso in piedi”⁴⁹.

É interessante notar que Ludwig Volkmann não concorda com esse juízo de Ricci. Para Volkmann⁵⁰, Botticelli refere-se diretamente à tradição anterior de ilustração para o poema de Dante, mas coloca-se a parte em vários momentos, inclusive nos monstros antigos do Inferno, alvos da observação crítica de Ricci, justamente por pensar o pathos dantesco de forma particular e única.

Para Adolfo Venturi⁵¹, Botticelli é o mais refinado “poeta da linha” da Arte florentina, o representante máximo da Firenze dos tempos de Lorenzo il Magnifico, dos sonhos do Humanismo e das fantasias dos homens do saber. Em Dante, Botticelli encontrou uma fonte inesgotável de temas e situações.

O comentário de Botticelli para o Inferno, nos termos de Venturi, “è veramente costruttivo, non solo di tutto l’insieme, ma anche dei particolari più significativi dei singoli canti. Il commentatore ripete, lungo ogni zona dell’imbuto infernale, figure in atteggiamenti simili, traendone il motivo da qualche verso della Divina Commedia: figura altalenanti per l’aria, distese e macerate dalla pioggia fitta e greve, gambe biforcute su dal bulicame, schiere in corsa perseguitate, ecc., ecc., rendono, come in un lampo, la visione generale dei cerchi, dei gironi e delle bolge, in quel ripetersi parallelo e simultaneo di forme.”⁵²

Para o desenho do Canto I (fig.29), Venturi escreve: “Il Vasari, discorrendo di Lorenzo Ghiberti, condannò il metodo di rappresentare varie azioni successive di un medesimo soggetto; ma l’unità aristotelica dell’azione, quale fu concepita al tempo del biografo aretino, non era ancor propria dell’arte. Non ancora, nel raccontare gli avvenimenti

⁴⁹ RICCI, Corrado. op.cit, p.X.

⁵⁰ VOLKMANN, Ludwig, op.cit.

⁵¹ VENTURI, Adolfo. **Il Botticelli interprete di Dante**. Firenze: Felice Le Monnier, 1921.

⁵² VENTURI, Adolfo. p.21.

sacri, per svolgere sulle porte delle chiese le istorie bibliche ed evangeliche, s'erano giunti in uno i diversi episodi di un fatto”⁵³.

O Virgílio de Botticelli, para Venturi, é representado como profeta ou patriarca, com barbas longas e mitra oriental. Sobre Gerião, Adolfo Venturi escreve(fig.30): “Fedelissima l'immagine del mostro, con ‘faccia d'uom giusto’, corpo di serpente, maculato ‘di nodi e di rotelle’, coda di velenoso scorpione e branche pelose fino al sommo. Sull'orto di pietra che cinge la rena infocata, ‘quella sozza immagine di froda’ tiene il busto e le zampe artigliate (...).”⁵⁴ Para Venturi, de maneira geral Botticelli é fiel a Dante.

Yvonne Bâtard contesta Vasari na afirmação de que Botticelli dedicou-se a ilustrar a **Comédia** após sua viagem a Roma. Enquanto o pintor dedicava-se aos trabalhos na Sistina, publicou-se em Florença a primeira edição do comentário de Landino. Também contesta o autor das **Vite** na caracterização de Botticelli como um homem desconcentrado e inquieto, que teria encontrado no estudo de Dante uma via para a perdição artística, e na pregação de Savonarola um atalho para o desastre. Bâtard estranha o fato de Vasari não citar o sucesso que a edição de Niccolo Della Magna encontrou, e creditar as mal-feitas gravuras do livro a Baccio Baldini, dono de uma oficina importante na Florença da época⁵⁵.

A autora concorda que o exemplar doado por Landino a Signoria, em pergaminho, não contém o conjunto inteiro das gravuras e é ricamente adornado à mão (fig.31), o que atestaria que, devido à má qualidade, tais ilustrações não eram dignas de serem apresentadas aos olhos dos notáveis da cidade. Também concorda que a visão do historiador Vasari combina-se com uma declaração do pai de Sandro, feita na altura do ano de 1480, que o filho trabalha em casa, “à hora que tem vontade”, na ilustração do Inferno, perdendo seu tempo nessa atividade enquanto poderia aceitar encomendas e fazer bons negócios⁵⁶.

Bâtard credita a escrita dos versos de Dante a Botticelli, e afirma ser inovadora a junção texto-imagem no caderno. Cita a variedade de comentários críticos à obra: “Les jugements portés sur l'ouvre elle-même sont encore plus variés: valeur iconographique inégalée, parfaite, ou valeur décevante, valeur nulle; progrès brusque dans la compréhension du rôle de l'illustration ou confusion pitoyable entre image visuelle et image poétique; subtilité et souplesse étonnantes de l'interprétation ou servilité inintelligente dans la façon de

⁵³ VENTURI, Adolfo. p.23.

⁵⁴ VENTURI, Adolfo, p.34.

⁵⁵ BÂTARD, Yvonne, p.8.

⁵⁶ BÂTARD, Yvonne. op.cit, p.6.

suivre le texte à la lettre et pas à pas; imprévisible variété ou répétitions insupportables?”. Bâtard lembra a visão de J. Mesnil, que apontava que, para os dantólogos dos séculos seguintes, os desenhos de Botticelli seriam dolorosamente inexatos ou errados, e que homens como Landino os consideraram um comentário visual suficiente⁵⁷.

Bâtard pergunta qual seria o valor artístico dos desenhos, e responde que talvez tal valor resida na maestria do uso da linha, a originalidade inventiva, a variedade na expressão dramática e certa inclinação visionária para construir a “expressão visível do invisível”. A linha, aspecto do qual Botticelli inequivocadamente possui o domínio completo, nos desenhos para a **Comédia** cria ritmos intensos e chega à improvisação, na opinião da autora. Para Berenson, a maestria da linha de Botticelli o aproximaria de Giotto; mas, para P. Toesca⁵⁸ a qualidade excepcional do desenho botticelliano esconderia a “nulidade” da sua interpretação da obra de Dante.

Bâtard identifica um certo “orientalismo” nos desenhos: Botticelli pode ser comparado aos mestres chineses e seus sucessores japoneses, mestres supremos da linha, e igualmente donos de uma leveza e pureza nas analogias pictóricas das sensações do mundo. Nesse sentido, a ausência de cor não é impeditivo para a fruição: a linha pura dá conta do universo de Dante, no que Bâtard denomina “riqueza de invenção de ritmos”. E arremata: “Nous croyons donc utile (...) de tenter l’analyse méthodique de l’ouvre, dans l’espoir de mieux comprendre Botticelli par Dante et peut-être même Dante par Botticelli, car chaque époque et chaque lecteur ont leur manière de lire et d’interpréter un poème; la nôtre peut s’enrichir de celle d’autrui, et ce n’est pas perdre sa peine que d’examiner comment, dans la Florence de Laurent le Magnifique, de Marsile Ficin et de Savonarole, le plus poète des peintres du Quattrocento a lu et dessinè la Divine Comédie.”⁵⁹

A autora faz uma análise de uma seleção dos desenhos. O Mapa do Inferno de Botticelli (fig.12), em sua opinião, seria uma carta topográfica expressando “o lugar, a forma e as dimensões” do Inferno, que preocuparam comentadores do poema durante o Quattrocento. No desenho, a estrutura do Inferno segue à descrita por Dante, e as personagens, em tamanho microscópico, seguem sua trajetória. A miniatura serviria de frontispício ao Inferno; apesar da pequena proporção e do jogo quase lúdico que esta

⁵⁷ BÂTARD, Yvonne. op.cit, p.8.

⁵⁸ Em seu **Sandro Botticelli e Dante. Discorso Inaugurale par l’anno scolastico 1921-1922**. Università di Firenze, citado por Bâtard.

⁵⁹ BÂTARD, Yvonne. op.cit, p.10.

confere ao desenho, tal seria um resumo completo da viagem de Dante e Virgílio ao reino de Lúcifer. Botticelli vestiu Dante de vermelho e verde, e Virgílio de azul e rosa, e por essas cores os diminutos bonequinhos são identificados.

Para o desenho do Canto I (fig.29), Bâtard descreve a divisão tripartite, com a figura de Dante fugindo a cada momento de cada uma das feras. Dante quase cai na vertigem do medo, “Mais Virgile apparaît à son tour, bon visage barbu, bonnet de mage ou de prophète, un peu massif devant un Dante plus jeune et plus svelte”⁶⁰.

Para a autora, os três animais parecem ter saído de um bestiário medieval, a figura de Dante errando na floresta faz lembrar a de Nastagio degli Onesti, nos painéis boccacianos do Museu do Prado (figs.4 a 7), e Virgílio, um personagem de Claus Sluter (como os das figs.32 e 33). A oposição entre a figura agitada de Dante, suas vestes flutuantes, e a figura composta de Virgílio, com seu manto e grande chapéu, corresponderia à oposição dada pelo texto entre a ansiedade do discípulo e a “gravidade melancólica” do mestre.

Já Alessandro Cecchi é enfático ao afirmar a extrema qualidade dos desenhos botticelliani: “Le pergamene, nell’ambito di una produzione grafica come quella del Botticelli, esigua a confronto della vasta mole di lavoro svolto, costituiscono un nucleo eccezionale per qualità e quantità e una testimonianza preziosa della fervida fantasia creatice e della felice vena narrativa dell’artista.”⁶¹

Sobre o debate historiográfico acima exposto, é interessante observar que Venturi, Bâtard, Donati, Watts e Parronchi insistem num ponto em comum: é possível considerar Botticelli comentador de Dante. A hipótese que se delineou é que tal afirmativa ganha um novo contorno, a partir da percepção de uma disjunção entre o comentário literário de Landino e o figurativo de Botticelli. Tal disjunção foi percebida, no caso da iconografia do poeta Virgílio, e talvez possa estar relacionada com debates políticos, teóricos e estéticos da Florença do final do Quattrocento, mas também por um fator inerente à própria obra de Dante.

Numa breve análise estilística dos desenhos, observa-se, em vários momentos, uma premente necessidade de representação do movimento das personagens. A utilização da cena seqüencial, como nota Schulze-Altcapenberg, ou seja, da repetição das personagens em diversas ações, no mesmo espaço físico, num vetor que une as cenas para um dos lados (por

⁶⁰ BÂTARD, Yvonne. op.cit, p.14.

⁶¹ CECCHI, Alessandro. op.cit, p.308.

exemplo, Dante e Virgílio passeando por entre os túmulos dos hereges, no Canto X, fig.34, em que se lê a seqüência da direita para a esquerda, notando-se a ênfase no diálogo de Dante com Farinata Cavalcanti, e o gesto de exortação de Virgílio a Dante, acima) contraria a convenção fundamental da perspectiva e estava em desuso na época de Botticelli.

Schulze-Altappenberg pergunta: “A central enigma of Botticelli’s Divine Comedy is its use of an apparently outmoded narrative technique (that of showing the same figures several times in the same illustration) in the context of an intellectual approach to visual imagery and widely differing modes of representation. Does it perhaps constitute a homage to Dante’s poetry and epoch?”⁶²

Esse “arcaísmo” na representação das cenas do poema de Dante, como notam alguns autores (como Lightbown, Clark, dentre outros), se ligaria à pregação de Savonarola. O monge dominicano, apaixonado pregador, dirigiu muitas diatribes inflamadas contra o mundanismo dos ricos e ambiciosos florentinos, e montou, em ocasiões diversas, piras onde queimaram livros, quadros e outros objetos, tidos como perigosos por desviarem a atenção dos cidadãos de uma conduta cristã ascética, austera e condizente com um Estado teocrático, que seria o produto de um expurgo das práticas políticas personalizadas pelos Médici, os poderosos e temidos banqueiros que, desde as primeiras décadas do século, dominavam Florença e dirigiam os rumos da República ao seu bel-prazer.

As posições de Savonarola, em relação às artes figurativas, são identificadas por historiadores do Renascimento como retrógradas e marcadas por um forte idealismo, de tons platônicos e convergentes a certos pressupostos de São Tomás de Aquino, em que o mundo material é identificado como fonte de males e ilusão, pois que a verdadeira beleza residiria unicamente na divindade. Anthony Blunt⁶³ ressalta o que seria um “arcaísmo” estético nas prédicas do monge, um retorno a posições da escolástica sobre o papel das artes figurativas na vida cristã. Tal severidade explicaria o tom místico das últimas obras de Botticelli? A questão permanece em aberto, mas de fato a leitura pormenorizada de Dante pode ter influenciado o mestre nessa mudança de tons, tanto cromáticos quanto construtivos.

⁶² Em SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th. “‘per essere persona sofisitica’: Botticelli’s Drawings for the Divine Comedy”, in SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th (ed.). op. cit., p.28.

⁶³ BLUNT, Anthony. “Colonna, Filarete, Savonarola”, in **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

A diferenciação formal, no tratamento dos temas dantescos, é dada também por uma modificação nos esquemas construtivos, porque Botticelli os utiliza de acordo com as partes do poema de Dante. Se a cena seqüencial aparece em todas as cenas do Inferno, no Paraíso a sua utilização é, inversamente, rara (as exceções são os Cantos XIV, XXII, XXVII, XVIII, respectivamente figs. 35, 36, 37 e 22). Por mais que se possa considerar a influência da pregação de Savonarola na obra de Botticelli, sendo inegável a diferença do Nascimento de Vênus (fig.38) para a Lamentação do Cristo (fig.39), quadros que seriam identificados como dois pólos opostos na trajetória do artista⁶⁴, e que seja plausível a explicação da utilização da narrativa em série como citação dos manuscritos do Trecento da **Comédia**, em que tal recurso é utilizado à exaustão, numa espécie de “arqueologia figurativa” (ou seja, uma busca, por parte de Botticelli, de soluções formais mais próximas aos tempos de Dante, busca essa compatível ao mestre que, ao figurar cenas retiradas de narrativas da Antigüidade, citava fontes figurativas antigas), seria interessante supor algumas outras soluções para o problema.

A adequação da forma plástica aos temas das três diversas partes do poema de Dante parece se ligar a uma leitura atenta às especificidades de cada uma dessas partes: o movimento físico, incessante, de Dante e Virgílio no Inferno, apresentado ao espectador em seu desdobrar minucioso, não seria uma referência ao processo narrativo do poeta florentino, marcado por ações rápidas e sucintamente descritas no reino de Lúcifer, ao olhar do Dante-peregrino, sempre exortado por Virgílio a olhar e passar, a guardar na memória mas não permanecer parado diante dos suplícios e horrores eternos aos quais são submetidos os pecadores?

É de se pensar, também, nas implicações de alguns dos pressupostos da Física aristotélica, nessas representações do movimento, sugestão que não se encontra em nenhum dos autores que se debruçaram sobre os desenhos. Como se sabe, a compreensão do movimento, no interior da Física aristotélica, pressupõe uma temporalidade diferente da existente no universo de Isaac Newton: o movimento, ao surgir do interior do corpo que se move (e não pela incidência de forças externas, que tiram os corpos do repouso) pode portanto repetir-se ad infinitum, mas porque algo no interior desse corpo assim o deseja (a

⁶⁴ Ou, como afirma ousadamente Georges Didi-Huberman, dois pólos complementares, sendo Botticelli ao mesmo tempo o grande poeta da construção de Vênus e de sua destruição, o mestre que identificou a força de Eros e Tânatos nos nus, tanto de deuses do Olimpo quanto de condenados no Inferno, no gestual de almas puras e dignamente vestidas como Beatriz e cadáveres ultrajados como o de Holofernes; DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vênus**. Paris: Gallimard, 2005.

vontade divina, em última instância). O tempo, portanto, não é medido de acordo com as reações dos corpos, sujeitos às forças físicas indiferentes às suas naturezas.

No escalonamento metafísico dos corpos, é perfeitamente possível fenômenos como o desdobrar de uma entidade em dois lugares físicos distintos, ou simultaneidade de processos. Para além de uma investigação sobre os movimentos do corpo humano, Botticelli segue de perto convenções narrativas estipuladas em ciclos ilustrativos da **Comédia** anteriores a sua empreitada.

Retornando ao problema da citação dos manuscritos anteriores da **Comédia**, percebe-se que a iniciativa de Botticelli remonta a outras iniciativas editoriais do poema, nos dois séculos de sua divulgação em várias cidades italianas. Nesse sentido, um aspecto fundamental na apreciação dos desenhos do mestre florentino é a consideração sobre seu lugar na história da iconografia dantesca renascentista. Nenhum manuscrito da época de Dante restou, mas logo depois da morte do poeta a **Comédia** foi intensamente copiada. Existem, hoje, aproximadamente mais de 600 manuscritos da obra. Muitos são decorados, mas ilustrados no sentido mais pleno do termo (ou seja, com representações de episódios dos cantos) restaram 30. A maior parte deles data do Quattrocento, época em que as ricas famílias das cidades italianas encomendavam cópias para suas bibliotecas particulares.

Alguns desses manuscritos, o chamado Dante Urbinate e o códice de autoria de Bartolomeo di Fruosino, possuem ligações diretas com os desenhos de Botticelli, como afirma Julia Schewski⁶⁵. Em relação aos manuscritos precedentes, Julia Schewski⁶⁶ afirma que o mecenas de Botticelli conhecia bem a tradição dos manuscritos luxuosos da **Comédia** durante seu século. Enquanto os primeiros ilustradores do Trecento realizaram ciclos mais simples, muitas vezes apenas pequenas miniaturas nas bordas, no século XV as oficinas passaram a oferecer decorações cada vez mais elaboradas, chegando a existir uma competição entre artistas de cidades diferentes, como Siena, Pavia e Florença, na produção desses códices de sonho, destinados aos ricos e exigentes homens de Estado. Schewski apresenta a hipótese que Lorenzo pode ter emprestado, para o exame do artista, um manuscrito hoje conservado em Ímola e Paris⁶⁷, ou enviado o pintor em viagens para tais consultas.

⁶⁵ SCHEWSKI, Julia.op.cit.

⁶⁶SCHEWSKI, Julia.op.cit.

⁶⁷Tal manuscrito está identificado, na Bibliothèque Nationale de France, como Ms.It.2017, e na Biblioteca Comunale di Imola, como Ms.76. Schewski identifica uma aproximação do ciclo de Botticelli com o do

É inegável que Botticelli estava a par do desenvolvimento das ilustrações, e que teve acesso a vários manuscritos; prova disso é a utilização de fórmulas narrativas e arranjos de composição presentes em seus desenhos e em seus predecessores. Para as edições, a posição de Botticelli é inversa: os gravadores das primeiras edições foram profundamente marcados pelas ilustrações da edição florentina, e alguns chegaram a citar diretamente não apenas o ciclo da **Comédia**, mas também seu estilo: o anônimo veneziano da edição de 1520, pertencente ao acervo da Biblioteca da Faculdade de Direito da USP (ver Apêndice) coloca a Vênus do pintor como símbolo do Céu de Vênus, no Paraíso.

A iniciativa de Botticelli em desenhar a **Comédia** é totalmente inédita; e só encontrará herdeiros a partir do final do século XVIII – era a primeira vez que um pintor realizava um ciclo completo de ilustrações para a **Comédia**. O mestre florentino inaugura as modernas empreitadas de ilustrações do poema de Dante; depois, virão John Flaxman, William Blake e Gustave Doré, nos séculos seguintes.

* * * * *

Faz-se necessário, a essa altura, discorrer, ainda que de maneira breve, sobre a delimitação teórica do campo destas pesquisas. O tema da iconografia dantesca renascentista está ligado a duas discussões que perpassam uma à outra, mas não são equivalentes: as sucessivas modificações pela qual passaram as artes na Itália da Renascença, e a iconografia.

A segunda discussão é o ponto de partida desta tese. O papel da iconografia nas artes visuais, múltiplo e mutável, intrigou tanto os tratadistas maneiristas e barrocos, que tentaram unificar os significados das formas em obras de consulta, quanto os historiadores modernos, na busca de interpretações plausíveis para obras enigmáticas ou fora de supostos padrões encontráveis na grande tradição figurativa e literária ocidental.

Aproximando-se mais da questão, percebe-se que tais padrões ou convenções podem ser extremamente fugidios, ou extremamente imutáveis, acarretando problemas metodológicos evidentes. De forma muito simplificada, a grande questão em torno da

chamado Mestre da Vitae Imperatorum, responsável pela ilustração desse códice. Tal semelhança seria observada no gestual e em reações dos personagens. Como se verá nos capítulos III e IV, observou-se uma outra hipótese: em relação às iconografias estudadas, pensou-se numa relação com o mais antigo manuscrito ilustrado da Comédia, pisano, de cerca de 1330, depositado no Musée Conde, em Chantilly, sob o código MS597 e por isso denominado Manuscrito Chantilly.

iconografia pode ser resumida na seguinte pergunta: por que algumas formas ou disposição de formas são encontradas em todas as partes, outras apenas em algumas épocas ou círculos artísticos, religiosos e culturais, ou outras mudam sucessivamente de lugar e sentido ao longo do tempo?

Tais conjuntos de formas que, juntas, correspondem a um trecho da Bíblia, ou a um verso de Virgílio, ou são criações independentes de textos, em alguns casos encontraram, em cada período, interpretações diferentes. No caso dos conjuntos ornamentais das igrejas românicas e góticas, foram necessários alguns séculos para que o historiador Émile Mâle fizesse reviver seus significados, provando existir neles uma ordem racional e não um arbítrio da fé. Germain Bazin⁶⁸ identifica, na obra de Mâle, a primeira etapa na construção de uma abordagem definitiva para os problemas iconológicos, no interior da disciplina da História da Arte; Warburg e seus seguidores teriam definido as possibilidades, mas também os limites, do método que pressupõe as iconografias “sintomas” da vida cultural das sociedades que as produziram.

Busca-se, através de apontamentos da metodologia da chamada escola de Warburg, relacionar a representação de Gerião e Virgílio em Botticelli com debates mais amplos, tanto da cultura figurativa dos manuscritos, incunábulo e edições, quanto de outras obras artísticas e dos debates literários. As duas figuras seriam índices da compreensão, por parte do artista, da herança da Antiguidade, e do legado de Dante como sucessor e tradutor dessa herança⁶⁹.

No ciclo ilustrativo de Botticelli, observa-se uma mescla de inovação e arcaísmo: às vésperas e durante o processo de queda da família Médici, o artista das grandes telas mitológicas volta-se ao já venerando poema de Dante, ao que parece numa busca por respostas a dilemas vividos em sua época e herdados da era do poeta, advindos da grandeza ambígua de Florença, ao mesmo tempo pátria de artistas e homens do saber e banqueiros ambiciosos, muitas vezes atormentada por uma política interna desonesta e externa ameaçadora.

O debate em torno da obra de Botticelli está indissociavelmente ligado à chamada escola warburgiana, assim denominada por inspirar-se na obra e na coleção de Aby Warburg.

⁶⁸BAZIN, Germain. “Os poderes da imagem: a iconografia”, “Os poderes da imagem: a iconologia”, in **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁶⁹Neste ponto, é fundamental recordar os apontamentos de Eric Auerbach em **Figura**. São Paulo: Ática, 1995.

Textos de tais historiadores formam a base para o estudo da obra de Botticelli, mesmo considerando críticas, contemporâneas a esses autores ou recentes, que se possa fazer a seus resultados e instrumentos de análise.

Um contemporâneo ilustre dos integrantes do círculo Warburg, Ernst Curtius, dedicou algumas linhas de sua obra-prima para defender e adotar sugestões metodológicas do fundador dessa escola⁷⁰, contra outras abordagens, como a de Heirinch Wölflinn. Essa escola preconizava o estudo sistemático do mundo imagético renascentista como índice dos debates políticos, intelectuais e mesmo econômicos, não apenas num estudo formalista das obras de arte. Carlo Ginzburg⁷¹, ao comentar essa corrente historiográfica, base de sua proposta de uma Micro-História, aponta que Warburg e seus discípulos inovaram os estudos históricos do século XX, com sua proposta de estudar as obras de arte enquanto partes da totalidade da vida social, cruzando a interpretação de cada uma com outras, mesmo que sejam de registros formais e materiais diversos, como iluminuras, moedas, ornamentação arquitetônica, etc.

Em “De A . Warburg a E . H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”⁷², Ginzburg comenta a publicação, em italiano, de livros de Warburg, F.Saxl e E.H. Gombrich, explicando que seria superficial acreditar numa “descoberta” do valor de Warburg e seus sucessores no momento em que escreve, a década de 60, em seu país. Não importaria o fato desses historiadores estarem longe temporalmente: “Isso, naturalmente, não tem nenhuma importância para quem se coloca o problema do valor intrínseco dos métodos adotados por esses estudiosos; mas é muito relevante para quem queira reivindicá-los em nome da moda e da ‘atualidade’”⁷³.

Warburg, em sua célebre tese de doutorado⁷⁴, elucidou o significado do “Nascimento de Vênus”, de Botticelli, a partir da reconstrução de um círculo de poetas e filósofos

⁷⁰Num capítulo de apaixonada polêmica contra os historiadores da arte, por um lado, e os defensores de uma possível “ciência da literatura”, publicado em 1947, e depois anexado ao grande trabalho do estudioso: CURTIUS, Ernst Robert. “Literatura Européia” in **Literatura européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec e Edusp, 1996.

⁷¹GINZBURG, Carlo. “De A . Warburg a E . H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”, in **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷²GINZBURG, Carlo. op.cit.

⁷³GINZBURG, Carlo. op.cit, p.41.

⁷⁴WARBURG, Aby. “Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, traduzida em **La rinascita del paganesimo antico**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996, e em **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Institute, 1999.

humanistas, reunidos em torno de Lorenzo o Magnífico. A partir de textos esquecidos, de manuscritos, de moedas, Warburg demonstrou que em Florença, no final do século XV, existiu um retorno às idéias do paganismo antigo, cristianizadas e interpretadas mediante leituras de Platão e outras fontes antigas, conhecidas pelos manuscritos recém-chegados de Bizâncio.

A questão básica de Warburg em sua tese é a verificação da ligação das telas mitológicas de Botticelli, no caso, em especial, o Nascimento de Vênus, a literatura poética e a teoria estética da época em que a tela surgiu. Tal questão baseia-se na indagação sobre quais os elementos da Antigüidade que interessavam aos artistas (plásticos ou literatos) do Quattrocento florentino. Esse interesse, esclarece o autor, não era meramente retórico; forças psicológicas concentradas nessas figuras dos sarcófagos e esculturas de uma era passada fizeram com que os renascentistas as tirassem do esquecimento ou da semi-consciência.

Warburg reconhece sua dívida com estudiosos anteriores: Meyer, em 1881, identificou como principal fonte literária do Nascimento de Vênus o hino homérico dedicado à deusa, e Gaspary, em 1888, observou que a tela era a criação pictórica de um baixo-relevo imaginado pelo humanista Angelo Ambrogini, dito Poliziano (1454-1494), companheiro de Landino e Ficino na academia florentina, em **Stanze cominciate per la Giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici**, belo texto poético dedicado os jogos patrocinados pelo irmão mais novo de Lorenzo o Magnífico, Giuliano (1453-1478), em 1469⁷⁵. Warburg, porém, vai além de Gaspary, ao demonstrar que Poliziano forneceu, expressamente, o programa para a tela, já que Botticelli figurou sua interpretação e recriação do hino homérico.

Poliziano criou, na **Giostra**, uma descrição do Reino de Vênus; no templo da deusa, duas séries de baixo-relevos: a primeira contando a história de seu surgimento, e a segunda, com narrativas sobre a ação de Eros e suas conseqüências: os raptos de Europa e Perséfone, Ariadne abandonada, Polifemo e Galatéia. As obras imaginárias seriam de autoria de Vulcano, marido da deusa.

⁷⁵WARBURG, Aby. op.cit, pgs.4/5. POLIZIANO, Angelo. **Stanze cominciate per la Giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici**. Disponível no site IntraText Digital Library: <http://www.intratext.com/y/ITA1329.HTM>.

Na cena do nascimento de Vênus e de sua chegada à terra (verdadeiro tema do quadro de Botticelli) Poliziano seguiu o hino homérico no essencial, atendo-se a acrescentar pormenores e detalhes descritivos. Botticelli fez algumas variações: Vênus cobre o seio com a mão direita, ao invés da esquerda, que cobre o púbis com os longos cabelos (bela licença poética do pintor), e no lugar das três Horas vestidas de branco que acorrem à praia para vestir a divindade, uma Hora vestida elegantemente com um tecido de flores e ramagens.

Warburg escreve: “In tal modo, il poema è caratterizzato come elaborazione anteriore, piú vicina al modello, e il dipinto come elaborazione posteriore, piú libera.”⁷⁶. A afirmação vai de encontro à tradição, que identifica nos poemas de Poliziano a inspiração para Michelangelo e Rafael, ou seja, uma ponte entre a poética e a plástica.

Mas no ponto fundamental o pintor aceita o poeta: Botticelli preocupou-se em representar o movimento da deusa, de suas vestes e cabelos, animados pela força de Zéfiro benfazejo; esses movimentos são “fixados”, o que Warburg define como uma das correntes dominantes dos centros artísticos da Itália setentrional, a partir das três primeiras décadas do Quattrocento, e que em Leon Battista Alberti tem sua expressão definitiva e, por assim dizer, axiomática. Alberti postulava em seu **Da Pintura** que, nos cabelos, vestes e gestos, os artistas deveriam casar a imaginação com o estudo cuidadoso da natureza⁷⁷.

Pouco depois do término e divulgação do tratado de Alberti, em 1435, Agostino di Duccio (1418-1481) deu às figuras alegóricas do Templo encomendado por Sigismondo Malatesta, em Rimini (figs.40, 41 e 42), vestes e cabelos esvoaçantes, graça e vida ao erudito esquema iconográfico; as personagens teriam origem no púlpito de Nicola Pisano para o Batistério de Pisa (fig.43) (Alberti encaminhou a encomenda de Malatesta a Duccio). É sabido que os escultores pisanos foram os responsáveis pela utilização, ou melhor, pela citação de formas antigas em obras escultóricas modernas. Donatello (c.1386-1466), segundo Warburg, também se utilizou dessa figura de Hora para um dos apóstolos e um dos mártires nas portas de bronze de San Lorenzo, em Florença (figs.44 e 45).

Duccio teria citado formas de sarcófagos romanos, e ilustrações do Códice Pighianus⁷⁸ (fig.46), que apresentam Medéia com um dragão e vestes peculiares; o artista, em

⁷⁶WARBURG, Aby. op.cit, p.9

⁷⁷ ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. MENDONÇA, Antonio da Silveira (tradução). Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

⁷⁸ Tal códice, pertencente a Staatsbibliothek de Berlim, foi uma das fontes iconográficas mais importantes para o Quattrocento, por compilar legendas em latim e outros fragmentos de monumentos de Roma, alguns

Milão, para um outro baixo-relevo, transformou uma mênade em anjo. Warburg acompanha tal migração das iconografias em várias obras, de suportes e intenções diferentes, como os baixo-relevos de Duccio, as portas de bronze de Donatello, as iluminuras dos códices; mesmo para iconografias não-clássicas, a forma antiga transforma-se no vocabulário corrente: Duccio transforma a narração de um túmulo antigo na história de São Bernardino, para a igreja dedicada ao santo em Perugia (fig.47).

Para Warburg, é muito provável que Alberti tenha influenciado igualmente Poliziano na identificação da reprodução dos “acessórios móveis” (cabelos, vestes, braços e gestos) como um problema artístico de relevância. O poeta encontrou, segundo o historiador, as palavras destinadas a tais elementos em Ovídio, especialmente nas narrativas das **Metamorfoses**. Na descrição dos baixo-relevos imaginários, dedicados ao templo de Vênus, Poliziano fala dos “zéfiro amorosos”, que entram nas cenas para com a força dos ventos mover os cabelos e roupas das personagens, como Prosérpina raptada por Plutão.

No Nascimento de Vênus, a figura feminina da direita, que saúda e apresenta o manto à deusa, está de acordo com a descrição das Horas fornecida por Poliziano e a identificação dos “acessórios móveis” como marcas de citação da arte antiga. Os cabelos da Hora também são uma longa onda castanha, e suas vestes, revoltas pelo vento que sopra trazendo a concha de Vênus à praia. O cinto da Hora é um ramo de rosas; Warburg chama atenção para este detalhe do vestuário, afirmando que tal pormenor traz a identificação da figura. Para os eruditos renascentistas, alerta o autor, os detalhes nunca significavam “qualquer coisa”; os significados das cenas muitas vezes são elucidados a partir de minúcias, o que este caso exemplifica.

Nas **Metamorfoses**, Ovídio, ao descrever a Primavera, declara que esta veste-se com flores. Nos Fastos, o poeta romano saúda as Horas, dizendo que estão sempre “convenientemente vestidas”. Poliziano traduziu o primeiro verso compreendendo que Ovídio afirmava ter a Primavera “um cinto” de flores (Warburg diz ser possível entender que tal personagem possui uma “coroa” de flores encimando a cabeça); Vincenzo Cattari, em seu **Le imagini dei Dei**, cita igualmente Ovídio, ressaltando a “bela guirlanda” de flores com as quais a deusa da primavera adorna seu belo corpo.

desaparecidos. Tal manuscrito é peça fundamental no levantamento, feito por estudiosos do Warburg Institute, em Londres, sobre o conhecimento renascentista da Antigüidade: <http://www.sas.ac.uk/warburg/photos/index/GODS&MYTHS.htm>.

Ovídio, fonte dessa “intrincada erudição”, inspirou mais uma figura da Primavera: a **Hypnerotomachia Poliphili**, monumento da imaginação culta renascentista e de sua ligação apaixonada com a herança da Antiguidade, traz mais uma obra de arte imaginária: entre outras maravilhas, Polifilo vê um Triunfo de Vertumnus e Pomona, cuja base quadrada é adornada com personificações das quatro estações. O autor da **Hypnerotomachia** é exato; as flores são colocadas numa guirlanda na cabeça da deusa, não num cinto. A gravura correspondente traz uma mulher de pé, em posse de todos os atributos, e cabelos esvoaçantes: “Da tutt’una serie di illustrazioni e dalla loro descrizione nella Hypnerotomachia risulta chiaro anche in altro modo che anche per un erudito veneziano che volesse far rinascere l’arte ântica nelle sue opere piú significative, la mobilità esterna delle figure era considerata ingrediente caratteristico”⁷⁹.

Vasari identifica várias correntes de desenvolvimento nas artes plásticas florentinas no Quattrocento: da contundência de Masaccio à espiritualidade delicada de Fra Angelico (c.1395-1455), do heroísmo de Donatello à refinada exuberância de Domenico Ghirlandaio(1449-1494), existem escolhas entre a herança da Antigüidade, o projeto de Giotto e a discussão com outros centros de produção artística, como as cidades do Norte e Roma. Mas um problema concreto é a relação com a arte do Norte dos Alpes: Flandres e outras cidades das ligas comerciais flamengas despontaram, no início do século, como importantes exportadores de objetos artísticos: gravuras, pinturas, tapetes, jóias, tecidos flamengos rivalizam com os produtos italianos em outras regiões da Europa e na própria Itália.

Warburg percebeu a influência das artes do Norte na tapeçaria de flores, frutas e folhas da Primavera de Botticelli; esse gosto pelo decorativo, trabalhado com exatidão descritiva, desagradará mais tarde Michelangelo, e Vasari por consequência. Os flamengos determinaram o gosto em cortes como a espanhola e a portuguesa ⁸⁰, e na Florença dos anos 1480, através da presença de obras como o chamado Tríptico Portinari, de Hugo van der Goes (ca.1440-1482).

⁷⁹WARBURG, Aby. op.cit, p.18.

⁸⁰ Dois textos de Warburg sobre a relação entre arte flamenga e italiana, durante o Renascimento: “Flemish Art and the Florentine Early Renaissance”, “Flemish and Florentine Art in Lorenzo de Medici’s circle around 1480”, in WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Institute, 1999. Outras indicações preciosas sobre essa ligação, um dos temas do capítulo III desta tese, estão em VEGAS, Liana Castelfranchi. **Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento**. Milano: Jaca Book, 1983, e em RAGGHIANI, Licia Collobi. **Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570**. Bologna: Edizioni Calderini, 1990.

Warburg chama atenção para outro fato: Botticelli dialoga com a arte do norte de seu tempo, mas foi influenciado definitivamente pela leitura feita pelos humanistas do círculo que participava das descrições das obras da Antigüidade. Foi chamado, por seus contemporâneos, de “o novo Apeles”, o grande artista grego redivivo, e seu gosto pela ornamentação também é um indício de sua preocupação, durante um período significativo de sua carreira, em seguir as indicações de autores como Plínio. Em suas obras mitológicas, Botticelli perturba por uma incrível semelhança com alguns murais de Pompéia, descobertos apenas na virada do século XVIII para o XIX. As figuras que ornaram as paredes da Vila dos Mistérios, na cidade destruída pelo Vesúvio, séculos depois, ressurgem pelas mãos do pintor florentino em graça, movimento e força enigmática.

A interpretação seguinte da Primavera de Botticelli surgiu de um dos jovens eruditos que seguiu a Biblioteca Warburg em seu exílio em Londres: Ernst Gombrich⁸¹ escreveu, para o periódico dos Institutos Warburg e Courtauld, um célebre ensaio, no qual sustenta que o neoplatonismo de Marsilio Ficino foi a fonte de inspiração para o quadro de Botticelli.

Gombrich historia as leituras passadas da obra, pondo em destaque a de Warburg, e enuncia o ponto comum a todas elas: “There is, in fact, an important assumption which this interpretation shares with all previous theories. It is an assumption which may any day be overthrown by a lucky find: the hypothesis that Botticelli’s mythologies are not straight illustrations of existing literary passages but they are based on ‘programmes’ drawn up *ad hoc* by a humanist”⁸².

Para Gombrich, a tela relaciona-se com a **Theologia Platonica** de Marsilio Ficino, o outro pilar do chamado neoplatonismo florentino⁸³. Ficino laicizou o sistema de correspondências entre personagens históricos e eventos sagrados ou profanos, criando uma espécie de equivalência simbólica entre os termos (sejam imagens, sejam palavras) envolvidos em uma afirmação.

Como vimos, é ponto pacífico, para os historiadores da Biblioteca Warburg e o próprio Warburg, enxergar em Botticelli as figurações visuais das pesquisas místicas e herméticas dos eruditos florentinos. Segredos guardados nos manuscritos antigos vindos de

⁸¹GOMBRICH, Ernst. “Botticelli’s mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle”, in **Journal of Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945, pgs.7-60.

⁸² GOMBRICH, Ernst. *op.cit.*, p. 7.

⁸³ FICINO, Marsilio. **Platonic Theology**. Latin Text edited by BOWEN, William, HANKINS, James. English Translation by ALLEN, Michael J.B. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

Bizâncio viraram, na imaginação desses sábios, os mistérios da alquimia e da sabedoria pagã que teriam ressurgido, na Florença de Lorenzo il Magnifico, e se tornado imagens de forte conteúdo psicológico.

Tais interpretações, porém, na atualidade, como não poderia deixar de ser, encontram reservas e críticas. Horst Bredekamp⁸⁴ afirma que a composição da Primavera foi realizada pelo pintor para reforçar as pretensões políticas do jovem Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, primo do Magnífico e que ficou sob sua tutela depois da morte de seu pai. Lorenzo di Pierfrancesco teria sido educado pelos humanistas florentinos para suceder seu primo no poder, e realizar a ascensão do ramo colateral da família.

Tal ascensão, de qualquer maneira, foi bruscamente interrompida pela pregação de fra Savonarola, monge dominicano que em 1492 expulsou a família Medici de Florença com sua fé conservadora e austera. Savonarola, em alguns pontos, prefigurou o movimento protestante do século seguinte: criticava o fausto da Igreja e dos seculares florentinos, incitando os habitantes da cidade a se purificarem de seus pecados, lançando em enormes piras os símbolos de sua sordidez e devassidão: jóias, perucas, perfumes, livros laicos, esculturas e telas foram queimados, em grandes demonstrações de aceitação e popularidade do monge.

Sabe-se, pelo processo que se seguiu, que um dos irmãos de Sandro tornou-se seguidor de Savonarola, sendo punido por isso com o exílio⁸⁵. Vasari afirma que o próprio pintor tornou-se um “piagnone” e enfrentaria, com o julgamento e morte de Savonarola, uma grande crise pessoal, artística e mística⁸⁶. São inegáveis as grandes modificações pelas quais passou a obra do pintor em seus últimos anos de vida; a morte de Lorenzo il Magnífico, a expulsão dos Médici de Florença, (e o final das esperanças de ascensão de Lorenzo di Pierfrancesco), e por fim os falecimentos dos humanistas Landino e Ficino, marcaram o fim da “era de ouro” de que fala Vasari. Michelangelo, igualmente protegido dos Medici, até o final da vida lembraria tais acontecimentos de sua juventude: o final da era dos jardins da família de banqueiros, e a voz ardente de Savonarola pregando contra os excessos dos burgueses de sua cidade⁸⁷.

⁸⁴BREDEKAMP, Horst. **Botticelli, La primavera: Florencia como jardín de Venus**. Madrid e Cidade del Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1995.

⁸⁵LIGHTBOWN, Ronald. op.cit.

⁸⁶VASARI, Giorgio. “Vita di Sandro Botticelli”, op.cit.

⁸⁷ VASARI, Giorgio. “Vita di Michelangelo”, tradução do prof. Luiz Marques, gentilmente cedida em mimeo.

O Anônimo Magliabechiano conta que Botticelli desejou pôr no fogo uma de suas telas, e que um comerciante flamengo o impediu, levando a obra consigo e salvando-a da incineração. Depois, com amargura, o pintor teria perguntado a um conterrâneo o porquê da execução de Savonarola, absolvido no julgamento. Esses episódios em nada fazem lembrar o Botticelli alegre e espirituoso dos **Detti Piacevoli** de Poliziano, que recusa o matrimônio com afetação (confirmando a suspeita de homossexualidade) e que, na biografia de Vasari, faz brincadeiras com alunos e vizinhos barulhentos⁸⁸.

Os desenhos para a **Comédia** encontram-se, portanto, na cisão entre o projeto humanista, clássico e laico, e as pregações de Savonarola; entre a villa tranqüila e nobre e o burburinho das ruas estreitas da velha Florença, entre o sagrado e o profano, entre a afirmação do artista enquanto homem do saber e sua condição de mero artesão, agregado a uma família de poderosos. Tais tensões explicariam o fato de Botticelli ter deixado inacabado seu comentário visual à obra de Dante, e ter retornado aos modelos dos antigos mestres piedosos, em sua velhice.

Vasari, indiretamente, credita a ruína de Botticelli a seu estudo desmedido de Dante. Existiria um perigo em se deixar levar pela poesia forte e enigmática da **Comédia**? As passagens do Inferno inspirariam excessos doutrinários perniciosos ao humanismo? Ou, melhor, certa interpretação do Inferno acarretaria em excessos? Ao mesmo tempo, Vasari afirma que os desenhos de Botticelli foram “considerados coisa maravilhosa”, o que nos leva a crer que o biógrafo não conheceu o conjunto de ilustrações, apenas as gravuras da edição de 1481.

Se, como diz Warburg, o que liga Botticelli e Leonardo, no início das suas trajetórias, é a preocupação com a representação do movimento, (cujo índice foi, para gerações anteriores, a citação das figuras femininas esvoaçantes dos sarcófagos), talvez a oposição não

⁸⁸VASARI, Giorgio. op.cit. Em POLIZIANO, Angelo. **Detti Piacevole**, as partes dedicadas à messer Sandro são: “200 – Sandro di Botticello fu stretto da messer Tomaso Soderini a tor moglie. Risposegli cosi: – Messer, i' vi vo' dire quello che m'intervenue una notte. Sognavo aver tolto moglie, e fu tanto el dolore che io n'ebbi nel sogno, che io mi destai; et ebbi tanta la paura di non lo risognare, che io andai tutta notte per Firenze com'un pazzo, per non avere cagione di radormentarmi. – Intese messer che non era terreno da porvi vigna”. “328 – Un bisticcio piacevole mi disse a questi di Sandro di Botticello: – Questo vetro chi 'l votrà? Vo' tre, e io v'atrò!” “366 – Sandro di Botticello, a uno che diceva: – Io vorrei cento lingue –, disse: – Tu chiedi più lingue e ha'ne la metà più che 'l bisogno. Chiedi cervello, poverello, ché no' n'hai cical!” <http://www.intratext.com/IXT/ITA1849/RF.HTM>

se encontre no par alegoria-estudo da natureza, mas nos métodos empregados para a busca da compreensão dos mecanismos do movimento, tanto humanos quanto das forças naturais.

Edgar Wind, em seus célebres ensaios dedicados a Botticelli em **Pagan Mysteries in the Renaissance**⁸⁹, liga a poética do mestre florentino, nas duas obras-primas do chamado ciclo mitológico (a Primavera e o Nascimento de Vênus), às obras dos humanistas Marsilio Ficino e Agnolo Poliziano. Poliziano e Ficino foram os mestres de Lorenzo di Pierfrancesco. As duas telas mitológicas citadas, encomendadas para a decoração da villa de Castello, propriedade do jovem, atestam a existência do que Wind afirma ser uma “constelação”: “The constellation Ficino-Poliziano-Botticelli should therefore be amply sufficient to explain these pictures”⁹⁰. Wind estranha que apenas a ligação Poliziano- Botticelli, à época que escreve (seu livro data de 1958), tenha sido totalmente esclarecida (por Warburg em sua tese de doutorado).

Na verdade, como bem exemplifica Wind, a ligação da obra botticelliana com o humanismo florentino passa por uma imensa série de fatores, alguns dos quais ainda no cerne das polêmicas atuais a respeito do artista. Um desses aspectos diz respeito ao fato de que Poliziano e Ficino eram figuras-chave na corte de Lorenzo o Magnífico, o que significava, na Florença dos anos de 1470, uma tensão política crescente, que culmina com a expulsão da família da cidade e a ascensão de Savonarola. A discussão, infundável, sobre as relações do pintor com os seguidores do monge dominicano atesta a complexidade do problema⁹¹ que se esconde atrás dos retratos da Adoração Lema, por exemplo (fig.1).

Para Horst Bredekamp, contudo⁹², o simples fato de Botticelli trabalhar para Lorenzo di Pierfrancesco já atesta uma cisão entre os dois ramos da família Medici. O jovem Lorenzo di Pierfrancesco havia se indisposto com Lorenzo o Magnífico, por conta da má administração de sua herança. Quando do retorno do exílio da família, em 1494, Lorenzo di Pierfrancesco apresentou-se como uma renovação possível e desejável da hegemonia da

⁸⁹ WIND, Edgar. “Botticelli’s Primavera”, “The Birth of Venus”, in **Pagan Mysteries of the Renaissance**. New York and London: W.W.Norton&Company, 1968.

⁹⁰ WIND, Edgar. “Botticelli’s Primavera”, in op.cit, p.113.

⁹¹ Tais temas geraram a última grande exposição sobre a obra de Botticelli, realizada no Museu de Luxemburgo, em Paris, de 1 de outubro de 2003 a 22 de fevereiro de 2004, e no Palazzo Strozzi, em Florença, de 10 de março a 11 de julho de 2004. O catálogo da exposição, Botticelli from Lorenzo the Magnificent to Savonarola, conta com um texto de Antonio Paolucci, “Botticelli and the Medici: A Privileged Relationship”, que retoma alguns pontos do debate acerca da natureza da ligação do mestre com os Medici e seus agregados: **Botticelli from Lorenzo the Magnificent to Savonarola**. Milano: Skira, 2003.

⁹² BREDEKAMP, Horst. **Botticelli. La Primavera. Florença como jardim de Venus**. Madrid: Siglo Veintiuno Ediores, 1995.

família na cidade. Concretamente, segundo Bredekamp, Botticelli estava a serviço de grupos de uma certa oposição a Lorenzo Magnífico.

Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, primo de Lorenzo, o Magnífico, comumente aparece nos documentos como Lorenzino.⁹³ Este Lorenzino, que havia encomendado a Primavera e o Nascimento de Vênus, em 1496 recebeu uma carta do jovem Michelangelo, então em Roma, aos cuidados de Botticelli⁹⁴.

Tal documento atestaria a importância da ligação de Lorenzino com Botticelli, e a filiação do artista com certos setores da política florentina, talvez não alinhados com Lorenzo o Magnífico. Essa filiação poderia estar no cerne de algumas divergências do trabalho do artista com certos pressupostos da discussão intelectual do período, ou mesmo no centro de algumas de suas opções estéticas, no final da vida.

* * * * *

No centro de apaixonadas polêmicas, que resistem no âmbito da História da Arte até os dias atuais, a obra de Botticelli, e seus desenhos para a **Comédia**, permanecem como um dos conjuntos mais célebres de desenhos da Arte européia, e também um grande enigma. A quem se destinava este códice luxuoso, de caráter singular, e que faz par com a edição florentina do poema de Dante e do comentário de Landino, de 1481- ao próprio artista, como supõe Ronald Lightbown, ou ao mecenas Lorenzo de Pierfrancesco, com todas as conseqüências de tal mecenato, como aponta Horst Bredekamp? Seria, como arrisca Alessandro Parronchi, um ensaio para uma decoração ambiciosa (e se poderia argumentar,

⁹³ Digno de nota é o fato de Lorenzino ser também mecenas de Amerigo Vespuccio. Para ele, o navegador endereçou todas as suas cartas, relativas às viagens realizadas com Colombo e para os portugueses, entre 1500 e 1503, ano da morte de Lorenzino. Sobre a figura do mecenas de Botticelli, consultar HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da casa dos Medici**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, e GRASSELINI, E e FRACASSINI, A. **Profili Medicei**. Firenze: SP44, 1982. Sobre sua relação com Vespuccio, VESPUCCIO, Amerigo. **El Nuevo Mundo – viajes e documentos completos**. Madrid: Ediciones Akal, s/d. Na sua primeira carta a Lorenzino, Vespuccio cita Dante para falar da mudança de hemisfério; a **Comédia** muitas vezes era tomada no sentido cartográfico; a respeito, HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense e Publifolha, 1994, e DELUMEAU, Jean. **Uma história do paraíso**. Lisboa: Terramar, 1994.

⁹⁴ De Roma, pouco depois de seu vigésimo quinto aniversário, Michelangelo enviou uma carta a Lorenzo di Pierfrancesco, invocando o nome de Jesus Cristo e narrando sua apresentação a importantes cardeais e banqueiros romanos. A carta é datada em 2 de julho de 1496, e uma referência está em BULL, George. **Michelangelo. A Biography**. London: Penguin Books, 1995, pg.34.

um projeto um tanto quanto descabido) da cúpula do Duomo de Santa Maria del Fiore, ou apenas anotações de um apaixonado leitor de Dante, apesar de limitações intelectuais graves e tal jornada ter representado uma porta para a decadência, como narra Giorgio Vasari?

Os belos desenhos em pergaminho, na frágil e evanescente ponta de prata, no lápis que se insinua certo em curvas, em figuras humanas representantes das mais altas esperanças e das mais profundas agonias, já foram considerados exemplos da perfeita junção entre projeto estético e realização, mas igualmente pálidas referências ao universo de Dante. Sabe-se muito pouco sobre os desenhos, de fato. E se pensaram inúmeras coisas sobre eles, indo de extremo a outro nessas conjecturas.

Na ilustração para o Paraíso XXVIII, Dante e Beatriz surgem em meio a anjos, dispostos em meias-luas que se cruzam (fig.23), na hierarquia dos seres celestes de acordo com Dionísio Aeropagita. Dante já avista Deus, na nona esfera do Paraíso, cristalina e banhada pela luz que emana do Onipotente, cercado de glória eterna. Nessa cúpula de anjos músicos, guerreiros e adorantes, Beatriz permanece em seu papel da mais digna educadora e da intercessora mais próxima de Dante, no final de sua grande viagem pelo que aguarda todos os homens, depois da morte. Nesses anjos tão delicadamente dispostos, um segura um papel, onde se lê com dificuldade⁹⁵ “Sandr^o /dima/rian^o”. Hein-Th. Schulze Altcappenberg escreve: “The cartellino bearing’s Botticelli’s signature (...) is to be interpreted as a self-referential reminder, a petition on behalf of himself and his work. Humbly but not modestly, Botticelli has dispensed with the intercession of a saint and set his own petition in the very sphere where Dante is to see God directly for the first time and where, according to the following canto, memory is no longer necessary”⁹⁶.

É interessante a afirmação de Altcappenberg, que cita um trabalho sobre alguns dos chamados artistas flamengos, para identificar uma expressão de humildade do artista⁹⁷. Mas pode-se pensar que o autor do desenho envia seu nome, junto à corte celestial, através de uma prece recolhida por um anjo, mas sim, para um intercessor, não um santo, um homem de sua terra. Um homem que, no momento em que, com o lápis e a ponta de prata, o artista

⁹⁵ Graças a detalhes ampliados em ALTAPPENBERG, Hein-Th. Schulze.op.cit, pgs.276 a 279 (figs.). Os traços separam as sílabas, divididas na inscrição do cartellino do anjo.

⁹⁶ ALTAPPENBERG, Hein-Th. Schulze.op.cit, pgs.276-277.

⁹⁷ O trabalho citado por Altcappenberg é: HOFSTEDE, Justus Müller. “Der Künstler im Humilitas-Gestus: Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext- Jan Van Eyck, Dieric Bouts, Hans Memling, Joos van Cleve“, in **Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance**. Bonner Beiträge sur Renaissanceforschung. Cologne: Günter Schweikhart, 1998, vol.2.

imaginou a cena de sua maior felicidade possível, já estava morto, e quem sabe, pela eternidade, a realmente adorar o Altíssimo junto à amada. A Dante, Botticelli dirige sua prece, seu pedido, seu nome, abreviado da forma que o chamavam (Sandro) e de outro, que remetia à grande intercessora de todos os homens, Nossa Senhora (Mariano). A Dante Botticelli dirigiu seu apelo, nos tempos em que alguns de seus conterrâneos pensaram ter dado fim ao degradante e injusto exílio perpétuo do poeta, fazendo-o retornar, definitivamente, à pátria.

II) “Maravigliosa inventione”

No dia 30 de agosto de 1481, um livro terminou de ser impresso, na prensa de um editor que se assinou Nicholo di Lorenzo della Magna, em Florença. Era a primeira edição florentina da **Comédia** de Dante, denominada de Divina por Giovanni Boccaccio e lida com devoção nos quatro cantos da Itália, em dois séculos de ampla divulgação, estudo e comentário.

No caso, a iniciativa editorial de Nicholo della Magna era dupla: o livro também era a primeira edição do **Comento** de Cristoforo Landino ao poema de Dante, e de uma carta laudatória de Marsilio Ficino. Outro fator diferencial eram as ilustrações que saíam, acompanhando Canto por Canto, em calcografias, tornando o incunábulo a primeira edição ilustrada da obra de Dante e de um seu comentário.

Porém, a oficina de Nicholo della Magna encontrou dificuldades nas tarefas, e só conseguiu imprimir as duas primeiras gravuras nas páginas correspondentes; até o Canto XIX do Inferno, as demais foram impressas separadamente e o conjunto era colado aos exemplares, em espaços em branco.

Dos exemplares que existem, a maior parte não possui as gravuras coladas, como é o caso do existente na Newberry Library, em Chicago (fig.48). Já o depositado na Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, é um desses raros exemplares completos. Na Biblioteca Nazionale de Florença, um exemplar conta com todas as ilustrações e outro, apenas as duas primeiras, mas foi adornado ricamente à mão (fig.31). Este exemplar, sob o código SEDE Ed. R. 626 da Biblioteca Riccardiana, foi apresentado por Landino a Signoria da república toscana.

Tal empreitada editorial buscava, de forma definitiva, sanar algo que os florentinos de então sentiam como uma dívida ao seu conterrâneo: humilhado, perseguido e exilado, o poeta escreveu sua obra máxima no exílio, entre Verona e Ravenna, encontrando a morte e a sepultura nesta última cidade, às margens do Adriático, muito longe do Arno natal⁹⁸.

⁹⁸ Por uma coincidência, o velho humanista Francesco Filelfo, tradutor e estudioso do grego, por um período professor na universidade de Florença e comentador de Dante, em Santa Maria Fiore, em 1431, retornou à

No cabeçalho da edição, encontra-se a inscrição: “Comento di Cristoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino” (fig.49). Na última página, lê-se: “Fine del Comento di Cristoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta eccellentissimo, et impresso in Firenze per Nicholo di Lorenzo Della Magna a di XXX dagosto MCCCCLXXXI” (fig.50).

O editor apresentou um volume in folio, com 42 cm por 26,5 cm, de 372 folhas não numeradas. O exemplar da Fundação Casa de Rui Barbosa possui dezenove gravuras em cobre, sendo que as duas primeiras foram impressas no livro, e as dezessete restantes, coladas no volume posteriormente. Um retalho do livreiro B. Quaritch, de Londres, conservado junto com o exemplar, informa que esta seria “a swirdeland copy which has two engravings and seventeen fac-smiles. All the engravings, except the first two, were printed separately from the text and intended to be pasted on”.

O Catálogo da Biblioteca de Rui Barbosa⁹⁹ informa: “Precioso incunábulo biblio-iconográfico. É a primeira edição do comentário do erudito Cristoforo Landino e notável principalmente como paleotipo iconográfico. Depois da obra de Bettini da Siena, **Monte Sancto di Dio**, 1477, cujas figuras são dos mesmos artistas, e da **Cosmographia** de Ptolomeu, 1478, com vinte e sete cartas geográficas, gravadas sobre metal, é o mais antigo livro ilustrado com figuras em talho doce”. Segundo o Catálogo, acreditava-se que este teria sido o primeiro volume com gravuras em cobre, e dá a autoria das ilustrações a Baccio Baldini.

Florença no dia sucessivo do término da impressão da edição de Nicholo della Magna. Filelfo foi banido da cidade por participar da Conjuração dos Albizzi contra Cosimo di Giovanni di Medici, o patriarca da família, conhecido como Cosimo, il Vecchio (1389-1464), em setembro de 1433. Durante o exílio de Cosimo, por ocasião da revolta, Filelfo pediu a condenação à morte do banqueiro: depois do retorno de Cosimo, sua situação em Florença ficou insustentável e o humanista rumou para Siena. Ironicamente, anos depois, Filelfo denunciou a participação de um de seus mecenas, o papa Sisto IV (o célebre Francesco della Rovere, 1414-1484, pontífice a partir de 1471), em outra conjura contra os Medici, a dos Pazzi, em abril de 1478, onde pereceu o neto de Cosimo, Giuliano di Piero de Medici, e quase sucumbiu o irmão deste, Lorenzo Il Magnífico. Lorenzo convidou Filelfo para o posto de professor de grego da universidade, mas o humanista faleceu duas semanas depois de seu retorno, sendo enterrado na Basílica de Santa Maria Annunziata. Como escreve Paolo Procaccioli, depois de quase cinquenta anos os motivos do exílio de Filelfo haviam perdido a validade: “ (...) Dante e la sua lettura non erano piú causa di divisione a Firenze”. GARIN, Eugenio. “Dante nel Rinascimento”, in *Rinascimento*, seconda serie, volume settimo, 1967, p.13; HALE, John R. (ed.). **Dicionário do Renascimento Italiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988; HIBBERT, Christopher. **Ascensão e Queda da casa dos Medici**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; PROCACCIOLI, Paolo. “Introduzione”, in LANDINO, Cristoforo. **Comento Sopra La Comedia**. Roma: Salerno Editrice, 2001, p.21.

⁹⁹ **Catálogo da Biblioteca de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1951, vol.2, p.295-296.

O exemplar traz algumas anotações, como uma pequena mão desenhada caprichosamente, apontando uma frase do **Proemio**, correções em Cantos do Purgatório e do Paraíso dos versos de Dante, assinaturas de dois antigos proprietários: um, Sig. Ambrogio, 1690, e outro que escreveu “Proprietà di Sigre. Prior. Giovanni Mazi, di Villa delle Rose, luogo detto Volgata”, e o ex-libris do diplomata brasileiro Salvador de Mendonça, cujos filhos presentearam Rui Barbosa com o volume, como consta no Apêndice da tese.

A edição florentina de 1481 correspondeu a uma operação múltipla: lingüística, política, cultural, artística, da república medicéia. Florença acalentava pretensões de hegemonia, e como se sabe, uma hegemonia não se constrói com palavras, mas com ações: um dos centros financeiros da Europa, a cidade abrigava projetos políticos ambiciosos, tanto nas mãos dos Medici quanto nas de seus opositores internos e externos.

Caracterizar o ambiente do humanismo florentino de fins do Quattrocento tem sido uma das tarefas mais árduas para os historiadores do Renascimento. Desde as discussões de Burckhardt e Warburg, as posições dos intelectuais da república medicéia suscitam debates intrincados; um desses debates mais recentes gira em torno da figura de Cristoforo Landino, decano da Academia florentina, mestre de Angelo Poliziano e comentador de Virgílio e Dante. Todas essas atribuições revelam o papel central de Landino neste ambiente; porém, o que se pretende aqui, modestamente, é discorrer sobre alguns aspectos da atuação de Landino enquanto autor do **Comento Sopra La Commedia**.

Na igreja dominicana de Santa Maria Novella, na Capela Tornabuoni, um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, Zacarias no Templo, realizado entre 1486 e 1490, apresenta ao espectador os humanistas Landino, Ficino e Poliziano (fig.51), as figuras centrais das empreitadas intelectuais arrojadas e ligadas à política expansionista medicéia, das quais o **Comento** de Landino talvez seja a mais bem-sucedida, em termos de fortuna editorial¹⁰⁰.

Evidentemente, uma empreitada de tal envergadura estava apoiada no conhecimento amplo dos comentários anteriores ao poema de Dante. Na edição recente do **Comento**, organizada minuciosamente por Paolo Procaccioli em quatro tomos¹⁰¹, pode-se apreciar a

¹⁰⁰ O **Comento** de Landino foi publicado em outros incunábulos e várias edições, posteriores à de 1481, como por exemplo as analisadas no final desse capítulo.

¹⁰¹LANDINO, Cristoforo. **Comento sopra La Comedia**.op.cit.

extensão da exegese empreendida pelo humanista florentino. Landino cita de forma sistemática os comentadores antecedentes, além de uma profusão de autores clássicos e medievais (Virgílio, Aristóteles, Platão, Cícero, Sêneca, Pedro Aberlado, o venerável Beda), Bocaccio, Petrarca e humanistas florentinos como Bruni, os comentários bíblicos do cardeal Bessarion, além do companheiro de Academia Ficino (Poliziano, por outro lado, não aparece citado no **Comento**).

Toda essa grande maquinaria erudita, no desdobrar de cada palavra de Dante, estava ligada ao projeto de Lorenzo, o Magnífico, em estabelecer a supremacia cultural florentina não só na Península Itálica, mas em outras cortes da Europa. Landino, responsável pela Academia da cidade, dedicou um texto para acompanhar seu comentário, quando de seu depósito formal perante a Signoria.

Landino começa sua “Orazione di Messere Cristoforo Landino Fiorentino avuta alla Illustrissima Signoria Fiorentina quando presentò el Comento suo di Dante”¹⁰² remontando aos primeiros tempos da humanidade, nos quais, segundo demonstraram todos os filósofos, era fácil convencer pela palavra aos homens de viver em sociedade. O mesmo ocorreu com os poetas, e Landino recorre à figura de Orfeu, “antichissimo poeta greco”, que com sua lira encantava e tornava amigáveis as feras. Depois, na cronologia landiniana, “ne’ succedenti secoli cominciò a essercitarsi la filosofia, e massime quella parte la quale da’ Greci etica, da’ Latini morale nominata, fu dallo ateniese Socrate da’ cieli in terra revocata e nelle città e ne’ petti degl’uomini indotta. Onde vari filosofi fiorirono e’ quali cupidi di fare quanto in loro fussi l’umana generazione felice (..)”¹⁰³.

Dentro desse panorama de filósofos, Landino obviamente destaca “Tra’ qualli ottengono el principato el divino Platone primo genitore della academica famiglia, e el principe de’ Peripatetici Aristotele”¹⁰⁴, e adverte a platéia: “Né è di mia professione né lo sopportano le vostre infinite occupazioni, illustrissimi Signori nostri, che al presente dimonstri diverse essere le vie di questi due filosofi e diverso proposito. Conciò sia che Platone sempre nello scrivere si proponga la divinità dell’umano intelletto e quello rimuovendo dalle cose terrene tenti elevarlo alle celesti. Ma Aristotele considerando l’umana

¹⁰² LANDINO, Cristoforo. “Orazione di Messere Cristoforo Landino Fiorentino avuta alla Illustrissima Signoria Fiorentina quando presentò el Comento suo di Dante”, in **Scritti Critici e Teorici**. CARDINI, Roberto (a cura di). Roma: Bulzoni Editore, 1974

¹⁰³ LANDINO, Cristoforo. op.cit, pgs.169-170.

¹⁰⁴ LANDINO, Cristoforo. idem, ibidem.

imbecilità accomodò la sua dottrina a quella, non investigando in noi o purgatorie virtù o d'animo già purgato ma mere e semplice civili, le quali se non stirpando al tutto e'vizi, se non inducono vita al tutto retta e perfetta, almanco in gran parte reprimono l'audacia degli scelerati ed eccitano e dirizzano alla via giusta le menti de'buoni, onde ne risulta tanta tranquillità nella republica quanta patisce el difetto della umana spezie"¹⁰⁵.

Passando a discutir política, e manifestando em seu discurso “desejo de ser um cidadão útil à pátria”, Landino afirma ser necessário o estudo e a passagem da sabedoria das palavras, “voláteis nos corações dos homens”, à juventude, e “massime essendo tra le approbatissime sentenzie di Platone che allora saranno beate le republice quando o saranno ammistrate da' filosofanti o quelli que le ammistrano cominceranno a filosofare”¹⁰⁶.

Aqui, Landino passa a introduzir o problema do retorno de Dante à Florença: “E perchè el príncipe de' latini poeti Virgilio pe' settenali errori d'Enea e per la sua venuta in Italia e discensione allo inferno ci ha dimonstro in che modo l'uomo purgandosi di tempo in tempo da vari vizi possi condursi al sommo bene, cioè alla cognizione delle cose celesti e divine, feci impresa tal poeta interpretando non solamente la forza della lingua, gl'ornamenti poetici e oratori in quello dimonstrare e molti luoghi aprire, ma *etiam* investigare gl'alti e profondi suoi sensi sotto poetico figmento allegoricamente nascosi. E avendo questo poeta in latina lingua interpretato, mi parse officio del quale fussi debitore alla mia patria similmente ma con maggior vigilie tentare se el fiorentino divinissimo poeta Dante Alighieri, vero imitatore di Virgilio ma di più alta dottrina, in alcuna parte aprire potessi”¹⁰⁷.

Landino prosegue: “Dove confesso, illustrissimi Signor nostri,*statim* nel principio ripensando la divinità di questo scrittore e una stupenda e al tutto indicibile grandezza e multiplicità di dottrina e novità di cose, in tanto stupore essere caduto che vinto el debile ingegno da sì alta materia 'fui', come lui di sé scrive, 'per ritornare più volte volto'. Ma combattendo lungamente la voglia con la difficoltà e venendomi alla mente che uno ardentissimo amore ne porta ogni gran peso, mi missi con fragile barca a solcare sì immenso e sì profondo mare. Né seguitai in tutto il corso degl'antichi comentatori- uomini senza fallo dotti, ma e' quali in pochi luoghi seguitano l'allegorico senso-; ma ripetendo la mente e el proposito suo da più alto principio, con perpetuo e continuato ordine ho per ogni parte

¹⁰⁵ LANDINO, Cristoforo. idem, ibidem.

¹⁰⁶ LANDINO, Cristoforo. op.cit,p.171.

¹⁰⁷ LANDINO, Cristoforo. idem, ibidem.

investigato sue allegorie. In che quanto profitto abbi fatto a' più dotti di me lascio el giudicio. Questo solo affermo, avere liberato el vostro cittadino dalla barbarie di molti esterni idiomi ne' qualli da' comentatori era stato corrotto, e al presente così puro e semplice fiorentino è mio officio appresentarlo a voi, illustrissimi Signor nostri, acciò che per le mani di quel magistrato el quale è sommo nella fiorentina republica sia dopo lungo essilio restituito nella sua patria e riconosciuto nella sua lingua, la quale quanto tutte l'altre italiche avanzi manifesto testimonio ne sia che nessuno nel quale apparisca ingegno o dottrina né collegata in versi né assoluta in prosa mai orazione scrisse che non si sforzassi usare el fiorentino idioma"¹⁰⁸.

No último parágrafo de sua "Orazione", Landino escreve: "Voi adunque, illustrissimi Signor nostri, riconoscendo in questo nostro volume la divinità dello ingegno di Dante- el quale qualunque con la cogitazione trascorrerà per un numero ordine e continuata sucessionione di secoli e per una vetusta e molta antica memoria di tutte le nazioni potrà enumerarlo tra e' pochissimi-, riconoscendo ancora uno stupendo cumulo di dottrina, della quale si varia e si nascosa chi più la conosciuto appena una mediocre parte n'ha conosciuto, congratulerete alla vostra splendissima patria alla quale el sommo Dio tanto dono abbi conceduto, e el vostro poeta primo splendore del nome fiorentino e d'eloquenza e di dottrina ottimo e raro esemplo frequentemente leggerete, perché questo imitando e el parlare vostro d'eloquenza e di dignità e la vita e'costumi di prudenzia e di probità e la mente di dottrina e d'umanità ornerete. Conosco questa mia maza non esser degna delle mani d'Ercole, né ancora questo mio dono esser dalla parte mia degno di venire nel conspetto di tanta Signoria. Ma la materia di che si tratta e el poeta el quale ho interpretato gli porgerà quella maestà che le mie deboli forze non gl'hanno potuto porgere, e vostre illustrissime Signorie con lieta fronte ricevendolo, l'accetteranno attendolo non quanto abbi potuto fare ma quanto abbi voluto. E farete creditrice la mia buona volontà di quello di che rimane debitrice la piccola facultà, e ricorderetevi del magno Alessandro el quale ricevendo da indotto poeta rozo e inetto libro, la mente guardò di Cherilo e non e'versi. E certo è proprio officio del magnanimo ricevere gratamente le cose piccole, sì per non indurre in disperazione chi più non ha potuto, sì ancora per dare ottima speranza agl'altri e' quali con più eloquenza e con maggior dottrina per lo avvenire più eccellenti potranno condurre"¹⁰⁹.

¹⁰⁸ LANDINO, Cristoforo. op.cit, p.172.

¹⁰⁹ LANDINO, Cristoforo. op.cit, pgs.173-174.

É interessante observar, na prosa exortatória de Landino, o uso de exemplos da Antiguidade e da Bíblia, para justificar sua entrada no círculo dos humanistas comentadores de Dante. Tais autoridades permitiriam, ao humanista, uma tomada de posição na tradição cristã da exegese figural, nos termos apontados por Eric Auerbach.

Pode-se caracterizar o **Comento** de Landino¹¹⁰ como uma série de reflexões, de cunho filológico, respectivas ao poema de Dante com um vetor para uma conceituação de fundo platônico. Cada palavra de Dante é compreendida num desdobrar de sentidos, numa grande operação lingüística de afirmação do toscano enquanto língua nacional italiana.

André Chastel identifica um processo de “anexação” de Dante à academia neo-platônica florentina, no qual a glória do poeta ficou definitivamente assegurada e em circunstâncias de muito interesse para a História da Arte¹¹¹. Se, no início do Quattrocento, os humanistas hesitaram entre várias acusações a Dante (de conhecimento imperfeito da Antiguidade, de fanatismo, de guibelinismo), os neo-platônicos consagram o autor da Comédia como clássico. De todos os lados Dante sofreu sérios ataques: os humanistas do início do século XIV o denegriam por padecer de uma “latinitas” imperfeita; os teólogos, por lançar mão das fábulas antigas. A condenação do dominicano Giovanni Dominicini em seu *Lucula Noctis*, de 1405, afirma a impropriedade no tratamento poético, que Dante teria retirado dos sábios e poetas antigos. Tal condenação vai atravessar todo o século no pensamento dominicano e triunfará com Savonarola, que condenou inúmeras vezes a mistura entre temas sacros e profanos em Dante e Petrarca.

Chastel aponta que, com o desenvolvimento do humanismo, as objeções caem uma a uma. Em 1435, Leonardo Bruni, em sua **Vita dell'Alighieri**, justifica o uso do dialeto na composição poética; o toscano encontrará seu ápice literário na corte de Lorenzo Magnífico. O culto a Dante irá se transformar, com o Médici, em parte fundamental do panteão nacional toscano. Os humanistas platônicos, do partido de César, lerão o gibelinismo de Dante como uma exigência de seu tempo, a confirmação da necessidade da soberania estatal laica.

¹¹⁰ LANDINO, Cristoforo. **Comento sopra La Comedia**. op. cit. Lembrando que se consultou também um exemplar da edição, na Newberry Library, em Chicago, o existente na Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa e LANDINO, CRISTOFORO. “Comento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino”, in ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. Versão digital em gallica.bnf.fr/document?0=NO60107.

¹¹¹ CHASTEL, André. “Dante, l'Academie platonicienne et les artistes”, in op.cit.

Em 1468, Ficino publica sua versão toscana para **De Monarchia**, e inicia a “platonização” de Dante propriamente dita. Em seu prefácio¹¹², Ficino escreve que Dante, “filósofo e poeta por profissão”, retoma o pensamento do “pai sacro dos filósofos, Platão, intérprete da verdade” de modo tão completo que pode se dizer que Dante é Florença, e vice-versa.

Cristoforo Landino, em seu **Comento** a Comédia, finalizou tais discussões e estabeleceu uma leitura humanista definitiva do poema. Seu comentário é mais completo que o de seus antecessores: “Ce commentaire reflète certes la tendance néoplatonicienne de l'école florentine de Marsile Ficin, à laquelle d'ailleurs appartenait le commentateur, mais il est bien supérieur à toutes les gloses sur le texte du divin poème, aussi méritait-il le succès qu'il connut au XVe et au XVIe siècles”¹¹³. Pina Martins assinala que os dois comentários, da **Comédia** e o da **Eneida**, surgiram do mesmo projeto dos neoplatônicos florentinos em interpretar os dois poemas a partir da chave alegórica: Landino expõe para o leitor os significados de cada personagem e evento, além de análises gramaticais onde ressalta a maestria do toscano e do latim de Dante e Virgílio.

O comentário de Landino, portanto, seria um grande desdobrar de cada palavra, acontecimento e mensagem de Dante, em suas múltiplas acepções: filológica, histórica, política, alegórica. Da concretude do encontro de Dante e da alma de Virgílio, no Canto I, Landino retira uma teoria da condição da alma humana, perdida nas trevas da ignorância e presa nas correntes dos instintos, necessitando da salvação da razão; a selva escura de Dante, para Landino, é a caverna do mito da República de Platão, cujas leituras sistemáticas Ficino, Landino e Poliziano inauguraram na Itália.

Ciente dos problemas relativos ao estabelecimento de um texto passado em mais de cem anos em manuscritos de várias partes da Itália, Landino concentrou-se num certo âmbito de manuscritos para realizar seu trabalho. Paolo Procaccioli realiza detalhada análise filológica do Comento de Landino e conclui que manuscritos butianos, florentinos, do Quattrocento, foram o cerne do trabalho exegético e filológico de Landino para o texto da **Comédia**¹¹⁴.

¹¹² Transcrito por CHASTEL, André.op.cit, pgs.107-8.

¹¹³ MARTINS, José V. Pina. “Le Commentaire de Landino a la *Commedia*”, in **Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal: Les deux regards de Janus**. Lisboa, Paris: Fondation Calouste-Gulbenkian, 1989.

¹¹⁴ PROCACCIOLI, Paolo. **Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento: L'Inferno nel'Comento sopra la commedia di Cristoforo Landino**. Firenze : L.S. Olschki, 1989.

* * * * *

Mas o que significava ser um comentador de Dante, nos séculos XIV e XV? Robert Hollander nota que "No poem has ever drawn the attention of so many exegetes as has Dante's Divina Commedia. It is probably fair to say that any young student of poetry who was aware of what is required of a dantista would happily choose to remain an amateur in respect to the poem, would choose to own it privately, only as it speaks to one's own eyes and ears."¹¹⁵

Tal situação, de imensidão exegética, já era realidade quando Landino escreveu seu **Comento**. O universo do comentário ao poema de Dante é tão vasto que qualquer um que estude acaba, muitas vezes, perdendo de vista o corpus deixado por Dante, segundo Hollander; é fácilimo se perder na “selva oscura” dos muitos comentários deixados por humanistas renascentistas, em manuscritos que começaram a ser editados e estudados de forma sistemática depois do Risorgimento, com rigor e erudição, mas muitas vezes em edições raras e de difícil acesso¹¹⁶.

No que Hollander denomina "The Ancient Tradition", que seria o período compreendido entre 1322 e 1570, "Dante's earliest commentators hardly waited for him to die before dissecting him"¹¹⁷. Dentre esses nomes, estão os de Jacopo e Piero Alighieri, Graziolo de' Bambaglioli, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, e o denominado Ottimo Commentatore.

¹¹⁵ HOLLANDER, Robert. "Dante and his commentators", in JACOFF, Rachel (edited by). The Cambridge Companion to Dante. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.226.

¹¹⁶ As edições dos comentários renascentistas, em sua grande parte, foram realizadas na segunda metade do século XIX, e excluindo-se alguns acervos privilegiados nesta discussão, por um século estiveram fora do alcance da maior parte dos pesquisadores, fora da Itália. Duas iniciativas recentes sanaram, em parte, essa questão: a edição e o portal do Dartmouth Dante Project, dirigido por Robert Hollander. Nesse portal, é possível consultar todos os comentários renascentistas a Dante, através de um sistema simples de busca: Dartmouth Dante Project: <http://dante.dartmouth.edu>. Já a Salerno Editrice, de Roma, está lançando volumes de uma série completa dos comentários de Dante, do Trecento aos atuais, apresentando filologicamente com rigor, e a primeira série foi justamente a do **Comento** de Landino, publicado em 2001. Uma cronologia completa dos comentários de Dante, do século XIV até os dias atuais, está numa artigo de MARUCA, Gaetano. **I commenti di Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana e Boccaccio alla «Divina Commedia» di Dante e il Dartmouth Dante Project**, in Spolia. Journal of Medieval Studies. http://www.spolia.it/online/it/argomenti/letterature_romanze/filologia_dantesca/2002/gaetano_maruca.htm

¹¹⁷ HOLLANDER, Robert. op.cit, p. 228.

Por importância, segundo Hollander, depois de Piero, com sua autoridade de filho e sua reivindicação por material clássico, alinha-se Giovanni Boccaccio¹¹⁸, o primeiro comentador pago (entre 1373 e 4, pela cidade de Florença). O comentário boccaciano permaneceu inacabado; obra do final da vida do autor do **Decameron**, registra sua conversão a uma religiosidade fervorosa e a uma erudição orientada para fins doutrinários.

A seqüência dos comentadores de Dante é marcada por grandes feitos intelectuais, como o de Benvenuto da Imola, autor de cinco tomos; talvez o maior dos comentadores antigos, e o mais prolixo, que provavelmente ouviu algumas das *Lectura de Bocaccio*. Com Francesco da Buti, tais comentários formam um grupo denominado por Hollander os “comentadores pioneiros”, mas o estudioso acrescenta da possível inserção de novos nomes por conta de pesquisas em manuscritos ainda não estudados.

A retomada completa de toda tradição dos comentários anteriores ficou a cargo de Landino: "Where Pietro di Dante opened the way toward 'humanist' readings of Dante, and where Bocaccio and Benvenuto exemplified the growing 'pre-humanist' tide in late fourteenth-century Italian culture, in Landino we discover the beginning of a truly 'renaissance' reading of the *Commedia*. It is in his commentary, and in those of his sixteenth-century followers, that we find, for instance, the identification of the less obvious classical citations that had escaped the notice of even the few classically minded fourteenth-century commentators"¹¹⁹.

Todos esses nomes, segundo Hollander, possuem complexas relações entre si, e em muitos pontos convergem e divergem. Mas o que parece ser comum é a ênfase na interpretação alegórica: "Yet what most of them do seem to share, if in varying degrees, is a desire to turn the literal sense of the *Commedia* into a stage for an allegorical understanding" (pgs.229-30). Tal processo começa já na interpretação do Canto I do *Inferno*, com a aparição de Virgílio. Excetuando Graziolo, que identifica o poeta romano (e só), todos os outros comentadores afirmam que Virgílio é a Razão (com R maiúsculo, como frisa Hollander; e afirma que Graziolo deve ser exaltado não por dizer o óbvio, mas pelo que não diz).

O início metafórico do poema reforça a hipótese dos comentadores, mas, Hollander observa, Dante não escreveu um poema tradicional, com figuras alegóricas como

¹¹⁸ BOCCACCIO, Giovanni. **Esposizioni sopra la Comedia di Dante**. PADOAN, Giorgio (a cura di).Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

¹¹⁹ HOLLANDER, Robert. idem, *ibidem*.

personagens (e poderia tê-lo feito). Apenas no século XX, com Eric Auerbach, a tendência à "alegorização" foi combatida. Entre os dantistas do século XX, Hollander escolhe Francesco Mazzoni, professor na Università di Firenze e falecido no início de 2007, grande estudioso da recepção de Dante nos círculos renascentistas, como, por exemplo, num texto fundamental para as análises desse capítulo.¹²⁰

Não se trata, aqui, de discorrer exaustivamente sobre a tradição dos comentadores de Dante, mas selecionou-se alguns trechos, de comentários escolhidos, para um panorama introdutório das questões relativas a essa tradição, para o leitor da universidade brasileira e para a uma compreensão de alguns aspectos iconográficos dos desenhos de Botticelli. Para o estudo introdutório da história dos comentários dantescos renascentistas anteriores a Landino, também recorre-se ao auxílio de Saverio Bellomo e seu **Dizionario dei Commentatori Danteschi**¹²¹. O primeiro comentário à **Comédia**, ao que tudo indica, foi escrito por um dos filhos do poeta, Jacopo (1300 c.- 1348 c.). Terceiro filho de Dante e Gemma, nascido depois de Giovanni e Pietro, em 1322 apresenta seus comentários à obra do pai.

Escreve Bellomo: 'Il Comento esibisce scarse e poco rilevanti fonti, se si escludono l'Epistola a Cangrande e il Convivio, di cui peraltro si fa uso parco e dissimulato. Lo scopo principale che si prefigge l'autore pare essere quello di esorcizzare una lettura meramente letterale del testo- quale era prevedibile mettesse in atto un pubblico, come quello di un'opera in volgare, non troppo provvisto di strumenti critici- attraverso il ricorso a un allegorismo che a ragione è stato giudicato astratto e legato a una cultura attardata. Iacopo vede nella Commedia principalmente una summa enciclopedica, e nel suo autore un 'illustro filosofo' prima che un poeta. Di qui anche la definizione di 'commedia' quale genere appunto enciclopedico 'sotto 'l quale generalmente e universalmente si tratta di tutte le cose'. La vicenda di Dante-personaggio per Iacopo si configura come il percorso dell'uomo che, risvegliatosi dal sonno della puerizia e della virtù, al fine di pervenire alla felicità. Compagni di questo cammino sono la ragione, rappresentata da Virgilio ('colui che piùe nella ragione umana poetando si stese') e Beatrice, 'la qual per tutto questo libro la divina Scrittura

¹²⁰ MAZZONI, Francesco. "Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio", in Studi Danteschi, 1953.

¹²¹BELLOMO, Saverio. **Dizionario dei Commentatori Danteschi**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004.

s'intende, sì come perfetta e beata"¹²². O paragone de Iacopo é Pietro, mais culto e coerente, segundo Bellomo, em sua interpretação da obra paterna.

Jacopo inicia **Chiose d'Iacopo figliuolo di Dante Allighieri sopra alla 'Commedia'**, em seu Proemio, da seguinte maneira: "Acciò che del frutto universale novellamente dato al mondo per lo illustro filosofo e poeta Dante Allighier fiorentino con più agevolezza si possa gustare per coloro in cui il lume naturale alquanto risplende senza scientifica apprensione, io Iacopo suo figliuolo per material prosa dimostrare intendo parte del suo profondo e autentico intendimento, incominciando in prima a quello che ragionevolmente pare che si convegna, cioè che suo titol sia, e come partito, e la qualità delle parti, procedendo poi ordinatamente la disposizione di lui, secondando il testo. Il cui ordine brevemente così comincio che, secondo quello che certamente appare, in quattro stili ogni autentico parlare si conchiude: de' quali il primo 'tragidia' è chiamato, sotto 'l quale particolarmente d'architettoniche magnificenze si tratta, sí come Lucano, e Vergilio nell'*Eneidos*; il secondo 'commedia', sotto il quale generalmente e universalmente si tratta de tutte le cose, e quindi il titol del presente volume procede; il terzo 'satira', sotto il quale si tratta in modo di riprensione, sí come Orazio; il quarto e l'ultimo 'eligia', sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta, sí come Boezio"¹²³.

Sobre as três bestas do Canto I: "Cominciando coll'animo a salire su per la detta altezza, mostra che tre bestie gli si parassero dinanzi per istubarlo; per le quali figurativamente si comprendono i principali tre vizî piú contrari al bene operare dell'animo. De' quali il primo è la lussuria, formandola in lonza, però che como lei è macchiata di molti e diversi colori, sí come di molti e diversi piaceri, e a simigliante umida e superflua caldezza disposta; il secondo superbia, in forma di leone figurata, la cui significazione apertamente si vede; il terzo avarizia, formata in lupa, a significazione di sua bramosa e infinita voglia, sí come per lei tra gli altri animali di ciò golosamente sembianza si vede; e di ciascuna mostrando a cotal salire com'è grande l'offesa"¹²⁴.

Comentando os versos 61-63 do Canto I ("Mentre ch'io ruinava in basso loco,/dinanzi agli occhi mi si fu offerto/chi per lungo silentio pareo fioco"), quando Dante avista Virgílio, Jacopo escreve: "Retornando coll'animo nell'usato luogo, cioè nell'ignoranza,

¹²²BELLOMO, Saverio. "Iacopo Alighieri", in op.cit, p. 64.

¹²³ ALIGHIERI, Jacopo. **Chiose all' "Inferno"**. BELLOMO, Saverio(a cura di). Padova: Editrice Antenore, 1990, pgs.85-86.

¹²⁴ ALIGHIERI, Jacopo. op. cit, pgs.91-92.

per la forza de'detti tre vizî, l'effetto dell'umana ragione dinanzi agli occhi della mente gli aparve, dal quale e'comprese indizio e forza di procedere per la via dell'umana felicità; il quale effetto figurativamente, nel detto luogo ignorante, in forma di colui che piúe nella ragione umana poetando si stese, compone, cioè di Vergilio, dal quale, per tutto il camino che a lei s'appartiene, figurativamente, sí come da essa, per questo libro prende sua guida”¹²⁵.

Em suas palavras sobre o Canto II, Jacopo volta a insistir: “Essendosi examinato e proveduto colla ragione umana, cioè con Vergilio, qui in questo principio del secondo capitolo si fa cominciamento d'entrare nella sopra detta qualità prima degl'uomini, cioè nell'inferno, significando che fosse nella fine del die e nel cominciamento de la notte, a figurare la scurità dell'ignoranza, la quale prima ragionavelmente si convien mostrare, però che prima e piú all'umana generazione è accostante”¹²⁶.

Jacopo cita Virgílio e a **Eneida** algumas vezes, mas só retorna a tratar do Virgílio personagem nas passagens sobre Gerião. Jacopo chama atenção para o fato de que, no final do Canto XVI, Dante afirma que havia pensado em usar a corda que usava na cintura para prender a onça do Canto I, e com essa corda Virgílio chama Gerião (daí a ligação entre a onça e Gerião, entre a luxúria e a fraude, como mais tarde outros comentadores, como Guido da Pisa, demonstrarão). Sobre os versos 1-3 do Canto XVII (“Ecco la fiera colla coda aguzza”), Jacopo escreve: “In questo cominciamento la fiera forma dell'umana froda figurativamente cosí si dimostra, la cui qualità ne'seguenti due gradi permane, figurandola con umana figura, a dimostrare che 'l principio della froda sia di giusta e di benigna apparenza, e con busto di serpente macchiato di molti colori, a dimostrare il variato e 'velenoso volere che in lei si contiene; e ch'ell'abia sua coda aguta, a dimostrare che finalmente sua operazione sia aguzza e mordente sempre in altrui offensione. La quale in due agute punte sua coda divide, sí come per due modi finalmente offende, cioè co mezzo e senza mezzo di fidanza, dicendo ch'ella passi muri e armi, a dimostrare che nulla da lei si difenda”¹²⁷.

Sobre os versos 82-84 do mesmo Canto (“-Oma' si scende per sí fatte scale:/monta dinanzi; ch'io vogli esser mezzo/ sí che la coda non possa far male”, a recomendação de Virgílio a Dante, antes dos dois poetas subirem no torso de Gerião), Jacopo escreve:

¹²⁵ ALIGHIERI, Jacopo. op.cit, pgs.93-94.

¹²⁶ ALIGHIERI, Jacopo. op.cit, p.95.

¹²⁷ ALIGHIERI, Jacopo. op. cit, p.151.

“Essendosi generalmente tutte le qualitadi del settimo grado vedude, qui alla dimonstrazion dell’ottavo principalmente si scende, figurandosi sopra la detta fiera, come nel presente testo si conta, a dimostrare che solamente colla froda, la froda si possa cercare, come nella sopra scritte chiose si contiene; e che Virgilio, cioè la ragione umana, in mezzo tra ’l capo e la coda si contegna, a dimostrare che, dove il senno è [n] mezzo tra cotal fine e altrui, avendosene, che niente operando dameggia. La qual così figurata Gerion si chiama a derivazion d’alcun re delle parti d’occidente così nominato, il qual secondo che per Virgilio in alcuno luogo si tratta, fu il più frodolente uomo che mai la natura formesse, cognoscendo nel suo reggimento imprensione di tre qualitadi, cioè umana e di serpente e di scorpione: le cui significazione assai chiaramente di sopra si contano”¹²⁸.

Indicações biográficas imprecisas levam ao bolonhês fra Filippo de la Lana como autor do comentário em vulgar à **Comédia**, composto entre 1324 e 1328 e que conheceu grande disseminação, e que ficou conhecido como Jacopo della Lana (final do séc. XII-primeira metade do século XIV). Seu comentário, em vulgar, composto entre 1324 e 1328, o primeiro que versa sobre a totalidade do poema de Dante, assinala, segundo Bellomo, o encontro da cultura bolonhesa com o grande poeta. Para Bellomo, “Del resto l’opzione lingüística di Lana presuppone un pubblico di non elevata cultura, cui il chiosatore fornisce com ampiezza l’enciclopedia delle nozioni utili alla comprensione del testo. (...). La cultura di Iacopo della Lana è solidamente arroccata in biblioteche medioevali, ove predominano i testi scolastici ma mancano i classici. Si aggiunga inoltre la conoscenza dell’Epistola a Cangrande, nota probabilmente anche nella prima parte, e della Monachia”¹²⁹.

E Bellomo acrescenta: “Al commentatore deve essere riconosciuto il merito di avere per primo tentato di imbrigliare in una interpretazione coerente, ancorché schematica, tutti gli elementi di struttura del poema, sviluppando le indicazioni confuse già presenti nelle *Chiose* di Iacopo Alighieri, le quali indirizzavano il lettore implicitamente a ravvisare nel poema un discorso sulle età biologiche dell’uomo, in cui da incoscienza dell’infanzia si passava alla vita viziosa della giovinezza. Lana parte di qui e individua in Dante personaggio l’umana specie, che ‘nel suo principio, cioè in puerizia, si è netta, buona e dritta; poi quando viene cerca a mezzo della vita ella è sì lassiva e poco ferma che cade in peccato’ (chiosa a Inferno I, verso 1); di qui si risolve grazie alla ragione, impersonata da Virgilio, che la

¹²⁸ ALIGHIERI, Jacopo. op.cit, p. 154.

¹²⁹ BELLOMO, Saverio. “Lana, Iacopo della.”, in op. cit, p.282.

conduce, attraverso la filosofia, allo studio della teologia, rappresentata da Beatrice, a dimostrazione ‘che tutte scienze sono suddite a teologia’. L’esperienza personale del poeta viene in tal modo generalizzata, ma solo per giustificarne il valore esemplare, poiché il commentatore non insiste nell’interpretazione allegorica(...)”¹³⁰.

Já em Jacopo della Lana, a onça representa a Vanglória, o leão a Soberba e a loba, a Avariza. Assim o comentador bolonhês descreve a onça: “(...) Cioè una LOnza: questo animale è molto leggiere e di pelo maculato a modo di leopardo. Or mette ello questa leggerezza a somiglianza che la vanagloria leggiermente sale in cuore umano”¹³¹.

Sobre os versos 61-76 do Canto I, Jacopo della Lana comenta: “61. Qui intende mostrar elo modo del suo soccorso e poeticamente parlando dice che Virgilio poeta li apparve, lo quale, sì come appare nel testo, lo confortò e sotrasse da quella ruina dove ello cadea. 64. Qui intende silenzio lo non essere in uso a li mondani, che a questo tempo sono, lo libro di Virgilio sichè per non usanza pare fioco, cioè arocato, nè non desso suona alcuna cosa. 64. Segue lo poema. 67. Dice come lo padre suo, cioè di Virgilio, fue da Mantova che è in Lombardia, e dice che nacque al tempo di Zulio Cesare: ma quando fiori in poetrie fu al tempo di Augusto Cesare, in lo quale tempo s’adoravano li idoli, e però dice: *al tempo dei falsi e bugiardi*. 73. Cioè che fu poeta e fece libro del figliuolo d’Anchises cioè di Eneas, lo quale venne in Italia quando per li Greci fue distrutta Troia. Ilion era una fortezza in Troia in mezzo della terra suso una montagna, la quale per sua altezza signoreggiava tutta la terra. Quando fue Troia disfatta, fue anche lo detto monte d’Ilion arso. 76. Or dice como Virgilio lo soccorresse dallo rimouersi dallo buono proposito che fece, quando lassò la vita viziosa. 79. Chiaro appare nel testo infino a = molti sono li animali.= Or è da sapre che qui Virgilio distingue a Dante le etadi del mondo in questo modo, che ello dice che molti sono nel mondo quelli a chi questa avarizia si fa mogliera al tempo presente, e più saranno nel tempo ch’è a venire infino ad uno termine che queste etadi fievoli e lassive saranno compiute; dopo lo quale compimento tornerà una etade tutta magnifica, libera e larga. Or è da sapere che secondo li savii naturali e astrologi, sicome Albumazar, libro *De conjunctionibus*, mettono che ’l mondo si regge naturalmente at etadi in le quali singularmente regge e signoreggia uno pianeto per certo tempo, siccome in li di della setimana; e pomeno che la prima etade regesse

¹³⁰ BELLOMO, Saverio. idem, ibidem.

¹³¹ LANA, Jacopo de la, in ALIGHIERI, Dante. **Comedia col Comento di Jacopo di Giovanni dalla Lana**. Milano: Giuseppe Civelli Cavaliere, 1865, p.2.

Saturno; in la seconda Jupiter; in la terza Mars; in la quarta Sol; in la quinta Venus; in la sesta Mercurio; in la settima Luna. E poi ricomincerà a Saturno e anderà in questo modo; e questo si dee intendere secondo corso naturale. Or perchè le scienze matematiche sono trovate pur dopo lo fatto, in esse si tiene tal modo, ch'elli dicono quando cotale costellazione fu, fu cotale cosa nel mondo; quando la detta costellazione retornerà, di ragione sarà simile cosa nel mondo. E questo si dee intendere in le cose suddite al cielo. Or mettono elli che nella prima etade del mondo regnò Saturno; in quella etade non nullo ebbe proprio nel mondo, ma ogni cosa liberamente si tenne a comune e con tutta larghezza e benivolenzia; e questa etade è appellata etade d'oro, che sicone l'oro è senza ria mestione, così questa etade era senza alcuno vizio. Venne poi la seconda etade che signoreggiò Jupiter, e in questa li uomini cominciòno a lavorare le terra a sua posta e raccogliere li fruti e tenerli per loro. Vero è che avarizia non gli aveva ancora tanto assagliati ch'elli non fusseno larghi e cortesi, ma tutta volta voleano che mancasse inanzi ad altri che a loro. E questa etade è appellata d'argento, che è metallo buono e netto, ma non è così puro come l'oro. E in questo modo come si mutavano l'etadi e l'avarizia si assagliava più le persone. Or pormeno li savii che noi siamo in la sesta, cioè in quella di Mercurio; lo quale appare, a senso, come l'avarizia ci offende. Quando verrà la settima etade, che signoreggerà la luna, allora ognuno sarà pessimamente avaro. E questo è quello ch'elli dice"¹³².

Sobre o verso 112: "112. Or dice Virgilio: io sarò tua guida e però ni tieni drieto, ch'io ti mostrerò tutto quello che per ragione umana si può sapere".

Na seqüência, surge a figura de Guido da Pisa. Guido da Pisa é um autor de difícil identificação, segundo Saverio Bellomo¹³³, por conta de diversos homônimos, no mesmo período em que viveu, a primeira metade do século XIV; a única informação biográfica é dada pelo próprio autor em sua **Expositiones**, na qual se diz frade carmelita de Pisa.

A documentação restante é esparsa e pouco segura. Foi mestre de Lucano Spinola, de Genova, que se casou em 1329. Teria escrito o comentário a **Comédia** já em idade mais avançada, em torno de 1328, e **Fiore d'Italia**, denominada na maior parte das vezes **Fiorita**, em torno de 1337.

Guido da Pisa tornou-se famoso pela **Fiorita**, obra muito divulgada nos séculos XIV, XV e XIX, quando a segunda parte, com o título **Fatti di Enea**, foi adotada como

¹³² LANA, Jacopo della. op.cit p.3.

¹³³ BELLOMO, Saverio. "Guido da Pisa", in op.cit.

texto escolar na Itália recém-unificada. Trata-se de uma miscelânea histórico-mitológica, em vulgar, que reúne as histórias bíblicas de Moisés e de Jô, os reis míticos Jano, Saturno, Fauno e os trabalhos de Hércules, e um resumo da **Eneida**.

Sobre o comentário dantesco, Enzo Orvieto tece algumas considerações sobre sua data de origem¹³⁴: Guido cita, em suas considerações ao Canto XXXIII do Inferno, a perda da Sardenha por Pisa, ocorrida em março de 1326. Guido também cita, sobre o mesmo canto, nos versos 146-147, a efígie ou estátua antiga de Marte, que se situava em Florença, no Ponte Vecchio, e que sumiu em meio à inundação do Arno, em novembro de 1333. Como Guido é citado pelo chamado Ottimo Fiorentino, que datou seu comentário em 1334. O Comento de Guido, portanto, estaria ligado a uma fase  urea de Pisa, terminada em 1342 pela perda do exército da cidade, frente ao exército florentino.

Guido, ao lamentar a perda da Sardenha, informa que Pisa "caiu em mãos estrangeiras", que "retiraram da cidade seus pertences", aludindo ao domínio de Ludovico o B varo e Castruccio Castracani, entre outubro de 1327 e setembro de 1328. Tal domínio interrompeu o poderio da família dos condes della Gherardesca, pisana, na cidade. Existem dois manuscritos do Comento dantesco: o Manuscrito Chantilly, e uma cópia, depositada no Museu Britânico. Orvieto liga as ilustra es de Chantilly à escola de Giotto (figs.52 e 53).

O Manuscrito Chantilly apresenta a segunda reda o desse comentário. Francesco Mazzoni editou o texto do Manuscrito¹³⁵, e Chiara Balbarini dedicou-se, nos últimos anos, a estudar as famosas iluminuras, do considerado primeiro ciclo ilustrativo do poema.

Escreve Bellomo: “La compilazione si distingue per il ricorso diretto alle fonti latine classiche, anzich , come d’uso tra i volgarizzatori e compilatori coevi, alle corrispettive traduzioni francesi. Soprattutto si segnala per la presenza massiccia di Dante, non solo per le frequenti reminiscenze verbali che impreziosiscono la prosa, ma anche per la cinquantina di citazioni della **Commedia**, tavola di grande estensione; le quali danno al lettore l’impressione che il vero scopo della compilazione sia sostanzialmente esegetico, vale a dire quello di fornire le nozioni storiche e mitologiche necessarie per la comprensione del poema.

¹³⁴ ORVIETO, Enzo. “Guido da Pisa e il Comento inedito all’Inferno dantesco: Le Chiose al trentatreesimo canto”, in *Italice*, vol.46, spring 1969.

¹³⁵ PISA, Guido da. **Declaratio super Comediam Dantis**. MAZZONI, Francesco (Edizione critica a cura di). Firenze: Societ  Dantesca Italiana, 1970.

Del resto sono stati individuati numerosi punti di contatto con il Comento dantesco nella redazione del ms. di Chantilly, segno di una stretta interrelazione”¹³⁶.

“Dal punto di vista filologico, tutto ciò vale ampiamente a giustificare la presente iniziativa, per la prima volta condotta con l’apporto basilare del codice di Chantilly”, scrive Francesco Mazzoni¹³⁷.

O comentário de Guido da Pisa constitui-se em duas partes. A primeira são versos em vernáculo, que acompanham a narrativa dantesca; a segunda são notas explicativas, escritas em latim, na seguinte estrutura:

“Incipit primus cantus Declarationis.

“(…) Né ben col farso ancor s’anfibia ’l pecto aconciamente, se noi no avemo di ragion prima ben tessuta stretto

Nostra camiscia; onde così vedemo lo primo grado, ragion naturale senza la quale bruti tucti semo.

Quel che vien poi è la virtù morale la quale ’nsegna come ragion vada tutt’ornata per questa via mortale.

Il terzo è spirto senza ’qual non guada nullo morale questi gran marosi anzi conviene che dentro ci cada.

43 Però prende tre mastri gloriosi,
 cioè Virgilio, Catone et Beatrice,
 che son typo de’ gradi fructuosi.

¹³⁶ BELLOMO, Saverio. “Guido da Pisa”, in op.cit., p.269.

¹³⁷ MAZZONI, Francesco. “Introduzione”, in PISA, Guido da. op.cit.

43. Però prende tre mastri gloriosi. Posita comparatione salce et vestium, modo in parte ista declarat quomodo et quare autor accipiat in isto itinere sue *Comedie* tres duces, videlicet Virgilium, Catonem et Beatricem. Virgilius enim accipitur hic et figuratur pro ratione humana; ideo ducit Dantem per ream silicem, idest per stratam infernalem, demonstrando sibi, quantum humana ratio se potest extendere, quomodo et qualiter peccatum facit hominem infelicem. Cato autem accipitur pro virtute morali, que in quatuor speties se diffundit. Ideo in primo cantu secunde Canticæ ponit autor quod facies Catonis erat quatuor virtutum moralium radiis illustrata, et dirigit Dantem versus montem Purgatorii, ubi omnis inepta altitudo per penitentiam reducitur ad perfectum. Nam penitentia, secundum Ambrosium, est res perfecta que omne imperfectum deducit ad perfectum. Et quamvis de licentia et directione Catonis autor montem ascendat, non tamen illum scandit sine societate Virgiliti. Nam Virgilius, licet ipsum Dantem non ducat, tamen ipsum associat usque ad animalia silicet evangelica, que in cachumine montis in illa beata visione antecedunt et processionaliter Beatricem. Et hoc ideo Virgilius Dantem associat, quia semper humana ratio cum virtutibus moralibus sociatur; sed cum divinis semper non concordat. Nam nullo modo potest humana ratio comprehendere qualiter Virgo concipiat et qualiter in tam parva hostia sit totus Christus. Idcirco, statim quod Beatrix super Grifonem apparuit, Virgilio disparuit Dantemque reliquit. Ideo in tertio loco Beatrix accipitur pro vita spirituali et scientia Theologie, que sola facit hominem Deum cognoscere et amare et ad ipsum finaliter pervenire. Ideo dicitur hic de ipsa Beatrice: 'Perch'ella è sola nostra salute.

Virgilio 'l guida per la ria silice
mostrando, quanto può ragion humana,
come 'l peccato fa l'uomo infelice. (...)

Et quinci fuge il duca le vedute
quando Beatrice sul Grifone appare,
63 perch'ell'è sola la nostra salute.

Questa 'l conduce solo a Dio amare
Spiegandoli quelle belleze eterne

c'ochio carnal non puote contemplare.

61. *Et quindi fugge il duca le vedute.* In secunda Cantica, cantu [.XXX.], ponit autor quod, statim quod Beatrix apparuit sibi, quod Virgilius disparuit, quia tanquam fumus evanuit. Et hoc totum in figura quod ratio humana Deum videre non potest, nec hominem beatificare valet. Ideo beatus Gregorius dicit quod Fides non habet meritum ubi humana ratio prebet experimentum.(...)

Incipit secundus cantus Declarationis.

(...)Dirotti 'm prima del su'convenente
come 'l distingue, et mosterrò perché
12 ci pon li monstri con diverse gente.
11-12. Et mostrerò perché ci pon li monstri. Monstra sunt animalia diversas formas habentia, sicut Cerberus, Minotaurus, Gerio et huiusmodi; quibus monstris Infernus noscitur esse plenus.

(...)Mosse Beatrice, mossa da Lucia
la qual è mossa da quella primaia
69 che non à nome, che si mosse pria.

67. *Mosse Beatrice.* Beatrix fuit mota a Lucia. Lucia vero est mota ab illa prima que nomen non habet, et ideo prima movit secundam, idest Luciam; Lucia vero movit tertiam, scilicet Beatricem. Beatrix autem movit Virgilium, et sic Virgilius in auxilium venit Danti ad hoc, ut ipse Dantes videat primo Infernum, secundo Purgatorium, tertio Paradisum”¹³⁸.

“Incipit sextus cantus Declarationis.

“(…) Quindi discende a più aspro martirio
del settimo a l'octavo, discendendo

¹³⁸ PISA, Guido da. op.cit, pgs. 37/39.

33 dove la froda fa decenne giro;

 Lí trova Gerione in sú venendo,
 c'al gittar de la corda presto vene,
36 come 'l falcon al logor rivenendo.

 Questo monstro che faccia humana tene
 et di serpente tutto l'altro 'mbusto
39 et che post'è sovra l'octave pene,

 Mostra lo'nganno che si mostra giusto
 nel cominciar, et par tanto benigno
42 che non si pò veder nel primo gusto.

 Ma quando scocca lo colpo maligno
 de l'arco de la coda venenosa,
45 allor si sa chi à letto a Foligno.

 Et ancor nota, Lucan, nuova cosa
 che fé Virgilio gittando la corda
48 che tanto avea tenuta Dante ascosa:

 Or vo'che sappi, a ciò che non ti morda
 l'ignorantia col dente velenoso,
51 che quest'è froda c'ogn'uom mal accorda.

 Ella fa sempre sinodo gioccoso
 quando stringe le braccia 'nnamorate,
54 che non si ve' finché non par noioso.

 Con questa corda quelle sciagurate
 de l'ysola di Lenno furon prise

57 a le parole di Jason melate.

Con questa corda lo filliuol d'Anchise
legò si forte la bella Didone
60 che quel legame a morte la conquire;

Con questa corda, com'Ovidio pone,
furon legate le membra sincere
63 che ricever nel lecto Demophone.

Et perché Dante credette potere
alcuna volta la lonza dipinta
66 con quella corda pilliar et tenere,

Per ciò tenuta l'avea tanto cinta
onde Virgilio la gittò là giùe
69 ove la froda in diece bolge è stinta.

Ma quando 'l monstro che di Spagna fue
già per inganno signor et rectore
72 vide'l suo segno, senza 'ndugio piùe

Su se ne venne, com'aiutatore
di quel peccato sopra'l qual è posto
75 da la Iustitia iusto executore:

E 'n Malebolge giù li spuose tosto.

31. *Quindi discende.* Postquam autor poetizavit de .vii. circulo qui distinguitur in tres girones, ad poetizandum octavum dirigit vela sua. Sed ante quam in octavum circulum possit descendere, ponit quod Virgilius Gerionem novo signo vocavit, ut ipsos ad yma portaret.

34. *Lì trova Gerione*. Iste Gerio est quoddam monstrum quod habet faciem humanam et corpus reliquum serpentinum, et tenet figuram deceptionis et fraudis.

51. *Che quest'è frode*. Illa corda, qua Dantes se dicit aliquo tempore fuisse precinctum, et quam Virgilium ad yma proiecit, ut ad se alliceret Gerionem, deceptionem Veneris prefiguratur. Nam deceptio pro zona Veneris ponitur ab Homero. De qua Philosophus: 'Deceptio- inquit- Veneris furata est intellectum sapientis'.

55. *Con questa corda quelle*. Iason, nepos regis Thesalie, dum iret per aureo vellere, applicuit in Lenno, ubi dulcibus et compositis verbis Ysiphilem iuvenulam virginem ad suum amorem et velle attraxit; quam deceptam postea dereliquit. Hanc ystoriā narrat Statius in libro *Thebaydos*.

58. *Con questa corda lo filliuol*. Eneas, dum diu fuisset iactatus per mare, Cartaginem tandem devenit, ibique, dum benigne fuisset a Didone receptus, cum ipsa matrimonium dolose contraxit; sed ipsam postmodum dereliquit. Hanc ystoriā narrat Virgilius plene in libro *Eneydorum*.

61. *Con questa corda, com'Ovidio*. Phillis, filia Licurgi regis Tracie, Demofontem, filium regis Athenarum, recepit hospitio; qual ille blande seducens cum ipsa dormivit, et ipsam accipiens in uxorem ad ipsa sine reversione recessit. Istam ystoriā scribit Ovidius in libro *Epistolarum*.

70. *Ma quando 'l monstro*. Istud monstrum quod dicitur Gerio ponitur sub nomine cuiusdam regis Yspaniarum, qui fuit totus dolosus et fraudulentus.”¹³⁹

Incipit primus cantus Declarationis.

“(…) Né ben col farso ancor s’anfib
m;ia ’l pecto aconciamente, se noi no avemo
di ragion prima ben tessuta stretto

Nostra camiscia; onde così vedemo

¹³⁹ PISA, Guido da. op.cit, pgs.61-63.

lo primo grado, ragion naturale
sanza la quale bruti tucti semo.

Quel che vien poi è la virtù morale
la quale 'nsegna come ragion vada
tutt'ornata per questa via mortale.

Il terzo è spirto senza 'qual non guada
nullo morale questi gran marosi
anzi conviene che dentro ci cada.

43 Però prende tre mastri gloriosi,
 cioè Virgilio, Catone et Beatrice,
 che son typo de' gradi fructuosi.

43. Però prende tre mastri gloriosi. Posita comparatione salce et vestium, modo in parte ista declarat quomodo et quare autor accipiat in isto itinere sue *Comedie* tres duces, videlicet Virgilium, Catonem et Beatricem. Virgilius enim accipitur hic et figuratur pro ratione humana; ideo ducit Dantem per ream silicem, idest per stratam infernalem, demonstrando sibi, quantum humana ratio se potest extendere, quomodo et qualiter peccatum facit hominem infelicem. Cato autem accipitur pro virtute morali, que in quatuor species se diffundit. Ideo in primo cantu secunde Cantice ponit autor quod facies Catonis erat quatuor virtutum moralium radiis illustrata, et dirigit Dantem versus montem Purgatorii, ubi omnis inepta altitudo per penitentiam reducitur ad perfectum. Nam penitentia, secundum Ambrosium, est res perfecta que omne imperfectum deducit ad perfectum. Et quamvis de licentia et directione Catonis autor montem ascendat, non tamen illum scandit sine societate Virgilio. Nam Virgilius, licet ipsum Dantem non ducat, tamen ipsum associat usque ad animalia silicet evangelica, que in cachumine montis in illa beata visione antecedunt et processionaliter Beatricem. Et hoc ideo Virgilius Dantem associat, quia semper humana ratio cum virtutibus moralibus sociatur; sed cum divinis semper non concordat. Nam nullo modo potest humana ratio comprehendere qualiter Virgo concipiat et qualiter in tam parva hostia sit totus Christus. Idcirco, statim quod Beatrix super Grifonem apparuit, Virgilio disparuit

Dantemque reliquit. Ideo in tertio loco Beatix accipitur pro vita spirituali et scientia Theologie, que sola facit hominem Deum cognoscere et amare et ad ipsum finaliter pervenire. Ideo dicitur hic de ipsa Beatrice: ‘Perch’ella è sola nostra salute’.

Dando um exemplo do funcionamento do comentário de Guido da Pisa, segue o trecho sobre Gerião:

“Incipit secundus cantus Declarationis.

(..)Dirotti ’m prima del su’convenente
come ’l distingue, et mosterrò perché

12 ci pon li monstri con diverse gente.

11-12. Et mostrerò perché ci pon li monstri. Monstra sunt animalia diversas formas habentia, sicut Cerberus, Minotaurus, Gerio et huiusmodi; quibus monstris Infernus noscitur esse plenus.

Guido da Pisa oferece informações sobre os monstros da Antiguidade: por exemplo, nomeia o Minotauro como “Lo crudel monstro”, e o descreve: “Minotaurus fuit quidam vir inhumanus, filius Pasiphe regine cretensis, qui a poetis fingitur duplicem habuisse figuram, humanam videlicet et taurinam”. Já os Centauros, na descrição do comentador, “*Li Centauri*. Centauri sunt quedam animalia montruosa ex humana et equina natura composita. Et hoc secundum fabulas; secundum vero rei veritatem fuerunt quidam homines in Thesalia qui primo equos domuerunt, ipsos ascenderunt, etc um dicitis equis humanam libertatem primitus turbaverunt”¹⁴⁰. Os cantos restantes do Inferno são brevemente comentados por Guido da Pisa.

Orvieto interessa-se pela análise que o exegeta Guido faz do episódio do seu conterrâneo, a tragédia do conde Ugolino della Gherardesca, e da terrível acusação que Dante envia a Pisa, no Canto XXXIII do Inferno (“Pisa, vitupério das gentes”). Escreve Orvieto: “(...) infatti le chiose a questo canto presentano degli aspetti particolari di natura storica, teologica, culturale. Storica, in quanto il personaggio principale del tragico episodio descritto dal Poeta è concittadino del nostro commentatore (e sarà interessante vedere come questi ce lo presenti e come reagisca alla tremenda invettiva dantesca contro Pisa); teologica, in quanto Guido si trova dinnanzi il caso singolare di alcuni dannati le cui anime subiscono già la condanna eterna mentre i loro corpi sono ancora in vita; ed infine culturale, poichè il

¹⁴⁰ PISA, Guido da. op.cit, p.57.

commentatore, per spiegare il nome della zona infernale chiamata Tolomea, coglie l'occasione per esporre vari episodi della Farsaglia"¹⁴¹.

Orvieto põe em relevo a vastidão da cultura literária de Guido da Pisa, observando a quantidade de autores e citações por ele utilizados, tanto no Comento quanto na Fiorita. As sentenças do Antigo e Novo Testamento estão presentes em quantidade, bem como parágrafos dos Padres da Igreja, e os autores da Antigüidade, numa vasta gama de autores romanos, bem como a menção aos gregos, como Homero e Aristóteles. Virgílio ocupa um papel de destaque, bem como Lucano, mas Ovídio, Cícero, Sêneca, Estácio, Plauto também estão presentes.

Para Orvieto, Guido da Pisa trata da tragédia do conde Ugolino de maneira mais contundente do que os outros exegetas do seu século: sucintamente e baseado em informações precisas, o frade carmelita não esconde o horror da morte de Ugolino, e informa que o conde e seus filhos foram acorrentados e trancados na torre, com as chaves jogadas no Arno; outros comentadores não trazem tais detalhes ao leitor, bem com os próprios versos de Dante.

O mais interessante é que o exegeta, bom cidadão pisano, ao contrário do que poderia se pensar, apóia a inventiva de Dante contra sua cidade; mas o faz por um caminho notável. Em primeiro lugar, Guido aponta a injustiça que Dante incorre, ao condenar a cidade inteira por erros de seus governantes, o que equivaleria " a condenar os filhos pelos erros dos pais", mas nos parágrafos seguintes, aceita as acirradas linhas do poeta, por considerar que Pisa caiu num estado de decadência, e Orvieto define: "Amarezza profonda che ha le sue radici nell'affetto che Guido ha ancora per la sua patria ormai perduta"¹⁴².

Nos pontos teologicamente controversos do Canto (a danação eterna correspondendo a suplícios físicos, o que pressupõe uma ressurreição da carne no Inferno), Guido toma o partido do poeta: defende a criação poética, a liberdade da fantasia de Dante, a possibilidade do poeta aparentemente discordar da doutrina dos Pais da Igreja: "Situazioni che, all'occhio di un intransigente dogmatico medievale, potevano apparire dotate di un acceso colorito d'eresia"¹⁴³.

¹⁴¹ ORVIETO, Enzo. "Guido da Pisa e il Comento inedito all'Inferno dantesco: Le Chiose al trentatreesimo canto", in *Italica*, vol.46, spring 1969, p.7.

¹⁴² ORVIETO, Enzo. op.cit, p.26.

¹⁴³ ORVIETO, Enzo. op.cit, p.27.

Bellomo informa da estrutura do texto da **Fiorita** de Guido da Pisa, (“noto esegeta della Commedia” em suas obras *Declaratio, Expositiones e Fiorita*, guardando “um post di rilievo tra i primi ammiratori di Dante”¹⁴⁴). Escreve Bellomo: “Già l’esordio, fin dall’attacco in cui compare l’identica allegazione aristotelica (‘Tutti gli uomini, secondo che scrive Aristotile nel principio della metafisica, naturalmente desiderano di sapere’), si modella sul Convivio nel proclamare l’intento didascalico e la volontà di rivolgersi a quel pubblico desideroso della scienza, ma da essa allontanato dalle occupazioni o dalle contingenze. Poi, nel corso dell’opera, i richiami alla Commedia sono costanti in funzione di illustrazione e conferma dei contenuti espositi, o persino tavola,(...)sicchè si direbbe che la Fiorita celi anche una recondita finalità esegetica e, in certo modo, si ponga come un manuale propedeutico alla lettura del poema”¹⁴⁵.

Bellomo cita Eugenio Garin¹⁴⁶: “Se si vuol comprendere un tempo, non si può mettere sullo stesso piano i libri che tutti hanno letto ed amato e quelli che quasi per miracolo sono sopravvissuti nell’universale silenzio”, e acrescenta: “appartenendo la Fiorita senza dubbio alla prima categoria merita anche per questo la dovuta attenzione”¹⁴⁷. O autor comenta, porém, da desfortuna editorial do texto ao longo dos séculos. Um incunábulo bolonhês, raro, de 1490, e uma edição de 1824 seriam as únicas fontes filológicas fidedignas para o estabelecimento do texto: as muitas edições do **I Fatti di Enea**, a terceira parte da Fiorita que foi tomada como um dos textos modelares do italiano pós-unificação, não respeitariam, segundo Bellomo, as normas mais básicas da Filologia¹⁴⁸.

Bellomo chama a atenção para o fato de que a **Fiorita** contribui para um “alargamento” do acesso da classe mercantil italiana à cultura clássica. Guido da Pisa resumiu, para um público que se tornou cada vez mais amplo, histórias da poesia romana, cenas bíblicas e de autores medievais. Esse processo seria observado na própria constituição dos manuscritos da obra, todos in quarto ou pequenos in folio, sem ilustrações: tal vulgarização do conhecimento, porém, permitiu a um número maior de pessoas o estudo da obra dantesca.

¹⁴⁴ BELLOMO, Saverio. “Introduzione”, in **Censimento dei Manoscritti della Fiorita di Guido da Pisa**. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1990, p.15.

¹⁴⁵ BELLOMO, Saverio. op.cit, pgs.15-16.

¹⁴⁶ Em GARIN, Eugenio: **L’Educazione in Europa, 1400-1600**. Bari: s/ed, 1957.

¹⁴⁷ BELLOMO, Saverio. op.cit, p.17.

¹⁴⁸ Um exemplo seria a edição curada por Francesco Foffano, em 1900, editada em Firenze por G.C.Sansoni e depois reeditada em versão fac-similar pela mesma editora em 1968, na coleção Biblioteca Carducciana: PISA, Guido da. **I Fatti di Enea**. Sansoni: Firenze, 1968.

A estrutura da obra compreende: Antiprologo, Libro I- Prima Parte: Prologo([...] delli nomi di Italia e d'ogni suo sito), Di Iano primo re d'Italia, Storie di Mosé , Storie di Giobbe; Seconda Parte: Prologo: [...] Dell'isola di Creti e delle sua condizioni, Storie di Saturno e Iove, Degli Dei Pagani (Dell'idolo di Saturno, Cibele, Iove, Marte, Apolline, Venere...) Storie di Minoi; Terza Parte: Di Iano, Di Latino quinto re d'Italia e di Lavinia sua figliuola, Le fatiche d'Ercole, Di Gedeone, Storie di Agamennone; Libro II: Fatti d'Enea.

Chama a atenção o fato de que Guido, cuidadoso ao citar os monstros da Antiguidade, ao falar dos trabalhos de Hércules não cite Gerião, corretamente identificado, por ele, no comentário do Manuscrito de Chantilly, como rei da Espanha.

Escreve Bellomo: “La compilazione si distingue per il ricorso diretto alle fonti latine classiche, anzichè, come d'uso tra i volgarizzatori e compilatori coevi, alle corrispettive traduzioni francesi. Soprattutto si segnala per la presenza massiccia di Dante, non solo per le frequenti reminiscenze verbali che impreziosiscono la prosa, ma anche per la cinquantina di citazioni della **Commedia**, tavolta di grande estensione; le quali danno al lettore l'impressione che il vero scopo della compilazione sia sostanzialmente esegetico, vale a dire quello di fornire le nozioni storiche e mitologiche necessarie per la comprensione del poema. Del resto sono stati individuati numerosi punti di contatto con il Comento dantesco nella redazione del ms. di Chantilly, segno di una stretta interrelazione”¹⁴⁹. Vale notar que Guido da Pisa escreveu um comentário em latim, entre 1333 e 1340, e que o Manuscrito Chantilly apresenta a segunda redação desse comentário. Outros manuscritos possuem partes ou fragmentos em latim e em vulgar, como alguns da Biblioteca Laurenziana.

Guido inaugurou, em sua **Fiorita**, uma cronologia histórico-teológico-mítica que seria desenvolvida com vigor por Marsilio Ficino, em sua **Theologia Platonica**¹⁵⁰, e que parece estar mais próxima de Botticelli que o comentário filológico e político de Landino.

Escreve Francesco da Buti: “Et all'ultimo rende la cagioni, perchè se indusse a narrare di questa selva, dicendo che per trattar del ben che vi ritrovò, dirà dell'altre cose che non sono bene, ch'elli v'à conosciute. Dubiterebbsi che cosa di bene può essere nella vita mundana viziosa, a che si può rispondere che è la grazia preveniente da Dio che fa desiderare d'uscire di tale vita: et apresso, la grazia illuminante che ci ammaestra come doviamo fare a uscirne, l'una e l'altra significata per lo pianeto, che vide sopra il monte: e la

¹⁴⁹ BELLOMO, Saverio. “Guido da Pisa”, in op.cit., p.269.

¹⁵⁰

grazia cooperante, che mosse Virgilio; cioè la ragione di Dante, che di tal vita facesse uscire la sensualità. Non che voglia dire che questo sia cagione la vita viziosa mondana; ma che da Dio sopravviene tale aiuto alcuna volta a chi è in essa, come mostra di sè; e per questo vuole inducere li altri che sono in tal vita a sperar quel medesimo, e sperando cercarlo et addomandarlo, e questo basti all'allegoria.”¹⁵¹

* * * * *

Inegavelmente, uma das mudanças mais significativas da tecnologia para as populações da Europa Ocidental ocorreu em 1450, quando Johannes Gutenberg criou a técnica dos tipos móveis, capaz de fazer livros em série, com custos muito baixos se comparados aos livros manuscritos e iluminados, confeccionados em mosteiros e oficinas de artesãos especializados¹⁵². Depois da invenção de Gutenberg e sua disseminação imediata na Itália, os florentinos não saíram à frente das iniciativas editoriais do poema de Dante.

Lucien Febvre e Henry-Jean Martin minuciosamente analisam o longo processo do surgimento dessa tecnologia¹⁵³: a introdução do papel na Europa, a partir do século XIV, e a importação de técnicas de origem oriental, como a xilogravura, encerram o que, de forma usual, denomina-se o período “monástico” da fabricação de livros no Ocidente. Durante séculos, a produção e reprodução de textos, além de sua leitura, ficaram encerradas nos limites dos mosteiros e abadias.

No século XIII, nasceu um elemento de contínua renovação: a universidade. A necessidade de mais livros faz com que, ao redor das instituições, surgissem as figuras do copista profissional e do livreiro, que, mais do que comerciantes, tornam-se depositários das obras. As universidades criam sistemas de rodízio e de distribuição das cópias através de gerações de estudantes e professores. Logo, uma “divisão social” do trabalho se estabelece: códices de luxo são produzidos por mosteiros especializados; o pergaminho é utilizado para

¹⁵¹ BUTI, Francesco da. **Comento sopra La Divina Comedia di Dante Allighieri**. GIANNINI, Crescentino (a cura di). Pisa: Fratelli Nistri, 1858, p.26.

¹⁵²FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1992.

¹⁵³FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. op.cit.

documentos oficiais e obras caras, iluminadas e destinadas aos nobres ou altos dignitários da Igreja.

Já o papel dá vida às cópias destinadas aos universitários e outros burgueses. Diversifica-se a produção material; o mesmo ocorre com a intelectual: nesse período, Roger Chartier¹⁵⁴ esclarece que o autor, como responsável pela obra e personagem da vida social, aparece. Os exemplos dados por Chartier são os poetas italianos Dante, Petrarca e Boccaccio.

Um dos livros mais copiados nos séculos XIII e XIV foi justamente a **Comédia** de Dante. Desses manuscritos, que são as pérolas de bibliotecas, alguns poucos possuem ilustrações. Os editores alemães em atividade na Itália, portadores da criação de Gutenberg, logo imprimiram edições do poema; já em 1472, em Foligno, no Vêneto, surge a primeira dessas iniciativas. Mas outras, mais ambiciosas, apresentando comentários e ilustrações, demarcam um debate vivo sobre as possibilidades de interpretação e construção de uma língua nacional, entre intelectuais, artistas e editores de Veneza e Florença. Paralelamente à atividade editorial nascente, artistas continuaram a apresentar manuscritos luxuosos ou meras cópias do poema.

Um dos efeitos do surgimento das prensas foi a possibilidade de difusão de imagens, até então restritas ao mundo dos pergaminhos coloridos. É justamente na chegada desses equipamentos na Itália, por exemplo, que nascem os baralhos de tarô, cuja iconografia remonta a símbolos alquímicos antigos, e alegorias e personificações de forças da natureza e conceitos da medicina e da astronomia ptolomaicas¹⁵⁵. Tal difusão acarretou uma irradiação de iconografias sacras e profanas, para círculos cada vez maiores de leitores. Em alguns casos, porém, os gravadores modificaram algumas convenções iconográficas, ou as perpetuaram na mente das gerações posteriores de leitores.

No centro do debate Dante, está a primeira edição florentina do poema, datada de 1481, obra do editor alemão Niccolo della Magna, em atividade na cidade. Tal edição, além de representar, mais uma vez, o retorno do poeta à sua terra natal¹⁵⁶, marcou o início de uma nova concepção de apresentação do texto dantesco, já que trazia o comentário minucioso e erudito de Landino, uma carta laudatória de Marsilio Ficino e gravuras de autoria

¹⁵⁴CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. UnB, 1994.

¹⁵⁵Sobre a símbolos herméticos e sua difusão, consultar PANOFISKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, in op.cit.

¹⁵⁶A íntegra da edição florentina de 1481 pode ser consultada na base Gallica da Biblioteca Nacional da França: gallica.bnf.fr/document?0=NO60107.

desconhecida, muitas vezes identificadas como obra do gravador Baccio Baldini, mas que sem sombra de dúvida possuem relação estreita com os desenhos de Botticelli em pergaminho.

A primeira edição da **Comédia** foi publicada na cidade de Foligno, em 1472, por obra de um cônego alemão chamado Johann Neumeister, discípulo de Gutenberg¹⁵⁷. Sem comentário, a edição possui uma decoração simples, feita à mão, de iniciais coloridas e guirlandas na margem inferior da página primeira de cada Canto (fig.54). Considerando as dificuldades técnicas dessa primeira fase da história da impressão¹⁵⁸, é de se ressaltar o desejo de Neumeister em apresentar o texto do poema, já consagrado pelas cópias manuscritas, algumas decoradas com luxo, de forma agradável e visualmente atraente. A tipografia escolhida, do tipo humanístico, reforça a clareza e a importância da pioneira edição.

Meses depois, no mesmo ano, saem edições nas cidades de Mântua e Veneza. Em 1477 e 1478, em Nápoles, são publicados mais dois livros, baseados na edição de Foligno; e nos mesmos anos, editores de Veneza e Milão apresentam mais dois incunábulo da **Comédia**¹⁵⁹. Os centros produtores de manuscritos do poema, fora da Toscana, voltam a se destacar nas iniciativas pioneiras de difusão da obra de Dante. Em 1477, em Veneza, a primeira edição com comentário vem à luz, sob a responsabilidade do editor alemão Windelin de Speyer (fig.55)¹⁶⁰.

O editor imprimiu a “Vida de Dante”, de Bocaccio, como introdução, o “Credo” de Dante, textos de Busone da Gubbio, um soneto tradicionalmente atribuído a Bocaccio (que contém um verso famoso, “Dante Alighieri son, Minerva oscura”) e um de sua própria autoria, como colofão. Já o comentário, identificado no livro como o de Benvenuto da Imola, de 1380, na verdade é o de Jacopo della Lana, do início do século XV. O site Dante Renaissance on Print¹⁶¹ afirma que Windelin de Speyer intencionalmente identificou o comentário de forma errônea, por acreditar que o nome de Benvenuto seria melhor aceito pelos leitores.

A edição de 1477 também traz outra novidade: os textos foram publicados em escrita gótica. A convenção dos manuscritos reservava tal escrita para os textos sacros; já os

¹⁵⁷ ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Foligno: Johann Neumeister, 1472 . Editio Princeps.

¹⁵⁸ FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1992.

¹⁵⁹ Tais dados são fornecidos pelas equipes da Biblioteca Newberry e Coleções Especiais da Universidade de Notre-Dame no site <http://www.italnet.nd.edu/Dante/text/1472.foligno.html>.

¹⁶⁰ ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Veneza: Windelin de Speyer, 1477.

¹⁶¹ <http://www.italnet.nd.edu/Dante/text/1477.venice.html>.

profanos viriam em escrita humanística. Há de se notar que nos manuscritos para a **Comédia** tais estilos de caligrafia coexistem: desde os Danti del Cento, de Francesco di Ser Nardo, de caligrafia gótica simplificada, até a escrita humanística do Códex Botticelli, o poema de Dante foi considerado sacro, e profano.

Em termos de iconografia, porém, nem a Editio Princeps nem a edição veneziana de 1477 possuem material. Os incunábulo ficariam muito aquém dos coloridos manuscritos se os florentinos não tivessem, em 1481, entrado no debate Dante com a edição de Nicholo di Lorenzo della Magna e suas ilustrações dos Cantos do Inferno (figs.56, 57 e 58).

Ottaviano Scoto, de importante família de editores, lançou em 1484, em Veneza, uma edição muito bem-cuidada, do ponto de vista tipográfico, da **Comédia**, com o comentário de Landino¹⁶², mas sem ilustrações. A edição de Scoto marca a difusão do comentário de Landino, reeditado nas próximas iniciativas até o final do século seguinte.

O projeto de ilustrar um incunábulo da **Comédia** é retomado em Brescia, pelo editor Bonino de Bonini¹⁶³. As iconografias utilizadas pelos gravadores (é nítido, no livro, que pelo menos três gravadores se encarregaram da tarefa, como se vê nas figs.59, 60 e 61) são baseadas na edição florentina de 1481, e assim como no caso desta os artistas não concluíram a tarefa de ilustrar os três Cantos.

Paul Schubring, em estudo de iconografia dantesca que segue o texto do poema, com o auxílio de reproduções das gravuras de Brescia¹⁶⁴, aponta para a possibilidade dos artesãos serem de origem germânica. De qualquer forma, os ilustradores seguiram de perto as indicações botticellianas da edição florentina: as indicações topográficas, as iconografias, e principalmente o pathos em várias cenas (exemplo da cena seqüencial do encontro com Cérbero, fig.62) atestam que o “projeto Botticelli” (os desenhos e as gravuras) representou ponto de mutação na tradição de ilustração para a Comédia: as edições irão seguir as gravuras florentinas, não mais a tradição dos manuscritos. Bonino de Bonini editou a primeira das tentativas, e seu belo projeto permaneceu inacabado, mesmo nas gravuras que chegaram a ser publicadas (fig.63)

¹⁶² ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Veneza: Ottaviano Scoto, 1484.

¹⁶³ ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Brescia: Bonino de Bonini, 1487.

¹⁶⁴ SCHUBRING, Paul. **Illustrationen zu Dantes Gottlicher Komodie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert**. Wien: Amalthea-Verlag, 1931.

Em 1491, surge o primeiro incunábulo totalmente ilustrado da **Comédia**, em Veneza, por obra do editor Pietro di Piasi Cremonese¹⁶⁵ (fig.64). Neste projeto de ilustração bem-sucedido, Cremonese optou por pequenas gravuras, pequenas cenas em cada Canto (figs.65, 66 e 67), ao invés de gravuras de página inteira, como no caso da edição de Bonini; e retomou a idéia do pequeno formato, de Niccolò della Magna, mas resolveu o problema enfrentado por este, que, impossibilitado de imprimir as gravuras com o texto, teve que colá-las nas páginas.

As gravuras, quase vinhetas de cada Canto, seguem de perto as indicações de suas antecessoras de Florença e Brescia, nos quesitos iconografia e seqüências narrativas, e serão reimpressas pelos anos sucessivos em Veneza¹⁶⁶.

Num belo livro com reproduções em gravuras das ilustrações das edições de Florença, 1481, Brescia, 1487, e Veneza, 1491, feitas pela Regia Scuola Tipografica e di Arti affini di Torino, em 1911¹⁶⁷, pode-se observar lado a lado as gravuras e constatar a influência decisiva da edição florentina. É o caso da ilustração para o Inferno, Canto VI, que mostra a ação de Virgílio ao amassar terra para jogar em Cérbero, fig.68. Esse ilustrador de Brescia, concentrado no pathos das cenas infernais, segue de perto a edição florentina de 1481: a mesma recriação ocorre em outras cenas, o que demonstra uma consciência da citação e um aprofundamento da carga emocional das formas. O monstro Gerião de 1481 é maior e mais aterrorizante que de 87, e o de 91 retoma a tradição dos manuscritos em fazer do monstro algo pequeno e desprezível. Nesse sentido, o livro de Brescia é mais próximo do florentino de 1481.

Consultando os livros, se nota algumas das dificuldades inerentes a esses projetos. Numa época em que cada página deveria ser montada à parte, e à mão, artesãos e editores depararam-se com o seguinte problema: como encaixar o poema de Dante, com comentários, introduções mais ilustrações, nos grandes carimbos que afinal eram as páginas? Vasari atesta a má qualidade das calcografias de 1481, e vários autores contestam uma ligação próxima dessas com os desenhos em carta pecora de Botticelli, baseados nesse “fosso” qualitativo, técnico, entre um ciclo ilustrativo e outro.

¹⁶⁵ ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Veneza: Pietro di Piasi Cremonese, 1491.

¹⁶⁶ São os casos de ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Veneza: Bernardino Benali e Mateo di Codeca da Parma, 1492, e Veneza: Mateo di Codeca da Parma, 1493.

¹⁶⁷ **Figure Quattrocentesche della Divina Commedia**. Torino: Regia Scuola Tipografica e di Arti affini di Torino nella Stamperia quattrocentesca del Borgo Medievale, 1921.

O fato é que a relação entre o conjunto de desenhos de Botticelli e a edição florentina da **Comédia** ainda não se encontra esclarecida de todo. Para Lamberto Donati¹⁶⁸, comparando-se os desenhos e as edições de 1481,1487 e 1491, pode-se pensar num “desenvolvimento iconográfico”, que começaria numa série perdida de desenhos de Botticelli, ligados a um suposto comentário escrito pelo artista (como atesta Vasari), que teria dado origem às calcografias da edição de 1481, e a um jogo completo de xilogravuras, hoje perdido.

Tais xilogravuras teriam, por sua vez, sido a fonte das edições de 1487 e 91,e explicariam o fato dos ilustradores seguirem de perto as soluções iconográficas florentinas. Já os desenhos em pergaminho, segundo Donati, seriam posteriores a 1482, ano de regresso de Botticelli à Florença, depois dos trabalhos na Sistina, e não teriam se ligariam diretamente às iniciativas editoriais: atestariam um trabalho intenso e de vários anos por parte do artista para a ilustração da **Comédia**, independente e à parte do resultado da edição de 1481.¹⁶⁹

¹⁶⁸DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962.

¹⁶⁹ DONATI, Lamberto. op.cit, p.92.

III) “Lo mio duca, famoso saggio”

Em sua jornada pelo além-túmulo, efetuada para salvar sua alma graças à intercessão de Beatriz, Santa Luzia e Nossa Senhora, Dante tem por guia, em boa parte do caminho, Virgílio, poeta como ele. Virgílio é firme, corajoso, justo, sábio; sem dúvida, uma das personagens mais inesquecíveis da literatura ocidental, porque mescla, em suas falas e ações, racionalidade e doçura, coerência e decoro. Dante, perdido na selva escura, atormentado pelas feras, é salvo pelo espectro do grande mantuano, que o incita a segui-lo, a enfrentar o tenebroso reino de Lúcifer. Frente ao mal, Virgílio orienta Dante, o consola, o aconselha, e o protege tanto física quanto espiritualmente.

Virgílio enfrenta praticamente todos os seres monstruosos antigos: as Górgonas, o Minotauro, Gerião, além dos demônios do Malebranche, liderados pelo cínico e despudorado Malacoda. Ou seja, suas tarefas igualam os feitos de Hércules, Perseu, Ulisses, e seu herói Enéias, com uma diferença essencial: em Dante, Virgílio é maior do que esses heróis, porque, como ele, é quem apresenta o enunciado do mundo.

Dante encontra Virgílio no início da **Comédia**. Aterrorizado pelas feras, longe do caminho correto, do amor de Beatriz e da salvação, o poeta florentino vê uma sombra:

Mentre ch’i’ rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,
‘Miserere di me’, gridai a lui,
‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’.

Rispuosemi: ‘Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon Lombardi,
mantoani per patria ambedui.

Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto ’l buono Augusto
nel tempo di li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto

figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

Ma tu, perché ritorni a tanta noia?
perché no sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?

'Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sí largo fiume?',
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

'O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo ocluí da cu'io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Vedi la bestia per cu'io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.'

'A te conven tenere altro viaggio',
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
'se vuo' campar d'esto loco selvaggio;

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo' impedisce che l'uccide(...)¹⁷⁰

A relação que Dante estabeleceu com Virgílio permanece, segundo Robert Hollander¹⁷¹, como um dos casos mais complexos de apropriação da poética de um autor por outro, na literatura ocidental. Dante cita Virgílio em várias passagens de suas obras,

¹⁷⁰ALIGHIERI, Dante. Canto I, Inferno, 61-85. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, pgs.27/8: "Quando eu já para o vale descaído/tombava, à minha frente um vulto incerto/que por longo silêncio emudecido//parecia, irrompeu no grão deserto:/'Tem piedade de mim', gritei-lhe então,/'quem quer que sejas, sombra ou homem certo'.//E ele me respondeu: 'Homem já não,/homem eu fui, e foi de pais lombardos,/mantuanos ambos, minha geração./Nasci sub Julio, inda que em tempos tardos,/e vivi em Roma sob o bom Augusto,/e os dolosos de então deuses bastardos.//Poeta fui, cantei aquele justo/filho de Anquise, de Tróia a volver,/quando o soberbo Ilión foi combusto.//Mas tu, por que ainda tornas a temer?/por que não galgas o precioso monte,/princípio e causa de todo o prazer?/'És tu aquele Virgílio, aquela fonte/que expande do dizer tão vasto flume?'/respondi eu com vergonhosa fronte,/'Ó de todo poeta honor e lume,/valha-me o longo estudo e o grande amor/que me fez procurar o teu volume.//Tu és meu mestre, tu és meu autor(...)."

¹⁷¹HOLLANDER, Robert. "Virgil", in LANSING, Richard (editor). **The Dante Encyclopedia**. New York and London: Garland Publishing, 2000.

recria frases e palavras a partir da tradução do elegante latim virgiliano para o toscano modelado por ele como uma nova forma da latinidade; e inventa formas de expressão a partir dos processos de descrição e criação de situações, personagens e narrativas presentes na **Eneida** e em outros poemas do grande vate romano. Mais do que isso, porém, Dante encontra Virgílio na **Comédia**; entre o Canto I do Inferno e o Canto XXX do Purgatório, Virgílio é, com Dante, protagonista dos mais célebres episódios do livro, como o diálogo com Farinata e Cavalcanti, com os amantes desventurados Paolo e Francesca, com o mestre querido Brunetto Latini, e a maior parte das passagens admiradas e lembradas através dos séculos.

A presença do autor da **Eneida**, o significado desta presença e as conseqüências interpretativas de ambos estiveram dentre os temas mais importantes, abordados pelos comentadores renascentistas de Dante, em suas digressões sobre o caráter dessa possante e ousada empreitada histórico-literária: o de dar voz ao poeta morto há séculos, lhe modelar gestos e lhe trazer, à luz da cristandade, no centro da redenção de uma alma.

Nos primeiros comentadores, nota Hollander¹⁷², existe uma rejeição ao senso literal do verso 63 (“chi per lungo silenzio pareo fioco”); ou as interpretações “saltam” diretamente para o sentido alegórico (L’Ottimo, L’Anonimo Fiorentino, Landino) ou o sentido literal depende do alegórico (Guido da Pisa, Jacopo della Lana, Pietro di Dante, Boccaccio, Benvenuto, da Buti). Só um comentador, Graziolo, aceita um sentido literal para o verso. Escreve Hollander: “(...) tale mancanza di convinzione circa la possibilita di un senso letterale valido in sé stava a significare che presto o tardi qualcuno si sarebbe accorto che la tradizione esegetica era arrivata ad un punto morto”¹⁷³.

Tais comentadores do poema dantesco, com destaque especial para o grande intérprete renascentista dos dois poetas, Landino, interpretaram a presença de Virgílio na **Comédia** como símbolo da razão humana, primeiro atributo a ser desenvolvido pelo indivíduo na busca de sua salvação. Beatriz representaria a fé, atingida através do amor puro e pleno, considerada como a mediação com o guia final de Dante em sua jornada, São Bernardo de Claraval.

¹⁷²HOLLANDER, Robert. “Cap. I: ‘Inferno’ I,63: ‘Chi per lungo silenzio pareo fioco’ e la tradizione esegetica. **Il Virgilio Dantesco: Tragedia nella “Commedia”**. Firenze: Leo S. Olschki, 1983.

¹⁷³ HOLLANDER, Robert. op.cit., p.31.

Virgílio, em Dante, na interpretação alegórica renascentista, encarnaria a grandeza, mas também os limites do conhecimento humano racional, adquirido pela inteligência; apesar de sábio e digno, Virgílio, assim como os outros grandes homens da Antiguidade, por não ter conhecido, em vida, a verdadeira fé, repousa, “sem dor mas sem esperança”, no Limbo, vestíbulo que antecede os grandes tormentos do Inferno, e não pode acompanhar Dante até a visão do Altíssimo.

Domenico Comparetti, em texto célebre sobre a fortuna virgiliana nas letras e nas lendas populares¹⁷⁴, afirma que essa visão alegórica do autor da Eneida surgiu da interpretação cristã da quarta écloga das Bucólicas, na qual Virgílio profetiza o nascimento, de uma virgem, de um menino que inaugurará uma nova era de ouro para a humanidade. Sabe-se que o poeta tomou conhecimento de certos simbolismos orientais, com os quais teria expressado a magnificência de Augusto. Mas vários dos primeiros autores cristãos, como Estácio (guia de Dante no Purgatório) viram nessa virgem parturiente de um soberano-menino um anúncio da vinda do Messias. Virgílio tornou-se um profeta, um sábio, como os homens da antiga lei judaica, que, apesar de terem vivido antes do mistério da Encarnação, a anunciaram e convocaram os homens para a salvação. Se Aristóteles, para o pensamento cristão, representou a razão advinda da lógica, Virgílio, em sua poesia, seria a razão do senso prático, da ação reta.

A interpretação alegórica da **Comédia**, realizada pelos comentadores renascentistas, ancorou-se também nas sugestões deixadas na célebre **Epístola a Cangrande della Scala**¹⁷⁵, governante de Verona e protetor de Dante, a quem o poeta florentino haveria destinado o Inferno como presente e uma espécie de guia para a leitura da obra. A autoria da carta é assunto polêmico entre os dantistas, mas de qualquer forma a proposta de existirem níveis de leitura para o poema (histórico, moral, anagógico) é a base para a maior parte dos comentários e “escavações” realizadas em torno dos episódios.

¹⁷⁴COMPARETTI, Domenico. **Vergil in the Middle Ages**. New Jersey: Princeton University Press, 1997, em especial o Capítulo VIII, “The philosophical allegory. Nature and causes of the allegorical interpretation of Virgil; Fulgentius; Bernard de Chartres; John of Salisbury; Dante”. A construção dantesca de Virgílio é tratada nos Capítulos XIV e XV.

¹⁷⁵A discussão sobre a autenticidade da carta a Cangrande continua sendo um dos grandes mistérios dos estudos dantistas. De maneira geral, hoje vários dos grandes especialistas em Dante concordam que a autoria do documento seria mesmo do poeta. ALIGHIERI, Dante. “Epistole a Cangrande della Scala”, in **Tutte le opere**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993, p.1178-1191, comentários curados por FALLANI, Giovanni, MAGGI, Nicola, ZENNARO, Silvio.

A partir da carta a Cangrande, pode-se pensar que Virgílio na *Comédia* é, ao mesmo tempo, o poeta mantuano, uma personificação da razão, e a alma intelectual, incapaz de alcançar o amor pleno por conta das amarras do entendimento humano, simples diante da impossibilidade de abarcar o absoluto. De fato, Landino aponta o caráter multifacetado da personagem, ao contrário de outras leituras, que afirmam ou o teor puramente alegórico da presença de Virgílio, ou o caráter histórico dessa aparição. Hollander, em seu comentário recente, afirma a importância primeira da personagem histórica na construção dantesca; nesse caso, talvez, a visão de Eric Auerbach sobre o conceito de figura pode abarcar todos esses aspectos¹⁷⁶.

O autor da **Eneida**, na concepção de Botticelli (fig.69), veste longo manto, barbas também longas, assim como os cabelos, e na maioria das vezes, um chapéu com gomos e uma ponta, a mitra. Nada mais longe de uma possível retratística do poeta, nem uma menção a um tipo como o jovem escanhado à romana do Manuscrito Virgílio Vaticano. Virgílio aparece como um oriental, um homem do passado, não como um romano, como ocorrerá nos experimentos de Andrea Mantegna, realizados em Mântua para homenagear seu filho mais ilustre¹⁷⁷.

O primeiro antecedente iconográfico do Virgílio dos desenhos da **Comédia**, na obra de Botticelli, são os assírios na cena da Descoberta da Morte de Holofernes (fig.70), um dos primeiros trabalhos do artista, datado de aproximadamente 1469. De pequeno formato, a tela faz pendant com uma Judite (fig.71), andando gloriosa ao lado de sua criada, que leva numa bandeja a cabeça do outrora invencível general Holofernes. Em contrapartida da heroína hebréia, o corpo desnudo e decapitado de Holofernes é descoberto por seus companheiros em sua tenda numa cena de espanto e dolorosa consternação. No segundo plano, à esquerda, dois homens barbudos, de mantos longos e chapéus orientais na cabeça, contrapõem-se a dois jovens guerreiros de armadura.

A história de Judite, que seduziu o general do exército inimigo de Israel, era um motivo religioso muito popular na Florença renascentista. Ao lado da narrativa sobre São João Batista, o padroeiro da cidade, e do herói antigo Perseu, os humanistas e artistas identificavam nas terríveis histórias de decapitação símbolos da coragem do bem e da

¹⁷⁶AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1998.

¹⁷⁷KAPLAN, Nancy Ridel. **Retratos de humanistas nas cortes de Pádua, Mântua e Ferrara durante o século XV**. Campinas: Tese de Doutorado em História Social. IFCH-Unicamp, 2004.

necessidade de justiça. Panofsky nota que a narrativa bíblica é explícita no detalhe de que a criada de Judite pôs a cabeça de Holofernes num saco¹⁷⁸; porém, existe uma iconografia destoante do texto, um tipo “híbrido” de Judite, onde a heroína é representada carregando ou mostrando a cabeça do inimigo numa bandeja.

Esse tipo iconográfico “misto” surgiu da junção de Judite com Salomé, que recebeu a cabeça de São João Batista numa bandeja, em meio a um festim de Herodes (como se vê numa bela representação de Fra Filippo Lippi, mestre de Botticelli, fig.72). Panofsky nota que essa mesclagem das duas histórias sacras surgiu na pintura do Norte europeu, ou seja, nas tradições pictóricas francesa, alemã e flamenga. Em seu livro **Early Netherlandish Painting**¹⁷⁹, o historiador alemão investiga essas tradições e uma de suas principais teses é que a pintura do Norte especializou-se no que se pode denominar criação de personagens secundárias ou um maior detalhamento nas cenas sacras. Um exemplo seriam as Cenas de Crucifixão: ao invés de apenas representar as três Marias, São João Evangelista, um centurião romano ou um piedoso seguidor de Cristo, os pintores do Norte povoam o Gólgota com várias personagens que são ou citadas de passagem nos Evangelhos (oficiais e nos chamados apócrifos) ou são criações posteriores, surgidas na cultura dos teatros sacros e das procissões.

Tais personagens, como os judeus do Templo (que a princípio não se encontravam no Gólgota) muitas vezes são vestidas com vestes exóticas, orientalizantes ou realizadas em detalhes exuberantes. Outro exemplo de cena sacra “povoada” pela imaginação dos artistas além-Alpes seria a Adoração dos Magos. Os três reis, vindos do Oriente, também possuem vestes e chapéus fantásticos, e seus cortejos crescem até se tornarem verdadeiros povoados.

¹⁷⁸ PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da Arte da Renascença”, in **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹⁷⁹ PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish Painting**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953. São vários os casos de aparição de personagens parecidos com o Virgílio botticelliano. A intenção seria completar a pesquisa iconográfica a partir de indicações de Panofsky no vol. 2, “Imagens”, onde o historiador alemão apresenta uma série de exemplos, tais como:

- “Crucifixão”, New York, Morgan Library, ms.729
- “Jó, sua Mulher e um Amigo”, Paris, Biblioteca Museu do Arsenal, ms.5059
- “Dezembro”, Paris, Biblioteca Nacional, ms.lat. 10483
- “Lot e suas Filhas”, Paris, Biblioteca Nacional, ms.lat. 15397
- “Parement de Narbonne”, Paris, Louvre
- “Cristo Torturado”, Paris, Biblioteca Nacional, ms. Lat. 18014
- “Natividade”, Turim, Museu Cívico, Très-Belles Heures
- “Descida da Cruz”, Paris, Coleção Rotschild, Très-Belles Heures
- “Cristo carregando a Cruz”, Bruxelas, Biblioteca Real, ms. 11060/61
- “Cristo carregando a Cruz”, Simone Martini, Paris, Louvre
- “Coroação de Aníbal”, Paris, Biblioteca Nacional, ms.fr.259
- “Encontro dos Três Reis Magos”, Chantilly, Musée Condé, Très Riches Heures

Nessas personagens secundárias, vestidas à maneira oriental, Panofsky vê uma influência da arte do Norte, principalmente flamenga, na arte italiana. No caso de Botticelli, esses personagens aparecem com frequência nos seus espetaculares tondi de Adoração dos Magos (fig.29), povoados por figurantes que antecedem o Virgílio dantesco.

Finalmente, é importante assinalar que, nos afrescos realizados pelo pintor florentino na Capela Sistina, entre 1481 e 1482, existem tais personagens que evocam Virgílio. É o caso do sacerdote hebreu na Tentação de Cristo e a Lei Antiga (figs.73 e 74), e os hebreus admoestados na Conturbação das Leis de Moisés (figs. 75 e 76). Lado ao lado, um rosto próximo ao do Zéfiro das pinturas mitológicas e outro, ao do Virgílio dantesco: Botticelli na Sistina cria fórmulas que utilizará no futuro, ou que acabou de utilizar, se levarmos em conta algumas cronologias que situam os desenhos para a Comédia antes dos afrescos da Sistina (já o ciclo mitológico estaria, seguramente, a partir de 1483).

Bernard Berenson, em **The Drawings of the Florentine Painters**¹⁸⁰, apresenta, sob a classificação “Escola de Botticelli”, um desenho (fig.77) que identifica como “(...) perhaps for an embroidery, representing lower part of Descent of the Holy Spirit”¹⁸¹ Primeiramente, Berenson dá a autoria a um “pupilo”; num adendo, trinta anos após essas linhas, Berenson discute se a autoria seria ou não do mestre, ou de alguém muito próximo de seu círculo¹⁸². Essas oito personagens, caracterizadas de forma similar a do Virgílio dantesco, segundo Berenson, estão representadas “(...) in the traditional way the unbelievers in various attitudes of excitement, amazement, or sudden conviction, standing out of doors below the upper chamber in which the Holy Spirit is descending upon the faithful.”¹⁸³

Mas, depois da investigação dos antecedentes iconográficos de Virgílio na própria obra do artista, resta a indagação sobre a origem de tais fórmulas, de uma maneira mais geral. Tais fórmulas surgiram no interior da tradição de comentário figurativo para o poema de Dante, ou correspondem a interpretações mais gerais de História sagrada ou profana?

¹⁸⁰BERENSON, Bernard. **The drawings of the Florentine Painters**. New York : Greenwood, 1969, volume III, Illustrations: fig.199, número 572 do Catálogo do volume II: o desenho se encontra no Gabinete de Gravuras de Darmstadt .

¹⁸¹BERENSON, Bernard. op.cit, vol.II, p.59.

¹⁸²BERENSON, Bernard. op.cit, vol.II, pgs.99 e 333.

¹⁸³BERENSON, Bernard. op.cit, p.99.

A história das ilustrações da **Divina Comédia**, no Renascimento, na opinião de André Chastel, é tema difícil e cheio de controvérsias¹⁸⁴. Tal afirmação é compartilhada por Charles Singleton, Millard Meiss e Peter Brieger, no único catálogo das iluminuras dantescas¹⁸⁵. Vários problemas aguardam o estudioso em tais paragens: a falta absoluta de informações sobre os artistas que realizaram os conjuntos ilustrativos, nomes de comitentes e escribas que teimam em permanecer na obscuridade, datações imprecisas e uma errática linha de influências, sendo praticamente impossível, em alguns casos, aferir a proveniência desses manuscritos e sua rota nas cidades renascentistas italianas.

Mas é preciso enfrentar partes dessa “selva oscura”, se o desejo é perceber a origem de certas características iconográficas dos desenhos de Botticelli. E, quando a trajetória dos manuscritos dantescos se transforma numa vereda da cidadela de Dite, é necessário recorrer a outros conjuntos ilustrativos ou debates mais amplos nas Artes Visuais, como é o caso desta tentativa.

O simples fato de Botticelli dedicar atenção especial à ilustração do poema de Dante já é algo digno de nota: o pintor foi o primeiro artista famoso a realizar tal feito. Para Chastel, os desenhos de Botticelli, bem como o ciclo de afrescos em Orvieto, realizados por Luca Signorelli, ligam-se à definitiva incorporação de Dante no Panteão da poesia clássica, operação intelectual e política realizada pelos humanistas florentinos, durante o Quattrocento¹⁸⁶. Tal operação requer uma análise detalhada; o que importa, numa primeira abordagem, é que Botticelli, ao ilustrar Dante, inseriu-se neste debate fundamental e tinha consciência disso; artista a serviço dos poderosos Médici, certamente teve acesso a vários manuscritos mais antigos da Comédia, entre outros materiais figurativos, como a iconografia dos seus desenhos permite supor.

Aparentemente, não foi em sua cidade natal que o poeta encontrou a primeira disseminação de sua obra maior, de data segura. Outro fato, lamentado pelos italianos e estudiosos de Literatura ao longo dos séculos, é a falta completa de documentos autógrafos do poeta, em contraste marcante aos lindos manuscritos da mão de Petrarca.

¹⁸⁴ CHASTEL, André. **Art e humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

¹⁸⁵ BRIEGER, Peter, MEISS, Millard, SINGLETON, Charles. BRIEGER, Peter; MEISS, Millard; SINGLETON, Charles. op.cit.

¹⁸⁶ CHASTEL, André. op.cit

O primeiro manuscrito datado da **Comédia** é originário do Norte: foi realizado pelo escriba genovês Antonio da Fermo para Beccari Beccara, humanista e podestà de Mantova, em 1336. Beccara, comitente de cópias de Sêneca, contemporâneo e com quase toda a certeza conhecido de Dante, encomendou uma miscelânea a Fermo e, nela, figuram os três Cantos, em elegante e clara caligrafia de reminiscências góticas. Sem iluminuras, o manuscrito, conhecido como Landiano por pertencer a Biblioteca Passerini-Landi da cidade de Piacenza, destaca-se por apresentar diagramas circulares, esquemas do Inferno. Nesses círculos concêntricos, encontram-se inscrições explicativas sobre quais pecados e personagens figuram em suas respectivas valas, e são representados os abismos e rios do reino de Lúifer¹⁸⁷.

O poema de Dante encontrou enorme sucesso nos círculos humanistas; na década de 1330, atesta-se imensa produção de manuscritos, e Bolonha, Pisa, Siena e Veneza firmam-se como centros produtores de Comédias. Os artesãos florentinos destacam-se, sendo o mais antigo códice toscano, de data segura, o chamado Trivulziano, da mão do escriba Francesco di Ser Nardo, datado de 1337¹⁸⁸. Francesco di Ser Nardo compartilha da caligrafia clara e semi-gótica de Antonio da Fermo; de sua oficina, vieram os famosos Danti del Cento. Conta a lenda que messer Francesco teve filhas, e precisava casá-las; para pagar os dotes, esmerou-se em copiar a Comédia, e obteve tanto sucesso que, além de resolver o problema familiar, tornou-se o principal copista de Dante no Trecento.

Além da importância na difusão do texto, a oficina de Francesco di Ser Nardo inovou na decoração dos códices: cada Canto é iniciado por uma iluminura. Dante, perdido na selva escura, encontra Virgílio e as três feras. O poeta romano é representado calvo e barbudo, na miniatura do Canto I do Inferno, como no caso do posterior Manuscrito Yates-Thompson. No Canto I do Purgatório, existe uma inicial com miniatura mostrando Dante e Virgílio navegando. Na miniatura, Dante e Virgílio são recebidos por um Catão de cabelos e barbas longas.

No Canto I do Paraíso, há Coroação da Virgem na inicial; na cena principal, Beatriz entrega a Dante uma coroa de louros. Nos folios seguintes, uma mão posterior à de Nardo

¹⁸⁷ **Il Codice Landiano della Commedia**. Edição fac-similar. Firenze, Leo S. Olschki, 1921.

¹⁸⁸ **Il Codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in elcromia sotto gli auspici della sezione milanese della Società Dantesca Italiana con cenni storici e descrittivi di Luigi Rocca**. Milano: Ulrico Hoepli, 1921. O Códice Trivulziano possui esse nome por ter pertencido aos príncipes de Trivulzio. Outro dos Danti del Cento é o Manuscrito Plut. XC sup. no 125 da Biblioteca Laurenziana de Florença.

escreveu alguns versos sobre a Coroação da Virgem, e que eram atribuídos a Dante e haviam sido grafados na parede do Maggior Consiglio de Veneza.

Um terceiro caso de manuscrito do Trecento é o Códice Arci-Beta, de Frankfurt¹⁸⁹. Este manuscrito atesta a extrema vitalidade de Bolonha como centro de estudo e comentário de Dante, além de ilustração; os conjuntos ilustrativos bolonheses estão entre os mais inventivos e diferenciados. O Códice Arci-Beta não é datado e nada se sabe da oficina que o produziu; a única certeza é a origem bolonhesa. O esquema ilustrativo é o mesmo do Códice Trivulziano: cada Canto é precedido por uma pequena cena. No caso do Inferno, o leitor observa o encontro de Dante e Virgílio, sendo que o poeta romano veste um toucado excêntrico.

O mais belo conjunto ilustrativo da Comédia no Trecento, porém, é o já citado Manuscrito 1424 do Museu Condé, de Chantilly (figs.78, 79 e 80). O Manuscrito Chantilly, provavelmente, pode ter sido fonte iconográfica direta para Botticelli. Millard Meiss afirma que apenas os manuscritos do século seguinte conseguirão se aproximar em beleza do desenho e poder narrativo obtidos pelo artista pisano encarregado das iluminuras¹⁹⁰.

O Manuscrito Chantilly contém apenas o Inferno e o comentário do Canto, em latim, de autoria do frei Guido de Pisa, e foi encomendado por Lucano Spinola. Os Spinola, lado a lado com os Doria, eram importante e nobre família da cidade de Gênova. Segundo Meiss, o Manuscrito pode ser datado na década de 20 do Trecento.

Com essa data precoce, o autor atesta o desejo de ligar tais iluminuras às atividades dos seguidores de Giotto e ao próprio mestre florentino. Mas estilisticamente, as iluminuras ligam-se, segundo Meiss, à obra do maior pintor pisano do Trecento, Francesco Traini, responsável pelo ciclo de afrescos no Camposanto da cidade toscana. Para Meiss, a pintura de Traini, bem como a pintura pisana desse período, foi influenciada por Duccio e Simone Martini, ou seja, pela pintura sienense; a partir da década de 40, porém, a arte pisana sofre uma inflexão, e recebe modelos de Bolonha.

No Manuscrito Chantilly, as ilustrações encontram-se nas margens inferiores das páginas, em forma de friso. Em alguns casos, a ilustração foi realizada na margem inteira, e

¹⁸⁹ **La Commedia dal Codice Francofortese Arci-Beta**. Frankfurt am Main: Verfassung der Società Dante Alighieri, 1939.

¹⁹⁰ MEISS, Millard. "An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa", in **The Art Bulletin**, vol. 47, no.1, march 1965.

cenas seqüenciais são dispostas lado a lado, sem separação, apesar da junção dos fólhos. Assim como no caso do Manuscrito Egerton, de origem emiliana ou paduana, a torre de entrada da cidadela de Dite ergue-se pela página, criando um belo efeito de diagramação (fig.81).

Outra fonte importante para a iconografia dantesca do Quattrocento é o Manuscrito Add. 19587, pertencente a British Library. Também das três primeiras décadas do Trecento, esse conjunto ilustrativo é napolitano de origem, como afirmou-se anteriormente¹⁹¹. Millard Meiss observa que muitas iconografias do Manuscrito Add.19587 (figs.82 e 83) têm correspondências muito próximas com as do Manuscrito Chantilly: é o caso do poeta Virgílio, portador, nos dois casos, de longos cabelos e longas barbas, manto e mitra¹⁹².

A tradição vêneta de cópia e ilustração da Comédia pode ser observada nas reproduções das iluminuras do Manuscrito It. IX 276, tido como o mais bonito dos manuscritos do poema mantidos na Biblioteca Nazionale Marciana, de Veneza¹⁹³.

Em Veneza, o poeta Virgílio também é barbudo, de cabelos longos, de túnica bipartite. O monstro Gerião é de pequeno tamanho, assim como nos casos anteriores¹⁹⁴.

O chamado Manuscrito Yates-Thompson (figs.84, 85 e 86), alvo de edição e estudo cuidadoso de John Pope-Hennessy¹⁹⁵ faz com que as atenções voltem-se novamente para Siena, importante centro das artes visuais no primeiro Renascimento. Para Pope-Hennessy¹⁹⁶, a pintura sienense seria a expressão da exaltação espiritual de Santa Catarina de Siena: “La religione di Cristo è tutta larga, tutta gioconda, tutta odorifera; è uno giardino diletteissimo in sè”¹⁹⁷. A prosperidade financeira trouxe brilho artístico à cidade toscana, como provam as obras de Simone Martini e Sassetta.

O Manuscrito Yates-Thompson possui iluminuras coloridas e vivas, com cenas sequenciais de rapidez narrativa. É obra de dois importantes artistas de Siena: Lorenzo Vecchieta, no caso do Inferno e Purgatório, e Giovanni di Paolo, no Paraíso. O Virgílio do

¹⁹¹HUGHES, D.G. “Trecento Illustrations of the Divine Comedy”, in **Annual Report of The Dante Society**, number 77, s/d.

¹⁹² MEISS, Millard. op.cit.

¹⁹³LUDOVICI, Sergio Samek, RAVENNA, Nino. **Dante's Divine Comedy: 15-th Century Manuscript**. New York: Crescent Books, 1979.

¹⁹⁴MEISS, Millard. “La prima interpretazione dell’Inferno nella Miniatura Veneta”, in **Atti del Convegno di Studi ‘Dante e La Cultura Veneta’**. Firenze: 1966.

¹⁹⁵POPE-HENESSY, John. **A Sienese Codex of the Divine Comedy**. London: Phaidon Press, 1947.

¹⁹⁶POPE-HENESSY, John. **Giovanni di Paolo**. Frankfurt Am Main: Prestel Verlag, London: Chatto & Windus, 1937.

¹⁹⁷ POPE-HENESSY, John.op. cit, p.1.

Yates-Thompson é calvo e barbudo, uma figura que evoca a representação tradicional de São Pedro, e o Gerião é tão franzino que Pope-Hennessy se pergunta como tal lagartixa pode carregar o peso dos dois poetas. No caso dos desenhos de Botticelli, o Manuscrito pode ser uma influência na construção de um léxico de cenas sequenciais correspondendo a episódios; esse léxico, iniciado no Trecento, encontra no Yates-Thompson seu ponto máximo.

Sobre os autores do Manuscrito, é interessante observar que uma obra-prima de Giovanni di Paolo destaca-se justamente pela utilização da cena seqüencial: os painéis da Vida de São João Batista, do acervo do Art Institute de Chicago (figs.87 e 88). Sobre esses notáveis painéis, Pope-Hennessy escreve: “The morbid, lascivious Salome, the unwilling executioner, the frightened guests, the horror-struck attendants, are defined with impeccable exactitude. Seldom in painting has any story been so intensely told”¹⁹⁸.

Os painéis são, para Pope-Hennessy, a criação mais original de Giovanni di Paolo. A inspiração seria o Batistério de São João em Siena, de Jacopo della Quercia, com os painéis de bronze de Ghiberti. Nos painéis, Herodes aparece com vestes romanas, contrariando a tradição de representar a personagem com vestes orientalizantes.

Nas artes plásticas, de uma maneira mais geral e não só pensando na tradição figurativa para a **Comédia**, existem dois problemas acerca da figura de Virgílio no Renascimento: um, o que diz respeito a retratística do poeta¹⁹⁹; o segundo, que é o examinado aqui, versa sobre a representação de Virgílio em outros materiais figurativos, caso dos manuscritos do poema de Dante, das obras do próprio Virgílio e objetos de decoração diversos, como tapeçarias²⁰⁰.

Nos casos dos conjuntos de ilustrações renascentistas para a **Comédia**, os artistas seguiram as recomendações dos comentadores: Virgílio é representado com atributos alegóricos próximos aos de outras figuras de sábios pagãos ou judeus, como os Reis Magos e os profetas e patriarcas do Antigo Testamento: tais personagens são identificados, na iconografia tardo-medieval, com homens orientais, bizantinos.

¹⁹⁸ POPE-HENNESSY, John. op. cit, p. 87.

¹⁹⁹KAPLAN, Nancy Ridel. **Retrato de humanista na cultura de Pádua, Ferrara e Mântua no século XV e início do XVI**. Exame de qualificação apresentado no programa de doutorado em História Social, IFCH-Unicamp, junho de 2004.

²⁰⁰Um caso interessante é o de uma das tapeçarias que aparece num documento na Catedral de Toledo, na Espanha, em 1503. Datada de *circa* 1450, de origem flamenga, representa o movimento do universo a partir de alegorias zodiacais e de personagens da história antiga e sagrada. Virgílio encontra-se figurado como nos manuscritos italianos da **Comédia**. LEVENSON, Jay (ed.). **Circa 1492: Art in the age of exploration**. Washington D.C: National Gallery of Art, New Haven: Yale University, 1991, pgs.214/5.

Na tradição toscana de iluminuras e cassoni, é comum encontrar homens da Antiguidade (tanto clássica quanto da História Sagrada) figurados com essas vestes e chapéus. No caso de Virgílio, o documento mais antigo dessa forma de representação, porém, não é da Itália Central, e sim de Nápoles: um manuscrito de aproximadamente 1370, pertencente a British Library (fig.89). O toucado de Virgílio, porém, não é uma mitra, neste caso; a referência, segundo Comparetti, é a lenda do túmulo do poeta, em Nápoles, que durante alguns séculos foi considerado um lugar mágico, com poderes taumatúrgicos; local de peregrinação, atestava uma “santidade” da personagem, apesar de, como bem enfatiza Dante, o autor da Eneida estar condenado a “ansiar eternamente”, no Limbo, por uma salvação impossível.

Virgílio seria um condenado, afinal; por isso, alguns ilustradores o apresentaram nu, como as almas dos danados, como nota Lamberto Donati²⁰¹. Sobre a origem da iconografia de Virgílio mago, Donati comenta que Bernard Berenson acreditou que Dante, ao dar forma lírica às suas imagens, tinha em mente os produtos plásticos de sua época; Donati cita, do erudito inglês: “Nel XIV secolo gl’illustratori fanno apparire Virgilio come un erudito medievale con mantello e cappucio e non c’è motivo che l’immagine che Dante doveva averne fosse differente”²⁰².

Mas Donati discorda de Berenson: Dante nada diz sobre o aspecto e as vestes de Virgílio, como pode-se observar na leitura do trecho do Canto I citado. Os artistas, ao retratar o poeta romano, tinham total liberdade, mas optaram, na maior parte dos casos, por tratar a personagem com reverência, dando-lhe vestes e barbas de profeta, sábio oriental, mago, em alguns casos de acadêmico; no máximo, desnudando-o, como as almas, danadas ou não.

Botticelli, em seus desenhos, segue uma tradição iniciada mais de um século antes. Nesse Virgílio barbudo, de mitra, bizantino, existe um pequeno enigma. Por qual razão um artista que conhecia vários materiais figurativos antigos, como demonstraram Warburg, Wind e Gombrich nos desvendamentos dos significados das chamadas telas mitológicas, e

²⁰¹DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962. Um dos casos da nudez de Virgílio é o do Códice Barb. Lat. 4112 da Biblioteca Vaticana, de autoria desconhecida, proveniente da Itália Central, primeira metade do século XV, citado por Donati na p.177.

²⁰²Donati cita BERENSON, Bernard. “Dante’s visual images and his early illustrations”, in **The Study and Criticism of Italian Art**. London: Bell, 1920, DONATI, Lamberto. op.cit, p. 175.

conhecia as iconografias da retratística romana, insiste em conceber Virgílio como seus antecessores, ligados à cultura medieval?

Muito mais do que uma mera citação à iconografia precedente, talvez a caracterização da personagem Virgílio por Botticelli encerre um conhecimento da tradição ligada ao poeta mantuano: seu nascimento na Gália cisalpina, sua origem etrusca, sua vida em Nápoles, grande cidade grega, junto aos estóicos de seu tempo: Virgílio encerraria, em si mesmo, a ligação entre as antigas sabedorias orientais e o projeto de uma Itália unida sob o signo imperial²⁰³.

Símbolo da sabedoria dos antigos e de suas possibilidades e limites (como demonstra a anedota medieval do Virgílio apaixonado, enganado pela bela moça e pendurado num balde junto a uma torre, anedota que, atesta Comparetti, teve uma fortuna imensa na arte do norte da Europa²⁰⁴), com poderes taumatúrgicos e proféticos, poderia ser imaginado por Botticelli, de forma plausível para o artista e seus contemporâneos, como um sábio à moda oriental.

Jeanne Courcelle²⁰⁵ informa que os manuscritos virgilianos ilustrados são raros. Representações de cenas da Eneida não se encontram facilmente, apesar de algumas possuírem qualidade excepcional. Os manuscritos possuem origens diversas, sendo que a maior parte provém da Itália.

Nesse ponto, a autora se pergunta se é possível pensarmos numa iconografia especificamente italiana, francesa ou flamenga. Os miniaturistas italianos desenvolveram uma tradição de ilustrar o texto passo a passo, em cenas-frisas. Os franceses dividiam as páginas em pequenos compartimentos, com episódios sucessivos, e as decorações das iniciais também eram realizadas de formas diversas.

A autora observa que existe uma escolha deliberada pelas cenas mais patéticas da Eneida: o suicídio de Dido, a paisagem de Tróia em chamas. Até 1500, os manuscritos terminam com a cena do combate entre Enéas e Turnus. A repetição dessas cenas

²⁰³ GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou o segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

²⁰⁴ COMPARETTI, Domenico. **Vergil in the Middle Ages**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

²⁰⁵ COURCELLE, Jeanne. “Les illustrations de l’Énéide dans les manuscrits du Xe siècle au XVe siècle”, in **Lectures Médiévales de Virgile**. Actes du Colloque organisé par l’École française de Rome. Roma, École française de Rome, 1985.

uniformiza as imagens, mas as interpretações variam de acordo com o gosto e as possibilidades pictóricas de cada artista²⁰⁶.

Existe uma tendência geral em ambientar as cenas em cidadelas fortificadas medievais e os banquetes se desenrolam em castelos contemporâneos. A relação desses artistas com as fontes iconográficas antigas inexistem: Júpiter é representado como profeta, Cupido como um jovem rei no trono; os miniaturistas, segundo Jeanne Courcelle, têm dificuldades em “imaginar o Olimpo”²⁰⁷. Um dos primeiros manuscritos a retomar as fontes antigas é o manuscrito Riccardi, que se encontra na Biblioteca Riccardi em Florença; nesse manuscrito, Vênus, as Três Graças e Netuno reencontram suas formas antigas, em meio ao que a autora chama de “festa de cores”.

Digno de nota é também o fato que o Hades do livro VI da **Eneida** tenha chamado tanto a atenção dos miniaturistas, familiarizados com a representação de demônios e dos supliciados dos Juízos Finais. Jeanne Courcelle analisa um manuscrito flamengo, da Biblioteca Real de La Haye, que possui uma sugestiva sucessão de iluminuras mostrando a descida de Enéas ao Inferno. As cenas são sequenciais: Enéas é levado pela mão pela Sibila, sendo representado com roupas de viajante; as almas são menores, seguindo a tradição de representá-las como pequenas figuras humanas nuas (incluindo a alma de Dido, que mostra um buraco no peito). A Sibila, representada como uma mulher jovem com véu, leva Enéas ao reencontro de seu pai Anquise, representado como um patriarca do Antigo Testamento (longo manto, longo cabelo, longas barbas, chapéu tripartite)²⁰⁸.

Seguindo uma linha de interpretação que denomina “estrutural”, Otto Pächt, historiador da renomada Escola de Viena, sustenta que tais personagens surgiram na pintura do Norte como elementos utilizados pelos artistas na construção do espaço pictórico²⁰⁹. O espaço pictórico ilusionista demandou dos artistas a elaboração de esquemas mentais, para o preenchimento do plano e a obtenção dos efeitos de profundidade e distância. Os pintores do Norte não se utilizavam da perspectiva linear, criada na Itália central, e por isso muitas vezes foram chamados de “primitivos”. Mas Pächt demonstra que as soluções utilizadas por

²⁰⁶COURCELLE, Jeanne. op.cit, p.397.

²⁰⁷ COURCELLE, Jeanne.op.cit, p.398.

²⁰⁸ COURCELLE, Jeanne.op.cit, p.408.

²⁰⁹PÄCHT, Otto. “Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting”, in WOOD, Christopher S. (ed.). **The Vienna School Reader**. New York: Zone Books, 2000.

esses artistas eram muitas vezes mais complexas do que o esquema reducionista da perspectiva linear.

Panofsky, por seu turno, insiste na necessidade simbólica de tais personagens, na ligação delas com a religiosidade popular, o culto dos santos e da ligação do humano com o divino, a partir da intermediação da Virgem Maria e de outras personagens das cenas sacras. De qualquer forma, é possível estabelecer uma recepção de modelos da pintura nórdica na arte de Botticelli, desde o início de sua trajetória.

Mas, de uma forma geral, existiria a possibilidade de investigar a origem remota da iconografia que identifica o poeta romano aos Judeus do Templo, figurantes na Adoração dos Magos, homens de vestes exóticas e turbantes? Assim como no caso de Gerião, se aventou a possibilidade do Virgílio botticelliano ligar-se a uma interpretação alegórica da presença do poeta na jornada do mundo além-túmulo de Dante, já que não sobreviveu uma retratística romana do autor da **Eneida**.

O caso mais antigo de representação do poeta está no Manuscrito Virgílio Romano, do final do séc. V d.C, de identificação Vat. Lat. 3867 na Biblioteca Apóstolica Vaticana. Produzido nos séculos do declínio lento de Roma, o Virgílio Romano seria uma tentativa de algum patrono abonado de reviver tradições clássicas, segundo David Wright²¹⁰.

David Wright acredita que o manuscrito foi produzido para um mecenas muito rico. Continha 410 folios de pergaminho de alta qualidade, medindo 350 x 355 cm. Contava com dez Éclogas, cada uma com uma pequena ilustração, os quatro livros das Geórgicas, cada um precedido por duas ilustrações, e os doze livros da Eneida, com duas ilustrações cada. Durante o período medieval, um quarto do texto se perdeu, três ilustrações das Éclogas, seis das Geórgicas e quatorze da Eneida.

Escreve Wright: “(...) but it remains the most impressive example we have of Roman book illumination at the moment of transition from classical to medieval practices”²¹¹. A principal intenção do autor é apresentar o manuscrito em seu contexto histórico. Wright deve suas análises ao trabalho pioneiro de Franz Wickhoff, que, assim como Otto Pacht, é representante da Escola de Viena da História da Arte.

²¹⁰ WRIGHT, David. **The Roman Vergil and the origins of Medieval Book Design**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

²¹¹ WRIGHT, David. op.cit, p.5.

O autor afirma que, nos séculos 4 e 5 da era cristã, paulatinamente aumenta o “déficit” clássico, a distância das produções plásticas em relação ao cânone clássico, como aponta em alguns marfins. Se em aproximadamente 428, no Díptico Consular de Felix, da Biblioteca Nacional de Paris, o cânone greco-romano ainda existe com erudição, no final do século, em outros marfins, surge o que se denominaria mais tarde a arte medieval.

Na primeira ilustração do manuscrito, o pastor Melibeu saúda Títiro, Primeira Écloga. A iconografia deve ser mais antiga e consolidada, dada sua precisão, para Wright. Já a segunda ilustração foi identificada como o retrato mais antigo de Virgílio (fig.90) Wright não concorda com essa interpretação. Para ele, o jovem escanhado, sentado ao lado de uma caixa de rolos (chamada na Antiguidade de capsas), seria uma figura genérica de autor, o retrato que corresponde ao monólogo da Geórgica, o lamento do amor não-correspondido do eu-poético por Corydon.

A face do jovem não possui nenhuma característica distintiva: “There is no reason to suppose (as some have loosely suggested) that this is in any way an actual portrait of Vergil, it is simply a clumsy rendering of a formulaic author image that was then repeated for the other monologues”²¹². Seria, portanto, um retrato do “eu-poético”. O modelo seria, por exemplo, uma estátua do autor Poseidippus, uma cópia romana de um original helenístico, do Museu do Vaticano.

Nas ilustrações seguintes, porém, algo chama a atenção: as vestes orientais das personagens troianas. Os cidadãos da pátria de Enéas carregam barretes frígios; já os rútuos, como Turno, usam armas e vestimentas romanas (fig.91). Tais barretes também estão na cabeça das mulheres troianas, observando no alto das muralhas de sua cidade o velho rei Príamo recebendo o cavalo de Tróia (fig.92).

Nas cenas dos concílios dos deuses (figs.93 e 94) e na do Sacrifício de Enéas à alma de Anquises, Wright vê uma postura pró-pagã, um desejo de expressar um projeto de restauração da antiga religião, em meio à grande crise, na qual o Império Romano do Ocidente irá sucumbir afinal.

Também do século IV, outro manuscrito virgiliano, o chamado Virgílio Vaticano (identificado como Vat. Lat. 3225 na Biblioteca Apostólica Vaticana), possui ilustrações seriadas, como as dos rolos e da Coluna de Trajano (figs.95 e 96). Infelizmente, as ilustrações

²¹² WRIGHT, David. op. cit, p.17.

do Virgílio Vaticano esmaeceram ao longo dos séculos, mas pode-se perceber que o Virgílio Romano serviu de base à mais essa tentativa de firmar a cultura clássica em seu ocaso.

Nessas obra-primas da chamada Antiguidade Tardia, Wright não vê sinal de influência de conjuntos ilustrativos antigos, como no caso da ausência da cena de Éneas carregando Anquises, comum em vasos gregos e moedas da era de Júlio César. O Virgílio Romano também não possuiria relações com dois afrescos de Pompéia, que representam cenas relacionadas à Eneida: a morte de Laocoonte e Vênus e Enéas.

Apesar de produzido em círculos pagãos, as personagens do manuscrito estariam relacionadas à chamada Arte Paleo-Cristã. O velho Coriceu, das Geórgicas, evoca o Moisés da Basílica de Santa Maria Maggiore, um dos primeiros monumentos do cristianismo, erguido no mesmo século IV.

Wright afirma não ter evidências conclusivas para comprovar, mas acredita ser razoável a idéia de que o Virgílio Romano foi um dos manuscritos que Carlos Magno levou da Itália, na época de sua coroação em Roma, em 800, e depositou em sua corte em Aachen. Quando sua biblioteca foi dispersa, depois de sua morte em 814, o manuscrito teria ido para a Abadia Real de Saint-Denis. Isso explicaria porque o Virgílio Romano esteve, durante toda a Idade Média, na Abadia.

Monges de várias gerações leram o manuscrito, e um deles corrigiu o único erro do texto, uma letra trocada em um verso da Eneida. Em 865, Heric de Auxerre, em sua Vida de Saint Germain, cita o velho e venerando manuscrito virgiliano da Abadia. Porém, Wright não vê possibilidade de influência das iluminuras na arte carolíngia, ao contrário do texto, muito estudado em Saint-Denis, constituindo-se como o único caso de estudo sistemático de um livro antigo nessa época.

Em 1441, o abade Jehan Courtoys assina seu nome no volume, mas em 1475 o Virgílio Romano está na primeira relação dos livros da Biblioteca Vaticana. Para Wright, a mudança teria sido feita num concílio ou por aquisição de algum humanista dos círculos papais.

Mais tarde, o manuscrito figuraria no inventário do cardeal Giuliano della Rovere, futuro papa Júlio II, emprestado da Biblioteca para estudo. Poliziano, o grande humanista florentino do círculo dos Medici, em 1484 consultou o livro e o citou em seus estudos, para corrigir o erro medieval (e que está em Dante e em seus comentadores) de chamar o poeta de Virgílio, ao invés de Vergílio. Finalmente, em 1521 o estudioso romano Valeriano publica

uma edição do texto latino do manuscrito, e muitos farão o mesmo, firmando o Virgílio Romano como marco fundamental do estudo e comentário da obra do poeta romano.

Se o texto teve esse papel crucial, para Wright o mesmo não pode se dizer das ilustrações: “Its illustrations, on the other hand, attracted relatively little attention during the Renaissance”²¹³. Apenas em 1677 o gravador Pietro Santi Bartoli publicou uma série de gravuras baseadas nos desenhos.

Wright constrói a hipótese de que não existia sensibilidade necessária, durante a Idade Média e o Renascimento, para a recepção da proposta artística das ilustrações do Virgílio Romano. Até o estudioso Franz Wickhoff, no qual Wright baseia seu estudo, acreditava que as ilustrações e o próprio manuscrito foram realizados para atender um público escolar das elites romanas no século V.

O autor escreve que os olhos do público moderno, treinados por artistas como Matisse, Picasso e Klee, não têm problemas para ler tais imagens, “and with a little tolerance for clumsy workmanship we can see them as important examples of the survival of classical culture at a time when the society supporting that culture was on the verge of collapse”²¹⁴.

Mas será que o Virgílio Romano, relíquia da Abadia real francesa durante mais de seiscentos anos, não influenciou nem mesmo uma tentativa de iconografia, como afirma Wright? No verbete “Virgilio Marone”, na **Enciclopedia dell’Arte Medievale**²¹⁵, C. Rabel apresenta um interessante percurso visual da iconografia do poeta romano no período medieval. Destaca aos olhos, nesse percurso, uma ilustração que traz Virgílio e Lucano, de um manuscrito, datado de aproximadamente 1230, da Bayer Staatsbibliothek de Múnaco (fig.97). Virgílio possui um barrete frígio como os troianos no Virgílio Romano.

Poderia-se aventar a possibilidade da influência de certas iconografias do Virgílio Romano nos manuscritos e pinturas do Norte? A origem dos barretes frígios e das vestes orientalizantes (como as de Príamo) para os judeus do Templo e outros figurantes não estaria, em parte esclarecida?

Corrado Gizzi, curador da Casa di Dante in Abruzzo, especializou-se em organizar mostras de iconografia dantesca, de forma sistemática, nas últimas duas décadas. Em três de

²¹³ WRIGHT, David. op. cit, p. 68.

²¹⁴ WRIGHT, David. idem, ibidem.

²¹⁵ RABEL, C. “Virgilio Marone”, in **Enciclopedia dell’Arte Medievale**. Vol. XI. Roma: Istituto della Enciclopédia Italiana, 2000.

seus catálogos²¹⁶, Gizzi auxilia o investigador na investigação desse problema. No percurso de Giotto, demonstrado sucintamente pelo autor, não se vêem iconografias parecidas: os homens do Antigo Testamento, para o pai da pintura renascentista italiana, aparecem como filósofos clássicos, e só na História de São Joaquim, na capela Scrovegni, Rubem porta estranho chapéu, na cena da Recusa ao Sacrífico de Joaquim (fig.98).

No grande canteiro de obras da primeira pintura renascentista italiana, a Basílica de Assis, mesmo o sultão do Egito Melek-el-Kamel, História de São Francisco, Basílica Superior, é representado com a sobriedade e maestria narrativa da maneira giottesca (fig.99), chamada pelos contemporâneos de “a’lla antica”, antiquizante.

Na primeira fase do Renascimento, no caso da pintura da Itália central, o ressurgimento da arte antiga apontava para uma direção diferente da arte do Norte da Europa: Giotto inaugura a pintura moderna na medida em que faz renascer a pintura antiga, com naturalidade; sua arte é a da representação histórica a partir da construção geometrizar da forma. Já o norte da Europa será o centro do chamado Gótico Internacional, que engloba todas as artes e é marcado pela excelência decorativa do artesanato artístico²¹⁷.

No caso, os manuscritos da Comédia seguem o Gótico Internacional, ou experiências estéticas que se constituem verdadeiras junções do gosto advindo do Norte e a escola giottesca, como é o caso da pintura sienense²¹⁸. De uma forma geral, pode-se afirmar que o Virgílio de Botticelli vem dos manuscritos do Trecento, o pisano Manuscrito de Chantilly ou o napolitano Add.19587, criados em círculos influenciados pelo Norte da Europa. Não há uma oposição entre a escola de Giotto e o Norte: essas duas grandes forças conjugaram-se na Florença do Quattrocento, e isso pode ser observado nas obras de Piero della Francesca, Fra Angelico, Verocchio, Ghirlandaio e em especial na de Botticelli.

A representação dos profetas, homens da Antiguidade e do Antigo Testamento como o Virgílio botticelliano, é usual no artesanato artístico florentino do Quattrocento; vários cassoni trazem tais figuras em meio às narrativas; exemplo são os cassoni e iluminuras

²¹⁶ GIZZI, Corrado (a cura di). **Dante istoriato : vent'anni di ricerca iconografica dantesca**. Milano: Skira ; Torre de' Passeri (Pesaro) : Casa di Dante in Abruzzo, 1999; **Botticelli e Dante**. Ginevra: Skira, s/d; **Giotto e Dante**. Ginevra: Skira, 2001.

²¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. “O Trecentos”, “O Gótico Internacional”, in **História da Arte Italiana: de Giotto a Leonardo**. vol. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²¹⁸ HYMAN, Timothy. **Sieneese Painting**. London: Thames and Hudson, 2003.

de Apollonio di Giovanni (figs.100 e 101)²¹⁹, dentre outros, e o Orfeu de um cassoni de Jacopo del Sellaio, pintor florentino considerado um dos seguidores de Botticelli (ca.1441-1493) (figs. 101, 102 e 103).

Sobre o significado da iconografia de Virgílio usada por Botticelli, restam algumas considerações sobre o significado da personagem. Para Domenico Comparetti, o Virgílio de Dante não é uma mera compilação de conhecimentos sobre o poeta romano²²⁰. A personagem emerge de idéias cristãs, mas as suplanta e surge como uma personalidade plausível, decantada de suas obras, lidas com profundidade por Dante.

Dante teria se utilizado do método alegórico medieval para construir um Virgílio muito mais nobre e verdadeiro do que essa tradição supunha. Não há nenhum traço de mago ou adivinho no Virgílio dantesco: Dante insistiria nessa visão aristocrática, segundo Comparetti, para depurar certas narrativas populares sobre o poeta, surgidas durante o período medieval, que identificavam o autor da **Eneida** como responsável por várias façanhas mágicas, e mesmo trapalhadas de cunho erótico²²¹.

Enquanto que Beatriz representaria o aspecto metafísico, o símbolo, Virgílio seria a capacidade racional de lidar com a realidade e a transformar em poesia, a expressão do ideal estético e político de Dante. Não é apenas uma alegoria da razão, como várias vezes os comentadores da **Comédia** irão insistir (e esse é o caso de Cristoforo Landino): se assim o fosse, Dante teria escolhido Aristóteles como guia de suas aventuras no Inferno, e também não é o mago milagreiro do povo de Nápoles, que creditava ao seu túmulo inúmeras propriedades sobrenaturais.

Na **Comédia**, Virgílio condena os magos, num discurso inflamado, no Canto XX; mas, num lance de delicadeza e respeito extremo, se cala na vala dos sodomitas, onde corre,

²¹⁹ GOMBRICH, Ernst. “Apollonio di Giovanni: Um ateliê florentino de cassoni visto pelos olhos de um poeta humanista”, in Norma e Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1990; D’ANCONA, Mirella Levi. **Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962; FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). **Cassoni Italiani delle Collezioni d’Arte dei Musei Sovietici**. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983.

²²⁰ COMPARETTI, Domenico. op.cit.

²²¹ É o caso da lenda da relação de Virgílio com a filha de Júlio César, Febilla. Velho mago, Virgílio encanta-se com a moça, que lhe diz para vir ter com ela à noite. Para fazer o poeta subir até seu quarto, a bela deixa uma cesta pendurada a uma corda: o poeta sobe na cesta, mas Febilla não puxa a corda até o fim. No outro dia, toda Roma vê o poderoso mago pendurado numa cesta. Mas Virgílio se vingou: graças a um feitiço terrível, ele extingue o fogo de Roma, mas Febilla se incendia, no meio das pernas. Os romanos, fazendo troça da moça, acendem suas tochas no seu sexo ardente. Existem várias representações, tanto da cena do poeta na cesta, quanto dos romanos buscando fogo em Febilla. Há vários exemplos de tais cenas em FAGGIOLO, Marcello (a cura di). **Virgilio nell’Arte e nella Cultura Europea**. Roma: De Luca Editore, 1981.

nas areias ardentes, o querido mestre de latim de Dante, Brunetto Latini. Comparetti observa que Dante não condena Virgílio por homossexualismo, mesmo tendo lido os lamentos homoeróticos das Bucólicas, e mesmo Brunetto, condenado, enfrenta a tortura como vencedor.

Barbara Watts nota que Botticelli, diferentemente da tradição anterior dos manuscritos, coloca os dois poetas em real interação, uma interação carinhosa e que possui momentos de proximidade física²²². Enquanto os ilustradores anteriores sempre colocam os dois poetas voltados para o mesmo lado, para a cena infernal, e Virgílio com gestos de orador, em Botticelli Virgílio se aproxima de Dante, os dois se olham e se tocam, e o carinho entre as duas figuras permanece em todos os momentos.

Mas aparentemente os ilustradores seguem, em muitos casos, a tradição popular que Dante não aceita, segundo Comparetti. John Webster Spargo²²³ trata das narrativas lendárias acerca de Virgílio, desde o século XII até o XVI; algumas dessas narrativas não foram tratadas por Comparetti. Em lendas do Norte da Europa, escritas desde o século XI, Virgílio teria levado a arte, persa, da necromancia para a Itália. Enquanto que na região de Nápoles, depositária dos restos do poeta, as narrativas prendem-se aos dissabores de Virgílio mago nas mãos da bela moça que o ilude, na França e na Inglaterra salienta-se a ligação do autor da Eneida com o Oriente. Spargo também sublinha o fato de que Boccaccio utiliza-se dessas lendas, tanto do Norte quanto do Sul, em sua série de *Lectura Dantis*.

A ligação da iconografia utilizada no Trecento, e mais tarde por Botticelli com as tradições populares é plausível. Sobre a escolha do pintor, algumas indicações podem vir de um trabalho fundamental, na área da historiografia sobre o Renascimento italiano. Carlo Ginzburg empreende uma análise das obras maiores de Piero della Francesca a partir da questão iconográfica e da clientela, em seu livro *Indagações sobre Piero*.

O historiador pergunta-se, no “Prefácio à Segunda Edição Italiana”²²⁴, se uma pesquisa sobre arte pode ser relevante sem levar em consideração aspectos formais, e aposta que, por motivos tanto específicos (a bibliografia a respeito do pintor) quanto gerais (o

²²² WATTS, Barbara. “Dante and Virgil: Hope in the Abyss”, in **Studies in Sandro Botticelli’s Drawings for Dante’s Inferno**. PhD Thesis. University of Virginia. August 1989, p. 140.

²²³ SPARGO, John Webster. **Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934.

²²⁴ GINZBURG, Carlo. “Prefácio à Segunda Edição Italiana”, in **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

estabelecimento de uma metodologia em historiografia), a resposta para a pergunta é afirmativa.

O ponto de partida de Ginzburg é a constatação de que Roberto Longhi, em sua monografia sobre Piero, aceitou uma explicação tradicional, e carente de fundamentos documentais, para a identificação de personagens na Flagelação de Cristo, obra executada por Piero em momento incerto de sua trajetória. Longhi aceitou uma hipótese extra-estilística, sem se apoiar em outra série de dados extra-estilísticos (no caso, para Ginzburg, os dados iconográficos).

Na Flagelação, Ginzburg identifica, no homem de turbante em primeiro plano, o célebre cardeal Bessarion, humanista e representante dos homens de Bizâncio, aportados na Itália depois de 1439, quando da tentativa de reunificação das Igrejas do Oriente e Ocidente, no concílio de Florença.

A presença dos homens de Bizâncio em Florença teria reforçado a utilização do tipo de iconografia do Virgílio botticelliano: seria o caso do humanista Argyropoulos na Adoração Lama (fig.104). Mas tal iconografia, como se pretendeu demonstrar, é anterior e surge no interior da tensão entre a arte do Norte e a pintura da Itália central.

Um ponto a mais na pesquisa sobre os incunábulos da **Comédia** e a influência do conjunto ilustrativo de Botticelli nestes foi uma busca, paralela, nas edições do poeta Virgílio, para a investigação da iconografia do poeta romano. A conclusão é que, nos primeiros incunábulos da obra de Virgílio, em quase todos os casos, não existe retratística nem uma iconografia ficcional para o autor da Eneida²²⁵.

Na consulta às edições pertencentes a Newberry Library, a única ilustração observada foi num folio, o único, de um livro de Lyon, datado de 1492 e de edição de Johanes Trechsel. Nessa ilustração, Enéas desce ao Hades com a Sibila: os dois vestem roupas renascentistas, da época, bem como Virgílio, que aparece em meio à cena como um cortesão francês ou alemão.

²²⁵A consulta aos incunábulos virgilianos, na Newberry, foi realizada a partir das indicações de DAVIES, Martin, GOLDFINCH, John (ed.). **Vergil. A Census of Printed Editions 1469-1500**. London: British Library, 1992, e KALLENDORF, Craig. **A Bibliography of Venetian Editions of Virgil, 1470-1599**. Firenze: Leo S.Olschki Editore, 1991. Foram consultados:

VIRGÍLIO. **Opera**. Strassburg: Johann Mentelin, 1470; Venezia, 1472; Firenze: Printer of Vergilius, 1487; Nuremberg: Anton Koberger, 1492; Lyon: Johanes Trechsel, 1492; Venezia, 1493; Venezia: Aldus Manutius Romanus, 1501; Strasbourg: Johann Gruninger, 1502.

_____. **Bucolica**. Paris: Andre Beccardi, 1495.

Destacam-se também a edição florentina , de 1487, sem ilustrações, que conta com o Comento de Landino à obra do poeta romano, e a Prima Aldina (a primeira edição de Aldus Manutius), muito semelhante a sua Commedia, com portadas decoradas à mão num rico jogo de colorido. Mas, diferente do poema de Dante, Aldus Manutius não ilustrou Virgílio. Outra edição que chama a atenção, no acervo da Newberry, é a do editor parisiense Andre Beccardi, de 1495, que estampou, nas **Bucólicas**, as armas do rei da França.

IV) “La fiera con la coda aguzza”

O senso comum nos ensina que o legado clássico, na questão da representação do corpo, se manifestaria através de um cuidado anatômico e uma preocupação com a harmonia das partes na construção da figura humana, de uma forma geral. Esses aspectos teriam sido a principal herança deixada pelo século V a. C grego, quando a primeira grande revolução da Arte ocidental transformou o estilo escultórico arcaico, devedor da Arte egípcia e fenícia, no estilo clássico, mais tarde transformado em paradigma na era helenística, e que chegou até os modernos através de, sobretudo, cópias romanas.

No entanto, a historiografia do século XX, influenciada por Nietzsche, apontou para o fato de que a cultura grega não estava unificada e não era baseada na idéia de harmonia, de serenidade. Prova disso seria a profusão de divindades ou forças naturais personificadas em formas híbridas, compostas por partes animais e humanas, que além de compor o panteão antigo (tanto grego quanto latino) era a base de muitas das manifestações pictóricas e escultóricas das sociedades mediterrâneas. Jean-Pierre Vernant²²⁶ interpretou a recorrência da face da Górgona como indício da cisão do pensamento grego ao tratar do Outro, do não-grego (do bárbaro), dos limites da sociedade e da cultura, uma maneira de esconjurar os perigos utilizando-se de um deles, da face desfigurada que petrifica o que a observa.

Erwin Panofsky, em outro texto célebre²²⁷, afirma que em muitos casos da arte medieval, o recurso ao repertório clássico pode ser identificado no uso das figuras monstruosas, e não na preocupação com a representação anatomicamente estudada e correta de seres humanos. Ou seja, durante séculos, a Antigüidade foi, em muitos casos, para o simbolismo artístico cristão, um tesouro de formas distorcidas, híbridas, causadoras de espanto, sinais de que os limites do mundo eram maiores e mais perigosos do que os percebidos no cotidiano e que a sabedoria divina, criadora desse mundo, era inescrutável.

²²⁶ VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos Olhos. Figurações do Outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

²²⁷ PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, in **O significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

Rudolf Wittkower²²⁸ demonstrou que a rota de permanência dos monstros antigos foram os manuscritos dos textos dos cosmógrafos da Antigüidade tardia e da História Natural de Plínio, que traziam ilustrações dos habitantes fantásticos do Oriente. Essas ilustrações forneceram os subsídios para uma história que muitas vezes deu-se num “zigue-zague”: os monstros passaram para a escultura, adornando tímpanos e capitéis, e voltavam para as iluminuras, migrando de sentidos e usos. Como Panofsky já havia demonstrado, um deslocamento de formas clássicas para temas não-clássicos (bíblicos, por exemplo) e vice-versa foi recorrente nos bestiários e cartografias medievais, bem como na ornamentação escultórica.

De qualquer forma, as figuras híbridas da Antigüidade, como sereias, minotauros, ciápodas, cíclopes, permaneceram na memória e na arte, assombrando os viajantes reais ou imaginários, ressoando na mente de Cristóvão Colombo e dos portugueses quinhentistas²²⁹. Um dos nexos mais importantes da ligação do Renascimento com as fontes literárias antigas foi a Comédia de Dante, não só pela utilização dos processos poéticos latinos, mas também pela citação imagética de conteúdos mitológicos e históricos.

Em sua viagem pelas terras do além, Dante e Virgílio cruzam com seres monstruosos, sinais da sabedoria divina que dispôs os objetos e os viventes no universo em lugares determinados, lembrando ao poeta e ao leitor que a mente divina alerta para os riscos do pecado e dos erros existentes no mundo sublunar, ou maravilhas que remetem ao imaginário renascentista e medieval das terras desconhecidas pelos europeus.

Na sua pioneira e fundamental obra²³⁰, Émile Mâle provou que os programas iconográficos da arte cristã ocidental surgiram dentro da construção de um sistema organizado de referências aos textos sagrados, numa aritmética de elementos plásticos que são unidos a fim de formar frases ou cristalizados de forma a simbolizar idéias. O ressurgimento da escultura monumental, no Midi francês, a partir do século XI, esteve ligado ao que Mâle denomina o “triunfo da arte oriental”, e ao surgimento dos Apocalipses e outros manuscritos (bestiários, bíblias, compilações de textos de viagem) ilustrados.

²²⁸ WITTKOWER, Rudolf. “Marvels of the East: a Study in the History of Monsters”, in **Allegory and the Migration of Symbols**. London: Thames and Hudson, 1987.

²²⁹ KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Martins Fontes, 1994; DELUMEAU, Jean. **Uma história do paraíso**. Lisboa: Terramar, 1994; HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense e Publifolha, 1994.

²³⁰ MÂLE, Émile. **L'Art Religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age**. Paris: Librairie Armand Collin, 1953.

Surge, em algumas regiões do que mais tarde serão a Espanha e a França, a idéia de que a decoração dos templos organiza-se em torno de esquemas decorativos que possuem significados narrativos e simbólicos. Nessas duas utilizações, é importante a presença de animais e outros seres fantásticos (sereias, dragões, leões, monstros em geral). Qual seriam os significados dessas figuras, litúrgicos e artísticos? As pequenas sereias, bestas e animais dos capitéis românicos fascinam por serem enigmas, e por terem, segundo a observação de Henri Focillon, um instinto de vida tão forte e premente que supera a própria vida²³¹.

Alguns temas bíblicos não dispensam seres fantásticos ou animais exóticos: a besta do Apocalipse, Daniel na cova dos leões, o Leviatã, Jonas saindo da baleia, o Leviatã, o Behemoth, a tentação de Adão e Eva; a hagiografia também, como no caso do combate de São Miguel e o dragão, as tentações dos santos eremitas. Mãe busca, tanto nos textos sagrados quanto em seus comentários, as fontes para o estabelecimento da forma. Os monstros e outros seres dos capitéis seriam elementos decorativos, marginália para a narração ou simbolização de partes da doutrina ou da história sagrada, e indicam as relações da arte românica com as manifestações estéticas orientais.

Wittkower demonstra que as fontes literárias para a criação do bestiário medieval remontam à Antigüidade helenística²³². O autor esclarece o percurso das figuras monstruosas através da arte ocidental a partir dos textos gregos e helenísticos que versam sobre a geografia do mundo e as descrições das terras maravilhosas do Oriente, e sobre as conquistas de Alexandre na Índia. Heródoto deixou algumas impressões sobre o modo de vida indiano; pouco tempo depois, no início do quarto século antes de Cristo, Ctesias de Knidos, médico grego da corte de Ataxerxes Mnêmon da Pérsia, escreve um tratado versando somente sobre a Índia, reunindo várias idéias e lendas do mundo grego e persa, descrevendo monstros como os cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro que só latem, os sciápodes, pessoas com enormes pés e que se movem em alta velocidade, ou seres sem cabeça cujo rosto se encontra no peito, e animais como os unicórnios, os grifos, e os marticoras, com cabeça humana, corpo de leão e cauda de escorpião.

Porém, o mais importante tratado antigo sobre a Índia foi produzido por Megástenes, que em aproximadamente 301 a.C foi mandado como embaixador do império macedônico à

²³¹ FOCILLON, Henri. "Métamorphoses" in **L'art des sculpteurs romans**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

²³² WITTKOWER, Rudolf. "Marvels of the East: a Study in the History of Monsters", in **Allegory and the migration of the Symbols**. London: Thames and Hudson, 1987.

corte de Chandragupta, poderoso reino às margens do Ganges. Fragmentos do livro de Megástenes sobreviveram nas obras de Plínio, Diodoro Siculus, Estrabão, entre outros, e são a fonte das descrições das raças fabulosas de divindades e animais encontradas no Oriente e nas partes desconhecidas do planeta, assim como partes do livro de Ctesias.

Tanto no caso de Ctesias quanto no de Megástenes, assinala Wittkower, as idéias sobre o fabuloso na Índia unem as próprias representações fantásticas que o pensamento helenístico possuía, como no caso das sereias, ciclopes, dragões, com a mitologia e a arte indianas. Agitações e guerras dinásticas fizeram com que os reinos indianos, a partir de 200 a .C, perdessem contato com os ocidentais, e o relato de Megástenes permaneceu, por mais de mil e quinhentos anos, como a única fonte disponível.

Wittkower chama a atenção para o fato que, para além dessa mescla cultural, os monstros de Ctesias e Megástenes indicam outros dois problemas: existem indícios que alguns animais como o rinoceronte eram identificados com outros nomes, e, antes de tudo, no caso de Megástenes, o autor respeitava convenções literárias indianas igualmente, a ele fornecidas por brâmanes.

O pensamento antigo, porém, nos dois séculos seguintes, sofre uma guinada, que Wittkower denomina “um interlúdio iluminista”²³³. A Geografia transforma-se numa disciplina rigorosa, e as descrições das maravilhas, para Estrabão, apenas superstições antigas e bizarras. Erastótenes, diretor da Biblioteca de Alexandria, mede com precisão a circunferência da Terra e Ptolomeu descreve o planeta com rigor e acerto. Porém, quando da decadência romana ocidental, Ptolomeu, Erastótenes e Estrabão são completamente esquecidos: o saber helenístico, aprisionado no Ocidente pelo desconhecimento da língua grega, só ressurgirá a partir do século XV.

Os artistas e literatos medievais apoiavam-se na **Historia Naturalis** de Plínio, contemporâneo romano de Estrabão e que, não compartilhando do método matemático para a Geografia, compilara toda a literatura anterior e retomara o gosto narrativo pelas maravilhas. Os cristãos elegeram Plínio como um de seus autores canônicos, e a existência de monstros em terras distantes apoiou-se também nos relatos bíblicos e no pressuposto teológico da complexidade e infinita sapiência da inescrutável mente de Deus. Na cultura desenvolvida nos mosteiros, os manuscritos iluminados tornam-se o mais importante veículo de transmissão de símbolos e alegorias, imagens dos relatos e dos bestiários. Wittkower

²³³ WITTKOWER, Rudolf. op.cit, p.48.

afirma: “The interpretation of a number of monsters in ecclesiastical art is sometimes not easy, for it has to be established whether the medieval craftsman received his material through the geographical-ethnological tradition or from the Physiologus and its derivatives, the Bestiaries.”²³⁴ De qualquer maneira, os monstros nos capitéis simbolizam uma reflexão sobre o mundo físico e seus limites diante do mundo espiritual, e atestam a preocupação didática dos programas iconográficos.

Outra fonte de transmissão das imagens maravilhosas foram as cartas sobre o Oriente ou que supostamente vinham do Oriente, como no caso da célebre carta do Preste João, a saudação do suposto imperador cristão das Índias aos ocidentais, que conheceu uma grande circulação a partir do século XII. Para Manuel João Ramos, autor de um estudo exaustivo sobre o tema²³⁵, a carta do Preste João seria uma utopia cristã moralizadora da literatura antiga das viagens ao Oriente, e em tempos de inacessibilidade à Jerusalém, a garantia tranquilizadora da existência de uma cristandade sem fronteiras, depois de séculos de agitações e guerras. Na carta do Preste João, estão descritas algumas maravilhas que serão retomadas por Marco Polo, Mandeville e Jean D’Auliy, e que, como aponta Ramos, são novas significações para as idéias helenísticas sobre o Leste, que orientarão a mente dos navegadores dos séculos vindouros.

Os bestiários são ligados aos textos escatológicos da Bíblia: a visão de São João, no Apocalipse, é a base para a elaboração dos programas dos tímpanos (o Cristo Pantocrator, os anciãos, os animais representando os evangelistas, anjos e demônios, condenados e bem-aventurados formando os conjuntos). O Apocalipse teria sido escrito por São João em sua prisão na ilha de Patmos, em torno de 95 d. C, e uma das características mais marcantes do texto é o conhecimento extremo dos demais livros sagrados e mesmo de fontes extra-bíblicas. A experiência literária do Apocalipse remonta, entre outras, à do profeta Ezequiel, exilado na Babilônia, que deixou um testemunho de sua visão mística.

O livro de Ezequiel inicia-se com a descrição do trono de Javé, rodeado por quatro seres de forma humana, com quatro cabeças e quatro asas cada, e faces de leão, águia e touro, que avançam em meio a chamas como relâmpagos (Ezequiel, cap.1, versículos 4/14). A interpretação cristã fez desses anjos-feras prefigurações dos evangelistas e do final dos

²³⁴ idem, p.57.

²³⁵ RAMOS, Manuel João. **Ensaio de mitologia cristã: o Preste João e a reversibilidade simbólica**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

tempos, quando Jesus será o juiz da humanidade; muitas vezes, os monstros representam a divindade, como no caso do unicórnio, símbolo, em alguns casos, do Espírito Santo, e do grifo, de Jesus Cristo²³⁶ e da ordem papal (persistindo em Dante esse significado, já que é um grifo o animal condutor do carro em que desfila Beatriz, no Purgatório).

Se Wittkower trata do problema das fontes literárias, Focillon investiga, em seu estudo aprofundado sobre as formas na escultura românica, as origens orientais dos metade homens, metade animais, das bestas simbólicas e dos demônios de todo tipo. O contato da cultura grega com a indiana, no império de Alexandre, faz surgir na escultura elementos intercambiáveis, principalmente na figuração dos elementos decorativos ou narrativos que representam a mediação entre o mundo divino, humano e animal.

Diferentemente dos autores do século XIX, que viam nos monstros e nas cenas eróticas provas da “degeneração” das populações da Europa Ocidental quando das invasões bárbaras, do irracionalismo da Idade Média, incapaz de levar adiante o pensamento antigo, Focillon afirma que esses monstrinhos são, em grande parte, provas da erudição e do refinamento intelectual dos artesãos da pedra e da continuidade de certas tradições artísticas e literárias.

Os ateliês de escultura, na era helenística, eram nômades, atesta Focillon, e receberam várias correntes de influência; a indiana foi a mais decisiva, e por outro lado o desejo encicpedista dos autores da era imperial foi seguido também pelos artistas. Tais aspectos foram herdados na era cristã, e potencializados pelos artistas românicos e góticos.

Um tema comum é o combate de figuras humanas com monstros: os soldados da Tapeçaria de Bayeux (também ornamentada com centauros, grifos, leões, sereias). O embate do soldado com o dragão representaria, segundo a interpretação tradicional, a vitória da espiritualidade batendo os instintos, a pureza enfrentando e vencendo o pecado.

Os monstros fazem parte dos programas escatológicos, demarcando as possibilidades do homem frente ao desconhecido, tanto terreno quanto místico. O foco, no

²³⁶ Jorge Luis Borges, em seu bestário, aponta as incongruências do simbolismo: tanto o grifo quanto o unicórnio podem representar Jesus e o Espírito Santo, mas também o diabo e o mal. Em alguns casos, Borges sugere que as palavras dos textos antigos, ao descrever as maravilhas, podiam ter mais de um significado, o que abria espaço para várias interpretações, e cita mais uma vez o caso de Dante, que, no Inferno, encontra o Minotauro, representado por ele como tendo cabeça de homem e corpo de touro, por conta de um verso de Ovídio que o descreve como “homem metade touro e touro metade homem”. As ambigüidades das palavras levariam à ambigüidade das formas plásticas, e vice-versa; BORGES, Jorge Luis, e GUERRERO, Margarita. **O Livro dos Seres Imaginários**. São Paulo: Globo, 1996, verbetes “O Grifo”, “O Minotauro”, “O Unicórnio”, “A Sereia”, “O Manticora”.

bestiário clássico da **Comédia**, é o monstro Gerião, que, nos Cantos XVI e XVII, auxilia os dois poetas na travessia do abismo que separa os giros dos condenados pelos pecados de violência e bestialidade aos pecadores que incorreram em fraude simples, divididos em valas do Malebolge (“maus bornais”).

No Canto XXVIII, Dante e Virgílio aportam no oitavo círculo, habitado pelos sedutores e rufiões, graças à intervenção de Gerião, que transporta os dois poetas em seu dorso. Dono de um rosto humano benigno, corpo de serpente com patas e cauda de escorpião, Gerião atende ao pedido de Virgílio, feito dois cantos antes, enquanto Dante, também a conselho do mestre, conversa com os usurários. Dante os identifica como florentinos, porque levam bolsinhas com emblemas de famílias da cidade, mas cala quanto a seus nomes; a única personagem que fala com Dante é um paduano que reclama dos compatriotas do poeta.

Depois, Dante encontra-se com Virgílio, e os dois poetas esperam uma aparição.

Un amen non saria possuto dirsi
tosto cosí com'e' fuoro spariti;
per ch'al maestro parve di partirsi.

Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon de l'acqua n'era sí vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.

Come quel fiume c'ha proprio cammino
prima dal Monte Viso 'nver' levante,
da la sinistra costa d'Apennino,

che si chiama Acquacheta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,

ribomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe per cadere ad uma scesa
ove dovea per mille esser recetto;

così, giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sí che 'n poc' ora avria l'orecchia offesa.

Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.

Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sí come 'l duca m'avea comandato
porsila a lui aggroppata e ravvolta.

Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell' alto burrato.

'E' pur convien che novità risponda',
dicea fra me medesimo, 'al novo cenno
che 'l maestro con l'occhio sí seconda.'²³⁷

Os dois poetas, sentados no lombo do monstro que surge, Gerião, voam pelos ares. Dante, apavorado, recorda-se da história de Ícaro, e fecha os olhos, sentindo o movimento do monstro apenas pelo vento em seu rosto e cabelos. Virgílio, paternal e carinhosamente, sentou-se atrás de Dante, para impedir que a cauda de escorpião o picasse, e o abraça; Dante descreve o medo e o terror de viajar pelos ares a bordo de tão horrenda e malcheirosa criatura.

Como nota Paolo Cherchi²³⁸, os Cantos de Gerião foram relativamente pouco comentados e estudados ao longo do tempo, e a iconografia dantesca do monstro permaneceu um mistério, até o surgimento de um artigo pioneiro de John Block Friedman²³⁹.

Na mitologia, Gerião, rei da ilha ocidental da Eritrêia (ou seja, depois do estreito de Gibraltar), era filho de Crisaor, nascido do sangue da cabeça da Medusa (assim como Pégaso), e Calíroe, filha de Oceano e Tétis. Gerião alimentava seu gigantesco rebanho com a

²³⁷ Na tradução de Ítalo Mauro, Canto XVI, Inferno, versos 88 a 117, pgs. 118-119: “Não é mais curto dizer um amém/ que o tempo foi de terem já sumido;/e então meu Mestre quis partir também.// Eu o segui; e pouco havíamos ido,/ que o som da água cresceu tão repentino/ que o falar nosso não seria já ouvido.// Como esse rio de curso montesino/ que vai do monte Veso pra o nascente/ desde a vertente esquerda do Apenino;// dito Acquacheta até que não se avente/ pra baixo ao novo leito onde, contido,/ vindo a Forlí seu nome já desmente,// e que em San Benedetto é derruído,/ ribombando, de um salto só formado,/ que mais de mim podia ter acolhido,// assim, sob um penhasco alcantilado,/ vimos estrondear essa água escura/ que nos teria bem logo atordoadado.// Uma corda enrolada na cintura/ eu tinha, com que aquela onça pintada/ prender pensara em outra conjuntura.// Após toda de mim desamarrada,/ obedecendo de meu Mestre ao mando,/ a ele a tendi suspensa e enrolada;// e ele, para a direita se voltando,/ ao báratro profundo a foi jogar,/ da nossa borda bastante a afastando.// ‘Bem que algo haverá de resultar’, / pra mim mesmo eu dizia, ‘de algum evento/ que o Mestre tanto busca como olhar.’”

²³⁸ CHERCHI, Paolo. “Geryon’s Canto”, in *Lectura Dantis*, Number 2, Spring 1988: www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/02/cherchi.html.

²³⁹ FRIEDMAN, John Block. “Antichrist and the Iconography of Dante’s Geryon”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, volume 35, 1972.

carne humana de seus hóspedes traídos. Um dos trabalhos de Hércules foi o de trazer para Erísteu o gado de Gerião; o herói matou Gerião, gigante monstruoso de corpo tríplice²⁴⁰.

A tríplice constituição de Gerião é atestada em fontes figurativas antigas, como, por exemplo, parte da decoração da Acrópole ateniense, datada de aproximadamente 550 a.C (fig.105), e vasos de figuras negras, que mostram a batalha de Hércules, vestido com a pele do leão de Neméia, e o tríplice rei gigante (fig.106). Um exemplo mais tardio são as cabeças sendo cortadas por Hércules, do segundo ou terceiro século da era cristã, fig.107. Mas, nas fontes literárias, a tríplice forma é vagamente sugerida, ou nem sequer mencionada. A fonte mais antiga que fala do filho de Crisaor é a **Teogonia**, de Hesíodo: no verso 980, Gerião é descrito apenas em sua filiação e como o “mais poderoso dos mortais”²⁴¹. Mas Píndaro, Plínio, Ovídio, Lucrécio, Pausânias, ao contar rapidamente as tarefas de Hércules²⁴², descrevem Gerião como “triplamente construído”, “de três corpos”.

Na **Eneida**, Virgílio, nas três citações em que se refere ao personagem²⁴³, também afirma o corpo triplo em um; Lívio, na **História de Roma**, não menciona o corpo triplo, só fazendo referência ao fato do monstro ser hispânico e causador de tragédias por enganar seus hóspedes.

A descrição vaga dos autores antigos permitiu a Dante preencher a forma tríplice com uma figura de sua criação; como Dante não conhecia vestígios do legado figurativo grego, como os vasos atenienses e as esculturas do Partenon, assim como no caso dos artistas da Renascença que ilustraram seus versos, tal forma, nomeada pelas palavras, pôde ser preenchida com outra imagem: ao invés do invencível rei gigante, três homens em um, Dante imaginou Gerião um ser híbrido, que de humano possui apenas a cabeça; mas os ilustradores também preencheram o monstro como desejaram.

²⁴⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. “Bois de Gerião”, in **Mitologia Grega**, vol.III.Petrópolis: Vozes,1999, pgs. 108-9; GRIMAL, Pierre. “Gérion”, in **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

²⁴¹ “Virgem de Oceano, pela multiáurea Afrodite/unida em amor a Aurigládio de violento ânimo,/Belafliu pariu o mais poderoso dos mortais,/Gerioneu, a quem matou a força de Heracles/pelos bois sinuosos na circunfluida Eritéia”. HESÍODO: **Teogonia: A origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995, verso 980, p.161.

²⁴² Píndaro: **Odes**, livro 1, poema 1, linha 10; Plínio: **Historia Naturalis**, livro 4, cap.36; Ovídio: **Cartas**, poema 9,55; Lucrécio, **De Rerum Natura**, livro 5, linha 87; Pausânias, **Descrição da Grécia**, livro 1, cap.35, seções 7/8. Citações retiradas do site The Perseus Digital Library, que conta com um amplo acervo de literatura da Antiguidade: <http://www.perseus.tufts.edu>.

²⁴³ Virgílio: **Eneida**, livro 6, verso 282; livro 7, verso 655; livro 8, verso 184, idem.

John Block Friedman²⁴⁴ afirma que o Gerião de Dante vem da discussão escatológica dos místicos espirituais franciscanos do seu século. Gerião seria o símbolo do Anticristo oculto, enquanto o Gigante do Purgatório 32 seria o Anticristo revelado dos Espirituais franciscanos, liderados por Ubertino da Casale. Tais religiosos teriam profetizado o início do Apocalipse no Duecento, e vários sinais do final do mundo estariam na Comédia como avisos e convocações à penitência e sobriedade moral. Um desses sinais seria a luta, acirrada na Península Itálica daqueles tempos, dos defensores da autoridade papal contra os partidários da causa imperial, ou seja, da sangrenta guerra entre os guelfos e guibelinos.

A ordem franciscana tomou o partido imperial, e tornou-se uma das forças políticas mais importantes, num contexto em que o papado, sediado em Avignon, colocava-se frontalmente contra os projetos de reconquista germânica da Itália. Os espirituais franciscanos combateram duramente os papas franceses, e viram na divisão da Igreja um sintoma da iminência do Juízo Final.

A corda que Dante joga no abismo, para chamar Gerião, seria uma corda de hábito franciscano, veste que o protege na descida aos Infernos. Os dois poetas cavalgam a besta, como as “testemunhas” franciscanas que descobrem a verdade sobre os Anticristos; Friedman cita manuscritos de espirituais franciscanos que identificam os papas de Avignon com Anticristos, e as ilustrações trazem monstros iguais à descrição de Dante.

A relação entre Dante e a mística franciscana também evidencia-se, segundo Friedman, no paralelismo entre os profetas Enoch e Elias e Virgílio e Dante: homens levados vivos ao além-túmulo dão testemunho de suas visões e alertam os demais mortais do destino de todos, quando a vontade divina voltar-se para o castigo dos injustos. Friedman também cita o episódio da descida de Jesus ao Inferno, de extrema importância para algumas correntes místicas franciscanas, e que Dürer, séculos depois, ilustrou com terrível angústia: depois da crucificação e do sepultamento, Cristo desce às profundezas e liberta as almas dos patriarcas e profetas da Antiga Lei, fato que é citado no primeiro diálogo entre Virgílio e Dante, no Canto II.

O Gerião cristianizado de Dante anuncia o Apocalipse, para Friedman. Mas tal discussão permaneceu, até certo ponto, ignorada ou escamoteada nas ilustrações. O exercício comparativo pode ser realizado, mais uma vez, tomando por objetos o manuscrito sienense

²⁴⁴ FRIEDMAN, John Block. “Antichrist and the Iconography of Dante’s Geryon”, in **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, volume 35, 1972.

do poema, com iluminuras de Lorenzo Vecchietta e Giovanni di Paolo, estudado e publicado em fac-símile por John Pope-Hennessy²⁴⁵, conhecido como Manuscrito Yates-Thompson, o chamado Dante Urbinate e o conjunto de desenhos de Botticelli.

No caso de Vecchietta (fig.108), Gerião aparece no canto direito da cena, em pequena escala, chegando ao abismo onde Virgílio e Dante o esperam. De tamanho diminuto, o monstro parece incapaz de assustar, quanto mais de carregar os dois poetas. Esse pequeno tamanho ou um corpo alongado, magro, também se faz presente em outros manuscritos, como o pisano Chantilly, fig. 109, e o napolitano Add.19587, fig. 110. Gerião aumenta de tamanho ao longo da história dos manuscritos, bem como as outras figuras monstruosas antigas presentes no interior do cone infernal, até tornar-se um belo hipocampo, no Dante Urbinate, da Biblioteca Vaticana (fig.111). Guglielmo Gherardi e sua prestigiosa oficina, ao realizar o seu ricamente colorido trabalho, utiliza-se de uma iconografia única, que pouco tem a ver com a descrição fornecida por Dante.

Botticelli desenha um grande Gerião (fig.112), muito próximo à descrição de Dante em seus pormenores físicos: as garras, as bolas no torso, a face benigna que esconde a ferocidade e o mau cheiro insuportável. O Dante de Botticelli chega a esconder o rosto no manto, na tentativa de minorizar o efeito olfativo do monstro. Um ser incongruente e que cheira mal: uma boa materialização do que seja a fraude, pecado que os condenados do Malebolge, o vale profundo depois do abismo, expiam sem cessar.

Gerião simbolizaria a passagem dos pecados de violência pura e simples aos mais graves, os causados pela dissimulação, mentira e traição. Botticelli segue Dante de perto na descrição do ser alado, inclusive na definição do rosto de homem benigno (com longas barbas e cabelos, como um profeta, ou um homem de sabedoria como Virgílio).

No comentário de Landino²⁴⁶, Gerião é interpretado como a figura que Dante utilizou para simbolizar a fraude, pecado em que os condenados do círculo onde vive o monstro incorreram. Para Landino, cada monstro seria um emblema da falta cometida, e sua presença física seria uma materialização da justiça divina. Pode-se pensar que Gerião ocupa uma posição análoga a de Virgílio: as duas personagens antigas auxiliam Dante na travessia, na passagem de um estágio para o outro. No caso de Virgílio, afirma Landino que o poeta

²⁴⁵ POPE-HENESSY, John (ed.) **A Sienese Codex of the Divine Comedy**. London: Phaidon Press, 1947.

²⁴⁶ LANDINO, CRISTOFORO. “Comento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino”, in ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. O incunábulo não possui números de páginas.

está se referindo à razão; no caso de Gerião, ao erro, ao engano: Rudolf Wittkower²⁴⁷ demonstra que as formas híbridas e monstruosas serviram, durante séculos, de avisos para o debate da inescrutabilidade da vontade divina, de seu projeto para o mundo e a humanidade. Conhecer os monstros é conhecer o mundo, os limites da ação humana neste mundo e os perigos de se ultrapassar o permitido.

Landino escreve: “In questo canto XVII porre l'autore la forma di Gerione l'aquale intende Che si la figura di fraude: perche ha attractare de fraudulentì”²⁴⁸. A fraude obscurece a fé e mata a possibilidade do conhecimento da verdade. Landino afirma, neste ponto, que existe uma “ficção obscura”, na qual o personagem Dante teria se protegido dos perigos do Inferno com uma veste franciscana, e puxado o monstro com a corda desse hábito (como interpreta Friedman). O comentador renascentista retoma o problema da forma tripartite, construída em Virgílio por um jogo de palavras, e explica: “Havea questo monstro la faccia d'huomo: et resto del corpo di serpente: et la choda di scorpione. Ill che alchuni dicono significare tre specie di fraude. Una nelle parole: et questa si dinota per la faccia humana (...). La seconda nelle chiose (...). La terza nel facto: scorpione sono ladroni”²⁴⁹.

Landino, portanto, não vê em Gerião nenhum signo escatológico, e sim um nome que preenche uma idéia, uma alegoria. O monstro antigo, em Dante, para o comentador é um signo puramente literário, não uma alusão velada à discussão religiosa.

João Adolfo Hansen²⁵⁰ cita um trecho de Marsilio Ficino, no qual Moisés e Atlas o Astrólogo (suposto avô de Hermes Trimegisto), contemporâneos na cronologia do filósofo florentino, são os precursores da Teologia²⁵¹. Ficino constrói uma cronologia alegórica laica, assim como Landino apresenta ao leitor da Comédia uma visão que passa ao longe das possíveis implicações teológicas do poema de Dante, tanto das figuras sacras quanto das antigas, mesmo das monstruosas.

É interessante observar que essas figuras híbridas, esses corpos distorcidos, que não correspondem às formas naturais, sejam o símbolos do antigo para Dante e seus ilustradores e comentadores. Ao contrário dos demônios, que enganam os poetas em sua travessia pelos

²⁴⁷WITTKOWER, Rudolf. “Marvels of the East: a Study in the History of Monsters”, in **Allegory and the Migration of Symbols**. London: Thames and Hudson, 1987.

²⁴⁸LANDINO, CRISTOFORO. op.cit.

²⁴⁹LANDINO, CRISTOFORO. op.cit.

²⁵⁰HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

²⁵¹HANSEN, João Adolfo. op.cit, 68.

íngremes e escarpados vales do Malebolge, os Centauros e Gerião auxiliam a viagem, tornam possível as passagens entre um nível e outro.

Como interpretar a presença auxiliadora dos monstros antigos, ao contrário dos anjos caídos liderados por Lúcifer? A base interpretativa do poema de Dante teria sido dada pelo próprio autor, em sua carta a Cangrande²⁵², em que afirma ser a **Comédia** um texto construído de forma análoga às Escrituras: cada episódio possuiria um sentido literal, outro alegórico, um moral e por último, um anagógico.

De forma resumida, pode-se dizer que, como Virgílio, os monstros são a ligação de Dante com a sabedoria pagã, possuem uma significação histórica por representar os tempos heróicos, míticos, decantados pelos poetas e pela historiografia latina; são símbolos do movimento geográfico, fazem parte da cosmografia infernal, e são, alegoricamente, sinais do terror da mentira, da fraude, do hibridismo que resulta do pecado, da falta de integridade que assola as almas condenadas. Os ilustradores não descuidaram dos aspectos múltiplos, assinalados pelos comentadores.

Assim como outras figuras monstruosas da Antigüidade, Gerião auxilia Dante e Virgílio nas passagens entre uma vala e outra do Inferno. Sinais de movimento e símbolos da sabedoria dos antigos, essas figuras, assim como Virgílio, sinalizaram para os ilustradores renascentistas a possibilidade de comentar Dante visualmente, construir, a partir das linhas do poeta, materiais figurativos que condensassem a busca por ligações mais próximas com o legado antigo e ao mesmo tempo propostas válidas para as experiências contemporâneas, como os mapas modificados pelo avanço das navegações e a descoberta das novas terras.

O foco residiria nas aparições, perante os olhos do Dante peregrino, nas veredas do reino de Lúcifer, de divindades herdadas da Antigüidade e que, no relato do poeta, transformam-se em demônios ou equivalentes destes, na tarefa de castigar os pecadores ou simplesmente portar em suas formas horrendas traços que recordem aos condenados seus pecados e a justiça divina. Tais personagens, na iconografia dos manuscritos da Comédia, possuem uma fortuna crítica peculiar, e podem ajudar a esclarecer alguns pontos da ligação do *Trecento* e *Quattrocento* com as fontes figurativas e textos clássicos.

Uma das inspirações básicas da viagem de Dante ao além-túmulo é, obviamente, o canto VI da Eneida de Virgílio, onde a *nekya* (viagem ao mundo dos mortos) de Enéas e da

²⁵² ALIGHIERI, Dante. “Epistole a Cangrande della Scala”, in op.cit.

Sibila é narrada em seus pormenores. O canto virgiliano serviu de fundamento para a imaginação poética de Dante ao descrever os habitantes do Hades cristianizado; forneceu os nomes e descrições de personagens que, no Inferno do poeta florentino, também possuem papel de destaque e são personagens símbolos dos perigos e agruras que os poetas enfrentam em sua busca pela compreensão da justiça e dos problemas humanos.

Na narração de Virgílio, Enéas perde seu piloto Palinuro, tragado por Netuno e, sentindo essa perda, chega à Itália. Seguindo as recomendações de seu falecido pai Anquises, Enéas dirige-se a Cumas, lugar de venerando oráculo de Apolo, para consultar a Sibila sobre seu destino e pedir para que ela o acompanhe numa viagem ao Hades. Virgílio descreve a decoração do templo, de obra de Dédalo, com baixo-relevos contando a história de Creta, com destaque para as passagens relativas ao Minotauro. A Sibila enumera para Enéas seus longos trabalhos na Itália, antes de conseguir as terras prometidas para seus descendentes, mas Enéas afirma, numa passagem famosa, que esses trabalhos já foram previstos e calculados por ele em seu íntimo; o fundamental é o auxílio que a profetisa pode prestar ao levá-lo para conhecer o mundo dos mortos, para que possa falar com Anquises.

A Sibila, noutra passagem célebre, afirma que é muito fácil descer ao reino de Plutão; a dificuldade reside em sair do sombrio reino. Logo, a Sibila e Enéas buscam o Ramo de Ouro, fazem piedosos sacrifícios e entram no vestíbulo de Dite. Na entrada, pousam as sombras da Velhice, do Temor, as Doenças, Pobreza, a Guerra, a Discórdia, os fatores que levam os homens ao encontro da morte, personalizados. De todas essas alegorias, Virgílio insiste apenas na caracterização da Discórdia, “com uma cabeleira de víboras atada com fitas sangrentas”²⁵³.

No centro desse tenebroso vestíbulo, encontram-se as sombras dos monstros mortos pelos heróis: “mil fantasmas monstruosos de animais selvagens e variados”²⁵⁴, os Centauros, as Cilas, a hidra de Lerna, a Quimera, as Górgonas, as Hárpias, e a “forma da sombra do tríplice corpo”, identificada pelo tradutor Tassilo Spalding, em suas notas, como sendo a de Cérbero. Mas Cérbero é um perigo a ser enfrentado mais adiante; trata-se, segundo a maioria dos comentadores, da sombra do rei tríplice Gerião, morto por Hércules

²⁵³ VIRGÍLIO. “Canto VI”, **Eneida**. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1998, p.125. Na tradução de Odorico Mendes: “As Fúrias, e a Discórdia insana que ata Cruentos nastos na viperea grenha”, verso290, <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro06.rtf>.

²⁵⁴ VIRGÍLIO. *idem*, *ibidem*. Na versão odoricana, verso 295 e seguintes: “Monstros mil aos portaes, biformes Scyllas,/Os Centauros, as Górgonas se alojam,/Mais o animal de Lerna horri-stridente,/E o phantasma tricorpore e as Harpyas.”, *idem*.

em um de seus trabalhos. Enéas, atemorizado, desembainha a espada; a Sibila o adverte que tratam-se de “tênuas almas sem corpo”, inofensivas, que mal nenhum podem fazer. Estão neste lugar para lembrar os feitos dos heróis, e porque também possuíam almas imortais.

Enéas e a Sibila convencem o barqueiro Caronte, velho imundo e raivoso, de passarem para a outra margem do Aqueronte, onde a sacerdotisa de Apolo ilude Cérbero com um bolo venenoso. Mais à frente, no Limbo, Minós inquire os mortos e indica-lhes o caminho reservado a todos: ir para o Campo das Lágrimas (local dos que sofreram por amor), onde Enéas reencontra a desafortunada Dido e o príncipe troiano Deífobo, ambos sofrendo das feridas que ocasionaram suas mortes. Nas muralhas de Dite, a Sibila explica que dois caminhos se bifurcam: um dá no Tártaro, abismo fechado na qual os maus são torturados por Radamanto; e o Campo dos Elísios, morada eterna dos justos e bons.

A Sibila descreve para Enéas os tormentos inextinguíveis do Tártaro, lugar em que a justiça se faz contra os que audaciosamente perverteram as leis e costumes da piedade. Mas a Enéas está reservado o outro caminho; nos Elísios, reencontra seu amado pai, que lhe apresenta sua descendência romana e lhe revela uma intrincada teoria da reencarnação.

Alguns comentadores propõem que, no Hades da **Eneida**, Virgílio apresenta uma visão tripartite da vida além-túmulo²⁵⁵: o reino de Plutão é dividido em três partes distintas; o Vestíbulo, Limbo e Campo das Lágrimas formando uma planície de entrada, o Tártaro e os Campos Elísios ocupando a maior parte do lugar. A cada parte Enéas encontra e dialoga com personagens que simbolizam a condição das almas ali presentes, com exceção do Tártaro, vedado aos seus olhos.

O Canto VI da **Eneida** é marcado por uma tensão profunda existente entre a doutrina estoíca, materialista, na qual Virgílio formou-se e que professou durante sua vida, e uma visão idealista, metafísica, da condição humana. Virgílio transita em apontar a condição tênue, imaterial, das almas (como no caso dos monstros no vestíbulo e dos justos nos Elísios) e uma materialidade extrema da substância existente em cada ser humano, fadada a sofrer de dores e torturas mesmo depois do falecimento, como no caso dos amantes desesperados e dos maus e ímpios castigados no Tártaro²⁵⁶.

²⁵⁵ NORWOOD, Frances. “The Tripartite Eschatology of Aeneid 6”, in **Classical Philology**, vol.49, no.1, Jan.1954.

²⁵⁶ Sobre essa tensão filosófica, GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Dante em sua **Comédia** “desdobra” o esquema tripartite de Virgílio nas três regiões geograficamente distintas para onde vão os mortos: o Inferno, no centro do planeta, o Purgatório, no hemisfério oposto ao do mundo conhecido (a Europa, a Ásia e o norte da África) e o Paraíso, nas esferas celestes. Seu Inferno é o corresponde à região de entrada e o Tártaro virgilianos, o último não mais encerrado e fora do alcance do peregrino, mas o grande abismo revelado aos olhos, originado na queda de Lúcifer.

Evidentemente, na construção desse esquema Dante não utilizou apenas Virgílio como fonte; mas é imprescindível lembrar que o próprio poeta mantuanense é o guia do florentino em sua empreitada. Tal escolha possui significados alegórico, histórico, crítico, que tocam no cerne de um dos problemas centrais da poesia virgiliana (e sua herdeira dantesca): a construção da forma poética seria um meio de conhecimento do mundo, conhecimento no mais amplo sentido do termo²⁵⁷. Nesse sentido, a sombra de Virgílio é personagem fundamental na descoberta, por parte do peregrino Dante, das agruras e desafios da alma humana em busca da redenção, e cabe a Virgílio a sabedoria para proteger seu discípulo dos perigos reais representados pelos monstros, no Inferno dantesco.

Os monstros antigos, no Inferno de Dante, possuem uma natureza diversa das sombras que repousam no Vestíbulo do Hades da Eneida: em primeiro lugar, assim como a alma dos condenados e dos que se purificam no Purgatório, os monstros existem materialmente, causam riscos e danos reais aos que ousam enfrentá-los. Virgílio tapa os olhos de Dante, para que este não admire a cabeça da Medusa e vire uma pedra; senta-se perto da cauda de escorpião de Gerião, evitando que o monstro pique e mate seu protegido, entre outras passagens. E, mais importante, Virgílio comunica-se com os monstros, obtém deles a paz necessária para a trajetória, e explica a Dante (que por sua vez dirige-se ao leitor de forma direta, por exemplo, nos denominados Cantos de Gerião) o significado oculto da existência de tais criaturas no universo.

Um exemplo de tal estratégia narrativa encontra-se no barqueiro das almas. O Caronte da **Comédia** é idêntico ao da **Eneida**: um velho andrajoso, de aparência horrenda, que conduz as sombras dos recém-falecidos de uma margem à outra do rio Aqueronte, no

²⁵⁷ Tal assertiva é básica, por exemplo, nas linhas dedicadas por Ítalo Calvino ao comentário da obra dantesca: CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; VERMEERSCH, Paula. “Calvino, leitor de Dante”, in Página de Publicações dos Alunos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem: <http://www.iel.unicamp.br/alunos/publicacoes/index.html>.

canto III. Como Minós, no canto V, repreende Dante por adentrar no reino de Lúcifer vivo, e tenta agredi-lo com palavras rudes e atitudes arrogantes. Nas duas ocasiões, porém, Virgílio intervém, e afirma que no lugar “aonde se pode o que se quer” (o Paraíso) a viagem de Dante é desejada e aguardada. Digno de nota é o fato do Minós dantesco apresentar-se sentado, interrogando as almas condenadas e apontando, com sua longa cauda, o número de voltas que cada uma deve descer, para tomar seu lugar no sistema de castigos e penas das valas infernais.

A cauda transforma o velho rei de Creta num demônio, transformação análoga à sofrida por Plutão. O deus do Hades, venerando irmão de Júpiter e Netuno, divindade poderosa e influente nos assuntos humanos e divinos, em Dante é um demônio de voz rouquenha e fala incongruente, cujo significado até hoje permanece tema de debate entre comentadores.

Nos Cantos VIII a IX, a Cidade de Dite é descrita em suas muralhas e gritos de horror. As Três Fúrias, no alto de uma torre, ao verem Virgílio e Dante gritam pela Medusa, que ocorre na intenção de transformar Dante em pedra. Virgílio tapa os olhos de Dante e impede tal desgraça, e consegue habilmente despistar as temíveis criaturas; o poeta antigo revela-se mestre e herói, assim como a Sibila para Enéas. Nos círculos seguintes, habitados pelos assassinos, suicidas, sodomitas, usurários, o Minotauro, os Centauros, as Harpias, de diferentes formas, fustigam os pecadores em seus suplícios eternos.

De uma maneira geral, é hora de indagar sobre o significado dos monstros antigos em Dante. Se em Virgílio essas criaturas são índices da memória, dos feitos que mesmo entre os mortos não devem ser esquecidos (os feitos de alguns bem-aventurados, dos heróis, dos que venceram as misérias da condição humana), como explicar sua necessidade, sua função simbólica, no Inferno cristão? As Harpias, a Medusa, o Minotauro, Caronte e Plutão, os Gigantes e os Centauros não são apenas citações: possuem um significado específico na economia infernal. São personagens, agem como lembretes e agentes da justiça divina; tanto a reconhecem que muitas vezes chegam a ser amigáveis, ou mesmo possibilitam a travessia dos dois profetas.

Cada monstro corresponde a uma falta, um pecado, expiado pelos condenados no local onde se encontra. O monstro materializa a falta, e é simultaneamente sua alegoria: assim procede a verdade divina, oculta no mundo, segundo Dante: matéria e idéia, sonho e realidade são propriedades do Ser Absoluto. Cada vez mais perto da divindade, a verdade vai

se revelando sem subterfúgios, sem anteparos: é por isso que, no Purgatório e no Paraíso, os desígnios divinos não necessitam de manifestações sobrenaturais ou extraordinárias: a sabedoria divina revela-se sem anteparos nem reveses, nem as condições abjetas da materialidade.

Existe outro aspecto que não pode ser relevado. A presença dos monstros no Inferno, bem como a de Virgílio, encerra o desejo intenso do poeta em comunicar-se com o legado antigo, romano, e com a sabedoria nele contida. Tal desejo foi notado muito prematuramente pelos ilustradores dos manuscritos do poema.

O antigo preconceito historiográfico, herdado do Iluminismo, contra a herança medieval, também impediu, durante um tempo considerável, que estudiosos pudessem ver, nos materiais figurativos dos primeiros séculos da cristandade, a presença vibrante de formas e motivos iconográficos advindos das civilizações mediterrâneas ditas clássicas. Tais formas e motivos não dormiram um sono de mil anos e acordaram nas mãos dos artistas italianos renascentistas: esses elementos estiveram, desde sempre, no cerne da atividade artística e deleite estético ocidentais, e encontram-se tanto nos coloridos e refinados manuscritos quanto nas belas e rudes igrejas das rotas de peregrinação. Panofsky demonstrou²⁵⁸, de forma cabal, que um repertório básico de soluções clássicas esteve à disposição dos artistas medievais e que estes o utilizaram quando e da forma que consideraram mais convenientes: o que ocorreu, durante o século XIV, na Itália, foi um deslocamento de temas e imagens para seus lugares “certos”, de acordo com a tradição escrita. Se antes, um artista poderia utilizar uma figura de Hércules para personificar o Cristo ressuscitado, depois do século XIV tal forma só pôde corresponder a um tema antigo, novamente.

Nesse sentido, o poema de Dante ocupou papel central neste “deslocamento” de formas e motivos iconográficos e na conquista, por parte dos artistas e literatos italianos, de uma maior erudição relativa às fontes escritas e figurativas greco-romanas. Esse papel não se resumiu apenas à menção literária de passagens e personagens dos autores romanos e da tradição por eles sustentada, nem tampouco ao ganho lingüístico que tais menções representaram para a língua italiana, e mais tarde às outras línguas nacionais; prestou-se,

²⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, in **O significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

igualmente e em larga medida, como um aval, para que poetas e artistas plásticos pudessem utilizar, o que viam em sarcófagos e outros monumentos, em suas criações.

Para os ilustradores do poema, a ligação com a Antiguidade foi imediatamente percebida como possibilidade quase ilimitada de criação, de licença poética. As sucintas descrições de Dante dos monstros e divindades antigas deram aos artistas um quadro amplo de atuação; prova disso é que, mesmo quando o texto é mais explícito em descrever o aspecto e personalidade da criatura infernal, como no caso do velho Caronte, o ilustrador pode sentir-se à vontade para associar o personagem à figura de um pequeno e irônico diabo peludo (Manuscrito Bodleian, fig.113), ou modificar totalmente a iconografia sinistra de Gerião (no erudito e refinado Dante Urbinate, fig.111).

Contemporâneo ou imediatamente antecessor dos desenhos de Botticelli, o chamado Dante Urbinate, de luxuosa decoração e ilustração a cargo da oficina de Guglielmo Giraldi, apresenta iconografias que remontam aos manuscritos do Trecento, mas inova em pontos importantes, trazendo fórmulas inéditas para episódios como o de Gerião.

Giraldi concebeu o monstro como um hipocampo (fig.111), um ser marinho, representado em conjuntos antigos como do cortejo de Netuno, metade homem metade cavalo. Ao invés de voar pelos ares, o Gerião de Giraldi navega por um grande lago, com os poetas nas costas. Tal concepção é exclusiva do Dante Urbinate, e uma das marcas das ilustrações é a extrema erudição na citação de formas figurativas antigas. Tal erudição demonstra a importância da corte de Federigo da Montefeltro, de Urbino, para os debates humanísticos no final do Quattrocento²⁵⁹.

O monstro Gerião costuma ter tamanho reduzido nos conjuntos ilustrativos dos manuscritos, como já foi dito: são os casos dos Manuscritos Add. Ms. 19587 da British Library e do Manuscrito Yates-Thompson, também pertencente a British Library (figs.110 e 108). Nas duas ilustrações, os artistas estavam preocupados não apenas em figurar o monstro, mas captar o movimento das cenas, narradas numa sequência sucinta, por Dante: os cantos de Gerião são rápidos e as ações de Dante e Virgílio se concentram em movimentos acompanhados minuto a minuto, movimentos que os ilustradores desejaram resumir em uma única cena seqüencial.

Nas edições, porém, o monstro se torna mais temível, seguindo as indicações botticellianas, como se verá no capítulo Incunábulo. Em alguns casos, como na edição

²⁵⁹Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.

florentina de 1512 de Filippo Giunti, é inclusive considerado o tamanho do monstro levando-se em conta sua posição de elo entre as duas partes do Inferno (fig.114).

Se no monstro Gerião Botticelli inova, por ser fiel à descrição física dada por Dante ao personagem infernal, no caso de Virgílio o pintor florentino segue a iconografia dos manuscritos do Trecento, especialmente os de Chantilly e o Add. 19587. Seu poeta Virgílio liga-se, assim, a discussões mais remotas sobre a natureza e o significado do personagem no poema de Dante.

Lamberto Donati²⁶⁰ nota que, em Gerião, existe uma discrepância entre a edição florentina de 1481 e os desenhos em pergaminho: na calcografia do Canto XIV (fig.115), o monstro é representado com uma coroa na cabeça; já no desenho, traz a testa nua (fig.112). A respeito, escreve Donati: “Questa corona (che non si trova anche nello spaccato dell’Inferno non può essere una variante del rozzo incisore, ma è prodotta da un’interpretazione erudita di Gerione, che lo faceva discendere dall’Apocalissi (...). Il calcografo non poteva aver approfondito il senso e cercato le fonti del testo mentre incidava meccanicamente le lastre, né questa corona, né le fonti, sono nominate nel Comento di Martino Paolo Nidobeato, Jacopo della Lana e Cristoforo Landino; probabilmente era un elemento proprio della composizione originale del Botticelli che, come dice il Vasari, aveva studiato il Poema.”

A coroa de Gerião volta a aparecer em 1487 e 91 (figs.116 e 117), atestando que talvez tanto as calcografias de 81 quanto as xilogravuras subsequentes poderiam ter como origem um primeiro trabalho, perdido, de ilustração do mestre, como supõe Donati. Tal coroa, como vimos, é privilégio dos incunábulo; nos manuscritos, o monstro não possui tal adereço.

O Gerião dantesco é uma criação do poeta, um preenchimento de uma forma tríplice, anunciada em Virgílio, por um monstro cristão de conotações apocalípticas. Tanto Dante quanto seus ilustradores não conheciam as fontes figurativas da Antiguidade que mostram Gerião como um homem de tríplice corpo, e não um monstro de três partes diferentes²⁶¹.

²⁶⁰ DONATI, Lamberto. op.cit, p.27.

²⁶¹ No **Lexicon Iconographicum Classicae**, Phillip Brize, no verbete “Geryoneus”, apresenta vasos, mosaicos e conjuntos escultóricos antigos, todos desconhecidos no Renascimento. É o caso de um conjunto em mármore, romano, encontrado no século XVIII, em Óstia, e hoje no Vaticano, onde Gerião aparece como um pequeno corpo tríplice. Francis Haskell e Nicholas Penny, em **L’antico nella Storia del Gusto**, notam essa ausência de conhecimento figurativo, no Renascimento, das histórias dos Trabalhos de Hércules. BRIZE, Philip. “Geryoneus”, in **Lexicon Iconographicum Classicae** (LIMC) Zurich : Artemis Verlag, 1990, vol.IV, e

Bernard Delmay, em seu dicionário dos personagens da **Comédia**²⁶², afirma que os personagens da Antiguidade (monstruosos ou não) encontram-se em sua maior parte no Inferno. No verbete “Gerione”, Delmay define o monstro como forma triforme antiga, citada em Virgílio (**Eneida** VII, 661) e Ovídio (**Heroídes**, IX,9), e Sêneca (**Agammenon**,834) se une à lagosta apocalíptica (**Apocalipse** 9, 7-11). A interpretação do Gerião dantesco, para Delmay, é óbvia: Gerião é o responsável pelo trânsito entre o mundo infernal da incontinência e da bestialidade e outro mundo do reino de Lúcifer, o da malícia, do engano humano. Gerião, em si, divide a brutalidade da fraude. Delmay compara Gerião a Lonza, a onça do Canto I do Inferno, a fera da incontinência da *selva oscura*.

HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas. **L'Antico nella Storia del Gusto. La seduzione della scultura classica**. Torino: Einaudi, 1984.

²⁶² DELMAY, Bernard. **I personaggi della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1986. Delmay não concebeu verbetes para Dante, Beatriz e Virgílio.

V) “L’occhio abbraccia la bellezza”

No início de seu **Comento**, Landino estabelece a “defesa de Dante e de Florença contra os caluniadores” da pátria, exercício político fundamental, considerando-se as circunstâncias trágicas do processo, morte e exílio do grande poeta. Landino preocupa-se em convencer seu leitor, que sabe estar espalhado por toda a Península, de que Dante é o humanista por excelência da república toscana, e que o estudo e o estabelecimento do texto da **Comédia** é assunto do Estado florentino, ainda que a dúvida com cidadãos de outras partes seja inegável.

Já no **Proêmio**, Landino cria um panteão florentino dos artistas, comparável ao antigo, estabelecido por Plínio em sua **Historia Naturalis**, baseado num sistema de analogias, num paralelismo de categorias bastante peculiares, como notaram Michael Baxandall e Hellmut Wohl²⁶³. Baxandall frisa o fato de que Landino traduziu a obra de Plínio, com especial cuidado na passagem dos termos do autor romano para o toscano. A tradução de Landino foi publicada em Roma, em 1473²⁶⁴, republicada em várias ocasiões, alcançando notoriedade e difusão²⁶⁵, e foi dedicada ao rei Ferdinando, de Nápoles²⁶⁶.

O site do Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze, www.imss.fi.it, informa que Cosimo il Vecchio “fece acquistare a Lubecca la *Naturalis Historia* di Plinio, che constitui il primo codice completo dell’importante enciclopedia naturalistica, in seguito tradotta da Landino. Il codice è oggi conservato nella Biblioteca Laurenziana sotto la segnatura PL.82,1-

²⁶³ BAXANDALL, Michael. “Quadros e categorias”, in **O Olhar Renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991; WOHL, Hellmut. “‘Puro senza ornato’: Masaccio, Cristoforo Landino and Leonardo da Vinci”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.56, 1993.

²⁶⁴ PLINIO, O VELHO. **Historia Naturalis**. Romae: Conradus Sweynheim et Arnoldus Pannartz, 1473.

²⁶⁵ É interessante notar que as edições da tradução de Landino figuravam na biblioteca de Cristóvão Colombo, como atesta o catálogo da exposição “Cristóbal Colon: Los libros del Almirante”, ocorrida em Casa del Cordón, Burgos, entre 19 de junho a 23 de julho de 2006, sob os auspícios de um consórcio de bibliotecas e instituições espanholas, patrocinado pela Fundación Instituto Castellano y Leonés de La Lengua. O catálogo encontra-se disponível na página:

http://www.ucm.es/BUCM/boletin/bibliotecario/07/Libros_Colon.pdf.

²⁶⁶ Na edição de 1476 da tradução de Plínio por Landino, disponível no portal Gallica, lê-se a dedicatória, contida no título: “Historia Naturali di C. Plinio Secondo Tradotta di Língua Latina in Fiorentina per Cristoforo Landino Fiorentino al Serenissimo Ferdinando re di Napoli”. Venitiis: Nicolai Iansonis, 1476, www.gallica.bnf.fr.

2” . O códice, relíquia da família Medici, serviu de base à tradução de Landino, o que pode dar uma idéia de como sua atividade enquanto humanista estava ligada indissociavelmente aos assuntos do Estado.

A galeria dos “Florentinos Excelentes em Pintura e Escultura”, de Landino, compreende os artistas antigos arrolados por Plínio, Cimabue, Giotto “coetâneo de Dante”, Maso di Banco, Stefano Fiorentino, Tadeo Gaddi, Masaccio, fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Paolo Ucello, fra Angelico, Pisanello, Brunelleschi, Donatello “grande imitador dos antigos”, Desiderio da Settignano, Lorenzo Ghiberti, Antonio e Bernardo Rosselino.

Landino homenageia grandes artistas de Florença, mortos no momento em que escreve, mas os termos utilizados por ele poderiam se aplicar aos mestres em atividade na cidade, no momento em que escreve. Baxandall observa que em vários momentos o humanista retoma conscientemente palavras que são de uso comum entre os letrados renascentistas, quando o assunto eram as artes figurativas (e mais além, retomando discussões dos autores antigos).

Baxandall define: “A seção dedicada aos pintores e escultores, que vem após a dos músicos, divide-se em quatro partes. A primeira descreve a arte antiga em dez orações e se refere a Plínio. A segunda descreve Giotto e alguns pintores do século XIV e copia um crítico desse século, Filippo Villani. A terceira descreve os pintores florentinos do Quattrocento, é a contribuição pessoal de Landino (...).A quarta descreve alguns escultores”²⁶⁷, e analisa a terceira parte, relativa a Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e Fra Angelico, examinando as palavras utilizadas por Landino, a origem desses termos e suas relações com outros autores, anteriores e contemporâneos.

A pintura, arte surgida no Egito, não estava em pouca estima pelos antigos, escreve Landino, “ne fu molto antica: perche secondo Plinio ne tempi delle guerre troiane non si trovavano anchora pictori”²⁶⁸. Serdice Coríntio, Thelophane Siciônio e Parrásio abriram o caminho para Apeles, “ne futuri secoli insuperabile”.

Dos pintores gregos, Landino passa diretamente para os florentinos, iniciando com “Ioanni Fiorentino cognominato Cimabue”. Giotto é identificado como “Giotto Fiorentino coethaneo di Danthe”, fundador da disciplina da qual surgiram “mirabili pictori”: Maso di Banco, Stephano Fiorentino e Tadeo Gaddi.

²⁶⁷ BAXANDALL, Michael. op. cit, p.193.

²⁶⁸ LANDINO, Cristoforo. **Proemio**.

Numa primeira leitura, parece ser possível identificar alguns contrapontos estabelecidos por Landino, na galeria dos artistas florentinos. Enquanto Masaccio possui um estilo “puro senza ornato”, e se tornou admirável pela precisa imitação da natureza, Fra Filippo Lippi, “gratioso et ornato et artificioso sopra modo”. O que é instigante, no caso, é observar que tal distinção, proposta por Landino, muitas vezes foi retomada, séculos seguintes, para distinguir dois artistas florentinos contemporâneos ao humanista, de diferença de idade mínima e que foram colegas no ateliê de Andrea del Verocchio. Um deles legou para a posteridade, no meio de seus desorganizados e estupendos papéis, uma reflexão profunda sobre a disputa entre as artes.

Na parte primeira do seu **Trattato dela Pittura**²⁶⁹, Leonardo tece longas considerações sobre o *paragone* (a disputa) entre as artes. O primeiro paragone é entre a pintura e a poesia. Para Leonardo, a pintura é maior do que a poesia por ativar as emoções dos homens de forma direta e precisa; a forma é mais imediata e possui uma força expressiva maior que a palavra.

Leonardo cita o grande precursor Apelles na seguinte passagem: “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l’una e l’altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze, e per l’una e per l’altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua Calumnia. Ma della pittura, perchè serve all’occhio, senso più nobile che l’orecchio, oggetto della poesia, ne risulta una proporzione armonica (...)”.

Tanto a poesia quanto a pintura, segundo Leonardo, são “invenzione e misura”, arranjo de cores ou formas plásticas para a expressão de conhecimento. Mas a pintura possui excelência na capacidade de dispor recursos para o convencimento do espectador: “Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva, e desta gli uomini com quella a tali desideri. Se tu dirai: io ti descriverò l’inferno, o il paradiso, ed altre delizie o spaventi, il pittore ti supera, perché ti metterà innanzi cose, che tacendo diranno tali delizie o ti spaventeranno e ti muoveranno l’animo a fuggire”²⁷⁰.

Tal passagem do Tratado leonardiano é espantosa, se considerarmos a tradição humanista na qual Florença estava embuída. Se Leonardo inverte e subverte a clássica

²⁶⁹ DA VINCI, Leonardo. **Trattato della Pittura**. Milano: TEA, 1995.

²⁷⁰ DA VINCI, Leonardo. op.cit, pgs. 21/22.

equação do *Ut pictura poiesis*, é de se pensar que nos ateliês da Florença do século XV os artistas estivessem numa discussão sobre os limites e as possibilidades das artes figurativas. O fato de Botticelli ilustrar o poema de Dante é outra prova disto.

Em meio aos seus escritos, Leonardo deixou um trecho intitulado “Il sito di Venere”²⁷¹, com indicações para os pintores que desejassem tratar do tema, com uma paisagem com ruínas, e uma ilha num lago, com um bosque fecundo, cheio de sombras. Falando da ilha de Chipre, Leonardo contrasta o cenário de águas doces e perfumadas, que atraem os navegadores, com as tantas embarcações submersas, destruídas em meio aos escolhos. O pintor termina sua descrição falando dos ventos, que ressonando na ilha, estouram sons vários e medonhos; é tentador ver na descrição soturna de Leonardo a calma plácida da praia onde aporta Afrodite, no entender de Botticelli (fig.38), ou a alegria enigmática da Primavera.

Max Marmor, depois de aproximar a Primavera aos desenhos do Purgatório, e ao comentário de Landino²⁷², pergunta: “But what of Botticelli’s elusive ‘humanist adviser’? Could Landino, whose close engagement with contemporary Florentine painting is well known and indeed most in evidence precisely in his commentary on Dante, have himself directly shaped the artist’s attempt to devise a visual allegory representing the very themes Landino found in Dante’s Earthly Paradise? However that may be, Botticelli’s visual allegory does seem to offer valuable evidence of the keen interest the leading Florentine artists took in Dante’s poem, an interest profoundly shaped by Landino’s commentary, but of which our knowledge is still tantalizingly indirect”²⁷³.

E Marmor passa a discorrer sobre a relação de Leonardo e Michelangelo e Dante, e cita trechos do Anônimo Magliabechiano, sobre a rivalidade dos dois artistas, no entendimento do poeta (Leonardo teria passado por um grupo, que estava discutindo certas passagens da **Comédia**; o grupo o convida a comentar tais passagens, e o mestre recusa, sugerindo que chamassem Michelangelo, de forma talvez sarcástica). Seria inegável, aponta Marmor, uma ligação dos artistas florentinos com Dante, de forma, pode-se dizer, direta. A última frase de seu texto é, porém, mais instigante do que outras passagens: “Could the Primavera be Botticelli’s attempt at a ‘paragone’: a tour de force intended to demonstrate

²⁷¹VINCI, Leonardo da. “Il sito di Venere”, in **Scritti Letterari**. Milano: Rizzoli, 1974, pgs.188-189.

²⁷²MARMOR, Max C. “From Purgatory to the ‘Primavera’: Some Observations on Botticelli and Dante”, in *Artibus et Historiae*, vol.24, no.48, 2003, pgs.199-212.

²⁷³MARMOR, Max C. op. cit, p. 208.

that the painter can- as Leonardo would later seek to demonstrate in his writings and, perhaps, also in his Pointing Lady- rival the poet (...)?”²⁷⁴

Giulio Carlo Argan, no início do volume 3 de seu manual para o ensino universitário, a **História da Arte Italiana**²⁷⁵, coloca em termos didáticos a relação as duas figuras centrais do Trecento, Dante e Giotto, retomando um paralelo básico da historiografia do Renascimento, sempre retomado em cada geração de estudiosos tanto da Literatura quanto das demais artes. Se tal relação foi historicamente determinada (o poeta e o pintor foram contemporâneos e se conheceram, na tradição reconhecidos como amigos) as divergências seriam mais profundas que as analogias, na obra dos dois grandes arquitetos da cultura renascentista: “A obra de ambos tem o mesmo valor de summa, de síntese de grandes experiências culturais, de sistema. O sistema de Dante tem uma estrutura doutrinária e teológica modelada no pensamento de São Tomás; o sistema de Giotto tem uma estrutura ética derivada da outra fonte da vida religiosa do Duzentos, São Francisco”²⁷⁶.

De forma resumida, pode-se dizer que Argan identifica, em Dante, uma síntese de caráter conceitual, baseada nos esquemas de São Tomás, que efetiva-se numa linguagem simbólica, alegórica; já Giotto teria herdado, de São Francisco, a idéia de que a História é construída pela ação direta no mundo: cada ato é uma literalização da fé, não uma consequência do cálculo do fiel.

Tal grandeza seria, para Argan, o motivo pelo qual Dante reconhece Giotto como um igual: “Os escritores do Trecento, começando precisamente por Dante, reconhecem a enorme importância de Giotto: não é mais o sábio artesão que opera na linha de uma tradição a serviço dos supremos poderes religiosos e políticos, mas o personagem histórico que muda a concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do tempo. Não se louva apenas a sua perícia na arte, mas o seu engenho inventivo, a sua interpretação da natureza, da história, da vida”²⁷⁷.

A oposição entre Leonardo e Botticelli seria um reflexo da existente entre Dante e Giotto, colocada em outros termos, mas essencialmente a mesma: a tendência à alegoria opõe-se ao estudo da natureza e sua representação. Existiria, e isso é implícito nas análises de

²⁷⁴MARMOR, Max C. op. cit, p. 209.

²⁷⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**. Vol.2: De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

²⁷⁶ ARGAN, Giulio Carlo. op.cit, p.21.

²⁷⁷ ARGAN, Giulio Carlo. idem, ibidem.

Argan, um vetor no desenvolvimento da Arte renascentista italiana: tal vetor, lançado por Giotto, aponta para o estudo da natureza, da Antiguidade, para a construção de uma imitação do natural, do verosímil e de suas possibilidades; a alegoria, o símbolo apareceriam em outras correntes artísticas, ligadas a certas correntes artísticas ou religiosas.

Um dos fatores que chamou a atenção dos historiadores foi o fato de que Botticelli não colocou diante de si problemas relativos à perspectiva, diferentemente da geração antecessora a ele. Mas tal fato ocorre igualmente com Leonardo, muito pouco mais jovem: Argan sublinha que a preocupação do jovem Leonardo, em seu primeiro desenho²⁷⁸, não é a perspectiva, e sim a representação do movimento na paisagem. Leonardo resolverá a questão da inserção da figura humana no espaço: ao invés da sensação de termos diante dos olhos figuras recortadas e coladas à paisagem ou construção, existirá uma atmosfera as envolvendo, seguindo afirmações famosa de E.H.Gombrich²⁷⁹.

Atualmente, discute-se muito sobre o papel da teologia na poesia de Dante, assim como o estudo do natural em Giotto; e as diferenças entre Leonardo e Botticelli talvez não sejam tão intransponíveis quanto Argan aponta.

²⁷⁸ ARGAN, Giulio Carlo. op.cit.

²⁷⁹ Gombrich, em sua obra mais célebre, e a mais influente na disciplina da História da Arte, analisa um retábulo de Antonio Pollaiuolo, de 1475, hoje no acervo da National Gallery de Londres. Nesse retábulo, Gombrich reconhece o primor na execução da perspectiva, mas o arranjo entre os personagens da cena (o martírio de São Sebastião) e a paisagem no fundo faz com que o quadro pareça artificial. Ou seja, o mero uso da perspectiva por si só acarretaria problemas técnicos, resolvidos apenas na geração seguinte, a de Botticelli e Leonardo. GOMBRICH, E.H. "Tradição e Inovação: I" in **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, pgs.262/3.

VI)“L’alta fantasia”

As palavras de Dante, em seu poema considerado divino, inspiraram artistas das mais variadas formas, ao longo dos séculos. Roberto Longhi, a propósito de Masaccio²⁸⁰, nota que nos célebres afrescos da Capela Brancacci, o artista compreende a sombra de uma forma diversa da de Giotto e da arte do Trecento: “Dopo la visita al buio dell’Inferno, ove è privazione di lume e pertanto anche d’ombra, Dante, uscito alla luce australe del monte di Purgatorio, si fa ripetutamente riconoscere come corpo vivo dall’ombra ch’egli getta. Su questo ponto medita, forse, Masaccio: su questo radicale egli intende che anche lo spazio del Brunelleschi può farsi ora abitato e pulsante; e abitato da gente nuova, energica come quella che qui incontriamo: non intensa ad assolvere teneramente e a condannare atrocemente in effigie, ma ad agire fortemente e di persona, in ogni grado”.

Inspirado na insistência de Dante, em afirmar que tudo no Purgatório parece vivo porque projeta sombra, Masaccio injeta vida em suas figuras ao modelá-las na luz, ao tratá-las com o que Longhi denomina “certeza existencial”, “che non s’insabbia in angoscia ma sbocca in azione perenne, procede il mondo rilevato di Masaccio, il suo dramma portato da uomini decisi a risolverlo (...)”²⁸¹. A firmeza dos personagens do Purgatório dantesco, a forte presença de Virgílio e Beatriz seriam, para Masaccio, o germe da idéia desenvolvida pelo pintor de uma afirmação da ação humana, ação esta que também revela o sagrado no mundo.

Longhi aponta para uma inesgotável gama de possibilidades, oferecidas por Dante, para os artistas figurativos: não apenas os temas (tanto os advindos da literatura clássica, da Bíblia, quanto os contemporâneos e os criados pelo poeta), mas os jogos de luzes e sombras, os sons e cores, figuras humanas e fantásticas, as onomatopéias, as palavras e seus usos, teriam, para a efervescente tradição pictórica renascentista, o papel não apenas de ponto de partida, mas de terreno para a construção de várias arquiteturas.

²⁸⁰ LONGHI, Roberto. “Gli Affreschi del Carmine, Masaccio e Dante”, in **Da Cimabue a Morandi** (Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987, p.331.

²⁸¹ LONGHI, Roberto. op.cit, p.332.

Ao que tudo indica, no caso de Botticelli, Dante inspirou uma seqüência de formas fortemente caracterizada como uma narrativa. Outras obras de Botticelli possuem esse caráter narrativo: basta-se pensar no ciclo de afrescos para a Sistina (figs.73 e 75). Os intrincados episódios das vidas de Cristo e Moisés atestam essa preocupação em narrar episódios particulares num arranjo espacial determinado: o uso da cena seqüencial, em particular, permitia ao artista disponibilizar as ações dos personagens de forma mais dinâmica do que, por exemplo, os arranjos de Ghirlandaio. A narração a partir da forma plástica, no caso da Sistina, se coaduna com uma certa exegese bíblica, uma interpretação dos textos sagrados, que evidentemente anda em paralelo com as discussões de teólogos e humanistas. Seria possível ver, no Moisés enérgico de Botticelli uma possível conexão com o texto da **Fiorita**, de Guido da Pisa?

O problema da narração da História Sagrada não é central apenas nos afrescos de Botticelli na Sistina, por certo: nos afrescos de Domenico Ghirlandaio, tanto na Sistina (fig.118) quanto nas Histórias dos Antecessores de Cristo, na Capela Tornabuoni, em Santa Maria Novella (figs.119 e 120) pode-se observar um projeto de narração e de comentário à ação dos personagens; gestos, olhares, sublinham ou dissolvem, como no teatro, uma determinada visão da história representada. Esse projeto, do que se pode imaginar, relaciona-se com algumas discussões do meio intelectual florentino da época, como as palavras de Landino em seu **Comento**.

No Canto XVII do Purgatório, Dante escreve²⁸²:

Poi piove dentro a l'alta fantasia
un crocifisso, dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria;

intorno ad esso era il grande Assuero,
Estèr sua sposa e 'l giusto Mardocheo,
che fu al dire e al far cosí intero.

E come questa imagine rompeo

²⁸² Purgatório, Canto XVII, versos 25-33, na tradução de Ítalo Mauro, p.112: “Rompeu-me na imaginação, agora/um homem que, crucificado e fero,/mostrava estar para morrer na hora.//À volta dele estava o grande Assuero,/Ester sua esposa e o justo Mardoqueu/que na fala e na ação foi tão severo//Quando então essa imagem se rompeu/por si mesma, tal qual bolha estalada/quando a água lhe faltou donde ascendeu//”.

sé per sé stessa, a guisa d'una bulla
cui manca l'acqua sotto qual si feo (...)

O **Livro de Ester**, assim como o de **Judite**, narra desventuras dos hebreus frente aos outros povos, em tempos de guerra e exílio. O significado da ação justa, a necessidade de reparação e a integridade dos personagens é posta a prova, e num sentido mais amplo, se reflete no plano político. Ester se torna rainha por suas virtudes, Mardoqueu, seu tio, é reparado e tem sua perseverança recompensada, enquanto Aman, mau conselheiro do rei, encontra uma pena correspondente ao seu delito. Assuero, o bom governante, é imparcial, e seu senso de justiça está baseado no reconhecimento da sabedoria divina.

Landino, no **Comento**, resume as peripécias do livro bíblico, ressaltando a correspondência, base da justiça: “Onde Aman fu crocifixo, dove voleva crocifiggere Mardocheo, et Mardocheo fu posto nella degnità, la quale prima teneva Aman. Et dieci figliuoli d’Aman furono impiccati, et e Giudei uccisono gran turba di quegli, che Aman havea ordinato, che uccidessino loro. Vedi adunque a che fine conduce Aman la sua precipitada ira”²⁸³.

Tais afirmações de Landino estão ligadas, para além das necessidades filológicas e de esclarecimento dos leitores da **Comédia**, a uma reflexão sobre a justiça e fazem lembrar certas digressões do maior dos pensadores florentinos, Nicolau Maquiavel. Maquiavel, em várias passagens do **Príncipe**, exortava o leitor à reflexão utilizando-se de casos da Bíblia ou da história romana; vimos que Landino utiliza-se do mesmo recurso em sua **Orazione** para a Signoria. Assim como as imagens verbais exortavam os cidadãos da República a refletirem sobre sua situação moral e política, as imagens plásticas também eram consideradas capazes de tal feito.

Já Edgar Wind apontava, num pequeno mas magistral texto de 1940²⁸⁴, o tema iconográfico da enigmática *Derelitta* (fig.121). Ao invés de uma mulher, a figura que chora aos pés de uma construção fortificada seria Mardoqueu, desolado com o desenrolar da

²⁸³ LANDINO, Cristoforo. op.cit, p.

²⁸⁴ WIND, Edgar. “O tema da *Derelitta* de Botticelli”, in **A eloquência dos símbolos. Estudos sobre Arte Humanista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1997.

peripécia da bela Éster na corte do rei Assuero. Esses episódios apareceram em peças de mobiliário florentino da época da Derelitta botticelliana.

Retirados do **Livro de Ester**, tal conjunto de iconografias adornam alguns painéis de autoria de Jacopo del Sellaio, que podem ter sido partes de cassoni ou de spalliere (os belíssimos espaldares decorados que ornavam bancos, camas, cômodas ou que eram dispostos em cima de outros móveis, e os cassoni, como o caso do chamado Cassone Nerli, fig.122, de seria, também, de autoria de Sellaio): um, representando Ester perante Assuero (fig.123) e outro, o Banquete de Assuero (fig.124). Interessante observar a pequena Ester portando um chapéu à moda dos muitos sábios, profetas e homens do Oriente, bem como os personagens caracterizados de tais vestimentas, reiterando alguns dos significados explorados no Capítulo III.

A decoração dos cassoni, na tradição toscana, é bastante diversificada; desde entalhes de flores, frutas e máscaras, a programas pictóricos eruditos e baseados em digressões humanistas, os cassoni faziam parte dos enxovais das noivas, do dote oferecido pela família da moça ao marido, que tradicionalmente arcava com a construção e/ou reforma da moradia do casal²⁸⁵.

Sobre a bela imagem da imaginação como uma bolha, escreve Landino: “Et chome questa imagine rompeo Sé: i. ruppe se stessa chome una bolla facta nell’acqua dalla piova, la quale per sé medesima scoppia. Queste bolle o vero sonagli naschano nell’acqua, quando le goccioline della piova vi caggiono su. Assomiglia adunque la imaginatione, che nella nostra cogitativa cade dallo influxo superno, alla gocciola, che cade nell’acqua, et fa sonaglio, el quale in piccol tempo si rompe; et chosí tale imagination o forma s’extingue nella cogitativa, et viene un’altra”²⁸⁶. Nessa descrição de um processo físico, por analogia, Landino elucida outro processo, também físico, que é o mental, descrito por Dante.

É interessante ressaltar, porém, que em nenhum momento dessa passagem do **Comento**, Landino afirma algo sobre o sentido da visão, ligado à imaginação, que Dante descreve de forma tão singela e precisa. Imaginar algo, lembrar de algo, é, muitas vezes, abrir uma janela na mente, defronte da qual passam cenas, personagens, situações: no caso da

²⁸⁵ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. “Les Noces Feintes- Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans le cassoni florentins”, in *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance*. vol.6, 1995, pgs.11-31.

²⁸⁶ LANDINO, Cristoforo. op.cit, pg.1308.

passagem do Canto dantesco, o poeta, caminhando com Virgílio em meio à névoa, vê casos de ira punida, no local destinado à purgação dos iracundos, na esfera de fogo da Montanha do Purgatório.

O sentido da visão era particularmente louvado, pelos escritores da época, como ressalta Baxandall²⁸⁷; Leonardo é explícito em afirmar, em diversas passagens de seu Trattato, a superioridade do olhar sobre as demais capacidades sensitivas. Dois fatores notados pela bibliografia a respeito dos desenhos de Botticelli para a **Comédia** são a cena seqüencial e o caráter cartográfico, dois recursos visuais poderosos para a construção de um léxico imagético.

Seria cada um desses desenhos, feitos a lápis e ponta de metal no pergaminho macio, visões das cenas narradas por Dante? Assim como o poeta descreve ver, como numa bolha, o castigo de Aman, e deduzir as conseqüências morais e políticas de uma ira desmesurada, Botticelli pensou em oferecer ao seu espectador uma visão dos fatos e personagens do grande poema?

Se nessas bolhas da alta fantasia, nesses panoramas da narração de Dante (e nesse sentido a preocupação cartográfica ocuparia um papel central, na construção da visão do espectador), Botticelli atingiu um nível de erudição e detalhe como os comentadores de Dante, na tradição iniciada no século XIV, parece algo plausível. Francis Ames-Lewis insiste no fato de que o conhecimento do latim era imprescindível para a ascensão social do artista a um papel análogo ao do humanista, no Quattrocento²⁸⁸; assim, não é possível considerar nem Leonardo nem Botticelli humanistas.

Como pensar o pintor florentino Botticelli como um comentador figurativo de Dante? A época em que viveu, o final do Quattrocento, foi marcada por intensas discussões, no âmbito do humanismo renascentista italiano, sobre a função social dos artistas e a capacidade expressiva de cada uma das artes. São notórias as linhas de Leonardo. Seria possível pensar a tentativa de Botticelli em ilustrar a Comédia um comentário, no sentido mais amplo do termo? Como se lia Dante no período em que Botticelli aceitou tal empreitada?

²⁸⁷BAXANDALL, Michael. op.cit.

²⁸⁸ AMES-LEWIS, Frances. **The intellectual life of the Early Renaissance artist**. New Haven and London: Yale University Press, 2000: “Fluency in Latin was (...) an essential qualification of the cultured, literate man who sought to move within the higher social circles. Painters who, like Andrea Mantegna, had aspirations towards high intellectual status, must have sought to gain at least a reading knowledge of Latin, for many important classical texts were not yet available in vernacular translation”, p.20.

A investigação da comparação entre o comentário literário de Landino e o figurativo de Botticelli não encontra-se completa: seria necessário aprofundar a leitura do Comento de Landino para verificar uma hipótese instigante que se formou nas últimas pesquisas: a de que existe uma disjunção entre os dois comentários. Neste ponto, é preciso retornar à bibliografia sobre os desenhos de Botticelli, para tentar esclarecer a natureza de seu comentário figurativo.

Flávio de Carvalho, artista brasileiro, escreveu algumas interessantes linhas sobre o mestre florentino: "Botticelli era uma manifestação atávica de arte etrusca. - Esta afirmação, a princípio, não parece muito clara porque a pintura de Botticelli não se identifica com a arte etrusca, como a conhecemos, mas a afirmação será melhor compreendida quando considerarmos que a Toscana, terra de Botticelli, 600 anos antes de Cristo fabricou as magníficas coleções de vasos etruscos, e mais tarde uma escultura notável e uma interessantíssima pintura no interior de túmulos, em seguida dando origem no século XIII a uma escola de pintura quase expressionista.

Todas as manifestações da Toscana se afastam da arte do resto da península, e parecem sair uma da outra e possuem um traço comum: as fúteis emoções secundárias se acham ausentes. Somente dominam as emoções cosmogônicas como a alegria pura e a dor aguda - demoníaco, que tanto caracteriza o etrusco como cosmogônico e como primário, diminui em intensidade com o correr dos séculos, mas sempre conserva a expressão da sua pureza e o perigo da sua infantilidade.

As figuras dos vasos etruscos possuem bastante da graça e do preciosismo das mulheres de Botticelli, e observamos que a própria escultura etrusca libertada como é de detalhes provenientes de emoções secundárias, mostrando apenas as grandes emoções cosmogônicas, as emoções do começo, se aproxima da rigidez e da pureza de um idealismo final, paradisíaco, que Botticelli visava. A força malsã do demoníaco cria a limpidez do paradisíaco, conservando quase a mesma máscara através dos séculos."²⁸⁹

²⁸⁹CARVALHO, Flávio de. "Madona e Bambino", in **Os ossos do mundo**. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 117-118.

Nos disegni para a **Comédia**, (figs.125 a 128) a influência da arte etrusca seria um ponto de ligação com o Manuscrito Chantilly, evidentemente dotado de muito dos afrescos e outros materiais figurativos etruscos presentes em Pisa.

Uma ligação óbvia une os desenhos botticelliani aos afrescos de Nardo di Cione (figs.129 e 130) também reforça o caráter de proposta, definitiva, por parte do mestre, de mais uma iniciativa a ser arrolada no panteão nacional, proposto pela Florença do Quattrocento, no meio de divisões políticas incontornáveis e discursos opostos uns aos outros. Mesmo o caráter inacabado dos desenhos reforça essa idéia da impossibilidade de se resolver esses opostos, essas lacunas de percepção.

Segundo Robert Hollander²⁹⁰, Dante muitas vezes não descreve minuciosamente episódios, personagens ou processos. Prova seriam os versos em que o poeta descreve o encontro, no Inferno, com o centauro Quíron. Quíron recomenda Dante e Virgílio a Nessus, que indica o caminho. Mas os comentadores compreenderam que Dante e Virgílio teriam montado no centauro; é o caso de Bocaccio, por exemplo. Tal interpretação não possui nenhuma evidência nos versos sucintos de Dante, mas deu ensejo à criação figurativa.

O ilustrador renascentista da **Comédia**, portanto, além do contato direto com o texto de Dante, possuía ao seu dispor várias camadas de significados, acrescentados ao poema pelos comentadores. Já a “Carta a Cangrande della Scalla”, do próprio Dante, assegurava a existência de múltiplas interpretações, e o comentador acrescentava, a cada monstro da Antigüidade, a cada demônio, a cada vereda do reino de Dite, uma informação nas placas ao leitor, por assim dizer. Em alguns casos, os ilustradores seguem de perto os comentadores; Botticelli, porém, preferiu seguir Dante ao seu modo.

De acordo com Giorgio Vasari²⁹¹, a escolha de fidelidade a Dante, feita por Botticelli, criou alguns dissabores ao pintor. Um vizinho barulhento, ao saber das reclamações do artista sobre seu comportamento, disse que Botticelli estava tão arrogante que acreditava ser capaz de comentar Dante, “apesar de mal saber ler”²⁹². Era descabido que Sandro quisesse comentar Dante; mas ele o fez, “per ser persona sofistica”, e Vasari explica que, por gastar

²⁹⁰ HOLLANDER, Robert. “Dante on Horseback? (Inferno XII, 93-126)”, in **Italica**, vol. 61, no.4, winter 1984, pgs. 284/296.

²⁹¹ VASARI, Giorgio. “Vida de Sandro Botticelli”, op.cit.

²⁹² VASARI, Giorgio. op. cit.

muito tempo estudando a **Comédia**, o pintor se descuidou de seus negócios e encomendas, caindo em grande desordem e numa espiral de ruína, cujo ponto máximo foi seguir Savonarola.

Mas mesmo narrando esse fim triste das ambições de Botticelli, Vasari escreve que o pintor fez um comentário do poema, e o ilustrou. Kenneth Clark chama a atenção para essa distinção, não acreditando ser possível a primeira alternativa, pela falta de recursos humanistas do pintor²⁹³. Qual seria a medida de comparação possível entre Landino, o maior comentador literário da **Comédia** no Renascimento, com Botticelli, o maior comentador figurativo?

O caráter de comentário, dos desenhos botticelliani, poderia se relacionar à própria técnica utilizada pelo mestre florentino. Como nota Francis Ames-Lewis²⁹⁴, porém, o desenho, no Quattrocento florentino, assume papel central, mas não era considerado uma obra à parte: “The idea that a drawing was not a merely a disposable stage in workshop procedures, but could be seen as an object worth preserving and admiring for its own artistic and aesthetic qualities, seems not to have developed in Central Italy until around 1500”²⁹⁵.

A situação muda com os cartões da “Virgem com o Menino e Sant’Ana”, de Leonardo, em 1501, e da “Batalha de Cascina”, de Michelangelo, em 1504, tomados como padrões de excelência e copiados à exaustão pelos artistas da Itália central. Na Itália setentrional, porém, o desenho poderia ser considerado obra acabada, como em vários casos das mãos da família veneziana dos Bellini e de Andrea Mantegna. Leonardo segue essa tradição setentrional em seu desenho Isabella d’Este, datado de 1500 (fig.131).

A respeito da técnica do desenho com ponta de prata, Francis Ames-Lewis nota que, para Cenino Cennini, em seu **Libro dell’Arte**, tal técnica seria a ideal para o início do aprendizado artístico, porque pressupõe controle e disciplina do desenhista. E mais, a preparação da superfície do papel para receber o trabalho da ponta de metal é trabalhosa; o material precisa ser tratado com muito cuidado: “The value inherent in the prepared surface, reflecting the time and labour spent on it, imposes a discipline on the draughtsman which is complemented by the controlled precision of handling required by the silverpoint styles”²⁹⁶.

²⁹³CLARK, Kenneth. op.cit.

²⁹⁴ AMES-LEWIS, Frances. **Drawing in Early Renaissance Italy**. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

²⁹⁵ AMES-LEWIS, Frances.op.cit, p.2.

²⁹⁶ AMES-LEWIS, Francis. op.cit, p.35.

Isso se refletiria num cuidado material e conceitual, ideais para o treino do aprendiz, destinado a realizar nas ocupadas oficinas renascentistas as mais variadas tarefas, até sua ascensão ao posto de mestre.

Tal técnica, portanto, quando executada com maestria, indica a excelência do artista. O auge do procedimento, no Renascimento, seria para Ames-Lewis, mais uma vez, uma obra da mão de Leonardo: o Busto de Guerreiro (fig.132), datado aproximadamente em 1480. Nessa data, Leonardo estaria no início de sua carreira, nas etapas finais de seu aprendizado, no ateliê de Andrea del Verocchio. Dominando a técnica, tanto do preparo do papel quanto da execução do desenho, o artista pode realizar vários efeitos interessantes: “The delicate linearism of silverpoint is very suitable for small-scale, finely detailed drawings, which were also particularly appropriate when draughtsmen felt themselves limited by the scarcity and cost of paper to small surface areas which needed to be guarded jealously and used with the utmost efficiency”²⁹⁷. Dois outros casos de artistas que se destacam na técnica, apontados por Ames-Lewis, são dois nomes intimamente relacionados ao de Botticelli: fra Filippo Lippi, seu mestre, e o filho deste, Fillipino, seu discípulo.

Utilizando-se de uma técnica que revela sua maestria, Botticelli propõe ilustrações para o poema de Dante. Segundo Vasari, mais do que ilustrar, o mestre florentino comentou a **Comédia**; isso significa dizer que teve acesso à tradição anterior de comentário e ilustração e que propôs, efetivamente, uma leitura da obra. Nessa relação direta entre poesia e pintura, surgem as considerações de Leonardo como possíveis contrapesos à iniciativa botticeliana. Botticelli e Leonardo, ao que tudo indica, formaram-se à mesma época no ateliê de Andrea del Verocchio, e o único artista a ser citado por Leonardo em suas considerações sobre a arte da pintura é justamente Botticelli, ainda que de forma negativa (Leonardo acusa Botticelli de desinteresse pela questão da paisagem).

Tais especulações, numa primeira abordagem, podem retrair os leitores habituados a lidar com as questões espinhosas da historiografia do Renascimento, e inibir completamente os não-iniciados nessas árduas paragens. Não se trata aqui de, esquematicamente, limitar e/ou delinear posições tanto dos artistas, como Botticelli e Leonardo, quanto dos humanistas como Landino. Não auxilia, nas incursões sobre os temas ligados ao Quattrocento, respostas que se arvoreem como definitivas sobre a extensão dos projetos intelectuais de tais agentes, nem anacronismos que podem parecer confortáveis, mas que

²⁹⁷ AMES-LEWIS, Francis.op.cit, p.36.

mascam as complexidades entre o paralelo entre as artes e a literatura no período (como a utilização das obras definitivas de autores dos séculos seguintes, como Lessing e a ruptura do axioma horaciano da *ut pictura poesis*).

Ao invés de se pensar Botticelli como receptor das poéticas dos humanistas da Academia florentina, e executor de programas iconográficos dados pelo círculo ao qual pertenciam seus mecenas, supor que o pintor pudesse desejar, e ter trabalhado anos para isso, ser um comentador da **Comédia**, faz com que mais uma vez o paralelo entre imagem e palavra, no Quattrocento, não seja óbvio, e sim um campo de tensões inesgotáveis, como já demonstrava Warburg, e como reafirma Mario Praz em seu marcante texto sobre o tema²⁹⁸.

Essas tensões, que causam vertigem ao estudioso, surgem do fato de que os homens do Quattrocento possuíam regras e valores definidos sobre o papel de cada um dos agentes nos debates intelectuais, ainda mais na Florença que viu ressurgir em todo o seu esplendor tanto as formas quanto as frases da Antigüidade greco-latina. Mas essas regras e valores não impediram a irrupção de destemidas novas aspirações, que quebravam justamente tais regras e criavam suas próprias leis de funcionamento: bem como Leonardo pôde sonhar com mecanismos inimagináveis por séculos, Botticelli tomou um lugar numa galeria que, num primeiro momento, não parecia ser destinada a si.

Georges Didi-Huberman define, com acerto: “La Renaissance est impure: Warburg n’aura jamais cessé d’approfondir et de construire- grâce aux concepts spécifiques de *Nachleben* et de *Pathosformel*- une telle observation. La Renaissance est impure: telle serait, peut-être, sa limite au regard de tout idéal, telle est pourtant bien sa vitalité même. Warburg l’écrivait exactement en 1920: le ‘mélange d’éléments hétérogènes’ (*Mischung heterogener Elemente*) nomme ce qu’il y a de précisément ‘vital’(*so lebenskräftig*) dans la culture de la Renaissance (*Kultur der Renaissance*). Il nomme le caractère ‘hybride’ du style florentin (*Mischstil*). Il implique une constante dialectique de ‘tensions’ et de ‘compromis’- en sorte que la culture renaissante aura fini par se présenter, aux yeux de l’historien, comme un véritable ‘organisme énigmatique (...)’²⁹⁹.

²⁹⁸ PRAZ, Mario. “‘Ut Pictura Poesis’”, in **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Editora Cultrix e EDUSP, 1982.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Renaissance et impureté du temps: Warburg avec Burekhardt”, in **L’Image Survivante. Histoire de L’Art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p.81, grifos do autor.

Afirma Dante (ou alguém próximo a ele, do mesmo meio cultural, de qualquer forma), na Epístola a Cangrande della Scala, existirem níveis de leitura possíveis para a **Comédia**. Tais níveis, ou aspectos, ou pontos de vista, tornaram possível, aos leitores renascentistas, a construção de esquemas interpretativos. Ao longo de dois séculos, tais esquemas entraram, por vezes, em “curtos-circuitos” exegéticos: os elementos híbridos da tradição clássica fizeram com que Virgílio, poeta de Augusto, fosse apresentado como um homem da Bizâncio que tanto fascinava quanto perturbava as mentes italianas. Na busca pela interpretação, foi válido a mesclagem de opostos, ou de dessemelhantes, tal processo não estava em desacordo com o que o próprio Dante, e/ou alguém muito próximo do poeta, propunha como projeto intelectual para as cidades da Península Itálica.

Saio abruptamente desse texto, as minhas forças, que já não eram muitas, me faltam e o sofrimento me ensinou que, mais do que autora destas páginas, fui apenas a inventariante de tantos sonhos, de tantas camadas de sentimentos e idéias presentes nas linhas tênues da ponta de prata do antigo mestre, que as portas desse labirinto se abriram, e não posso calar. Devo prosseguir nas minhas tentativas, por mais que os entraves institucionais, nessa hora da defesa e do acolhimento dessa tese na estante da biblioteca do Instituto, no meio a tantas teses, façam que minha voz fique inaudível, até para mim mesma.

VII) Apêndices

VII-a) Caderno de Imagens

- 1,2 e 3) Adoração dos Magos (Adoração Del Lama). Sandro Botticelli, c. 1475. Têmpera sobre madeira, 111 x 134 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
- 4,5,6 e 7) História de Nastagio degli Onesti.Sandro Botticelli, c.1483. Têmpera sobre madeira. Primeiro episódio: 83x 138 cm. Segundo episódio: 82 x 138 cm. Terceiro episódio: 84 x 142 cm. Madri: Museo del Prado. Quarto episódio: 84x 142 cm. Coleção particular norte-americana.
- 8)Comento Sopra La Comedia. Florença: Niccoló della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library.
- 9)Comédia. Veneza:Bernardino Stagnino da Trino, 1520. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.
- 10) Retrato de Dante Alighieri. Sandro Botticelli, c. 1490-5. Têmpera sobre tela, 54,5x47,5 cm. Colônia, Suíça: Coleção Gaspard Bodmer.
- 11) Centro do Inferno. Figura inteira de Satã. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm.Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- 12) Mapa do Inferno (Verso do Canto I). Cód.Reg.Lat. 1896. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.
- 13, 14 e 15)
- 16) Escrita de Nicolaus Mangona.
- 17) Manuscrito do Ninfale de Giovanni Bocaccio. Maestro del Ninfale, c.1470. Florença: Biblioteca Riccardiana, Ms.1503.
- 18 e 19) Comédia. Manuscrito Yates-Thompson 36. Lorenzo Vecchietta. Siena, c. 1460. Londres: British Library.
- 20) Primeiros quatro episódios da Vida de São Zenóbio. Sandro Botticelli, c.1490. Têmpera sobre madeira, 66,5x149,5cm. Londres: National Gallery.
- 21)Calúnia de Apeles. Sandro Botticelli, c.1494-5. Têmpera sobre madeira, 62 x 91 cm. Florença:Galleria degli Uffizi.
- 22) Natividade Mística. Sandro Botticelli, 1501. Têmpera sobre tela, 108,5 x 75 cm. Londres: National Gallery.
- 23)Paraíso XXVIII. Cód. Hamilton 201.Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- 24)Nossa Senhora com Menino e Três Anjos (Madonna del Padiglione). Sandro Botticelli, c.1493. Têmpera sobre madeira, 65 cm de diâmetro. Milão: Pinacoteca Ambrosiana.
- 25)Crônica de Jerusalém.
- 26) Dante e os três reinos.Domenico di Michelino. Óleo sobre tela, 1465 . Florença: Museo dell'Opera del Duomo.
- 27 e 28) Mapa do Inferno. Florença: Filippo Giunti, 1502
- 29)Canto I. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 32,5 x47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.
- 30)Detalhe Gerião Botticelli

- 31) Edição de 1481 da Comédia. Florença: Nicholò della Magna. Florença: Biblioteca Riccardiana.
- 32 e 33) SLUTER, Claus. Fonte de Moisés. Daniel e Isaías. Rei Davi. 1395-1406. Pedra, 183 cm de altura. Dijon: Musée Archéologique.
- 34) Canto X
35, 36, 37 e 23) Paraíso XIV, XXII, XXVII e XVIII
- 38) Nascimento de Vênus. Sandro Botticelli, c.1484-6. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
- 39) Lamentação do Cristo Morto com São Jerônimo, São Paulo e São Pedro. Sandro Botticelli, c.1490-2. Têmpera sobre madeira de choupo, 140x 207 cm. Munique: Althe Pinakothek.
- 40, 41 e 42) Saturno. Diana, a Lua. Anjo abrindo uma cortina. Agostino di Duccio, 1450-55. Mármore, s/dimensões. Rimini: Templo Malatestiano.
- 43) Hércules. Nicola Pisano, 1260. Mármore, altura 56 cm. Pisa: Púlpito, Batistério.
- 44 e 45) Porta dos Apóstolos. Porta dos Mártires. Donatello, 1440/3. Bronze. Florença: Sacristia Velha, Igreja de San Lorenzo.
- 46) Códex Pighianus Berolinensis, detalhes, fol. 61a.. Berlim: Staatsbibliothek.
- 47) Obediência. Agostino di Duccio, 1457/61. Mármore, altura: 130 cm. Perugia: Oratório de São Bernardino.
- 48) Comédia. Detalhe, Canto I. Firenze: Niccolò della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.
- 49) Firenze 1481. Idem.
- 50) Colofão Firenze 1481. Idem.
- 51) Aparição do Anjo, no Templo, a Zacarias. Domenico Ghirlandaio, 1486-1490. Afresco, s/dimensões. Detalhe à esquerda: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano e Demetrios Chalkondyles (ou Gentile de'Beccchi). Florença: Igreja de Santa Maria Novella, Capela Tornabuoni.
- 52 e 53) Comédia. Manuscrito Chantilly Ms.597. Francesco Traini (?) Pisa, c. 1370. Desenho aquarelado sobre pergaminho. Chantilly: Musée Condé.
- 54) Editio Princeps, Comédia. Foligno: 1472. Chicago: Newberry Library.
- 55) Comédia. Veneza: Windelin of Speyer, 1477. Chicago: Newberry Library.
- 56, 57 e 58) Comédia. Firenze: Niccolò della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.
- 59, 60 e 61) Brescia: Bonino de Bonini, 1487. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.
- 62) Detalhe, Cérbero. Brescia 1487.
- 63) Detalhe, non finito. Brescia 1487.
- 64 a 67) Comédia. Veneza: 1491. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.
- 68) Virgílio. Brescia 1487.
- 69) Virgílio Botticelli
- 70) Descoberta da Morte de Holofernes. Sandro Botticelli. c. 1469/70. Têmpera sobre madeira, 31 x 24 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
- 71) Retorno de Judite a Betúlia. Sandro Botticelli. c. 1469/70. Têmpera sobre madeira, 31 x 25 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
- 72) Banquete de Herodes. Fra Filippo Lippi. c. 1452-66. Afresco do Coro: Catedral de Prato.
- 73 e 74) Tentação de Cristo e a Antiga Lei. Sandro Botticelli, 1481/82. Afresco, 345 x 555 cm. Roma: Capela Sistina.

- 75 e 76) Perturbação das Leis de Moisés. Sandro Botticelli, 1481/82. Afresco, 348,5 x 570 cm. Roma: Capela Sistina.
- 77) Cena não-identificada. Sandro Botticelli, c.1490-5. Lápis e carvão sobre giz negro, e giz branco, 23,2 x 36,3 cm. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum.
- 78, 79 e 80) Comédia. Pisa, c. 1370. Chantilly, Musée Conde, Ms. 597.
- 81)A cidadela de Dite. Comédia. Manuscrito Egerton 943. Emiliano ou paduano, segunda metade do século XIV. Londres, British Library.
- 82, 83 e 89) Comédia. Manuscrito Add. 19587. Nápoles, c. 1370. Londres: British Library.
- 84,85 e 86)Manuscrito Yates-Thompson 36. Siena, c.1444-1450. Londres: British Library.
- 87 e 88) Cenas da Vida de São João Batista. Giovanni di Paolo, c. 1460. Têmpera sobre madeira, 68,5 x 39,5 cada painel. Chicago: The Art Institute.
- 90) Suposto Retrato do autor. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.
- 91) Cena da Luta dos Rútulos com os Troianos. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.
- 92) Príamo recebe o Cavallo de Tróia. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.
- 93 e 94)ConcÍlios dos Deuses. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.
- 95 e 96)Esquema geral. Enéas e Dido. Virgílio Vaticano. século IV d. C. Roma, Biblioteca Vaticana.
- 97) Virgílio e Lucano. Manuscrito, c. 1230. Mônaco: Bayer Staatsbibliothek, Clm 2599, f.107.
- 98) Rejeição do Sacrifício de Joaquim. Ciclo da Vida de São Joaquim. Giotto. c. 1304/6. Afresco, 200 x 185 cm. Pádua: Capela Scrovegni.
- 99) São Francisco perante o Sultão (Ordálio do Fogo). Giotto, c. 1300. Afresco, 270 x 230 cm. Assis: BasÍlica Superior, BasÍlica de São Francisco .
- 100 e 101) Detalhes do painel frontal de cassoni com O Assassinato de César. Oficina de Apollonio di Giovanni di Tommaso, s/d. Têmpera sobre madeira. Moscou: Museu Pushkin de Belas Artes.
- 101, 102 e 103) Detalhes do painel frontal de cassoni com Orfeu e Eurídice. Jacopo del Sellaio, s/d. Óleo sobre madeira. Kiev: Museu de Arte Ocidental e Oriental.
- 104)Argyropoulos Adoração Lama, detalhe.
- 105)Gerião. Friso da Acrópole de Atenas. c.550 a.C. Atenas: Museu da Acrópole.
- 106)Vaso ateniense de figuras negras. c.530 a.C. Munique: Antikensammlungen, no. 1379.
- 107)Detalhe da cabeça de Gerião. Assassinato de Gerião por Hércules. 2º ou 3º século d.C., Chiragan. Toulouse: Musée Saint-Raymond.
- 108)Gerião. Manuscrito Yates-Thompson.
- 109)Gerião. Comédia. Manuscrito Chantilly Ms.597. Francesco Traini (?) Pisa, c. 1370. Desenho aquarelado sobre pergaminho. Chantilly: Musée Condé.
- 110)Gerião. Add.19587
- 111)Gerião, Dante e Virgílio. Manuscrito Dante Urbinate. Oficina de Guglielmo Giraldi, c.1472. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.
- 112)Gerião. Botticelli
- 113)Caronte. Manuscrito Holkham Misc.48. University of Oxford: Bodleian Library.
- 114)Gerião. Giuntina
- 115)Gerião. Firenze 1481.
- 116)Gerião. Brescia 1487.
- 117)Gerião. Veneza 1491.

- 118) A Vocação dos Apóstolos. Domenico Ghirlandaio, 1481. Afresco, 349x570 cm. Roma: Capela Sistina.
- 119 e 120) Ciclo de Afrescos dos Antecessores de Cristo. Domenico Ghirlandaio, 1486-1490. Florença: Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella.
- 121) Mardoqueu chora diante do Palácio de Assuero (La Derelitta). Sandro Botticelli, s/d. Têmpera sobre madeira, 47x41,5cm. Roma: Galleria Pallavicini.
- 122) Cassone Nerli. Oficina de Jacopo del Sellaio, 1472. Têmpera e douramento sobre madeira, 212 x193x76 cm. Londres: Courtald Gallery.
- 123) Ester perante Assuero. Jacopo del Sellaio, c.1470. Têmpera sobre madeira, 45x43 cm. Budapeste: Museu de Belas-Artes.
- 124) Banquete de Assuero. Jacopo del Sellaio, c.1490. Têmpera sobre madeira, 81x44 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
- 125, 126, 127 e 128) Disegni
- 129 e 130) Capela Strozzi. Inferno. Nardo di Cione, c.1350. Afrescos. Florença: Igreja de Santa Maria Novella.
- 131) Isabella D'Este. Leonardo da Vinci, 1500. Técnica mista sobre papel, 63 x 46 cm. Paris: Musée du Louvre.
- 132) Busto de Guerreiro. Leonardo da Vinci, c.1472. Ponta de metal sobre papel preparado, 285 x 207 mm. Londres: British Museum.

VII-b) Incunabula Brasiliana³⁰⁰

“Éden

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas torvas da sala de jantar.”

Oswald de Andrade, **Memórias Sentimentais de João Miramar**

Ainda está por ser escrita a história da recepção de Dante Alighieri no Brasil. Considerando-se que a presença de temas dantescos na literatura e artes plásticas brasileiras existe claramente desde a primeira metade do século XIX, e que a virada do mesmo século conheceu a grande empreitada de tradução de Joaquim Xavier Pinheiro da **Divina Comédia** em versos (publicada com grande alarde em periódicos importantes como a revista *Kosmos*), percebe-se que o tema, mais do que mera curiosidade, contém discussões importantes tanto para a historiográfica artística quanto para a literária.

De fato, a obra de Dante, fundamental para a constituição da poesia européia ocidental, aportou às terras brasileiras e aqui encontrou leitura, tradução, comentário e citação constantes (basta lembrar, a título de exemplo, as copiosas citações dantescas de Machado de Assis). Porém, além de todos esses debates, possíveis e necessários, é surpreendente, para muitos, pensar na existência de dois exemplares da obra maior do poeta florentino, da época de sua maior glória, em acervos públicos brasileiros, ambos de importância incalculável e de histórias relevantes.

O conjunto arquitetônico do Largo de São Francisco, no centro da cidade de São Paulo, divide-se em duas partes: a primeira, compreendendo duas igrejas, a de São Francisco

³⁰⁰ Este anexo foi publicado em forma de artigo na revista eletrônica Rotunda, do departamento de Artes Plásticas da Unicamp, no volume 4: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda04.pdf>.

de Assis da Venerável Ordem dos Frades Menores e a das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da Penitência, e a segunda, a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

As igrejas remontam ao ano de 1642, quando a Câmara doou um terreno para os “frades de Santo Antônio” construírem um templo. Em 1676, a Ordem Terceira, ao lado, funda uma capela; os dois edifícios conhecem sucessivas melhorias até a década de 1790, quando os frades dão ao conjunto seu aspecto atual. Segundo o guia Bens Culturais Arquitetônicos no Município e na Região Metropolitana de São Paulo³⁰¹, “o resultado foi a criação do mais harmônico conjunto colonial de São Paulo que, felizmente, sobreviveu quase intacto”³⁰², não fosse pela remodelação, em 1934, do antigo Largo, que perdeu seu adro devido à necessidade de aplainar a grande ladeira do Vale do Anhangabaú, e do contraste com o enorme prédio da Faculdade.

O guia é impiadoso: “O prejuízo, na verdade, vem da enorme mole representada pela Faculdade de Direito, construída para substituir o antigo convento, já bastante alterado quando demolido em 1932. De um grandiloqüente neobarroco inspirado em Nasoni, com influências classicistas”³⁰³, o prédio da Faculdade teria quebrado a harmonia e a delicadeza da fachada das igrejas.

O prédio da Faculdade, nesse estilo arquitetônico afetado (tão próprio da São Paulo rica com o café e recém-industrializada, como no caso do Teatro Municipal) guarda a simplicidade do convento franciscano apenas no pátio interno, com as arcadas lembrando o claustro, e abriga a primeira biblioteca paulista.

Na seção de Obras Raras, figuram os livros do convento e aquisições feitas ao longo de dois séculos, e o maior destaque é, sem dúvida, o exemplar veneziano, de 1520, da Comédia, a obra mais antiga do acervo, reimpressão da edição feita em 1512 por Bernardino Stagnino³⁰⁴ em Veneza.

A origem do exemplar do Largo de São Francisco permanece, até o momento, um pequeno mistério. O livro é a obra impressa mais antiga dos acervos da Universidade de São

³⁰¹**Bens culturais arquitetônicos no município e na Região Metropolitana de São Paulo.** São Paulo: Secretaria dos Negócios Metropolitanos, Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo S/A e Secretaria Municipal de Planejamento, 1984.

³⁰²idem, p.164.

³⁰³idem, p.165.

³⁰⁴Os dados sobre as edições da **Comédia** foram retirados, primeiramente, do site Dante Renaissance in Print, www.italnet.nd.edu/Dante.

Paulo, segundo o catálogo **Bibliotheca Universitatis**³⁰⁵, e está guardada na que foi a primeira biblioteca pública da cidade, fundada antes mesmo da constituição dos cursos jurídicos no Brasil, em 1828. Percorrer as trilhas que o livro encontrou em São Paulo é enveredar pelos documentos que atestam o desenvolvimento da biblioteca e da antiga Faculdade de Direito, centro da formação de várias gerações de dirigentes e intelectuais do país.

Myriam Ellis, em 1957, trouxe à luz a série de documentos sobre a fundação da biblioteca³⁰⁶. São Paulo ainda era uma cidade provinciana e pobre quando, em 1745, seu primeiro bispo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, fez um projeto para o Palácio Episcopal, que contaria com uma biblioteca pública. O bispado de São Paulo havia sido criado por carta régia e confirmado por bula papal neste mesmo ano; o projeto de Dom Bernardo, porém, permaneceu no papel, mas atesta o desejo dos antigos paulistas em fundar na cidade uma biblioteca e cursos de formação universitária.

O terceiro bispo paulistano, Dom Frei Manuel da Ressurreição, em 1776, enviou uma carta ao Marquês de Pombal, comunicando que tudo corria bem nas cercanias de São Paulo, e, tendo aberto ao público sua própria biblioteca, de aproximadamente dois mil volumes, requesitava ao Marquês que, quando de sua morte, esse acervo fosse para a Mitra, evitando que os cabidos o vendessem, o que era a prática usual e que contrariava o princípio que esses bens fossem do Estado português³⁰⁷.

Finalmente, em 1824, o primeiro presidente da província de São Paulo, Lucas Antônio Monteiro de Barros, Visconde de Congonhas do Campo, resolveu criar a primeira biblioteca pública de São Paulo, requisitando, por ofício ao Ministro do Império João Severiano Maciel da Costa, a compra da biblioteca do bispo da diocese paulistana Dom Matheus de Abreu Pereira, falecido naquele ano. O Visconde propôs que a biblioteca de

³⁰⁵ HORCH, Rosemarie Érika (coordenação técnica), ROSETTO, Márcia (coordenação de equipe), RIBEIRO, Edijanilde Costa (pesquisa e normalização bibliográfica). **Bibliotheca Universitatis. Livros Impressos dos séculos XV e XVI do Acervo Bibliográfico da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2000.

³⁰⁶ ELLIS, Myriam. **Documentação sobre a primeira Biblioteca Pública Oficial de São Paulo**. São Paulo: Separata da Revista de História, no 30, 1957. Ellis publicou os documentos que encontrou no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, já que os que constavam na própria Biblioteca do Largo de São Francisco queimaram, no incêndio que destruiu o arquivo da Faculdade e parte do acervo, em 1880.

³⁰⁷ É de se ressaltar que existe um retrato, a óleo, de Dom Frei Manuel da Ressurreição, 3º Bispo de São Paulo, no Museu de Arte Sacra da cidade. Nesse belo retrato, Dom Frei Manuel é representado segurando delicadamente um crucifixo ao peito, à frente de um cortinado que, desvelado à direita, mostra uma estante de livros, encadernados a couro e de lombadas vermelhas. **O Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1983.

Dom Matheus fosse anexada à do Convento de São Francisco, legada pelo bispo de Funchal Dom Luís Rodrigues Vilares ao proveito público; e no ofício afirmava claramente que tal operação permitiria, mais tarde, a criação de uma universidade em São Paulo.

Um ano depois, no prédio do Convento, começou a funcionar a biblioteca. Nesta ocasião, foi nomeado bibliotecário o Padre José Antônio dos Reis, mais tarde aluno da Academia, membro do Conselho Geral da Província (contemporaneamente à Paula Sousa e ao Padre Feijó) e bispo de Cuiabá. A probidade do Padre Reis no cargo foi posta em dúvida; e para se livrar das acusações de ingerência, o bibliotecário inventariou as obras, e enviou a lista ao Visconde de Congonhas. Esse inventário, que Ellis também apresenta em sua publicação, feito provisoriamente, mas que divide as obras entre às pertencentes ao convento e ao acervo de Dom Matheus e outras aquisições, não indica o exemplar da **Comédia** de 1520³⁰⁸.

Os bibliotecários da Faculdade foram obrigados, por lei, a prestarem contas do acervo, registrando compras, doações, empréstimos, e catalogando todas as obras. Em 1844, o diretor interino da Faculdade, José Maria de Avelar Brotero, por problemas administrativos que transparecem na afrita correspondência entre o mesmo e os bibliotecários que se sucediam com rapidez, toma para si a tarefa da catalogação do acervo. Os livros foram declarados com o título em extenso, sobrenome do autor e número de volumes; Brotero não dividiu as obras por assunto. Na página 48, figura um “Danthe- Opere emquarto, hum volume”. Em 1865, em outro desses volumes de controle da biblioteca, assinado pelo ajudante-bibliotecário J. B. Cardoso Drummond, os livros finalmente foram divididos em seções, e em “Poesias Italianas” está um “Danthe, La Divina Comedia, 4º, Veneza”³⁰⁹.

³⁰⁸ Ao total, o Padre Reis inventariou mil e cinqüenta e nove volumes, provenientes da “livraria” (como se dizia então) de Dom Matheus, e três mil e cento e sessenta e dois livros do Convento; em anexo, traz uma lista de preços de outras obras adquiridas depois da fundação. Os livros foram divididos por assuntos (Escritura Sagrada e Santos Padres, Liturgia, Teologia Natural Dogmática e Moral, Direito Canônico, entre outros) e as obras literárias figuram em Miscelânea, área que conta com 201 tomos. A Comédia de 1520 já seria uma obra antiga nesta ocasião, mas não consta na lista. Consultar ELLIS, Myriam. op.cit.

³⁰⁹ Inventário Geral da Bibliotheca do Curso Jurídico da cidade de São Paulo. Assinado por José Maria Avelar Brotero, diretor interino, em São Paulo, a 3 de setembro de 1844. Manuscrito. Catálogo das Obras Existentes na Bibliotheca da Faculdade de Direito. Assinado por J. B. Cardoso Drummond, em São Paulo, a 29 de outubro de 1865. Manuscrito. Inventário dos móveis existentes na Faculdade de Direito de São Paulo. Secretaria da Faculdade de Direito de São Paulo, 13 de abril de 1883 (volume relativo aos anos 1883, 1899, 1905, 1907, 1908, 1910, 1918, 1921).Diário da Bibliotheca Pública da Cidade de São Paulo. São Paulo, 15 de junho de 1839. Assinado pelo Dr. Clemente Falcão de Souza.

Em 1887, é publicado um Catálogo da biblioteca³¹⁰, organizado em 1884 pelos bibliotecários de então, Fernando Mendes de Almeida e seu assistente João Martins da Silva. O “Prefácio” ficou a cargo do Diretor da Faculdade de Direito entre 1883 e 1890, Conselheiro André Augusto de Pádua Fleury³¹¹. Pádua Fleury, responsável por grandes melhorias na Faculdade no final do Império³¹², explica que a divisão dos livros por assunto seguiu a mais moderna metodologia, e nessa divisão dos volumes em cinco classes (Teologia, Jurisprudência, Ciências e Artes, Belas Artes e História e Geografia) ficou patente que a Biblioteca da Faculdade encontrava-se desatualizada, e sem as principais referências contemporâneas da área jurídica. A biblioteca, segundo Fleury, havia sido formada “sem gosto e sem escolha”, pelas antigas livrarias dos frades franciscanos, do bispo de Funchal e de Dom Matheus, e mais alguns volumes do primeiro diretor da Faculdade, o General Arouche, e possuía livros antigos, concentrados principalmente em História e Geografia.

Pádua Fleury observa que o mesmo “estado de penúria” era lamentado pelo Conselheiro Vicente Pires da Motta, em 1881, quando este era Diretor da Faculdade, e que existia em 1887 uma disparidade entre o “ótimo prédio” (reformado por ele) e o acervo, desatualizado e generalista. Tal estado de coisas fazia com que o Diretor reclamasse maior atenção ao Ministro do Império.

Na 4ª Classe do catálogo, “Bellas Letras”, figura, no número de 3118, o exemplar da **Comédia** de 1520 (este número está escrito no colofão)³¹³. Os dois números anteriores são

³¹⁰ ALMEIDA, Fernando Mendes de (org). **Catálogo da Bibliotheca da Faculdade de Direito de São Paulo em 1887**. São Paulo: Typographia a Vapor de Jorge Seckler & Companhia, 1887.

³¹¹ A identificação do diretor e demais informações sobre a Academia no final do Império foram obtidas em SOUZA, Everardo Vallim Pereira de. “Reminiscências Acadêmicas- 1887-1891. Metamorfose da Paulicéia Provinciana em grande metrópole”, in MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX- Memórias, Depoimentos, Evocações**. São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado e Secretaria do Estado da Cultura, 1998. O mais importante memorialista da Academia de Direito é VAMPRÉ, Spencer. **Memórias para a História da Academia de São Paulo**. São Paulo: Saraiva Editora, 1924.

³¹² Conforme atestam Everardo Vallim Pereira de Souza, Spencer Vampré e a Princesa Isabel, em seu Diário da viagem a São Paulo, que empreendeu em 1884. Desiludida com um exame de final de curso e doutoramentos que assistiu na Faculdade, escreveu: “Outra desilusão: que salas para aulas, e me dizem que o Pádua Fleury tem melhorado muito! A sala para biblioteca ficará muito bela; achei por lá o Artidoro, no meio de sua carvoeira de papéis do Arquivo”, in “Diário da Princesa Isabel- Excursão dos Condes D’Eu à Província de São Paulo em 1884”, organizado por DAUNT, Ricardo Gumbleton, e prefaciado por PRADO, J.F. Almeida. In MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. op.cit.

³¹³ ALMEIDA, Fernando Mendes de (org).op.cit, p.265. Neste catálogo, todas as inscrições do volume foram transcritas no título. Naquela época, já era difícil ler o nome do editor; as letras estão desgastadas, e messer Bernardino virou, no catálogo paulista, miser Bernardino Stagnino da Crino de Monferra.

outros dois exemplares da **Comédia**, franceses, de 1768 e 1846³¹⁴, que igualmente se encontram no acervo da Biblioteca, e que no primeiro catálogo também não constam.

Em 1824, a Comédia renascentista provavelmente não se encontrava no Largo de São Francisco; em 1844, ela estava lá, e era a obra mais antiga do acervo. Outra indicação sobre a origem do exemplar podem vir das marcas deixadas no livro: existem anotações com quatro caligrafias muito distintas, sendo que a última parece ser a de quem assina a primeira página: Dom Luys de Mendonça, em tinta avermelhada. A mesma letra, no final do exemplar, parece ter assinado algumas notas em italiano sobre a Comédia. Enfim, serão necessárias mais algumas pesquisas para se saber mais sobre a origem de tão bela obra nos acervos brasileiros.

Infelizmente, não existem mais documentos que atestem a entrada do volume com maior exatidão: o Arquivo da Faculdade ficou totalmente destruído num incêndio, em 1887, de causa criminosa, mas nunca totalmente esclarecida. Depois de 1824, antes de 1844: a Comédia renascentista entra na biblioteca nos tempos “heróicos” da Academia, quando Júlio Franck e Líbero Badaró lideravam os estudantes e os jovens poetas românticos cruzavam o pátio do São Francisco.

Muitos nomes importantes das letras e políticas brasileiras passaram pelas Arcadas; foi o caso de Salvador de Mendonça, jovem fluminense que mais tarde tornaria-se um diplomata de renome, e integrante da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira do patrono Joaquim Manuel de Macedo. Um dos redatores do Manifesto Republicano, em 1870, Mendonça deixaria de herança um outro exemplar renascentista da Comédia no Brasil³¹⁵.

Salvador de Mendonça, depois de ter sido cônsul do Brasil em Baltimore e Nova York, foi ministro do país em Washington e Lisboa. Após sua morte, em 1913, sua biblioteca foi doada para a Biblioteca Nacional. Mas um livro raríssimo parou em outras mãos.

Na Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, existe um exemplar da primeira edição florentina da **Commedia**, de 1481, com dezenove gravuras em cobre, sendo duas impressas no texto (ilustrações relativas aos Cantos I e II do Inferno), e outras dezessete impressas posteriormente e coladas no livro. O **Catálogo** da Biblioteca de

³¹⁴ ALIGHIERI, Dante. **La divina Commedia**. Parigi: Apresso Marcello Prault, 1768, e **La divine comédie**. Traduit en français par Artaud de Montor. Paris: Librairie de Firmin Didot frères, 1846.

³¹⁵ SOUSA, J. Galante de. “Salvador de Mendonça”, in COUTINHO, Afrânio, SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**, vol.II. São Paulo: Global Editora, Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001.

Rui Barbosa³¹⁶ destaca que o livro é um “Precioso incunábulo biblio-iconográfico. É a primeira edição do comentário de Cristophoro Landino e notável principalmente como paleotipo iconográfico. Depois da obra de Bettini da Siena, ‘Monte Sancto di Dio’, 1477, cujas figuras são dos mesmos artistas, e da ‘Cosmographia’ de Ptolomeu, 1478, com 27 cartas geográficas, gravadas sobre metal, é o mais antigo livro ilustrado com figuras em talho doce”.

O **Catálogo** afirma que a autoria dessas gravuras é de Baccio Baldini, importante gravador florentino em atividade em Florença nas décadas de 1470, 80 e 90, autoria hoje contestada. O exemplar traz algumas notas feitas à mão, assinaturas de dois antigos proprietários, e uma indicação a lápis, em inglês, que parece ser de uma livraria. Os funcionários da Biblioteca explicitam, no Catálogo, a origem do livro, um presente dos herdeiros de Salvador de Mendonça a Rui Barbosa. Uma cópia datilografada de uma carta depositada nos Arquivos da instituição atesta essa origem; trata-se de uma carta de Valentina de Mendonça, filha do diplomata, a Americo Lacombe, diretor da Casa de Rui Barbosa em 1947. A seguir, a íntegra da carta³¹⁷:

“Embaixada Americana
Rio de Janeiro
14 de novembro de 1947

Exmo. Snr. Americo Lacombe
M.D.Diretor da Casa Ruy Barbosa.

Prezado Snr:

Quem lhe dirigi estas linhas é a filha de Salvador de Mendonça. Tendo lido ha dias no Jornal do Brazil, um artigo sobre a visita de Sua Excellencia o Presidente Dutra á Casa Ruy Barbosa, e no qual menciona a edição rarissima de Il Dante, achei que V.Sa. talvez se interessaria saber como o grande Mestre obteve esse folio, illustrado com gravuras de página inteira de Botticelli.

³¹⁶ **Catálogo da Biblioteca de Rui Barbosa.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1951, vol.2, pgs.295/6.

³¹⁷ Carta de Valentina de Mendonça ao Diretor da Casa de Ruy Barbosa, datada de 14 de novembro de 1947. Arquivo Histórias da Casa, Fundação Casa de Rui Barbosa. Cópia datilografada pertencente à Biblioteca Fundação Casa de Rui Barbosa.

Quando meu pae faleceu, em 1913, eu e meus irmãos resolvemos presentear o Dr. Ruy com uma obra, á sua escolha, dentre os livros que compunham a bibliotheca de Salvador de Mendonça. Enviamos-lhe o catálogo e Dr. Ruy escolheu esta edição do Dante. Mandamos o folio immediatamente á residencia delle.

No dia seguinte D. Maria Augusta Ruy Barbosa veio á nossa casa na Gavea, trazendo o Dante de volta e dizendo que o Dr. Ruy não podia de modo algum aceitar uma obra daquelle valor. Respondemos que a escolha do Mestre era a nossa e que o Dante veio somente dar um passeio na Gavea.

Mais tarde, ao receber-nos em sua casa, Dr. Ruy nos conduziu primeiro á sala da bibliotheca principal, depois nos levou por um corredor aonde havia, uma coleção da Vida dos Presidentes dos Estados Unidos a elle presenteado por meu pae quando Ministro do Brazil em Washington. “Agora” disse, “aqui é o santuario” e lá nos mostrou o Dante, em uma vitrine do tamanho do grande folio aberto, mostrando uma das gravuras pagina inteira.

Este folio, naquelle tempo, foi avaliado em 600 contos.

Ficamos satisfeitos em saber que o livro estava em boas mãos, e agora, que ficou para o nosso Governo. Meu pae já havia doado mais de 4 mil livros raros á Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro.

Sem mais, Creia-me, Atenciosamente, Valentina de Mendonça.”

Para além do interesse no caso particular (um retrato um tanto quanto bem-humorado) de Rui Barbosa, é interessante registrar o desejo de uma integrante da família do diplomata em retificar a reportagem, por se tratar de tão raro exemplar. O livro está em excelente estado de conservação, e pode-se ler as linhas de Cristoforo Landino sem nenhuma dificuldade. As gravuras coladas parecem ser fac-similares das produzidas na oficina florentina, mas seguem o padrão original.

Giuliano Mambelli³¹⁸ informa que esta edição, rara, sofreu com as precárias técnicas de seu tempo e às vicissitudes do trabalho artístico: “L’edizione doveva avere un’incisione per ogni canto del poema e percio al principio di ogni canto vi è uno spazio lasciato in bianco dove la incisione si doveva stampare. Il lavoro era stato comesso al Botticelli per il disegno e al Baldini per l’incisione. Ma procedendo gli artisti piu lentamente che lo stampatore, ne averne che sottanto le prime due figure, per i primi due canti dell’Inferno, si poterono tirare sulla carta insieme al testo. Le altre vennero tirate a parte su altra carta, e si

³¹⁸ MAMBELLI, Giuliano. **Gli annali delle edizioni dantesche**. Bologna: Nicola Zanichelli, 1931.

incollarono poi a proprio luogo suoi fogli già stampati. Questo spiega il perchè non tutti gli esemplari abbiamo lo stesso numero di incisioni”³¹⁹.

O próprio Landino, ao oferecer o livro à Signoria de Florença, encomendou miniaturas para colar nos espaços em branco, e tal exemplar hoje pertence à Biblioteca Laurenziana. Mambelli lista as bibliotecas italianas, européias e norte-americanas que possuem a edição: a maior parte apresenta apenas as duas gravuras feitas no texto.

Acompanhar a história das primeiras edições da **Comédia** é observar como a prensa, a herança de Gutemberg, estabeleceu-se na Itália na segunda metade do Quattrocento e aos poucos dominou o mercado de livros. No caso de Dante, o fato da primeira edição ser veneziana ocasionou, como se viu, grandes repercussões na terra natal do poeta, Florença; a resposta do círculo neoplatônico florentino não poderia ter sido mais espetacular, com gravuras sobre desenhos de Botticelli, o grande nome da pintura da cidade de então, e comentários de Landino e Ficino.

Veneza, porém, contra-atacou em 1502, com a edição do célebre editor Aldus Manutius, que contava com o comentário do humanista e mais tarde Cardeal Pietro Bembo. Bembo propôs uma nova abordagem do poema dantesco, e, de posse de versões diferenciadas do poema, uma nova compreensão do italiano utilizado por Dante; profundo conhecedor do latim e admirador sem reservas de Petrarca, Bembo retirou do texto de Dante impurezas, corruptelas que teriam sido criadas em dois séculos de cópias manuscritas. Para Bembo, a língua italiana seria uma ampliação e melhoramento do toscano; o debate lingüístico em torno da obra dantesca permaneceria um problema até o século da unificação da nação³²⁰.

Bernardino Stagnino da Trino, de importante família de editores piemonteses, especializou-se em trazer ao público obras jurídicas, médicas e filosóficas, e estabeleceu-se em Veneza a partir de 1483, aproximadamente. Mas, em 1512, ofereceu ao público letrado italiano uma edição “mista”: o poema de Dante, estabelecido pela filologia de Bembo, foi editado com o comentário de Landino, aumentado e corrigido por Pietro Figino, “eccelenti predicatore di ordine minori”. As anotações de Figino haviam sido retiradas da edição Benali/Codecà de 1492. Tal operação faz com que a edição de Stagnino possua algumas

³¹⁹ MAMBELLI, Giuliano. op.cit, p.18.

³²⁰ Consultar o verbete Bembo, Pietro, em HALE, John (ed.). **Dicionário do Renascimento Italiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.51.

discrepâncias entre o texto e o comentário, nota o site Dante Renaissance on Print³²¹, que ainda traz a seguinte observação: “Little care seems to have gone into Stagnino's editions of Dante, excepting the finely executed woodcuts”³²².

Finalmente, sobre a edição de 1520, paulistana, Mambelli afirma que o in-folio “in quarto”, com incisões em madeira, figura nas bibliotecas das cidades do norte da Itália, e foi vendido, em 1927, por 1100 liras em Roma.

³²¹ www.italnet.nd.edu/Dante.

³²² Site citado acima.

VIII- Bibliografia Consultada

a) Introdução

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexiones sobre la Historia del Mundo**. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1944

_____. **Considérations sur l’Histoire Universelle**. Paris: Payot, 1965

_____. **Reflexões sobre a História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961

_____. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: Editora da UnB, 1991

_____. “Le origini della ritrattistica moderna”, in **Arte e storia. Lezioni 1844-87**. Bollati Boringhieri: s/d

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense e Publifolha, 1994

b) “Cosa maravigliosa”

AGAMBEN, Giorgio. “Nymphae”. http://www.saggiatore.it/content/documents/dl1000005_agamben.pdf

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução e Introdução de Cristiano Martins, com ilustrações de Gustave Doré. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1979

_____. **La Divina Commedia**. SAPEGNO, Natalino (a cura di). Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1985

_____. **Opere**. Introdução de Italo Borzi, notas de Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton, 1993

_____. **A Divina Comédia**. Inferno. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed.34, 1998

AMES-LEWIS, Frances. “Drawing for secular subjects in late Quattrocento Florence”, in *Apollo*, CXLII, n.405, 1995, pgs.51-56

_____. **Drawing in Early Renaissance Italy**. New Haven and London: Yale University Press, 2000

_____. **The intellectual life of the Early Renaissance artist**. New Haven : Yale University Press,2000

ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**. Geneve: Skira, 1957

_____. “Botticelli”, “5 dhagossto1473” in **Clássico Anti-clássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____. “O Trezentos”, in **História da Arte Italiana**. Vol.2: De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac&Naify, 2003

BÂTARD, Yvonne. **Les dessins de Sandro Botticelli pour La divine Comédie**. Paris : O. Perrin, 1952

BASHIR HECHT, H. “Die Paradieslandschaft bei Dante und Botticelli”, in **Kunst** 97, 1985
Botticelli Drawings, 44 works. New York, Dove Art Publications, 1982

BAZIN, Germain. “Os poderes da imagem: a iconografia”, “Os poderes da imagem: a iconologia”, in **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes,1989

BELLI, Isa Barsali. “Franco Bolognese”, in **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol.III

_____. “Oderisio da Gubbio”, in **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol.IV

BERENSON, Bernard. **The drawings of the Florentine Painters.** New York: Greenwood, 1969

BLUME, Andrew C. "A Close Reading of Dante and Botticelli's San Barnaba Altarpiece", in *Arte Cristiana*, 792, maggio-giugno 1999, vol. LXXXVII, pgs.203-210

BLUNT, Anthony. "Colonna, Filarete, Savonarola", in *Teoria Artística na Itália 1450-1600.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001

L'opera completa del Botticelli / presentazione di Carlo Bo ; apparati critici e filologici di Gabriele Mandel. Milano: Rizzoli, 1978

Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento. Milano: Skira, 2004

Botticelli from Lorenzo the Magnificent to Savonarola. Milano: Skira, 2003

BREDEKAMP, Horst. **Botticelli. La Primavera. Florencia como jardín de Venus.** Madrid: Siglo Veintiuno Ediores, 1995

CANEVA, Caterina. **Botticelli. Catalogo completo dei dipinti.** Firenze: Cantini Editore, 1990

CECCHI, Alessandro. **Botticelli.** Milano: Federico Motta Editore, 2005

CHASTEL, André (presentation par). **Botticelli.** Paris : Plon, 1957

CLARK, Kenneth. "Las ilustraciones de Botticelli para **La Divina Comedia** de Dante", in **El arte del humanismo.** Madrid: Alianza Editorial, 1989

DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia.**
Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962

DREYER, Peter. "Botticelli's series of engravings 'of 1481'" in *Print Quarterly* 1, 1984, p.
111-115

_____. **Sandro Botticelli Illustrationen su Dantes Göttlicher Komödie.**
Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1988

GRASSELINI, E e FRACASSINI, A. **Profili Medicie.** Firenze: SP44, 1982

FALLANI, Giovanni. "Dante e le arti figurative", in *Cultura e Scuola* 13-14, 1965

FRANCASTEL, Pierre. "La fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et
visualisation plastique", in **Ouvres**, vol. 2, Paris: s/ed, 1965

GENTILI, Sebastiano (a cura di). **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia.**
Milano: Skira, Roma: Scuderie Papali al Quirinale, 2000

GINZBURG, Carlo. "De A . Warburg a E . H. Gombrich: Notas sobre um problema de
método", in **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GIZZI, Corrado (a cura di). **Dante istoriato : vent'anni di ricerca iconografica
dantesca.** Milano: Skira ; Torre de' Passeri (Pesaro) : Casa di Dante in Abruzzo, 1999

_____. **Botticelli e Dante.** Ginevra: Skira, s/d

_____. **Giotto e Dante.** Ginevra: Skira, 2001

GOMBRICH, Ernst. "Botticelli's mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his
circle" in **Journal of Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945, pgs.7-60

_____. "The dissertation on Botticelli (1888-1891)", in **Aby Warburg- an
intellectual biography.** Chicago: The University of Chicago Press, 1986

_____. “La Ambivalência de la Tradición Clásica. La Psicología Cultural de Aby Warburg (1866-1929)”, in **Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991

_____. “A conquista da realidade”, “Tradição e renovação: I”, “Tradição e renovação: II”, “Realização da harmonia”, in **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999

HORNE, Herbert Percy. **Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli : painter of Florence**. London : George Bell, 1986

KEMP, Martin. “The Taking an Use of Evidence: with a Botticellian Case Study”, in *Art Journal*, vol.44, no.3, autumn 1984

KLEIN, Robert. “Considerações sobre os Fundamentos da Iconografia”, in **A Forma e o Inteligível**. São Paulo: Edusp, 1998

LIGHTBOWN, Ronald. **Botticelli: Life and Work**. New York: Abbeville Publishers, 1989

LIPPMAN, Friedrich. **Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Goettlicher Komoedie nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin / herausgegeben im Auftrage der Generalverwaltung der K. Museen von Dr. F. Lippmann, Erlelaerende Beschneubung**. Berlin: Grotosche Verlagsbuchhandlung, 1887

MARIANI, Valerio. “Commedia, Illustrazioni”, in **Enciclopedia Dantesca**. Vol. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996

MELTZOFF, Stanley. **Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and painting from Bocaccio to Poliziano**. Firenze: L.S.Olschki, 1987

MESNIL, Jacques. “On the Artistic Education of Botticelli”, in *The Burlington Magazine*, vol. 78, no.457, april 1941

MORELLO, Giovanni. “La veduta dell’Inferno di Sandro Botticelli”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

NASSAR, Eugene Paul. **Illustrations to Dante’s Inferno**. London and Toronto: Associated University Press, 1994

PARRONCHI, Alessandro. **Botticelli fra Dante e Petrarca**. Firenze : Nardini, 1985

PLAZZOTTA, Carol. “Botticelli and Dante”, in *The Burlington Magazine*, April 2001

RICCI, Corrado (a cura di). **La Divina Commedia di Dante Alighieri nell’Arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari, ecc)**. s/local: Fratelli Treves Editori, 1953

ROTILI, Mario. “Miniatura”, in **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol.III

ROYLANCE, Dale. “Dante Iconography: An Introduction”, in BASKIN, Leonard. **Drawings for Dante’s Divine Comedy by Leonard Baskin: An Exhibition**. New Haven: Yale University, 1970

STAPLEFORD, Richard. “Vasari and Botticelli”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIX Band, Heft 2/3, 1995

SAXL, Fritz. “Three ‘florentines’: Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil”, in *Lectures I*, 1957

_____. “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, in **La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental**. Madrid: Alianza, 1989

SCHULZE ALTCAPPENBERG, Hein-Th (ed.). **Sandro Botticelli: the drawings for Dante's Divine Comedy**. London: Royal Academy of Arts, 2000

VASARI, Giorgio. “Vita di Cimabue, pittore fiorentino”, “Vita di Giotto, pittore, scultore et architetto fiorentino”, “Vita di Francesco di Giorgio, scultore et architetto, e di Lorenzo Vecchietto, scultore e pittore, sanesi”, “Vita di Gherardo, miniatore fiorentino”, “Vita di Sandro Botticello, pittore fiorentino”, “Vita di Luca Signorelli da Cortona, pittore”, “Vita di Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino”, “Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe”, “Di diversi artefici italiani”, “Di diversi artefici fiamminghi”, in **Le Vite dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti**. Roma: Newton, 1997

VENTURI, Adolfo. **Il Botticelli interprete di Dante**. Firenze: Felice Le Monnier, 1921

VOLKMANN, Ludwig. **Iconografia Dantesca: Le Rappresentazione figurative della Divina Comedia**. Firenze e Venezia: Leo S.Olschki, 1898

WATTS, Barbara J. **Studies in Sandro Botticelli's Drawings for Dante's Inferno**. PhD Thesis. University of Virginia. August 1989

_____. “Sandro Botticelli's Drawings for Dante's 'Inferno': Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design”, in **Artibus et Historiae**, vol. 16, no. 32, 1995, pgs. 163-201

WARBURG, Aby. **La rinascita del paganesimo antico**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996

_____. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Institute, 1999

WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e Sua Significação para a Estética”, “O Tema da Derelitta de Botticelli”, “Apêndice: Sobre uma Recente Biografia de Warburg”, in **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: Edusp, 1997

_____. "Introduction: the language of mysteries", "Botticelli's Primavera", "The birth of Venus", in **Pagan Mysteries in the Renaissance**. London and New York: W.W.Norton&Company, 1958

ULIVI, Ferruccio. "L'esperienza figurativa nella 'Commedia'", in Dante e Giotto. Atti del Convegno di Studi promosso dalla Casa di Dante in Roma e dalla Società Dante Alighieri. Roma: Quaderni del Veltro 7, 1968

c) “Maravigliosa inventione”

ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Foligno: Johann Neumeister, 1472 . Editio Princeps.

_____Veneza: Windelin of Speyer, 1477

_____Firenze: Niccolò della Magna, 1481

_____Veneza: Ottaviano Scoto, 1484

_____Brescia: Bonino de Bonini, 1487

_____Veneza: Pietro di Piasi Cremonese, 1491

_____Veneza: Bernardino Benali e Mateo di Codeca da Parma, 1492

_____Veneza: Mateo di Codeca da Parma, 1493

_____ **Le Terze Rime de Dante**. Veneza: Aldus Manutius, 1502

_____ **Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa il sito et misure dello Inferno**. Firenze: Fillipo Giunta, 1506

_____Veneza: Bernardino Stagnino da Trino, 1520

_____Veneza: Jacopo da Borgofranco e Lucantonio Giunta, 1529

ALIGHIERI, Jacopo. **Chiose all’Inferno**. BELLOMO, Saverio (a cura di). Padova: Editrice Antenore, 1990

BELLOMO, Saverio. **Censimento dei Manoscritti della Fiorita di Guido da Pisa**. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1990

_____ **Dizionario dei Commentatori Danteschi**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004

BUTI, Francesco da. **Comento sopra La Divina Comedia di Dante Allighieri**.

GIANNINI, Crescentino (a cura di). Pisa: Fratelli Nistri, 1858

CARDINI, Roberto. “La critica del Landino dalla ‘Xandra’ alle ‘Disputationes Camaldulenses’”, in Rinascimento, seconda serie, volume settimo, 1967

_____ “Cristoforo Landino e l’umanesimo volgare”, in **La Critica del Landino**. Firenze: Sansoni, 1973

_____. “Landino e Dante”, in Rinascimento, seconda serie, volume XXX, 1990

_____. “Landino e Lorenzo”, in Lettere Italiane, Anno XLV, n.3, Luglio-Settembre 1993

CHASTEL, André. **Art e humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique.** Paris: Presses Universitaires de France, 1982

COLONNA, Francesco. **Hypnerotomachia Poliphili.** Venezia: Aldus Manutius, 1499

CURTI, Elisa. “Dantismi e memoria della Commedia in Poliziano”, in Lettere Italiane, Anno LII, n.4, Ottobre-Dicembre 2000

CURTIUS, Ernst Robert. “Dante”, in **Literatura européia e Idade Média latina.** São Paulo: Hucitec e Edusp, 1996

DE IMOLA, Benevenuti de Rambaldis. **Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam.** Firenze: Typis G. Barbèra, 1887

DIONISOTTI, Carlo. “Dante nel Quattrocento”, in Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi. Firenze: Sansoni Editore, 1965

_____. “Lettura del Comento di Benvenuto da Imola”, in Atti del Convegno Internazionale di Studi Danteschi. Ravenna: Longo Editore, 1971

DONATI, Lamberto. **Incisioni Fiorentine del Quattrocento.** Bergamo: Istituto Italiano D'Arte Grafiche, 1954

FATA, Frank. “Some Elements in the Genesis of a Renaissance View of the Divine Comedy”, in MLN, vol.87, The Italian Issue, jan.1972

FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro.** São Paulo: Unesp, Hucitec, 1992

FIELD, Arthur. “ An inaugural oration by Cristoforo Landino in praise of Virgil (from Codex ‘2’, Casa Cavalli, Ravenna)”, in *Rinascimento*, seconda serie, volume ventunesimo, 1981

_____. “Cristoforo Landino’s First Lectures on Dante”, in *Renaissance Quaterly*, volume XXXIX, number I, spring 1986

Figure Quattrocentesche della Divina Commedia. Torino: Regia Scuola Tipografica e di Arti affini di Torino nella Stamperia quattrocentesca del Borgo Medievale, 1921

GARIN, Eugenio. “Dante nel Rinascimento”, in *Rinascimento*, seconda serie, volume settimo, 1967

GENTILE, Sebastiano. “Dante, Botticelli e gli umanisti fiorentini: tra manoscritti e studi geografici”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia.** vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

GODWIN, Joscelyn. (introduction and translation). COLONNA, Francesco. **Hypnerotomachia Poliphili.** London: Thames and Hudson, 1999

GOLDSCHMIDT, Ernst Ph. **The Printed Book of the Renaissance.** Amsterdam: Gérard Th. Van Heusden Publisher, 1974

Graveurs allemands du XVe siècle dans la Collection Edmond de Rothschild. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991

HALE, John (ed.). **Dicionário do Renascimento Italiano.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988

HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da casa dos Medici.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993

KALLENDORF, Craig. "Cristoforo Landino's Aeneid and the Humanist Critical Tradition", in *Renaissance Quarterly*, volume XXXVI, number 4, winter 1983

KELLER, Peter. "The Engravings in the 1481 Edition of the Divine Comedy", in SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th. **Sandro Botticelli: the drawings for Dante's Divine Comedy**. London: Royal Academy of Arts, 2000

KLEIN, Robert. "O Inferno de Ficino", in **A Forma e o Inteligível**. São Paulo: Edusp, 1998

KRISTELLER, Paul Oskar. "The Platonic Academy of Florence", in *Renaissance News*, vol. 14, no.3, autumn 1961

_____. "Marsilio Ficino as a Man of Letters and the Glosses Attributed to Him in the Caetani Codex of Dante", in *Renaissance Quarterly*, volume XXXVI, number 1, spring 1983

LANA, Jacopo della. **Comedia col Comento di Jacopo di Giovanni dalla Lana**. Milano: Giuseppe Civelli Cavaliere, 1865

LANDINO, Cristoforo. "Comento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino", in ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481

_____. "Orazione di Messere Cristoforo Landino Fiorentino avuta alla Illustrissima Signoria Fiorentina quando presentò el Comento suo di Dante", in **Scritti Critici e Teorici**. CARDINI, Roberto (a cura di). Roma: Bulzoni Editore, 1974

_____. **Comento sopra La Comedia**. PROCACCIOLI, Paolo (a cura di). Roma: Salerno Editrice, 2001

MACLENNAN, L. Jenaro. "Autocomentario en Dante y comentarismo latino", in *Vox Romanica*, XIX, januar-juni 1960

MARTINS, José V. Pina. “Le commentaire de Landino a La Commedia”, in **Humanisme et Renaissance de l’Italie au Portugal**. Lisboa, Paris: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1989

MAZZONI, Francesco. “Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio”, in *Studi Danteschi*, 1953

_____. “La critica dantesca del secolo XIV”, in *Cultura e Scuola*, 13-14, 1965

_____. “Guido da Pisa”, in **Enciclopedia Dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol.III

MEZZADROLI, Giuseppina. “Rassegna di alcuni commenti trecenteschi alla ‘Commedia’”, in *Lettere Italiane*, Anno XLIV, n.1, Gennaio-Marzo 1992

MCMANAWAY, James G. “The Printed Book of the Renaissance”, in *Renaissance News*, vol.3, no.2, summer 1950

ORVIETO, Enzo. “Guido da Pisa e il Comento inedito all’Inferno dantesco: Le Chiose al trentatreesimo canto”, in *Italica*, vol.46, spring 1969

PARKER, Deborah. “Commentary as a Social Act: Trifone Gabriele’s Critique of Landino”, in *Renaissance Quarterly*, vol.45, no.2, summer 1992

PISA, Guido da. **Declaratio super Comediam Dantis**. MAZZONI, Francesco (Edizione critica a cura di). Firenze: Società Dantesca Italiana, 1970

PROCACCIOLI, Paolo. **Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento: L’Inferno nel’Comento sopra la commedia di Cristoforo Landino**. Firenze : L.S. Olschki, 1989

RESTA, Gianvito. “Dante nel Quattrocento”, in **Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV**. Melfi:s/ed, 1970

RUSSO, Vittorio. “Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari”, in *L’Alighieri*, XX, 2, luglio-dicembre 1979

SCAPECCHI, Piero. “Cristoforo Landino, Nicolò di Lorenzo e la ‘Commedia’”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

SCHUBRING, Paul. **Illustrationen zu Dantes Gottlicher Komodie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert**. Wien: Amalthea-Verlag, 1931

VALLONI, Aldo. “La linea esegetica: Benvenuto, Landino, Vellutello”, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*. Firenze: Sansoni, 1965

VASOLI, Cesare. “Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

d) “Lo mio duca, il famoso saggio”

AUSTIN, H. D. "Some Thoughts about Illustrating the Commedia", in *Italica*, vol.17, no.3, september 1940

BALBARINI, Chiara. “Francesco Traini illustratore dell’Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dall’Antico”, in *Polittico. Studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti dell’Università di Pisa*. N.4, dicembre 2005

_____. “‘Per verba’ e ‘per imagines’: Un Comento Illustrato all’Inferno nel Musée Condé di Chantilly”, in **Intorno al Testo. Tipologie del Corredo Esetico e Soluzioni Editoriali**. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 Ottobre 2001. Roma: Salerno Editrice, 2001

BALDINI, Umberto, NARDINI, Bruno (a cura di). **Il Complesso Monumentale di Santa Croce**. Firenze: Nardini Editore, 1983

BAZIN, Germain. “A inspiração profética”, “O balé dos profetas em Congonhas do Campo”, in **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, s/d

BRIEGER, Peter; MEISS, Millard; SINGLETON, Charles. **Illuminated manuscripts of the Divine Comedy**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969

BOCACCIO, Giovanni. **Esposizioni sopra la Comedia di Dante**. PADOAN, Giorgio (a cura di). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994

BURROW, Colin. “Virgils, from Dante to Milton”, in **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

CAMPOS, D. Redig de (edited by). **Art Treasures of the Vatican**. New Jersey: Chartwell Books Inc., s/d

CARLI, Enzo. **Il Duomo di Siena**. Siena: Sagep, 1979

CHASTEL, André. **L'Art Français. (Pré-Moyen Âge. Moyen Âge)**. Paris: Flammarion, 1993

COMPARETTI, Domenico. **Vergil in the Middle Ages**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997

COHN, Danièle. "Et in Arcadia ego", in PANOFSKY, Erwin. **Hercule à la croisée des chemins**. Paris :Flammarion, 1999

CONSOLI, Domenico. "Virgilio", in **Enciclopedia Dantesca**. Vol. V. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996

COURCELLE, Jeanne. "Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du Xe siècle au XVe siècle", in **Lectures Médiévales de Virgile**. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome. Roma, École française de Rome, 1985

D'ANCONA, Mirella Levi. **Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962

D'ANCONA, Paolo. "La Divina Commedia e le arte figurative", in ZINGARELLI, Nicola (a cura di). **La Divina Commedia**. Esposizione, testo e varianti di edizioni e codici insigni. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1948

DAVIES, Martin, GOLDFINCH, John (ed.). **Vergil. A Census of Printed Editions 1469-1500**. London: British Library, 1992

DE WITT, Antony. **I Mosaici del Battisterio di Firenze**. Firenze: Casa di Risparmio di Firenze, 1962

ERMETE TRIMEGISTO. **Corpus Hermeticum**. SCHIAVONE, Valeria (introduzione, traduzione e note di). Milano: RCS Libri S.p.A,2001

FAGIOLO, Marcello (a cura di). **Virgilio nell'Arte e nella Cultura europea. Catalogo della Mostra a Biblioteca Nazionale Centrale**. Roma: De Luca Editore, 1981

FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). **Cassoni Italiani delle Collezioni d'Arte dei Musei Sovietici**. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983

GARZELLI, Annarosa (a cura di). **Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento**. 2 vols. Firenze: Giunta Regionale Toscana, La Nuova Italia Editrice, 1985

GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989

GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992

GOMBRICH, Ernst. "Giotto's portrait of Dante?" e "Ideal and Type in Italian renaissance painting", in **New light of old masters. (Studies in the Art of Renaissance IV)**. Chicago, The University of Chicago Press, 1986

_____. "Apollonio di Giovanni. Um ateliê florentino de cassoni visto pelos olhos de um poeta humanista", in **Norma e Forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990

HOLLANDER, Robert. **Il Virgilio Dantesco: Tragedia nella "Commedia"**. Firenze: Leo S. Olschki, 1983

_____. "Virgil", in LANSING, Richard (editor). **The Dante Encyclopedia**. New York and London: Garland Publishing, 2000

HOUGHTON, L.B.T. "A Fresco Portrait of Virgil at Lucignano", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI, 2003, pgs.5-28

HUGHES, D.G. “Trecento Illustrations of the Divine Comedy”, in **Annual Report of The Dante Society**, number 77, s/d

HUGHES, Graham. **Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests, 1400-1500**. Sussex: Starcity Publishing, London: Art Books International, 1997

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Editora Ulisséia, s/d

HYMAN, Timothy. **Sieneese Painting**. London: Thames and Hudson, 2003

Il Codice Landiano della Commedia. Fac-símile. Firenze, Leo S. Olschki, 1921

Il Codice Mediceo di Virgilio. Fac-símile. Roma: Libreria dello Stato, 1931

Il Codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in elicromia sotto gli auspici della sezione milanese della Società Dantesca Italiana con cenni storici e descrittivi di Luigi Rocca. Milano: Ulrico Hoepli, 1921

Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965

KALLENDORF, Craig. “From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance Commentary”, in *Journal of the History of Ideas*, vol. 56, no.1, jan.1995

KANTER, Lawrence (et.al.). **Painting and Illumination in Early Renaissance Florence (1300-1450)**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994

KAPLAN, Nancy Ridel. **Retratos de humanistas nas cortes de Pádua, Mântua e Ferrara durante o século XV**. Campinas: Tese de Doutorado em História Social. IFCH-Unicamp, 2004

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "Les Noces Feintes- Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans le cassoni fiorentins", in *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance*. vol.6, 1995, pgs.11-31

KRESS, Berthold. "Noah, Daniel and Job- The Three Righteous Men of Ezekiel 14,14 in Medieval Art", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVII, 2004, pgs.259-267

La Commedia dal Codice Francofortese Arci-Beta. Fac-símile. Frankfurt am Main: Verfassung der Società Dante Alighieri, 1939

LEVENSON, Jay (ed.). **Circa 1492: art in the age of exploration.** Washington D.C and New Have: National Gallery of Art and Yale University, 1991

LIVERSIDGE, M.J.H. "Virgil in art", in MARTINDALE, Charles (edited by). **The Cambridge Companion to Virgil.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997

LONGHI, Roberto. "Arte Italiana e Arte Tedesca", "I fiamminghi e l'Italia", in **"Arte Italiana e Arte Tedesca" con algre congiunture fra Italia ed Europa, 1939-1961.** Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, vol. IX. Firenze: Sansoni, 1979

LUDOVICI, Sergio Samek, RAVENNA, Nino. **Dante's Divine Comedy: 15-th Century Manuscript.** New York: Crescent Books, 1979

LUNGHI, Elvio. **The Basilica of St Francis at Assisi.** London: Thames and Hudson, 1996

MEISS, Millard. "La prima interpretazione dell'Inferno nella Miniatura Veneta", in **Atti del Convegno di Studi 'Dante e La Cultura Veneta'.** Firenze: 1966

_____. “An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa”, in **The Art Bulletin**, vol. 47, no.1, march 1965

MORGANTI, Bianca Fanelli. “A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões”, trabalho apresentado no Seminário sobre a Ékphrasis, Projeto Temático Cicognara, junho de 2004

MURANO, Antonella Putaduro Donati, SAGGESE, Alessandra Perriccioli (a cura di). **La Miniatura in Italia. Dal Tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all’Occidente europeo**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2005

PÄCHT, Otto. **Book Illumination in the Middle Ages**. London: Harvey Miller Publishers, 1994

_____. **Questions de méthode en histoire de l’art**. Paris: Éditions Macula, 1994

_____. “Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting”, in WOOD, Christopher S. (ed.). **The Vienna School Reader**. New York: Zone Books, 2000

PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish Painting**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953

_____. “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da Arte da Renascença”, in **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991

_____. **Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge**. Paris: Flammarion, 1997

_____. “A perspectiva como forma simbólica”, in ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana, vol. 2. De Giotto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____. „SAXL, Fritz. **La mythologie classique dans l’art medieval**. Brionne: Gerard Monfort, 1990

POPE-HENESSY, John. **Giovanni di Paolo**. Frankfurt Am Main: Prestel Verlag, London: Chatto & Windus, 1937

_____ **A Sienese Codex of the Divine Comedy.** London: Phaidon Press, 1947

RABEL, C. “Virgilio Marone”, in **Enciclopedia dell’Arte Medievale.** Vol. XI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000

RAGGHIANI, Licia Collobi. **Dipinti Fiamminghi in Italia (1420-1570).** Catalogo. Bologna: Edizioni Calderini, 1990

REGOLI, Gigetta dalli. **La Miniatura.** Torino: Einaudi, 1980

RONCONI, Alessandro. “L’incontro di Stazio e Virgilio”, in *Cultura e Scuola* 13-14, 1965

ROTILI, Mario. **Miniatura Francese a Napoli.** Napoli: Museu del Sannio, 1968

SALMI, Mario. “Problemi figurative dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento”, in **Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi.** Firenze: 1962, pg.174-81

SANTORO, Mario. “Virgilio personaggio della ‘Divina Commedia’”, in *Cultura e Scuola* 13-14, 1965

SCHAPIRO, Meyer. “The New Viennese School”, in WOOD, Christopher S. (ed.). **The Vienna School Reader.** New York: Zone Books, 2000

SCHEDER, Hartmann. **Chronicle of the World. The complete and annotated Nuremberg Chronicle of 1493.** Cologne: Taschen, 2001

SPARGO, John Webster. **Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends.** Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934

TONDI, Irma Merolle (cura di). **Mostra dei Codici Danteschi**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1966

VEGAS, Liana Castelfranchi. “I fiamminghi a Firenze”, in **Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento**. Milano: Editoriale Jaca Book, 1983

VIRGÍLIO. **Opera**. Strassburg: Johann Mentelin, 1470

_____. **Opera**. Venezia, 1472

_____. **Opera**. Firenze: Printer of Vergilius, 1487

_____. **Opera**. Nuremberg: Anton Koberger, 1492

_____. **Opera**. Venezia, 1493

_____. **Bucolica**. Paris: Andre Beccardi, 1495

_____. “Livro sexto”, in **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Disponível no site <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>

_____. **Eneida**. Tradução e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1994

VIVANTI, Giorgio Siebzeher. **Dizionario della Divina Commedia**. MESSINA, Michele (a cura di). Milano: Feltrinelli Editore, 1965

WRIGHT, David. **The Roman Vergil and the origins of Medieval Book Design**. Toronto: University of Toronto Press, 2001

ZABUGHIN, Vladimiro. “Dante, il Petrarca, il Boccaccio, i trecentisti minori”, in **Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso: Fortuna- studi- imitazioni- traduzioni e parodie- iconografia**. Bologna: N. Zanichelli, 1921-3

e) “La fiera con la coda aguzza”

ALIGHIERI, Dante. “Epistole a Cangrande della Scala”, in **Tutte le opere**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993, pg.1178-1191, comentários curados por FALLANI, Giovanni, MAGGI, Nicola, ZENNARO, Silvio.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Réveils et Prodiges. Le gotique fantastique**. Paris: Armand Colin, 1960

BAROLINI, Theodolinda. “Stile e narrativa nel basso inferno dantesco”, in *Lettere Italiane*, Anno XLII, n.2, Aprile-Giugno 1990

_____. “Ulysses, Geryon and the aeronautics of narrative transition”, in **The Undivine Comedy. Detheologizing Dante**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. **O Livro dos Seres Imaginários**. São Paulo: Globo, 1996

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol.III. Petrópolis: Vozes, 1999

BRIZE, Philip. “Geryoneus”, in **Lexicon Iconographicum Classicae (LIMC)** Zurich : Artemis Verlag, 1990, vol.IV

CHASTEL, André. “Il dictum Horatii ‘quidlibet audendi potestas’ e gli artisti (XIII-XVI secolo)”, in **Favola, Forme, Figure**. Torino: Giulio Einaudi, 1988

CHERCHI, Paolo. “Geryon’s Canto”, in *Lectura Dantis*, Number 2, Spring 1988: www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/02/cherchi.html

CHISHOLM, A.R. “The prototype of Dante’s Geryon”, in *The Modern Language Review*, vol.XXIV, 1929, pgs.451-454

DELMAY, Bernard. **I personaggi della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1986

EKSERDJIAN, David. "A print source for Botticelli: A devil by Master E.S", in *Apollo*, CXVIII, n.441, 1998, pgs.15-16

FERRUCCI, Franco. " "Comedia": L'incontro con Gerione", in **Il Giardino Simbolico. Modelli letterari e autobiografia dell'opera**. Roma: Bulzoni Editore, 1980

FRIEDMAN, John Block. "Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, volume 35, 1972

_____. **The Monstrous Races in Medieval Art and Thought**. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1981

FOCILLON, Henri. "Métamorphoses", in **L'art des sculpteurs romans**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982

GAIGNEBET, Claude, e LAJOUX, Dominique. **Art profane et religion populaire au Moyen Âge**. Paris: Presses Universitaires de France, 1985

GILBERT, Allan. "Can Dante's Inferno be exactly charted?", in *Publications of The Modern-Language-Association of America*, volume LX, june 1945

GRIMAL, Pierre. "Gérion", "Gigantes", in **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000

HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas. **L'Antico nella Storia del Gusto. La seduzione della scultura classica**. Torino: Einaudi, 1984

HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses**. TORANO, Jaa (tradução). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995

HOLLANDER, Robert. “Dante on Horseback? (Inferno XII, 93-126)”, in **Italica**, vol. 61, no.4, winter 1984, pgs. 284/296

HORÁCIO. **Arte Poética** (Epistula ad Pisones).BRANDÃO, Roberto de Oliveira (introdução), BRUNA, Jaime (tradução). **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Martins Fontes, 1994

KLEINHENZ, Christopher. “Nose for Art (Purgatório VII): Notes on Dante’s Iconographical Sense”, in *Italica*, volume 52, n.3, autumn 1975

Livro de Ezequiel. Apocalipse. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Edições Loyola, 1983

LUCHS, Alison.“A Maenad from Pisa in the Primavera”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV Band, Heft 3, 1980

MÂLE, Émile.**L’Art religieux du XIIe siècle em France: Étude sur les origines de l’iconographie en Moyen Âge**. Paris: Librairie Armand Collin, 1948

_____. “Préface”, in **L’Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge**. Paris: Librairie Armand Collin, 1948

_____. **L’art religieux du XIIe au XVIIIe siècle**. Extraits choisis par l’auteur. Paris: Armand Colin, 1961

PADOAN, Giorgio. “Il Vicariato Cesareo dello Scaligero. Per la datazione dell’Epistola a Cangrande”, in *Lettere Italiane*, Anno L, n.2, Aprile-Giugno 1998

PIZZANI, Ubaldo. “I *monstra* nella cultura classica”, in **I *Monstra* nell’Inferno Dantesco: Tradizione e Simbologie**. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1997

PRESTON, Percy. **A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature**. New York: Charles Scribner’s Sons, 1983

RAMOS, Manuel João. **Ensaaios de mitologia cristã: o Preste João e a reversibilidade simbólica**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997

RUGGERI, Sidonia. “Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell’ordine sovvertito e della naturalità distorta”, in **I *Monstra* nell’Inferno Dantesco: Tradizione e Simbologie**. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1997

SALSANO, Fernando. “Gerione”, in **Enciclopedia Dantesca**. Vol. III. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996

SCHEFOLD, Karl. **Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992

TIETZE-CONRAT, E. “Botticelli and the Antique”, in *The Burlington Magazine*, september 1925, pgs.124-129

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos Olhos. Figurações do Outro na Grécia Antiga : Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991

VIRGÍLIO. Canto VI. **Eneida**. Tradução de Odorico Mendes. <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro06.rtf>

_____. Idem. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1998

WITTKOWER, Rudolf. "Marvels of the East: a Study in the History of Monsters", in **Allegory and the Migration of Symbols**. London: Thames and Hudson, 1987

f) **“L’occhio abbraccia la bellezza”**

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. MENDONÇA, Antonio da Silveira (tradução). Campinas: Editora da Unicamp, 1999

ALVES, Andrea Lima. **Oposição e verdadeira amizade: imagem poética e pictórica no livro O matrimônio do céu e do inferno de William Blake**. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária, IEL-Unicamp, 2001

ASSUNTO, Rosario. “Dante, Giotto e l’arte figurativa nel pensiero medievale”, in Dante e Giotto. Atti del Convegno di Studi promosso dalla Casa di Dante in Roma e dalla Società Dante Alighieri. Roma: Quaderni del Veltro 7, 1968

BARONE, Juliana. **O Paragone do Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci: Introdução à comparação entre as artes e tradução anotada**. Dissertação de Mestrado apresentanda ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte , IFCH-Unicamp, 1996

BAXANDALL, Michael. **Giotto and the orators**. London: Oxford University Press, 1971
_____. **Patterns of intention: on the historical explanation of pictures**. New Haven: Yale University Press 1986
_____. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

BELL, Janis. "Aristotle as a Source for Leonardo’s Theory of Colour Perspective after 1500", in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol.56, 1993

CLARK, Kenneth. **Leonardo da Vinci**. Madrid: Alianza Editorial, 1986

DA VINCI, Leonardo. **Scritti Letterari**. MARINONI, Augusto (a cura di). Milano: Rizzoli, 1991

_____. **Trattato della pittura**. CAMESASCA, Eugenio (Introduzione). Milano: Tea, 1999

_____ . **Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura.**
CARREIRA, Eduardo (Organização, tradução e comentários). Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000

GOMBRICH, Ernst. "Leonardo on the Science of Painting: Towards a Commentary on the 'Trattato della Pittura'", "Leonardo and the Magicians: Polemics and Rivalry", "Ideal and Type in Italian Renaissance Painting", in **New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV.** Chicago: The University of Chicago Press, 1986

HAIGHT, Elizabeth Hazelton. "Horace on Art: ut pictura poesis", in *The Classical Journal*, vol.47,no.5, february 1952

HILLS, Paul. "Leonardo and Flemish Painting", in *The Burlington Magazine*, vol.122, no.930, september 1980

KEMP, Martin. "Botticelli's Glasgow 'Annunciation': Patterns of Instability", in *The Burlington Magazine*, vol.119, no.88,march 1977

LEE, Rensselaer W. **Ut pictura poesis: la teoria humanística de la pintura.** Madrid: Catedra, 1982

LESSING, G.E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.**
SELIGMANN-SILVA, Márcio (Tradução, Introdução e Notas). São Paulo: Iluminuras, 1998

MARANI, Pietro C. **Leonardo. Catálogo Completo.** Madrid: Akal, 1992

MARMOR, Max C. "From Purgatory to the 'Primavera': Some Observations on Botticelli and Dante", in *Artibus et Historiae*, vol.24, no.48, 2003

PLÍNIO. **Historia Naturalis**. Volumes IX, X. RACKHAM, M.A (translation). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1984

STAPLEFORD, Richard."Intellect and Intuition in Botticelli's Saint Augustine", in *The Art Bulletin*, vol.76, no.1, march 1994

WOHL, Hellmut. " 'Puro senza ornato': Masaccio, Cristoforo Landino and Leonardo da Vinci", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.56, 1993

g) “L’alta fantasia”

AUERBACH, Eric. “Farinata e Cavalcanti”, in **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971

_____. **Dante, poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997

_____. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997

BALDASSARI, Stefano Ugo. “Alcuni appunti su Giotto e la poesia”, in *Lettere Italiane*, Anno XLIX, n.3, Luglio-Settembre 1997

BÂTARD, Yvonne. **Dante, Minerve et Apollon- les images de la Divine Comédie**. Paris: s/ed, 1952

BERG, Walter Bruno. “Figura- Modelo para armar outra história?”, in SALOMÃO, Jayme (dir). **Eric Auerbach. V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994

CARVALHO, Flávio de. “Madona e bambino”, in **Ossos do Mundo**. São Paulo: Antiqua, 2005

CECCHI, Alessandro, NATALI, Antonio. “Viatico romano per Botticelli illustratore”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

CHRISTIANSEN, Keith. "Early Renaissance Narrative Painting in Italy", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol.41, no. 2, autumn 1983

CLUBB, Louise George. “Pastoral Elasticity on the Italian Stage and Page”, in HUNT, John Dixon (ed.). *The Pastoral Landscape- Studies in the History of Art 36, Symposium Papers XX*. Washington: National Gallery of Art, 1992

DELUMEAU, Jean. **Uma história do paraíso**. Lisboa: Terramar, 1994

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Éditions Gallimard, 1999

_____. **L'image survivante: Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002

GOMBRICH, E.H. **Tributos: Versión cultural de nuestras tradiciones**. Ciudad de México, 1991

KEMP, Martin. **Behind the picture: art and evidence in the Italian Renaissance**. New Haven: Yale University Press, 1997

LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Lisboa, Editorial Estampa, 1993

LONGHI, Roberto. “Gli Affreschi del Carmine, Masaccio e Dante”, in **Da Cimabue a Morandi** (Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987

PRAZ, Mario. “Ut Pictura Poesis”, in **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1982

SCHELLING, Friedrich von. “A Divina Comédia e a filosofia”, in **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989

STERZI, Eduardo. **Incipit: A Vita Nuova e a irrupção da lírica moderna**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, IEL- Unicamp, 2006

TOFANI, Annamaria Petrioli. “Breve nota sul disegno fiorentino del tempo di Botticelli”, in GENTILE, Sebastiano. **Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia**. vol.1. Roma: Scuderie Papali al Quirinale e Skira, 2000

VESPUCCIO, Americo. **El Nuevo Mundo – viajes e documentos completos**. AZNAR, Maria R. de (traducción). Madrid: Akal, 1985

WHITMAN, Jon. “From the Cosmographia to the Divine Comedy: An Allegorical Dilemma”, in BLOOMFIELD, Morton W. (ed.). **Allegory, Myth and Symbol**. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981

ZORZI, Ludovico. **Figurazione pittorica e figurazione teatrale**. Torino: Einaudi, 1978

h)Incunabula Brasiliana

ALMEIDA, Fernando Mendes de (org).**Catalogo da Bibliotheca da Faculdade de Direito de São Paulo em 1887**. São Paulo: Typographia a Vapor de Jorge Seckler & Companhia, 1887

ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Editora, Editora Civilização Brasileira e Editora Três, 1973

BARBUY, Heloisa, MARTINS, Ana Luiza. **Arcadas: História da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (1827-1987)**. São Paulo: Alternativa Serviços Programados, 1998

Bens Culturais Arquitetônicos no Município e na Região Metropolitana de São Paulo. São Paulo: Secretaria dos Negócios Metropolitanos, Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo S/A e Secretaria Municipal de Planejamento, 1984

Catálogo da Biblioteca de Rui Barbosa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1951

Catálogo da Exposição Biblio-Iconographica organizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro e commemorativa do Sexto Centennario de Dante. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional,1927

ELLIS, Myriam. **Documentação sobre a primeira Biblioteca Pública Oficial de São Paulo**. São Paulo: Separata da Revista de História, no 30, 1957

HORCH, Rosemarie Érika (coordenação técnica), ROSETTO, Márcia (coordenação de equipe), RIBEIRO, Edijanailde Costa (pesquisa e normalização bibliográfica). **Bibliotheca Universitatis. Livros Impressos dos séculos XV e XVI do Acervo Bibliográfico da Universidade de São Paulo.** São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2000

ISABEL, Princesa de Bragança. “Diário da Princesa Isabel- Excursão dos Condes D’Eu à Província de São Paulo em 1884”, organizado por DAUNT, Ricardo Gumbleton, e prefaciado por PRADO, J.F. Almeida, in MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX- Memórias, Depoimentos, Evocações.** São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado e Secretaria do Estado da Cultura, 1998

MAMBELLI, Giuliano. **Gli annali delle edizioni dantesche.** Bologna: Nicola Zanichelli, 1931

SOUZA, Everardo Vallim Pereira de. “Reminiscências Acadêmicas- 1887-1891. Metamorfose da Paulicéia Provinciana em grande metrópole”, in MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX- Memórias, Depoimentos, Evocações.** São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado e Secretaria do Estado da Cultura, 1998

SOUSA, J. Galante de. “Salvador de Mendonça”, in COUTINHO, Afrânio, SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira.** Vol.II. São Paulo: Global Editora, Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001

Documentação primária

Carta de Valentina de Mendonça ao Diretor da Casa de Ruy Barbosa, datada de 14 de novembro de 1947. Arquivo Histórias da Casa, Fundação Casa de Rui Barbosa. Cópia datilografada pertencente à Biblioteca Fundação Casa de Rui Barbosa.

Catálogo das Obras Existentes na Bibliotheca da Faculdade de Direito. Assinado por J. B. Cardoso Drummond, em São Paulo, a 29 de outubro de 1865. Manuscrito.

Diário da Bibliotheca Pública da Cidade de São Paulo. São Paulo, 15 de junho de 1839. Assinado pelo Dr. Clemente Falcão de Souza

Inventário Geral da Bibliotheca do Curso Jurídico da cidade de São Paulo. Assinado por José Maria Avelar Brotero, diretor interino, em São Paulo, a 3 de setembro de 1844. Manuscrito.

Inventário dos móveis existentes na Faculdade de Direito de São Paulo. Secretaria da Faculdade de Direito de São Paulo, 13 de abril de 1883 (volume relativo aos anos 1883, 1899, 1905, 1907, 1908, 1910, 1918, 1921)

Instituições consultadas:

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp

Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp

Biblioteca do Instituto de Artes, Unicamp

Seção de Obras Raras, Biblioteca Central, Unicamp

Seção de Obras Raras, Biblioteca da Faculdade de Direito, USP

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP

Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia, USP

Seção de Obras Raras, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo

Seção de Iconografia e Acervo, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

Biblioteca do Arcebispado de Mariana, Minas Gerais

Newberry Library, Chicago

Dante Collection, Notre Dame University, South Bend, Indiana

Regenstein Library, University of Chicago

The Art Institute of Chicago

Scuola Normale Superiore, Pisa

Istituto di Storia delle Arti, Università degli Studi di Pisa

Sites consultados:

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: <http://www.bncf.firenze.sbn.it>

Bibliothèque Nationale de France: <http://www.bn.fr>

British Library, London: <http://www.bl.uk>

Dante's Divine Comedy: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/index.html>

Dante On Line, Società Dantesca Italiana: <http://www.danteonline.it>

Dante Renaissance on Print: <http://www.italnet.nd.edu/Dante>

Dartmouth Dante Project: <http://dante.dartmouth.edu>

Griselda: <http://www.griseldaonline.it>

IntraText.com:

(Agnolo Ambrogini, Poliziano):

<http://www.intratext.com/Catalogo/Autori/AUT619.HTM>

(Giovanni Boccaccio):

<http://www.intratext.com/Catalogo/Autori/AUT47.HTM>

JSTOR: <http://www.jstor.org>

Österreichische Nationalbibliothek: <http://www.onb.ac.at>

Projeto Odorico Mendes: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro06.rtf>

National Gallery of Art, London: <http://www.nationalgallery.org.uk>

Signum, Centro di Ricerche Informatiche per le discipline umanistiche, Scuola Normale Superiore de Pisa, "Edizione Digitale de Le Vite di Giorgio Vasari":

<http://biblio.signum.sns.it/vasari>

Société Marsile Ficini: <http://www.ficino.it>

Spolia. Journal of Medieval Studies: <http://www.spolia.it>

The Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu>

Warburg Haus: <http://www.warburg-haus.de>

Warburg Institute: <http://warburg.sas.ac.uk>

Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu>

Wikipedia Itália: <http://it.wikipedia.org/wiki>

Caderno de Imagens

1,2 e 3) Adoração dos Magos (Adoração Del Lama). Sandro Botticelli, c. 1475. Têmpera sobre madeira, 111 x 134 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.

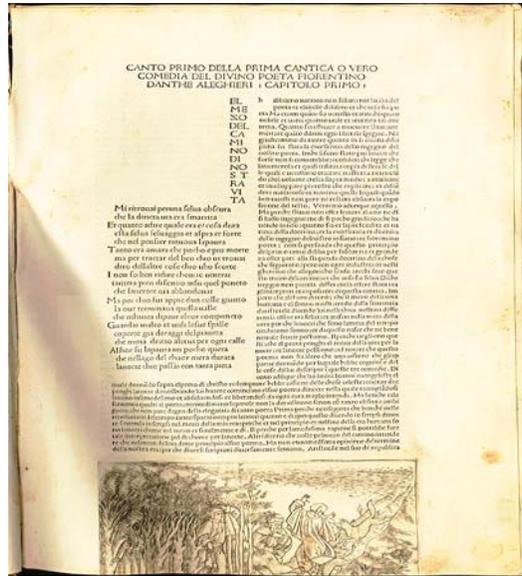


4,5,6 e 7) História de Nastagio degli Onesti.Sandro Botticelli, c.1483. Têmpera sobre madeira. Primeiro episódio: 83x 138 cm. Segundo episódio: 82 x 138 cm. Terceiro episódio: 84 x 142 cm. Madri: Museo del Prado. Quarto episódio: 84x 142 cm. Coleção particular norte-americana.





8)Comento Sopra La Comedia. Firenze: Niccoló della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library.



9)Comédia. Veneza:Bernardino Stagnino da Trino, 1520. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.



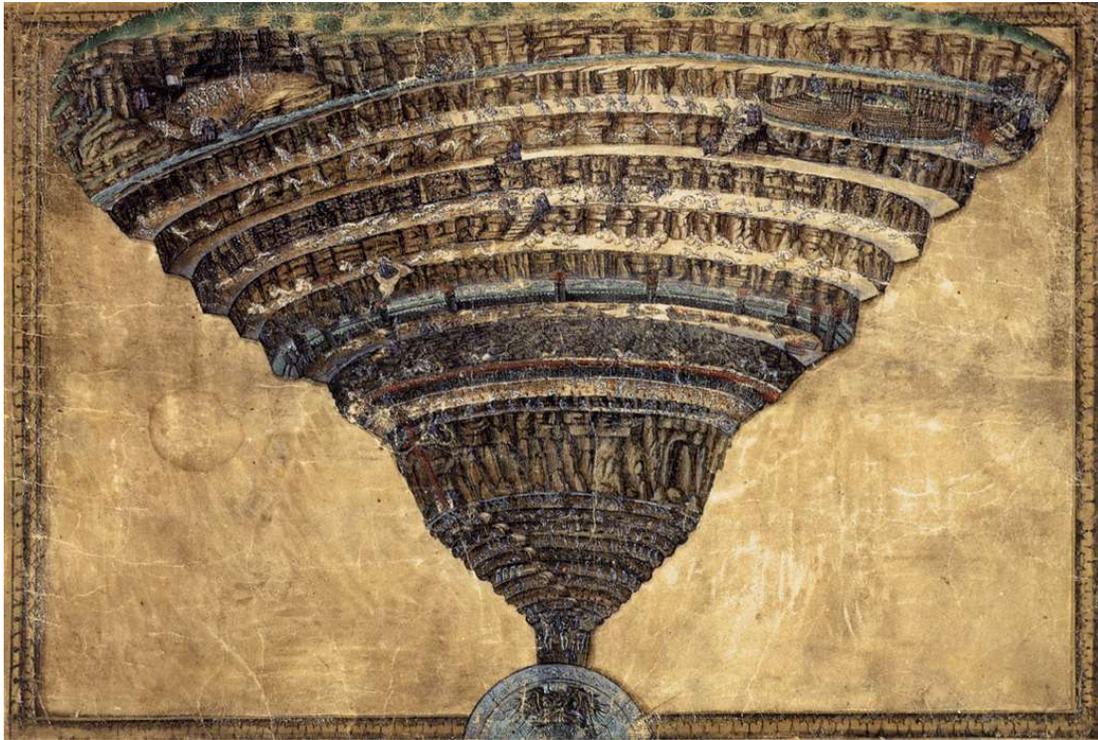
10) Retrato de Dante Alighieri. Sandro Botticelli, c. 1490-5. Têmpera sobre tela, 54,5x47,5 cm. Colônia, Suíça: Coleção Gaspard Bodmer.



1) Centro do Inferno. Figura inteira de Satã. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



12) Mapa do Inferno (Verso do Canto I). Cód.Reg.Lat. 1896. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.



13) Inferno, Canto X. Encontro com Farinata degli Uberti. Cód.Reg.Lat. 1896. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.



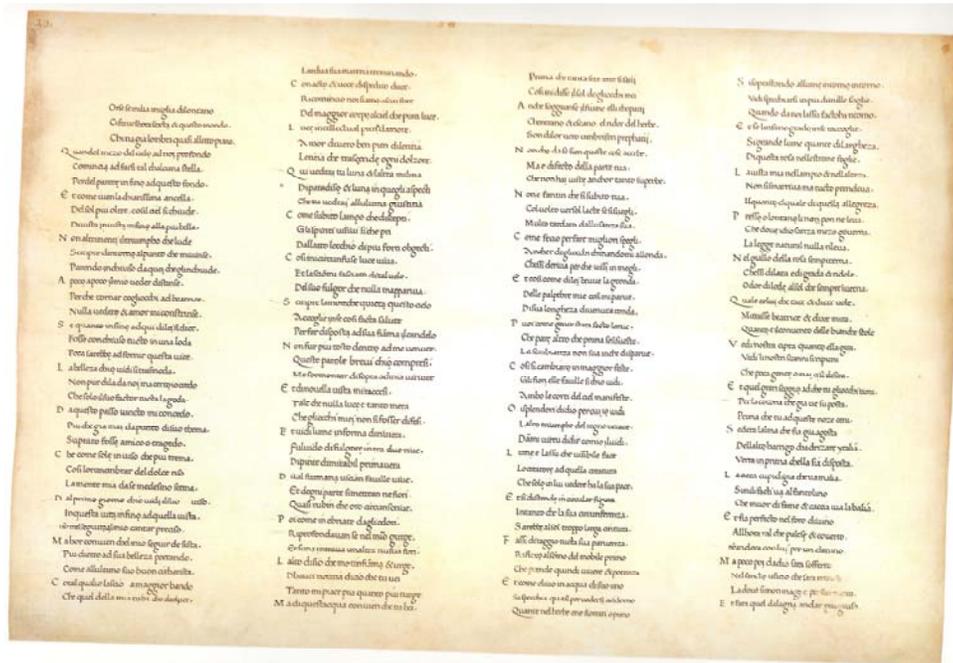
14)Inferno, Canto XXXI. Oitavo círculo do Malebolge, os Gigantes. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm.Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



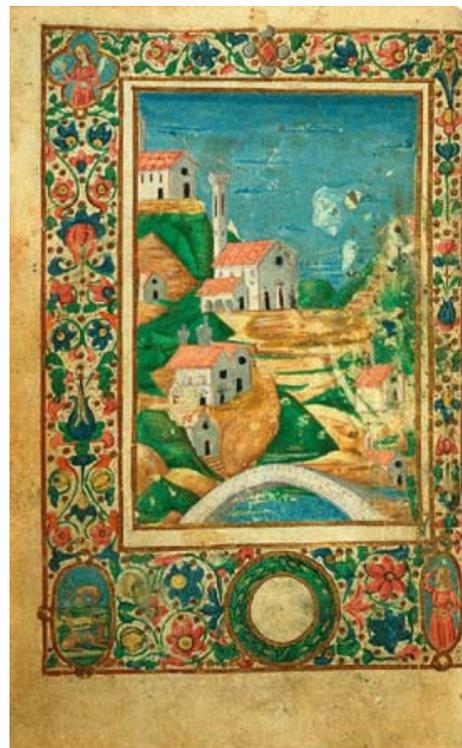
15)Paraíso, Canto XXX. O Empíreo e o rio de luz. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm.Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



16) Escrita de Nicolaus Mangona.



17) Manuscrito do Ninfales de Giovanni Boccaccio. Maestro del Ninfales, c.1470. Florença: Biblioteca Riccardiana, Ms.1503.



18 e 19) Comédia. Manuscrito Yates-Thompson 36. Lorenzo Vecchietta. Siena, c. 1460.
Londres: British Library.



20) Primeiro dos quatro episódios da Vida de São Zenóbio. Sandro Botticelli, c.1490. Têmpera sobre madeira, 66,5x149,5cm. Londres: National Gallery.



21) Calúnia de Apeles. Sandro Botticelli, c.1494-5. Têmpera sobre madeira, 62 x 91 cm. Florença:Galleria degli Uffizi.



22) Natividade Mística. Sandro Botticelli, 1501. Têmpera sobre tela, 108,5 x 75 cm. Londres: National Gallery.



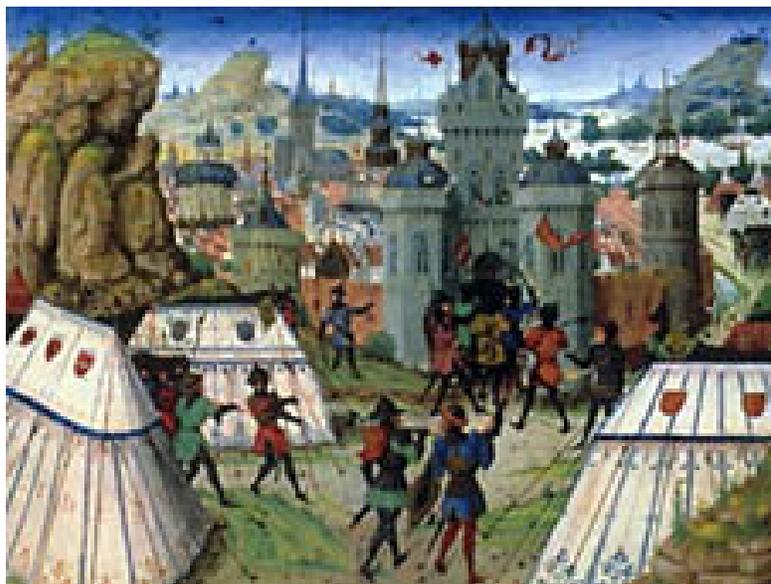
23) Paraíso XXVIII. Cód. Hamilton 201. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



24) Nossa Senhora com Menino e Três Anjos (Madonna del Padiglione). Sandro Botticelli, c.1493. Têmpera sobre madeira, 65 cm de diâmetro. Milão: Pinacoteca Ambrosiana.



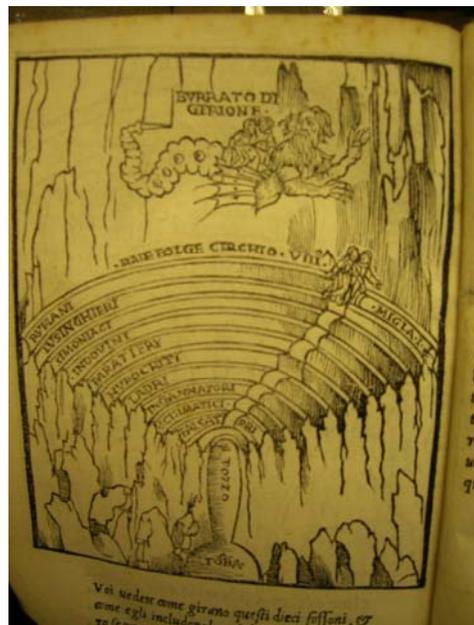
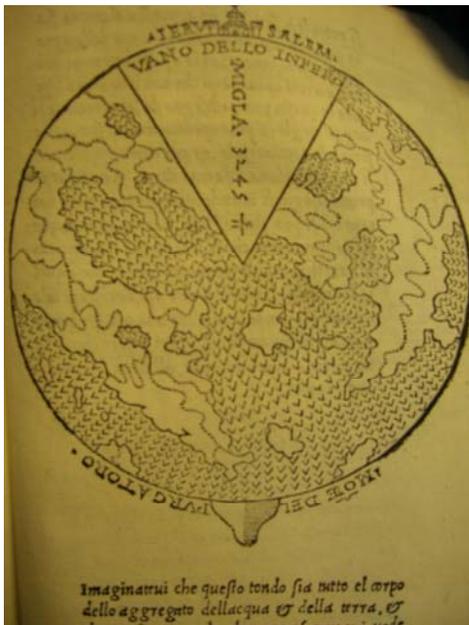
25)Crônica de Jerusalém. Viena: Biblioteca Nacional da Áustria.



26) Dante e os três reinos. Domenico di Michelino. Óleo sobre tela, 1465 . Florença: Museo dell'Opera del Duomo.



27 e 28) Mapa do Inferno. Florença: Filippo Giunti, 1502



29)Canto I. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 32,5 x47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.



30)Inferno, Canto XVIII. Berlim: Kupferstichkabinett, Botticelli/ Cód. Hamilton 201.



CANTO PRIMO DELLA PRIMA CANTICA O VERO
COMEDIA DEL DIVINO POETA FIORENTINO
DANTHE ALEGHIERI : CAPITULO PRIMO :

MEL
ME
NO
DEL
CA
MI
NO
DI
NO
ST
RA
VI
TA

Abbiamo narrato non solamente la vita del poeta et di quello del libro et che cosa sia poe-
ta Ma etiam quanto sia curiosa et amata la quanto
nobile et varia quanto utile et recitata tal doc-
trina. Quanto sia efficace a muovere l'huane
mita: et quanto diletti ogni liberale ingegno. Ne
giudichiamo da tacere quanto in si diuita di di-
plina sia stata la eccellentia dello ingegno del
nostro poeta. Inche sifono stare piu breue che
forse non si conuerrebbe: consideri che legge che
lanumerosa et quasi infinita copia d'opere del
le quali e necessario tractare multo: non uole-
do chel uoluntate cresca sopra i modoi: a inuolare
et inmutare piuosto che esplicare: et diu-
dere molte cose et maxime quelle le quali quando
ben taceffi non per ne restira chiara la expo-
sitione del testo. Verremo adunque aquella.
Ma perche sifono non esser lectore alcuno ne di
si basso ingegno: ne di si poco giudicio: che ha-
uendo inteso quanto sia et laprecondita et ua-
rica della doctrina: et la eccellentia et diuinita
dello ingegno del nostro toscano: et ferremo
poeta: non si persuada che questo principio
del primo canto della per soblimita et grande-
za esser pari alla suspensa doctrina dellechose
che seguitano: pero con ogni industria in uelli
gheremo che alleporitico senso uerba feco que-
sto mezzo del camo: et che cosa sia selua Di che
ueggio non piccola d'offertona esser stata tra
giuocatori et espositori di quella cantica. Im-
pero che alcuni dicono: che si meze della uita
humana e el sonno: meffo credo dalla sententia
d'aristotele dicendo lui nell'etica: nessuna diffi-
renza esser tra selui: et morsi nella meta della
uita per che lenoci che sono lanota del tempo
conducono sonno: et da quello nasce che ne bene
nemale sentir possiamo. Ilperche uogliono que-
sti che el poeta ponga el mezo della uita per la
nocte: et lanote per sonno: ad notare che questo
poema non sia altro che una uisione che giap-
paroe dormendo per la quale hebbe cognate del-
le cose dallui descritte: i queste tre comedie. Di
corno adique che lui imita loanni euangeli sta et
quale dormendo sopra el petto di christo redemptore hebbe inuisione delle chose celestie: oueramente
ponghi lanote dimostrando lui huere cominciato el suo poema dinocce nella quale raccoglie d'essi
lanote infemelesimo et abfoluendoli: et liberandoli da ogni cura meglio intenda. Ma benché tale
sententia quadri al poeta: niente dimeno le parole non la dimostrano: senon co tanto obfusa ambig-
guita: che non pare degna della elegancia di tanto poeta. Prima perche non e giugata che benché nelle
resolutionsi del tempo tanto spazio occupi lenoci quanto e di rispetto dicendo io scrissi dinoc-
te: intenda io scrissi nel mezo della uita: et perche et nel principio et nel fine della uita humana fo-
no lenoci: come nel mezo et similmente e di. Ilperche per lamedesima ragione si potrebbe fare
tale interpretatione per di chome per lanote. Alendico che uolle per mezo del camo intende-
re che nel mezo della uita dette principio al suo poema. Ma non e unanimita opinione del termine
della nostra eta: per che diuersi scrittori diuersamente sentono. Aristotele nel suo de republica

Mi ritrouai per una selua obscura
che la diricta uia era smarrita
Et quanto adre quale era e/ cosa dura
esta selua seluaggia et alpra et forte
che nel pensier riuocaua lapaura:
Tanto era amara che poco e piu morte
ma per tractar del ben chio ui trouai
diro dellaltre cose chio uho scorte
I non fo ben ridire ch'euo uentrai
tantera pten difonno in fu quel puneto
che la uerace uia abbandonai
Ma poi d'io fui appie d'un colle giunto
la oue terminaua quella ualle
che m'hauea dipars'el cor compuncto
Guardai malto et uidi lesue spalle
coperte gia deraggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle
Allhor fu lapaura un pocho queta
che nellago del duor mera durata
lanote chio passai con tanta poeta

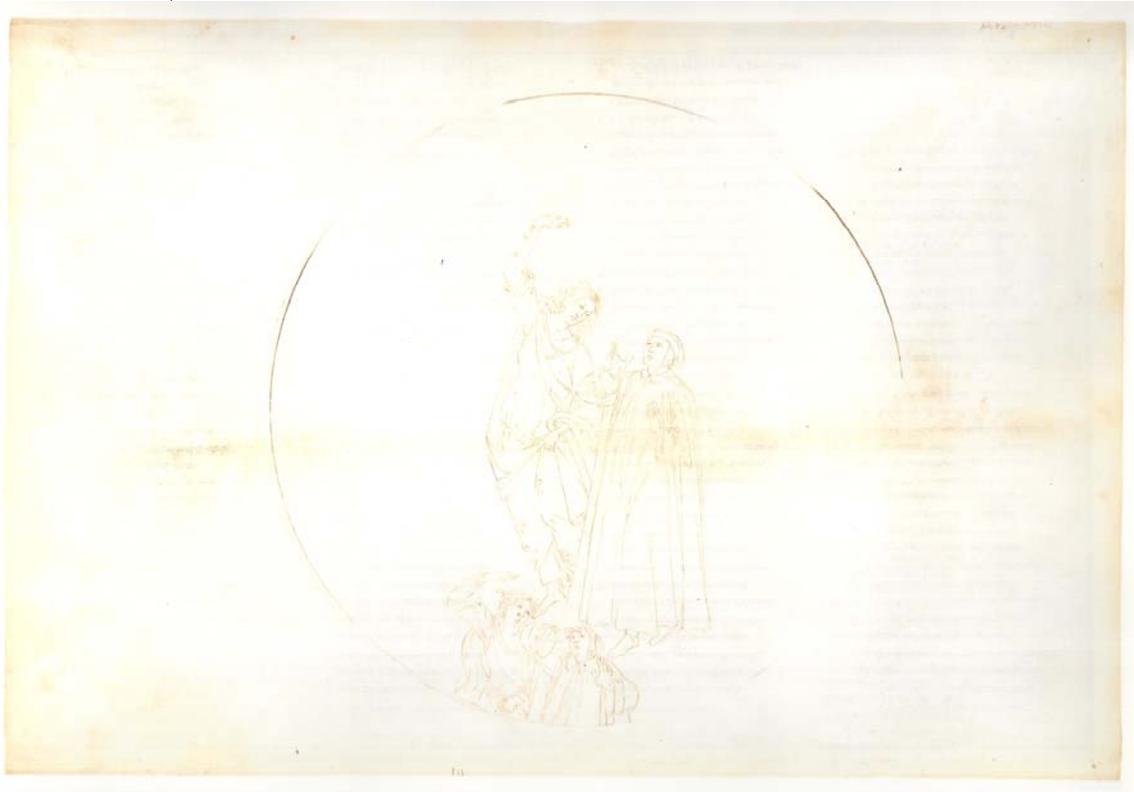
32 e 33)SLUTER,Claus. Fonte de Moisés. Daniel e Isaías. Rei Davi. 1395-1406. Pedra, 183 cm de altura. Dijon: Musée Archéologique.

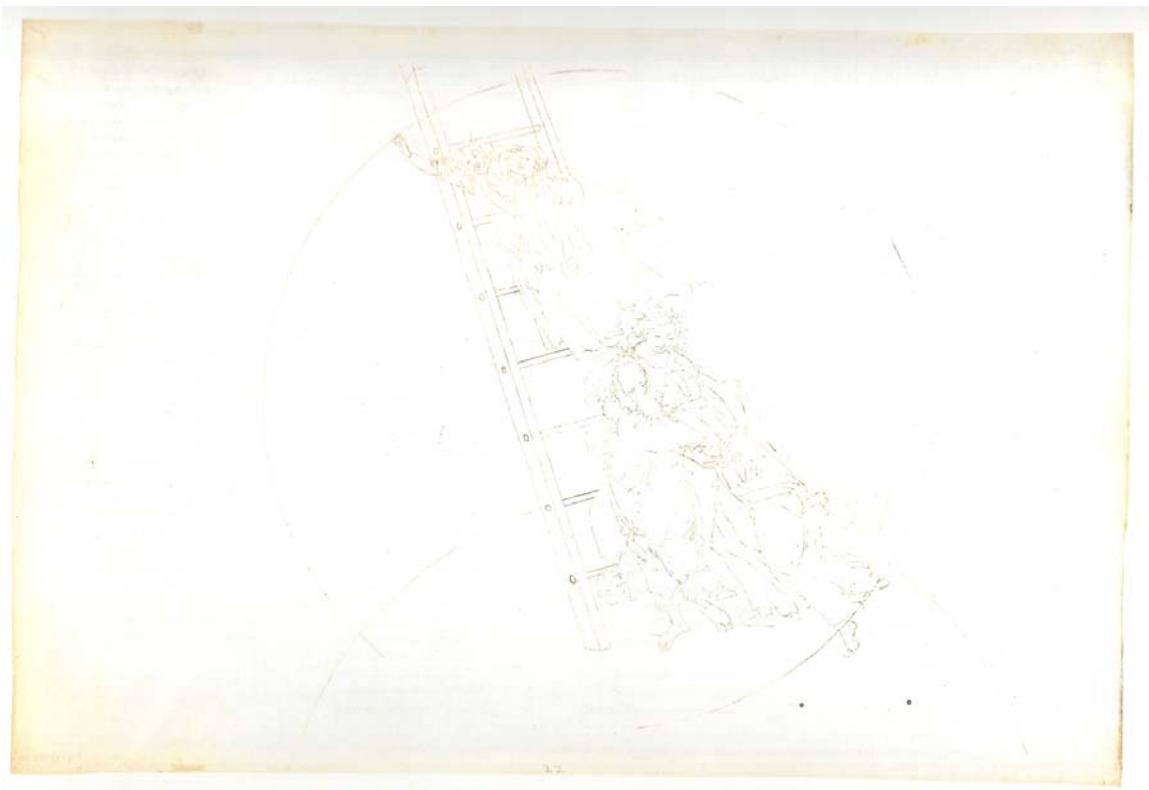


34) Canto X.



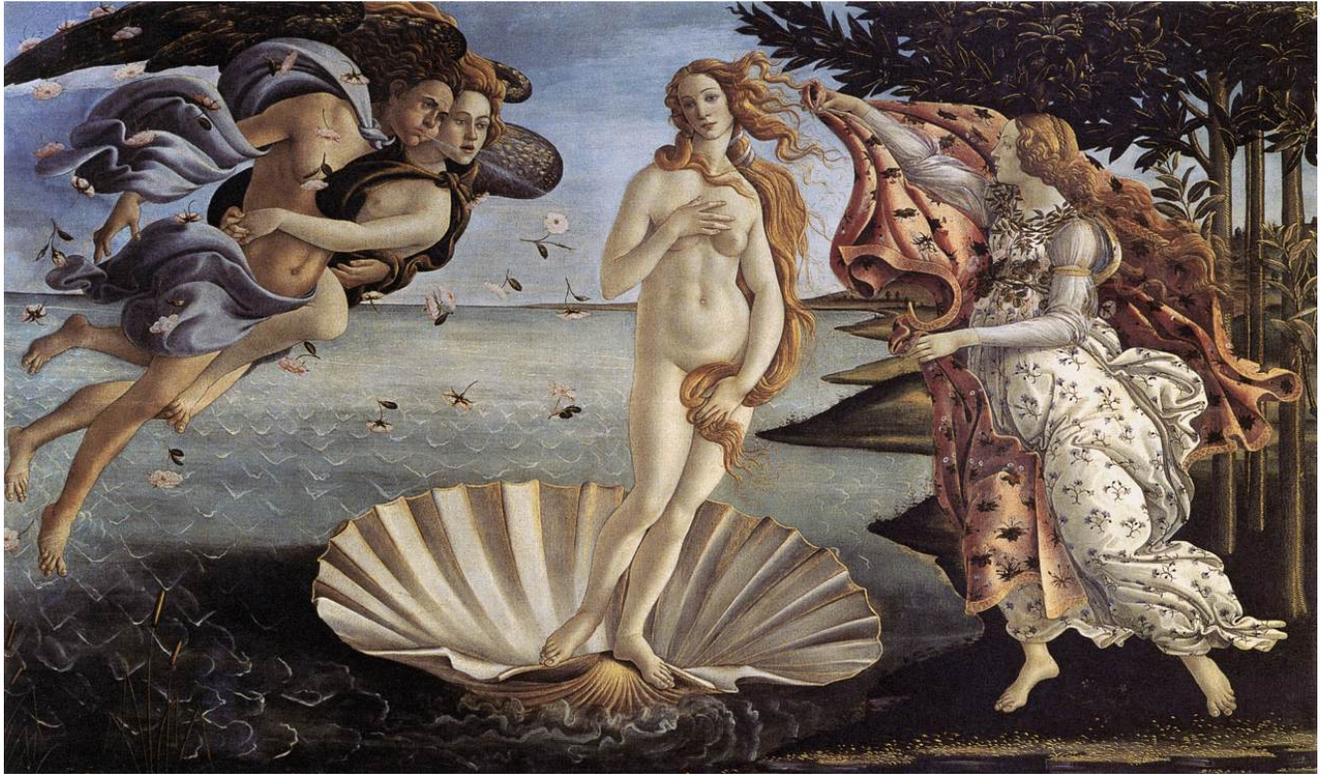
35, 36, 37 e 23) Paraíso XIV, XXII, XXVII e XVIII







38) Nascimento de Vênus. Sandro Botticelli, c.1484-6 . Têmpera sobre tela, 172,5 x278,5 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.



39) Lamentação do Cristo Morto com São Jerônimo, São Paulo e São Pedro. Sandro Botticelli, c.1490-2. Têmpera sobre madeira de choupo, 140x 207 cm. Munique: Althe Pinakothek.



40, 41 e 42) Saturno. Diana, a Lua. Anjo abrindo uma cortina. Agostino di Duccio, 1450-55. Mármore, s/dimensões. Rimini: Templo Malatestiano.



43)Hércules. Nicola Pisano, 1260. Mármore, altura 56 cm. Pisa: Púlpito, Batistério.



44 e 45) Porta dos Apóstolos. Porta dos Mártires. Donatello, 1440/3. Bronze. Florença: Sacristia Velha, Igreja de San Lorenzo.



46) Códex Pighianus Berolinensis, detalhes, fol. 61a.. Berlim:Staatsbibliothek.



47) Obediência. Agostino di Duccio, 1457/61. Mármore, altura: 130 cm. Perugia: Oratório de São Bernardino.

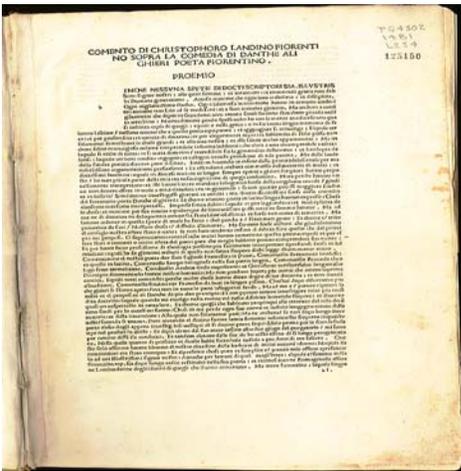


48) Comédia. Detalhe, Canto I. Firenze: Niccolò della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.



49) Firenze 1481. Idem.

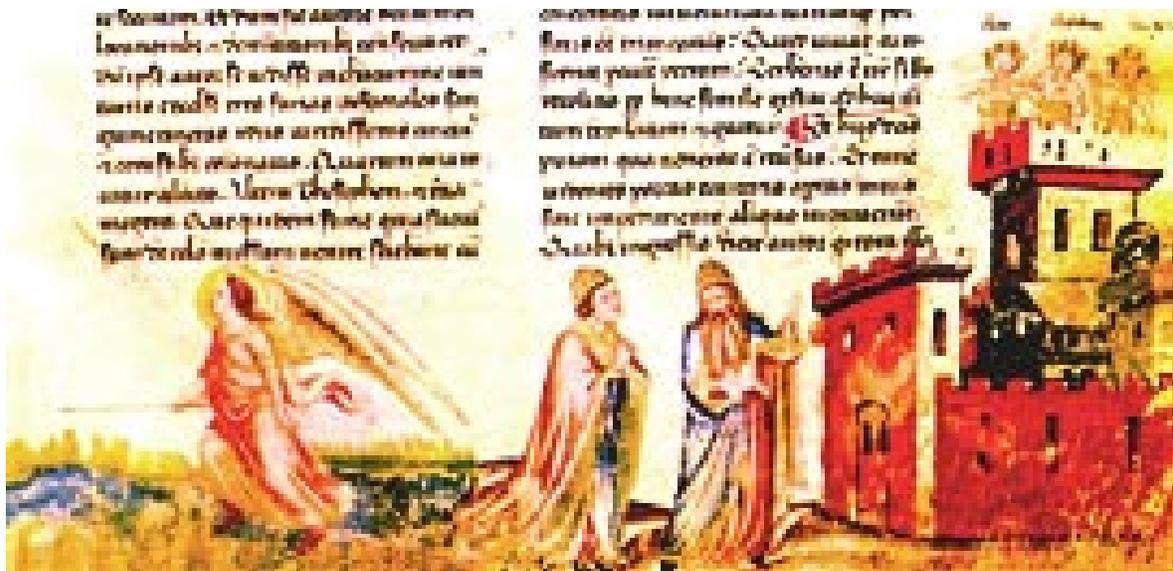
50) Colofão Firenze 1481. Idem.



51) Aparição do Anjo, no Templo, a Zacarias. Domenico Ghirlandaio, 1486-1490. Afresco, s/dimensões. Detalhe à esquerda: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano e Demetrios Chalkondyles (ou Gentile de' Becchi). Florença: Igreja de Santa Maria Novella, Capela Tornabuoni.



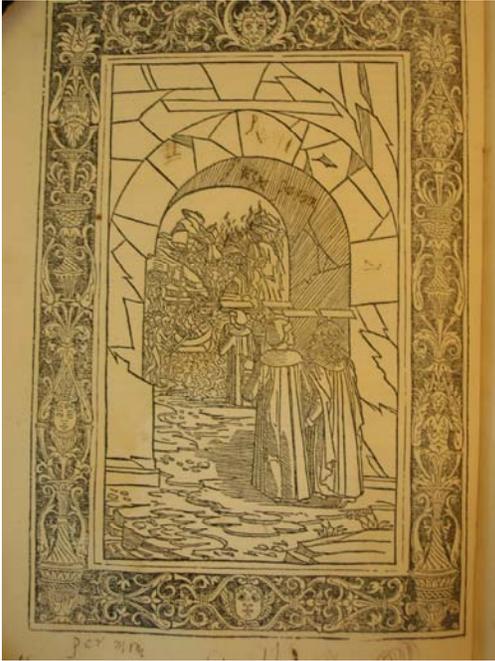
52 e 53) Comédia. Manuscrito Chantilly Ms.597. Francesco Traini (?) Pisa, c. 1370. Desenho aquarelado sobre pergaminho. Chantilly: Musée Condé.



56, 57 e 58) Comédia. Firenze: Niccolò della Magna, 1481. Chicago: Newberry Library.
South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.



59, 60 e 61) Brescia: Bonino de Bonini, 1487. South Bend: University of Notre-Dame, Dante Collection.



62) Detalhe, Cérbero. Brescia 1487.

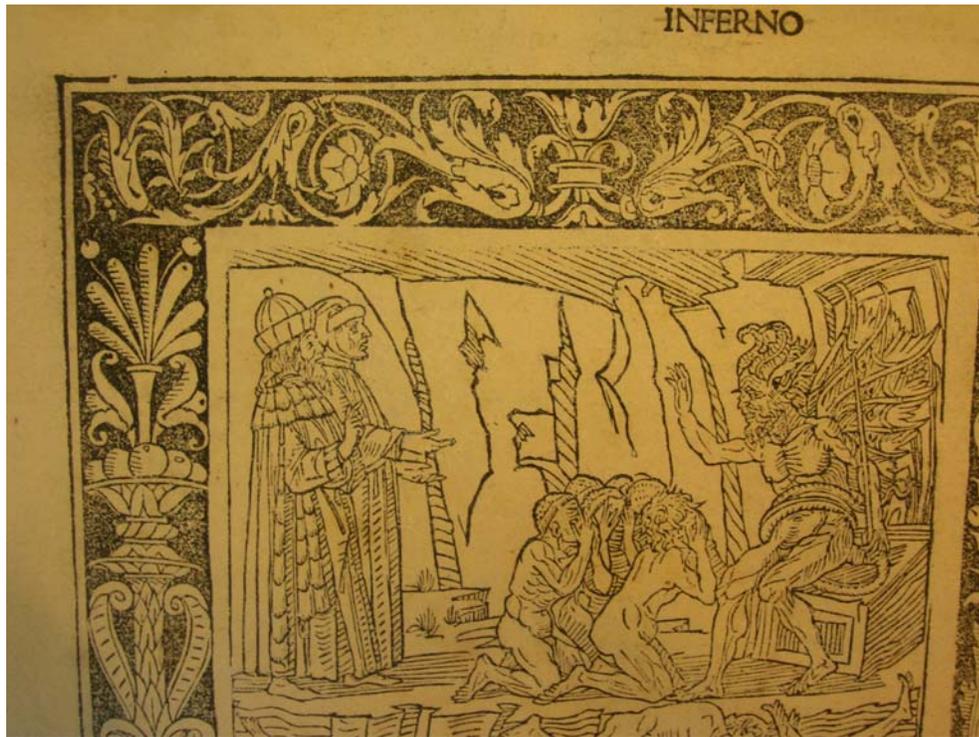


63) Detalhe, non finito. Brescia 1487.





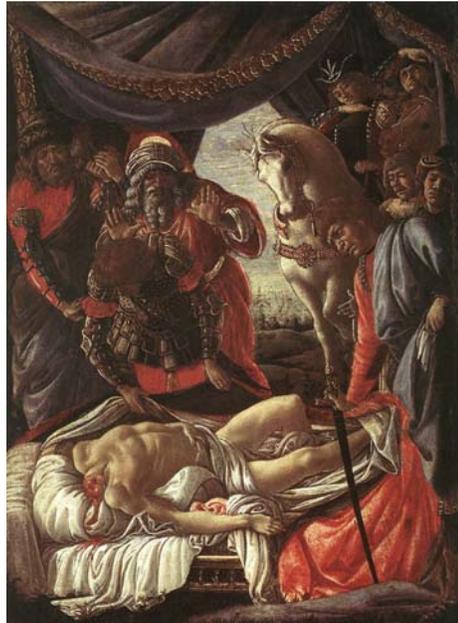
68)Virgilio. Brescia 1487.



69)Virgilio Botticelli.



70) Descoberta da Morte de Holofernes. Sandro Botticelli. c. 1469/70. Têmpera sobre madeira, 31 x 24 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.



71) Retorno de Judite a Betúlia. Sandro Botticelli.c. 1469/70. Têmpera sobre madeira, 31 x 25 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.



72) Banquete de Herodes. Fra Filippo Lippi.c. 1452-66. Afresco do Coro: Catedral de Prato.



73 e 74)Tentação de Cristo e a Antiga Lei. Sandro Botticelli, 1481/82. Afresco, 345 x 555 cm. Roma: Capela Sistina.





75 e 76) Perturbação das Leis de Moisés. Sandro Botticelli, 1481/82. Afresco, 348,5 x 570 cm. Roma: Capela Sistina.





77) Cena não-identificada. Sandro Botticelli, c.1490-5. Lápis e carvão sobre giz negro, e giz branco, 23,2 x 36,3 cm. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum.





84,85 e 86)Manuscripto Yates-Thompson 36. Siena, c.1444-1450. Londres: British Library.



87 e 88) Cenas da Vida de São João Batista. Giovanni di Paolo, c. 1460. Têmpera sobre madeira, 68,5 x 39,5 cada painel. Chicago: The Art Institute.



90) Suposto Retrato do autor. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.



91) Cena da Luta dos Rútuolos com os Troianos. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.



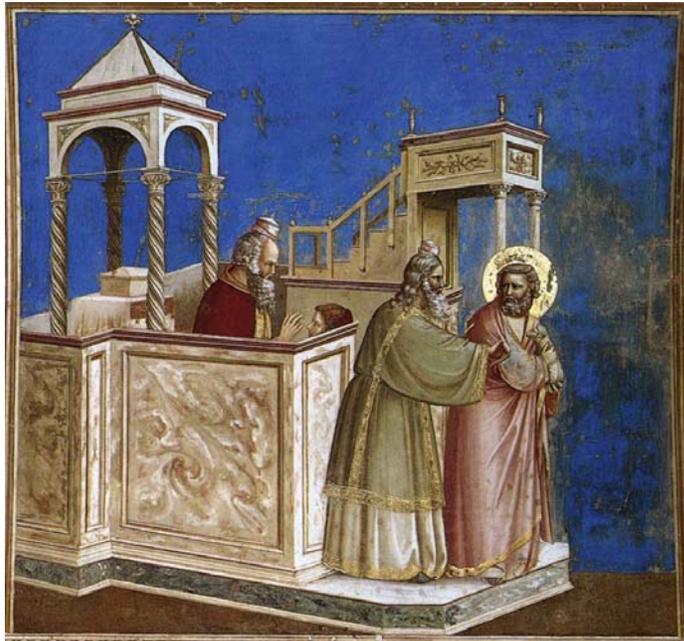
92) Príamo recebe o Cavallo de Tróia. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.



93 e 94) Enéias e Dido. Concílios dos Deuses. Manuscrito Virgílio Romano, século IV d.C.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Lat. 3867.



98) Rejeição do Sacrifício de Joaquim. Ciclo da Vida de São Joaquim. Giotto. c. 1304/6. Afresco, 200 x 185 cm. Pádua: Capela Scrovegni.



99) São Francisco perante o Sultão (Ordálio do Fogo). Giotto, c. 1300. Afresco, 270 x 230 cm. Assis: Basílica Superior, Basílica de São Francisco .



100 e 101) Detalhes do painel frontal de cassoni com O Assassinato de César. Oficina de Apollonio di Giovanni di Tommaso, s/d. Têmpera sobre madeira. Moscou: Museu Pushkin de Belas Artes.



101, 102 e 103) Detalhes do painel frontal de cassoni com Orfeu e Eurídice. Jacopo del Sellaio, s/d. Óleo sobre madeira. Kiev: Museu de Arte Ocidental e Oriental.



104)Argyropoulos Adoração Lama, detalhe.



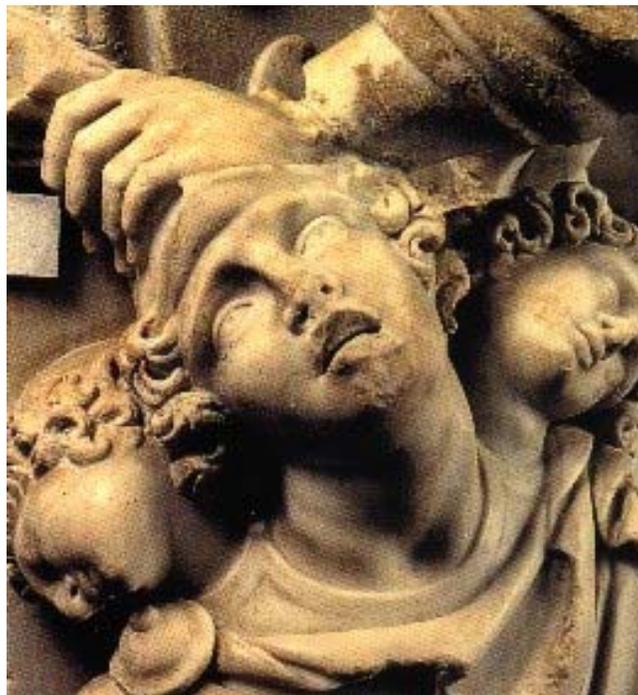
105)Gerião. Friso da Acrópole de Atenas. c.550 a.C. Atenas: Museu da Acrópole.



106) Vaso ateniense de figuras negras. c.530 a.C. Munique: Antikensammlungen, no. 1379.



107) Detalhe da cabeça de Gerião. Assassinato de Gerião por Hércules. 2º ou 3º século d.C., Chiragan. Toulouse: Musée Saint-Raymond.



108) Gerião. Manuscrito Yates-Thompson.



109) Gerião. Comédia. Manuscrito Chantilly Ms.597. Francesco Traini (?) Pisa, c. 1370. Desenho aquarelado sobre pergaminho. Chantilly: Musée Condé.



110) Gerião. Add.19587



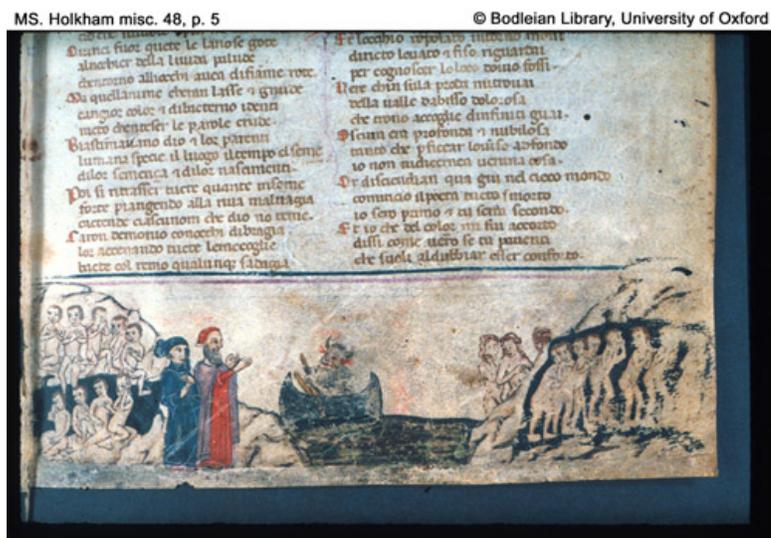
111) Gerião, Dante e Virgílio. Manuscrito Dante Urbinate. Oficina de Guglielmo Giraldi, c.1472. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.



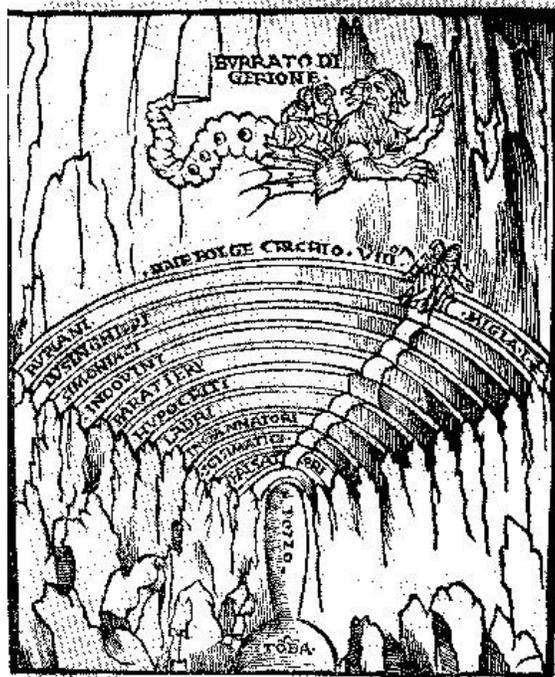
112) Geriào. Botticelli. Canto XVII. Berlin: Kupferstichkabinett.



113) Caronte. Manuscrito Holkham Misc.48. University of Oxford: Bodleian Library.



114) Geriào. Giuntina.

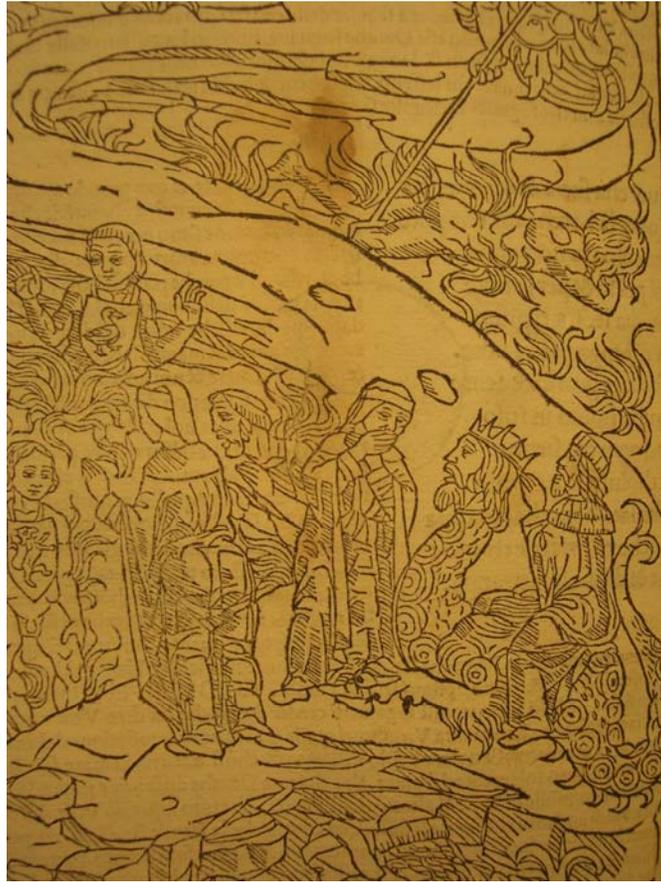


Voi vedete come girano questi dieci fossi, & come e gli includono luno l'altro, & per el numero segnato di migla uno & tre quarti in questo primo & maggiore voi haucte a ricordarvi che

115) Geriào. Firenze 1481.



116) Gerião. Brescia 1487.



117) Gerião. Veneza 1491.



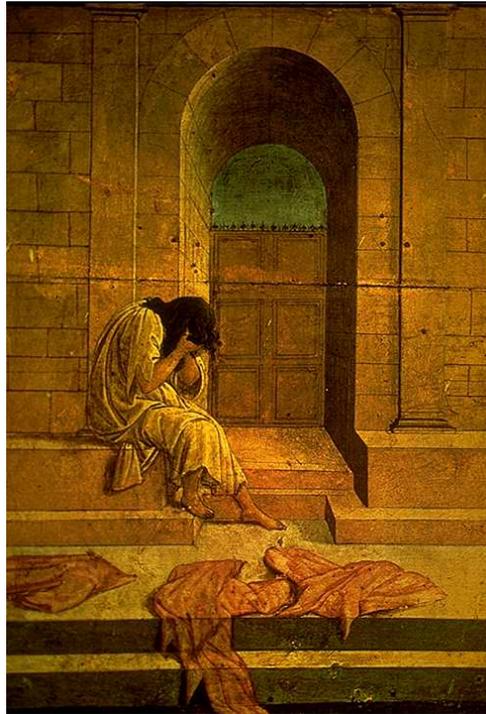
118) A Vocação dos Apóstolos. Domenico Ghirlandaio, 1481. Afresco, 349x570 cm. Roma: Capela Sistina.



119 e 120) Ciclo de Afrescos dos Antecessores de Cristo. Domenico Ghirlandaio, 1486-1490. Florença: Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella.



121) Mardoqueu chora diante do Palácio de Assuero (La Derelitta). Sandro Botticelli, s/d. Têmpera sobre madeira, 47x41,5cm. Roma: Galleria Pallavicini.



122) Cassone Nerli. Oficina de Jacopo del Sellaio, 1472. Têmpera e douramento sobre madeira, 212 x193x76 cm. Londres: Courtald Gallery.



123) Ester perante Assuero. Jacopo del Sellaio, c.1470. Têmpera sobre madeira, 45x43 cm. Budapeste: Museu de Belas-Artes.

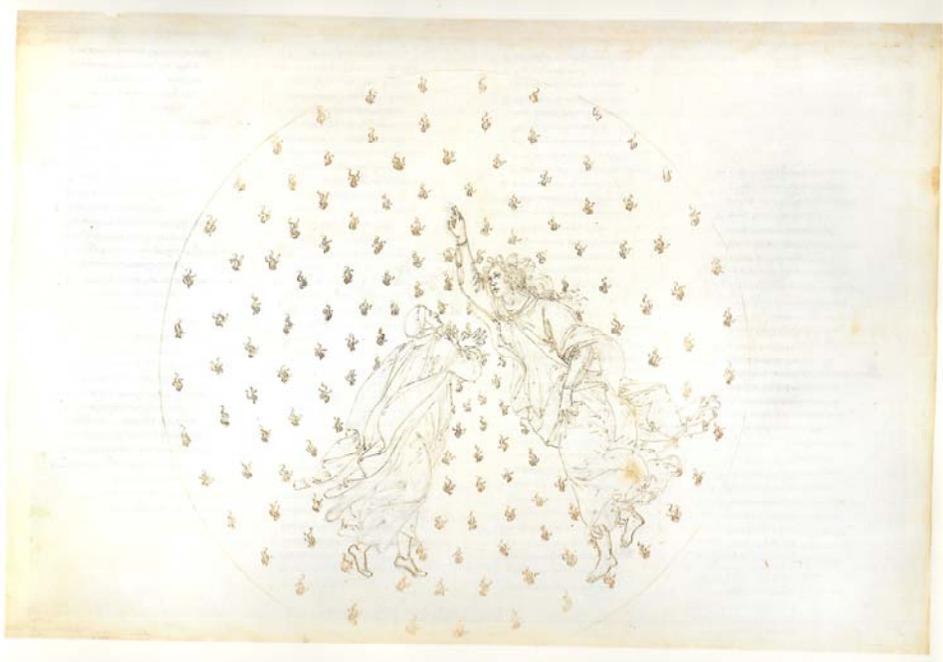
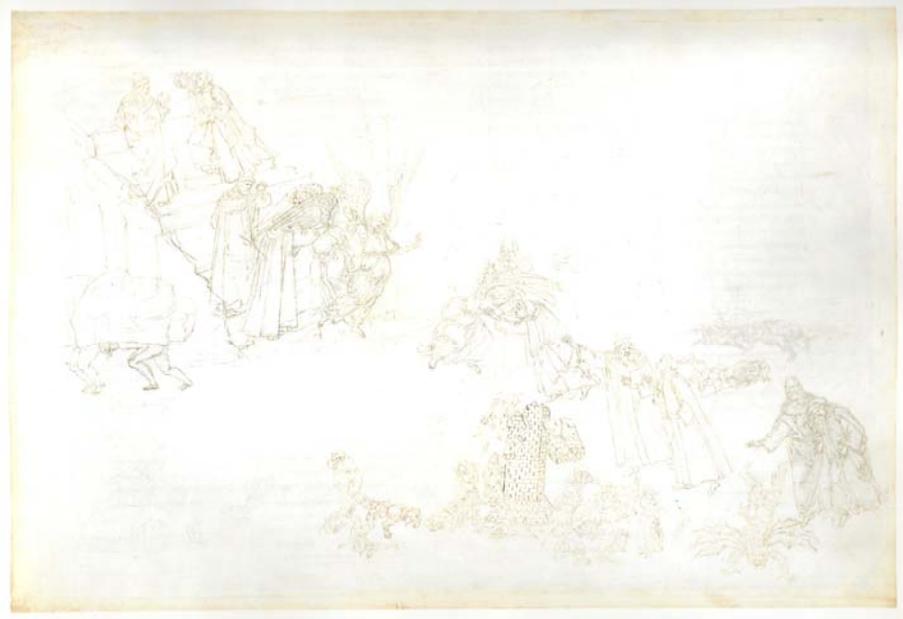


124) Banquete de Assuero. Jacopo del Sellaio, c.1490. Têmpera sobre madeira, 81x44 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.



125, 126, 127 e 128) Disegni botticelliani. Purgatório, Canto I. Purgatório, Canto VII. Purgatório, Canto XII. Paraíso, Canto VI. Berlim: Kupferstichkabinett.





129 e 130) Capela Strozzi. Inferno. Nardo di Cione, c.1350. Afrescos. Florença: Igreja de Santa Maria Novella.



131) Isabella D'Este. Leonardo da Vinci, 1500. Técnica mista sobre papel, 63 x 46 cm. Paris: Musée du Louvre.



132) Busto de Guerreiro. Leonardo da Vinci, c.1472. Ponta de metal sobre papel preparado, 285 x 207 mm. Londres: British Museum.

