

R e v i s t a
d e

ITALIA
i **NÍSTI**
CA XLIII

2 0 2 1

Adriana Tulio Baggio • Anne Caroline do Nascimento Ribeiro
• Doris Natia Cavallari • Eduardo Henrik Aubert • Francisco Calvo del Olmo
• Jackeline Maria Beber Possamai • Juciane dos Santos Cavalheiro • Leonardo Ferreira Aguiar
• Maria Cecilia Casini • Paoletta Santoro • Pedro Falleiros Heise • Silvana de Gaspari

EDITORIAL

Superadas em parte as enormes dificuldades enfrentadas pela humanidade nos últimos tempos, em 2021, embora tenhamos ainda de lidar com uma realidade bastante atípica, foi possível de algum modo celebrar a grandeza de Dante Alighieri nas inúmeras homenagens realizadas em ocasião dos 700 anos de sua morte. Assim, também a *Revista de Italianística*, no seu importante papel de veiculadora da produção científica ligada à área de Italianística, propõe para este número um dossiê especial sobre o autor e sua obra. E é com grande alegria que apresentamos ao leitor essas diversas contribuições de pesquisadores, docentes e pós-graduandos de universidades brasileiras aqui reunidas.

Abrindo este número, temos o instigante trabalho de **Eduardo Aubert**, que propõe a tradução para o português das sentenças às quais foi submetido Dante, na cidade de Florença, assim como a análise dos fatores históricos que culminaram no exílio e na condenação do poeta italiano, sugerindo uma direta relação intertextual entre o proêmio daquela primeira sentença e a abertura da *Commedia*. Na sequência, **Doris Nátia Cavallari** explora o universo da escrita dantesca sustentando criticamente a inegável contribuição do sumo poeta, cuja obra assinala o fim das formas de representação do mundo antigo e se abre para a modernidade, num processo contínuo de diálogo com leitores de todos os tempos.

A presença central de Beatrice e do significado da transmutação dessa personagem na obra de Dante é o tema da pesquisa proposta por **Anne Caroline N. Ribeiro e Juciane dos Santos Cavalheiro**, que refletem sobre as diferentes representações da figura feminina no *trecento*, acompanhando as transformações da musa dantesca a partir de *Vita nuova* até a *Divina Commedia*.

A seguir, **Adriana Tullio Baggio** propõe uma leitura interpretativa do canto XVI do *Inferno*, em que Virgílio pede a Dante que desate a corda que traz amarrada à cintura para que, com ela, possam atrair o monstro Gerião, como momento crucial para o amadurecimento emocional e intelectual do poeta-peregrino, contribuindo, dessa forma, para uma tentativa de desenlace de um “nó hermenêutico” que é apontado pela crítica dantesca.

A obra de Dante instiga continuamente aproximações e leituras intertextuais e, nessa linha, segue o criativo texto de **Maria Cecilia Casini e Leonardo Aguiar**, que especula qual seria o

destino dado por Dante à alma de Ser Ciappelletto, anti-herói boccacciano da novela inaugural do *Decameron*, que suscita ainda hoje possibilidades interpretativas controversas. Já **Silvana de Gasperi** e **Jackeline M. B. Possamai**, propõem, com base no pensamento dialético, uma aproximação inusitada entre o limbo dantesco e a experiência do manicômio relatada na obra de Lima Barreto, aproximando o caráter crítico das obras dos dois autores que abordam temas alusivos à coletividade e à exclusão social.

No que concerne à recepção de Dante no Brasil, apresentamos o artigo de **Fernanda Moro Chechinell**, que relata os primeiros resultados de uma pesquisa que procura traçar um percurso da *Divina Commedia*, a partir das traduções realizadas no País ao longo do século XX.

Para encerrar o volume, temos ainda “Um pouco mais de Dante”, com uma seção que engloba as contribuições de **Calvo del Olmo e Paoletta Santoro**, que apresentam um levantamento analítico das reflexões de Dante sobre a língua, linguagem e cultura literária em seu *De vulgari eloquentia*, e de **Pedro Heise**, que propõe a tradução comentada de duas novelas de Franco Sacchetti como exemplo da difusão do poema dantesco na obra de um escritor da geração sucessiva à do poeta da *Divina Commedia*.

Na esperança de um futuro próximo melhor, desejamos a todos e todas uma boa leitura!

Adriana Iozzi Klein, Doris Nátia Cavallari

AS CONDENAÇÕES DE DANTE AO EXÍLIO E À MORTE: TRADUÇÃO DOS TEXTOS E ALGUMAS REFLEXÕES

**Le condanne di Dante all'esilio e alla morte:
traduzione dei testi e qualche riflessione**

**Dante's Sentences to Exile and Death: Translation of
the Texts and a few Thoughts**

Eduardo Henrik Aubert*

RESUMO: Esta contribuição oferece uma tradução para o português da sentença que, em 27 de janeiro de 1302, condenou Dante ao exílio e daquela que, em 10 de março do mesmo ano, converteu a primeira condenação em pena capital. Como forma de incrementar a inteligibilidade desses textos, são oferecidas, primeiramente, algumas considerações sobre o desenho institucional em que foram proferidas as condenações e, em seguida, sobre a estrutura, a prolação e a transmissão das sentenças. Por fim, são propostas algumas reflexões a partir do interessante proêmio que abre a primeira sentença do conjunto em que está incluída aquela do exílio de Dante; diante do projeto de restabelecimento da própria reputação empreendido por Dante e de suas repetidas manifestações acerca do exílio, propõe-se que aquele proêmio possa ser um dos importantes intertextos com que o Poeta está dialogando na abertura de sua *Comédia*.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri; exílio; sentença; história florentina; Divina Comédia.

ABSTRACT: Questo contributo presenta una traduzione in portoghese della sentenza che, il 27 gennaio 1302, condannò Dante all'esilio e di quella che, il 10 marzo dello stesso anno, convertì la prima condanna in pena capitale. Al fine di rendere questi testi più intelligibili, sono proposte alcune considerazioni iniziali sul disegno istituzionale in cui sono state pronunciate le condanne e poi sulla struttura, prolazione e trasmissione delle sentenze. Infine, vengono avanzate alcune riflessioni sull'interessante proemio

*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

eduardo.henrik.aubert@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-7562-7057)



che apre la prima sentenza del gruppo di condanne che comprende quella dell'esilio dantesco; alla luce del progetto di ristabilimento della propria fama intrapreso da Dante e delle sue varie manifestazioni sul proprio esilio, si propone che quel proemio possa essere uno degli importanti intertesti con cui il Poeta dialoga all'inizio della *Commedia*.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri; esilio; sentenza; storia fiorentina; Divina Commedia.

ABSTRACT: This contribution provides a Portuguese translation of the sentences that banned Dante from Florence on 27th January 1302 and subsequently converted the first condemnation into the death penalty, on 10th March 1302. To enhance the understanding of these texts, a brief outline of the Florentine institutions at the time of these condemnations is first sketched and then followed by some information on the sentences' structure, procedure and transmission. Finally, a few thoughts are put forward concerning the interesting rhetorical preface that opens the first condemnation in the group that includes Dante's sentence to exile. It is argued that, given Dante's attempt to reestablish his reputation and his repeated declarations concerning his own exile, this preface might be one of the important texts that the poet is addressing in the opening of his *Comedy*.

KEYWORDS: Dante Alighieri; exile; sentence; Florentine history; Divine Comedy.

1. Introdução

A famosíssima sentença que condenou Dante – e outras destacadas personagens da política florentina no limiar do século XIV – ao exílio faz parte de um seleto grupo de grandes monumentos ligados à memória dantesca. Embora disponhamos apenas de duas cópias mais tardias, datadas dos meados do século XIV (cf., *infra*, item 3), aquela sentença, proferida em 27 de janeiro de 1302 e convertida, em 10 de março do mesmo ano, em condenação capital, teve papel destacado nas recentes efemérides dantescas. Uma das duas cópias foi objeto central de uma exposição no Archivio di Stato em Florença, no ano de 2002, quando se completavam 700 anos da condenação¹, e mais recentemente, no ano em que se comemoram os 700 anos da morte do Poeta, fez-se nova tentativa de proceder à revisão criminal da sentença, visando a revogá-la ou anulá-la, sob o fundamento de que seria resultado de uma instrumentalização da justiça para fins de perseguição política.²

Para além das efemérides, esses documentos merecem ser lidos com atenção, seja por sua centralidade para a biografia dantesca, seja já pelo que ensinam a respeito da complexa conjuntura em que foram concebidos, seja enfim porque talvez permitam, conforme argumentaremos adiante, adicionar uma pequena peça ao grande mosaico dos textos que podem ter confluído na escrita da *Comédia*, obra inteiramente produzida no exílio e à sua sombra, evento que paira claramente sobre o poema desde a profecia de Ciaccio no canto VI do *Inferno*, mas talvez já antes disso.

Em face dessas razões, nesta contribuição, apresentamos uma tradução para o português dos textos de 27 de janeiro e de 10 de março de 1302, a partir da recente edição publicada no seio do importante projeto da NECOD (*Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*; cf. DE ROBERTIS et alii, 2016). Para incrementar sua compreensão, no sentido justamente do quanto acabamos de apontar, fazemos preceder os textos e suas traduções de algumas sucintas considerações, destinadas a, primeiramente, conferir inteligibilidade ao aparato institucional mencionado e pressuposto pelos textos, em seguida a dar uma ideia da transmissão dos textos, de sua colocação no conjunto documental de que fazem parte e de sua estrutura e, enfim, a sugerir como tais textos podem lançar uma pequena, mas não desprezível, luz sobre o texto da *Comédia*.

2. Breves apontamentos sobre o desenho institucional florentino à época das condenações

A condenação de Dante ao exílio e seus desdobramentos foram disparados por uma sequência de eventos que se sucederam rapidamente a partir de 1º de novembro de 1301. Naquele dia, quando Dante estava em Roma, para onde fora enviado como orador da comuna a fim de demover Bonifácio VIII de seu intento de que Florença e a Toscana se alinhassem à sua agressiva

1 Cf. TOLU; BELLINAZZI, 2002.

2 Vejam-se informações sobre o evento, ocorrido em 21 de maio de 2021, no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.700dantefirenze.it/eventi/700-anni-dopo-la-revisione-del-processo-a-dante/>> Acesso em: 20 jun. 2021.

política territorial, o emissário papal, Carlos de Valois (1270-1325), designado pelo papado *paciere* (“*pacificador*”) da Toscana, é acolhido em Florença, em que demandara entrar, para pacificar a cidade, fazendo-se acompanhar de 1200 cavaleiros (COMPAGNI, 1923, p. 80). Sua entrada, com honras e triunfos, culminou de fato com devolver o poder aos cidadãos mais estreitamente alinhados com o papa: os eventos se precipitaram e, na noite de 4 para 5 de novembro, opera-se “um verdadeiro golpe de Estado” (SANTAGATA, 2020, p. 137), com a entrada de cidadãos expulsos pelo regime, a inaugurar um período de seis dias de intensa violência, que culminariam com “uma perseguição jurídica que se prolongará por muitos meses” (SANTAGATA, 2020, p. 138). A minúcia desses eventos é contada, movimento empós movimento, na fascinante crônica de Dino Compagni.

Na verdade, como a própria crônica de Compagni deixa claro, a tomada do poder na cidade era apenas a culminação de um tenso século de grandes transformações e sucessivas tentativas de acomodação política. Nesse contexto, o último lustro do Duecento assistiu a uma crescente polarização entre dois grupos que, tomando o exemplo da aliada Pistoia, denominaram-se “negros” e “brancos” (COMPAGNI, 1923, p. 59-60): aqueles mais próximos a Bonifácio VIII, opositores do reformismo popular de Giano della Bella e liderados por Corso Donati, logo mais próximos aos grandes *popolani* (*a grande elite mercantil, formada pelos ricos membros das principais corporações, chamadas arti em Florença*) e aos magnatas, ou *grandi* (a tradicional aristocracia, assentada na propriedade fundiária e em uma série de privilégios de origem feudal); estes mais hostis ao papa, mais alinhados com Giano e liderados pelos Cerchi, e assim afinados antes com as camadas médias do *popolo*.

Essa espécie de reorientação de rumos deslançada em 1º de novembro se deu no contexto de instituições públicas que haviam ganhado forma no bojo do aludido processo de transformações sociais que ocuparam todo o século XIII, buscando equilíbrios que se mostraram repetidamente instáveis, mas que terminaram por desaguar em um arranjo que se precisou entre 1282 e 1295, o chamado período do *secondo popolo*, momento de fértil inovação institucional com o qual nasce algo como uma “constituição florentina”, que suportaria, sem substanciais alterações, o longo e difícil século XIV. Como bem nota Santagata, “os guelfos negros não tocam na constituição da comuna, mas ocupam todos os seus cargos” (2020, p. 138).

No topo desse arranjo, estava o priorado, órgão supremo instalado entre 1282 e 1283, embora o título de prior fosse anterior (cf. ANTONETTI, 1979, p. 96). Tratava-se de um mandato colegiado (de três, depois seis e enfim doze membros) de curtíssima duração, estendendo-se por meros dois meses, forma de limitar o que era um amplíssimo poder. Conforme resume Antonetti (1979, p. 97), “seus poderes são numerosos: políticos (convocação dos conselhos, arbitragem entre magistrados), judiciários (punição dos malfeitores, deposição de juizes, notários e *capitano del popolo*), diplomáticos (recepção de embaixadores)”.³ Seriam, na expressiva

3 No original: “leurs pouvoirs sont nombreux: politiques (convocation des conseils, arbitrage entre magistrats), judiciaires (punition des malfaiteurs, déposition des juges et notaires et du capitaine du peuple), diplomatiques

caracterização do autor, “aproximativamente o que chamamos de executivo” (1979, p. 97).⁴ Do ponto de vista social, priorado representou, em seu primeiro decênio, os grandes *popolani*, e esteve muito empenhado em limitar o poder dos *magnati*.

O movimento do *popolo* culminou no início de 1293, com a promulgação, pelos priores que assumiram em dezembro do ano anterior, de uma reforma constitucional consubstanciada nas chamadas “Ordenações de Justiça”, regulamentos particularmente duros contra os aristocratas. Segundo Najemy (2006, p. 82-83), as Ordenações “codificaram e expandiram a legislação anti-magnata, submetendo, ao fim e ao cabo, 140 linhagens da cidade e do *contado* a um regime mais duro da obrigação de oferecer garantia, e a penalidades mais pesadas por crimes contra não-magnatas”.⁵ Além de conferir centralidade maior às corporações (por exemplo, instituindo os 12 dirigentes das mais importantes delas, os *capitani delle arti*, como eleitores dos priores, conjuntamente com “sábios” designados *ad hoc*), as Ordenações criaram a figura do gonfaloneiro de justiça (*vexilliferum*, em latim), que atuava como presidente dos priores.

A radicalização do *popolo* se aprofundou sobremaneira com Giano della Bella († antes de 1306), no priorado imediatamente subsequente àquele que aprovou as Ordenações (isto é, entre fevereiro e abril de 1293), prior de destaque que buscou ir mais adiante na oposição aos magnatas, praticamente os extirpando da vida pública. Entretanto, Giano não se limitou a golpear a antiga elite aristocrática, avançando decididamente contra os grandes *popolani* (NAJEMY, 2006, p. 86), o que não ficaria sem reação. Como também narra Compagni em detalhe, que fora conselheiro muito próximo de Giano, o líder do *popolo* médio acabou exilado, o que enfraqueceu muito o movimento popular: “expulso Giano della Bella, no dia 5 de março de 1294, e pilhada sua casa e destruída pela metade, o *popolo minuto* perdeu toda exuberância e todo vigor por não ter um líder” (COMPAGNI, 1923, p. 39). Como aponta Najemy (2006, p. 89), “as políticas e reformas do governo do *popolo* passaram a ser ignoradas conforme a elite gradualmente recuperava o controle em face de um *popolo* sem liderança”.⁶ Nesse contexto, em julho de 1295, adveio inclusive uma reforma atenuante das Ordenações cujo ponto central era que os *grandi* poderiam voltar a participar da política florentina, bastando se inscreverem em uma das *arti* (BEMROSE, 2000, p. 41), não sendo necessário exercer o ofício (MILANI, 2018, p. 175). A partir de então, para o que nos importa aqui, as instituições que perdurariam ao longo do Trecento estavam *grosso modo* formadas.

Esse desenho abraça as duas magistraturas fundamentais, de índole judiciária, herdadas do século precedente, que não desapareceram, mas se reconfiguraram, com uma alteração das relações que pretendiam sedimentar. A primeira é o *podestà*, magistratura surgida na Itália do

(réception des ambassadeurs)”.

4 No original: “approximativement ce que nous appelons l’exécutif”.

5 No original: “codified and expanded existing anti-magnate legislation, subjecting ultimately 140 lineages of the city and contado to tougher applications of the obligation to provide surety and harsher penalties for crimes against non-magnates”.

6 No original: “the popular government whose policies and reforms now began to be ignored as the elite gradually regained the upper hand against a leaderless popolo”.

Norte nos meados do século XII, que se torna magistrado permanente em Florença em 1207. Ele era recrutado no exterior para aplicar a justiça, o que fazia pelo período de um ano, depois, a partir de 1290, por seis meses, assistido por juízes, notários e muitos outros oficiais (como os emissários e o banidor público que comunicam e publicizam as decisões tomadas contra Dante). É o cargo em que vem instituído Cante dei Gabrielli de Gubbio, sob cuja autoridade e mediante cujo aparato jurisdicional Dante vem a ser condenado. A outra magistratura herdada do século XIII é o *capitano del popolo*, instituído em 1250 para ser um contraponto *popolano* ao *podestà*, incumbido, como ele, de administrar a justiça e também recrutado fora da cidade, também por um ano em princípio e, depois de 1292, por seis meses; conforme Antonetti (1979, p. 99), “a dualidade do *podestà* e do *capitano del popolo* impede que um único homem concentre em suas mãos o poder judiciário”.⁷

Esses magistrados eram secundados por conselhos que, também na expressão de Antonetti (1979, p. 97), “representam aproximativamente o que nós chamamos de legislativo”. Tais órgãos se estabilizaram e se redesenharam em 1282: os dois conselhos do *podestà*, referidos amiúde como “conselhos da comuna”, mas designados especificamente conselho “geral” (com 300 integrantes) e “especial” (com 90), e os dois conselhos do *capitano*, chamados simplesmente conselhos “geral” (com 150 membros) e “especial” (com 36). É diante do conselho geral do *podestà* que são proferidas as condenações que traduzimos aqui, como elas mesmas registram. Em 1289, instalou-se ainda o Conselho dos Cem, destinado a deliberar especificamente sobre despesas extraordinárias e todos os assuntos de grande vulto econômico, bem como sobre matérias sensíveis.

3. O texto da sentença: estrutura, prolação e transmissão

A sentença do exílio de Dante é uma das várias sentenças promulgadas contra os brancos em 1302, como resultado dos eventos dramáticos que se seguiram a 1º de novembro de 1301; não dispomos, contudo, do original, mas de duas cópias realizadas em meados do século XIV (uma de entre 1349 e 1357⁸ e outra de 1358⁹), como parte de uma estratégia para vedar o acesso a cargos públicos para os descendentes de gibelinos (MILANI, 2011, p. 43-46). De todo modo, os registros de que dispomos mostram a atuação sucessiva de magistrados alinhados aos guelfos negros, entre janeiro e outubro de 1302, dentre os quais está referido Cante dei Gabrielli de Gubbio (c. 1265-c. 1335), tornado *podestà* de Florença em 9 de novembro de 1301, cargo que exerceu até 2 de junho de 1302, por determinação de Carlos de Valois.

De todo modo, graças a essas cópias, hoje conseguimos compreender a dinâmica de prolação dessas sentenças a partir de ofícios instaurados na sequência dos eventos de novembro

7 No original: “la dualité du podestat et du capitaine du peuple empêche un seul homme de concentrer dans ses mains le pouvoir judiciaire”.

8 ASFi, *Capitoli*, Registri 19A.

9 ASFi, *Capitani de Parte Guelfa*, Numeri Rossi, 20 (“Libro del Chiodo”).

de 1301: três juízes foram investidos para investigar e punir os crimes comuns dos *sestieri* (atribuídos dois *sestieri* a cada um) e a um quarto, mais especificamente Paolo de Gubbio, foi atribuída a competência especialíssima de investigar os crimes políticos dos antigos magistrados (MILANI, 2011, p. 47), sob o signo do crime por excelência de *barattaria*, ou *baratteria*, comparável à corrupção no exercício de cargos públicos, que encontra lugar na quinta *bolgia* do oitavo círculo do Inferno dantesco (cf. MAZZAMUTO, 1970). Trata-se de fato de encargo especial, pois, após o exercício dos cargos públicos como o priorado, havia uma sindicância (*sindacato*), procedimento com o qual se verificava se teria havido alguma irregularidade, de modo que se estava a bem da verdade revertendo decisões tomadas anteriormente pela cidade. Conforme narra Leonardo Bruni, em sua biografia de Dante, já em 1436, a forma de pôr Dante no exílio foi “fazerem uma lei iníqua e perversa, que retroagia de tal modo, que permitia e determinava que o *podestà* de Florença conhecesse dos crimes cometidos anteriormente no ofício do priorado, ainda que tivessem sido absolvidos” (BRUNI, 2017, p. 234).

Nesse tribunal, sob o poder de Cante, foram proferidas oito sentenças, datadas de entre 18 de janeiro e 10 de fevereiro de 1302, contra um total de quinze pessoas, dentre as quais se encontra aquela que pôs Dante no exílio, em 27 de janeiro. A primeira delas é precedida por um interessante proêmio, a que retornaremos a seguir (cf., *infra*, 4), que insere o conjunto das condenações em um amplo esquema valorativo das condutas dos agentes políticos. De 27 de janeiro, há duas sentenças uma individual, fundamentada em uma denúncia que resultou na condenação de Gherardino Deodati, e outra coletiva, em que o tribunal havia procedido por meio de uma investigação inquisitória, isto é, *ex officio*, para condenar Dante, que havia ocupado o priorado entre 15 de junho e 15 de agosto de 1300, conjuntamente com outras três personagens: Palmieri Altoviti, Lippo del Becca e Orlanduccio Orlandi, todos os quais haviam sido priores ou gonfaloneiros (cf. DAVIDSOHN, 1912, p. 195-196).

Como se verifica pelo exame dos textos, essas sentenças apresentam um amplo núcleo comum, “um mesmo formulário” (MILANI, 2011, p. 62), repetidamente aplicado pelo notário Bonora de Regio, a encargo de Cante; resulta “uma sensação de profunda inexorabilidade, suscitada pela repetição das frases formulares” (CAMPANELLI, 2006, p. 189). Precisa Santagata, referindo-se às sentenças que se seguiram às de 27 de janeiro: “as sentenças que Cante dei Gabrielli proferirá durante o mês de fevereiro [...] preverão todas o mesmo esquema acusatório e, substancialmente, as mesmas penas: de 2 a 5 mil pequenos florins de multa e por volta de dois anos de banimento” (2020, p. 141).

O tribunal entendia que os sentenciados haviam incorrido no delito de *barattaria*, isto é, a corrupção, como se disse, no exercício de cargos públicos, equiparada a uma forma de fraude porque os criminosos buscavam o próprio ganho em vez de procurar o bem dos cidadãos; teriam-no feito especialmente pervertendo a eleição de priores e gonfaloneiros e modificando leis em seu benefício ou no de seus aliados. Campanelli (2006, p. 189) apontou a singular novidade desse procedimento: “para os exilados de 1268, havia bastado o apodo de ‘gibelinos’; os brancos de 1302 não são nunca qualificados como partido, mas [...] descritos como políticos

corruptos, torpes vigaristas, criminosos comuns”. Conforme bem notou Inglese (2018, p. 71) – o que importa para o quanto se dirá a seguir (cf., *infra*, item 4) – “será necessário se lembrar desses aspectos quando se quiser colher todo o valor da fórmula *exul inmeritus*, com que Dante firma, nos anos de 1305/06-1311, algumas de suas epístolas (III, V, VI, VII)”.

No desdobramento do processo e na cominação das penas, as sentenças também se replicam, notadamente na intimação para que se defendam e, como não o fizeram, no julgamento como contumazes, presumindo-se a culpa pelo não comparecimento, de que resulta uma condenação à multa de cinco mil libras de pequenos florins (cerca de 170 florins de ouro, cf. SANTA-GATA, 2020, p. 141), que, ainda que paga, implicaria o banimento da Toscana por dois anos e o impedimento de ocupar cargos públicos por toda a vida, além da infamante inscrição de seus nomes, como corruptos e falsários, nos “estatutos do povo”; em caso de não pagamento, além do exílio, dar-se-ia a perda de todos os bens. De fato, como registra Leonardo Bruni, “de acordo com essa lei, citado Dante pelo senhor Cante dei Gabrielli, então *podestà* de Florença, estando ausente e não comparecendo, foi condenado e banido e seus bens arrecadados, embora já antes pilhados e destruídos” (2017, p. 234).

No caso da sentença que golpeou o Poeta, embora haja uma série de elementos muito genéricos, sem individualização precisa das condutas de cada um dos réus implicados – várias das acusações se dirigem a *ipsi vel ipsorum aliquis*, isto é, “todos eles, ou algum deles”, sem individualização –, são claramente apontadas circunstâncias agravantes, como a oposição ao papa e a Carlos de Valois e a interferência na política de Pistoia. Nenhum dos condenados, desta ou das outras sete sentenças, pagou a multa, e, em 10 de março, Cante os condenou, Dante incluído, à morte pelo fogo (cf., *infra*, item 5.2). Essa ulterior sentença, conforme argumenta Santagata (2020, p. 142), é “breve e pouco argumentada, tendo o sabor de uma represália”, talvez proferida diante da notícia da reunião de exilados brancos e gibelinos para se opor ao poderio dos negros (2020, p. 142-143).

4. A sentença na *Comédia*: uma hipótese de leitura

Esse conjunto de eventos deixa profundos ecos na *Comédia*, e como bem viu Giuliano Milani (2011, p. 70), após o exílio, Dante “se dedica a um projeto autônomo de reescrita da própria reputação, um projeto destinado a se realizar no curso de mais de 15 anos, em forma que os juízes de 1302 e aqueles os haviam chamado não teriam podido imaginar, ao fim do qual sua condenação seria considerada unanimemente injusta pelos sete séculos seguintes”.

Como bem nota Brilli, não se deve, anacronicamente, sobrevalorizar a experiência do exílio de Dante como se tivesse sido um “trauma” para o Poeta; desde os meados do Duecento, explica, “o exílio é, com efeito, o instrumento habitual por meio do qual as entidades políticas comunais gerem seu equilíbrio precário” (2020, p. 202). No caso de Dante, contudo, talvez a veemência da oposição ao exílio “se possa interpretar como uma reação à mudança das modalidades de administração da justiça comunal” (BRILLI, 2020, p. 203), e mais especificamente

porque, “pela primeira vez, se recorre à imputação de *baratteria* [...], e isso torna essas sentenças não apenas procedimentos partidários, isto é, políticos, mas também tais que identificam os exilados a criminosos comuns, manchando-lhes o ‘renome público’” (p. 203).

O centro ideológico dessa operação está formulado no interessante proêmio às condenações do ofício de *baratterie*, traduzido a seguir (item 5.1). Nele, o corpo político é concebido como uma grei, ou rebanho (*grex*), a ser cuidado por um pastor que, no entanto, contrariamente ao seu dever, age como um lobo rapaz (*pastoris rapacitas, lupina offensio*). Remetendo a uma das principais divisas do direito romano, o proêmio entende que os maus governantes, que deveriam conduzir o povo à salvação e dar a cada um o que lhe cabe, na verdade estão eles mesmos envoltos em trevas, pois que empenhados em obter ganhos ilícitos, de sorte que promovem a desagregação do povo, levando-o à ruína. Nesse contexto, devem ser punidos duramente, para servirem de exemplo a todos os que deles ouvirem falar – desempenhando assim, a má fama que deles se deve divulgar, um papel educador.

Essa metáfora vem perseguida na primeira sentença, proferida contra Donato Alberti, Lapo Ammoniti e Lapo Biondo, de forma a justificar a pena do exílio, pois, explica-se, *qui grege laudabilem fuerunt disgregare moliti, gregis consorcio privatione multentur* (“os que se empenharam em desagregar o louvável rebanho, que sejam punidos com ser privados do consórcio do rebanho”) (CAMPANELLI, 2006, p. 221); texto formular repetido depois (p. 224). Mais amplamente, contudo, há ecos dessa ideologia no conjunto das sentenças, sempre “substanciadas com um insuprimível, irremediável, ofuscante ódio de facções” (p. 189).

É neste ponto, em relação com o proêmio, mas tendo em mente o conjunto das sentenças contra os guelfos brancos, que gostaríamos de apresentar aqui sucintamente uma hipótese interpretativa. Um particular entrecruzamento lexical chama a atenção entre o curto, mas denso, proêmio, e o princípio da *Comédia*. Com efeito, como vimos, e mais precisamente, aquele texto figura os maus governantes como pastores pervertidos, mais nocivos que lobos (*lupina offensio*), responsáveis em princípio por conduzir (*regere*) o rebanho, mas que, envoltos em escuridão (*facie tecta caligine*), desviam os retos a caminhos desordenados (*rectos... ad indirecta... pervertunt*). Essa peculiar acumulação de imagens tem correspondentes muito precisos na primeira tercina da *Comédia*, na *selva oscura* (“selva escura”, *If.1.2 ≈ tecta caligine*) e na *diritta via... smarrita* (“reta via... perdida”, *If.1.3 ≈ rectos... ad indirecta... pervertunt*), bem como na última fera que ameaça Dante e o faz recuar em direção à selva de que parecia sair, a *lupa* que *mi porse tanto di gravezza* (“loba [...] me prestou tanto pesar”, *If.1.49 e 52 ≈ lupina offensio*) – ponto alto das três ameaças dispostas em clímax (MALATO, 2007, p. 35), capaz de absorver os demais, e alçada, distintamente da *lonza* e do *leone*, a mal coletivo (*e molte genti fè già viver grame*, *If.1.51*; cf. LEONARDI, 2020, p. 19).

É evidente que essas imagens, assentadas em metáforas amplamente difundidas, muitas das quais remetem em última instância às Escrituras ou a textos clássicos, não estão apoiadas apenas naquele texto, mas em diversos modelos, tornando a identificação de alusões pontuais trabalho em certa medida especulativo. Assim, por exemplo, Prov.2.3-14: *qui relinquunt iter*

rectum, at ambulant per vias tenebrosas, qui laetantur cum malefecerint, et exultant in rebus pessimis (“os que abandonam a via reta ao passo que caminham por vias tenebrosas, que se alegram ao praticarem o mal e exultam diante das piores coisas”, ver ainda Prov.4.18-19, II Pet.2.15, Cic.*Fin.*1.18 e Cic.*Off.*1.32 e 1.118, para a “via reta”, e Ier.5.6 para as três feras; cf. MALATO, 2007, p. 12-16 e 28; SINGLETON, 1977, p. 5, etc.).

Também por detrás do proêmio das condenações, está a poderosa imagem evangélica de Mt.7.15: *Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces* (“fícais alertas contra os falsos profetas, que vêm até vós em vestes de ovelhas, mas que por dentro são lobos rapazes”; cf. a *pastoris rapacitas* do proêmio). Porém, essa onipresença do texto bíblico não é redução de cada texto àquela referencialidade, funcionando antes como plataforma a favorecer os cruzamentos, conotando os textos em plúrimas camadas.

No caso ora em tela, a acumulação de correspondências em pontos exordiais parece-nos entretecer esses dois textos fundamentais, opondo a *Comédia* a texto que lhe procurara tanta dificuldade, e sobretudo que atacara o seu renome, com conotações bastante mais fortes, se, conforme parece, Dante pretendia fazer circular os primeiros cantos da *Comédia* em Florença, pelo que seria possível conceber como leitorado absolutamente privilegiado seus concidadãos, que deveriam tomar parte diante dos eventos recentes (cf. AUBERT, 2021). Ademais, os ecos – ainda que parciais – das imagens do primeiro canto do *Inferno* na profecia de Ciacco, primeira referência ao exílio na *Comédia* (a *parte selvaggia*, *If.*6.65, referindo-se aos *neri* que expulsarão os brancos; *superbia, invidia e avarizia*, *If.*6.74, as *tre faville c'hanno i cuori accesi*, *If.*6.75) sugerem que aqueles versos exordiais merecem ser lidos à luz, se não concretamente da sentença, certamente da noção do exílio.

É preciso, evidentemente, qualificar essas observações. Afinal, Campanelli (2006, p. 192-193) está certo em afirmar que “não sabemos quando, e nem mesmo se, uma cópia deste texto [de sua condenação ao exílio] chegou às mãos de Dante”, embora certamente a notícia lhe tenha chegado mais cedo ou mais tarde, muito provavelmente, embora não certamente, de forma a cumprir o próprio rito de citações e intimações a que a sentença se refere. Assim, antes de tudo, a densidade de correspondências entre o proêmio e elementos exordiais da *Comédia*, remete à fortíssima presença, naquele canto, da retórica partidária comunal que explicava a situação em que estava posto e que motivava aquele que, como vimos, pode ser concebido como o projeto de restabelecimento de sua reputação.

Uma investigação detida das fontes em que se expressa a ideologia política daqueles anos decisivos renderia uma série de exemplos (cf. CAMPANELLI, 2006, p. 191, para *recte*), mas, para concluir esta introdução ao texto das sentenças, ficaremos com um exemplo, relativo à metáfora do lobo. Conforme afirma Ricciardelli (2011, p. 273), “a campanha de descrédito promovida pelos governos do ‘popolo’ contra os magnatas das cidades comunais da Itália centro-setentrional no fim do Duecento gira em torno da metáfora do lobo e do cordeiro”. Dentre os muitos textos que poderiam ser evocados, veja-se que uma lei florentina de 31 de janeiro de 1291, impedindo os aristocratas de recorrer a tribunais e magistrados que não os instituídos

pela comuna, isto é, na linhagem que desembocaria nas Ordenações de Justiça, inseria, em seu proêmio, a seguinte imagem:

| | |
|---|---|
| <p>ideoque, volentes lupinas carnes salsamentis caninis involvi et castigari debere, ita quod lupi rapacitas et agni mansuetudo pari passu ambulent, et in eodem ovili vivant pacifice et quiete [...] (VILLARI, p. 293).</p> | <p>e igualmente, os que querem envolver as carnes de lobo em salmouras caninas também devem ser castigados, de modo que a rapacidade do lobo e a mansidão da ovelha caminhem juntas e vivam pacífica e serenamente no mesmo rebanho [...]</p> |
|---|---|

Trata-se, assim, de todo um imaginário político que deve nos alertar para a seleção de imagens na *Comédia*, que, seja qual for a sua origem, bíblica ou clássica, são prismadas por uma experiência determinada, e por uma série de interlocutores pressupostos, que deveriam receber e acolher sua mensagem a respeito de si mesmo, reelaborando as vicissitudes de sua vida para ressignificá-la.

5. Texto e tradução

5.1. Sentença de condenação ao exílio – Florença, 27 de janeiro de 1302 (apud DE ROBERTIS et alii, 2016, p. 213-216)

| | |
|--|--|
| <p>[1] In nomine Domini, amen. Hee sunt condemnationes sive condemnationum sententiae facte, late et promulgate per nobilem et potentem militem dominum Cante de Gabriellibus de Eugubio, honorabilem potestatem civitatis Florentie, super infrascriptis excessibus et delictis commissis et perpetratis per infrascriptos homines et personas, sub examine sapientis et discreti viri domini Pauli de Eugubio, iudicis prefati domini potestatis ad offitium super barattariis, iniquis extorsionibus et lucris illicitis deputati, et de consensu et voluntate aliorum iudicum ipsius domini potestatis, et scripte per me Bonoram de Pregio, notarium et officialem eiusdem domini potestatis ad idem offitium deputatum, currentibus annis Domini a nativitate millesimo CCC^oII, indictione XV^a, tempore sanctissimi patris domini Bonifacii pape octavi.</p> | <p>[1] Em nome do Senhor, amém. Estas são as condenações, ou as sentenças condenatórias, elaboradas, proferidas e promulgadas pelo nobre e poderoso cavaleiro, senhor Cante dei Gabrielli de Gubbio, honrável <i>podestà</i> da cidade de Florença, a respeito das infrações e dos delitos abaixo registrados, cometidos e perpetrados pelos homens e pelas pessoas abaixo registrados, sob a apreciação do sábio e prudente senhor Paolo de Gubbio, juiz do mencionado senhor <i>podestà</i>, designado para o ofício relativo às corrupções, às iníquas extorsões e ganhos ilícitos, e com o consenso e anuência dos demais juizes do mesmo senhor <i>podestà</i>, e escritos por mim, Bonora de Pregio, notário e oficial do mesmo senhor <i>podestà</i>, designado para o mesmo ofício, no ano 1302 da natividade do Senhor, décima quinto ano da indicação, no tempo do santíssimo padre, o senhor Papa Bonifácio VIII.</p> |
| <p>[2] Nos Cante, potestas predictus, infrascriptas condemnationum sententias damus et proferimus in hunc modum.</p> | <p>[2] Nós, Cante, referido <i>podestà</i>, damos e proferimos as sentenças condenatórias abaixo transcritas do seguinte modo.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>[3] Cum iniqua pastoris rapacitas circa gregem disperdendum convertitur, non est ibi lupina maior offensio nullaque pestis efficacior ad nocendum. Sic evenit itaque cum illi quos populus honorare voluerit sui eisdem committens custodiam ut ipsi tamquam pastores solliciti et custodes castissimi curent populum in ordine salutifero regere, rectos sensus ad indirecta et iniusta pervertunt, ipsorum facie tecta caligine, non verentes nec considerantes quod populus ipsos sublimat offitio quo iustitiam diligentes illustrent eumdem et unicuique tribua<n>t quod est iustum. Quos si secus rem gesserint, iniquis extorsionibus aures adhibentes et manus lucris illicitis contra honestatis debitum porrigentes, tunc populus ipse discors efficitur et discors factus a sua unitate dissolvitur et dissolutus confusionem denique devenit in immensam. Est igitur inferenda pena punitionis committentibus talia, ut per illam commissam culpam visibiliter recognoscant et aliis omnibus, quorum insonuerit auribus, prodeat in exemplum. [...] ¹⁰</p> | <p>[3] Quando a rapacidade iníqua do pastor se volta a pôr a perder o rebanho, não há então maior ataque lupino nem nenhuma peste mais eficaz em causar o mal. Pois é assim que ocorre quando aqueles que o povo quis honrar atribuindo-lhes sua própria custódia, para que eles, como pastores solícitos e castíssimos guardiães, cuidassem de conduzir o povo em uma ordenação salvífica, desviam o juízo correto a ações mal direcionadas e injustas, com seu semblante envolto em trevas, sem respeitar nem considerar o fato de que o povo os eleva ao cargo público para que, atendendo à justiça, o iluminem e deem a cada um aquilo que lhe cabe com justiça. Se administram os negócios públicos de outro modo, emprestando ouvidos a extorsões iníquas e estendendo a mão a ganhos ilícitos, contra o dever de honestidade, então o próprio povo se faz discorde e, tornado discorde, desagrega-se de sua unidade e, desagregado, decai em imensa perturbação. Deve-se, portanto, aplicar uma pena punitiva aos que cometem tais atos, para que, por meio daquela culpabilização merecida, confessem abertamente e se favoreça, com o exemplo, a todos os demais a cujo ouvido ele chegue. [...]</p> |
| <p>[4] In nomine Domini, amen. Hee sunt condemnationes sive condemnationum sententiae facte, late et promulgatae per nobilem et potentem militem dominum Cante de Gabriellibus de Eugubio, honorabilem potestatem civitatis Florentie, super infrascriptis excessibus et delictis contra infrascriptos homines et personas, sub examine sapientis et discreti viri domini Pauli de Eugubio, iudicis ipsius domini potestatis ad offitium super baratterii, iniquis extorsionibus et lucris illicitis deputati, et de voluntate et consilio aliorum iudicum ipsius domini potestatis, et scripte per me Bonoram de Pregio, prefati domini potestatis notarium et offitiales et comunis Florentie ad idem offitium deputatum, currentibus annis Domini millesimo CCC^o secundo, indictione XV, tempore sanctissimi patris domini Bonifacii pape octavi.</p> | <p>[4] Em nome do Senhor, amém. Estas são as condenações, ou as sentenças condenatórias, elaboradas, proferidas e promulgadas pelo nobre e poderoso cavaleiro, senhor Cante dei Gabrielli de Gubbio, honrável <i>podestà</i> da cidade de Florença, a respeito das infrações e dos delitos abaixo registrados, contra os homens e pessoas abaixo registrados, sob a apreciação do sábio e prudente senhor Paolo de Gubbio, juiz do mencionado senhor <i>podestà</i>, designado para o ofício relativo às corrupções, às iníquas extorsões e ganhos ilícitos, e com o consenso e anuência dos demais juizes do mesmo senhor <i>podestà</i>, e escritos por mim, Bonora de Pregio, notário e oficial do mesmo senhor <i>podestà</i> e da comuna de Florença, designado para o mesmo ofício, no ano 1302 da natividade do Senhor, na décima-quinta indição, no tempo do santíssimo padre, o senhor Papa Bonifácio VIII.</p> |
| <p>[5] Nos Cante, potestas predictus, infrascriptas condemnationum sententias damus et proferimus in hunc modum.</p> | <p>[5] Nós, Cante, referido <i>podestà</i>, damos e proferimos as sentenças condenatórias abaixo transcritas do seguinte modo.</p> |

¹⁰ Segue-se imediatamente a sentença de 18 de janeiro, a primeira das oito pronunciadas pelo ofício das *baratterie*.

| | |
|---|---|
| <p>[6] Gerardinum condam Deodati populi Sancti Martini Episcopi, olim priorem, denumptiatum et accusatum a Bartholo Banchi populi Sancti Laurentii, dicenti ipsum Gherardinum tempore in accusa contento, stando in dicto suo offitio, commisisse in dicto offitio dolum, fraudem et barattariam, faciendo offerri et offerendo Guccium condam domini Ceretoni de Vicedominis, tunc detentum in carceribus comunis Florentie pro multis bampnis et condempnationibus, Deo et beato Iohanni Baptiste, non amore Dei et beati Iohannis sed mediante pecunia et propter pecuniam quam habuit a dicto Guccio vel a suis coniunctis dantibus et solventibus ipsi Gherardino, videlicet septuaginta duos flor. auri, falsando et barattando et dolum, fraudem et barattariam committendo in dicto suo offitio prioratus. [7] Qui Gherardinus propterea citatus fuit et requisitus legitime per numptium comunis Florentie quatenus coram nobis et curia nostra comparere deberet nostra facturus mandata seque defendere ab accusatione premissa; et non venit, sed potius passus fuit se poni in bampno per Albiçum, publicum bampnitorem comunis, de libr. II^m florenorum parvorum, in quod incurrit se contumaciter absentando, prout de hiis omnibus in actis nostre curie plenius continetur. [8] Ideo ipsum Gherardinum, volentem propriam affectionem pecunie cunctorum Florentinorum celebri devotioni preferre, ne tante sceleritatis actus lateat inscios et ad terrorem pena huius aliis veniat in exemplum, ob eius contumaciam habitum pro confesso, secundum iura, statuta comunis et populi, ordinamenta iustitie, reformationes, et ex vigore nostri arbitrii et omni modo et iure quibus melius possumus, in libris tribus milibus florenorum parvorum dandis et solvendis camere comunis Florentie pro ipso comuni, et quod restituat dictam pecuniam dicto accusatori illud legitime probanti; et si condempnationem ipsam infra terciam diem non solverit a die sententie computandam, omnia eius bona publicentur, vastentur et destruantur, et vastata et destructa remaneant in communi; et si solverit condempnationem predictam, ipsi vel ipsorum aliquis, talis solvens nichilominus stare debeat extra provinciam Tuscie ad confines duobus annis; et, ut perpetua fiat memoria, nomen eius scribatur in statutis populi; et aliquod offitium vel benefitium tamquam falsarius et baratterius nullo tempore habere possit a comuni vel pro comuni Florentie, sive condempnationem solverit sive non, in hiis scriptis sententialiter condempnamus, computato bampno in condempnatione presenti.</p> | <p>[6] Gherardino, [filho] do falecido Deodato, da paróquia de São Martinho Bispo, outrora prior, denunciado e acusado por Bartolo Banchi, da paróquia de São Lourenço, afirmando que Gerardino, no tempo a que se refere a condenação, estava em seu cargo, cometeu, no exercício de seu cargo, dolo, fraude e corrupção, fazendo instituir e instituindo a Guccio, [filho] do falecido senhor Ceretone de Visconti, então detido no cárcere da comuna de Florença em razão de muitos exílios e condenações, [como cônego] para Deus e São João Batista, não por amor a Deus ou a São João Batista, mas mediante dinheiro e pelo dinheiro que recebeu do senhor Guccio ou de seus parentes, que o deram e o pagaram a Gerardino, a saber, setenta e dois florins de ouro, falsificando e corrompendo e cometendo dolo, fraude e corrupção, no exercício do priorado, em seu mencionado cargo. [7] Esse Gerardino, por essa razão, foi citado e intimado legitimamente por um emissário da comuna de Florença para que comparecesse diante de nós e de nossa cúria, para cumprir nossos mandados e se defender da referida acusação; e não compareceu, mas antes suportou ser banido por Albizzo, banidor público da comuna, por 2 mil liras de pequenos florins, pena em que incorreu ao se ausentar, em contumácia, consoante consta mais amplamente a respeito de todos eles nas atas de nossa cúria. [8] Assim, como Gerardino preferiu, voluntariamente, seu próprio amor pelo dinheiro à famosa devoção de todos os florentinos, para que um ato de tamanha impiedade não permaneça desconhecido e para que a pena dele seja exemplo para o terror dos demais, tido ele por confesso, devido à sua contumácia, segundo os direitos, os estatutos da comuna e do povo, as Ordenações de Justiça, as reformas e pelo poder de nossa discricção e segundo toda forma e direito tal como melhor o podemos, condenamo-lo a pagar três mil liras de pequenos florins, a ser entregues e pagos ao tesouro da comuna de Florença, em beneficio da própria comuna, e a restituir o referido valor ao referido acusador, provando-o ele legitimamente; e, se essa condenação não for paga em três dias, a contar do dia da sentença, que todos os seus bens sejam arrecadados, liberados e destruídos e, tendo sido liberados e destruídos, permaneçam na comuna; e, se ele mesmo ou algum dos dele pagar a referida condenação, mesmo assim, ele deverá permanecer para além dos limites da província da Toscana por dois anos; e, para que haja perpétua memória, que o seu nome seja inscrito nos estatutos do povo; e que, como falsário e corrupto, em tempo algum possa ele ter um encargo ou beneficio da comuna ou em prol da comuna de Florença, quer pague ou não a condenação, e assim o condenamos, por meio do que está aqui escrito em forma de sentença, integrando-se o exílio à presente condenação.</p> |
|---|---|

[9] *Dominum Palmerium de Altovitis de sextu Burgi, Dante Alaghieri de sextu Sancti Petri Maioris, Lippum Becche de sextu Ultrami, Orlanduccium Orlandi de sextu Porte Domus: contra quos processum est per inquisitionem ex officio nostro et curie nostre factam super eo et ex eo quod ad aures nostras et curie nostre notitiam, fama publica referente, pervenit quod predicti, dum ipsi vel aliquis eorum existentes essent in officio prioratus vel non existentes vel ipso officio prioratus deposito, temporibus in inquisitione contentis commiserunt per se vel alium baratterias, lucra illicita, iniquas extorsiones in pecunia vel rebus; [10] et quod ipsi vel aliquis ipsorum receperunt pecuniam vel res aliquas vel scriptam libri vel tacitam promissionem de aliqua pecunia vel re alia pro aliqua electione aliquorum novorum priorum et vexilliferi seu vexilliferorum facienda, licet sub alio nomine vel voce; [11] et quod ipsi vel aliquis eorum recepissent aliquid indebite, illicite vel iniuste pro aliquibus officialibus eligendis vel ponendis in civitate vel comitatu Florentie vel districtu vel alibi, <vel> pro aliquibus stantiamentis, reformationibus vel ordinamentis faciendis vel non faciendis, vel pro aliquibus appodixis missis ad aliquem rectorem vel officialem comunis Florentie vel concessis alicui; [12] et quod predicta tractassent ipsi vel ipsorum aliquis vel fecissent seu fieri fecissent, [13] et quod propterea dedissent, promississent vel solvissent seu dari vel solvi fecissent in pecunia vel rebus vel scriptam libri alicuius mercatoris fecissent, officio durante vel eo deposito; [14] et super eo quod recepissent a camera comunis Florentie vel de domo et palatio priorum et vexilliferi ultra vel aliter quam comunis Florentie stantiamenta dictent; [15] et quod commiserint vel commicti fecerint fraudem vel barattariam in pecunia vel rebus comunis Florentie, vel quod darentur sive expende<re>ntur contra summum pontificem et dominum Karolum pro resistentia sui adventus vel contra statutum pacificum civitatis Florentie et Partis guelforum; [16] quoque ipsi vel ipsorum aliquis habuissent vel recepissent aliquid in pecunia vel rebus ab aliqua speciali persona, collegio vel universitate occasione vel ratione aliquarum minarum concussionis terrarum, quas vel quos intulissent vel de inferendo per priores, comune et populum minati essent; [17] super eoque quod commisissent vel commicti fecissent vel fieri fecissent fraudem, falsitatem, dolum vel malitiam barattariam vel illicitam extorsionem, et tractassent ipsi vel ipsorum aliquis quod civitas Pistorii divideretur et scinderetur infra se et ab unione quam habebant insimul, et tractassent quod ançiani et vexillifer dicte civitatis Pistorii essent ex una parte tantum fecissentque tractari, fieri seu ordinari expulsionem de dicta civitate eorum qui dicuntur Nigri, fidelium devotorum sancte Romane ecclesie, dividi quoque fecissent dictam civitatem ab unione et voluntate civitatis Florentie et subiectione sancte Romane ecclesie vel domini Karuli in Tuscia paciarii.*

[9] O senhor Palmieri Altoviti, do *sestiere* de Borgo, Dante Alighieri, do *sestiere* de San Pietro Maggiore, Lippo del Becca, do *sestiere* de Oltramo, Orlanduccio Orlandi, do *sestiere* de Porta Duomo; contra os quais se procedeu por inquirição a partir de nossa determinação e daquela de nossa cúria, sobre isto e a partir daquilo que, relatado pelo rumor público, chegou a nossos ouvidos e aos de nossa cúria, isto é, que referidos senhores, quando eles ou algum deles exercia o cargo de prior ou, não o exercendo ou havendo deixando o cargo de prior, no período compreendido pela inquirição, cometeram, por si ou por outrem, corrupção, ganhos ilícitos, extorsões iníquas em dinheiro ou bens; [10] e que eles ou algum deles receberam dinheiro ou alguns bens, seja por escrito, seja por promessa tácita de dinheiro ou de outros bens para fazer a eleição de alguns novos priores e gonfaloneiro ou gonfaloneiros, ainda que sob outro nome ou termo; [11] e que eles ou algum deles receberam algo, indevida, ilícita ou injustamente, para eleger outros oficiais ou instituí-los na cidade ou no condado de Florença, ou no distrito ou alhures ou para proferir ou não proferir alguma resolução, reforma ou ordenança, ou em razão de alguns recibos enviados a algum reitor ou oficial de Florença ou concedidos a alguém; [12] ou que eles ou algum deles tratassem as coisas preditas ou as fizessem ou fizessem fazer; [13] e que por isso deram, prometeram ou pegaram ou fizeram dar ou pegar em dinheiro ou em bens ou por apontamento no registro de algum mercador, durante o cargo ou após o deixar; [14] e ademais que receberam do tesouro da comuna de Florença ou da residência e palácio dos priores e do gonfaloneiro mais do que ou outra coisa além do que determinam as resoluções da comuna de Florença; [15] e que cometeram ou causaram o cometimento de fraude ou corrupção no dinheiro ou nos bens da comuna de Florença ou fizeram com que fossem versados ou expendidos contra o sumo pontífice e o senhor Carlos, para resistir à sua vinda ou contra o estado de paz da cidade de Florença e do partido guelfo; [16] também eles ou algum deles tiveram ou receberam algo em dinheiro ou bens de alguma pessoa, comunidade ou associação especial, por ocasião ou em razão da opressão de alguma terra ameaçada que ou invadiram ou ameaçaram ser invadida pelos priores, pela comuna e pelo povo; [17] e, ademais daquilo que cometeram ou fizeram cometer ou causaram que fosse feito, fraude, falsidade, dolo ou malícia, corrupção ou extorsão ilícita, eles cuidaram ou algum deles cuidou de dividir e cindir a cidade de Pistoia dentro de si, ao mesmo tempo retirando-a da unidade que havia, e cuidaram para que os anciãos e o gonfaloneiro da referida cidade de Pistoia fossem apenas de um partido, e causaram que se deliberrassem, ocasionassem ou ordenassem a expulsão, para fora da referida cidade, daqueles que se chamam “negros”, fiéis devotos da santa Igreja romana, e que a referida cidade se apartasse da união e dos desígnios da cidade de Florença e da sujeição à santa Igreja romana ou ao senhor Carlos, pacificador na Toscana.

| | |
|--|---|
| <p>[18] Qui dominus Palmerius, Dante, Orlanduccius et Lippus citati et requisiti fuerunt legitime per nuntium comunis Florentie ut certo termino iam elapso coram nobis et nostra curia comparere deberent ac venire ipsi et quilibet ipsorum ad parendum mandatis nostris et ad se defendendum et excusandum ab inquisitione premissa; et non venerunt, set potius fuerunt passi se in bampno poni comunis Florentie de libr. v^m florenorum parvorum pro quolibet per Duccium Francisci, publicum bampnitorem comunis eiusdem, in quod incurrerunt se contumaciter absentando, prout de predictis omnibus in actis nostre curie plenius continetur. [19] Idcirco ipsos dominum Palmerium, Dante, Orlanduccium et Lippum et ipsorum quemlibet, ut sate messis iuxta qualitatem seminis fructum percipiant et iuxta merita commissa per ipsos dignis meritorum retributionibus munerentur, propter ipsorum contumaciam habitos pro confessis, secundum formam iuris, statutorum comunis et populi civitatis Florentie, ordinamentorum iustitie, reformationum, et ex vigore nostri arbitrii, in libris quinque milibus florenorum parvorum pro quolibet dandis et solvendis camere comunis Florentie recipienti pro ipso comuni, et quod restituunt extorta illicite probantibus illud legitime; [20] et quod, si non solverint condemnationem infra terciam diem a die sententie computandam, omnia bona talis non solventis publicentur, vastentur et destruantur, et vastata et destructa remaneant in comuni; [21] et si solverint condemnationem predictam ipsi vel ipsorum aliquis, talis solvens nichilominus stare debeat extra provintiam Tuscie ad confines duobus annis ; et, ut predictorum domini Palmerii, Dante, Lippi et Odlanduccii perpetua fiat memoria, nomina eorum scribantur in statutis populi; [22] et tamquam falsarii et barattarii nullo tempore possint habere aliquod offitium vel benefitium pro comuni vel a comuni Florentie in civitate, comitatu vel districtu vel alibi, sive condemnationem solverint sive non, in hiis scriptis sententialiter condemnationem, computato bampno in condemnatione presenti.</p> | <p>[18] O senhor Palmieri, Dante, Orlanduccio e Lippo foram citados e intimados legitimamente, por um emissário da comuna de Florença, para que, em determinado prazo, já escoado, comparecessem diante de nós e de nossa cúria e viessem eles mesmos ou quem deles o quisesse, para submeter-se a nossos mandados e para se defender e exculpar da referida inquirição; e não compareceram, mas antes suportaram ser banidos da comuna de Florença por [não terem pagado] 5 mil liras de pequenos florins por cada um, por Duccio di Francesco, banidor público da mesma comuna, pena em que incorreram ao se ausentar, em contumácia, consoante consta mais amplamente a respeito de todos os referidos nas atas de nossa cúria. [19] Por isso, para que recebam plenamente o fruto da colheita segundo a semente plantada, e para que sejam remunerados com a retribuição devida por seus méritos, de acordo com os delitos cometidos, em razão de sua contumácia, o senhor Palmieri, Dante, Orlanduccio e Lippo, são tidos por confessos, de acordo com a forma do direito, dos estatutos da comuna e do povo da cidade de Florença, das Ordenações de Justiça, das reformas e com apoio no poder de nossa discríção, são condenados em 5 mil liras de pequenos florins, a ser dados e pagos por cada um ao tesouro da comuna de Florença, que deve recebê-los em prol da própria comuna, e devem restituir o que foi extorquido ilicitamente aos que o provarem legitimamente; [20] e, se não pagarem a condenação dentro de três dias, computados a partir do dia da sentença, que todos os bens daquele que não pagar sejam confiscados ou devastados e destruídos e que devastados e destruídos permaneçam na comuna; [21] e se eles pagarem ou algum deles pagar a referida condenação, aquele que pagar deve ademais permanecer para além das fronteiras da província da Toscana por dois anos; e, para que se faça perpétua memória dos referidos senhor Palmieri, Dante, Lippo e Orlanduccio, que os nomes deles sejam inscritos nos estatutos do povo; [22] e, como falsários e corruptos, em tempo algum possam ter cargo ou beneficio em prol da comuna ou pela comuna de Florença, na cidade, no contado, na jurisdição ou alhures, quer paguem, quer não paguem a condenação, e assim os condenamos, por meio do que está aqui escrito em forma de sentença, integrando-se o exílio à presente condenação.</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| <p>[23] Late, pronumptiate et promulgate ferunt dicte condempnationum sententie per dominum potestatem predictum, pro tribunali sedentem in consilio generali comunis Florentie, et lecte per me Bonoram notarium supradictum in dicto consilio de mandato eiusdem domini potestatis die XXVII ianuarii, anno Domini millesimo CCC° secundo, indictione XV, tempore domini Bonifatii pape VIII, presentibus testibus ser Agnolo socio ipsius domini potestatis, Duccio Francisci et Albicço bampnitoribus et pluriis aliis in eodem consilio existentibus.</p> | <p>[23] As referidas sentenças condenatórias foram proferidas, pronunciadas e promulgadas pelo referido senhor <i>podestà</i> diante do tribunal sentado no conselho geral da comuna de Florença e lidas por mim, Bonora, notário já referido, no referido conselho, por ordem do mesmo senhor <i>podestà</i>, no dia 27 de janeiro do ano 1302 do Senhor, décima-quinto ano da indicção, no tempo do senhor Papa Bonifácio VIII, presentes como testemunhas <i>ser</i> Agnolo, companheiro do referido senhor <i>podestà</i>, Duccio Francisci e Albizzo, banidores, e muitos outros que havia naquele conselho.</p> |
|--|---|

5.2. Sentença que comuta o exílio em pena capital – Florença, 10 de março de 1302 (apud DE ROBERTIS et alii, 2016, p. 219-220)

| | |
|---|---|
| <p>[1] In nomine Domini, amen. Hec est quedam condempnatio sive condempnationis sententia facta, lata et promulgata per nobilem et potentem militem dominum Cante de Gabriellibus de Eugubio, honorabilem potestatem civitatis Florentie, contra infrascriptos homines et personas, sub examine sapientis et discreti viri domini Pauli de Eugubio, iudicis ad offitium inquirendi et procedendi contra commictentes baractarias et lucra illicita deputati, et scripta per me Bonoram de Pregio, eiusdem domini potestatis et comunis Florentie notarium ad idem offitium deputatum, in anno Domini M°CCC°II° a nativitate, tempore domini Bonifacii pape VIII, indictione XV.</p> | <p>[1] Em nome do Senhor, amém. Esta é uma condenação, ou uma sentença de condenação, elaborada, proferida e promulgada pelo nobre e poderoso cavaleiro, senhor Cante dei Gabrielli de Gubbio, honrável <i>podestà</i> da cidade de Florença, contra os homens e pessoas abaixo registrados, sob a apreciação do sábio e prudente senhor Paolo de Gubbio, juiz designado para o ofício de investigar e processar aqueles que cometeram corrupção e lucros ilícitos, e escrita por mim, Bonora de Pregio, notário do mesmo senhor <i>podestà</i> e da comuna de Florença, designado para o mesmo ofício, no ano de 1302 da natividade do Senhor, no tempo do senhor Papa Bonifácio VIII, no décimo quinto ano da indicção.</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p>[2] Nos Cante, potestas predictus, infrascriptam condemnationis sententiam damus et proferimus in hunc modum:</p> <p>dominum Andream de Gherardinis dominum Lapum Saltarelli iudicem dominum Palmerium de Altovitis dominum Donatum Alberti de sextu Porte Domus Lapum Amuniti de sextu Ultrarni Lapum Blodum de sextu Sancti Petri Maioris Gherardinum Deodati populi Sancti Martini Episcopi Cursum domini Alberti Ristori Innami de Ruffolis Lippum Becche Dantem Alaghieri Ordanduccium Orlandi ser Simonem Guidalociti de sextu Ultrarni ser Guctum medicum de sextu Porte Domus Guidonem Brunum de Falchoneriis de sextu Sancti Petri,</p> | <p>[2] Nós, Cante, referido <i>podestà</i>, damos e proferimos a sentença condenatória abaixo transcrita do seguinte modo:</p> <p>o senhor Andrea Gherardini, o senhor Lapo Saltarelli, juiz, o senhor Palmieri Altoviti, o senhor Donato di Alberto, do <i>sestiere</i> de Porta Duomo, Lapo Ammoniti, do <i>sestiere</i> de Oltrarno, Lapo Biondo, do <i>sestiere</i> de São Pedro Maior, Gherardino Deodati, da paróquia de São Martinho Bispo, Corso, do senhor Alberto Ristori, Nanni de' Ruffoli, Lippo del Becca Dante Alighieri Orlanduccio Orlandi <i>ser</i> Simone Guidalotti, do <i>sestiere</i> de Ol- trarno, <i>ser</i> Gutto, médico, do <i>sestiere</i> de Porta Duomo, Guido Bruno dos Falconieri, do <i>sestiere</i> de São Pedro,</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>contra quos processum est per inquisitionem ex nostro officio et curie nostre factam super eo et ex eo quod ad aures nostras et ipsius curie nostre pervenit, fama publica precedente, quod, cum ipsi et eorum quilibet nomine et occasione barattiarum, iniquarum extorsionum et illicitorum lucrorum fuerint condemnati, quod in ipsis condemnationibus docetur apertius, condemnationes easdem ipsi vel eorum aliquis termino assignato non solverunt. [3] Qui omnes et singuli per numptium comunis Florentie citati et requisiti fuerunt legitime ut certo termino iam elapso mandatis nostris parituri venire deberent et se a premissa inquisitione protinus excusarent; qui non venientes per Clarum Clarissimi, publicum bampnitorem, poni se in bampno comunis Florentie substulerunt, in quod incurrentes eosdem assentatio contumacia innodavit, ut hec omnia nostre curie latius acta tenent. [4] Ipsos et ipsorum quemlibet ideo habitos ex ipsorum contumacia pro confessis, secundum iura, statuta et ordinamenta comunis et populi civitatis Florentie, ordinamenta iustitie, et ex vigore nostri arbitrii et omni modo et iure quibus melius possumus, ut, siquis predictorum ullo tempore in fortiam dicti comunis pervenerit, talis perveniens igne comburatur sic quod moriatur, in hiis scriptis sententialiter condemnamus.</p> | <p>contra os quais se procedeu por inquirição a partir de nossa determinação e daquela de nossa cúria, realizada sobre aquilo e a partir daquilo que, antecipando-se pelo rumor público, chegou a nossos ouvidos e aos de nossa cúria, porque, quando eles e qualquer deles foram condenados a título e em razão de corrupção, extorsões iníquas e lucros ilícitos, o que se expõe mais amplamente nas próprias condenações, eles ou algum deles não pagaram a pena cominada nas condenações no termo para isso designado. [3] Todos e cada um deles foram citados por um emissário da comuna de Florença e foram legitimamente intimados a, em certo prazo, já escoado, comparecer para obedecer a nossos mandados e para se defender imediatamente da mencionada inquirição; não comparecendo, suportaram ser exilados da comuna de Florença por Chiaro Chiarissimi, banidor público, e, nisso incorrendo, sua concordância os pôs em contumácia, conforme as atas de nossa cúria registram mais amplamente todas essas coisas. [4] Assim, tidos eles e cada um deles, em razão de sua contumácia, por confessos, segundo o direito, os estatutos e as ordenações da comuna e do povo da cidade de Florença, as Ordenações de Justiça e com apoio no poder de nossa discricção e segundo toda forma e direito tal como melhor o podemos, nós os condenamos, por meio destes escritos, com força de sentença, de modo que, se algum dos referidos, em algum momento, cair em poder da referida comuna, seja ele queimado pelo fogo de forma que morra.</p> |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <p>[5] Lata, pronumptiata et promulgata fuit dicta condemnationis sententia per dominum Cante potestatem predictum, pro tribunali sedentem in consilio generali comunis Florentie, et lecta per me Bonoram notarium supradictum sub anno, tempore et inditione predictis, die x^o mensis martii, presentibus testibus ser Massaio de Eugubio et ser Berardo de Camerino, notariis dicti domini potestatis, et pluribus aliis in eodem consilio existentibus.</p> | <p>[5] A referida sentença condenatória foi proferida, pronunciada e promulgada pelo referido senhor Cante, <i>podestà</i>, diante do tribunal sentado no conselho geral da comuna de Florença, e lida por mim, Bonora, notário já referido, no ano, no tempo e na indicação referidos acima, no dia 10 do mês de março, presentes como testemunhas <i>ser</i> Massaio de Gubbio e <i>ser</i> Berardo de Camerino, notários do referido senhor <i>podestà</i>, e muitos outros que havia naquele conselho.</p> |
|--|--|

Referências

- ANTONETTI, P. *La vie quotidienne à Florence au temps de Dante*. Paris: Hachette, 1979.
- AUBERT, E. H. A gênese do poema sacro: balizas temporais da Divina Comédia. *Estado da Arte: revista de cultura, artes e ideias*, 07 jun. 2021. Disponível em: < <https://estadodaarte.estadao.com.br/genese-dante-comedia-aubert/> > Acesso em: 20 jun. 2021.
- BEMROSE, S. *A New Life of Dante*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- BRILLI, E. Dante, Firenze e l'esilio. In: R. REA; J. STEINBERG (a cura di). *Dante*. Roma: Carocci, 2020, p. 199-217.
- BRUNI, L. Le vite di Dante e del Petrarca [a cura di M. BERTÉ; texto crítico de R. ROGNONI]. In: M. BERTÉ et alii. *Nuova edizione commentata delle opere di Dante: volume VII, opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, tomo IV, le vite di Dante dal XIV al XVI secolo, iconografia dantesca*. Roma: Salerno, 2017, p. 213-247.
- CAMPANELLI, M. Le sentenze contro i Bianchi fiorentini del 1302. Edizione critica. *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, n. 108, 2006, p. 187-377.
- COMPAGNI, D. *La cronica di Dino Compagni*. Intr. e com. Gino Luzzatto. Milano: Vallardi, 1923.
- DAVIDSOHN, R. *Geschichte von Florenz: Dritter Band, Die letzten Kämpfe gegen die Reichsgewalt*. Berlin: Ernst Siegfried Mittler, 1912.
- INGLESE, G. *Vita di Dante: una biografia possibile*. 2a. ed. Roma: Carocci, 2018.
- LEONARDI, A. M. C. *Dante: Divina Commedia, Inferno*. Milano: Mondadori, 2000 [primeira edição: 1991].
- MALATO, E. *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante: 1. il canto I dell'Inferno*. Roma: Salerno, 2007.
- MAZZAMUTO, P. Barattiere [1970]. In: *Enciclopedia Dantesca*. Disponível em: < https://www.treccani.it/enciclopedia/barattiere_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ > Consultado em 25 jun. 2021.
- MILANI, G. Appunti per una riconsiderazione del bando di Dante. *Bollettino di Italianistica*, n. 8 (2), 2011, p. 42-70.
- MILANI, G. I contesti politici e sociali. In: INGLESE, G. *Vita di Dante: una biografia possibile*. 2a.

ed. Roma: Carocci, 2018 [primeira edição: 2015].

NAJEMY, J. M. *A History of Florence: 1200-1575*. Oxford: Blackwell, 2006.

RICCIARDELLI, Fabrizio. Lupi e agnelli nel discorso politico dell'Italia comunale. In: GAMBERINI, A.; GENET, J.-P.; ZORZI, A. (ed.). *The Languages of Political Society: Western Europe, 14th-17th Centuries*. Roma: Viella, 2011, p. 269-285.

DE ROBERTIS, T. et alii. *Nuova edizione commentata delle opere di Dante: volume VII, opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, tomo III, Codice Diplomatico Dantesco*. Roma: Salerno, 2016.

SANTAGATA, M. *Dante: il romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori, 2020.

SINGLETON, C. S. *Dante Alighieri: The Divine Comedy, Inferno, 2: Commentary*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977 [segunda impressão, com correções].

TOLU, R. M.; BELLINAZZI, A. (a cura di). *L'Archivio di Stato di Firenze: la memoria storica di tredici secoli*. Firenze: Nardini, 2002.

VILLARI, P. *I primi due secoli della storia di Firenze*. 2a. ed. Firenze: Sansoni, 1905 [primeira edição: 1893-1894, em 2 volumes].

Recebido em: 01/07/2021

Aprovado em: 02/10/2021

PARA ONDE NOS CONDUZ A VIAGEM DE DANTE?

Dove ci conduce il viaggio di Dante? Where does Dante's journey lead us?

DORIS NATIA CAVALLARI*

RESUMO: A Itália e sua língua nacional devem muito ao ato revolucionário de um poeta que se atreveu a romper as barreiras do mundo conhecido e adentrar, em primeira pessoa, nos mistérios da outra vida, aquele “al di là” esperado, desconhecido e temido, partindo da tradição (Virgílio) para chegar à “vida nova”, onde a matéria se faz luz. Em sua jornada, o poeta peregrino passa pelo Inferno, onde antigas criaturas monstruosas e ferozes punem as paixões e as ilusões de soberba, posse, avidez; pelo Purgatório, o mundo do meio que é também meio de libertação das ilusões, reino em que a melancolia se irmana à esperança; ao final dele, o poeta alcança o Paraíso terrestre, pois seu arbítrio já é “*libero, dritto e sano*” e lhe permite ascender ao Paraíso, o reino em que o “*ben dell'intelletto*” e a contemplação aliam-se à crescente lucidez, em que a comunhão com o divino se torna real. Ao final de sua busca o “ser com Deus” faz com que o desejo humano seja preenchido de divindade (“*ma già volgeva il mio disio e il velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'Amor che move il sole e l'altre stelle*”). Ao chegar ao “ponto final”, Dante parece esclarecer as dúvidas e temores dos homens de seu tempo, sigilando finalmente as portas do mundo antigo e suas formas de representação, para nos conduzir ao mundo moderno, ao Humanismo, o tempo em que o indivíduo está em contato com a natureza, com a história e o poeta em diálogo constante com sua obra e seu leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri; Viagem; Diálogo; Livre-arbítrio; Indivíduo.

ABSTRACT: L'Italia e la sua lingua nazionale devono molto all'atto rivoluzionario di un poeta che si azzardò a sfondare le barriere del mondo conosciuto ed inoltrarsi, in prima persona, nei misteri di un'altra vita, quell' “al di là”, atteso, sconosciuto e temuto, partendo dalla tradizione (Virgilio) per raggiungere la “vita nuova”, dove la materia si fa luce. Nel suo viaggio, il poeta pellegrino attraversa l'Inferno, dove antiche creature mostruose e feroci puniscono le passioni e le illusioni di superbia, di possesso, di avidità; attraversa anche il Purgatorio, quel mondo intermediario, del mezzo, che è anche mezzo

*Universidade de São Paulo (USP)

doriscavallari@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-9280-5863)



di liberazione dalle illusioni, regno in cui la malinconia si unisce alla speranza; arrivando in alto il poeta raggiunge il Paradiso terrestre, perché ormai il suo arbitrio è *“libero, dritto e sano”* e gli permette di salire al Paradiso, regno in cui il *“ben dell’intelletto”* e la contemplazione si coniugano con la crescente lucidità, dove la comunione con il divino diventa reale. Alla fine della sua ricerca, *“l’essere con Dio”* fa sì che il desiderio umano si riempia di divinità (*“ma già volgeva il mio disio e il velle, / sì come rota ch’igualmente è mossa, / l’Amor che move il sole e l’altre stelle”*). Giunto al *“punto finale”*, Dante sembra chiarire i dubbi e le paure degli uomini del suo tempo, sigillando finalmente le porte del mondo antico e delle sue forme di rappresentazione, per condurci al mondo moderno, all’Umanesimo, al tempo in cui l’individuo è a contatto con la natura, con la storia e il poeta in costante dialogo con la sua opera e il suo lettore.

PAROLE-CHIAVI: Dante Alighieri; Viaggio; Dialogo; Libero arbitrio; Individuo.

ABSTRACT: Italy and its national language owe much to the revolutionary act of a poet who dared to break through the barriers of the known world and enter, first person, into the mysteries of another life, that expected, unknown and feared *“al di là”*, starting from tradition (Virgilio) to reach the *“new life”*, where matter becomes light. On his journey, the pilgrim poet passes through Hell, where ancient monstrous and fierce creatures punish the passions and illusions of pride, possession, greed; through Purgatory, the world of the middle that is also a means of liberation from illusions, a realm in which melancholy unites with hope; at the end of it, the poet reaches the earthly Paradise, because his will is *“libero, dritto and sano”* and allows him to ascend to Paradise, the realm in which *“ben dell’intelletto”* and contemplation combine with growing lucidity, where communion with the divine becomes real. At the end of his search, *“being with God”* makes the human desire to be filled with divinity (*il mio disio e il velle, / sì come rota ch’igualmente è mossa / l’Amor che move il sole e l’altre stelle*). Upon reaching the *“end point”*, Dante seems to clarify the doubts and fears of the men of his time, finally sealing the doors of the ancient world and its forms of representation, to lead us to the modern world, to Humanism, the time in which the individual he is in contact with nature, with history and the poet in constant dialogue with his work and his reader.

KEYWORDS: Dante Alighieri; Journey; Dialogue; Free will, Individual.

O homem sabe muito bem que tudo lhe escapa, não só os bens materiais, cuja posse julgou assegurar, mas também os sentimentos, as alegrias, as exaltações onde pensou descobrir-se a si próprio se abolem com o minuto que lhes deu a vida. E eis que pela arte o homem sente que domina e detém enfim o poder de imobilizar e conservar, não só o que viu à sua volta, mas também o que viveu dentro de si. A arte permite-lhe apoderar-se para sempre, ele e os seus sucessores, da parte do mundo que lhe foi oferecida, e ligá-la indissolúvelmente aos pensamentos, às emoções, às paixões que esta dádiva ou esta conquista despertaram nele, e que lhe deram seu único e verdadeiro valor.

René Huyghe

Quando morava em Florença, Dante pertencia a uma elite social e cultural, orgulhava-se de ter um nome de família, era casado com Gemma Donati, também da elite “*magnatizia*”, isto é, de uma antiga família de mercadores com pretensões de nobreza. Embora não se identificasse com a posição ideológica da família Donati (líderes dos guelfos negros), Dante, que era partidário dos guelfos brancos, gozava de grande prestígio social em sua cidade e tinha recursos econômicos para se dedicar com afinco a suas paixões: os estudos, a poesia e a política.

Os gibelinos e os guelfos, como sabemos, eram dois grandes partidos europeus que tinham como líderes, respectivamente, o Imperador e o Papa. Em Florença, os gibelinos foram derrotados e expulsos da cidade em 1266, fixando-se em Siena e outras cidades partidárias do poder imperial. A expulsão dos gibelinos, longe de promover a paz, viu o partido dominante se dividir entre guelfos brancos, que defendiam uma gestão do Estado mais laica, democrática e com participação popular, e guelfos negros que acreditavam que a elite da cidade, aliada ao poder da Igreja, devia guiar os rumos da política e da sociedade.

Deve-se ressaltar que naqueles tempos a política não era uma profissão, mas uma atividade em tempo parcial exercida por qualquer cidadão do “povo”, entendendo-se por povo, todo aquele que tivesse uma atividade produtiva própria, do padeiro ao banqueiro (na verdade o chamado “*popolo grasso*”), e fosse inscrito em uma das *Artes*.

As *Artes*, que foram criadas pelo governo dos guelfos brancos, eram corporações de ofício que reuniam artesãos, artistas, mercadores e donos de indústrias manufatureiras, desse modo, todo o cidadão que tivesse uma atividade produtiva se agregava à arte correspondente ao seu ofício e gozava da liberdade de poder participar de um dos cinco conselhos comunais que contavam com a participação de 676 cidadãos e eram renovados a cada seis meses.

Ao falar das *Artes*, Cosimo Bartolini Salimbeni Vivai comenta em sua tese, *Memórias de mercadores na Florença comunal do século XIV: os Livros de Família e as “Ricordanze”* de Leonardo di Bartolino Salimbeni, que elas eram

uma típica expressão do espírito que animava o mundo econômico dos centros urbanos medievais: propunha-se, fundamentalmente, conseguir a igualdade de todos os pertencentes à mesma corporação, com referência aos direitos, às obrigações, às pos-

sibilidades operativas, com a finalidade de colocar e manter o mercador em condições de equilíbrio e estabilidade, na verdade, essas corporações ganharam tamanha importância que com o passar do tempo só aqueles que fossem associados podiam exercer livremente sua profissão e fazer parte da vida política da cidade. (VIVAI, 2020, p. 26).

Um detalhe sobre essas corporações é o fato de os partidários dos guelfos negros serem impedidos de se inscreverem em uma das *Artes*, o que limitava sua atividade profissional e os impedia de exercer cargos políticos e participar dos conselhos comunais. Foi nesse período que Dante começou sua atividade política, como membro dos conselhos, chegando a fazer parte do *collegio dei priori*, função executiva renovada a cada dois meses, entre junho e agosto de 1300.

Apesar do governo dos guelfos brancos proporcionar a participação expressiva do “povo” na política, o período era marcado por uma grande intolerância com relação aos opositores, de modo que, quando um partido tomava o poder expulsava os líderes do outro partido da cidade. De fato, não havia lugar para a oposição e para Dante isso era natural, mas de repente “tudo lhe escapa”.

Enquanto o autor se encontrava em missão diplomática em Roma, em novembro de 1301, os guelfos negros tomaram o poder e não se limitaram a expulsar os antigos líderes da cidade, desta feita o partido dominante instaurou processos administrativos contra os *priori* dos brancos, para “moralizar o estado”, acusando-os de improbidade administrativa e minando definitivamente a participação dos acusados da vida pública da comuna. A tomada da cidade foi brutal, Alessandro Barbero comenta

Per cinque o sei giorni i Neri uccisero, torturarono, saccheggiarono e incendiarono a loro piacere. Anche le proprietà di Dante vennero devastate, come ricorda il Bruni: “gli fu corso a casa, e rubata ogni sua cosa, e dato il guasto alle sue possessioni”. (BARBERO, 2020, p.128).

Gemma Donati conseguiu esconder as jóias e as escrituras das propriedades da família, provavelmente avisada pelos parentes do que estava para acontecer; ela ficaria em Florença por toda a vida, mantendo-se com as rendas dos negócios de família, por direito de seu dote paterno, e nunca mais encontraria Dante (Cf. BARBERO, 2020, op. cit.). Uma vez que fora *priore*, o autor foi julgado e condenado em 27 de janeiro de 1302 e em 10 de março do mesmo ano a pagar uma pesada multa e, mais tarde, seria condenado à fogueira. Em 1315, o autor recusaria a anistia que lhe foi oferecida tendo sido condenado mais uma vez.

Desde 2008, alguns políticos tentaram solicitar de Florença a “*riabilitazione di Dante*”, isto é, a anulação da condenação que seria devida à perseguição política e não a delitos cometidos pelo poeta. Contudo, este ano, quando comemoramos os 700 anos de seu passamento, o perdão foi negado por falta de documentação comprobatória, e Dante continua sendo um condenado de Florença. Após a condenação ao exílio, o poeta nunca mais retornaria a sua cidade e, após alguns anos de lutas inúteis, decidiria trilhar outro caminho: começa aí sua grande obra. Pela arte ele terá “o poder de imobilizar e conservar, não só o que viu à sua volta, mas também o que viveu dentro de si.” (HUYGHE, 1986, p.13)

Para falar das inovações nas obras dantescas que nos conduzem a novos rumos do fazer literário, comentarei aqui alguns pontos de um artigo de um jornalista alemão, publicado em 26 de março de 2021, um dia depois do *Dantedì*, que provocou muita controvérsia entre a crítica e os leitores na Itália e na Alemanha. O texto do jornalista Arno Widmann do *Frankfurter Rundschau*¹ suscitou grande polêmica ao afirmar que os italianos nada tinham a comemorar, uma vez que literatura italiana das origens, incluindo a obra de Dante, não era de forma alguma original e que *la prima lirica d'arte madrelingua d'Italia fu scritta in provenzale*², portanto, essa poesia nada mais seria do que uma tradução em “vulgar” da poesia provençal, sem contribuições inéditas para a literatura.

Para o autor alemão, Dante apresenta uma moral “simplista” (ou ingênua), dividindo seu mundo entre bons e maus posicionados em compartimentos que remetem a tediosos escritórios decorados para funções específicas. Ele compara ainda essa “ingenuidade” dantesca à modernidade literária de Shakespeare que teria uma obra moralmente mais aberta e, portanto, mais importante para as letras mundiais, mesmo porque a obra do autor inglês reconhece o valor fundamental da família para a sociedade. Conquista, aliás, salienta o jornalista, que se deveria à revolução luterana. Em outras palavras, o autor parece não somente ser inábil para ler Dante, mas também demonstra desconhecer o tratado *I quattro libri di famiglia*³, escritos por Leon Battista Alberti, entre 1433 e 1440, quase um século antes da reforma de Lutero.

Vale pontuar ainda que Widmann compara Dante a Shakespeare desconsiderando dois aspectos importantes: o período histórico de cada autor e as condições de produção de suas obras. Dante não é o poeta de corte influenciado pela grandeza da cultura italiana que escreve obras-primas para o deleite da corte e da elite local, como é o caso de Shakespeare; a obra do autor florentino é produzida em condições de exílio e solidão, é, especialmente, fruto da exclusão e do lugar do não pertencimento.

Logo, a obra é fruto do “*smarrimento*” e da solidão do poeta cansado das guerras e das tentativas de acordos políticos ineficazes para que possa voltar para casa; seu retorno será de outro tipo, seu caminho não o levará mais a Florença, mas a ser um cidadão e um poeta do mundo.

1 O título original é ‘*Dante: Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen*’ (que corresponderia, em português, a “Dante: os grãos bons no prato, e os maus no papo”, frase do conto Cinderela, dos irmãos Grimm, que remete ao seu trabalho de separar as lentilhas boas das ruins).

2 Esta citação consta da página *Attomelani.net*, na qual são apresentados trechos do original: «*Die erste muttersprachliche Kunstlyrik Italiens wurde auf Provenzalisch geschrieben*» e no qual as frases escolhidas para o comentário, buscam demonstrar como a tradução feita pelo jornal *Corriere della sera*, na tentativa de defender Widmann, era tendenciosa e não correspondia ao tom áspero e irônico do jornalista alemão. Disponível em: <http://www.attomelani.net/index.php/2021/03/30/articolo-widmann-errori-traduzione-corriere-della-sera/>

3 Tratado escrito em vulgar florentino, estruturado em forma de diálogo, como era comum no período, e que enfatiza a necessidade da atenção à família e às virtudes que, se bem cultivadas, podem vencer os revéses da “fortuna”. O texto baseia-se nos princípios aristotélicos sobre as virtudes, aplicando-as na educação dos filhos, no respeito aos anciãos, no dever dos pais na educação primorosa de seus filhos para o bem da sociedade e, inclusive, na relação conjugal que deve se basear no respeito e no amor. Alberti demonstra nesses livros que a família é o núcleo fundamental para a sociedade equilibrada.

Ernst Curtius comenta que a *Comédia* nasceu como a resposta do espírito de Dante a seu destino: o banimento. O “banimento era apenas a confirmação pessoal de uma perturbação na essência do mundo. *Imperium* e *Sacerdotium* foram expulsos de sua órbita; a Igreja, degenerada e a Itália desonrada”, o mundo desmantelado que ele precisava arrumar (CURTIUS, 1996. p. 450). E como poderia fazê-lo? Essencialmente com a sua arte, o fruto de seus talentos que ele não nega oferecer ao leitor.

De todos os comentários apaixonados dos italianos ao texto de Frankfurt, o mais interessante foi o do ministro da cultura Dario Franceschini que se limitou a dizer: “*Non ragionam di lor, ma guarda e passa*”⁴ (*Inferno*, III, v. 51). Entretanto, não seguirei o conselho do ministro, pois alguns pontos chamam a atenção no artigo de Widmann: o primeiro deles foi a avaliação da falta de originalidade ou ineditismo da obra dantesca, já que este é um aspecto importante para Dante que defende sempre a singularidade de seus escritos. Sendo um grande conhecedor da cultura a ele precedente, o poeta insiste que a mera repetição seria infecunda, de modo que oferece suas reflexões para acrescentar algo novo a todos os temas que se propõe a tratar, como acontece, por exemplo, no *De Monarchia*, texto escrito em latim, entre 1310 e 1312, no qual adverte que da boa árvore espera-se bons frutos, de modo que é sua intenção

legar aos pósteros não apenas exibição de ciência, mas principalmente, frutos; para tanto, tornando evidentes verdades irreveladas.

Sei ao certo que com proveito algum contribui quem não faz senão repetir proposição anteriormente desenvolvida por Euclides, ou intenta definir a felicidade já definida por Aristóteles, ou se dispõe a defender a velhice antes defendida por Cícero. A repetição, por supérflua, mais certamente produzirá fastio do que utilidade. (ALIGHIERI, *Monarquia*, livro I, proêmio, 2006, p. 31)

O autor demonstra, com esse comentário inicial, que conhece e valoriza as concepções dos grandes pensadores, mas que também tem algo a acrescentar à matéria proposta. Neste caso, dispõe-se a examinar as questões relativas aos dois poderes essenciais que se encontram em desequilíbrio, como já acenado acima: o Império e o Papado.

O escritor florentino elabora a teoria de um Império universal capaz de promover paz, liberdade e justiça sobre a terra, garantindo assim que a humanidade exercite conscientemente sua liberdade de escolha e de ação, enquanto a Igreja, dispensada de zelar pela justiça entre os homens, poderia dedicar-se totalmente a preparar as almas imortais para sua salvação.

Em uma das traduções do texto para o português, o tradutor, o escritor Hernâni Donato, em suas considerações iniciais, observa que Dante realiza uma obra utópica, mas ao contrário dos utopistas que descrevem as maravilhas de um mundo ideal conquistado, sem demonstrar como chegar a ele, o autor

4 Vale lembrar que este verso dantesco perpetuou-se como um dito na língua italiana e é usado sempre que algo é tão insignificante que não merece consideração.

sinalizou o roteiro de viagem para a bem-aventurança: a limitação de alguns poderes de Estado que restringem a atividade individual, a interdependência e harmonia (relação de primogênito e progenitor) entre os poderes, a valorização do espiritual e mais do que isso, do religioso. (DONATO, 2006, p.23).

Para Dante, como para Platão e Agostinho, o homem tem duas naturezas: a humana e a divina ou imortal e, portanto, são necessários dois poderes em harmonia e igualmente fortes, já que são indispensáveis para o bem da vida em sociedade e para a felicidade futura dos seres humanos.

O jurista e filósofo austríaco Hans Kelsen cuja obra, *A teoria do Estado de Dante Alighieri*, foi traduzida no Brasil e lançada no corrente ano, procura “estabelecer o lugar de Dante na história da Teoria do Estado medieval”, visto que a visão dantesca é “a mais magnífica expressão da doutrina medieval e, ao mesmo tempo — ao menos em muitos pontos —, a sua superação” (KELSEN, 2021, p.8).

Kelsen afirma ainda que

Dos quatro problemas fundamentais que ocuparam a vida intelectual de Dante — o amor, a fé, a ciência e a política —, foi o último que mais permeia seus pensamentos e sentimentos. A política, a mesma que o levou à prática e que imprimiu à sua vida uma direção trágica!

Em quase todos os seus escritos, estão presentes ideias políticas e elaborações teóricas sobre o Estado. Isso vale também para a grande obra de sua vida, a *Divina Comédia*, na qual ele trabalhou desde 1300 até um pouco antes de sua morte em 1321. (KELSEN, 2021, p. 62).

Não seria difícil entendermos porque a política esteve sempre presente na obra dantesca, se considerarmos, com Massimo Cacciari⁵, que Dante não via a política como remédio para os nossos pecados, como defendiam Agostinho e Tomás de Aquino — comentados, aliás, pelo poeta na *Monarquia*, juntamente com Aristóteles e outros filósofos clássicos —; ela não existe para controlar nossas más tendências ou coibir nossos pecados, existe porque somos animais políticos, assim sendo, a política não é um remédio amargo para nossas faltas, mas é inerente ao próprio sujeito.

Desse modo, pode-se dizer que, para Dante, fazer política nos leva a entrar em contato e a assumir totalmente nossa natureza humana e é com essa natureza que o autor vai adentrar o mundo do “*al di là*”, pois, se na *Monarquia* Dante explora teoricamente os princípios fundamentais de paz, justiça e liberdade de escolha e de ação, é em sua obra maior que exemplifica sua necessidade, para que as decisões individuais sejam conscientes e frutíferas. Na *Divina Comédia*, Dante elucida que a liberdade de escolha é uma característica da vida humana terrena. Só o homem mortal escolhe e concretiza no seu agir essas escolhas, contudo elas deixarão marcas na alma imortal, e Dante será testemunha disso ao vê-las e ouvi-las no tempo das coisas

5 Reflexão exposta pelo filósofo italiano na conferência “Dante, la lingua e la politica” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3RXtpoAsscM>

eternas.

Outro aspecto a se destacar no artigo de Arno Widmann é a fonte de inspiração para a obra dantesca que, segundo o jornalista, seria de origem muçumana, visto que naquele período havia na Europa várias traduções do texto árabe que relata a viagem de Maomé ao Paraíso, e o autor de Florença devia conhecê-la, sendo ele um grande leitor. Neste caso, Widmann desconsidera não só a tradição greco-latina sobre essa questão (vale lembrar que Virgílio propõe uma viagem ao outro mundo e Dante afirma e demonstra se basear nele para realizar sua obra), mas também o fato de o texto dantesco se enquadrar nas *Visiones animarum*, verdadeiro gênero literário bastante conhecido na Idade Média, no qual os autores, geralmente religiosos do Norte da Europa, contam suas visões do outro mundo, como meio de salvação de suas almas pecadoras, através de uma viagem guiada por um emissário celeste. Antes da *Comédia*, o mais famoso desses relatos é *A visão de Tundal ou Túndalo*⁶ (*Visio Tungdali*), escrito em 1149 por um monge cisterciense, de origem irlandesa, que se encontrava no sul da atual Alemanha.

As *Visiones animarum*, apesar de relatar as visões do “*al di là*”, são compostas em forma de monólogos ou contam com reduzidos diálogos entre o protagonista e o anjo que o guia. A obra de Dante, por sua vez, é marcada não pelo mero relato das visões, mas pelo diálogo direto com as almas que dão testemunho da sua experiência humana e individual, falam do tempo das ações e das escolhas, em um momento em que as escolhas e as ações não são mais possíveis. Como salienta Flávio Aguiar em seu texto “Visões do inferno ou o retorno da aura”, as almas com as quais Dante dialoga

purgam suas penas no Inferno [e] são visionárias, podendo ver o futuro e o passado. São cegas para o presente, mas ávidas de presença; ávidas perante essa oportunidade única que o poeta lhes oferece em sua eternidade muda. Através do olhar e da palavra do poeta elas têm a oportunidade de aceder à palavra humana, à história. (AGUIAR, 1997, p. 322)

Como observa Curtius, remetendo-se a Carlyle⁷, em Dante criaram voz dez séculos de silêncio (CURTIUS, 1996, p. 302-03). Há nessas vozes, de acordo com o lugar em que se encontram, lamento, tristeza, desespero, aceitação trágica de seu destino final, no caso do Inferno; esperança e melancolia, no Purgatório e, finalmente, júbilo pela comunhão com o divino, no Paraíso. Mas seja qual for o destino dessas almas, Dante possibilita-lhes a retomada da palavra e do resgate da própria experiência humana. Desse modo, instaura-se na narrativa uma interação permanente dos enunciadores que confrontam suas idéias, pela exposição de diferentes pontos de vista, conforme o lugar que ocupam. Por meio do relato dos mortos, o poeta-peregrini-

6 Recomendaria para aprofundamento sobre o argumento o texto: ZIERER, A. M.S. A Visão de Túndalo no contexto das viagens imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo. In: *Notandum* 32 maio-ago 2013 CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand32/07adriana.pdf>

7 Thomas Carlyle (1795-1881) foi um importante crítico e ensaísta escocês, de pensamento calvinista que deu contribuições originais sobre a *Comédia*.

no vai reavaliar os próprios valores e as escolhas de sua experiência humana.

Seria oportuno considerar que, no período de Dante, a visão sobre a morte tinha sofrido uma mudança fundamental em relação à Alta Idade Média, quando era vista como destino coletivo da espécie. Philippe Ariès, em seu livro *História da morte no Ocidente*, chama essa nova percepção de “morte de si mesmo”, ou seja, a morte passa a ser encarada como experiência individual, pois é “pensada como uma separação instantânea da alma e do corpo, seguida pelo julgamento imediato e particular de cada defunto” (LE GOFF, 2002, p. 243). Como alerta Beatrice, no canto XXXIII do Purgatório,

Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.
(Purgatorio, Canto XXXIII, 52-54)

É com a consciência de que “viver é correr para a morte”, ou que esta vida “era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres” (ARIÈS, 2003, p.56), que Dante visita o mundo dos mortos, no momento de sua temporalidade finita, como homem histórico, livre para tomar decisões individuais e praticar ações que determinarão o seu porvir.

O poeta-peregrino esclarece o valor e a potência da liberdade na discussão apresentada nos cantos centrais do texto, XVI e XVII do Purgatório, e apresenta a síntese dessa discussão nas palavras de Marco Lombardo, no canto XVI:

A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.
(Purgatorio, Canto XVI, 79-81, grifo nosso)

A afirmação “*liberi soggiacete*” ceta o paradoxo cristão pelo qual só é livre aquele que aceita a lei de Deus, que impõe a cada um a escolha do próprio caminho, pois “*la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura*”. Neste momento, Dante percebe quão rica e perigosa é a liberdade, não determinação do céu, mas opção individual. Como ele elabora, na *Monarquia*:

O gênero humano, quando inteiramente livre, otimamente vive.... Tenha-se presente, desde logo que o princípio fundamental da liberdade é o livre-arbítrio que muitos ostentam na boca, mas pouco no intelecto. Afirmam a existência do livre-arbítrio, ou seja, o livre julgar segundo a livre vontade. Afirmando-o dizem verdade, sem contudo enfronharem-se no real significado das palavras pronunciadas. [...] Digo, porém, que o juízo medeia a apreensão e o apetite. [...] Se o juízo aciona de modo tão cabal o apetite, e se de nenhum modo for por este influenciado, certamente é livre. Mas se o julgamento, por algum modo resultar determinado pelo apetite, não será livre. (ALIGHIERI, 2006, p. 47-8)

Logo, saber escolher é parte do caminho da vida humana e cabe ao indivíduo tomar consciência e posse deste bem precioso, a liberdade de optar e de traçar o próprio destino. Contudo, a apreensão desta realidade acontece no caminho de Dante pela eternidade, naquela “intensa recordação da finitude da vida”, como comenta Felipe S. L. Villela (2010, p. 106), em sua dissertação *O caminho da nossa vida, uma aproximação entre “Ser e tempo” e “Divina Comédia”*. O estudioso observa, ainda, que “A consciência da morte, enquanto horizonte no qual se desenrola o existir, singulariza o homem. Diante da sua finitude, o homem é posto na intransferibilidade da sua existência” (p. 85). Essa intransferibilidade pode ser testemunhada na *Comédia*, no canto XXX do *Purgatório*, quando o nome do poeta é citado uma única vez e ele terá seu momento individual de contrição e confissão.

Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti convien per altra spada.
(Purgatorio, canto XXX, 55-57)

A sentença de Beatrice acontece no momento em que o poeta vê-se novamente sozinho, sem o guia Virgílio que o levava até ali. Dante está só, pois nesse momento o poeta não é um representante da humanidade, é apenas indivíduo, contudo agora “*libero, dritto e sano*” (Purgatorio, canto XXVII, v. 140) é seu arbítrio, como dirá Virgílio em sua despedida. No verso do mestre latino, aliás, encontra-se sintetizado o grande objetivo da viagem de Dante desde seu “*smarrimento*” que o levou à selva escura. O caminho percorrido o conduziu até o momento em que Virgílio proclama o seu último verso em todo o poema: “*per ch’io te sovra te corono e mitrio*” (canto XXVII, v. 142). Com a “coroa e a mitra” da liberdade, Dante torna-se senhor de si mesmo. Não mais subjugado aos próprios erros nem a suas errâncias, não mais sob as ilusões de mando e de prestígio social do período florentino, mas livre para o seu caminho verdadeiro; nessa nova condição, tem a força necessária para enfrentar a si mesmo (e confessar-se), antes de poder atravessar as barreiras das sombras terrenas e se deixar arrebatar ao mundo celeste, pelo olhar de Beatrice.

Felipe Villela salienta ainda que

O homem que escolhe, inscrito na sua situação presente, a partir da consciência da finitude, reconhece-se como o verdadeiro responsável pela vida que vive. O chamado da consciência convoca o homem para o seu ser culpado; não porque tenha feito algo de errado, mas porque agora sabe que a sua existência está única e exclusivamente sob sua responsabilidade. A voz da consciência – voz silenciosa da angústia – que fala a partir da finitude, convoca o homem a decidir pelo próprio ser, empunhando a responsabilidade do seu ter que ser. (2010, p. 108)

Assim, Dante evidencia que a jornada terrena vivida com consciência individual é o único modo para legar à coletividade e aos pósteros as almeçadas paz, justiça e liberdade e, ainda, é o

caminho para dignificar a alma e prepará-la para ler o livro da divindade “*legato con amore in un volume/ ciò che per l’universo si squaderna*” (Paradiso, canto XXXIII, v 86-7).

Outra questão a se considerar quanto às *Visiones animarum*, anteriores à *Comédia*, é o fato de serem sempre divulgadas em latim pois, mesmo quando o original era escrito em algum dialeto local, eram traduzidas em língua latina para que alcançassem um maior número de leitores, uma vez que eram obras destinadas prioritariamente a um público erudito de pares, capazes de compreender o valor de tais relatos, bem como servirem também de testemunho para reafirmar o poder da Igreja na Idade Média.

Já a *Comédia* é escrita na língua nova, acessível ao leitor do “vulgar” e com um trabalho estilístico preciso para concretizar ideias abstratas, pelas similitudes, comparações e metáforas da língua que remetem a imagens conhecidas e palpáveis. Outra inovação dantesca é o fato de o protagonista não ser guiado por um anjo, mas pelo espectro de um autor clássico, um imortal da literatura como o próprio Dante prediz que se tornará (no canto IV do Inferno que trata do limbo: “*si ch’io fui sesto tra contanto senno*”, v. 102). Virgílio é o representante da grandeza humana e de sua *philosophica documenta*, isto é, da racionalidade capaz de conduzir o poeta-peregrino até o Paraíso terrestre, onde o emissário divino não será um anjo, mas a mulher amada que traz no nome a beatitude.

Beatrice é o feminino salvífico que ajuda o poeta a superar os obstáculos que o ligam à vida temporária, mortal e efêmera, para experimentar o gozo momentâneo da perfeição paradisíaca e vivenciar uma fração da visão do absoluto, embora a mente humana seja muito frágil “*per far tesoro*” (Paráiso, I, v 10) ou “*significar per verba*” (Paráiso, I, v.70) a riqueza de tal experiência. Ao visitar o reino celeste,

Dante não pode mais servir-se de similitudes com as paisagens terrenas, nem com o aspecto figural que caracterizam os personagens com quem nosso herói dialoga nos dois primeiros reinos; aqui as almas não são mais homens, mas essências iluminadas do ser, são apenas espíritos em sua pureza original, e a paisagem e a figura transmudam-se em luz e música.

Logo, a poesia deve ser a canora representação da iluminação espiritual e a experiência passa a ser tão interior que “*dietro la memoria non può ire*” *Paradiso*, I, v.9). (CAVALLARI, 2015, p. 40)

Seguindo Dante em sua ascensão percebemos que ele é capaz de responder aos questionamentos sobre as virtudes e sobre a Sagrada Escritura, etapa necessária para se mostrar digno da visão de Deus. Sendo um estudioso, o poeta é capaz de superar bravamente todas as provas a que é submetido até alcançar sua meta, demonstrando que para o ser humano que jornadaia na finitude cada etapa é um aprendizado árduo, em todos os reinos. O Paraíso é o mundo do “*ben dell’intelletto*” (Inferno, III, v. 18) e a contemplação conjuga-se com o aumento da lucidez do poeta que pode admirar a sabedoria da criação e das leis divinas até realizar o grande anelo de seu espírito humano: o contato direto com o criador, “*la Divina Potestate, la Somma Sapienza e Il Primo Amore*” (Inferno, III, v. 5-6).

Enfim, a inovação dantesca foi tamanha que fez com que as *Visiones animarum* anteriormente produzidas fossem praticamente esquecidas, sendo alvo de estudos apenas de alguns especialistas em Idade Média, e talvez o senhor Widmann nunca tenha ouvido falar delas.

Mais uma inovação importante no texto dantesco é o fato de seu poema épico, inspirado principalmente pela *Eneida* de Virgílio, não ser uma tragédia, mas uma *Comédia* escrita em linguagem *remissus et humilis* (simples e humilde), isto é, em “língua vulgar”, como deve ser o gênero “cômico” que, neste caso, remete ainda ao riso dos beatos no Paraíso. Além disso, a obra dantesca não narra as aventuras de um herói lendário, porta-voz do poder oficial que salva sua pátria do inimigo, mas a epopéia singular do homem novo, um cristão “*smarrito nel mezzo del cammin*”, um protagonista que é o próprio autor da obra contada na língua de seu povo e que nos mostra a importância da consciência individual para o bem da coletividade.

Ao final da experiência, o poeta não consegue mais traduzir a perfeição e sua palavra perde o vigor até que declara: “*all’alta fantasia qui mancò possa*” (Paraíso, XXXIII, v. 142). Neste momento em que falta à palavra a potência para significar, a poesia se faz silêncio, ou como diria Francesco De Sanctis, morre junto à fantasia.

“*L’Amor che move il sole e l’altre stelle*” (Paraíso, XXXIII, v. 145) move também o universo dantesco e toda a literatura italiana da fase genética, como a denomina o crítico Alberto Asor Rosa, para quem os três gênios, isto é Dante, Petarca e Boccaccio, fundam a literatura laica da era moderna, que não se opõe à visão religiosa do período, nem desmerece sua importância, mas se funda na necessidade de

l’individuazione di una sfera di autonomia di scelte espressive e culturali, ispirate a valori nuovi, che possono anche avere rapporti con quelli antichi, ma delimitano ormai con esattezza una diversa tipologia dell’operare intellettuale umano. (ASOR ROSA, 1997, p. 35)

Dante propõe-se, em todas as suas obras, a deixar as marcas do indivíduo, de modo que re-dimensiona de forma revolucionária a posição histórica do homem e da literatura. O banimento lhe deu a consciência de que, de repente, “tudo lhe escapa” e o fez abdicar da sonhada coroa de louros, que lhe seria dada pelos contemporâneos se sua obra maior fosse escrita em latim, para “apoderar-se para sempre, ele e os seus sucessores, da parte do mundo que lhe foi oferecida” (HUYGHE, 1986, p.13) e para ser o grande poeta da nova língua, dos novos tempos. E sua obra ressoará ainda entre aqueles “*che questo tempo chiameranno antico*”, como sentenciava seu trisavô Cacciaguیدا, no décimo sétimo canto do *Paradiso*. E não seria de se espantar se daqui a setecentos anos os homens continuarem a falar de Dante, ou de Shakespeare; quanto ao senhor Widmann, receio que terá que se contentar com o breve sucesso do corrente ano.

Referências

- AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. (organização, introdução, notas e comentários de Anna Maria Chiavacci Leonardi). Bologna: Zanichelli, 2010.
- ALIGHIERI, D. *A Monarquia*. Trad. Introdução e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Ícone, 2006.
- ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente*. Da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003 [primeira edição no original francês: 1975]
- ASOR ROSA, A. La fondazione del laico. In: *Genus Italicum*. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo. Torino: Einaudi, 1997, p. 33 a142.
- BARBERO, Alessandro. *Dante* (Italian Edition) (p. 128). Bari-Roma: Editori Laterza, Edizione digitale (Kindle): setembro 2020.
- CAVALLARI, D.N. Autor ou autoridade: Dante e a narrativa como superação. In: Revista *In arte*. São Paulo: Colégio Dante Alighieri, 2015. Disponível em: <https://www.colegiodante.com.br/wp-content/uploads/2015/11/InArte2015.pdf>. Acesso em: 18/10/2021
- CURTUS, E.R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996. [edição de referência em alemão: 1984, primeira edição : 1948]
- DE SANCTIS, F. *Saggi e lezioni su Dante*. Torino, Einaudi, 1955.
- HUYGHE, R. *O poder da imagem*. Trad. Helena L. Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- KELSEN, H. *A teoria do Estado de Dante Alighieri*. Trad. Luiz Felipe B. Osório. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- LE GOFF, J. & SCHMITT, J-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Vol II. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (verbete Morte e mortos, por Michel Lauwers, p. 243-261)
- VILLELA, Felipe Stiebler Leite, “O caminho da nossa vida, uma aproximação entre *Ser e tempo e Divina comédia*”. Mestrado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 136 f., 2010. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11835>. Acesso em: 4/4/2019
- VIVAI BARTOLINI SALIMBENI, C. *Memórias de mercadores na Florença comunal do século XIV: os Livros de Família e as “Ricordanze” de Leonardo di Bartolino Salimbeni*. Tese (Doutorado em Letras, Língua, Literatura e Cultura Italianas) Universidade de São Paulo, São Paulo, 428 f., 2020.
- Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-19022021-165849/pt-br.php>. Acesso em: 08/10/2021
- Dante, Shakespeare e Marco Polo: dividere il mondo in buoni e cattivi. In: *Corriere della sera*, 28/03/2021. Tradução/adaptação do texto de Arno Widmann. Disponível em: https://www.corriere.it/esteri/21_marzo_28/dante-shakespeare-marco-polo-dividere-mondo-buoni-cattivi-f90ff5a8-8fef-11eb-bb16-68ed0eb2a8f6.shtml. Acesso em: 1/10/2021
- Articolo su Dante di Arno Widmann: Errori di traduzione del Corriere della Sera. Disponível em: <http://www.attomelani.net/index.php/2021/03/30/articolo-widmann-errori-traduzione-corriere-della-sera/>. Acesso em: 15/08/2021

Recebido em: 24/11/2021

Aprovado em: 07/12/2021

**ENTRE A ENTIDADE TERRENA E DEÍFICA
DE BEATRIZ: TRANSFIGURAÇÕES DA MUSA
DANTESCA EM *VIDA NOVA* E NA *DIVINA COMÉDIA***

**Tra l'entità terrena e deifica di Beatrice:
trasfigurazioni della musa dantesca in *Vita Nuova* e *La
Divina Commedia***

**Between Beatriz's earthly and deific entity:
transfigurations of the Dantesque muse in *New Life*
and *The Divine Comedy***

ANNE CAROLINE DO NASCIMENTO RIBEIRO *

JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO **

RESUMO: Neste estudo, centrar-nos-emos na inspiração máxima de Dante Alighieri, Beatriz. Um dos grandes trunfos da musa – e de Dante, ao construí-la de forma tão elaborada – encontra-se na transmutação que a personagem recebe nas obras de Dante: no amor cortês e stilnovista de *Vida Nova*, na filosofia de *Convívio*, e nas alegorias e na teologia de *A Divina Comédia*, é possível, através dela, tecer uma representação não apenas da intelectualidade do homem medieval, mas também das diferentes representações da mulher na literatura do *trecento*. É na personagem que também encontramos o maior símbolo desta escola literária italiana, que nos permitirá divisar o auge da concepção da mulher como figura beatificada na Idade Média. Beatriz, como uma figura profética, traz consigo a gênese da literatura italiana. Por exprimir tal efeito de transformação em cada obra dantesca e por se constituir de sentidos que se suplementam e, ao mesmo tempo, que denotam a mudança gradual da personagem, iniciaremos tratando da gênese de Beatriz em *Vida Nova* até sua transfiguração *post mortem* na *Comédia*.

PALAVRAS-CHAVE: Beatriz; Dante Alighieri; *A Divina Comédia*; *Vida Nova*.

*Universidade de São Paulo (USP)

annecaroline.ribeiro@outlook.com – (ORCID: 0000-0001-9677-7743)

**Universidade Federal do Acre (UFAC)

jucianecavalheiro@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-5845-8079)



ABSTRACT: In questo studio, ci concentreremo sulla massima ispirazione di Dante Alighieri, Beatrice. Una delle più grandi prerogative della musa – e di Dante, nel costruirla in modo così elaborato – si trova nella trasmutazione del personaggio nelle opere dantesche: nell’amore cortese e stilnovista di *Vita Nuova*, nella filosofia di *Convivio*, nelle allegorie e nella teologia della *Commedia* è possibile, tramite questa protagonista, tessere una rappresentazione non solo dell’intellettualità dell’uomo medievale, ma anche delle diverse rappresentazioni della donna nella letteratura del trecento. È in questo personaggio femminile che troviamo anche il più grande simbolo di questa scuola letteraria italiana, che ci permetterà di scorgere il vertice della concezione della donna come figura beata nel Medioevo. Beatrice, come figura profetica, porta con sé la genesi della letteratura italiana. Esprime un tale effetto trasformatore in ogni opera dantesca e costituisce significati che si completano a vicenda, allo stesso tempo che denotano il graduale mutamento del personaggio, perciò inizieremo ad affrontare la genesi di Beatrice nella *Vita Nuova* fino alla sua trasfigurazione *post mortem* nella *Commedia*.

PAROLE CHIAVE: Beatrice; Dante Alighieri; *La Divina Commedia*; *Vita Nuova*.

ABSTRACT: In this study, we will focus on the maximum inspiration of Dante Alighieri, Beatrice. One of the muse’s greatest assets - and Dante’s, in building it in such an elaborate way - is found in the transmutation the character receives in Dante’s works: in the courteous and stilnovist love of *New life*, in the philosophy of *Convivio*, and in the allegories and theology of *The Divine Comedy*, it is possible, through it, to weave a representation not only of the intellectuality of the medieval man, but also of the different representations of the woman in the literature of the fourteenth century. In the character is where we can also find the greatest symbol of this Italian literary school, which will allow us to glimpse the apex of the conception of women as a beatified figure in the Middle Ages. Beatrice, as a prophetic figure, brings with herself the genesis of Italian literature. By expressing such a transformation effect in each dantesque work and by constituting meanings that supplement each other and, at the same time, that denote the gradual change of the character, we will begin by addressing the genesis of Beatrice in *Vita nuova* until her *post mortem* transfiguration in the *Comedy*.

KEYWORDS: Beatrice; Dante Alighieri; *The Divine Comedy*; *Vita nuova*.

1. Introdução

A lírica de Dante Alighieri (1265-1321) trouxe consigo um novo conceito sobre a mulher, seja real ou idealizada. Ademais, como bem pontua Macedo ao tratar sobre a personagem com maior destaque na obra do poeta, “o amor de Dante por Beatriz é importante não só para fundamentar um novo estilo, mas um momento no interior da poesia em que a mulher constitui elemento geral do verso” (2011, p. 75), pois é a partir de Beatriz, sua musa, que encontramos uma narrativa com uma dedicação tangível ao gênero feminino, o que reverberará consistentemente na *Divina Comédia*.

Discorrer, portanto, sobre a *donna gentile* de Dante significa realizar uma peregrinação entre as mais diversas interpretações de uma criação tão rica e misteriosa que, ainda na contemporaneidade, suscita estudos produtivos no âmbito da literatura italiana e mundial. O seu prestígio e o magnetismo que atraem os leitores e estudiosos a ensejar compreender cada vez mais sua essência, não se encontra apenas no mérito de ser a personagem feminina mais relevante da *Divina Comédia* dantesca, mas por representar, por si só, alegorias e representações simbólicas que se renovam a cada obra de Dante ou a cada diálogo com o poeta no *Purgatório* e *Paraíso*. Sua relevância é tanta que há quem afirme, como o poeta Charles Williams (2000 [1943]), que a maior criação de Dante não teria sido a *Divina Comédia*, mas na verdade a sua *donna angelo*: Beatriz.

A simbologia da musa assume uma conjectura que não se reteve apenas a inspirar autores medievais, mas também se estendeu a diversos ramos dos estudos humanistas posteriormente, e, mesmo após o Renascimento, estabeleceu influência em artistas, como, por exemplo, na Irmandade Pré-raphaelita, já na Era Vitoriana. Objetivamos, assim, acompanhar a configuração da musa inspiradora de Dante, partindo de sua gênese em *Vida Nova* até sua transfiguração pós-morte na *Divina Comédia*, observando-a através do prisma de estudos que a relacionam tanto com o amor jovem de Dante, como com o espectro do *speculum dei*, após a morte da musa.

2. *Apparuit iam beatitudo vestra: Beatriz em Vida Nova*

O advento da musa dantesca dá-se na obra *Vida Nova*, – escrita entre os anos de 1283 e 1293 – um breve *libello* da juventude de nosso poeta estruturado em prosímetro: uma construção textual que oscila entre poesias seguidas por prosas explicativas, sucessivamente alternando-se. Neste prosímetro, Dante conta sua história de amor com Beatriz, desde o primeiro momento em que a vê, até o momento da morte de sua musa, passando pelo processo de luto e a promessa de se dizer dela o que nunca se disse de nenhuma outra¹, um famoso prelúdio da *Divina Comédia*. Segundo Gillet (1941, p. 29 apud TORRES, p. 283), o livro apresentaria dois sentidos primordiais: o primeiro referente à obra como um livro de lembranças, e o segundo como a grande metáfora de um segundo nascimento, um mistério ou regeneração. Em nossa perspectiva, ambos os sentidos podem condensar sem se invalidar simultaneamente, mas priorizando, claramente,

1 *VN*, XLII.

a essência metafórica da obra como o signo de algo maior, como proposto pelo movimento stilnovista. Assim, também, abrem-se interpretações e leituras sobre a personagem de Beatriz e suas possibilidades tanto como mulher real, quanto como transfiguração simbólica. Para Barber (1981, p. 1), o núcleo central da obra *Vida Nova* gira em torno de três personagens – Dante, Beatriz e o Amor – sendo a mais importante dentre eles, Beatriz.

Sobre a historicidade da grande musa do romance, por séculos discutiu-se sua concentricidade como mulher real. De acordo com Fogliaro (2012), por *Vida Nova* apresentar-se como um romance autobiográfico, nenhum leitor poderia duvidar da veracidade da existência de Beatriz como dona real, entretanto “È leggendo tutto il corpus delle opere dantesche che però ci si rende conto che Beatrice non è solo una donna in carne e ossa, è molto di più”² (2012, p. 10). A existência de Beatriz, que já na obra *Vida Nova* é posta em lugar de dubiedade por permear entre descrições oníricas e realistas, propicia ainda mais especulações e interpretações ao longo das demais obras dantescas.

De fato, no que se refere a essa historicidade, há um longo percurso de confabulações e debates, sendo que a tradição tende a afirmá-la como uma senhora real de Florença. O primeiro a pôr em questionamento a existência da musa após à morte de Dante, antes mesmo de Boccaccio, teria sido Graziolo de’ Bambaglioli³. Suas considerações levaram a suspeita de que a personagem realmente existiu como uma mulher de “carne e osso”, embora, seja por falta de documentação ou inconsistência de provas, o autor não tenha chegado à uma consideração definitiva sobre isso. Essa mulher seria reconhecida posteriormente pelo nome de seu pai, como nota-se no códice Barberiniano (1386), onde se lê “figliuola che fue di Folco Portinari” (apud FOGLIARO, 2012, p. 13), identificada também como esposa de Simone, da família Bardi. Entretanto, talvez não sejam informações necessariamente consistentes, uma vez que em grande parte das obras do autor que tratam de Beatriz há a omissão dos nomes de seus parentes. Após Bambaglioli, muitos outros estudiosos debruçam-se sobre a historicidade da personagem:

Secondo Guido da Pisa, per esempio, Beatrice può essere intesa come la beatitudine, come la grazia cooperante o la vita spirituale. Il commentatore però non rinnega il valore storico dei personaggi della *Commedia*, riconoscendo in Beatrice una donna reale. Jacopo della Lana, invece, pur insistendo sull’identificazione di Beatrice con la teologia, basandosi su quanto Dante stesso dice, scrive: «Dieci anni erano passati che Beatrice era morta», ma anche: “sicome Beatrice al mondo li parve più bella dell’altre”⁴ (FOGLIARO, 2012, p. 14).

2 “É lendo todo o corpus da obra dantesca que se percebe, porém, que Beatriz não é só uma mulher de carne e osso, mas muito mais que isso” (tradução nossa).

3 Escritor italiano de Nápoles, lembrado por seu comentário latino sobre *o Inferno*, de Dante.

4 Segundo Guido de Pisa, por exemplo, Beatriz pode ser entendida como a beatitude, como a graça auxiliadora ou a vida espiritual. O comentador, porém, não nega o valor histórico das personagens da *Divina Comédia*, reconhecendo em Beatriz uma mulher real. Jacopo della Lana, ao contrário, enquanto insiste sobre a identificação de Beatriz com a teologia, baseando-se no quanto o próprio Dante diz, escreve: “Como no mundo Beatriz lhe parece mais bela que as outras” (tradução nossa).

De acordo com a autora, dos pensadores citados, Jacopo é um dos que não atribuiu a Beatriz uma personalidade física e defende que a musa seja um artifício retórico e ornamental de Dante. Boccaccio, a quem muito se recorre como o primeiro estudioso de Dante, fornece em seu *Trattatello in laude di Dante* (1351-1355) detalhes exageradamente romantizados sobre a história do primeiro amor de Dante. De qualquer forma, a discussão nunca chegou a extinguir-se de fato, e ainda hoje o debate subsiste, contando inclusive com aqueles que acreditam que Beatriz possa ser ao mesmo tempo uma figura real e uma mulher a quem Dante atribuiu características que a transformaram na musa ideal de sua poesia.

O valor simbólico da personagem não se perde pela falta de informação sobre sua existência física. Pelo contrário, a ausência de uma certeza suscita ainda mais curiosidade quando se pretende analisar o compêndio dantesco, em busca de uma compreensão sobre a personagem ou através dela. Para Aurbech, por exemplo, como recorda Marnoto (2001, p. 82), é até mesmo indiferente saber se Beatriz viveu mesmo em Florença ou se era esposa de Simoni de Bardi, e a focalização nessa questão consistiria em uma problemática de proporção antipoética. Uma análise literária sobre a personagem ultrapassa questões históricas, por mais que o assunto sobre a existência da musa ainda persista como uma das incógnitas favoritas entre os pesquisadores de Dante.

Quando analisamos Beatriz sobre o prisma do *dolce stil novo*, encontramos em *Vida Nova* até mais que uma representação de uma extensão do Amor Cortês, pois “a amada do poeta florentino emerge como mediadora entre o particular e o universal. Beatriz se transmudou e se transfigurou. Por seu intermédio, Dante foi capaz de encontrar, em acontecimentos terrenos, a manifestação da transcendência” (FRÓES, 2015, p. 6). O amor dantesco, desprendido de lubricidade terrena, é a pura compreensão da busca pelo conhecimento, e sendo assim, pela salvação, possível através da devoção dedicada à Beatriz. Além disso, o romance viria a demarcar o início do processo de amadurecimento do poeta, que, segundo Silva (2009) manifesta-se em três fases⁵, acompanhado em todas elas por sua estimada musa, ou mesmo sua memória, partindo da realidade telúrica ao amor que instiga o processo salvífico e que dará início à *Divina Comédia*. Embora nem todas as obras de Dante configurem-se como stilnovistas, a personagem de Beatriz em cada uma delas não apresenta confrontos internos, não entra em confronto consigo, mas, assim como o poeta, em suas próprias transfigurações também amadurece e completa-se em seu significado. Para Marnoto (2001, p. 60), na *Divina Comédia* a personagem encontra seu lugar de fastígio, de maturação junto às experiências do autor, mas é em *Vida Nova* que ela nasce, onde inicia-se e focaliza-se a luz sobre a sua pluralidade.

O primeiro contato do poeta com a musa teria sido aos nove anos, como o próprio narra na

5 “A obra de Dante surge normalmente dividida em três períodos, tendo em conta a própria evolução intelectual e artística do seu autor. A um primeiro período de culto da poesia e do ideal cavaleiresco interrompido pela morte de Beatriz, segue-se um momento de entusiasmo pelo saber como meio privilegiado para o aperfeiçoamento ético da pessoa humana, vindo a culminar num período em que Dante é invadido pelo desejo de uma reforma político – religiosa da sociedade. Ao primeiro período corresponde a *Vita Nuova* e *Le Rime*; ao segundo período a *De Vulgari Eloquentia* e *Il Convívio*; e ao terceiro a *Monarchia* e *La Divina Commedia*” (SILVA, 2009, p. 44).

segunda seção de *Vida Nova*. Do efeito que a visão de Beatriz causa sobre Dante provém ricos detalhes psicológicos, marcados já por uma concepção mais profunda e humanista do amor e consiste em uma descrição sintetizante do avanço sobre as questões sensoriais causadas pelo sentimento amoroso em todos os três níveis espirituais: *spirito della vita*, *spirito animale* e *spirito naturale*. O amor apossa-se, assim, da alma do poeta:

D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sircustade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piacere compiutamente⁶ (*VN*, II, p. 1).

Além do frêmito causado pela primeira visão e contato com a musa, no terceiro capítulo Dante narra seu reencontro com Beatriz, nove anos depois de conhecê-la: neste momento, ocorre o episódio da saudação, ponte de iniciação para mover o sentimento que incita no homem o amor divino. É através da humil saudação de Beatriz que Dante usufrui de uma visão onde se escuta do próprio amor: *Ego domnus tuus*. O amor assume então papel de ditador, e logo é o mesmo que ordena Dante que escreva em glória da sua musa (*VN*, XII). E não só o amor se faz o dono da alma do poeta, como a própria Beatriz já é designada como tal desde o princípio “«donna» da mente do poeta (1.2 [III 1]) – o que se reitera, pouco depois, como «donna della salute» (*VN* 1.15 [III 4]), proprietária e doadora da salvação de Dante” (STERZI, 2006, P. 343).

Sobre os famosos estudos das analogias a figuras da fé cristã que a personagem apresentaria, muitos estudiosos, como Singleton e Vittore Branca, debruçaram-se e promoveram apontamentos consistentes e precisos. A sacralização atribuída a Beatriz por Dante é uma constante mesmo antes da morte da amada, podendo ser percebido desde o segundo capítulo de *Vida Nova*: primeiramente, no próprio nome de Beatriz – que invoca a ideia da Beatitude – e com a reivindicação do número nove, constantemente atribuído a musa. O número nove corresponderia ao número da perfeição, da harmonia natural, da trindade: “She is an analogue of the God who is Love as surely as she is nine”⁷ (HOWE, 1975, p. 367). Além disso, como recorda Sterzi (2006), pode emparelhar-se sonoramente e semanticamente com o adjetivo “novo” em sua forma plural no feminino: *nove*. O nove de Beatriz não representaria apenas a personagem como o número da perfeição divina, mas como a divina criação e perfeita representação da concepção de Dante da essência do estilo novo. Esse é um dos primeiros indícios para Howe de que Beatriz iria além das musas da tradição lírica da qual Dante fazia parte, pois embora o testemunho de Dante revele que a visão de Beatriz possui sobre ele um efeito expansivo e enobrecedor, nós ainda não a reconhecemos, nos primeiros momentos de *Vida Nova*, como análogica a Deus. O autor afirma que é logo no momento em que ela não é relacionada ao nove que

6 “Desde então, o Amor assenhoreou-se, de facto, da minha alma, que logo a ele se uniu; e passou a ter sobre mim tanto ascendente, a exercer tal domínio, pela força que lhe dava a minha imaginação, que era eu obrigado a satisfazer quanto exigia” (Tradução Carlos Eduardo Soveral).

7 “Ela é uma analogia a deus, que é amor, tão certamente quanto ela é o nove” (tradução nossa).

a testemunhamos em todo seu poder simbólico, primeiramente no capítulo XXI, onde Dante apresenta um soneto que denota como Beatriz apresenta os poderes de uma divindade através do efeito por ela causado nos demais:

Poscia che trattai d'Amore ne la soprascritta rima, vennemi volontade di volere dire anche, in loda di questa gentilissima, parole, per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, là ove non è in potenza, ella, mirabilmente operando, lo fa venire⁸ (*VN*, XXI, p. 29).

E mais tarde no soneto XXIII, na descrição do sonho profético com a morte de Beatriz. Nessas seções, antes mesmo de ser apresentada como uma beata no *Paraíso*, Beatriz manifesta as particularidades que viriam a singularizá-la como uma analogia deífica. O soneto do capítulo XXIII, especificamente, consiste em riqueza de detalhes descritivos visuais de uma cena que falta a todo o restante do livro: temos uma visão quase apocalíptica, envolvendo anjos, pássaros caídos e terremotos. Tal cena também recorda a descrição da morte de Cristo, quando o véu entre o divino e o terreno se rompe e a remissão humana é lograda, uma equivalência que pode ser compreendida do ponto metafórico de que, assim como Cristo foi referenciado como a salvação do homem através de sua morte, também Beatriz se encontra como a detentora da salvação do poeta, e não apenas em *Vida Nova*, como veremos na transfiguração da personagem na *Comédia*.

Singleton (apud BARBER, 1982, p. 1) descreveu “a revelação progressiva da natureza milagrosa de Beatrice” como o primeiro nível em que a *Vida Nova* gera significado, sobre sua própria existência simbólica e sobre o próprio processo de evolução de Dante como homem e escritor. Barber, por sua vez, afirma que a personagem de Beatriz apresentaria uma simbologia tão análoga a Cristo que se distanciaria da dama provençal já que “na poesia da corte, a dama é distante e distintamente acima da poeta, características que são todas inadequadas para a figura de Cristo que agia humildemente, movido em um mundo de aparentemente iguais” (1981, p. 2). De certa forma, Beatriz encontrar-se-ia também acima de Dante, mas sendo a ele de valência espiritual, tendo em vista que através dela encontra-se a ponte de salvação do poeta, que desde o primeiro encontro reconhece nela sua salvadora.

E então, por fim, o poeta assiste sua musa abandonar o plano terreno, completar a sua consagração: Beatriz morre no ano de 1290. A data de morte da musa, que consistiria em um fator relevante sobre sua historicidade, também revela um grande valor profético mencionado por Fogliaro (1012, p. 64). Segundo a profecia de Daniel, se passarão 1290 dias até o momento em que o sacrifício diário será abolido e dará lugar à uma abominação devastadora: para Dante, a morte de Beatriz. A numerologia sagrada que cerca a obra dantesca, e também Beatriz, é uma constante tão proeminente que jamais poder-se-ia dizer coincidência, e chega a adquirir pro-

8 “Depois de ter tratado do Amor naqueles versos, senti desejo de escrever, também em louvor da minha gentilíssima amada, urnas palavras pelas quais mostrasse não somente como por ela se despina o Amor, no caso de estar adormecido, mas também como ela, atuando maravilhosamente, o faz acudir aonde nem sequer está em potência” (Tradução Carlos Eduardo Soveral)

porções surpreendentes ao relacioná-la constantemente com profecias referentes a sua posição de figura salvífica, como por exemplo em sua data de nascimento, 1266, recordada por Dante em *Inferno* (XXI). Em 1300, quando se pressupõe ocorrer a viagem ao submundo, 1266 anos haviam passado desde a descida de Cristo para a redenção universal. Para Dante, o ano coincide então com o nascimento daquela que seria a sua redenção pessoal, a musa que, a partir de sua morte, inicia o processo de transcendência para que na *Comédia* torne possível o início do que Chiavacci (2009) reconhecerá como o *trasumanare* de Dante, ou seja, o exceder da sua condição humana à uma condição superior e divina.

O seu período de luto, seguido pelo sofrimento do poeta pela morte da musa, leva Dante a um refúgio na filosofia dos antigos, como Cícero, Horácio e Aristóteles. A época coincide com a escrita de seu tratado filosófico *Convivio*, onde o poeta afirma ter-se entregado aos braços de uma nova dama: a filosofia. Beatriz também é citada brevemente em *Convivio*, mas por hora, nos convém dizer que esse processo de luto é conveniente ao expressar a incitação ao conhecimento em que Beatriz lançou o poeta após sua morte, o que, de um determinado ponto de vista, também corrobora em seu processo de amadurecimento intelectual e espiritual. O ponto culminante de mudança poética em Dante, segundo a perspectiva de Macedo (2011, p. 59), passa justamente pela morte de Beatriz, que convoca ao poeta profunda reflexão existencial reavaliando propósitos próprios e refletindo sobre novos interesses e valores.

a partir da solidão fundamental que sucede aquele encontro, solidão em que o poeta se descobre acompanhado apenas de suas palavras, e antes, formado, ele mesmo, como sujeito lírico, por estas palavras: solidão de que a morte da amada será a forma extrema, a morte da amada como modo de experimentar, sem maiores riscos para o ego, a própria morte (quando o sujeito de palavras se revela sujeito sem palavras, se faz de novo in-fans) e o próprio renascimento, ou sobrevivência (como poeta, como autor) (STERZI, 2006, p. 309).

As possíveis interpretações sobre a personagem no *libello* transpassam o que aqui já foi mencionado: o amor juvenil, a representação do primeiro amor e de um amor cortês “amadurecido”, a representação da mulher na poesia toscana do século XII, todas essas interpretações possuem sua validade, mas são as similitudes e referências à sua divinização apresentados nesta sessão sobre *Vida Nova* – na qual citamos poucas se levando em consideração as abundantes analogias entre Beatriz e o cristianismo postos em pauta por diversos estudiosos – que exemplificam a consistência da afirmação sobre como Dante santificou sua musa, não apenas no louvor de sua poesia como também nas suas alegorias, em nível maior que seus irmãos de círculo buscaram tratar, atribuindo a ela um estigma que para ele seria o mais elevado, e transfigurando-a no que poderia considerar-se o maior nível de idealização possível, a extrema paridade com aquilo que o poeta considerava o motor do homem, – Deus – e essa asserção reverbera no valor de Beatriz, como a musa idealizada e como figura central na jornada redentora do personagem. Entretanto, recordamos que Beatriz não é Cristo, como afirma Bloom (2000), mas uma analogia, como ser salvador do homem, como ponte ao intelecto e ao amor divino.

Agora, além de apresentado seu valor na *Vida Nova*, a partir da *Divina comédia* podemos observar também como a musa agirá na jornada dignificante de Dante como intelectual e herói. Em *The Role of the Other in Dante's Vita Nuova*, Barber pontua como Beatriz marca momentos de mudança na vida e na filosofia de Dante, e não apenas mudanças em sua poesia. Dante, como herói, também se encontra em uma jornada. Uma jornada iniciada em *Vida Nova*, mas que no “meio do caminho de sua vida”, em uma selva escura, cercado pelas feras que simbolizam os principais pecados humanos, representa o momento de maior dificuldade do homem. Nesse momento, é o nome de Beatriz que é evocado como sua salvação.

3. *Speculum Dei: Beatriz na Divina Comédia*

Exilado de Florença no ano de 1301, Dante presta continuidade a seus projetos de cunho político, filosófico e linguístico, pausando suas criações poéticas e retomando-as em todo o trunfo com a *Divina Comédia*. Escrita entre os anos de 1304 e 1321, a *Comédia* dantesca constitui-se se um marco para o início da unificação da língua italiana moderna tal como a conhecemos hoje. Não obstante, também revela uma composição que promove e exprime, além de seu peso literário, teses e pensamentos políticos, filosóficos e teológicos do poeta. Um tratado poético que não apenas apresenta o homem medieval, mas suas perspectivas acerca dos pensadores tanto de seu tempo quanto da antiguidade greco-romana. E o tema do amor, como sendo inerente ao interesse de escritores desde o início dos tempos, na obra prima dantesca também possui seu lugar de reverência, bem como o papel da mulher, que se reformula em várias personagens, além da musa idealizada e da figura salvadora de Beatriz. Entretanto, como aponta Froés, é na *Comédia* que “a face espiritualizada de Beatriz presente no *libello* ganhará contornos gloriosos” (2015, p. 5) e, sendo assim, como visamos tratar a seguir, a transfiguração de Beatriz completa-se e chega ao nível mais elevado de *donna* que apresenta o intelecto do amor.

Em *Vida Nova* e tal como aponta Facchiola (2011), Beatriz inicia a obra como personagem terrena e finaliza como personagem celeste, afirmação corroborada por Torres (2010, p. 40), ao reiterar que “a figura feminina havia sido angelizada em *Vida Nova*. No Purgatório, o amor de Dante ainda conserva alguma coisa de humano. Mas no Paraíso todo traço de amor terreno se desvanesce”. Embora em grande parte da composição, a nosso ver, suas analogias ao sagrado evidenciem constantemente sua essência etérea, é apenas na *Divina Comédia* que essa analogia se completa, e mais especificamente, no *Paraíso*.

A *Divina Comédia* apresenta, em linhas gerais, a viagem de Dante pelos três reinos do Além, trazendo uma ambientação do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* que se firmou no imaginário cristão durante a Idade Média. A obra inicia-se com Dante perdido em uma selva escura, até o momento em que é cercado por três feras: o leopardo, o leão e o lobo. Sterzi resgata o sentido do verso inicial da *Comédia* “Nel mezzo del cammin” (*Inferno*, I, I), afirmando que “este caminho é, sobretudo, em sua dimensão metafórica, o «cammin di nostra vita»: a vida figurada como estrada, aberta à certa peregrinação, mas, também, ao extravio” (STERZI, 2006, p. 284); e

as feras que cercam o poeta seriam referentes aos piores pecados da tentação humana. O poeta clama pela intercessão divina, e em resposta surge Virgílio, autor de grande estima para Dante, que oferece sua salvação por meio da jornada a ser realizada pelo reino dos mortos, para, por fim, encontrar-se com sua amada Beatriz, que o aguarda no Paraíso. Beatriz ainda não surge, mas é citada por Virgílio como a responsável por interceder em auxílio do poeta, junto a Santa Lúcia, necessitando da ajuda do poeta latino pois, como virgens do *Paraíso*, não podem descer e tão pouco atravessar o *Inferno*.

A viagem ao *Inferno*, entre tantas possibilidades interpretativas, pode configurar-se também com o início da jornada heroica de Dante. Acompanhado de seu guia, o poeta passa por cada círculo do reino dos pecadores, encontrando muitas vezes figuras célebres, históricas, reais ou ficcionais, contando suas histórias ou protagonizando os castigos a qual foram lançados por seus pecados em vida, o que se configura como uma tormenta para o próprio Dante. E essa jornada pelos reinos do espírito, representada no plano metafísico como redenção da *anima*, também se caracteriza como uma jornada de cunho político e histórico para autores como Torres (2011, p. 43), que recordam no *Purgatório* (XXXII) a profecia de Beatriz, onde se anuncia uma nova Era de Ouro, e a próxima restauração do império: “Tal episódio equivale à substituição da Jerusalém transcendental pela Roma transcendentalizada. Trata-se efetivamente da reconstituição de Roma providencial e santa, da cidade Cristã”. Como, para Dante, o tempo configurava-se em ciclos⁹, a última Era de Ouro que o Ocidente havia presenciado foi a do Império Romano, e desde então a humanidade havia se degenerado até chegar ao nível torpe de pecados já condenados em *Inferno*. Beatriz anuncia a chegada de uma nova Era de Ouro, agora eterna, onde a paz e justiça haverão de reinar, e Dante possui um papel de grande magnitude na edificação dessa nova Roma, mas, para tanto, é necessário que siga o seu caminho de purificação em sua jornada guiado por Beatriz e sua sabedoria para tornar-se digno.

Beatriz, como personagem, retorna gloriosamente apenas ao final de *Purgatório*, no canto XXX. O *Purgatório* é justamente o lugar onde as figuras arrependidas de seus pecados se encontram com propósito de remissão. Virgílio, que até então acompanhava Dante, despede-se à medida que Beatriz ressurgir. O retorno de Beatriz fornece um parâmetro da importância da personagem, em uma cena rica de detalhes que redundam em louvar da musa: Beatriz surge cercada de anjos, em um carro de ouro, com o rosto coberto por um singelo véu. Nesse momento, a sapiência da musa bem como seu juízo moral e divino manifesta-se já no primeiro diálogo entre os amantes:

Quando di carne a spirto era salita,
E bellezza e virtù cresciuta m'era
Fu'io a lui men cara e men gradita

9 Uma era de ouro, seguida pela degradação e decadência, para por fim, após a dissolução geral daquela sociedade, emergir uma nova era de ouro, em um ciclo eterno (TORRES, 2010).

E volse passi suoi per via non vera.¹⁰
(*Purg.* XXX, v. 124-130).

Munida de notável discernimento, Beatriz recrimina Dante por seus desvios terrenos, bem como logo em seguida requisita sua confissão para que então, no ato derradeiro de remissão, o poeta se banhe no rio Letes e Eunoé¹¹, purificando-se dos pecados terrenos. O reencontro de Dante e Beatriz propicia um dos momentos mais importantes da *Divina Comédia*, e o mais aguardado por Dante. Aqui, resgatamos também a suprema experiência do seu amor terreno do qual foi privado por Beatriz ainda em vida: a saudação, transmitida pelos lábios e olhos. No referido reencontro, Barber (1981) afirma que Dante está revivendo intensamente a experiência de seu amor por Beatriz, e então essa saudação, exórdio da jornada redentora de Dante, é restaurada. Mas a Beatriz da *Comédia* já não é mais a Beatriz de *Vida Nova*, embora sua própria construção como personagem siga uma linha que nunca se rompe como figura redentora. É Beatriz também a encarregada dos sermões que trazem Dante a percepção e a vergonha de seus próprios pecados e o redime através do banho no Letes, para que o poeta se encontre por fim, pronto para subir as estrelas. Sempre Beatriz, em toda sua glória e discernimento, levando Dante ao ensejo da elevação e aspiração de tornar-se alguém mais digno do que já foi, um fator que poderia ser interpretado de forma profana se se tratasse apenas de uma mulher humana, tal como já foi em vida, mas não é do que se trata: “Essa Beatrice não é o reencontrado amor de juventude. Ela é a mais alta salvação em figura de mulher – uma emanção de Deus. Só por isso pode aparecer sem blasfêmia num triunfo em que o próprio Cristo tem um lugar” (CURTIUS, 2013, p. 463 apud FROÉS, 2015, p. 6), e assim sendo, sob tal analogia, a personagem não apenas é eximida de uma de uma natureza ímpia como alcança o grau máximo da doutrina católica do ser feminino como figura redentora e principal desígnio de adoração por parte do poeta. Banhado e absolvido de seus pecados, Dante alcança a beatitude terrena e encontra-se novamente sob a condução de Beatriz, pronto para a jornada pelo último reino *postmortem*.

Portanto, se Beatriz transcende a cada obra Dantesca, quem é ela na *Divina Comédia*? Para Flogliaro (2012, p. 150), especificamente no poema sacro, a musa que sucede Virgílio no *Paraiso* é a alegoria da sabedoria e da graça divina. Em *Il mito di Beatrice*, Pazzaglia recorda dos estudos de Mazzoni que, reunindo uma profícua bibliografia de nomes como Tommas de Aquino, Eco, S. Boaventura, e também após uma introdução através da lírica provençal, interpreta a personagem de Beatriz segundo a temática religiosa e filosófica do *Speculum*, “secondo la qual la criatura quanto più è perfetta tanto più rispecchia la similitudo divina che reca in sè”¹² (PAZZAGLIA, 1998, p. 125).

10 “Quando de carne pra espírito erguida,/ e em beleza e virtude fui lançada,/ menos lhe fui procurada e querida;/ e os seus passos volveu por via errada”.

11 Rio Letes refere-se a um rio de Hades que, na *Comédia*, apaga as memórias dos pecados daqueles que nele se banham, enquanto o Eunoé restaura essas memórias.

12 “Segundo a qual a criatura quanto mais perfeita, mais reflete a semelhança divina que possui em si mesma” (tradução nossa).

Assim, a personagem de Beatriz que expressa tanto através de sua beleza física quanto moral a soma de toda a perfeição e beatitude, é a figura do *Speculum dei*. Para compreender esse fundamento, retorna-se ao processo de Beatriz em *Vida Nova* até a *Comédia*, e ao transcorrer novamente esse caminho, Fogliaro afirma que:

In realtà la donna non esce mai dalla mente e dal cuore del poeta, tutta l'opera dantesca attende la sua venuta, il suo avvento. E il periodo di travramento filosofico fu veramente breve, il pentimento non tardò ad arrivare. Il ritorno di Beatrice può essere considerato un avvento e i segni che l'accompagnano, come grida e invocazioni, sono proprio quelli dell'avvento di Cristo¹³ (FOGLIARO, 2012, p. 151).

Ao analisarmos o compêndio dantesco em sua totalidade, com ênfase em Beatriz em suas obras, torna-se possível perceber como todo o trabalho do poeta aguarda pelo momento do advento de sua amada, passando por um processo de maturação que culminará na tão aguardada purificação, no final do *Purgatório*. Observa-se também que tanto em *Vida Nova* como na *Divina Comédia*, pouco se faz menção às características físicas de Beatriz: sabe-se com toda certeza que irradia beleza, mas na *Comédia*, lança-se a luz sobre seus olhos e sorriso, pois através deles Dante tem um vislumbre da verdadeira santidade eterna. Beatriz é “o caminho e os meios da união com Deus” (BRANCA, p. 38 apud FOGLIARO, 2012, p. 154). Não apenas através da teologia, mas através do amor apaixonado transformado em amor *caritas* que torna possível a contemplação, ela é uma “verdade ontológica, uma certeza metafísica, e a poesia é, para Dante, um processo de ascensão espiritual até uma contemplação cada vez mais pura da essência de amor, decorrente da fé na transcendência da inspiração amorosa” (MARNOTO, 2001, p. 84). A gentilíssima dama evoca também seu papel já passado como musa stilnovista, pois ainda instiga em seu poeta a forma matriz que move Dante, tal como a musa move o poeta, tal como Deus move o homem, despertando a nobreza, como musa stilnovista, no coração de Dante.

Essa intervenção de Beatriz sobre Dante como um “motor” é caracterizada por Rodrigues (2015, p. 1) como a concepção de Beatriz como o *leitmotiv*¹⁴, o motivo condutor de Dante, a quem o poeta “dedicou seu amor, tornando-se, a princípio, um servo da dama gentil e, posteriormente, um devoto fiel, cujo amor é capaz de purificá-lo e o devolver ao caminho correto da via”. Dante encontra-se em uma jornada para alcançar sua musa nas portas do *Paraíso* tal como

13 Na realidade, a mulher nunca deixa a mente e o coração do poeta, todo o trabalho de Dante aguarda sua vinda, seu advento. E o período de enganos filosóficos foi realmente curto, o arrependimento não demorou a chegar. O retorno de Beatriz pode ser considerado um advento e os sinais que a acompanham, como gritos e invocações, são precisamente os do advento de Cristo (tradução nossa).

14 Termo utilizado na música para designar um tema harmônico ao caráter de um personagem ou situação, acompanhando o reaparecimento deste ao longo da obra. Nesse sentido, por analogia, a autora apropriou-se desse termo para designar Beatriz como o motivo condutor de Dante.

um peregrino em romaria com a promessa de ver a virgem a quem é devoto. Ela é o meio e o fim, como posto nas palavras da própria musa:

I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco over tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.¹⁵
(*Inf.* II, v. 70-72).

Outrossim, o ato representado na *Divina Comédia*, segundo a perspectiva de Williams (2000), é a elucidação do “grande ato de conhecimento”, onde cada personagem exerce sua função na realização da gnose: Dante, arquétipo do próprio homem e alegoria de toda humanidade, é o conhecedor, Deus é o conhecido e Beatriz é próprio ato de conhecer. A ela, Dante (autor) atribuiu o lugar de detentora do conhecimento, o que caracteriza-se em primeira instância nas dúvidas recorrentes do poeta (personagem) que são sempre sanadas sem pestanejar por Beatriz, como no canto IV e VII de *Paraíso*, onde Dante não sabe qual de seus questionamentos expor primeiramente, e antes mesmo de explaná-los, Beatriz antecede-se em sua explicação e redargui as dúvidas do poeta com sua sapiência divina, conduta que se estende e volta a acontecer por mais cantos subsequentes. Quando não é ela a responder, ainda é a intercessora de suas respostas, tendo em vista que fala em nome de Dante, como conhecedora de seus próprios anseios, aos que podem responder-lhes seus questionamentos, como no canto XIV, onde expõe as questões do poeta aos espíritos que podem promover-lhes dissoluções para suas inquisições sobre o cosmo, a teologia, a humanidade etc. Remonta-se sempre o ato de conhecer promovido por Beatriz à sua própria verdade ontológica, pois na *Comédia* a musa parece tornar-se ciente de seu papel não apenas como guia, mas como ponte entre Dante e perfeição que o aproximará de Deus.

A cada céu, Beatriz torna-se mais bela e mais reluzente aos olhos de seu devoto poeta e o guia perante todos os estágios, até por fim encontrar o seu lugar na rosa mística, no canto XXXI, quando o poeta, já purificado e prestes a contemplar Deus, agradece a musa por ter promovido sua salvação e roga para que ela nunca o abandone e por ele sempre zele, até o momento em que seu espírito há de abandonar seu corpo, deixando claro que, mesmo agora, purificado, ele continuará a ser devoto a sua musa, que agora goza de seu lugar de glória contíguo aos mais valorosos espíritos do *Paraíso* e da história cristã.

4. Considerações finais

O lugar de Beatriz como uma persona santificada na vida e na obra de Dante dialoga com a afirmação de Sterzi ao referenciá-la como a divinização às deusas mitológicas, diferenciando-a novamente das musas trovadorescas, pois agora, essa divinização é perdurante e veemente.

15 “A Beatriz, que peço que tu vás,/ venho de onde retornar almejo,/ amor moveu-me, que falar me faz.”

Tem-se aí um franco contraste em relação à divinização da mulher na poesia antiga, sua aproximação retórica às deusas da mitologia: «A antiga divinização é sempre somente momentânea». Agora, a divinização é continuada, tem como meta, em suas formas extremas (a Beatrice da *Commedia* é o exemplo máximo), a eternidade” (STERZI, 2006, p. 136).

Sterzi aponta que todo o processo de transfiguração de Beatriz na *Comédia* estende-se e reformula o termo musa para além de uma divinização momentânea, como nas poesias antecessoras ao movimento stilnovista. Os parâmetros que enquadram Beatriz como musa salvífica completam-se quando Dante finalmente, ao final de sua jornada, torna-se digno de estar perante a máxima figura sacramentaria de Deus e quando a musa assume seu lugar entre as almas mais celestes, na rosa mística.

Através desse breve cotejo à personagem e das pontuações sobre algumas das interpretações de Beatriz, buscamos demonstrar sua essência como uma musa idealizada, suscetível à divinização atribuída pelo poeta no decorrer de suas obras. Beatriz é, acima de tudo, um ensejo, a força matriz que leva o herói à sua própria interioridade, como forma de levá-lo ao *Paraíso* que oferece a caneta ao poeta tal como se ofereceria a espada ao cavaleiro para que se inicie a sua jornada que, em Dante, encerra-se com a visão de Deus.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Introdução, tradução, e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue Italiano/Português. São Paulo: Editora Lamark, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *Banquete*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 1995.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBER, Joseph A. The Role of the Other in Dante’s “Vita Nuova”. *Studies in Philology*, vol. 78, n. 2, 1981, p. 128-137.
- BOCCACCIO GIOVANNI. Trattatello in laude di Dante, in: *Tutte le opere di G.B.*, a cura di V. BRANCA, vol. III, Milano, Mondadori, 1974.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CHIAVACCI, Leonard, A.M. In. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: Mondadori, 2009.
- FOGLIARO, Mariarosaria. *Beatrice Portinari: l’iter ad Deum. L’evoluzione del personaggio nelle opere dantesche*. Tese (Curso Magistral in Filologia e Letteratura italiana), Università Ca’Foscari Venezia, 2012.
- FRACCHIOLLA, Anna. Vida nova de Dante: Passos ascendentes. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011.
- FROÉS, Thalita Sasse. *A transformação do amor em Dante Alighieri: Beatrice em Vita Nuova e na Commedia*. Anais do Seminário de poesia – Poesia, Filosofia e imaginário. Volume 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

FROÉS, Thalita Sasse. *As transformações do amor em Dante Alighieri. Beatrice em Vita Nuova e na Commedia*. In. Anais do colóquio Vicente e Dora Ferreira da Silva: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

GILLET, L. *Dante*. Rio de Janeiro: Ed. América, 1941.

MACEDO, Tadeu da Silva. *A mulher na visão poética de Dante*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MARNOTO, Rita. *A Vida Nova, de Dante. Deus, o amor e a palavra*. Lisboa: Edições Colibre, 2001.

PAZZAGLIA, Mario. *Il "mito" di Beatrice*. Bolonha: Pàtron Editore, 1998.

RODRIGUES, Leticia Cristina de Alcântara. *Os amores de Dante. Uma análise de Vita Nova e Commedia*. In. Anais do colóquio Vicente e Dora Ferreira da Silva: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

SILVA, C.M.G. *Reflexões sobre o amor na Vita Nuova, de Dante Alighieri*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2009.

SINGLETON, Charles S. *La poesia della Divina Commedia*. Tradução de Gaetano Prampolini. Bologna: Il Mulino, 1978.

STERZI, Eduardo. *Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

TORRÊS, Moisés Romanazzi. O sentido e a razão de ser do Inferno e do Purgatório de Dante Alighieri. *Revista Marabilia: Revista eletrônica de História Antiga e Medieval*, n. 12, 2011.

WILLIAMS, Charles. *The Figure of Beatrice: a study in Dante*. Boydell & Brewer, 2000.

Recebido em: 09/04/2021

Aprovado em: 30/09/2021

DANTE E FLORENÇA: A RUPTURA DE UM CORDÃO UMBILICAL

Dante e Firenze: la rottura di un cordone ombelicale

**Dante and Florence: the Rupture of an Umbilical
Cord**

ADRIANA TULIO BAGGIO*

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação para um episódio da *Divina comédia* ocorrido no Canto XVI do *Inferno*, e que é considerado como “nó hermenêutico” por um dos comentadores de Dante Alighieri (MATTALIA, 1980 [1960]). Trata-se do momento em que Virgílio pede a Dante que solte a corda que traz amarrada à cintura para que, com ela, possam atrair o monstro Gerião e conseguir que os leve a outro compartimento do sétimo círculo. Esse episódio coincide mais ou menos com diversos pontos de inflexão do percurso de Dante no livro: de medroso a corajoso, de dependente a autônomo, de infantil a maduro, de complacente a inflexível. Já Virgílio, que é quem pede a Dante a soltura da corda, é frequentemente associado ao papel maternal. Sugere-mos, portanto, que a corda possa representar o cordão umbilical que se rompe entre Dante e Virgílio para o crescimento do primeiro. E, indo adiante na interpretação alegórica, que tal ruptura represente, em última instância, aquela de Dante com a mãe Florença, ocorrida devido ao exílio. É com essa ruptura que Dante efetivamente alcançará a maturidade emocional e intelectual que o colocará na tradição cultural do Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Florença; Papel maternal; Exílio; Corda; Cordão umbilical.

ABSTRACT: Questo articolo propone un'interpretazione ad un episodio della *Divina Commedia* che ha avuto luogo nel Canto XVI dell'*Inferno* e che viene considerato “nodo ermeneutico” da uno dei commentatori di Dante Alighieri (MATTALIA, 1980 [1960]). Trattasi del momento in cui Virgilio chiede a Dante di sciogliere la corda che tiene alla vita in modo che, con essa, possano attirare il mostro Gerione ed ottenere il suo aiuto per portarli in un'altra bolgia del settimo cerchio. Questo episodio si trova più o meno a cavallo di diversi punti di svolta nel percorso di Dante: da pauroso a coraggioso,

*Universidade Federal do Paraná (UFPR)

atbaggio@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-5016-1289)



da dipendente ad autonomo, da bambino a maturo, da compiacente a inflessibile. Invece Virgilio – quello che chiede a Dante di rilasciare la corda – è spesso associato al ruolo materno. Sugeriamo, quindi, che la corda possa rappresentare il cordone ombelicale che si rompe tra Dante e Virgilio perché cresca il primo. E, seguendo avanti nell'interpretazione allegorica, che tale rottura venga a rappresentare quella di Dante con sua madre Firenze, avvenuta a causa dell'esilio. È con questa rottura che Dante raggiungerà effettivamente la maturità emotiva e intellettuale che lo collocherà nella tradizione culturale dell'Occidente.

PAROLE CHIAVE: Firenze; Ruolo materno; Esilio; Corda; Cordone ombelicale.

ABSTRACT: This article proposes an interpretation for an episode of the *Divine comedy* that took place in Canto XVI of *Inferno* and that is considered as a “hermeneutic knot” by one of Dante Alighieri’s commentators (MATTALIA, 1980 [1960]). It is the moment when Virgilio asks Dante to release the rope he has tied to his waist so, with it, they can attract the monster Gerione and get his help to take them to another compartment of the seventh circle. This episode coincides more or less with different turning points in Dante’s journey: from fearful to brave, from dependent to autonomous, from infant to mature, from complacent to inflexible. Virgilio, who asks Dante to release the rope, is often associated with the maternal role. We suggest, therefore, that the rope may represent the umbilical cord between Dante and Virgilio that is cut for the growth of the first. And, going forward in the allegorical interpretation, that such a rupture represents, ultimately, the one of Dante with his mother Florence, which occurred due to exile. Because of this rupture, Dante will effectively reach the emotional and intellectual maturity that will place him in the cultural tradition of the West.

KEYWORDS: Florence; Maternal role; Exile; Rope; Umbilical cord.

1. Introdução

O ano 2021 é significativo para a história da literatura ocidental e, especialmente, da italiana, pois completam-se sete séculos da passagem de Dante Alighieri. Desde 2011 – aniversário de 150 anos da Unificação, fato político intimamente ligado ao linguístico –, a Itália vinha se preparando para a efeméride dantesca em um festival anual chamado Dante 2021, realizado todo setembro em Ravena, mês e cidade da morte do Poeta.¹ Depois de cancelado em 2020 devido à pandemia do coronavírus, o festival foi retomado em 2021 e aconteceu entre os dias 3 e 11 daqueles meses, como nos mostra o *site* do evento.² Esse *site*, além de informações sobre o Dante 2021, apresenta também em sua página de entrada a chamada para o Dantedì, dia nacional dedicado a Dante Alighieri, celebrado em 25 de março. A comemoração foi instituída em 2020 pelo Conselho de Ministros da Itália (MOLLICA, 2021), tratando-se, então, de uma iniciativa governamental incorporada ao Dante 2021.

Essa sobreposição de celebrações em datas distintas vale uma reflexão. Apesar de o falecimento do Poeta ter acontecido no mês de setembro (em 13 ou 14) e de já haver um festival em sua homenagem realizado neste mês, escolheu-se para o Dantedì uma outra data de “morte”: aquela relatada na *Divina comédia*. O dia 25 de março de 1300³ teria marcado o início da jornada de Dante pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, da qual retornaria à vida terrena. Dante 2021 e Dantedì têm como referência, portanto, uma data de morte do Poeta, mas a escolhida para se tornar festividade nacional (e então política) foi a da morte ficcional, consolidando sua importância simbólica e alegórica.

Na medida em que Dante faz coincidir a data de sua morte ficcional com a virada do século, com o ápice do arco da vida humana em sua natureza perfeita, com a consolidação da maturidade sociopolítica masculina na sociedade florentina e com os acontecimentos que o levaram ao exílio, nota-se que essa morte representa diversos tipos de inflexão. Propomos, neste artigo, que outra dessas inflexões tenha sido representada em um episódio do Canto XVI do *Inferno*: aquele em que Virgílio pede a Dante que solte a corda que traz amarrada à cintura para que, com ela, consigam atrair o gigante Gerião. Analisado no plano alegórico, esse episódio pode sugerir a ruptura da relação do Poeta com a cidade de Florença.

1 Para notícias sobre a primeira edição do festival e seu caráter preparatório à comemoração dos 700 anos, ver, por exemplo, Corrado (2011). Ao contrário do Dantedì, de iniciativa governamental, o Dante 2021 foi idealizado originalmente pela Cassa di Risparmio di Ravenna e pela Accademia della Crusca.

2 DANTEDÌ2021. Disponível em: <http://www.dante2021.it>. Acesso em: 29 mar. 2021.

3 Dante, nascido em 1265, completara 35 anos em 1300, idade que corresponderia ao meio da vida de natureza perfeita, não interrompida por acidente ou doença, conforme ele mesmo estabelece na parte XXIII (“versículos” 7-9) do quarto tratado do *Convívio* (ALIGHIERI, 2019, p. 321-322). Conforme os primeiros versos do *Inferno* (ver abaixo), ele inicia a jornada relatada na *Comédia* justamente no meio da vida. Pouco depois, em 1302, seria exilado de Florença. Estima-se que a *Comédia* tenha começado a ser escrita em 1304, e Dante situa a jornada no período imediatamente anterior ao exílio. A primeira estrofe do *Inferno* também mostra o seu estado no momento dessa viagem: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.” (*Inferno*, I, v. 1-3). Esta e as demais citações da *Comédia* são da edição italiana estabelecida por Daniele Mattalia (ALIGHIERI, 1980 [1960]).

2. A corda de Dante

Jorge Luis Borges é um dos inúmeros comentadores de Dante que refletiu sobre a prenhez de sentido da *Comédia*. O escritor argentino vê uma obra plena de caracterizações precisas, de metáforas e comparações visíveis; diferentemente de outros poetas (como Francesco Petrarca e Luis de Góngora y Argote, por exemplo), Dante não usaria esses recursos de modo superficial, vazio ou automático. No poema dantesco “não há palavra injustificada”⁴ (BORGES, 2018 [1982], p. 11, tradução nossa).

Os recursos mencionados por Borges formam um estrato de leitura que o próprio Poeta indica como deve ser lido. A explicação está no segundo livro do tratado filosófico do *Convívio* (II i 2-7),⁵ de redação anterior ao poema⁶. Ainda que tais indicações sejam de conhecimento de muitos que estudam o autor e sua produção, vale lembrá-las. Diz Dante que as obras escritas podem ser entendidas e devem ser explicadas não apenas por seu sentido literal (o que o texto diz em sua superfície), mas também pelo alegórico (o dizer velado pelo sentido literal). O sentido alegórico, por sua vez, pode levar ainda a interpretações mais específicas no plano moral (as lições de conduta que se pode colher do texto) e no anagógico (a mensagem espiritual carregada pela literal), resultando então em quatro planos de leitura.

Diante dessa pluralidade de camadas autorizadas de leitura, é fácil entender porque as melhores edições da *Divina comédia* dão um espaço considerável às notas explicativas que buscam decifrar as alegorias e comentar as possíveis mensagens morais e religiosas. E quanto mais recente a edição, mais extensas as notas, pois contêm a interpretação do comentador daquela edição e retomam a imensa fortuna crítica anterior.

É o que acontece com as notas referentes à parte do poema que é objeto deste artigo: o momento em que Virgílio pede a Dante que solte a corda que traz amarrada à cintura.⁷ Eles estão no sétimo círculo do Inferno, reservado aos sodomitas, e a ideia é atrair o gigante Gerião para que os leve até outro compartimento:

Io avea una corda intorno a cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza alla pelle dipinta.⁸

4 “A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles: para Petrarca, o para Góngora, todo cabelo de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.”

5 As citações do *Convívio* neste artigo são da edição brasileira estabelecida por Emanuel França de Brito (ALIGHIERI, 2019).

6 A revisão bibliográfica presente em Brito (2019, p. 26-28) sobre as possíveis datações do *Convívio* indica a redação dos dois primeiros tratados em momento anterior à escrita da *Comédia*.

7 Curiosamente, nas famosas ilustrações de Gustave Doré para a *Divina comédia* não há corda cingindo a veste de Dante, nem mesmo nas representações das situações anteriores à entrega da corda para Virgílio.

8 A pantera, uma das três feras que ameaçam Dante no início da jornada e das quais ele é salvo por Virgílio

Poschia che l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta;
(*Inferno*, XVI, v. 106-111)

Esse episódio ocorre no canto XVI, ou seja, a meio caminho dos 33 cantos do livro do *Inferno*; canto e episódio funcionarão como ponto de inflexão ou marco de descontinuidade de algumas situações, como se verá adiante.

Na edição comentada por Daniele Mattalia (ALIGHIERI, 1980 [1960], p. 350-351), as notas sobre a corda ocupam uma página e meia. As interpretações (alegóricas, morais, anagógicas) são basicamente quatro, com suas variações internas: 1) trata-se de um cordão franciscano, visto que Dante simpatizara com a ordem na juventude; 2) trata-se de um cinto do exército ou da cavalaria; 3) seria uma estratégia para estabelecer uma relação entre os pecados alegorizados pela pantera (a luxúria) e por Gerião (a fraude); 4) seria a representação das virtudes do personagem Dante: castidade contra a luxúria e justiça contra a fraude. Tal quantidade e diversidade de propostas interpretativas levou o comentador a crer que se o “nó hermenêutico” da corda “[...] non è ancora [1960] stato sciolto, e, se per scioglimento s'intenda una soluzione positiva e d'incontrovertibile certezza, probabilmente non lo sarà mai” (MATTALIA, 1980 [1960], p. 350, nota 106).

Como se vê, as quatro possibilidades de interpretação dividem-se em dois grupos. No primeiro (1 e 2), busca-se decifrar o sentido da corda a partir de informações biográficas do poeta; no segundo (3 e 4), a partir da organização interna do texto. As estratégias interpretativas do segundo grupo parecem ser mais produtivas, pois, embora o plano alegórico tenha relação com o literal, não se pode esquecer que ele permanece sendo um estrato autônomo no qual os elementos se articulam para a produção do sentido alegórico.

Para alongar as possibilidades interpretativas desse estrato, talvez valha a pena explorar uma outra perspectiva e pensar o sentido da corda em relação a quem a solicitou: Virgílio. Ainda que tal perspectiva não venha a desfazer, com “incontroversa certeza”, o “nó hermenêutico” identificado por Mattalia, pode ser que consigamos afrouxá-lo um pouco.

3. Virgílio maternal

Se se pensa na *Comédia* como o caminho de Dante até o Paraíso – um tipo de percurso de formação, a exemplo das narrativas dos romances assim designados –, Virgílio é um guia não apenas intelectual mas também de vida, de formação moral. Nesse sentido, Virgílio seria uma figura paterna – ou mesmo maternal, como mostra o poema.

Já na entrada do Inferno, um amedrontado Dante, como se fosse um menino, conforta-se com o apoio da mão do Guia: “E poi che la sua mano a la mia puose / *con lieto volto, ond'io mi*

(*Inferno*, I, v. 31-33).

confortai, / mi mise dentro a le segrete cose” (*Inferno*, III, v. 19-21, grifos nossos). Confortar os filhos pode ser uma atribuição tanto materna quanto paterna. Logo adiante, porém, a ideia de conforto aparece novamente, agora acrescida de uma referência à mãe do poeta: “Lo collo poi con le braccia mi cinse; / basciommi ‘l volto e disse: ‘Alma sdegnosa, / *benedetta colei* che ‘n te s’incinse!» (*Inferno*, VIII, v. 43-45, grifos nossos).

Essa relação entre Dante e Virgílio, semelhante àquela de um filho com o pai ou a mãe, vê-se também nas situações em que o Mestre precisa tomar Dante nos braços, como se faz com as crianças. São gestos de cuidado e proteção que ocorrem pelo menos duas vezes no *Inferno*:

I’ m’assettai in su quelle spallacce [o monstro Gerião];
sì vollì dir, ma la voce non venne
com’io credetti: ‘*Fa che tu m’abbracce*’.

Ma esso, ch’altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch’i’ montai
con le braccia m’avvinse e mi sostenne;
(*Inferno*, XVII, v. 91-96, grifos nossos)

[...]

Però *con ambo le braccia mi prese*;
e poi che tutto su mi s’ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.
(*Inferno*, XIX, v. 124-126, grifos nossos)

A doçura que se percebe nessas cenas particulariza mais uma tematização cultural da maternidade do que da paternidade. Depois, há uma passagem em que o papel maternal associado a Virgílio se torna explícito. Dante assim descreve o modo como o Mestre o protege quando os demônios tentam atacá-los no sexto compartimento do oitavo círculo do Inferno:

Lo duca mio di sùbito mi prese,
come la madre ch’al romore è desta
e vede presso a sé le fiamme accese,

che prende il figlio e fugge e non s’arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camiscia vesta;

e giù dal collo de la ripa dura
supin si diede a la pendente roccia,
che l’un de’ lati a l’altra bolgia tura.

Non corse mai sì tosto acqua per doccia
a volger ruota di molin terragno,
quand' *ella* più verso le pale approccia,

come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me sovra 'l suo petto,
come suo figlio, non come compagno.
(*Inferno*, XXIII, v. 37-51, grifos nossos)

Em muitos momentos, Dante depende de Virgílio como um menino depende de sua mãe. Virgílio conhece a vida terrena e aquela do Inferno; é um poeta de excelência; antecipa os temores e as dúvidas do seu discípulo e frequentemente o adverte ou o reconduz à melhor reflexão sobre cada assunto; e sempre sabe como agir em cada situação. Mas essa ascendência vai mudando. Assim como acontece com as crianças, no percurso pelo Inferno o Poeta cresce e passa a depender menos do Guia.

Quanto mais seguro, mais à vontade se sente Dante para fazer troça ou para trazer à tona os insucessos de Virgílio. No canto XIV, o discípulo recorda a derrota relatada no canto VIII,⁹ quando os demônios batem as portas da cidade de Dite na cara do Guia. Diz Dante, em tom irônico: “I’ cominciai: ‘Maestro, tu che vinci / tutte le cose, *fuor che ‘demoni duri / ch’a l’ intrar de la porta incontra uscinci, [...]*” (*Inferno*, XIV, v. 43-45, grifos nossos). As licenças tomadas pelo Poeta continuam. No canto XVI, logo após soltar a corda a pedido de Virgílio, Dante contraria a recomendação do Mestre. Em vez de guardar para si coisas que são difíceis de nelas se acreditar – trata-se de Gerião, que vem subindo pela corda, como antecipa Virgílio sem mencioná-lo diretamente –, Dante faz o oposto e se justifica:

Sempre a quel ver c’ ha faccia di menzogna
de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote,
però che sanza colpa fa vergogna;

*ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa commedia, lettor, ti giuro,
s’ elle non sien di lunga grazia vote, [...]*
(*Inferno*, XVI, v. 124-129, grifos nossos).

Mais adiante, no canto XXI, Dante pedirá que Virgílio não confie nos demônios,¹⁰ e depois efetivamente se verá que eles o enganaram. Ou seja, Dante tinha razão na recomendação, e isso assinala a primeira ocasião na *Comédia* em que ele supera a esperteza do Mestre.

9 Chiuser le porte que’ nostri avversari / nel petto al mio signor, che fuor rimase / e rivolsesi a me con passi rari. // Li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d’ogne baldanza, e dicea ne’ sospiri: / “Chi m’ ha negate le dolenti case!”. (*Inferno*, VIII, v. 115-120)

10 “Omè, maestro, che è quel ch’i’ veggio?”, / diss’io, “deh, sanza scorta andianci soli, / se tu sa’ ir; *ch’i’ per me non la cheggio.*” (*Inferno*, XXI, v. 127-129, grifos nossos)

A passagem pelo canto XVI e pelo episódio da corda marcam outra mudança na relação de mestre e discípulo: o medo que acompanha Dante desde a entrada no Inferno começa a diminuir. No canto XVII, quando deve montar na garupa de Gerião, o discípulo controla o terror¹¹ e consegue não pedir que o Mestre o abrace (ainda que depois este o tome nos braços), como por vezes o fizera; por outro lado, parece que Virgílio torna-se um pouco mais medroso, como no canto XXI, ao ficar apreensivo pela proximidade de Dante ao poço de piche fervente: “Mentr’io là giù fisamente mirava, / lo duca mio, dicendo ‘Guarda, guarda!’, / mi trasse a sé del loco dov’io stava.” (*Inferno*, XXI, v. 22-24, grifos nossos). E adiante é já um Dante muito corajoso e seguro de si que dirá, ao escalar o rochedo do sétimo compartimento do sétimo círculo: “Leva’mi allor, mostrandomi fornito / meglio di lena ch’i’ non mi sentia, / e dissi: ‘Va, ch’i’ son forte e ardito.’” (*Inferno*, XXIV, v. 58-60, grifos nossos).

É também após o canto XVI que Dante torna-se mais duro em seu julgamento das almas do Inferno; e, a partir do canto XVIII, nota-se um abaixamento do nível do registro linguístico usado na escrita da *Comédia*, expresso emblematicamente no último verso do canto XXI: “ed elli avea del cul fatto trombetta” (*Inferno*, XXI, v. 151). Neste ponto, pouco adiante da metade do Inferno, um dos projetos de Dante com a obra – elevar o vulgar italiano ao nível de língua literária – já estaria bem adiantado. Isso permitiria ao Poeta, à essa altura, usar palavras de baixo calão e manifestar uma irritação moral por meio de uma irritação estética. É não só um sinal de maturidade intelectual como de maturidade emocional em alguém que saberá como dar conta das críticas e dos julgamentos.

Todas essas inflexões – do comportamento pueril ao maduro, do medo à coragem, da ingenuidade à esperteza, da insegurança à autoconfiança, do absoluto respeito por Virgílio às liberdades que passou a tomar com ele, da misericórdia à dureza nos julgamentos, das constrições à licenciosidade na escrita – acontecem mais ou menos a cavalo do canto XVI. Parece que Dante, no percurso de formação manifestado na *Comédia*, liberta-se pouco a pouco da influência e da ascendência de Virgílio assim como o faz uma criança em relação à mãe.

É em vista disso que propomos uma outra interpretação para a corda que Dante traz à cintura e que solta a pedido de Virgílio. Em vez de corda, um cordão: um cordão umbilical que, desamarrado, romperia a estreita ligação entre o Poeta e sua mãe alegórica. A soltura da corda é a primeira contribuição de Dante para as estratégias de passagem entre os círculos do Inferno e seus compartimentos. Não é mais apenas Virgílio que carrega Dante e decide tudo: o discípulo passa a ter um papel mais proativo, mais autônomo, mais próximo de um companheiro do que de um dependente.

Essa libertação derivada do amadurecimento se completará apenas no *Purgatório*, quando Dante encontrará Beatriz e deixará Virgílio, a quem não é permitido seguir adiante em direção ao Paraíso. E, de fato, para que se realize o amor heterossexual (ainda que esse amor seja

11 “Qual è colui che si presso ha ‘l riprezzo / de la quartana, c’ha già l’unghie smorte, / e triema tutto pur guardando ‘l rezzo, // tal divenn’io a le parole porte; / ma vergogna mi fé le sue minacce, / che innanzi a buon signor fa servo forte” (*Inferno*, XVII, v. 85-90, grifos nossos).

sagrado e platônico), é preciso que o homem se liberte de sua mãe. No plano alegórico, o que poderia significar essa libertação?

Para Andrea Lombardi (1992, p. 240), “[...] a separação de Virgílio [no canto XXX do *Purgatório*] e o encontro com Beatriz constituem, por um lado, a *emancipação* de Dante da *tradição* e, por outro, a condenação de Virgílio a retornar ao Inferno”. Quando vê Beatriz, esquecendo-se de que Virgílio já se afastara há algum tempo, Dante se volta para a esquerda “[...] col rispetto / col quale il *fantolin corre alla mamma*” (*Purgatorio*, XXX, v. 40, grifos nossos). Lombardi entende esse correr à mãe como um ato falho (um *lapsus* freudiano?) com o qual Dante manifestaria um desejo inconsciente. O autor explica melhor esse desejo em relação ao percurso intelectual do Poeta:

Identificando seu mestre com a figura materna, ele desloca a problemática que até aí vigorava: uma tensão forte com seu precursor para que este lhe conceda um lugar entre os clássicos. A relação com Virgílio-mãe transforma um embate com o pai ancestral em algo diverso: a separação primordial, a ruptura do cordão umbilical, colocando Dante na posição privilegiada de poder tornar-se simbolicamente artífice do próprio destino. Por outro lado, o texto deixa entrever uma cena de regressão: o momento da revelação do amor por Beatriz que remonta à época da pré-adolescência. Dante regride à infância (*il fantolin*), fica constrangido diante do olhar de Beatriz e procura abrigo no colo materno (LOMBARDI, 1992, p. 241).

Lombardi não faz qualquer menção ao episódio da corda em seu estudo. Ainda assim, o autor também enxerga o papel de Virgílio como maternal e o progresso do relacionamento entre este e Dante como um tipo de rompimento de um cordão umbilical; o autor situa a ruptura nesta parte do *Purgatório* em que discípulo e mestre se separam. Mas a se levar em conta as inflexões que ocorrem no entorno do momento em que a corda é solta (no canto XVI do *Inferno*), talvez o processo já se tivesse iniciado antes.

O que há de muito interessante na análise de Lombardi é que o rompimento do cordão umbilical parece ser a condição para que Dante tome nas mãos o seu destino. Tal hipótese oferece-nos um suporte à ideia sobre quem possa ser a “mãe” alegorizada por Virgílio. Uma mãe que fez Dante amadurecer; que antes era a perfeição; que o iniciou na vida intelectual; que o chamou a lutar contra o vício; que lhe mostrou que apenas se afastando ele poderia fazer a sua grande obra. Essa mãe pode ser a cidade de Florença.

4. Florença, a maternidade alegórica

Propomos, então, que a corda da veste de Dante alegoriza a sua ligação com uma mãe igualmente alegórica, e que esta seja Florença. O episódio no qual Virgílio pede que Dante solte a corda para ajudar a atrair Gerião seria o início do rompimento do cordão umbilical que liga o Dante-menino à Florença-mãe.

A corda é parte da veste que faz Dante ser identificado como florentino (MATTALIA, 1980 [1960], p. 338-339, nota 8) justamente no início do canto XVI. Três sombras¹² gritam e chamam o poeta – “Sostati tu *ch'all'abito ne sembri / essere alcun di nostra terra prava*” (*Inferno*, XVI, v. 8-9, grifos nossos) – e, reconhecendo-o, falam-lhe da decadência das virtudes políticas e civis da cidade.

Um pouco antes desse momento, Dante já havia chamado a atenção do leitor para sua roupa ao descrever o encontro com o antigo professor, Brunetto Latino, que o puxa pela barra da veste: “Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un, *che mi prese / per lo lembo* e gridò: ‘Qual meraviglia!’” (*Inferno*, XV, v. 22-24, grifos nossos). O reencontro com Brunetto e o pedido de Virgílio para que solte a corda são, portanto, duas situações associadas ao relacionamento de Dante com seus mestres e guias intelectuais nas quais a roupa tem um papel significativo.

Sobrepondo o estrato alegórico de Dante ao biográfico – frequentemente evocado em seus textos –, o rompimento do cordão umbilical com Florença teria acontecido em torno do momento do exílio. Os primeiros versos da *Comédia* indicam Dante com 35 anos em 1300. Entrara na vida pública em 1295, ao inscrever-se na corporação dos boticários que lhe permitiria ser eleito para cargos públicos. Em outubro de 1301, fora a Roma como chefe da missão diplomática enviada por Florença para negociar com o papa, e neste ponto acontece o fato¹³ que o levará ao exílio perpétuo a partir de 1302. Por meio da derrota na disputa política, Florença empurra Dante à vida autônoma, por conta própria, o que resultou em sofrimento, mas também em crescimento intelectual e moral.¹⁴

Quanto a isso, podemos pensar na relação entre a corda e o tipo de pecado que atrai, conforme as especulações apresentadas antes. Gerião representa a fraude contra aqueles em quem não se confia; a relação entre Dante e o papa era de desconfiança, e este traiu aquele. Dante e Virgílio forçam Gerião a se revelar, assim como o Poeta e Florença forçaram Bonifácio VIII a mostrar suas reais intenções durante a missão diplomática. Feita a revelação, já no exílio, Dante lutará sozinho contra o poder do papa e os pecados que ele representa (a corrupção da Igreja e sua intromissão política nos Estados), sem a ajuda de Florença.

Mas esse não é o único momento em que a corda fora instrumento contra algum pecado. Antes de soltá-la e entregá-la a Virgílio, Dante menciona, como vimos, que já havia pensado em

12 Os florentinos Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci.

13 Dante, como partidário dos guelfos brancos, grupo que buscava diminuir a influência papal na política das cidades autônomas da Toscana, é retido em Roma pelo papa Bonifácio VIII enquanto os outros integrantes da missão voltam a Florença. Quando consegue retornar à cidade é acusado de fraude e oposição ao papa e condenado à prisão, ao pagamento de multa e ao impedimento de ocupar cargos públicos. Dante não cumpre a sentença, que é convertida em pena de morte, levando-o a sair de Florença em 1302 para nunca mais voltar (BRITO, 2019, p. 24-25).

14 Como explica Brito (2019, p. 28-29): “E sua condição de expatriado comportava não apenas as drásticas consequências econômicas que o fizeram errar pela Itália, mas também as transformações psicológicas que seriam de alta relevância para sua obra. Tais transformações teriam se dado contemporaneamente à chegada de uma primeira maturidade, momento de deixar para trás o passado de poeta ‘fervido e apaixonado’ e abrir caminho para um pensador ‘moderado e viril’”.

usá-la contra a pantera malhada. Fora na ocasião de sua entrada no Inferno, quando encontrara essa pantera, o leão e a loba (*Inferno*, I, v. 31-50), símbolos de forças superpotentes que operam dentro e fora do homem (MATTALIA, 1980 [1960], p. XVIII). Naquele momento, ainda incapaz de lutar sozinho contra os pecados, é socorrido por Virgílio. Mais tarde, contra Gerião, os dois já trabalham juntos e, depois disso, Dante se tornará cada vez mais independente e crítico em relação ao Mestre. Portanto, no início do *Inferno*, pensa em usar a corda mas não tem coragem; na metade do *Inferno*, entrega a corda, contribuindo para o seguimento da jornada. Parece que a distância temporal e espacial entre esses dois momentos recobre o percurso de crescimento do Poeta.

O papel de Florença na formação de Dante divide-se em fases parecidas com as descritas até então. Do nascimento à juventude, a cidade o ajuda com oportunidades de instrução; quando adulto, lutam juntos contra os pecados, até o momento em que ela o expulsa; após o “meio da jornada de nossa vida”, já no exílio, ele deverá dar conta sozinho dessa luta. É ele quem passa a ter razão, e não mais a cidade, tomada por traidores e pecadores. É no exílio por várias cidades da península e do exterior que Dante se torna um homem cosmopolita, assim como um menino que deixa a influência da mãe e passa a ver o mundo – e a própria mãe – sob a influência de outros olhos. Isso não significa deixar de admirar Florença ou esquecê-la; como observado por Lombardi logo antes, Dante às vezes volta à infância, a exemplo de quando vê Beatriz no *Purgatório*. Também ela o julgará, e quando o faz ele busca o apoio da mãe na figura de Virgílio (apoio que ele continua a buscar, mas de forma bem menos frequente também nos episódios do *Inferno* após o desenlace da corda). Mas o Guia não está mais ali, e Dante deverá arranjar-se sozinho.

O crescimento de que se fala aqui é também intelectual, e é no exílio que Dante escreve a *Comédia* e outras obras mais maduras, como o *Convívio*, os tratados linguísticos do *De vulgari eloquentia*, os tratados políticos da *Monarquia* e a conferência científica *Questio de acqua et terra* (BRITO, 2019, p. 25). De fato, parece ser a condição de exilado a lhe permitir adquirir conhecimento para a escrita dessas obras, algo sugerido nesta passagem do *Convívio*:

Depois de ter sido do agrado dos cidadãos da mais bela e famosa filha de Roma, Florença, me jogar para fora do seu doce seio – no qual nasci e fui nutrido até o ápice da minha vida e no qual, com a sua boa paz, desejo de todo o coração repousar o ânimo cansado e terminar o tempo que me é dado –, fui por quase todas as partes em que essa língua se estende [o vulgar italiano], peregrino, quase mendigando, mostrando contra a minha vontade o flagelo do destino, que muitas vezes costuma ser atribuído injustamente ao flagelado. (*Convívio*, I iii 4)

É instigante nessa fala a personificação de Florença como filha (de Roma) e como mãe, pois Dante se apoia em metáforas maternas de nascimento e aleitamento (do doce seio de Florença ele nasceu e nele foi nutrido). E no ápice da sua vida – a metade da jornada, o seu momento de maior poder político – o abandono dessa mãe, o exílio.

Para concluir o tecer dessas relações, um olhar à estrutura triádica da *Comédia* contribui para a associação de Virgílio com o papel materno, que por sua vez alegoriza Florença.

São três os cantos políticos mais emblemáticos do poema, um em cada livro, em todos o de número VI: o do *Inferno* trata de Florença; o do *Purgatório* fala da Itália; o do *Paraíso*, do Sacro Império Romano-Germânico e sua relação com a Igreja (MATTALIA, 1980 [1960], p. XXII). São também três os modelos tomados por Dante: Aristóteles para a filosofia, Ulisses para a ação e Virgílio para a poesia. Sendo a *Comédia* uma obra mais poética do que filosófica, a principal influência é Virgílio. Então, Virgílio acompanha Dante especialmente no *Inferno*, no âmbito de Florença; Ulisses, embora esteja no Inferno, é ligado ao *Purgatório* devido à sua tentativa de ali chegar (o que era vetado aos homens); e o *Paraíso* é o estrato de Aristóteles, já que a filosofia – o amor pelo conhecimento, como aparece no *Convívio* – seria o meio de se alcançar a verdadeira felicidade, aquela advinda do amor de Deus.

É a partir da *Vita nuova* e do *Convívio* que Dante, inspirado por Boécio, assume “[...] a figura feminina como representação da sabedoria” (BRITO, 2019, p. 39). Tem-se então um Virgílio todo ao feminino – a influência na poesia, a associação maternal, o protagonismo no livro que trata politicamente de Florença – que conduz Dante pelo Inferno até o encontro com Beatriz no Purgatório, que por sua vez o conduzirá ao Paraíso. No caso de Dante, o conhecimento, o seu lugar na tradição e a vitória contra os pecados (cometidos no âmbito da cidade, da Itália e do Império) foram adquiridos apenas a partir do rompimento do cordão umbilical com a Florença-mãe. Isso, porém, não significa que todo mundo precise fazer o mesmo percurso de sofrimento. Para chegar ao conhecimento e aos seus frutos, basta seguir os ensinamentos da *Comédia*.

5. Considerações finais

A articulação entre elementos do texto da *Comédia* ensaiou essa outra interpretação (que acabamos de acompanhar) para o “nó hermenêutico” representado pelo estatuto alegórico da corda que Dante leva amarrada à cintura e que é requisitada por Virgílio. Esse episódio é narrado no canto XVI, em torno da metade do *Inferno*. Algumas mudanças no comportamento de Dante na sua relação com Virgílio ocorrem um pouco antes e um pouco depois desse episódio. Dante se mostra mais seguro, mais esperto, mais duro e mais senhor de si. É Virgílio quem oferece a ele a oportunidade de participar de uma estratégia que lhes permita continuar a jornada. Dante solta a corda da cintura sem saber exatamente o que Virgílio fará com ela, mas confia no Mestre.

Nota-se, portanto, que é Virgílio que, assumindo o papel temático materno, decide pelo rompimento do cordão que o liga a Dante, pois sabe que o discípulo não mais lhe necessita. Dalí em diante, Dante amadurecerá, fará as coisas por conta própria, será mais forte e mais corajoso. As escolhas linguísticas e estéticas feitas pelo Poeta a partir desse ponto também

mostram isso. Aquele “fazer da bunda, trombeta” (o último verso do canto XXI do *Inferno*) representa, como observa Mattalia (1980 [1960], p. 440, n. 139),

[...] un atto simbolicamente liberatorio, e cioè proiezione dell’atteggiamento di Dante nei confronti dell’accusa con cui i suoi concittadini l’avevano pubblicamente malfamato e che più dell’onore di una confutazione, meritava un commento di questo genere e stile.

Sobreposto à vida do poeta, esse percurso homologa aquele cujo vértice é a ruptura de Dante com Florença devido ao exílio político, percurso que depois continua com seu amadurecimento intelectual, moral e estilístico. Assim como o menino cresce quando se liberta da proteção materna – não sem um tanto de sofrimento –, Dante se torna mais senhor de si, sábio e adulto quando Florença rompe o cordão que os unia.

Na *Comédia*, o rompimento acontece no círculo onde são punidos os sodomitas, dentre esses o mestre Brunetto Latino, que Dante tanto prezava. Também são sodomitas os importantes cidadãos de Florença que o reconhecem pela veste. Dante louva seus feitos, sente comoção por eles e vontade de abraçá-los. A simpatia que versa aos sodomitas sugere a mesma contradição que Borges (2018, p. 49) observa em relação a Francesca:¹⁵ se o poeta tanto se compadece dessa alma, por que colocá-la no Inferno? A condenação seria justamente o álibi que permite a Dante mostrar-lhes apreço, compaixão e admiração, pois isso o absolve de possíveis acusações de cumplicidade e de contradição no plano interpretativo moral.

Vimos que uma das interpretações para a corda de Dante tem a ver com os pecados que ela eventualmente ajudaria a punir. Os pecados aos quais o próprio Poeta relaciona a corda (porque a menciona literalmente nos contextos desses pecados) são a luxúria (pela qual foi condenada Francesca) e a sodomia. Contra a luxúria (a pantera da chegada ao Inferno), Dante não teve coragem de usá-la; já no compartimento dos sodomitas ela é usada, mas não contra eles e sim contra a fraude. Essa complacência não acontecerá com os pecados que vêm depois; desfeito o vínculo maternal-florentino, o Dante maduro e banido será bem mais rígido e implacável.

Referências

ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia: Inferno*. A cura di Daniele Mattalia con illustrazioni di Gustave Doré. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1980 [1960].

ALIGHIERI, D. *Convívio*. Tradução, introdução e notas de Emanuel França de Brito. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BORGES, J L. *Nueve ensayos dantescos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018 [1982].

15 Francesca e seu cunhado Paolo estão no Inferno por terem cedido à luxúria amorosa; a história deles é narrada no canto V.

BRITO, E. F. de. Introdução. In: ALIGHIERI, D. *Convívio*. Tradução, introdução e notas de Emanuel França de Brito. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

CORRADO, A. Con Dante verso il 2021: al via le celebrazioni per i 700 anni dalla morte del Poeta. *Quotidiano Nazionale*, Milano, 25 maio 2011, p. 36. Disponível em: http://www.dante2021.it/rassegna/25-05_QN-Milano.pdf. Acesso em: 29 mar. 2021.

LOMBARDI, A. Bloom, Dante, Virgílio e a angústia da influência. *Revista de Letras*, v. 32, p. 233–243, 1992. Disponível em: www.jstor.org/stable/27666599. Acesso em: 25 jun. 2019.

MATTALIA, D. Prefazione e note. In: ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia: Inferno*. A cura di Daniele Mattalia con illustrazioni di Gustave Doré. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1980 [1960].

MOLLICA, M. Dantedì, la giornata dedicata a Dante. Da celebrare con decine di eventi in Italia e nel mondo. *Corriere della Sera*, 24 mar. 2021. Disponível em: <https://viaggi.corriere.it/eventi/cards/dantedi-giornata-dante-cosa-e-quando-si-celebra/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

Agradecimento

Grande parte das reflexões aqui apresentadas frutificou durante o curso “A divina comédia: Inferno”, ministrado em 2019 na graduação em Letras-Italiano da Universidade Federal do Paraná pelo prof. dr. Luiz Ernani Fritoli, a quem agradeço profundamente pela inspiração e pelo diálogo.

Recebido em: 01/04/2021

Aprovado em: 07/10/2021

DOVE AVREBBE MESSO DANTE SER CIAPPELLETTO?

Onde Dante teria colocado Ser Ciappelletto? Where Dante Would Have Put Ser Ciappelletto?

LEONARDO FERREIRA AGUIAR*
MARIA CECILIA CASINI**

ABSTRACT: Il presente testo propone un po' audacemente una lettura di una possibile assoluzione, in termini danteschi, di un famoso personaggio "cattivo" del *Decameron*, opera di Giovanni Boccaccio, ovvero, Ser Ciappelletto da Prato, protagonista della prima Novella della Prima Giornata. A partire dai propri testi e dalla struttura morale conferita da Dante Alighieri al suo universo oltremondano descritto nella *Divina Commedia*, abbiamo usato l'immaginazione per attribuire un luogo possibile al malvagio Ciappelletto. Secondo la nostra interpretazione, esisterebbero per questo due possibilità: la Giudecca, il luogo più buio dell'Inferno; o l'antipurgatorio, luogo di espiazione dei peccati da parte di chi attende ancora una possibilità di salvezza, insieme a Belacqua nel Canto IV della cantica del Purgatorio. Nonostante si tratti di una speculazione, il testo è stato sviluppato alla luce delle ultime teorie critiche sui due grandi autori italiani, in modo da porsi come un contributo al dibattito letterario in corso per il settecentenario delle commemorazioni dantesche del 2021.

PAROLE CHIAVI: Letteratura italiana; Dante Alighieri; Giovanni Boccaccio; Ser Ciappelletto; Divina Commedia.

RESUMO: O presente texto propõe, de modo audacioso, uma leitura de uma possível absolvição, em termos dantescos, de um famoso personagem "vilão" do *Decameron*, obra de Giovanni Boccaccio, ou seja, Ser Ciappelletto da Prato, protagonista da primeira Novela da Primeira Jornada. A partir dos próprios textos e da estrutura moral conferida por Dante Alighieri a seu universo ultraterreno descrito na *Divina Comédia*, utilizamos a nossa imaginação para atribuir um lugar possível ao malvado Ciappelletto. Segundo nossa interpretação, existiriam, então, duas possibilidades para ele: a Giudeca, o local mais profundo do Inferno; ou o ante-purgatório, lugar de expiação dos pecados que

*Universidade de São Paulo
leonardo.ferreira.aguiar@usp.br (ORCID: 0000-0001-9659-5341)

**Universidade de São Paulo
casini@usp.br (ORCID: 0000-0001-5264-2046)



ainda guarda uma possibilidade de salvação, junto a Belacqua, no Canto IV da cantiga do Purgatório. Apesar de se tratar de uma especulação, o texto foi desenvolvido à luz de contribuições da teoria crítica acerca dos poetas italianos, de modo tal que se coloca como uma contribuição ao debate literário em ocasião do aniversário dos 700 anos da morte de Dante Alighieri, comemorado no ano de 2021.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura italiana; Dante Alighieri; Giovanni Boccaccio; Ser Ciappelletto; Divina Comédia.

ABSTRACT: This text proposes, in an audacious way, a possible reading of absolution, in terms related to Dante Alighieri, of a famous character considered a "villain" from the *Decameron*, Giovanni Boccaccio's masterpiece, in other words, Ser Ciappelletto da Prato, protagonist of the first Novel of the First Journey. Based in the texts themselves, and in the moral structure made by Dante Alighieri in his otherworldly universe described in *The Divine Comedy*, we'll use our imagination to assign a possible place to the wicked Ciappelletto. According to our interpretation, there are two possibilities for him: the Giudeca, *Inferno's* deepest place; or the pre-Purgatory, a place for the sins' expiation that still preserves a possible salvation, with Belacqua, in the fourth *Canto* of the Purgatory's *Cantica*. Even though is just a speculation, this text was developed considering the critical theories' contribution about the Italian poets, in order to be presented as a contribution to the literary debate regarding the Dante Alighieri's 700th Anniversary of Death, celebrated in 2021.

KEYWORDS: Italian Literature; Dante Alighieri; Giovanni Boccaccio; Ser Ciappelletto; The Divine Comedy.

1. Premessa

È naturale e quasi istintivo tornare a riflettere, dopo aver letto la *Divina Commedia*, sui criteri seguiti da Dante nel valutare i peccati elencati e puniti nell'Inferno. La questione è molto ampia e complessa, abbondantemente trattata nella letteratura esegetica dantesca. Ma anche così, il lettore torna a chiedersi: “Come rifletté, come ragionò Dante su questa cosa? Perché esistono gironi con castighi così diversi nelle loro prospettive, se a volte le azioni concrete sono le stesse, come, per esempio, nel caso del suicidio di Catone e di Pier della Vigna?”

Ed è pure naturale chiedersi, per fantasia generata dall'universo oltremondano, fantastico, dinamico e grandioso di Dante, dove sarebbero stati messi tanti altri nomi della tradizione letteraria mondiale se essi fossero personaggi della *Commedia*. E non solo: se consideriamo che il poeta fece i nomi di persone reali e addirittura ancora viventi all'epoca della stesura del testo – *in primis*, Papa Bonifacio VIII – si può anche cercare di “indovinare” dove andrebbero a finire molti personaggi storici.

Data questa premessa, il nostro testo cerca di compiere un esercizio immaginativo a partire dal personaggio che fu definito “il peggiore uomo forse che mai nascesse” nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (2014, p. 54). Parliamo di Ser Cepparello da Prato, detto, dopo la sua metamorfosi, San Ciappelletto. Come sappiamo, Ser Ciappelletto è un banchiere coinvolto in loschi affari, che si trova all'estero, nella casa di due fratelli usurai, per condurre a termine un'operazione finanziaria. Ma si ammala gravemente e decide quindi, per aiutare i suoi ospiti, di confessarsi con un frate di grande prestigio presso la comunità. Confessa piangendo i suoi delitti, viene assolto dal frate, muore, si trasforma in uomo santo, venerato da tutti. Il punto cruciale è che nel testo di Boccaccio non c'è nessuna “prova” che la confessione di Ciappelletto sia stata “autentica”, cioè dettata da autentico desiderio di pentirsi, e non piuttosto una messa in scena realizzata come supremo sberleffo nei confronti della chiesa e degli altri cristiani. Stando al testo, insomma, non possiamo escludere con certezza nessuna delle due possibilità. Da qui, ci è sembrato possibile lavorare congetturalmente su una diversa ipotesi interpretativa, fuori da schemi precostituiti, legata al capolavoro dantesco, che ci ha portato a riflettere ancora una volta e di più su una delle novelle più famose del *Decameron*.

Per come ci appare Ciappelletto e al giudizio che ne avrebbe fatto Dante, abbiamo pensato a due possibilità: o Dante l'avrebbe messo nell'ultimo girone dell'Inferno, dati tutti i suoi peccati e l'inganno finale della sua confessione contro la Chiesa; oppure, se consideriamo che le lacrime versate appunto durante la confessione esprimano un pentimento vero, Dante l'avrebbe messo nel Purgatorio, là dove stanno le “anime pigre che si convertirono in fin di vita” (ALLIGHIERI, 2016, p. 252), come Belacqua nel Canto IV del Purgatorio.

Ci corre l'obbligo di avvisare i lettori, comunque, che quello che proponiamo qui non è un “anacronismo letterario”, che intenda definitivamente concludere la questione su un tema importante, che non sia stato previsto e dibattuto dalle opere stesse. A questo proposito consideriamo che il dialogo tra le opere delle Tre Corone e la tradizione che ne decorre siano chiari

e già stabiliti. Però, così come fece Dioneo, nella conclusione della IV Giornata del *Decamerone*, quando parlò dell' "allargare" il raccontare onesto, ugualmente presentiamo una sorta di riflessione sul "ragionar onesto", che proponga una discussione ampia che si dia alla luce della bibliografia proposta.

2. Il peccatore Ciappelletto

Per cominciare, possiamo dire che Ciappelletto non potrebbe mai accedere al Paradiso direttamente senza passare dal Purgatorio, dato il suo comportamento in vita. Se è vero che la misericordia divina non ha limiti, è anche vero che Dante non guarda in faccia a nessuno quando fa i suoi calcoli, quando si tratta di attribuire e far pagare castighi ai peccatori. Per quanto riguarda la struttura della *Commedia*, e l'importanza che vi ha l'intreccio tra il Dante personaggio e il Dante autore, certamente possiamo affermare che, pur essendo cristiane e moderne le concezioni del poeta, il sistema dell'opera si basa su un'etica e su un'idea di giustizia appartenenti al mondo classico. Fra le tante possibili, ne è riprova il destino delle anime di Catone e Pier della Vigna, già citati nella premessa: entrambi morti suicidi, ma condannati diversamente, non per l'azione commessa in sé, ma per la causa, per il contesto e per i principi coinvolti. Pier della Vigna cerca di giustificare il suo suicidio con la sofferenza e l'ingiustizia patita; Catone, invece, dimostra di essere valoroso e integro perché preferisce la libertà *in mortem* piuttosto che sottomettersi alla tirannia di Cesare: "Or ti piaccia gradir la sua venuta:/ libertà va cercando, ch'è sì cara,/ come sa chi per lei vita rifiuta". (ALIGHIERI, 2016, p. 237).

Fatin (2019, p. 17), citando Vittorio Sermoni, dice:

Para o estudioso, todo o discurso de Pier ecoa o repertório de artificios retóricos que revelam a singularidade desse canto. Por meio de extrema perícia elocutória, num exercício minucioso de mimese estilístico-alegórica, enuncia-se um inextricável sofisma moral do suicídio: de um homicídio contra a própria vida, para o qual esse culpado (inocente) busca a legitimação. Entretanto, a inocência do chanceler, diante da visão teológico- escolástica adotada por Dante, não atenua, mas agrava a sua culpa perante Deus, pois matando-se, teria assassinado um inocente.

E il testo continua (p. 20):

A genialidade do poeta, nesse caso, estaria no fato de que, partindo do dado histórico concreto – isto é, do caráter exemplar do suicida pagão, que escolhe morrer em nome da causa republicana – ele consegue transmutar a base conceitual de uma liberdade eminentemente política (pagã e estoica), para atingir o conceito de livre-arbítrio cristão (em cuja base residiria a capacidade de escolha do ser humano, por meio de sua consciência, que pode, ou não, libertá-lo do pecado).

In particolare il caso di Catone mostra chiaramente che è possibile riconoscere un principio di movimento, di dinamismo, all'interno della concezione dantesca di attribuzione e

sconto della pena; ma soltanto se questa viene legittimata da valori etico-cristiani e, soprattutto, nobili – nel senso ben espresso nel *Convivio*. Nelle parole di Giorgio Inglese (ALIGHIERI, 2019, p. 16):

Para manter a discussão, Dante precisa reforçar o momento eleitor da graça divina, chegando quase a dizer que a semente da nobreza é colocada por Deus apenas na alma em que “devido à pureza [...] a virtude intelectual [é] suficientemente pura e livre de qualquer sombra corporal” (Cv. IV XXI 8). Mas isso geraria outra inaceitável conclusão: que alguns homens são excluídos da virtude e do conhecimento *ab origine*, e não por culpa deles. Por isso, Dante concede aos não privilegiados a possibilidade de providenciar a nobreza não *ex semine*, e sim por enxerto, sem se dar conta (ou se dando conta?) de que dessa maneira concede ao homem (e, ainda por cima, ao homem menos dotado) a substituição da obra pessoal com a obra divina.

Veniamo, dunque, a Ciappelletto. Se Ciappelletto non può entrare in Paradiso, il *villano* dei *fabliaux* può essere considerato un suo antagonista. Come sappiamo, i *fabliaux* - anch'essi una delle moltissime fonti usate da Boccaccio per il suo *Decameron* – sono delle brevi narrazioni in versi risalenti al Medio Evo letterario francese, in cui si narrano, o mostrano, fatti svariati, di matrice realistica ma trattati anche con tocco fantasioso o surreale, favolistico, spesso dotate di intenti gnomici e ammonitori, in cui ricorrono vari personaggi, fra cui il *villano*. Il *villano* inteso come uomo della campagna, appartenente al mondo rurale in contrapposizione a quello sofisticato delle città in pieno sviluppo, portatore di valori e prassi diversi. A volte il *villano* può essere ingenuo, a volte può essere scaltro e dotato di superiori capacità di ragionamento che spiazzano dottori e cittadini, a volte cattivo o francamente diabolico. Quello a cui ci riferiamo qui è il protagonista di un *fabliau* di autore anonimo tra il XIII e il XIV secolo che riesce ad accedere al Paradiso nonostante la cattiva accoglienza dei Santi e i “dubbi”, se così possiamo dire, di Dio stesso¹. Quest'uomo, che in un primo momento letteralmente non sta né in Cielo né all'Inferno, decide di sua iniziativa di salire le scale che portano al Paradiso dietro l'angelo Michele e, rispondendo ai santi, che lo ammoniscono di andarsene perché peccatore, cita e ricorda le loro storie individuali, dimostrando loro che anch'essi avevano sbagliato quando erano uomini viventi. Dio, addirittura, viene poi convinto che il *villano* ha cancellato le sue colpe in vita, giacché al momento della morte ha ricevuto il corpo e il sangue di Cristo per la remissione dei peccati, come comanda Nostra Santa Madre Chiesa, presentandosi dunque puro davanti a Lui. Data la forza del suo argomento, che è quella stessa della Chiesa, Dio, impossibilitato a negare la sua parola, lo fa entrare in Paradiso. Certamente, anche se si tratta di un peccatore, questo *villano* è uno per bene, un galantuomo di carattere: con poche battute riesce a sconcertare le tre più grandi figure della Chiesa (San Pietro, San Paolo e San Tommaso), e perfino Dio, avvalendosi soltanto dell'uso della parola, del verbo.

La differenza è che Ciappelletto non ha avuto come interlocutore Dio stesso, ma un sempli-

1 Si veda: SCOTT, 1995.

ce uomo di Dio, un ingenuo frate, che riesce ad ingannare senza molta fatica con il suo discorso: non grazie all'ingegno della logica, ma per la menzogna ben costruita e compatibile che si esprime con l'uso della parola. Anzi, riguardo ciò, Ciappelletto ha un'importanza simbolica molto alta essendo il primo personaggio del *Decameron*, perché utilizza il verbo e la retorica in modo creativo “[...] per ‘rischiare la coscienza del lettore’ e prepararlo al nuovo [...]” (CAVALLARI, 2013, p. 9), cioè al nuovo mondo dopo la peste. Il tema della creazione del nuovo attraverso la parola e la sua importanza rimanda alla creazione divina e alla risignificazione delle cose *post pestem*. Boccaccio dà valore alla parola come scrittore e come individuo che vede nella modernità la possibilità di instaurazione della civiltà; da qui le sue critiche contro lo svilimento della classe mercantile, per esempio. L'argomento è così presente che, dopo la novella di Ciappelletto, troviamo altre novelle che parlano del rovesciamento parodico attraverso la parola, come la prima della Giornata IV e, addirittura, tutte le novelle della Giornata VI.

Ed eccoci, dunque, alla prima possibilità di destino di Ciappelletto: giacché la sua confessione è parodica e bugiarda, e in essa si confermano tutti i peccati precedentemente commessi in vita, ci sembra che la sua sia una falsa confessione e che per questo Dante l'avrebbe messo all'Inferno. Ma dove esattamente?

Consideriamo la presentazione che di Ciappelletto fa Boccaccio, all'inizio della novella, nella quale abbiamo un elenco di tutti i suoi peccati: Ciappelletto è un essere malvagio, ragion per cui viene scelto dal mercatore Musciatto Franzesi come la persona giusta per andare in Toscana “a riscuoter i suoi crediti fatti a più borgognoni” (BOCCACCIO, 2014, p. 52). L'esagerata maniera di esprimersi di Panfilo si abbina bene al profilo iperbolico di Ciappelletto:

Era questo Ciappelletto di questa vita: egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti, come che pochi ne facesse, fosse altro che falso trovato; de' quali tanti avrebbe fatti di quanti fosse stato richiesto, e quelli più volentieri in dono che alcun altro grandemente salariato. Testimonianze false con sommo diletto diceva, richiesto e non richiesto; e dandosi a que' tempi in Francia a' sacramenti grandissima fede, non curandosi fargli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato. Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d'allegrezza prendea. Invitato ad un omicidio o a qualunque altra rea cosa, senza negarlo mai, volenterosamente v'andava, e più volte a fedire e ad uccidere uomini colle proprie mani si trovò volentieri. Bestemmiatore di Dio e de' santi era grandissimo, e per ogni piccola cosa, sí come colui che più che alcun altro era iracundo. A chiesa non usava giammai, e i sacramenti di quella tutti, come vil cosa, con abominevoli parole scherniva; e così in contrario le taverne e gli altri disonesti luoghi visitava volentieri e usavagli. Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si diletta. Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe. Gulosissimo e bevitore grande, tanto che alcuna volta sconciamente gli faceva noia. Giuocatore e mettitor di malvagi dadi era solenne. Perché mi distendo io in tante parole? Egli era il peggiore uomo forse che mai nascesse. La cui

malizia lungo tempo sostenne la potenza e lo stato di messer Musciatto, per cui molte volte e dalle private persone, alle quali assai sovente faceva ingiuria, e dalla corte, a cui tuttavia la faceva, fu riguardato. (p. 53-54)

Questa citazione ci consente di affermare che praticamente qualsiasi luogo dell'Inferno dantesco andrebbe bene per Ciappelletto – mettendo in crisi Minosse, si potrebbe dire –, che ha commesso tutti i peccati capitali e ancor di più: è lussurioso come Paolo e Francesca; è goloso come Ciacco; è iracondo come Filippo Argenti; è eretico (cioè, ateo) come Farinata; è malizioso, maligno, contro il prossimo, contro se stesso e contro Dio; è infido e bugiardo; è violento, criminale e assassino; è bestemmiatore, usuraio e sodomita; è ipocrita come i fiorentini Catallano e Loderingo; è ladro come Vanni Fucci; è traditore dei parenti e degli amici. Insomma: dal secondo al nono cerchio dell'Inferno non mancano luoghi in cui Ciappelletto potrebbe essere ospitato.

Secondo lo schema pensato da Dante, i peccati dell'Inferno sono raggruppati in tre, sulla base della dottrina aristotelica (come appare nel canto IX dell'Inferno, vv. 80-83): i peccati d'incontinenza (lussuria, gola, avarizia, prodigalità, iracondia), quelli per i quali la ragione viene asservita al desiderio (come il peccato degli amanti Paolo e Francesca); i peccati di malizia, in cui si fa un uso distorto della ragione su cui prevale l'istinto animale (come nel caso del Minotauro); e, infine, quelli legati alla "matta bestialità", ivi inclusa la violenza contro Dio, quella contro se stessi e contro gli altri, commessa consapevolmente. Brito (2010) dimostra come questa relazione gerarchica fra i peccati sia in relazione con l'idea aristotelica di virtù e di vizio presente nell'*Etica Nicomachea*, ma con un adattamento del pensiero aristotelico rispetto al canone: "[...] como ressalta Petrocchi (1989, p. 72), o esquema aristotélico foi usado pelo poeta com bastante liberdade; não apenas para inserir aquelas culpas que lhe foram estabelecidas posteriormente pelo cristianismo, mas também para criar um complexo de situações totalmente originais" (BRITO, 2010, p. 35).

Possiamo intendere perciò che Dante abbia pensato a una differenza tra i peccati che sono commessi consapevolmente o no rispetto a quelli che procedono da un errato uso della ragione. Questa differenza è fondamentale per stabilire l'intensità della pena assegnata alle anime nella *Commedia*. Quando osserviamo la condotta di Ciappelletto, potremmo affermare che la novità è che egli non manifesti solo un'incontinenza verso l'amore, la lussuria o il denaro, e che nemmeno metta in pratica solo un ragionamento sbagliato per agire secondo vendetta o dare sfogo alla collera; il suo modo di ragionare di per sé, indipendentemente da tutte le cause esterne, rivela un'incontinenza verso il peccato stesso. In questo senso, Ciappelletto non ce la fa a non peccare, perché il peccato, dal punto di vista di quello che viene stigmatizzato eticamente, moralmente e religiosamente, è la sua essenza.

Non si può dire, però, che Ciappelletto non sia stato coerente fino alla fine: così come durante tutta la sua vita, egli è consapevole della frode perpetrata nei confronti del frate, mentendo in modo un meccanismo tale da salvare i due fratelli usurai, che si trovano in difficoltà a causa sua. Per mettersi alla prova, anche nel momento supremo, e con quella irriverenza che caratterizza

certa cultura toscana, Ciappelletto manda a chiamare “[...] un santo e valente frate, il più che aver potete, se alcun ce n’è; e lasciate fare a me, ché fermamente io acconcerò i fatti vostri e’ miei in maniera che starà bene e che dovrete esser contenti” (BOCCACCIO, 2014, p. 57). Boccaccio non nasconde l’inganno messo in atto, il lettore sa quello che succede e, quasi come testimone (complice) dell’ingenuità del frate, rimane in attesa della trappola tesa da Ciappelletto.

Man mano che il frate parla durante la confessione, Ciappelletto monta una versione ideale di sé che il religioso accetta e riconosce come vera. Anzi, lo stile iperbolico, esagerato delle sue parole fa sì che il frate minimizzi le mancanze di Ciappelletto, chiamandole “peccatini”, cioè peccati lievi, da nulla, irrilevanti al confronto con l’idea vera e propria di peccato. Un esempio chiaro è quando Ciappelletto si accusa di aver maledetto (“bestemmiò”) il nome di sua madre. Il frate risponde:

O figliuol mio, or parti questo così grande peccato? o gli uomini bestemmiano tutto il giorno Idio, e sí perdona Egli volentieri a chi si pente d’averlo bestemmiato; e tu non credi che Egli perdoni a te questo? Non piagner, confortati, ché fermamente, se tu fossi stato un di queglii che il posero in croce, avendo la contrizione ch’io ti veggio, sí ti perdonerebbe egli. (BOCCACCIO, 2014, p. 65-66)

La strategia retorica di Ciappelletto molto simile in velocità d’invenzione a quella di Frate Cipolla (novella X, VI Giornata), è ribaltare la situazione in modo tale che una certa dose di responsabilità complice (e quindi di colpa, di peccato) ricada sul frate stesso, che non lo rimprovera; il che rialza moralmente l’operato di Ciappelletto, avendo il frate fama di essere uomo santo, completamente esente da mancanze morali. Ciappelletto gli risponde: “Ohimè, padre mio, che dite voi? La mamma mia dolce, che mi portò in corpo nove mesi il dí e la notte e portommi in collo più di cento volte! troppo feci male a bestemmiarla e troppo è gran peccato; e se voi non pregate Iddio per me, egli non mi serà perdonato” (BOCCACCIO, 2014, p. 66).

Da questo discorso ben articolato, che basa la sua efficacia sull’iperbole, possiamo rilevare due caratteristiche della confessione del morente. La prima è che, se consideriamo la confessione un genere letterario, essa ha bisogno di regole ben definite di soggetto e di tempo per attingere il suo scopo (ZAMBRANO, 2000 apud CAVALLARI, 2013, p. 5-6). Questi aspetti sono presenti al rovescio nel discorso di Ciappelletto, nel quale l’uso della parola falsa è preso sul serio; quindi, anche se non esiste una corrispondenza tra il discorso e la realtà, cosa che soltanto il lettore conosce, la confessione di Ciappelletto risponde a una necessità perché funziona bene come genere discorsivo. La seconda, derivante dalla prima, è che se anche sono stati la menzogna e l’inganno a salvare i due fratelli e ad assicurare a Ciappelletto una sepoltura e una fama onorate, degne di un uomo santo, il fatto è che il commento finale di Panfilo non l’assolve completamente:

Il quale negar non voglio essere possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scelerata e malvagia, egli poté in su l’estremo aver sí fatta contrizione, che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno

il ricevette: ma, per ciò che questo n'è occulto, secondo quello che ne può apparire ragiono, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in Paradiso. (BOCCACCIO, 2014, p. 69-70)

Dunque, considerando i peccati preesistenti, per salvarsi nel momento finale della sua vita, Ciappelletto mette in atto un inganno non solo personale contro il frate: egli usurpa di fatto anche il valore della confessione intesa come sacramento, per garantirsi il vantaggio di una falsa remissione dei peccati (o perdono). Nella nota quattro (p. 70) dell'edizione del 2014 del *Decameron* a cui facciamo riferimento, Vittore Branca dice che l'ormai "santo" non può essere ammesso al Paradiso, così come Guido da Montefeltro, che brucia nell'Inferno nell'ottavo girone dell'ottavo cerchio, e la cui anima nemmeno San Francesco riuscì a salvare; la pena è capitale e i rei vengono condannati senza appello.

Nella nota numero sei (p. 70), Branca continua il suo commento:

[...] L'empio e il bestemmiatore, che anche negli estremi suoi momenti aveva voluto sfidare Dio con un sacrilegio e beffare un suo candido e "santo" ministro, suscita invece col suo stesso sacrilegio una vasta ondata di entusiasmo religioso, gradita a Dio e da Dio sollecitatrice di grazie e di miracoli. Tra il falsario apparentemente vincitore e Dio e i suoi devoti apparentemente ingannati, sono in definitiva questi ultimi ad ottenere successo e vittoria, mentre egli è punito per aver voluto ingannare.

Dunque, come abbiamo detto, Ciappelletto è "candidato" all'Inferno, dati tutti i suoi peccati in vita; inoltre, avendo all'ultimo momento messo in atto un sacrilegio contro Dio e contro i sacramenti della Chiesa usando la persona del frate, potrebbe essere condannato come traditore. Secondo questa lettura, Dante l'avrebbe potuto mettere nel ghiacciato nono cerchio, nel cuore della Giudecca, il punto più buio dell'Inferno.

3. Il pentito Ser Ciappelletto

Finora abbiamo considerato Ciappelletto come un peccatore assoluto. Alluderemo ora a un'altra possibilità di giudizio morale su Ciappelletto, che forse non corrisponde tanto all'immagine del protagonista creata da Boccaccio nella prima novella del *Decameron*, in cui il lettore è consapevole della menzogna e dell'intenzione della falsa confessione. Ma se riprendessimo quello che dice Panfilo alla fine della storia, potremmo pensare che Ser Ciappelletto si sia pentito davvero all'ultimo minuto della sua vita?

L'opera di Boccaccio non è trascendente e neppure moralizzante. La conclusione dell'autore, subito dopo l'ultima novella della decima giornata, lo dice chiaramente:

Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai

che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate. (BOCCACCIO, 2014, p. 1257)

Riguardo a quello che succede al di là della vita terrena, il *Decameron* e la *Divina Commedia* non potrebbero essere più diversi: senza entrare più profondamente nella complessità della questione, diciamo per ora che lo scopo dell'arte letteraria di Boccaccio è terreno e il suo punto d'arrivo l'onesto “[...] diletto delle sue lettrici le quali, oziose, possono fruire la varietà della materia narrativa” (CAVALLARI, 2015, p. 204). Nella misura in cui questi obiettivi vengono coerentemente perseguiti nel *Decameron*, e vi si contengono interamente, Ser Ciappelletto non può essere condannato al castigo dell'Inferno secondo le differenti premesse contenute nell'opera di un altro autore.

A partire da questa considerazione, arrischiamo una ipotesi interpretativa secondo la quale le lacrime di Ser Ciappelletto al momento della confessione sono un vero segno del suo pentimento. L'esagerazione discorsiva e il modo di parlare e agire per convincere il frate fanno sì che le lacrime vengano considerate anch'esse finte e seduttive (NOBILI, 2013), parte di una strategia retorica ben determinata e con degli obiettivi chiari. Ma le lacrime, nel *Decameron*, hanno un senso più ampio, sia in altre novelle all'interno dell'opera che in corrispondenza al contesto storico della peste nella Firenze del 1348.

Durante la peste – e come possiamo verificare ancora oggi – la coesione sociale e i rituali della morte si perdono, perché la malattia ci costringe ad evitare il più possibile gli eventi collettivi, come, per esempio, i funerali, nei quali le persone possono condividere il dolore e piangere un caro perduto, elaborando il lutto e continuando così a vivere. La morte generalizzata diventa un fenomeno che non possiamo nemmeno interpretare, perché la sua devastazione arriva in modo inappellabile; è diversa da una singola disgrazia in cui l'evento di morte è uno solo: la peste falcia vite tutti i giorni e chi rimane deve fare i conti con i propri morti quotidiani, aspettare i successivi e convivere con la paura di poter morire il giorno dopo.

Pertanto, durante la peste il tempo viene a mancare; ma Boccaccio, già nella prima novella del *Decameron*, restituisce il tempo negato dalla peste a Ser Ciappelletto, e così restituisce anche la possibilità di mostrare un controesempio della “buona morte”, come dice Nobili (2013, p. 172): “[...] dopo avere descritto l'epidemia, nella prima novella del libro lo scrittore ci restituisce invece l'immagine giusta, ciò che la peste ha distorto come uno specchio ricurvo e che ora, valicata la ‘montagna aspra e erta’, occorre ristabilire nei tempi e nei modi corretti”. E continua:

Nel racconto non manca nulla: il suono delle campane, la veglia funebre, il corteo solenne, l'esposizione del corpo e infine la sepoltura in chiesa; tutto quello che la peste aveva messo sotto silenzio e cancellato. Anche la canonizzazione è completa, tanto che i fedeli si contendono le reliquie facendo a brandelli la veste del morto, per poi portare gli ex voto in cera sul sepolcro del novello santo: in breve, conclude il narratore, a Ciappelletto verranno attribuiti numerosi miracoli, e la gente. (NOBILI, 2013, p. 173).

se orazione in prima non m'aita
che surga sù di cuor che in grazia viva;
l'altra che val, che 'n ciel non è udita?"

135

Quindi, nel Purgatorio, le anime non sono esattamente punite, ma attendono l'espiazione dei propri peccati. L'interpretazione dantesca di questa modalità di "scalo" cristiano passa dal sistema filosofico aristotelico, di tipo analitico, a quello platonico, di tipo sintetico, che "[...] considera il peccato come disordine d'amore" (SIEBZEHNER-VIVANTI; MESSINA, 1965, p. 486). Per questo può apparire non necessario pensare ad una varietà di colpe tanto estesa: sia i peccati più gravi, sia quelli meno gravi "[...] derivano da una medesima azione peccaminosa" (SIEBZEHNER-VIVANTI; MESSINA, 1965, p. 486). Una differenza importante tra il Purgatorio vero e proprio e l'Antipurgatorio, dove sta Belacqua e dove, forse, potrebbe essere messo Ser Ciappelletto, è che in quest'ultimo la concretezza della materia c'è ancora, mentre nella montagna "[...] prevale sempre più il soprannaturale via via che ci s'innalza verso il cielo" (SIEBZEHNER-VIVANTI; MESSINA, 1965, p. 486).

Questo non significa però che se anche il Purgatorio è più leggero rispetto all'Inferno, le anime non siano in debito con Dio e non vi perduri la possibilità di perdersi durante il cammino, dovendo Dante comunque andare dritto e continuare il suo percorso. Infatti, subito dopo, nel Canto V, Virgilio rimprovera Dante, che si distrae a causa delle anime che lo indicano con il dito perché sono sorprese dalla sua ombra. Leggiamo i bellissimi versi (ALIGHIERI, 2016, p. 285):

"Perché l'animo tuo tanto s'impiglia",
disse 'l maestro, "che l'andare allenti?
che ti fa ciò che quivi si pispiglia?"

12

Vien dietro a me, e lascia dir le genti:
sta come torre ferma, che non crolla
già mai la cima per soffiar di venti;

15

ché sempre l'omo in cui pensier rampolla
sopra pensier, da sé dilunga il segno,
perché la foga l'un de l'altro insolla".

18

Dunque, a partire da questa interpretazione della logica strutturale dell'Antipurgatorio, giustifichiamo la nostra lettura secondo la quale è possibile intendere quello di Ciappelletto come un pentimento autentico, sincero, compiuto all'ultimo momento della sua vita; e, conseguentemente, la sua destinazione a questa cantica della *Commedia*.

Prima di concludere, possiamo trovare ancora un altro argomento a favore della salvezza purgatoriale di Ciappelletto: il suo atto, apparentemente disinteressato, potrebbe essere stato motivato dalla propria iniziativa personale di aiutare i due fratelli usurai che lo ospitavano.

Ser Ciappelletto sta per morire, non è costretto ad assumersi la responsabilità dell'inganno nei confronti del frate per essere seppellito in camposanto, visto che, apparentemente, questa non è per lui una reale questione morale. Tuttavia, Ciappelletto si rende lucidamente conto che senza la sua abilità nel cavarsela, i due fratelli correrebbero, di fatto, il rischio di essere moralmente riprovati dalla comunità. Certo che parlare di sacrificio sarebbe troppo, ma l'intenzione nei confronti dei due fratelli è positiva e può essere interpretata come un atto che collabora con l'idea di non sprecare il pentimento di chi ha il piede nella fossa.

Infine, se Ser Ciappelletto fosse stato messo da Dante nell'Antipurgatorio, con Belacqua, per esempio – e a questo punto, forse da qualche secolo –, egli potrebbe trovarsi già nel Paradiso Terrestre, visto lo statuto di santo conquistato con la confessione, vera o falsa che sia, e assistita dalla narrativa del frate, avendo questo contribuito a fomentare la fede e il pellegrinaggio in suo favore secondo la stessa concezione dantesca. Leggiamo un brano:

E oltre a queste, molte altre cose disse della sua lealtà e della sua purità: e in brieve colle sue parole, alle quali era dalla gente della contrada data intera fede, sì il mise nel capo e nella divozion di tutti coloro che v'erano, che, poi che fornito fu l'ufficio, con la maggior calca del mondo da tutti fu andato a basciargli i piedi e le mani, e tutti i panni gli furono in dosso stracciati, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere: e convenne che tutto il giorno così fosse tenuto, acciò che da tutti potesse essere veduto e visitato. Poi, la vegnente notte, in una arca di marmo seppellito fu onorevolmente in una cappella: e a mano a mano il dì seguente vi cominciarono le genti a andare e a accender lumi e a adorarlo, e per conseguente a botarsi e a appicarvi le immagini della cera secondo la promession fatta. E in tanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che a altro santo che a lui si botasse, e chiamaronlo e chiamano san Ciappelletto; e affermano molti miracoli Idio aver mostrati per lui e mostrare tutto giorno a chi divotamente si raccomanda a lui (BOCCACCIO, 2014, p. 69).

La conclusione della novella mostra un vero esempio di "turismo religioso" – noto, conosciuto e diffuso ancora oggi. Ma ciò non importa nei calcoli di Ser Ciappelletto: anche mettendo da parte il fatto che lui è il penitente e che gli interessi della Chiesa, le preghiere e l'adorazione dei fedeli sono vere e autentiche, possiamo considerare che in questo caso, la spiritualità autenticamente vissuta dai fedeli prevale sulle forme della religione.

4. Commenti finali

Come detto nella Premessa, l'idea di questo testo non è quella di risolvere definitivamente una questione letteraria, speculativa e morale che non sia presente nelle opere stesse. La critica qui citata è servita come base e bussola ai nostri ragionamenti e pensieri, che hanno spaziato abbastanza liberamente, in modo da poter assumere una forma logica e adeguata alla lettura e comprensione. I testi citati hanno avuto praticamente la stessa funzione, quella di far sì che

anche chi non abbia avuto previamente accesso al testo letterario possa seguire il ragionamento in corso.

Dove avrebbe messo Dante, nel suo universo oltremondano che è la *Commedia*, Ser Ciappelletto e tanti altri personaggi della letteratura e della storia è una domanda che possiamo fare soltanto a ritroso. Ed è bene farla, perché le prospettive dei nuovi lettori si mescolano a quelle dei critici, degli studiosi e dei professori, creando nuovi percorsi speculativi che consentono e risignificano continuamente la vitalità dei classici e la loro attualità, proprio perché durano per sempre, in dialogo col tempo presente.

Soprattutto ora, in mezzo a una pandemia e mentre si sta commemorando il settecentenario dantesco del 2021, tutte le voci della tradizione letteraria e degli studi in Italia e nel mondo troveranno spazio per discutere l'opera del padre della lingua italiana, ribadendo il rapporto con tutti coloro che sono parte del canone, compreso Boccaccio. Dalla qual cosa ci aspettiamo che sorgano tante altre possibilità di dialogo, anche dove la tradizione filologica dantesca non è storicamente così forte.

Nel mentre, tocca a noi continuare a leggere le opere dei classici per “piacere onesto” e per goderci l'estasi della lettura condivisa, quando, alla fine di ogni pagina, ci fermiamo come Dante nell'ultimo Canto del Paradiso: “A l'alta fantasia qui mancò possa” (ALIGHIERI, 2016, p. 648).

Riferimenti

ALIGHIERI, D. *Divina Commedia. In: Dante Alighieri. Tutte le opere.* A cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton Editori, 2016.

ALIGHIERI, D. *Convivio.* Traduzione di Emanuel França de Brito; Presentazione di Giorgio Inglese. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

ANÔNIMO. *In: SCOTT, N. (a cura di). Pequenas Fábulas Medievais. Fabliaux dos Séculos XIII e XIV.* Traduzione in portoghese di Rosemari Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BOCCACCIO, G. *Decameron.* A cura di V. Branca. Torino: Einaudi, 2014.

BRITO, E. F. de. *A insaciável sede de saber na Comédia de Dante.* Algumas relações com a incontinência aristotélica. Tesi (Master in Letteratura Italiana) – Università di São Paulo, São Paulo, 108 f., 2010. Disponibile su: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-09022011-123256/publico/2010_EmanuelFrancadeBrito.pdf. Accesso il: 4 dic. 2020.

CAVALLARI, D. N. Confessione e Redenzione: L'esemplarità Parodica di Ser Ciappelletto e Lazarillo de Tormes. *In: Revista de Italianística*, p. 3-12, n. 25, São Paulo, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i25p3-12>. Accesso il: 4 dic. 2020.

CAVALLARI, D. N. “Si Lasci Quindi ad Ognuno il Diritto di Raccontare i Fatti suoi a Modo suo”. *In: Revista de Italianística*, p. 200-211, n. 29, São Paulo, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i29p200-211>. Accesso il: 4 dic. 2020.

FANTI, M. C. M. B. Pier Della Vigna x Catão de Útica: dois suicidas da Divina Comédia dantesca. *In: Criação & Crítica*, n. 23, São Paulo, apr. 2019, p. 15-27. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v23i23p15-27>. Accesso il: 4 dic. 2020.

MUSCOGIURI, F. *Di alcuni caratteri meno popolari della Divina Commedia*. Guido Di Montefeltro, Belacqua, Piccarda Donati. Firenze: Tipografia Luigi Niccolai, 1889. Disponibile su: <https://archive.org/details/dialcunicaratte00muscoog/page/n33/mode/2up>. Accesso il: 9 dic. 2020.

NOBILI, S. Il senso delle lacrime. *In: Rivista di Letteratura Italiana*, anno XLII, n. 2, maggio-agosto 2013, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore – Italianistica. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/44740569?seq=1>. Accesso il: 12 dic. 2020.

SIEBZEHNER-VIVANTI, G.; MESSINA, M. *Dizionario della Divina Commedia*. Milano: Feltrinelli, 1965.

eRecebido em: 09/03/2021

Aprovado em: 30/09/2021

DANTE ALIGHIERI E LIMA BARRETO: POSSIBILIDADES DE INTERSECÇÕES E DIÁLOGOS¹

Dante Alighieri e Lima Barreto: possibilità di
intersezioni e dialoghi

Dante Alighieri and Lima Barreto: Possibilities of
Intersections and Dialogues

JACKELINE MARIA BEBER POSSAMAI *

SILVANA DE GASPARI **

RESUMO: A proposição deste artigo é a de abordar o Limbo como conceito que remete às noções de suspensão, exceção, inclusão e exclusão. Tal abordagem tem por objetivo o diálogo desse conceito e suas implicações com a obra de Lima Barreto, por este descrever, em livros como *O Cemitério dos Vivos* e *Diário Íntimo*, fatos presenciados no hospital de alienados, onde o autor esteve internado por duas vezes ao longo de sua breve vida. Seguindo com a percepção de afinidades entre Dante Alighieri e Lima Barreto, para o desenvolvimento desta pesquisa, acreditamos ser o pensamento dialético o ponto que mais os aproxima, e, portanto, o motivo para aprofundarmos as nossas reflexões. A dialética na literatura, segundo nosso ponto de vista, pode se concretizar pela abordagem de temas que aludem ao coletivo. Neste sentido, os dois escritores, cada qual no seu tempo, se mostram singulares ao se expressarem imbuídos de criticidade. Cada qual expressando conceitos como inclusão e exclusão de acordo com suas percepções da realidade e do mundo no qual viviam, fazendo de suas vidas matéria para suas produções literárias. Autores como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Raul Antelo, Natalino Sapegno e Michel Foucault são alguns dos pesquisadores que nos auxiliam na construção teórica que embasa a análise aqui apresentada.

PALAVRAS-CHAVE: Limbo; Diálogos; Lima Barreto; Dante Alighieri.

¹ Este artigo é uma adaptação de dois subcapítulos da Tese de Doutorado intitulada: *Entre exceção e exclusão: a suspensão límbica em Dante Alighieri e Lima Barreto*.

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
jackeline@tio.sdr.sc.gov.br – (ORCID: 0000-0003-3907-725)

**Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
silvanadegaspari@gmail.com – (ORCID 0000-0002-6276-8723)



ABSTRACT: La proposta di questo articolo è di presentare il Limbo come concetto che si riferisce alle nozioni di sospensione, eccezione, inclusione ed esclusione. Questo approccio ha per obbiettivo il dialogo del concetto e loro implicazioni con la narrativa di Lima Barreto, per descrivere, in libri come, *O Cemitério dos Vivos* e *Diário Íntimo*, fatti testimoniati nell'asilo degli alienati, dove l'autore è stato ricoverato due volte durante la sua vita breve. In prospettiva di percezione delle affinità tra Dante Alighieri e Lima Barreto, per lo sviluppo di questa ricerca, riteniamo che il pensiero dialettico sia il punto che gli avvicina e, quindi, il motivo per approfondire le nostre riflessioni. La dialettica nella letteratura, secondo il nostro parere, si costituisce dall'affronto di temi che alludono alla collettività. In questo senso, i due scrittori, ciascuno al suo tempo, sono stati singolari nell'espressione impregnata di criticità. Ognuno propagando concetti come inclusione ed esclusione basati alle percezioni della realtà e del mondo in cui vivevano, nei quali la propria vita era argomento per le loro produzioni letterarie. Autori come Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Raul Antelo, Natalino Sapegno e Michel Foucault sono alcuni dei ricercatori che ci aiutano nella costruzione teorica dell'analisi qui presentata.

PAROLE CHIAVE: Limbo; Dialoghi; Lima Barreto; Dante Alighieri.

ABSTRACT: The purpose of this article is to approach "limbo" as a concept that refers to the notions of suspension, exception, inclusion and exclusion. Such an approach aims at the dialogue between this concept, its implications and Lima Barreto's oeuvre, as the author describes (e.g. in his *O Cemitério dos Vivos* and *Diário Íntimo*) facts witnessed by himself in the psychiatric hospital to which he had been admitted twice during his brief lifetime. The perception of affinities between Dante Alighieri and Lima Barreto serves as a point of departure for the development of the study herein proposed. We believe that dialectical thinking can bring these two authors closer to each other and, therefore, help us deepen our reflections upon such affinities. From our point of view, dialectics in literature can be materialized by addressing themes that allude to the collective mind. In this sense, the two writers, each in their own time, are singular in critically expressing themselves. Each one expressing concepts such as inclusion and exclusion according to their perceptions of reality and the world in which they lived, making their lives a matter for their literary productions.

KEYWORDS: Limbo; Dialogues; Lima Barreto; Dante Alighieri.

“O hospício! É assim como uma sepultura em vida, um semi-enterramento, enterramento do espírito, da razão condutora, de cuja ausência os corpos raramente se ressentem”.

(Lima Barreto, 2002)

No livro *Signatura Rerum*, Giorgio Agamben tece considerações acerca do conceito de paradigma, constituído de particularidade quase imperceptível: “O paradigma implica um movimento que vai da singularidade para a singularidade e que, sem sair desta, transforma cada caso singular em exemplar de uma regra geral” (2008, p. 29). O modo como Agamben elabora este conceito nos inquieta a buscar, no texto literário, indícios de acontecimentos que se entrecruzam pelas singularidades, pois a literatura é um campo de emergência de fenômenos, entendidos como as marcas, os rastros que, no dizer de Patrícia Peterle (2018, p. 77), “falam sobre o homem, sobre sua relação com o fora”, e cujo sentido não se esgota, mas aceita outras percepções. Assim sendo, o paradigma pode ser representado por conceitos que, por sua vez, remetem a outras interpretações, mas que estão próximas do seu significado semântico. É com este pressuposto de paradigma, que transpõe o conceito de um plano semântico para outro, que elaboramos as considerações em torno do Canto IV da *Divina Comédia* e, com o olhar mais atento dos seus versos, identificamos singularidades.

Deste modo, a nossa proposição, neste artigo, é abordar o Limbo como um conceito que remete à noção de suspensão, exceção, inclusão e exclusão, de modo que o seu significado possa dialogar com a obra de Lima Barreto, por este descrever fatos presenciados no hospital de alienados onde esteve internado por duas vezes ao longo de sua breve vida.

Para Lima Barreto, o hospital de alienados tratava os indigentes e dementes como seres inferiores, onde permaneciam trancafiados e retirados do convívio social. Esta pressuposição pode ser identificada no título do romance *O cemitério dos vivos*, no qual o hospício é visto como um lugar de morte para os pacientes que, embora estejam fisiologicamente vivos, perecem em sua condição psíquica, vista como sofrimento, conforme o próprio autor relata nas suas anotações: “nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro dessas paredes inexpugnáveis” (BARRETO, 2017, p. 234).

Já o Limbo dantesco representa um ambiente diferenciado no Inferno e expressa uma espécie de suspensão para os pagãos, denominados infiéis positivos, que legaram um grande saber à humanidade. Aqui, entendemos o termo suspensão como um conceito que orbita em torno do seu campo semântico ou seja, o limbo representa o limiar, o confim, que “guarda o passo através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele” (CACCIARI, 2005, p. 14). Neste caso, o seu domínio estaria no fato de o Limbo também abrigar os grandes espíritos, por lhes faltar as premissas da redenção.

2 Massimo Cacciari, filósofo italiano, abordou o conceito de confim, que também reporta a limiar, soleira, extremo, margem, borda, lateral, além de fronteira, derivando palavras como afrontar, ofender, ou confrontar, “que não é só comparar, mas também polemizar, obstar ou obstruir” (ANTELO, 2008, p. 04).

Pode-se considerar ainda que o Limbo representa a transgressão de Dante-autor, ou seja, é um entrelugar de exposição de ideias acerca do seu pensamento e conhecimento literário e filosófico. A transgressão estaria no fato do poeta ter percebido as fissuras que deveriam ser mostradas, dadas a conhecer: aqui nos referimos a personagens que contribuíram com a ciência, a filosofia, além das figuras do mundo árabe, que desmitificariam questões negativas sobre a cultura oriental.

Assim, Dante fez do Limbo um dispositivo³ de poder, para o qual decide e escolhe quais os personagens ele destina ao “lugar ameno”. O dispositivo assume o domínio semântico da *oikonomia* teológica e se refere a “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 12).

Foi deste modo que, no seu Limbo, Dante exerceu o controle e o administrou ao seu modo, salvando das penas do sentido aqueles que ele admirava, e nisso estaria o uso particular, concebido diferente dos ritos católicos, sendo reinventado. É neste aspecto do dispositivo que “reside toda a possibilidade de se exercer uma revolução” (BAPTISTA, 2015, p. 13).

Dante-autor, ao colocar, no seu Limbo, os pensadores e poetas pagãos, de certa maneira o “restituiu ao livre uso”, e fez dele uma singularidade no *Inferno*, afinal, a “passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Com a ideia de multiplicidade, o poema dantesco esclarece questões advindas do Oriente, porque esvazia aquele sentido imposto pela cristandade. Nessa perspectiva, a literatura do florentino, além de expressar a angústia do homem e seus anseios,

passaria a ser um estímulo para a recriação da expressão teológico-linguística experimentada e vivenciada por Dante, podendo oferecer ao mundo uma visão muito mais ampla e profunda do modo como o sagrado, em oposição ao profano, vem sendo experimentado e vivido pelos homens ao longo da história (GASPARI, 2015, p. 12).

O modo como o poeta operou em seu Limbo em relação aos personagens pagãos, não apenas reafirma a sua postura crítica, mas também enfatiza a importância da diversidade e devolve ao humano o que dele foi retirado do uso comum através da sacralização. Assim, é bem provável que tenha sido essa possibilidade que o levou a exercer sua criatividade, utilizando o Limbo como recurso para chamar a atenção de algo particular, um lugar improvável no *Inferno*, para que pudesse interagir com as grandes personalidades, em meio à luz que emana do *Nobre Castelo*.

³ Agamben delineou o conceito de dispositivo por meio de uma genealogia teleológica da *oikonomia*, que significa a administração da casa. Trata-se “de uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular. Por que os padres sentiram a necessidade de introduzir este termo na teologia? Como se chegou a falar de uma economia divina? [...] ela se funda com a noção de providência, e vai significar o governo salvífico do mundo e da história dos homens. Pois bem: qual a tradução deste fundamental termo grego nos escritos dos padres latinos? Dispositivo”. (AGAMBEN, 2009, p. 12).

Na concepção filosófica do Limbo de Dante, as almas são nutridas tão somente por um desejo contínuo e, por estarem distantes do “bem supremo”, anseiam sem esperança e são tomadas pela melancolia. Agamben afirma tratar-se de um distanciamento espiritual e, de certa forma, indefinido, ou seja,

o sentido desse *recessus a bono divino* (afastamento do bem divino), dessa fuga do homem frente à riqueza das próprias possibilidades espirituais, traz em si uma ambiguidade fundamental. [...] Santo Tomás capta perfeitamente a ambígua relação entre o desespero e o próprio desejo: ‘o que não desejamos intensamente’ – afirma – ‘não pode ser objeto nem da nossa esperança nem do nosso desespero’ (AGAMBEN, 2007, p. 28-29).

Agamben afirma que a melancolia se manifestava devido à inacessibilidade ao conhecimento, que afastava e atraía os religiosos aos livros proibidos no medievo. O inapreensível é o modo paradoxal de uma aparente tristeza, que oscila entre dois pontos e a reveste de um caráter dialético: assim, desejo e inacessibilidade se conectam ao objeto, pela negação e pela carência. No entanto, essa relação entre o desejo e o objeto também sintetiza a metáfora “doente” de amor, descrita por Agamben como sinônimo de contemplação ou melancolia, que vem da alma e parece girar em torno do objeto desejado e, por isso, condição associada ao planeta Saturno:

A tradição astrológica associava ao temperamento melancólico como o planeta mais maligno, na intuição de uma polaridade dos extremos em que coexistiam, uma ao lado da outra, a ruínosa experiência da opacidade e a estática ascensão para a contemplação divina (AGAMBEN, 2007, p. 35).

Saturno é considerado o planeta maligno devido a sua lentidão ao orbitar, e, porque está longe do sol, estabelece uma relação com a nostalgia. Essa conexão com o astro também aparece na referência ao anjo imóvel da melancolia de Dürer, proposta por Benjamin, sendo comparada à rinação da escrita. Assim,

a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que como planeta mais alto e o mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-se das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético (BENJAMIN, 1984, p. 171-172).

É na distância de Saturno em relação ao sistema solar que está a possibilidade de se afastar das coisas cotidianas para uma perspectiva de contemplação, que leva quem escreve à inspiração, ao saber superior e profético.

Este desejo, que ressalta o conhecimento, nós identificamos no poeta-Dante, quando este

4 [...] “os melancólicos poderiam ser aquelas pessoas que sofreram uma grande perda ‘que não puderam restaurar’ [...] O excesso de meditação e a tentativa de investigar o ignoto provocam melancolia” (DANTAS, 2017, p. 53).

enaltece os grandes escritores e pensadores, destinando-os ao lugar desprovido de dor e sofrimento. Por serem contemplativos e inspirados por um saber maior, são impelidos ao entendimento da essência das coisas e, por isso, estão no *castelo*⁵, “porque confirma a ideia de distinção, separação e honra” (PAGLIARO, 1967, p. 501). Além disso, como símbolo de proteção, encerra um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. No Limbo dantesco, o castelo, denominado nobre, apresenta-se como algo prodigioso e fantástico: alegoria da filosofia e da sabedoria humana. Ainda neste sentido, a referida edificação representa a ideia de distinção e honra, por ser iluminada, protegida por sete muros e cercada por um riacho, cuja possibilidade expressiva é associada à fortaleza, como era o caso das construções medievais, circundadas por fossos, dificultando a entrada de invasores.

O significado de defesa, que vem explicitado pelo arroio, “confere aos espíritos magnos do Limbo uma posição distinta em relação às outras almas do Inferno” (PAGLIARO, 1967, p. 500). Os versos citam que os escritores clássicos passam pelo córrego como se andassem sobre o solo e, para Sapegno (1967, p. 49), representa a leveza e a eloquência dos poetas.

Os sete muros seriam as disciplinas filosóficas: as sete artes liberais do *trívio*: gramática, dialética, retórica; e do *quatrívio*: música, aritmética, geometria e astronomia; e daí advém a distinção para os iluminados pela razão, os quais mereciam um lugar protegido. Ao passarem pelas sete portas, os personagens demonstram conhecer as quatro virtudes morais: prudência, justiça, fortaleza e temperança, e as três virtudes intelectuais: inteligência, ciência e sabedoria.

Percebemos, assim, o simbolismo proposto pelo poeta-Dante, o qual definiu um significado alegórico às sete portas, reunindo sob este número o saber de seu tempo e as características positivas, sejam morais ou intelectuais, buscando, no número sete, a representação da inteligência, da filosofia, da sabedoria e da ciência daqueles que o antecederam (PAGLIARO, 1967).

Ainda no mesmo contexto, os comentadores da *Divina Comédia* revelam outro contraste: “no pátio do castelo há um gramado de verdor misterioso” (BORGES, 2000, p. 390). Esta alusão à relva torna o cenário um lugar agradável, representando o imanente, que é inserido na paisagem inóspita do Inferno.

Além da simbologia, o castelo dantesco também contém rastros da *Eneida*, em que os mortos permaneciam no Panteon, demonstrando a ascendência do poeta-Virgílio, que destinou ao templo consagrado os homens ilustres. “São formas do incipiente sonho de Dante, mal desliga-

5 O castelo, no contexto da Idade Média, representava o poder, porque, quando ocorreu a formação dos reinos dos bárbaros sobre as ruínas do Império Romano, modificaram-se também as instituições políticas, econômicas e sociais. No século X, o feudalismo foi a mais marcante das instituições medievais. Os feudos eram áreas de terras sob a posse de um senhor que morava em um castelo fortificado, cercado de altas muralhas, que ligavam várias torres de vigia, de onde se podia ver, ao longe, o inimigo que se aproximava. (SCHIPANSKI, 2009).

6 O número sete é citado na filosofia e na literatura sagrada desde os primórdios até os nossos dias. O número é sagrado, perfeito e poderoso, afirmou Pitágoras, matemático e pai da Numerologia. É um número místico por excelência e indica o processo de passagem do conhecido para o desconhecido. Também denota universalidade, totalidade e perfeição. O três, representado por um triângulo, é o espírito; o quatro, representado por um quadrado, é a matéria ou os quatro elementos da natureza: ar, fogo, água e terra. (KISTEMAKER, 2004).

7 No seu Limbo, Dante revela algumas características da literatura virgiliana – o fogo que iluminava as trevas, os seus personagens ilustres (GILSON, 1995).

das do sonhador. Falam interminavelmente de letras. Leram a *Iliada* ou a *Farsália* ou escreveram a *Comédia*; são magistrados no exercício de sua arte” (BORGES, 2000, p. 391).

Ao que tudo indica, Dante desejou transmitir algo com caráter de revelação e admiração, uma vez que tais símbolos e imagens possuem, além de seu valor de relação com o objeto que procuravam representar, um significado próprio. Assim sendo, o poeta edificou o lugar de permanência dos grandes espíritos em proporção à contribuição deles à cultura, à ciência, à literatura e à filosofia.

É com estas questões, que fazem do intelecto o responsável pela reflexão crítica e pela tomada de consciência, que o poeta-Dante concedeu aos seus “eleitos” sem direito ao Céu um lugar especial no *Inferno* – um castelo – símbolo de nobreza. Essa particularidade também nos faz supor que o autor da *Divina Comédia* se utilizou do Limbo para evidenciar o seu pensamento dialético em relação às questões religiosas e pagãs do seu tempo, não reproduzindo o seu conceito *a priori*, mas, ao contrário, extrapolando-o para além da concepção teológica, para uma perspectiva de “distinção” dentro do Inferno.

As questões inerentes ao campo semântico do Limbo nos interessam, especialmente as que o mencionam como sinônimo de indefinição e de imprecisão, encontradas no terceiro grupo, onde estão os poetas da Antiguidade, os personagens gregos, os fundadores de Roma e os filósofos clássicos. Para estes, o Limbo reinventado, extrapolou a construção teológica medieval, sendo delineado para abrigar os *spiriti magni* que, por representarem uma memória afetiva, Dante edificou “um nobre castelo, estranhamente aprazível” (Bosi, 1977, p. 125).

Esta concepção, à luz dos comentadores, está ancorada na inclusão, contendo ainda a criatividade e a fantasia de Dante-autor, em vista da presença de Homero, Cesar, Aristóteles, Averróis e dos demais, especialmente Saladino que, como militar muçulmano, é mais um personagem que não se encaixa no seu conceito teológico. A presença de Saladino encerra uma discussão controversa entre os comentadores e converge para uma questão, dir-se-ia, obscura, afinal, ele está num local destinado aos virtuosos. Segundo Le Goff (1993, p 75), trata-se de uma homenagem a um homem de excepcionais qualidades, ainda mais para a civilização que ele representava, sendo provavelmente o responsável por promover a paz entre o Oriente e os cruzados. Este parece ser o fato mais relevante que teria motivado Dante-autor a reformular tais acontecimentos e reescrever fatos históricos.

Assim, o que se observa é que, para enfatizar os valores éticos e morais, o florentino se valia de meios extraordinários, mas também de critérios cuja explicação pode advir da carta a Can Grande della Scala (ALIGHIERI, 1993, p. 1181). A epístola, que traduz a concepção e as intenções da *Divina Comédia*, também esclarece os sentidos da obra. Segundo Dante, o poema possui significado literal, alegórico, moral e anagógico, portanto, é polissêmico. Foi assim que o poeta produziu relações significativas, ampliando horizontes e expectativas ao dialogar com textos que o precederam, como engrenagens precisas, representadas pelas referências, alusões e citações. Com uma linguagem alegórica, Dante-poeta expõe um diálogo entre o paganismo e o cristianismo, especialmente quando elabora os versos do Limbo, por meio dos personagens ilustres, das paisagens e, em especial, do castelo.

Adentrar ao Inferno significa o eterno recomeço, o caminho para expressar um saber medieval, e Dante soube expor o seu saber filosófico, científico, político e dialético ao não permanecer tão somente na questão teológica, que procurava direcionar os homens do nascimento à morte, obrigando-os a “um comportamento capaz de levá-los à salvação”. (MACHADO, 2018, 30). Neste sentido, no Canto IV do Inferno, inferimos que o poeta deu ênfase à razão e ao intelecto humano, e, além disso, privilegia a moral e a ética, tanto do indivíduo cristão quanto do pagão.

Do ponto de vista literário, o poema dantesco é composto para responder ao sentido da poesia, para provocar o sentimento estético. Já do ponto de vista filosófico, exalta os valores da Idade Média. Além disso, Dante rompeu com as formas do seu tempo, sendo um vanguardista que se opôs ao sistema existente, fazendo com que

seu narrativa exista através dele, ou melhor, apesar dele, ou ainda, além dele. O autor, dessa maneira, pode ser visto como o sujeito da narração que revela a possibilidade de permuta entre a história e o discurso ou vice-versa. Ele seria um anônimo que se transforma em ausência para permitir que a narrativa exista, através da linguagem eleita por ele (GASPARI, 2015, p. 12).

Se é verdade que encontramos, na relação entre a narração e o narrador, a ausência do autor que preenche a folha em branco, também é fato que Dante escreveu “mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Sua expressão literária é considerada objeto da cultura ocidental, entendida como domínio de uma matéria afetiva, um intento artístico, que “sai de todos os limites de tempo e fala nas suas lindas páginas, aos homens de todas as idades e de todas as pátrias” (SAPEGNO, 1986, p. 129).

É nesse fazer que o poeta ultrapassa os limites do seu tempo, significando “uma atividade e uma habilidade particular que [...] equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”. (AGAMBEN, 2009, p. 63). Dito de modo diferente, Dante é um contemporâneo porque respondeu ao chamado da escuridão de sua época e vislumbrou a luz mais distante, que todos tentam enxergar, mas somente quem está à frente do seu tempo consegue percebê-la.

Este autor, racionalmente, percebeu no crepúsculo a cultura cristã-católica, encontrando elementos de descontinuidade por meio da sua exegese bíblica. Com essa visão, o poeta delinea seu mundo, suas concepções, suas verdades disfarçadas em dogmas, afinal,

a arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativos e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Foi com essa perspectiva que o poema dantesco foi desenvolvido, uma estética organizada que ainda reveste a modernidade, alcançando supremacia literária e estilo único.

Ao fazê-lo, ele não expressa, porém, simplesmente uma intuição ou *art poétique*, mas, situando-se fora da semiologia escolástica, volta a inserir a teoria da linguagem naquela doutrina pneumo-fantasmática, que vimos desenvolver papel tão essencial na lírica amorosa (AGAMBEN, 2007, p. 208).

O florentino transformou a experiência mística em amor, no *dolce stil nuovo*, pelo modo de fazer poesia, e utilizou a simbologia das sete portas do castelo, traduzindo o caráter dialético do dentro e do fora ao ser acolhido por Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano, como o “sexto dos grandes poetas”. Além disso, ao abordar o diálogo entre arte, literatura e filosofia, Dante fez do *Nobre Castelo* do Limbo, a morada que guarda o que é representado pela palavra, a metáfora, e que corresponde “ao modelo do espaço simbólico da cultura humana” (AGAMBEN, 2007, p. 15), não pela oposição entre poesia e filosofia, mas porque cuidou de ambas, como uma *stanza* (estância). A *Estância*, conceito analisado por Agamben, faz menção ao abrigo, ao receptáculo, porque contém a ideia de proteção ou lugar de demora. Assim também é caracterizado o castelo do Limbo que, por conter a essência criativa e intelectual, é reconhecido como abrigo da poesia e da filosofia, expressões que alcançam o inapreensível, afinal, “só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas” (AGAMBEN, 1999, p. 112).

A produção literária dantesca, para além do caráter doutrinário, encontrou novo sentido, revelado na descida do personagem-Dante às profundezas subterrâneas, onde enfrenta monstros e vivencia o destino das almas condenadas, para depois sair com sabedoria e revelar a experiência do conflito, da dificuldade de se expressar para a feliz redenção, “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1984, p. 37). É por conta da sua escrita rememorada e revisitada no nosso tempo que Dante é considerado um profeta .

No texto *Nudez – Criação e Salvação* (2010), Agamben faz menção à *Divina Comédia* como obra que reuniu técnica, arte, estilo, como anúncio do bem e do mal. Para Silvana de Gaspari, “assim como outros profetas que, revestidos da graça de um senhor maior, tiveram a possibilidade de ver e de falar a respeito de coisas não presenciadas por nenhum outro ser vivente, Dante se fez profecia e alcançou a alma humana como poucos foram capazes de fazer” (2015, p. 16). Com base neste pressuposto, o florentino seria um profeta, porque falou sobre a salvação do homem e, ao mesmo tempo, redimiu a própria obra. Sobre isso, Gaspari enfatiza que

a partir de tal missão, que ele mesmo se delegou, o poeta pôde muito bem “se vestir” de profeta, que fala em nome de Deus, mas não deixa de ser poeta, e, enquanto tal,

8 O conceito de profecia apareceu primeiro no Antigo e depois no Novo Testamento, especialmente nas narrativas que falam da salvação, com relatos que previam acontecimentos futuros. Os livros proféticos da Bíblia demonstram as dificuldades enfrentadas pelo povo e fazem referências ao passado, numa releitura da história, a fim de educar o homem para o futuro. Para Agamben (2010), os profetas estariam designados à obra de salvação, enquanto a criação estaria relacionada aos anjos.

9 Na concepção agambeniana (2010), criação e salvação coincidem na figura do profeta, mas a salvação, por ser mais “nobre”, está acima da criação e, ainda que sejam dois aspectos que não se separam, para criar é preciso saber redimir.

deve conhecer a distância entre o que é texto e o que é divino, entre criação e salvação, mesmo podendo exercer os dois papéis com muita precisão (2017, p. 66).

Segundo essa afirmação, Dante é titular da criação e da salvação e, por se tratar de uma obra crítica e filosófica, conquistou uma condição apropriada à salvação, porque foi um visionário e escreveu para além do seu tempo. Por ter sido um visionário e porque adentrou a selva escura redimiu sua obra e a fez chegar ao nosso tempo. E a fusão desses ângulos é conseguida na *Divina Comédia*, a qual permaneceu como paradigma dos épicos do seu tempo, pelos elementos de inovação e ousadia, sobre os quais Haroldo de Campos afirma que

Dante é, essencialmente, um criador de formas, um poeta-inventor, um pesquisador incansável da linguagem. Em suma: um poeta experimental. Um poeta de vanguarda. Cujas modernidade e cuja ousadia não foram amenizadas pela pátina do tempo, nem pela canonização das Histórias Literárias, mas permanecem em toda a sua agressiva originalidade, atravessando os séculos (CAMPOS, 1965, p. 73-74).

Por isso, a épica dantesca chegou ao nosso tempo e é lida e revisitada pelas referências e analogias que servem aos mais variados autores, que utilizaram expressões da comédia para compor os textos, a exemplo de Lima Barreto. No romance *O Cemitério dos vivos*, ele desvela a consciência do personagem Vicente Mascarenhas, para o qual a internação no hospício trouxe consequências dolorosas, tanto psicológicas quanto morais. Na voz de Mascarenhas, são descritos vários episódios, como a relação com Efigênia, a esposa, a história do casamento e o contexto familiar, ao qual a loucura é associada ao alcoolismo.

Ao se referir a Efigênia, Mascarenhas afirma: “não me assustei com a descoberta e, daí por diante, as minhas relações com a moça, filha da dona da pensão, se estreitaram” (BARRETO, 2017, p. 131). Sobre a relação amorosa, Vicente se surpreende com o pedido de casamento feito por Efigênia, pois, segundo ele, “cresceriam as necessidades de dinheiro; e teria então de pleitear cargos, promoções, fosse formado ou não, e havia de ter forçosamente patronos e protetores, que não devia melindrar para não parecer ingrato. Onde ficaria o meu sonho de glória?” (BARRETO, 2017, p. 141). O escritor carioca reitera o sonho de se tornar um grande autor literário, desejo este que encontramos citado em vários textos que compõem a sua obra.

O protagonista se utiliza do seu conhecimento sobre a literatura e sugere livros para estabelecer um diálogo com a moça. Vicente, sempre mais interessado pelas coisas de Efigênia, deixou de lado a “falsa e tola atitude positivista de só falar em Shakespeare, Dante e Molière; [...] fingido pudor em outros autores, alguns menores, mas alguns tão grandes quanto aqueles” (BARRETO, 2017, p. 133).

A segunda parte de *O Cemitério dos vivos* se concentra no relato do hospício, para onde vão os doentes enviados pela polícia, os miseráveis ou os dependentes do álcool, como Vicente Mascarenhas, o qual constata que o ambiente psiquiátrico excluía e segregava.

Não guardava nenhum ressentimento dessa dependência da assistência a alienados,

mas o seu horror à responsabilidade, que o impede de dar altas por si, fazia-me ver que eu, apesar de sentir-me perfeitamente são, tendo de passar por ele, teria forçosamente de ficar segregado mais de um ou dois meses, entre doentes de todos os matizes, educação, manias e quizílias. Tristes e dolorosas lembranças (BARRETO, 2017, 145).

O protagonista vê o hospital de alienados como um lugar de tristes lembranças, iguais as já citadas pelo autor em seus diários, e de cujos eventos faziam alusão àqueles que não podiam ser eliminados da sociedade, mas também não podiam permanecer no convívio com outros. E, se falamos em exclusão, tanto em perspectiva pessoal quanto literária, também é fato que tal condição motivou o modo de ver o mundo, a potência que permitiu que Lima Barreto pudesse falar de si e de questões que o marginalizaram.

Aqui trazemos à discussão a “tabuinha” de Aristóteles para falar da potência, cujo conceito tem na filosofia uma longa história. Tal conceito, analisado por Agamben no seu livro *Bartleby, ou da contingência* (2015), explica as ambiguidades e as aporias da potência. O filósofo italiano se vale do conto de Melville para expor a noção de potência e, desse modo, posiciona *Bartleby*, o escrívão, em duas perspectivas: a literária e a filosófica. É nesta última perspectiva que reside a relação entre pensamento e ato de escrita, representada pela imagem da tabuinha sobre a qual nada está escrito: o modo de ser da potência. Para tensionar a discussão, Agamben lança a seguinte questão: “quem move a mão do escriba para fazê-la passar ao ato da escritura?” (AGAMBEN, 2015, p. 18). A resposta é ele mesmo quem formula, evidenciando que não seria necessariamente o escriba a mover a pena, mas a mão, pelos “acidentes criados por Deus”:

O primeiro acidente é a minha vontade de mover a pena; o segundo, é a minha potência de me mover; o terceiro, o próprio movimento da mão; o quarto, enfim, o movimento da pena. Assim, quando o homem quer alguma coisa e a faz, tal significa que primeiro foi criada para ele a vontade, depois a faculdade de agir e, por último, a própria ação” (AGAMBEN, 2015, p. 19).

Segundo Agamben, a potência está ligada à vontade de agir, de realizar. Assim dito, também Lima Barreto, o amanuense do Ministério da Guerra, aliou sua função de escrívão à vontade de alcançar a sua “glória literária”: a sua potência ou sua “tabuinha” se caracteriza no fato de ser um escritor boêmio, na capacidade de romper paradigmas, na literatura impregnada de denúncia e no desejo de transformar corações e consciências.

O alcoolismo, como consequência da boemia, o levou ao Hospital Nacional de Alienados¹⁰ e, como doença, havia os que afirmavam que ela afetava mais os mestiços e negros, hipótese contestada por ele. Talvez por isso, o escritor tenha se esmerado na denúncia contra a instituição psiquiátrica, que separava os alienados conforme sua origem social: indigentes, escravos

¹⁰ Inaugurado em 1852 para abrigar os alienados da Corte e demais províncias do Império, como “Hospício Nacional de Alienados”. Posteriormente, a mesma instituição passou à denominação de “Hospital Nacional de Alienados, regulamentada pelo Decreto n. 8.834, de 11 de julho de 1911”. (RIBEIRO, 2016).

e marinheiros. Além disso, também eram apartados pelo comportamento tranquilo, agitado, imundo, ou afetado por doenças acidentais ou crônicas.

Na sua primeira internação registrada, com retrato em preto e branco, Lima Barreto aparece nos registros no ano de 1914. Naquele espaço de reclusão, veste o uniforme da instituição com a expressão “pandemônio”¹¹. John Milton, no poema *Paraíso perdido*, de 1667, juntou os termos gregos: *pan* (tudo, todos) e *daimon* (divindade menor, demônio), para designar o pandemônio como o lugar de gestão do inferno, ou o palácio onde se reuniam os demônios sob o comando de Satã (RUBIM & ROHDE, 2008)

Para fazer um contraponto com a situação de Lima Barreto no manicômio comparado ao inferno, citamos o episódio dos patriarcas, elevados ao céu por Cristo, no qual constatamos uma exceção da exceção no Limbo. Com esta postura, poderíamos supor que Dante trouxe um olhar de esperança de salvação para os demais personagens deste Canto da *Divina Comédia*; um olhar que não encontramos na narrativa barretiana. Ao contrário, Lima Barreto anota, em seu *diário*, o sentimento de “humilhação”, que o faz perder sua identidade e o transforma num degenerado. “Tiram-nos as roupas e dão-nos outra, só capaz de cobrir a nudez,¹² e nem chinelos ou tamancos nos dão” (BARRETO, 2017, p. 34).

Na ficha antropométrica¹², que contém os dados de sua internação, consta como diagnóstico do paciente: alcoolismo. É fato que pertencia à classe social desfavorecida, era mulato e apresentava a própria miséria, que o levou à alienação:

Muitas causas influíram para que viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o *chopp*, o *whisky*, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele (BARRETO, 2017, p. 49).

A sua história pessoal parece reproduzir as teorias raciais da época, as quais enfatizavam que a origem, o meio e o momento histórico determinavam o modo de ser de cada um. Lima Barreto carregava este estigma, era negro e, de acordo com a referida teoria, mais predisposto ao álcool. A embriaguez, no seu dizer, era consequência das dificuldades familiares e da boemia e, no que se refere ao recolhimento aos locais de saúde, ele afirma que: “Além dessa primeira vez que estive no Hospício, fui atingido por crise idêntica, [...], e levado para a Santa Casa de lá em 1916; em 1917, recolheram-me ao hospital Central do Exército pela mesma razão; agora volto ao Hospício” (BARRETO, 2017, p. 34).

11 A palavra pandemônio tem origem na literatura inglesa, no século XIX. O sentido do termo se referia à “confusão selvagem”. Atualmente, o uso corrente é sinônimo de bagunça, caos, desordem. (RUBIM & ROHDE, 2008).

12 Trata-se da ficha da internação de Lima Barreto no antigo Hospital Nacional dos Alienados, em 1914, contendo foto inédita do escritor, localizada por Daniela Birman (pesquisadora da UNICAMP) no acervo da Biblioteca do Instituto de Psiquiatria da UFRJ.

A segunda internação no Hospital Nacional de Alienados foi em 25 de dezembro de 1919, sendo, um dia depois, transferido para o *Instituto de Neuropathologia* do referido hospital. Lima Barreto, por conhecer os conceitos biológicos, a princípio omite que o pai fora acometido da loucura, pois temia o estigma hereditário. É fato que o alcoolismo lhe causou muitos revezes, um destes o desequilíbrio mental, classificado como uma doença de conduta imoral e com implicações negativas.

Ainda que estivesse no hospício e que sua história pessoal revelasse a herança escravocrata, a narrativa barretiana se expandia. Com lucidez, este autor foi capaz de anotar fatos sobre o ambiente psiquiátrico, bem como relatar a insanidade dos pacientes:

Ao pegar agora no lápis para explicar bem estas notas que vou escrevendo no Hospício, cercado de delirantes cujos delírios mal compreendo, nessa incoerência verbal de manicômio, em que um diz isto, outro diz aquilo, e que, parecendo conversarem, as ideias e o sentido das frases de cada um dos interlocutores vão cada qual para o seu lado (BARRETO, 2017, p. 49).

Apesar de estar em meio aos delírios dos demais pacientes, Lima Barreto continuou a escrever o que o seu imaginário não cessava de apreender naquela confusão do manicômio, ou seja, só lhe restava afirmar-se pelo próprio discurso. O hospício, que retirava do convívio social os doentes, porque atrapalhavam a rotina das pessoas ditas normais e produtivas, ainda que não tivesse o mesmo caráter punitivo e regenerador de um presídio, era um local excludente. Poder-se-ia dizer que a instituição continha o caráter suspensivo, por abrigar os que necessitavam de tratamento e reabilitação social e, para o escritor carioca, era sinônimo de humilhação.

Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las é que vou à bebida. Parece uma contradição; e, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, como toda espécie de humilhações também (BARRETO, 2017, p. 46).

A internação no manicômio representava um sofrimento moral e, talvez por isso, Lima Barreto tenha voltado seu interesse aos excluídos. O hospício era parecido com as instituições de recolhimento da Europa do século XVII, criadas para loucos e outros sujeitos como, por exemplo, “os inválidos pobres, os velhos na miséria, os mendigos, os desempregados opiniáticos, os portadores de doenças venéreas, libertinos de toda espécie, pessoas a quem a família ou o poder real querem evitar um castigo público”, afirma Foucault (1996, p. 54).

É desde a Idade Média que a loucura, atribuída à mente, passou a ser inerente à natureza humana e excluída pela medicina. Deste modo, o internamento dos loucos, malfeitores, em meados do século XVII, obedecia ainda ao mesmo esquema. A loucura significava falta de existência, que consistia “em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos, e que se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte” (FOUCAULT, 1995, p.16).

Este fato, que alude à loucura a falta de existência, também foi compreendido por Lima Barreto, ao afirmar que a insanidade era semelhante à morte e que o manicômio mais parecia uma “sombria cidade de lunáticos, uma espécie à parte” (BARRETO, 2017, p. 57). Esta afirmação evidencia o contexto de internação do escritor carioca, onde também estavam os pobres, os vagabundos, considerados “mortos-vivos incapazes de gerir a própria sobrevivência” (HIDALGO, 2007, p. 10).

Seguindo o contexto histórico do Brasil, para os considerados antissociais, havia um decreto federal de 1890 a determinar que todo cidadão brasileiro que desrespeitasse a moral e os costumes, ou a ordem pública, deveria ser internado em asilos públicos. Em 1914, foi este tipo de instituição, modelo de saúde e de elevação moral, a receber Lima Barreto que, apesar da doença, não esquecia seu propósito:

Eu quero ser escritor, porque quero e estou disposto a tomar na vida o lugar que colimei. Queimei os meus navios; deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras. Não quero aqui jazer a minha biografia; basta, penso eu, que lhes diga que abandonei todos os caminhos, por esse das letras; e o fiz conscientemente, superiormente, sem nada de mais forte que me desviasse de qualquer outra ambição, e agora vem essa coisa de letra, esse último obstáculo, esse premente pesadelo, e não sei o que hei de fazer (BARRETO, 2010, p. 551).

O fragmento acima é parte do conto *Esta minha letra...*¹³, no qual Lima Barreto reafirma a pretensão de se tornar um grande escritor. Para tal, diz não querer matar a sua biografia e nem abandonar o caminho das letras, apesar das dificuldades relacionadas à própria saúde. O autor busca o melhor da sua expressão elaborando textos, que oscilavam entre a descrição das psicoses e o dramático, conforme lemos no *Diário do hospício*, em que a degradação do ambiente psiquiátrico é comparada ao Inferno dantesco:

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o stock de ideias indispensável para compreendê-lo, estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum (BARRETO, 2017, p. 47).

No hospital de alienados, entre vários doentes, o escritor carioca se percebe como um estranho entre as sombras de espíritos. Se o manicômio era sinônimo de morte, as “figuras”, incapazes de interagir, representavam o inferno, pelo qual Lima Barreto passou, porque ninguém o reconhecia, o que parece torná-lo um escritor marginal. Já em Dante, o Limbo é descrito contendo uma selva de almas e os versos demonstram haver diálogo:

13 Faz parte da edição: *Contos completos de Lima Barreto*, com organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz, 2010.

Logo um chamado foi por mim ouvido:
“Honrai o nosso poeta eminente!
Sua sombra volta que tinha partido”.
(ALIGHIERI, 2005, p.46, *INF. IV*, 79-81))

O terceto, que confirma a interação entre os espíritos e o peregrino, também comprova que as almas eram munidas de ideias e tinham a capacidade de comunicação. A interlocução não era possível no manicômio em vista da perturbação mental dos pacientes, tornando o local um alheamento ou “uma espécie à parte”, pela ideia de suspensão e separação, especialmente por ser um abrigo de indigentes, reafirmada nesta citação: “esta passagem várias vezes pelo hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor” (BARRETO, 2017, p. 67). São relatos que expressam angústia e uma dor difícil de curar.

São descrições caracterizadas pela falta de esperança, conforme é exposto pelo escritor na sentença que segue: “a vida não me tinha mais sabor e parecia que me abandonava a esperança” (2017, p. 09). Para nós, esta afirmação remete ao verso do Limbo dantesco, o qual fala do *anseio sem esperança*, e constitui a tangência ou o link com o repertório barretiano, caracterizado pela dor psicológica do manicômio. É porque, segundo o que é narrado no *Diário do Hospício*, na instituição estão os que “a falta de recursos e proteção atira naquela geena social” (BARRETO, 2017, p. 38), ou seja, o hospício é igual ao Inferno: um lugar de sofrimento eterno. Aqui enfatizamos mais um contraponto, ou seja, se Dante está num lugar de mortos, Lima Barreto, por sua vez, está num ambiente de vivos e fala para os que estão na sociedade. A geena, na concepção deste autor, é onde se manifesta “a loucura, a degradação humana - o horror desse espetáculo”. (BARRETO, 2017, p. 104).

Sob essa mesma perspectiva, outro fragmento, que liga o texto de Lima Barreto ao Inferno de Dante, está na crônica *Da minha cela*, que descreve as instalações do Hospital Central do Exército. O escritor cita que a enfermaria mais parecia uma vasta casa-forte, com janelas gradeadas. A porta era “pesada, inteiramente de vergalhões de ferro, com uma fechadura complicada, resistia muito para girar nos gonzos, e parecia não querer ser aberta nunca. *Lasciate ogni speranza*” (BARRETO, 2017, p. 226).

Aqui a referência a Dante é direta, pois Lima Barreto se vale do dramático verso inscrito na porta do Inferno da *Divina Comédia* para dizer que, estar naquela instituição de saúde, significava estar num lugar de desesperança ou, como é o próprio Inferno, um caminho sem volta. Outra intersecção entre os referidos escritores estaria no caráter de inclusão. A visão de Lima Barreto, que valoriza o afrodescendente, também pode ser identificada como uma literatura que incorpora, na medida em que, personagens como Isaías Caminha, representam o protagonismo do negro na redação de um jornal, o qual é descrito como astuto e inteligente.

14 Esta é uma das muitas crônicas de Lima Barreto publicada na *Revista A.B.C.*, em 30/11/1918 e que, postumamente, foi compilada pelos biógrafos do escritor e se encontra na edição de 2017 do *Diário do hospício; O Cemitério dos vivos*.

No caso de Dante, explicando de forma muito genérica, a inclusão se dá quando o poeta livra do tormento infernal os pagãos, representados pelos filósofos, escritores clássicos, e outros personagens históricos, os quais estavam distantes dos ritos religiosos. Além disso, o florentino observou as obras e os esforços destes personagens que falavam sobre a vicissitude das coisas e versavam sobre o homem e, por isso, foram merecedores de um lugar desprovido dos horrores do Inferno.

O desejo de serem reconhecidos literariamente constitui outra aproximação que fazemos entre Dante e Lima Barreto. Em relação àquele, já nos primeiros versos do Inferno, ele cita:

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida. (ALIGHIERI, 2005, p. 25, *INF. I*, 1-3)

Dante se diz perdido provavelmente para expressar sua angústia em função do exílio, mas, também, pode ser um recurso narrativo de quem desejava encontrar o caminho da literatura, segundo muitos de seus comentadores.

Dante, como um intelectual, ansiava que o seu poema se tornasse conhecido na sua Florença, cidade que o desterrou e de cuja tessitura evidencia sua condição errante, conforme indicam os versos do canto XXV do Paraíso:

com outra voz enfim, com outro velo,
co' o laurel de Poeta irei à fonte
do meu batismo, por cingido tê-lo.
(ALIGHIERI, 2005, p.175, *PAR. XXV*, 7-9).

Era um desejo regressar ao lugar de nascimento, coroado de glória, mas o retorno jamais ocorreu. Contudo, a escrita de Dante se expandiu e se encaminhou da escuridão do Inferno à perfeição do Paraíso, fazendo-o alcançar a coroa de louros, fato que pode ser comprovado nos versos do Canto IV do Inferno:

o privilégio iriam me conceder
da acolhida na sua comunidade.
E assim fui sexto entre tanto saber.
(ALIGHIERI, 2005, p. 46, *INF. IV*, 100-102).

Dante teve o privilégio de ser acolhido no grupo de Homero, Horácio, Ovídio, Lucano e Virgílio, denominados grandes poetas, como o sexto representante daquela literatura consagrada, e, portanto, reconhecido como igual a eles. O fato de o poeta escolher permanecer entre os escritores e os filósofos nos leva à compreensão de que ele, além do pensamento antropocentrista, que colocava o homem em evidência, também sabia que estar no castelo do Limbo significava estar entre os seus iguais.

Se Dante foi reconhecido e acolhido pelos seus pares, Lima Barreto, diferentemente, insistia na reafirmação deste desejo:

venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero grande, nobre, plena de força e de elevação. [...] Levá-la-ei ao fim, movido por esse ideal interessado e, se as circunstâncias exteriores não me forem adversas, tenho em mim que cumprir-me-ei. [...] fui à Rua do Ouvidor; como estava bonita, semi-agitada! Era como um boulevard de Paris visto em fotografia. Fui de trem, meditei durante a viagem sobre o meu livro, e em casa compulsei as notas para acabar o terceiro capítulo. Agora acabo de achar uma pequena cena para o segundo, com a qual dar-lhe-ei mais força, mais vida, mais verossimilhança. Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo. Fã-lo-ei em casa (BARRETO, 1953, p. 64).

O fragmento, mais um anotado no seu *Diário íntimo*, é exemplo de que Lima Barreto era o tempo todo impelido à escrita. Na descrição do seu cotidiano, vemos fatos ligados ao seu trabalho na Secretaria de Guerra que comparam os colegas aos filisteus¹⁵, por debocharem do seu anseio literário. O escritor, que se expressou com simplicidade e próximo à linguagem coloquial, citava textos ou personagens de clássicos, adotando um estilo próprio, dando “a obra um destino irrevogável; a relação que se estabelece no nível da criação é uma adesão de fundo ético: contra o esteticismo inútil e inconsequente”, afirma Antonio Arnoni Prado. (1976, 34).

Os relatos contidos no *Diário íntimo* também expõem a condição familiar de Lima Barreto, como este, que cita: “Dolorosa vida a minha! Empreguei-me há 6 meses e vou exercendo as minhas funções. Minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh’alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice” (BARRETO, 1953, p. 04). Podemos perceber que o escritor, mesmo não estando internado, se achava sempre entre a angústia e o drama doméstico. Embora os relatos barretianos sejam, na sua maioria, de indignação e de desespero, a nossa constatação é que também são evidências da exclusão social.

Ainda acerca das afinidades entre Dante e Lima Barreto, acreditamos ser o pensamento dialético o ponto que mais os aproxima, e, portanto, o motivo para aprofundarmos as nossas reflexões. A dialética na literatura se concretiza pela abordagem de temas que aludem ao coletivo. Neste sentido, os dois escritores, cada qual no seu tempo, foram singulares por se expressarem imbuídos de criticidade. Cada qual expressando conceitos como inclusão e exclusão de acordo com suas percepções da realidade e do mundo no qual viviam, fazendo de suas vidas matéria para suas produções literárias. A arte que imita a vida ou a vida que imita a arte? Eis aí um dilema a ser decifrado.

15 Os filisteus viviam próximos a Israel e eram inimigos dos hebreus. O mais conhecido da *Bíblia* é Golias. Segundo o capítulo 13 do Livro de Samuel, por muito tempo os filisteus foram os mais poderosos de Canaã, porque eram os únicos que sabiam criar armas de ferro (BIBLIA SAGRADA, 1993).

Referências

- AGAMBEN, G. *Bartebly, ou da contingência*. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, G. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010.
- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. *Signatura Rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. *Ideia de Prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ALIGHIERI, D. *Divina Comédia*. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ALIGHIERI, D. *Tutte le Opere - Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.
- ANTELO, R. H. *Lindes, limites, limiares*. Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes (2008, p. 04-27).
- BAPTISTA, M. A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben. *Revista Estação Literária* - Londrina, Volume 13, p. 10-23, jan. 2015.
- BARRETO, A. H. de L. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. – 1ª ed. - São Paulo. Companhia das Letras, 2017.
- BARRETO, A. H. de L. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, A. H. de L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 23. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARRETO, A. H. de L. *Diário Íntimo*. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Mérito S.A, 1953.
- BENJAMIN W. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BIBLIA SAGRADA. Tradução de Domingos Zamagna et. al. Petrópolis: Editora Vozes. 1993.
- BORGES, J. L. Nove Ensaios Dantescos. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2000.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- CACCIARI, M. Nomes de lugar: confirm. *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1), 2005.
- DANTAS, M. H. de M. *Melancolia e criação literária: veredas psicanalíticas em Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. Dante e a poesia de Vanguarda. In: BIZZARRI, Edoardo. (Org.). *O meu Dante: contribuições e depoimentos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro. 1965. pp. 85-102
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, M. *Doença Mental e Psicologia*. Rio de Janeiro (RJ): Biblioteca Tempo Brasileiro; 1996.
- FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GASPARI, S. de. Giorgio Agamben e Dante Alighieri – reflexões teóricas possíveis. *Revista Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 22, n. 2. UFSC, 2017. pp. 09-11.

- GASPARI, S. de. A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri. In. *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti, Editor, 2015.pp. 11-17.
- GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HIDALGO, L. *Lima Barreto e a literatura da urgência: a escrita do extremo no domínio da loucura*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Uerj. Rio de Janeiro, 2007.
- KISTEMAKER, S. J. *Apocalypse*. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2004.
- LE GOFF, J. *Os Intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 7ª ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- MAURO, Ítalo Eugênio. Tradução e notas. In.: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- PAGLIARO, A. U. *Ricerche Semantiche sulla Divina Commedia*. Messina-Firenze: G. D’Anna, 1967, vols. I - II.
- PETERLE, P. Inoperosidades: Giorgio Agamben, Antonio Delfini e Giorgio Caproni. In. *Revista Diálogos Mediterrânicos*. N. 14- Junho/2018- Disponível em: <https://www.dialogosmediterramicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/314/322>.
- RIBEIRO, D. C. Ciência, caridade e redes de sociabilidade: o Hospício de Pedro II em outras perspectivas. *História, Ciências, Saúde*, Rio de Janeiro, v.23, n.4, out-dez. 2016, PP. 1153-1167.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, Cátedra. Brasília: INL, 1976.
- RUBIM, A. A. C. e ROHDE, B. F. (Orgs.). *Políticas Culturais na Bahia: Governo Jaques Wagner – 2007*. Salvador, Edufba, 2008.
- SAPEGNO, N. *Compendi e Storia della Letteratura Italiana*. Nuova Italia: 1986, Vol. I.
- SAPEGNO, N. In: *La Divina Commedia*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1967.
- SCHIPANSKI, C. E. *História Medieval: releitura de uma época*. Guarapuava: Editora da Unicentro, 2009.

Recebido em: 03/05/2021
Aprovado em: 30/06/2021

***A DIVINA COMÉDIA* DE DANTE ALIGHIERI: UM PERCURSO PELO BRASIL**

***La Divina Commedia* di Dante Alighieri: un viaggio
attraverso il Brasile**

***Dante Alighieri's Divine Comedy: a Path through the
Brazil***

FERNANDA MORO CECHINEL *

RESUMO: O presente texto é um dos frutos da pesquisa de doutorado, que vem sendo desenvolvida, no Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O objetivo é traçar um possível percurso, percorrido pela *Divina Comédia*, da Itália ao Brasil. O foco são as edições brasileiras do século XX. Para isso, recorreu-se a materiais bibliográficos, destacando-se Laurence Hallewell (2017 [1985]) e Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2019), assim como as próprias edições que são objetos dessa pesquisa. Tudo isso, com o intuito de encontrar pistas do trajeto percorrido. As edições da *Divina Comédia* que foram consultadas, estão catalogadas no *Dicionário de Literatura Italiana Traduzida* (DLIT). Pensando no século XX, das editoras que publicaram a obra de Dante, verifica-se que elas pertencem ao eixo sul-sudeste, com destaque para o Rio de Janeiro, berço do mercado editorial brasileiro. Outra característica é que essas editoras, na sua maioria, caracterizam-se pela publicação de livros didáticos e de baixo custo, possivelmente voltados a um público leitor menos exigente ou objetivando o consumo certo de tais obras.

PALAVRAS-CHAVE: Edições; *Divina Comédia*; Brasil; Editoras.

ABSTRACT: Questo testo è uno dei risultati della ricerca di dottorato, che si sta sviluppando nel Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) dell'Università Federal de Santa Catarina (UFSC). L'obiettivo è quello di tracciare un possibile percorso fatto della *Divina Commedia*, dall'Italia al Brasile. Lo scopo sono le edizioni brasiliane pubblicate nel XX secolo. Per scrivere questo testo sono stati consultati materiali bibliografici, ad esempio Laurence Hallewell (2017 [1985]) e Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2019), così come la verifica nelle edizioni oggetti di questa ricerca, con l'intento di incontrare indizi del percorso fatto. Le edizioni della *Divina Commedia* che sono sta-

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

fernandamcechinel@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-0697-2869)



te consultate sono catalogate nel *Dicionário de Literatura Italiana Traduzida* (DLIT). Pensando al XX secolo, tra le case editrici che hanno pubblicato l'opera di Dante, si verifica che appartengono all'asse sud / sud-est, in particolare Rio de Janeiro, la culla del mercato editoriale brasiliano. Un'altra caratteristica è che la maggioranza di queste case editrici si caratterizzano per la pubblicazione di libri didattici e di basso costo, possibilmente rivolti ad un pubblico lettore meno esigente o obiettivando la lettura di tali opere.

PAROLE CHIAVE: Edizioni; *Divina Commedia*; Brasile; Case editrici.

ABSTRACT: The present text is the result of a doctoral research that has been developed in the Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) of the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). The aim of this study is to trace the path of the *Divine Comedy* from Italy to Brazil. In order to do that, Laurence Hallewell (2017 [1985]), Lucien Febvre and Henri-Jean Martin (2019) were used as bibliographical references, as well as the editions used as object in this research. The *Divine Comedy* editions that were used are catalogued in the *Dicionário de Literatura Italiana Traduzida* (DLIT). Bearing in mind the twentieth century, the publishing houses that published Alighieri's work belong to the south-southeast regions, highlighting Rio de Janeiro, the most important city in the Brazilian publishing market. Another characteristic is that most of these publishing houses publish didactic books and low cost ones, possibly aiming at less demanding readers or at the certainty of sale.

KEYWORDS: Editions; *Divine Comedy*; Brazil; Publishing houses.

No ano de 2021 celebra-se os 700 anos da morte do escritor florentino Dante Alighieri. Como forma de recordar essa data, inúmeras atividades e eventos vêm sendo promovidos. Este artigo, fruto da pesquisa de doutorado que está sendo desenvolvida, desde 2019, no Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), também é uma forma de homenagear *il summo poeta*.

A pesquisa em questão, visa contribuir para os estudos italianísticos no Brasil, por meio da análise dos paratextos (GENETTE, 2009), presentes nas edições brasileiras, da *Divina Comédia*, do século XX. Para tanto, faz-se necessário ter conhecimento do percurso que essa obra fez em terras brasileiras, sua entrada no país, circulação e consumo. Para traçar esse caminho, recorreu-se ao material bibliográfico já existente, bem como à consulta nas próprias edições brasileiras da *Divina Comédia*. O material bibliográfico ao qual recorreu-se foram, principalmente, as obras: *O livro no Brasil: sua história* (2017 [1985]), de Laurence Hallewell, *O Aparecimento do Livro* (2019), de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, *Literatura italiana traduzida no Brasil: 1900-1950* (2013), organizado por Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Lucia Wataghin e *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução* (2011), também com a organização de Patricia Peterle. Já as edições consultadas da *Divina Comédia* encontram-se catalogadas no *Dicionário de Literatura Italiana Traduzida* (DLIT)¹.

De acordo com Antônio Piccarolo, em seu prefácio à edição de 1946, pela editora Edigraf, os primeiros dados referentes à publicação da *Commedia* ocorreram ainda durante a vida de Dante. A data não é precisa, contudo, Piccarolo informa que a primeira publicação da *Commedia* ocorreu em partes, primeiro o *Inferno*, depois o *Purgatório* e, por fim, o *Paraíso*. Após a morte de Dante, descobriu-se 13 cantos faltantes e, a partir de então, possivelmente, publicou-se a obra no formato integral, ou seja, com as três partes conjuntamente (PICCAROLO, 1946).

Entre a morte de Dante, ocorrida em 1321, até 1373, acredita-se que a *Commedia* circulou pela Itália em versões rudimentares, pois o livro, em sua forma moderna, passou a existir apenas por volta de 1430, com a invenção da prensa, por Gutenberg, na Alemanha, (GENETTE, 2009). Contudo, em 1373, Giovanni Boccaccio fez leituras públicas da *Commedia*, na cidade de Florença, pelo período de aproximadamente um ano (STERZI, 2008):

A primeira das *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (título com que seriam publicadas as aulas de Boccaccio) foi ministrada no dia 23 de outubro de 1373, na deteriorada igreja beneditina de Santo Stefano in Badia. A audiência era formada sobretudo por gente do povo, mas certamente alguns literatos também frequentaram as aulas. No contrato, previa-se que os comentários deveriam se desenrolar durante todo o ano, dia após dia, com exceção dos feriados e fins de semana; no entanto, depois de aproximadamente sessenta sessões, no início de 1374, o professor caiu doente e a atividade foi interrompida na leitura do canto XVII do *Inferno*. (p. 18)

¹ O DLIT é um projeto realizado desde 2010, que conta com pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da Universidade de São Paulo (USP) e, mais recentemente, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Outras informações podem ser encontradas no site do projeto: <http://www.dlit.ufsc.br/>.

Entre os anos de 1470 (FEBVRE e MARTIN, 2019) e 1472 (GENETTE, 2009), em Foligno (Itália), vê-se a publicação em livro, da primeira edição da *Commedia* que se deu por obra do alemão Johann Neumeister, aprendiz de Gutenberg:

A verdade é que ele se instalou em 1470 em Foligno, pequena cidade da Umbria e sede do bispado. Aí, encontra financiadores e sócios: o ourives Emiliano Orfini e seu irmão Marietto, em seguida Evangelista Angelini. Com sua ajuda, publica a *Historia belli adversus Gothos* de Leonardo Bruni, depois as *Epistolae ad familiares* de Cícero e a primeira edição das obras de Dante. (FEBVRE e MARTIN, 2019, p. 260)

Depois de tornar-se livro e favorecida pelas trocas comerciais entre os países, a obra ganhou o mundo, chegando à Espanha, onde foi traduzida em Barcelona, em 1427, pelas mãos de D. Enrique de Villena, do Consistório Poético, que fora criado em 1390. Via Espanha, Dante chegou à Portugal e lá influenciou um dos maiores poetas portugueses, Luis de Camões (PICCAROLO, 1946). Conhecendo as grandes navegações e a colonização portuguesa no Brasil, não é difícil intuir que, possivelmente, foi dessa forma que a *Commedia* aportou em nossas terras:

Quanto ao Brasil pouco há para dizer a esse respeito. A mentalidade do Brasil colônia foi herdeira e continuadora de mentalidade lusa. Continuou, portanto, no culto do grande florentino e na admiração da sua obra; de modo que a lembrança do poema eterno é muito freqüente nos escritores deste país. Não somente entre a gente de cultura inferior à medíocre, o nome de Dante, como o título da sua obra, são conhecidos, quase diríamos familiares. Quem, de fato, não ouviu na boca de indivíduos que nada ou pouco sabem de italiano, que nunca leram Dante nem poderiam lê-lo, porque o não compreenderiam, quem não os ouviu dizer: -E' digno de Dante – é uma imagem dantesca – são cenas, são sofrimentos do Inferno dantesco, etc.? Somente as figuras universais gozam de semelhante popularidade. (PICCAROLO, 1946, p. LXI)

Retornando à Itália, mais precisamente Veneza, entre os anos de 1551 (GENETTE, 2009) e 1555 (STERZI, 2008), Ludovico Dolce publicou uma edição da *Commedia*, agregando ao título o termo *Divina*. “O adjetivo Divina aparece pela primeira vez nos comentários de Boccaccio, falando dos cantos que faltavam e que fôram descobertos depois da morte do poeta: ‘os treze cantos que faltavam à divina comédia’” (PICCAROLO, 1946, p. XXXII). A partir de então, a obra de Dante Alighieri passa a ser (*A*) *Divina Comédia*.

Assim como fez Gérard Genette, em sua obra *Paratextos editoriais* (2009), ao chamar a atenção do leitor: “Cuidado com os paratextos”, também aqui se pode fazer um alerta, a respeito dos filtros existentes no caminho que uma obra percorre entre a escrita, pelo seu autor, até as mãos do leitor. A exemplo, em se tratando das obras traduzidas, é possível questionar: como é escolhido o que se publica em um país? O que ou quem define essa escolha? José Paulo Paes (1990) aponta um caminho, ao dizer que, o que é traduzido, também ‘educa o gosto’ do público leitor.

No mundo ocidental, quando do surgimento do livro, após a invenção de Gutenberg, as primeiras publicações de que se têm notícias eram as de cunho religioso ou relacionadas à Igreja,

uma vez que era essa a instituição que financiava as prensas nesse período. Pouco depois, com as universidades, a Igreja perdeu o seu monopólio e os livros produzidos passaram a servir a esses locais de ensino (LEFBVRE e MARTIN, 2019).

Já no Brasil, em se tratando da produção literária, tem-se como ponto de partida, a criação, em 1808, da Imprensa Régia, na cidade do Rio de Janeiro. Antes disso, a literatura que circulava pelo país era impressa na Europa (WATAGHIN, 2013). Quando as impressões passaram a ocorrer no Brasil, via Imprensa Régia, tinha-se o crivo do Império, que deveria possuir uma política editorial do que poderia ser publicado ou não no país.

A vinda da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro, em 1808, é de suma importância para compreendermos um pouco melhor a formação e o comportamento do mercado editorial brasileiro. Antes da chegada da família real portuguesa pode-se dizer que não existia um comércio de livros realmente ativo em nosso país. Isso, em grande parte, devido ao fato de que apenas uma minoria da população sabia ler e escrever, justificando, assim, a ausência de um mercado editorial consistente e atuante, que não contava com um público consumidor de um “produto” muito distante da realidade vivida. (CASTELAN, 2013, p. 55)

Outro ponto a se destacar sobre a produção editorial brasileira, é a de que, devido ao pouco contato com o livro, o que mais fazia sucesso entre o exíguo público leitor eram os jornais e a literatura publicada em folhetim (LEFBVRE e MARTIN, 2019).

O italiano Giuseppe Adorno pode ser considerado, no Brasil, o primeiro a ter seu nome associado a Dante. Giuseppe e seus irmãos, Francesco e Paolo, vieram ao Brasil, em uma expedição chefiada por Martim Afonso de Sousa, por volta de 1532. Aqui, segundo relata Aurora Bernardini (2013), Giuseppe “versado em latim e nos clássicos, reuniam-se em sua casa os missionários da aldeia de São Vicente, amigos de Anchieta e de Nóbrega, lendo, juntos, **Dante e Petrarca**” (BERNARDINI, 2013, p. 8).

Já no século XIX, por meio dos comentários apresentados abaixo, feitos por Lucia Wataghin em *Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil*, capítulo do livro *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950* (2013) vemos que: “A maioria dos clássicos da literatura mundial (Dante, Milton, Ariosto) chegavam ao Brasil importados do Portugal” e

Há notícias de um importante fluxo de importações do Portugal para o Brasil de clássicos da literatura e de romances da moda em edições populares portuguesas por todo o século XIX; entre os clássicos da literatura mundial editados pela casa editora David Corazzi de Lisboa (que aparentemente tinha, em 1885, uma filial no Rio de Janeiro) estão o *Inferno* de Dante e *Orlando Furioso* de Ariosto, em traduções portuguesas. (WATAGHIN, 2013, p. 23)

Quando D. Pedro II assumiu o Império, viu-se uma grande influência francesa nas publicações. Influência essa que se perceberá ainda no século XX, a exemplo da bem-sucedida editora Garnier, no Rio de Janeiro.

No século XIX, o inteiro sistema da literatura traduzida no Brasil é complicado pela extraordinária intensificação da presença francesa: textos e notícias das novas tendências da cultura e das literaturas européias chegam ao Brasil filtrados em grande parte pela França: é Paris (e não Roma, nem Lisboa) a meta privilegiada de viagens e sede de longas permanências dos intelectuais brasileiros. O interesse pela cultura francesa se registrava há tempo nos ambientes intelectuais brasileiros: as idéias do iluminismo, fundamentos da revolução francesa, alimentaram também o movimento da Inconfidência Mineira (1789), e a influência francesa se intensificou ainda mais a partir de 1816 com a chegada da missão artística francesa (e se estendeu até o séc. XX, quando foi substituída pela americana). (WATAGHIN, 2013, p. 24)

No Brasil, segundo Pedro Falleiros Heise, em sua dissertação de mestrado, *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni* (2007), reiterado por Maria Teresa Arrigoni em *Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950)*, que consta na obra *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução* (2011), a primeira notícia que se tem da *Divina Comédia*, em português, é no Rio de Janeiro, em 1843, na obra *Ramalhete poético do parnaso italiano*, do médico, poeta e tradutor Luiz Vicente De Simoni. O tradutor era italiano de nascença, mas adotou o Brasil como sua pátria. De Simoni

desembarcara no Rio de Janeiro em 1818, com 25 anos. D. João VI nomeara-o médico primário da Santa Casa e D. Pedro I concedera-lhe, em 1823, a direção geral dos hospitais do Estado. Junto com os Andrada lutou que fossem fundadas, quase ao mesmo tempo, as faculdades de Direito de São Paulo e Olinda e as de Medicina no Rio de Janeiro e da Bahia. Versado que era em literatura e teatro, foi professor particular das princesas, no II reinado, sendo sua casa um dos lugares preferidos pelos intelectuais e centro de grande influência. (CENNI, 1958, p. 36 apud BERNARDINI, 2013, p. 10)

O *Ramalhete*, segundo consta em seu prefácio, foi dedicado a D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina. O público leitor da tradução seria os próprios imperadores e sua corte (WATAGHIN, 2013). A tradução de De Simoni contém 6 cantos em verso: o canto inicial de cada uma das três partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), os versos de 70 a 142 do V canto do *Inferno*, o início do canto XXXIII do *Inferno* até o verso 88 e o canto XXXI do *Paraíso* (HEISE, 2007).

No ano de 1864, o canto VI do *Purgatório* foi traduzido por Gonçalves Dias. Já no ano de 1874, Machado de Assis publicou, no jornal *Globo*, a tradução do canto XXV do *Inferno* (ARRIGONI, 2011). Tradução essa que estimulou José Pedro Xavier Pinheiro a traduzir a *Divina Comédia* (conforme consta no prefácio da edição de 1907 da editora Garnier). Em 1886, há uma publicação portuguesa do *Inferno* feita pelo brasileiro Joaquim Pinto de Campos. Importante ressaltar que, como nos diz Paes (1990), a respeito das traduções em língua portuguesa de Portugal e portuguesa do Brasil, nesse período, “ainda não se acentuara tanto a diferenciação entre o falar de lá e de cá que tende hoje a afastar o leitor comum das versões portuguesas” (p.22-23). Vale destacar também que, nesse momento, boa parte das publicações brasileiras eram impressas em Portugal e depois na França.

Em 1888, no Rio de Janeiro, publica-se uma versão integral, em verso, pela Imprensa Nacional, com tradução do Barão da Villa da Barra (STERZI, 2008). Nesse mesmo ano, José Luiz de Freitas publica a tradução do *Inferno* feita por José Pedro Xavier Pinheiro (PINHEIRO, 1918).

Quem também se aventurou a traduzir Dante foi o imperador D. Pedro II que, em 1889, publicou a tradução dos versos de 1 a 90 do canto XXXIII e os versos de 73 a 142 do canto V, ambos do *Inferno* (ARRIGONI, 2011). De Simoni, o primeiro tradutor de Dante, trabalhou na corte na época do império de D. Pedro II, podendo tê-lo influenciado nessa tradução.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, circulavam pelo país trechos da *Divina Comédia*, traduzidos também por Generino dos Santos (ARRIGONI, 2011), Bernardo Guimarães, Francisco Octaviano, Adherbal de Carvalho, Pires de Almeida, Silva Nunes, João Francisco Gronwell (GARNIER, 1910 [1907]) e Gondin da Fonseca (ARRIGONI, 2011).

Já no século XX, no ano de 1907, tem-se como primeira publicação, integral e em verso, a de Xavier Pinheiro, pela Typografia Nacional do Instituto Profissional Masculino, do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano há uma reedição, pela Garnier, da tradução do Barão da Villa da Barra, com reimpressão em 1908. Do Barão, ao longo do século XX, há também uma publicação, em 1942, feita pela Edições Cultura.

No ano de 1918, o Editor Jacintho Ribeiro dos Santos publica uma nova edição da tradução de Xavier Pinheiro, composta por: um rimário feito pelo filho do tradutor, imagens de Gustave Doré, uma breve explicação dos editores, o prefácio de 1907 (com algumas alterações) e um prefácio próprio para a edição. A tradução de Xavier Pinheiro também seria publicada em 1946 pela Leia e pela Edigraf, que publicaria novamente em 1958. Em 1949, quem publica é a Jackson Editores/Gráfica Editora Brasileira e, em 1962, a Atena Editora.

Nos anos de 1920 apareceu uma edição com tradução de Eduardo Guimaraens do canto V do *Inferno* pela Editora Livraria Americana. Sobre Guimaraens sabe-se que, seu nome

...encontra-se relacionado “ao fascínio ao qual os simbolistas não escaparam”, ou seja, mais diretamente, às traduções de Baudelaire, de quem Guimaraens traduziu oitenta poemas de *As flores do mal*, tendo sido, segundo Paes (1990, p.24), “quem melhor e mais extensamente o traduziu”. (ARRIGONI, 2011, p. 55)

No início dos anos 1930, a Livraria João do Rio publicou *O Inferno*, com a tradução de Joaquim Pinto de Campos e *O Purgatório* pelo Dr. César Augusto Falcão. Traduções essas, que apareceram depois na coletânea da Editora das Américas, sem data, em 10 volumes, intitulada *Obras Completas: contendo o texto original italiano e a tradução em prosa portuguesa*. Além de Campos e Falcão aparecem como tradutores dessa coletânea: Aldo della Ninna e P. Vicente Pedroso. Sobre essa edição, a informação que se tem, é de que os dois primeiros volumes são a tradução do *Inferno*, feita por Joaquim Pinto de Campos:

2 Outras informações sobre as traduções de D. Pedro II podem ser encontradas via projeto do Núcleo de Estudos de Processos Criativos - NUPROC-CCE-UFSC, coordenado pelo professor Dr. Sergio Romanelli.

Publicada pela primeira vez em Lisboa, essa tradução do Inferno da DC encontra-se atualmente nos dois primeiros livros da coletânea das obras de Dante Alighieri traduzida em português e publicada em dez volumes pela Editora das Américas. É uma tradução em prosa na qual, além de ser precedido por uma longa apresentação, cada canto traduzido é seguido de um capítulo com longas notas explicativas e comentários a respeito de fatos históricos e dos episódios. (ARRIGONI, 2011, p. 52)

Encerrando a primeira metade do século XX, nos anos 1940 surgiu uma nova tradução da *Divina Comédia*, pelas mãos de Malba Than, publicada pela editora Aurora. No entanto,

Estudos mais específicos, abrangendo as questões tradutórias, podem analisar as escolhas de Xavier Pinheiro, mas o que se pode constatar é que, não constam outras traduções integrais da DC na primeira metade do século XX, com toda probabilidade devido ao sucesso da tradução de Xavier Pinheiro, e de suas sucessivas reedições. (ARRIGONI, 2011, p. 55)

Por volta da década de 1950, ler Dante era destinado “aos mais crecidinhos e cujos pais haviam frequentado o ‘colegial’ na Itália” e os “estudantes que vieram a ingressar em alguma Faculdade pertencente ao âmbito humanístico” (BERNARDINI, 2013, p. 17).

Em 1969, Henriqueta Lisboa traduziu alguns cantos do *Purgatório*, que foram publicados pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. No ano de 1976, a Editora Fontana e o Instituto Italiano di Cultura publicaram *6 Cantos do Paraíso*, traduzidos por Haroldo de Campos. Ainda em 1976, a Itatiaia e Edusp publicaram a *Divina Comédia*, com tradução de Cristiano Martins. No ano de 1979, além de uma reedição da tradução de Cristiano Martins, há pela Abril Cultural/Editor Victor Civita, uma edição traduzida por Hernani Donato, republicada em 1981.

Nos anos 1980, sem tradutor mencionado, a Otto Pierre/Círculo do Livro publicou o *Paraíso*. E, em 1991, verifica-se novamente, uma tradução de Cristiano Martins, mas agora, editada pela Villa Rica Editoras Reunidas.

No século XX, segundo o DLIT, há ainda uma outra tradução da *Divina Comédia*, mas sem ano, pela editora Otto Pierre Editores/Círculo do Livro, com tradução indicada como sendo dos Editores Otto Pierre. Segundo Arrigoni (2011), nesta segunda metade do século XX, outros mais traduziram a obra de Dante no Brasil, como Augusto de Campos, João Wanderley, João Ziller e Italo Eugênio Mauro.

Antes da nossa pesquisa seguir com as especificidades das publicações do XX, é importante mencionar que, no século XXI, também continua a se publicar a *Divina Comédia*. A maioria são reedições das traduções de José Pedro Xavier Pinheiro. Contudo, destacam-se a edição bilíngue da Editora Landmark, com tradução de Vasco Graça Moura. Uma edição de bolso da Editora 34, com tradução de Italo Eugênio Mauro. E, em 2021, as edições comemorativas, da Martin Claret, com tradução de Xavier Pinheiro e, a edição da Ateliê Editorial, cuja tradução é de João Trentino Ziller.

Voltando o olhar para as edições da *Divina Comédia* publicadas no Brasil, no século XX, faz-se necessário conhecer um pouco das editoras que estiveram por trás dessas publicações.

Baseado no que apresenta o DLIT, 18 diferentes editoras publicaram a obra de Dante ao longo do século XX. As perguntas norteadoras a partir daqui serão: o que levou essas editoras a publicarem Dante? E para qual público publicavam?

Das editoras, o primeiro dado que se observa é que pertencem ao eixo sul-sudeste, em especial, o Rio de Janeiro. Apesar de São Paulo ser notoriamente o berço dos italianos no Brasil, é o Rio, o berço do mercado editorial do país (SILVA, 2009).

Em se tratando das editoras brasileiras, no início do século XX, destaca-se a Editora Garnier, de origem francesa e instalada no Rio de Janeiro, que publicou a *Divina Comédia* nos anos de 1907, com posteriores reimpressões. E nos anos de 1940, destacam-se a Editora Globo e José Olympio pela atuação com obras traduzidas. De forma geral, o mercado editorial brasileiro no século XX caracterizou-se pela publicação de livros didáticos:

...o comércio de livros didáticos ganha grande espaço no cenário editorial do país. Se no começo do século XIX tínhamos uma população que não sabia ler e escrever, esse quadro é revertido já na primeira metade do século XX, prova disso é a intensa produção de livros escolares. Não se pode esquecer que o interesse das editoras pelos didáticos apresenta relação direta com sua garantia de venda, e conseqüentemente, de lucro. (CASTELAN, 2013, p. 58)

A respeito das editoras brasileiras que publicaram Dante, com exceção da Garnier, pouco ou nada se sabe sobre elas, suas histórias se diluíram com o passar dos anos. No entanto, será apresentado aqui alguns dados encontrados.

O percurso se inicia com a Tipografia do Instituto Profissional Masculino. A Tipografia, situada no Rio de Janeiro, era ligada ao Império. Em sua edição da *Divina Comédia*, na página de rosto, aparece a informação de que estava localizada no Boulevard 28 de setembro, bairro de Vila Isabel. A respeito da publicação da *Divina Comédia*, consta no prefácio da edição de 1907, que a impressão se deu durante o governo municipal do Dr. Xavier da Silveira Junior, que sendo prefeito e amigo de J. A. Xavier Pinheiro, filho do tradutor, recomendou a publicação, para se fazer cumprir a lei, aprovada anos antes:

Informado pelo diretor de instrução, o Sr. Medeiros e Albuquerque, o Sr. Dr. Xavier da Silveira Junior mandou que o Instituto Profissional recebesse de minhas mãos os originaes queridos para imprimil-os, de acordo com as leis aprovadas. (PINHEIRO, 1907, s/p.)

Outra editora que publica a *Divina Comédia* foi a Garnier, considerada como a principal editora brasileira da primeira metade do século XX (PAES, 1990 apud ARRIGONI, 2011). De acordo com Ivair Carlos Castelan em *Mercado Editorial Brasileiro na primeira metade do século XIX: breve panorama*, baseado nos estudos de Hallewell, diz que,

(...) a Garnier, sem sombra de dúvida, foi a mais importante na constituição e desenvolvimento, pode-se dizer, do mercado editorial brasileiro, funcionando de 1844 a 1934. A Garnier destacou-se, principalmente, pela publicação de romances em folhetins, livros

de poesia, livros escolares, traduções e métodos comerciais. Seus maiores interesses de impressão constituíam-se em escritores jovens, nos grandes nomes da literatura nacional e universal, pois o 'consumo' era garantido e, também, por coleções 'em que a oferta de algum título individual atrairia o leitor, levando-o a adquirir outros volumes da série. Isto se aplicava aos autores já falecidos cujas obras pudessem ser reeditadas numa coleção completa'". (HALLEWELL, 2005 apud CASTELAN, 2013, p. 55)

No *Catalogo Geral* da Livraria Garnier, de 1913, a respeito da *Divina Comédia* de Dante, consta a seguinte informação:

Dentre as traduções feitas em português da Divina Comedia ocupa um posto de merecido destaque, não só pela fidelidade, se não também pela pureza castiça de linguagem, a do barão da Villa da Barra, uma das mais fortes organizações intellectuaes do Brazil.

Esta magnifica traducção dos Immortaes tercetos da epopéa dantesca não era, porém, encontrada á venda pelas centenas de pessoas que a reclamavam. (1913, p. 72)

Na sequência do *Catalogo*, na lista dos autores e obras publicadas pelas editora, em relação a Dante, aparece apenas a *Divina Comédia* como publicada pela editora (GARNIER, 1913). A respeito da história da Garnier no Brasil, há no dossiê *A França no Brasil – La France au Brésil*, feito pela Biblioteca Nacional, na sessão *Construtores*, no item *Livros e Edições: Garnier* que,

Baptiste-Louis Garnier, um dos mais importantes livreiros e editores franceses no Brasil, chegou ao Rio de Janeiro em 1844. Era o mais moço dentre quatro irmãos que já tinham se estabelecido com lojas em Paris, desde 1828.

Os irmãos Auguste e Hippolyte mantiveram uma sociedade com Baptiste-Louis, e suas experiências anteriores foram fundamentais para o sucesso dos investimentos no Brasil. Na França, a sociedade dos irmãos produziu obras de cunho erótico que certamente tiveram um papel significativo nos lucros, mas que se constituíam em risco, tendo-se envolvido em situações policiais, conforme demonstram alguns estudos.

No Brasil, produziu o que aparecia em seus catálogos e nos anúncios do *Jornal do Commercio* como *Livros para cavalheiros*, com textos de autores como Paulo Mantegazza e George Ohnet. Mas, os investimentos focalizaram autores brasileiros e ampliaram a valorização da impressão de livros brasileiros na França. Novidades, já implantadas na Europa, como o formato francês do livro, foram introduzidas por Garnier, como também os preços de capa fixos, e a exibição de lançamentos nas vitrines.

Baptiste-Louis foi o editor de Machado de Assis, e também de um grande número de autores nacionais, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, e também Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac, tornan-

do-se a principal casa editorial brasileira. Publicou um grande número de compêndios para a instrução pública, adquiriu grande número dos direitos de edição de romances de autores iniciantes, divulgou poesia, livros científicos e escolares. Intensificou traduções e foi consolidando o sucesso editorial no Brasil. (BN, s/d)

Outro autor italiano que a Garnier havia publicado no início do século XX, foi Alessandro Manzoni com *Os noivos*, em 1902, cujo tradutor se desconhece, contudo sabe-se que a tradução foi feita a partir do texto em francês (WATAGHIN, 2013).

Outra publicação carioca da *Divina Comédia* foi feita pelo Editor Jacintho Ribeiro dos Santos em 1918. Segundo o artigo *Mercado Editorial de Livros Didáticos de História do Brasil na Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920)* de Alexandra Lima da Silva (2009), Jacintho Ribeiro dos Santos era proprietário da Livraria Popular, voltada à venda de livros mais baratos, destinado ao público de massa, além do Editor se destacar pela publicação de livros didáticos. Após, a Livraria Jacinto se especializou na publicação de obras de direito (HALLEWELL, 2017 [1985]).

Os anúncios de Jacinto exibem também uma miscelânea de assuntos. Em 1919, oferecia, ao lado de livros de direito e textos escolares, uma edição da *Divina Comédia*, na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, em dois volumes encadernados, com 1440 páginas, por 25\$000; um *best-seller* de culinária, *Noções de Arte Culinária* (que vendeu perto de treze mil exemplares em seu primeiro ano e atingiu vinte e seis impressões em 1947) e a terceira edição do romance *Exaltação*. (p. 304)

Em 1945 a Livraria Jacinto foi adquirida pela Editora A Noite (HALLEWELL, 2017).

Ainda no Rio de Janeiro, há também a Livraria João do Rio e nada se sabe sobre essa livraria, apenas que o nome, João do Rio, faz referência a Paulo Barreto, carioca do século XX, que ficou conhecido por suas crônicas. A respeito do público leitor no Brasil, Alessandra El Far, na obra *O livro e a leitura no Brasil* (2006), apresenta uma discussão ocorrida entre João do Rio e Olavo Bilac, aquele, por meio de dados estatísticos, afirmava que o Brasil era, naquele período, um país de leitores. Já Bilac, baseando-se no número de obras publicadas, dizia o contrário.

Da história da editora Atena (ou Athena) sabe-se que foi fundada no Rio de Janeiro em 1935 (ao se verificar outras obras, também aparece a indicação da cidade de São Paulo), e aproveitou-se do mercado de ficção traduzida, que estava se firmando no Brasil (HALLEWELL, 2017 [1985]). A editora publicou, em 1937, outra tradução de Dante, *Vida Nova*, traduzida por Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio (ARRIGONI, 2011). A Editora também publicou: *O príncipe* (1955) de Niccolò Maquiavel, *Dos delitos e das penas* (1937) de Cesare Beccaria, *A escola dos ditadores* (1942) e *Fontamara* (1942) de Ignazio Silone, *A cidade do sol* (1935) de Tommaso Campanella, *Vida de Verdi* (s/a) de Marcilio Sabba e *I fioretti* (1937) de São Francisco de Assis (DLIT, s/a). Atualmente, ela se dedica a publicações científicas das mais variadas áreas, a *Divina Comédia* de Dante não figura mais em seu catálogo.

Seguindo com o elenco das editoras cariocas sobre as quais nada se sabe, há a Gráfica Editora Aurora LTDA e a Otto Pierre Editores/Círculo do Livro. Sobre a Villa Rica Editoras Reunidas Limitadas, é sabido que, a impressão da *Divina Comédia* foi fruto de uma parceria entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Chegando ao sul do país, encontra-se a Editora Livraria Americana, do Rio Grande do Sul. A Livraria Americana foi fundada nos anos de 1880 na cidade de Pelotas por Carlos Pinto (HALLEWELL, 2017) e funcionou até 1916. A Americana caracterizou-se pela produção de livros didáticos, bem como, pela publicação de livros de baixo custo (ARRIADA, 2012). Entre o século XIX e meados do século XX, foi a Editora mais importante do Rio Grande do Sul, que por conta de uma brecha na legislação estadual, “permitia” que as editoras publicassem os mais variados títulos, sem se preocupar com as devidas licenças e direitos (HALLEWELL, 2017).

Em São Paulo temos a Leia, a Gráfica Editora Edigraf e o Instituto Cultural Italo-Brasileiro. No entanto, sobre as atividades editoriais das duas primeiras editoras, além da publicação da *Divina Comédia* no século XX, nada mais se sabe sobre suas histórias. Já o Instituto Cultural Italo-Brasileiro, também publicou, em parceria com a Editora Hucitec e o Instituto Italiano de Cultura, *Opúsculos morais* (1992) de Giacomo Leopardi e *Reflexões* (1955) de Francesco Guicciardini (DLIT, s/d).

Ainda em São Paulo, a Abril Cultural/Victor Civita faz parte do conhecido Grupo Abril, com inúmeras publicações em revista de diversas áreas. No site do Grupo, consta que ela foi fundada em São Paulo, nos anos 1950, por Victor Civita e teve como sua primeira publicação a revista em quadrinhos, *O Pato Donald*. Civita destacou-se nos anos 1960 por levar a literatura para as bancas de jornais, por meio da publicação em fascículos. Com a marca Abril Cultural/Victor Civita também publicou em 1978 *O falecido Mattia Pascal e Seis personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello (DLIT, s/d). A Abril Cultural, que existiu entre 1968 e 1982, era a linha do grupo Abril que produzia livros para comercialização em bancas de jornais e revistas e, a partir de 1980, começou a pensar na publicação também de autores brasileiros, logo, pode-se concluir que até então ela publicava autores estrangeiros traduzidos. Sob o selo Abril Cultural publicou outros autores italianos como *Decamerão* (1970) de Boccaccio e *Os noivos* (1971) de Alessandro Manzoni (DLIT, s/a). Em 1973, como uma de suas estratégias de venda, junto com as edições em formato de bolso e as coleções, criou-se o Círculo do Livro, inspirado nos clubes de livros já existentes na Europa. Em 1982 a Abril Cultural passou a ser Nova Cultural (HALLEWELL, 2017).

Da parceria entre São Paulo e Belo Horizonte, resulta a publicação das editoras Itatiaia e Edusp. Fundada em 1954, a Editora Itatiaia, na década de 1970, comprou o acervo existente da Livraria Garnier. A Itatiaia é tida como uma das editoras mais importantes do estado de Minas Gerais, fundada por Pedro Paulo de Senna Madureira e Edison Moreira (HALLEWELL, 2017). A respeito da Edusp, editora da Universidade de São Paulo, que foi fundada em 1962 e, a partir de 1963, com a gestão de Mário Guimarães Ferri, começou a publicar em coedições, editora universitária e editoras comerciais. Um dos frutos dessas coedições foi a *Divina Comédia*. A

Edusp foi a pioneira no mercado das coedições, surgido no Brasil entre 1970 e 1980. Até 1988 a Edusp tinha publicado 1.955 obras em coedição (HALLEWELL, 2017). Atualmente, a obra dantesca não figura mais em seu catálogo.

A W.M. Jackson Editores que possuía, desde 1941 uma gráfica própria, a Gráfica Editora Brasileira (HALLEWELL, 2017), na folha de rosto das edições publicadas da *Divina Comédia*, indica as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Foi uma editora norte americana, que tinha como política editorial a “venda de coleções de livros em prestações” (p.409). “A Jackson, empresa de Nova York com amplos interesses latino-americanos, fora pioneira nessa linha de comércio livreiro no Brasil desde 1911” (p.409). De 1914 a 1921 produziu a primeira enciclopédia brasileira, em 20 volumes, *Enciclopédia e Dicionário Internacional*. Em 1937 adquiriu os direitos autorais de Machado de Assis e, em 1941, os de Humberto de Campos. Na segunda metade do século XX, entre os anos de 1950 e 1970, período da fusão das grandes companhias editoriais no mundo, a Jackson foi incorporada a Grolier Inc., e na sequência, ao Grupo Rowman and Littlefield (HALLEWELL, 2017). A Jackson publicou outra obra de Dante, *Da Monarquia*, em 1950, com tradução de Antonio Piccarolo (prefaciador das edições de 1946 da *Divina Comédia*) e Leonor de Aguiar, com prefácio de Adolfo Ravà. Também publicou os *Noivos* de Manzoni em 1963 (DLIT, s/d).

A Editora das Américas (ou Edameris) iniciou suas atividades em 1946 em São Paulo, através de Savério Fittipaldi, que já possuía familiaridade com o mercado editorial:

...começara aos doze anos como auxiliar na Quaresma e, de 1919 a 1937, tivera sua própria Livraria Carioca (depois Livraria João do Rio, quando da morte de Paulo Barreto), foi para São Paulo, onde, em 1946, já reunira capital suficiente para voltar aos negócios com a Editora das Américas (Edameris), publicando clássicos da história e da literatura mundiais em muitos volumes (...). (HALLEWELL, 2017, p. 576)

Publicou também *A cruz de Roma* (s/a) de Pietro Mele e *Margarida Pustela* (1949) de Cesare Cantù (DLIT, s/d).

Sobre as Edições Cultura nada foi encontrado. Já a Editora Fontana/Instituto Italiano di Cultura sabe-se que publicou também, *Um homem só* (1980) e *O homem e o cão* (1979) de Carlo Cassola, *O conselho do Egito* (1981) e *A cada um o seu* (1981) de Leonardo Sciascia (DLIT, s/a).

Como percebido, chega-se ao século XXI sabendo muito pouco ou quase nada das editoras que publicaram a *Divina Comédia* de Dante no século anterior, bem como sobre o que motivou tais publicações. A exceção é a editora Garnier, que marcou o mercado editorial brasileiro. Contudo, com base nas informações obtidas ao longo da pesquisa, percebe-se que, ao menos no século XX, boa parte dessas editoras estavam ligadas à produção de livros de baixo custo, sejam eles de bolso ou vendidos em bancas. Livros esses voltados a um público leitor, talvez, menos exigente. Também se verificou a ligação dessas editoras com a publicação de livros didáticos, oriundo possivelmente do pensamento de um mercado certo para a compra de tais obras. Outra

característica, que perpassa algumas dessas editoras, é a venda de obras por meio de coleções, clubes de leitura ou em fascículos. Apesar do desconhecimento que ronda essas editoras, o que se vê, é que elas contribuíram para a divulgação e popularização de Dante no Brasil.

Referências

ARRIADA, E. Livrarias e editoras no Rio Grande do Sul: o campo editorial do livro didático. *Reunião Anual da Anped*, n. 35, 2012, p. 1-17. Disponível em: <https://anped.org.br/biblioteca/item/livrarias-e-editoras-no-rio-grande-do-sul-o-campo-editorial-do-livro-didatico>. Acesso em: 10 fev. 2021.

ARRIGONI, M. T. Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950). In: PETERLE, P. (org.). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, p. 43-60.

BERNARDINI, A. Migrações e traduções: algumas relações ítalo-brasileiras. In: PETERLE, P. SANTURBANO, A. WATAGHIN, L. (orgs.). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói-Rj, Editora Comunità: 2013, p. 11-19.

BIBLIOTECA NACIONAL (BN). Periódicos & Literatura: Tipografias Cariocas. In: *Biblioteca Nacional*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/tipografias/tipografias-cariocas/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CASTELAN, I. C. Mercado editorial brasileiro na primeira metade do século XIX: breve panorama. In: PETERLE, P. SANTURBANO, A. WATAGHIN, L. (orgs.). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói -Rj, Editora Comunità: 2013, p. 54-60.

DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO DE LITERATURA ITALIANA TRADUZIDA (DLIT). In: *Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida*. Disponível em: <http://www.dlit.ufsc.br/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

FEBVRE, L. MARTIN, H. J. *O aparecimento do livro*. Trans. MORETTO, F. M. L. MACHADO, G. M. São Paulo: EDUSP, 2019.

GARNIER. Advertência do editor. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. BARRA, B. da V. da. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1910 [primeira edição: 1907]. p. V-XVI.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. FALEIROS, A. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Trans. VILLALOBOS, M. da P. OLIVEIRA, L. L. de. SOUZA, G. G. São Paulo: EDUSP, 2017 [primeira edição: 1985].

HEISE, P. F. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramallete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 102 f., 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-02012008-111131/pt-br.php>

IZARD, E. *Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Garnier, 1913, p.72.

PAES, J.P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo. Ática, 1990.

PICCAROLO, A. Dante Alighieri e sua obra. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: EDIGRAF, 1946, p. XI-LXII.

PINHEIRO, J. A. Xavier. A segunda edição. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Rio de Janeiro. Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918. s/p.

PINHEIRO, J. A. Xavier. Da primeira edição. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Rio de Janeiro. Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918. s/p.

PINHEIRO, J. A. Xavier. Prefácio. In. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Rio de Janeiro. Typographia do Instituto Profissional Masculino, 1907, s/p.

SILVA, A. L. da. Mercado Editorial de Livros Didáticos de História do Brasil na Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920). *Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*, n. II, 2009, p. 1-16. Disponível em: http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/Alexandra_Lima_Silva.pdf. Acesso em: 16 fev. 2021.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

WATAGHIN, Lucia. Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil. In: PETERLE, P. SANTURBANO, A. WATAGHIN, L. *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói -Rj, Editora Comunitá: 2013, p. 20-39.

Recebido em: 08/04/2021

Aprovado em: 01/10/2021

DE VULGARIS ELOQUENTIE DOCTRINA: LE
RIFLESSIONI DI DANTE SULLA LINGUA E SUL
LINGUAGGIO

De Vulgaris Eloquentie doctrina: as reflexões de Dante
sobre língua e linguagem

De Vulgaris Eloquentie doctrina: Dante's Reflections
on Language(s)

FRANCISCO CALVO DEL OLMO*

PAOLETTA SANTORO**

*Universidade Federal do Paraná (UFPR)

francisco.olmo@ufpr.br – (ORCID: 0000-0003-0139-7639)

**Universidade Federal do Paraná (UFPR)

santoropaoletta@gmail.com – (ORCID: 0000-0002-2226-0589)



1. Introduzione

Perché leggere oggi *De Vulgari Eloquentia* (d'ora innanzi DVE)? Qual è la pertinenza di questo trattato, incompiuto, sul linguaggio e sulle lingue per il nostro attuale panorama accademico e scientifico? In realtà, quest'opera di Dante presenta una serie di riflessioni di grande rilevanza tanto per l'area della linguistica, principalmente nel primo libro, quanto per quella degli studi letterari, soprattutto nel secondo. Così, diverse questioni, che sarebbero state trattate in maniera sistematica dalla linguistica del XX secolo, si ritrovano già prefigurate in DVE e, al contempo, le considerazioni che Dante fa sul verso e la metrica dell'incipiente produzione poetica nelle lingue romanze in quella sede si sono rivelate determinanti nella tradizione letteraria dei secoli successivi.

La critica concorda nell'indicare la composizione del testo nel periodo compreso tra il 1303 e il 1305, cioè all'inizio dell'esilio di Dante, perché, in DVE, è ancora vivo Don Giovanni, marchese del Monferrato, morto nel febbraio del 1305. Possiamo immaginare il nostro autore che vaga per la Romagna ed il Veneto, portando con sé le pagine del suo manoscritto, alla ricerca di ricche e nobili famiglie che lo accogliessero. Il progetto iniziale di DVE prevedeva probabilmente quattro libri, ma il processo di scrittura fu bruscamente interrotto nel capitolo XIV del secondo libro. In effetti, l'ultima frase è incompiuta. Un altro progetto letterario doveva aver attirato l'attenzione di Dante, molto probabilmente la composizione della *Commedia*, che gli permise di concretizzare le riflessioni iniziate in DVE elevando il volgare alle vette più alte della poesia.

Malgrado sia un'opera incompiuta, DVE consente una lettura a diversi livelli. Qui, vogliamo innanzitutto tracciare gli antecedenti e il contesto generale dell'epoca in cui Dante lo scrisse per presentare poi alcuni dei temi che riteniamo maggiormente interessanti a proposito della dicotomia latino e volgare, della possibilità di creare un volgare illustre per l'Italia e delle considerazioni di carattere letterario e culturale che articolano la Questione della lingua.

2. La riflessione sulla lingua nel Medioevo e le prime grammatiche delle lingue romanze

I territori dell'Europa meridionale latinizzati durante i lunghi secoli della dominazione romana si frammentarono progressivamente dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente nel 476. L'Alto Medioevo fu un periodo di conflitti, spostamenti di popolazioni ed epidemie; inoltre, le città risalenti al periodo romano si svuotarono ed avvenne una progressiva ruralizzazione legata all'instaurazione di un nuovo ordine economico e politico: il feudalesimo. Ad eccezione del clero, nessun altro aveva accesso alla cultura scritta e la maggior parte della popolazione era analfabeta. La frammentazione politica in piccoli regni, contee, ducati e altre divisioni sotto l'autorità di un feudatario non favoriva nemmeno lo spostamento o il contatto tra persone di diversa origine geografica. Così, è altamente probabile che, intorno all'anno 1000, dal latino

volgare abbia avuto origine un mosaico di varietà linguistiche che cambiavano da una regione all'altra, costituendo lo stadio embrionale delle attuali lingue romanze.

Questa miriade di parlate viene chiamata nelle fonti medievali *rustica romana lingua*, un nome generico, poiché le divisioni tra le popolazioni non derivavano da fattori linguistici. Inoltre, questo paesaggio linguistico rimaneva comunque aperto alla comunicazione e all'interazione tra le popolazioni, soprattutto quando si incontravano alle fiere, nei porti o sui percorsi di pellegrinaggio (Carlucci, 2020). A sua volta, il latino continuò ad essere utilizzato come principale veicolo di comunicazione scritta nei centri del sapere medievali, come gli *scriptoria* dei monasteri e le prime università che iniziarono ad apparire in città come Bologna, Oxford, Parigi, Salamanca e Napoli, tra i secoli XI e XII. Questi centri si trovavano sotto il controllo della Chiesa Cattolica, eccetto l'Università di Napoli, fondata dall'imperatore Federico II. Il latino serviva come veicolo di trasmissione del sapere e pure come lingua delle cancellerie, nella redazione di atti notarili. Era così il veicolo della *curia*, cioè della Chiesa e del potere religioso, ma anche dell'*aula*, cioè del luogo dove si riuniva la corte reale, ossia il potere politico e secolare. In effetti, negli ultimi capitoli del primo libro di DVE, Dante cercava proprio un modello di lingua vernacolare, quindi un volgare, che fosse curiale e aulico al contempo, cioè che potesse essere adottato dalla Chiesa e dallo Stato.

Le élites con accesso al latino potevano usarlo oralmente in determinate situazioni formali, come nel culto religioso, nell'insegnamento accademico o negli atti ufficiali dei tribunali ma, nella maggior parte dei casi, era solo una lingua scritta con una rigida codificazione. Per questo Dante usa il termine "grammatica" per riferirsi al latino in quanto "lingua regolamentata". Secondo Renzi e Andreose (2019, p. 64), i grammatici del Medioevo continuarono la tradizione grammaticale dei romani, scrivendo, o riscrivendo, grammatiche latine con modesti scopi pratici. La nostra prospettiva attuale può talora confonderci, impedendoci di notare ciò che invece era ovvio ai tempi di Dante: per noi, le lingue romanze odierne (catalano, francese, friulano, galiziano, italiano, portoghese, romancio, rumeno, sardo, spagnolo ecc.) discendono da latino. All'interno del latino, si distinguono diverse modalità come il "latino volgare", quello parlato nelle province romanizzate dell'impero, e il "latino classico", lingua sviluppata dalle varietà usate dalle élites di Roma e trasmessa attraverso la letteratura classica di autori quali Cicerone, Giulio Cesare, Ovidio, Virgilio, ecc. Per Dante, invece, il latino era il registro scritto delle lingue volgari parlate, ossia una sorta di seconda lingua ausiliaria, ben regolata e immutabile, quasi un "artefatto tecnologico" identificato come "grammatica".

Le fonti medievali trasmettono espressioni come "ognuno parla il proprio latino", intendendo con ciò il suo vernacolo, la sua varietà di volgare, all'interno di quel mosaico che abbiamo citato prima. Tra i documenti scritti in latino a quel tempo, si trovano talvolta forme derivate dal volgare e tracce che testimoniano la presenza delle lingue parlate coeve e che ci aiutano a ricostruire la protostoria delle lingue romanze. Tuttavia, la percezione della distanza e della vicinanza tra queste varietà cominciò a manifestarsi ed a farsi evidente solo quando diverse comunità iniziarono a scrivere nella lingua che parlavano ed a rendersi conto delle proprie differenze e particolarità, sia rispetto alla lingua scritta (il latino stesso) sia rispetto ad altre varietà,

più o meno imparentate, parlate dalle comunità vicine (Wright 1989).

Pertanto, trascorse un periodo di diversi secoli tra la formazione delle lingue romanze a partire dal latino volgare (approssimativamente tra l’VIII e il IX secolo) e l’uso di queste lingue come veicoli di scrittura: ciò avvenne, in primo luogo, nei documenti notarili già nel X secolo, poi nella poesia e nella letteratura dal secolo XI e, infine, nella produzione di opere descrittive dedicate a queste stesse lingue nel XIII secolo. In ambito culturale e linguistico occitano – che comprendeva i territori che oggi formano il Mezzogiorno di Francia, estendendosi anche al Piemonte a est e alla Catalogna a ovest – emerse la cultura dei trovatori, che valorizzava la figura femminile e il ruolo delle donne nella società feudale. Fu proprio in questa cultura che si sviluppò una dinamica sociale innovativa: l’amore, col fine di regolare i rapporti di potere. Questo genere di amore si articolava quindi in un codice complesso che guidava i desideri dei trovatori e dei gentiluomini per la dama, ma anche i desideri di costei per i suoi cortigiani, dei cavalieri per le contadine e persino i rapporti omoaffettivi.

Questi valori trovarono presto una nuova forma di espressione spirituale attraverso il catarismo, un movimento cristiano dell’Europa orientale che si estese nell’area occitana sotto l’autorità della contea di Tolosa. In contrasto con la Chiesa cattolica, il catarismo permetteva sia agli uomini che alle donne di esercitare il sacerdozio, condannava la ricchezza materiale come malvagità e riconosceva come unico sacramento la consolazione, il *consolamentum*¹. La Chiesa cattolica finì per condannare il catarismo come eresia tanto che, nel 1209, il papa Innocenzo III lanciò una Crociata contro i catari i cui obiettivi non erano solo religiosi, ma anche politici, giacché la nobiltà del regno di Francia, nel nord, aspirava al dominio dei fertili territori del sud. La cosiddetta Crociata contro gli Albigesi durò fino al 1244 e fu segnata da massacri, battaglie, atti predatori e violenze di ogni genere che misero fine al catarismo e alla cultura dei trovatori. Molti nobili occitani dovettero abbandonare le loro terre per non essere uccisi e si rifugiarono in regni amici come l’Aragona e la Sicilia e presso le Signorie del nord Italia. Quindi, portarono con loro i nuovi modi di fare poesia e li estesero a tutta l’Europa occidentale, dalla Germania alla Galizia fino al Portogallo.

Così, si diffuse una nuova coscienza in relazione alla lingua vernacolare: l’occitano diventava un veicolo artistico e letterario allo stesso livello del latino. E se ad un vernacolo veniva riconosciuta dignità, perché gli altri non potevano essere ugualmente degni? A sostenere questo *movimento pro-vernacolo* contribuiva anche un interesse per le opere che descrivevano il buon uso del volgare al fine di formare le nuove generazioni nell’arte di fare versi. Queste considerazioni ci aiutano a capire perché le prime grammatiche medievali di una lingua romanza fossero appunto in occitano. Swiggers (2014) indica l’opera *Las razós de trobar*, scritta approssimativamente nel 1210 dal catalano Ramon Vidal de Besalú, come la più antica di queste opere: è una specie di manuale per insegnare la “parladura drecha” – cioè il “discorso giusto”, una maniera elegante e corretta di comporre versi. Poco tempo dopo,

¹ Breve cerimonia spirituale che serviva a rimuovere il peccato dal credente e dei cui benefici si poteva godere una sola volta nella vita, di solito quando il peccatore era vicino alla morte.

tra il 1230 ed il 1240, il nobile esiliato Uc Faidit compose *Donatz proensals* in occitano e latino, destinato ai trovatori italiani e scritto seguendo l'organizzazione dell'*Ars minor* del grammatico latino Elio Donato, vissuto nel IV secolo, il riferimento al quale appare nel titolo "Donatz". Possiamo indicare le *Regles de trobar*, scritte dal catalano Jofre de Foixà intorno al 1300, come un commento ampliato de *Las razós de trobar*. Rientrando nella produzione di grammatiche medievali, tutte queste opere rispondono alle esigenze di una poetica occitana, di una norma vernacolare comune ad un'area che andava dalla Catalogna a ovest fino alla pianura padana nell'Italia nord-orientale a est, attraversando l'arco del Mediterraneo. Non a caso, queste opere grammaticali provengono dalle periferie dello spazio suddetto, la Catalogna e l'Italia, dove l'occitano non era in realtà il vernacolo materno, ma un veicolo letterario in una certa misura straniero. Allo stesso modo, le grammatiche più antiche del francese, della lingua d'oïl, non provengono dal nord della Francia, dove la *langue d'oïl* era la lingua vernacolare, ma da quell'Inghilterra, conquistata dai Normanni, dove il francese era diventato lingua della nobiltà e della corte.

Avvicinandoci all'area toscana, Geronimo Terramagnino da Pisa scrisse in versi la *Doctrina d'acort*, riprendendo l'opera di Ramon Vidal de Besalú. Tuttavia, il suo pubblico di riferimento è italico, mentre quello di Raimon Vidal era catalano ed aveva maggiore familiarità con la lingua occitana. Perseguendo uno scopo didattico, il lavoro dell'autore di Pisa si concentra sulla spiegazione della grammatica e della morfologia, in particolare il verbo e la declinazione dei sostantivi, in evidente contrasto con i giudizi critici che Ramon Vidal aveva dato nella sua opera e le discussioni sulle regole di composizione utilizzate dai trovatori. La tradizione filologica si chiede se Dante conoscesse l'opera di Terramagnino tanto che, a questo proposito, l'*Enciclopedia Dantesca*² spiega che non si può escludere che Dante abbia avuto modo di conoscere la *Doctrina d'acort*; tuttavia, in quel lavoro è assente la concezione programmatica e approfondita del problema del vernacolo e della dimensione comparativa che, invece, guidano la riflessione di DVE. In verità, quest'opera di Dante presenta alcune somiglianze con il modello del Terramagnino (e di Ramon Vidal!) in quanto manuale destinato all'uso pratico, anche se meno limitato e scolastico.

Dunque, Dante riprende la tradizione dei grammatici dell'antichità, la retorica classica e, probabilmente, la produzione delle prime grammatiche delle lingue romanze, scritte qualche decennio prima di lui in ambito occitano, ma il suo obiettivo è quello di presentare criticamente il panorama linguistico dell'Europa occidentale, di classificare le lingue romanze per comparazione e, infine, di definire un valido modello di lingua colta da poter utilizzare come espressione letteraria nel territorio dell'odierna Italia. Per questo motivo, DVE è stato considerato l'antecedente della linguistica e della filologia romanze, individuate come aree delle scienze umane solo nel XIX secolo.

2 Disponibile su: <https://bit.ly/3wvoNQw>. Accesso effettuato il 16 settembre 2021.

3. Riflessioni linguistiche nel primo libro di *De Vulgari Eloquentia*

In primo luogo, è necessario ricordare che quest'opera di Dante si iscrive totalmente nel pensiero filosofico e accademico medievale e attinge a fonti precedenti per sostenere e legittimare la sua esposizione. Nel primo capitolo, l'autore richiama l'attenzione sulla novità dell'argomento che intende affrontare e che nessuno avrebbe osato affrontare in precedenza, ma afferma anche che non intende utilizzare solo il proprio ingegno per questo compito, giacché lui stesso si riferirà alle idee di altri autori che lo hanno preceduto. Costoro, come spiega Ewert (1940), sono autori latini classici che teorizzarono la retorica e che Dante aveva probabilmente letto direttamente: Orazio, che scrisse *l'Ars Poetica*, e Cicerone, con il suo *De Inventione*. Allo stesso modo, e come già sottolineato nei paragrafi precedenti, i trattati grammaticali dell'occitano devono essere stati una fonte secondaria del suo progetto. Dante ha però un obiettivo diverso, e del tutto nuovo, rispetto alle opere precedenti: stabilire una norma volgare che possa essere utilizzata in situazioni formali al posto del latino. In quanto lingue, latino e volgare rispondono alla facoltà del linguaggio, fatto che distingue gli esseri umani sia dagli animali che dalle creature divine come angeli e demoni. Tuttavia, il volgare ha un posto di maggior rilievo per Dante perché utilizzato da tutti: uomini, donne (altrimenti escluse dalla vita pubblica e intellettuale) e bambini.

È opportuno qui accennare al nome che Dante attribuisce al concetto di “lingua”, a cui è dedicato il trattato. Nelle lingue romanze attuali, si distingue tra “lingua” (come sistema di comunicazione di una comunità storica, sinonimo di idioma) e “linguaggio” (come capacità umana di esprimere la semiosi che si manifesta nelle diverse lingue storiche). Questa coppia concettuale esiste identica in portoghese: *lingua/linguagem*, spagnolo: *lengua/lenguaje*, catalano: *llengua/llenguatge*, francese: *langue/langage* e rumeno: *limbă/limbaj*. Tuttavia, questa distinzione non è universale tanto che, ad esempio, il termine inglese “language” significa sia “lingua” che “linguaggio”. Di fatto, neanche il latino operava questa distinzione e utilizzava altri termini per definire questo paio concettuale. La parola latina *lingua* è usata da Dante con estrema parsimonia e, infatti, egli impiega molto più spesso *locutio* o *eloquentia*, sostantivi derivati dal verbo latino *loquor* (parlare).

Identificato questo obiettivo, l'autore fa riferimento all'origine del parlare in un quadro molto ampio, tornando ai miti giudaico-cristiani narrati nella *Genesi*, ai quali aggiunge anche qualche dettaglio. L'origine della pluralità delle lingue umane è senza dubbio il risultato della maledizione divina ma risponde anche al cambiamento delle azioni umane per effetto del libero arbitrio di ciascun individuo. Gli stessi argomenti che Dante presenta nei capitoli IV e V del primo libro di DVE saranno ripresi nei versi 124-138 del XXVI canto del *Paradiso*, terza parte della Divina Commedia, allorché il poeta incontra Adamo nell'ottavo cielo, detto anche cielo delle stelle fisse. Il padre dell'umanità afferma che la lingua primordiale da lui parlata era già cambiata ancor prima della costruzione della Torre di Babele.

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsumabile

fosse la gente di Nembròt attenta: 126
 ché nullo effetto mai razionabile,
 per lo piacere uman che rinovella
 seguendo il cielo, sempre fu durabile. 129
 Opera naturale è ch'uom favella;
 ma così o così, natura lascia
 poi fare a voi secondo che v'abbella. 132
 Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
 I s'appellava in terra il sommo bene
 onde vien la letizia che mi fascia; 135
 e El si chiamò poi: e ciò convene,
 ché l'uso d'i mortali è come fronda
 in ramo, che sen va e altra vene. 138

Detto in altro modo, il parlato – la favella – come elemento costitutivo dell'essere umano è in continua variazione e cambiamento. Poco più avanti, nel capitolo IX del primo libro di DVE, Dante articola la variazione linguistica non solo tra territori, aree e località all'interno di una stessa regione, cioè sull'asse diatopico o spaziale, ma anche tra epoche diverse e, dunque, sull'asse temporale o diacronico. Inoltre, afferma che i modi di parlare degli abitanti di diversi quartieri della stessa città differiscono tra loro. In questo senso, egli supera i miti biblici per caratterizzare la natura del linguaggio come variabile basata sull'osservazione diretta delle comunità di parlanti con cui aveva contatti. I suoi sono argomenti razionali e non esoterici e prefigurano lo sviluppo di aree come la linguistica storica, la dialettologia e la sociolinguistica seicento anni dopo.

Nonostante la mutevolezza costante e costitutiva del linguaggio, esiste la “grammatica”, le cui regole sono rigorosamente definite e rimangono immutabili per fungere da veicolo di comunicazione attraverso lo spazio, ossia tra comunità remote, e il tempo (gli autori antichi con gli studiosi medievali, contemporanei di Dante Alighieri). In Europa occidentale, lo strumento grammaticale è stato costruito sul latino, ma, secondo il Poeta, questa lingua non è unica e universale, in quanto i bizantini, chiamati greci, avevano un loro veicolo formalmente regolamentato, il greco appunto. Dante avrebbe potuto citare anche altre lingue fortemente standardizzate nel Medioevo come l'ebraico, usato a fini liturgici dagli ebrei, o l'arabo, lingua di cultura e principale veicolo di comunicazione nell'intero bacino meridionale del Mediterraneo, ma possiamo ipotizzare che la mancata menzione di queste lingue in DVE sia dovuta all'oscuramento e allo stigma a cui tanto ebrei quanto musulmani furono sottoposti nella società cristiana.

In ogni caso, qualsiasi varietà linguistica avrebbe potuto essere fissata normativamente da una grammatica e diventare così un veicolo paragonabile al latino. La poesia avrebbe avuto un ruolo centrale nel raggiungimento di questo obiettivo, come vedremo più avanti, ma dobbiamo prima esaminare altre parti del primo libro di DVE. Già nel primo capitolo, Dante aveva dichiarato la compresenza di grammatica e volgare nella società europea del Trecento parlante di lingue romanze, il che avrebbe dovuto essere ovvio ai suoi contemporanei ma potrebbe sembrare

strano ai lettori del ventunesimo secolo. Come spiega Finbow (2011, p. 80), oggi riconosciamo la dicotomia categoriale tra due entità considerate lingue separate e diverse, il latino e le lingue romanze, essendo queste ultime formatesi dalla prima, a seguito di un processo evolutivo. Tuttavia, questa divisione concettuale e metalinguistica risulta essere contingente e si cristallizzò solo nel XVI secolo, quando alcune lingue romanze – come lo spagnolo, il francese e il portoghese – iniziarono ad affermarsi nel loro ruolo di lingue di Stati assoluti dove gli intellettuali cercarono l'affiliazione al latino come mezzo per legittimarle. Solo il caso dell'italiano presenta alcune particolarità in questo quadro generale, come vedremo trattando la Questione della lingua, nell'ultima sezione del nostro articolo. Bisogna ricordare che l'unificazione nazionale d'Italia avvenne solo nel XIX secolo e che Vittorio Emanuele II di Savoia, primo re d'Italia, utilizzava il francese nella corrispondenza con il suo primo ministro Camillo Benso di Cavour.

Al tempo di Dante, questo processo di standardizzazione non era ancora iniziato e grammatica e volgari erano inglobati nello stesso sistema con finalità e caratteristiche diverse. Così, la grammatica si identificava con aggettivi tali come alto, elevato, classico e dotto, mentre il volgare era basso, comune, spontaneo, vernacolo. Così, c'era un latino formale usato dalla Chiesa, dalla corte e dagli intellettuali, accanto ai dialetti (*rustica romana lingua*) volgari diffusi nella penisola italiana e iberica, oltre che in Francia e nei Balcani. Allo stesso modo, c'era il greco della corte bizantina e della chiesa orientale e il greco volgare parlato da contadini e mercanti. Dante non conosceva il termine "diglossia" (proposto solo nel 1959 da Charles Ferguson), che gli avrebbe permesso di definire molto convenientemente la situazione a cui si riferiva.

Alla fine di quel primo capitolo, Dante fa un'affermazione radicale e, in una certa misura, rivoluzionaria, quando sceglie la lingua vernacolare, il volgare, come fulcro del suo lavoro, funzionale non solo per l'élite colta, ma per la popolazione nel suo insieme. Tuttavia, l'azione del poeta cerca di avvicinarsi alla lingua materna – quella che si impara imitando le tate senza seguire alcuna regola – per stabilire una norma linguistica che egli sosterrà con forza nelle parti successive dell'opera e che finirà per diventare la lingua paterna, quella della patria comune. Per arrivare al suo modello di volgare, Dante classificò le lingue parlate nel territorio europeo utilizzando argomentazioni storiche ed antropologiche che, ancora una volta, si allontanano dalla mera ripetizione del racconto biblico. Nel capitolo VIII egli traccia una mappa linguistica approssimativa dell'Europa, presentando le tre principali famiglie linguistiche che occupavano quegli spazi: a nord, le lingue germaniche; a oriente, i greci; a sud-ovest, le lingue romanze. Secondo la Bibbia, le origini dell'umanità sarebbero in Oriente e, quindi, Dante sosteneva che tutti questi popoli provenivano da quell'area e si erano poi spinti e diffusi in tutto il continente europeo fino a raggiungerne i confini occidentali. La ricostruzione delle cosiddette invasioni indoeuropee – a partire dalla loro patria originaria nelle steppe, tra il Mar Nero e il Mar Caspio –, fatta lungo il XIX e XX secolo dalla linguistica indoeuropea come scienza, si è conclusa con la conferma dell'intuizione del poeta fiorentino; in realtà, però, solo alcuni rami di questi popoli si diressero ad ovest, verso l'Europa, mentre altri si diressero ad est fino a stabilirsi in India e nella Cina occidentale.

Una volta presentato il panorama linguistico dell'Europa, Dante tratta la classificazione delle lingue romanze nel capitolo IX del primo libro, in uno dei passaggi più celebri dell'opera. Per fare ciò, egli si basa sull'avverbio che ogni lingua usa per esprimere l'affermazione, dividendo la famiglia in: *lingua d'oïl*, cioè il dominio dei Franchi, l'odierna Francia settentrionale dove si parlava il francese antico; *lingua d'oc*, l'attuale Francia meridionale e il territorio della Corona di Aragona, nella penisola iberica, motivo per cui chiama quei popoli iberici; e *lingua del sì*, la penisola italiana, abitata dai 'latini', come dice il nostro autore, che non usa l'aggettivo "italiano" riferendosi alla patria. In precedenza, abbiamo parlato dell'importanza linguistica e culturale dell'area occitana nell'Europa del XIII secolo. Nello stesso passaggio, Dante considera la lingua del sì, cioè l'italiano, superiore all'occitano e al francese perché la parola "sì" è più vicina alla grammatica, cioè al latino. Questo argomento è in realtà impreciso, poiché il latino non aveva un avverbio affermativo e utilizzava varie risorse per rendere l'affermazione, ad esempio ripetendo il verbo della domanda, com'è comune fare ancora oggi in portoghese.

Tuttavia, la coscienza linguistica del nostro autore non comprende che questi tre volgari discendevano dal latino, poiché – come abbiamo già detto – il latino era solo una lingua secondaria, un valido veicolo per la scrittura, che veniva utilizzato secondo le rigide regole della grammatica. Questo stesso brano contiene un'altra idea profondamente attuale e suggestiva: la lingua di questi popoli è una ma divisa in tre (ydioma tripharium), un'identificazione reciproca che non cancella le differenze, aprendo così uno spazio di intercomprensione. Come spiegato in Escudé e Calvo del Olmo (2019, p. 15-17), Ferdinand de Saussure (2016 [1916], p. 286-287) presenta l'effetto di due forze che agiscono sul linguaggio umano: lo spirito campanilistico (*l'esprit du clocher*), come principio che tende ad esacerbare il particolarismo e la frammentazione, e la forza di intercorso (*la force d'intercours*), volta a cancellare differenze e individualismi. La possibilità di identificarsi con l'altro, comprendere ciò che dice e interagire con lui senza rinunciare alla propria identità, al proprio discorso, è il principio teorico su cui si fonda l'intercomprensione tra lingue vicine come pratica spontanea e come approccio didattico. Per Dante le altre lingue — *d'oïl e d'oc* — non sono lingue straniere, ma altre declinazioni della *lingua del sì*. Il suo punto di vista manca della visione monolingue che il modello dello Stato-nazione ha imposto a partire dal XIX secolo; piuttosto, si accosta alla teologia cristiana: se Dio può essere uno e trino allo stesso tempo, perché le lingue non possono esserlo? Dante sostiene la vicinanza attraverso le parole condivise: *Deum, celum, amorem, mare, terram, est, vivit, moritur, amat*, ecc. Queste sono le parole della tribù, i nuclei della lingua madre che le balie trasmettono ai bambini. E sottolinea anche che, tra queste parole, i poeti – letteralmente, i "dottori trilingue" – condividono il termine "amore", pilastro concettuale su cui è costruita tutta la poesia lirica. Per tutti questi motivi, DVE, e più precisamente questo passo, è considerato il primo antecedente della filologia e linguistica romanza, che si sarebbero affermate come aree delle scienze del linguaggio solo nel XIX secolo con la pubblicazione delle opere del tedesco Friedrich Diez (1794-1876).

Dal nostro punto di vista, quello latino-americano, potrebbe essere sorprendente che l'autore fiorentino non faccia alcun riferimento al portoghese e allo spagnolo (o meglio, al galiziano-portoghese e al castigliano) ma, per Dante, la penisola iberica raggiungeva solo i limiti politici del regno d'Aragona, affacciato sul Mediterraneo, e la sua lingua era il catalano (a quel tempo ancora integrato nel continuum occitano). È il caso di ricordare che la principale preoccupazione di Dante è la letteratura e sia la produzione poetica occitano-provenzale che la prosa in francese antico circolarono nelle città e nelle corti dell'Italia settentrionale, dove egli visse, mentre le incipienti letterature in galiziano-portoghese e in castigliano non lo fecero. Questa scarsa circolazione gli impedì probabilmente di conoscere queste produzioni linguistiche e letterarie.

In ogni caso, il progetto di Dante era quello di stabilire un modello di “volgare illustre” che comprendesse la penisola italiana e le isole adiacenti, non una lingua romanza comune a tutti i territori dell'Europa occidentale perché il francese antico, la *lingua d'oïl*, era abbastanza diversa dalle varietà parlate in territorio italico e perché l'occitano, la *lingua d'òc*, era il veicolo di una civiltà feudale sconfitta, quella dei trovatori.

Dopo aver caratterizzato le lingue romanze in generale, egli iniziò a trattare solo di quelle vernacolari in Italia, cercando di descriverne le varianti e confrontarle tra loro. In altre parole, l'esposizione del libro taglia progressivamente l'oggetto di studio, incanalando l'esposizione dal più generale al più particolare e concreto. L'autore inizia a setacciare i dialetti volgari dell'Italia del primo Trecento, presentando esempi e discutendo debolezze e, infine, il valore di ciascuno. Come spiegano Renzi e Andreose (2019, p. 66), alcuni studiosi moderni considerano Dante il “primo dialettologo” e qui aggiungiamo: il primo storico della lingua e il primo sociolinguista. Ciò nonostante, il suo obiettivo non era quello dei linguisti variazionisti attuali, che cercano di descrivere dettagliatamente le varietà linguistiche, ma piuttosto di condannarle tutte e prescrivere come lingua ideale una koinè poetica basata sugli elementi di quelle che egli riteneva migliori secondo una serie di criteri eufonici, letterari, culturali e marcatamente soggettivi. Nella sua condanna dei volgari, Dante non risparmiò nemmeno il toscano, la sua lingua madre, che fu il suo mezzo di espressione poetica e che finì per diventare la base dell'italiano standard di oggi. Nella prossima sezione tratteremo più nel dettaglio questi temi poetici e letterari.

4. Riflessioni letterarie e culturali nel secondo libro di *De Vulgari Eloquentia*

Dopo aver caratterizzato il volgare da utilizzare, Dante incentra la sua esposizione sulla poesia poiché, secondo lui, il modello linguistico elaborato e accettato dai poeti sarebbe servito da guida per i prosatori, cioè per la produzione letteraria in generale. Per poter arrivare a dominare tale volgare illustre, i poeti più esperti avrebbero dovuto trattare temi elevati quali la salute, l'amore e la virtù (*salus, amore, virtus*) attraverso la canzone, composta prevalentemente da

versi endecasillabi ed eptasillabi³. Per delineare un ipotetico sviluppo della poesia, Dante non poteva rivisitare gli autori classici dell'antichità che avevano scritto le loro opere in latino ma piuttosto confrontare gli esempi di autori in lingua volgare: egli applica così il modello classico dell'*Arte poetica* di Orazio nell'analisi della poesia romanza e traccia una linea centrale formata da autori occitani, francesi di *lingua d'oïl*, siciliani, bolognesi e toscani, come sottolineato da Coletti (2018, p. XXI).

In DVE sono citati una ventina di poeti, tutti appartenenti ai suddetti ambiti linguistico-culturali. Molti di essi, soprattutto i toscani, erano contemporanei di Dante, suoi compagni del *Dolce Stil Novo*, ovvero appartenevano alla generazione precedente. Alcuni, come Guittone d'Arezzo, vengono criticati dal nostro autore, che considera la loro poesia plebea e indegna del volgare illustre (secondo libro capitolo VI) mentre altri, come Guido Cavalcanti e, soprattutto, Cino da Pistoia, vengono presentati come veri e propri modelli poetici. Cino da Pistoia era stato, anche lui, esiliato a Bologna ed è probabile che tra lui e Dante si fosse consolidata una certa amicizia in quel primo periodo. Così, quando Dante vuole citare alcuni suoi versi, si riferisce a sé stesso attraverso la perifrasi "l'amico di Cino da Pistoia". L'occitano-provenzale Arnaut Daniel è considerato uno dei grandi maestri di Dante e, infatti, ricomparirà come personaggio nella *Divina Commedia*, insieme a Bertran de Born, Folquet de Marseille, Pier delle Vigne e Guido Guinizelli, e Dante qui confermerà o correggerà alcuni dei giudizi espressi nel trattato latino, come chiarito da Renzi e Andreose (2019, p. 66).

Avanzando nella sua esposizione, Dante dibatte i temi adatti alla poesia più elevata e le questioni formali riguardanti la composizione strofica, ritmica e metrica, proponendo alcuni dei versi e dei raggruppamenti che avranno maggior successo nei secoli a venire. Riguardo a questi aspetti più tecnici della critica e della retorica, il nostro poeta propone una dottrina metrica molto dettagliata della canzone romanza, nel capitolo VIII, per mezzo dell'adattamento del linguaggio tecnico utilizzato dalle arti metriche e ritmiche del latino medievale. Per quanto riguarda la metrica, la numerologia assume un ruolo centrale, seguendo la teologia cristiana, di base pitagorica. Così, nel capitolo V, Dante considera i numeri dispari più preziosi dei numeri pari e, quindi, più adatti alla composizione poetica. Tra questi, il tre è il numero della Santissima Trinità e permea sia DVE (ricordiamo qui la tripartizione delle lingue romanze) sia la *Commedia*. Il cinque è un numero perfetto perché appare nel risultato quando moltiplicato per sé stesso ($5 \times 5 = 25$), mentre il sette è il numero della pienezza: sette peccati capitali, sette piaghe d'Egitto e sette sfere celesti.

In sintesi, i modelli discussi dall'autore nei quattordici capitoli del secondo libro di DVE non costituiscono una raccolta di trucchi retorici e metrici da copiare per i nuovi poeti che vogliono comporre le loro opere in volgare ma sono esempi che hanno lo scopo di formulare un modello linguistico adatto all'espressione letteraria e genuinamente italiana. Secondo la sua esposizione, servivano leggi e regole che, applicate al discorso poetico, avrebbero potuto ga-

³ Questi due versi equivalgono rispettivamente ai versi decasillabi ed esasillabici della tradizione metrica in lingua portoghese.

rantire la durabilità della lingua scritta, proteggendola dal continuo mutamento costitutivo dei volgari: si trattava di un processo circolare perché la letteratura conserva il modello di linguaggio che ha contribuito a formare. L'organica interrelazione di tutti questi aspetti fa di DVE la *magna carta* dello spazio linguistico, culturale e letterario italiano, nelle parole di Pier Giorgio Ricci e Pier Vincenzo Mengaldo (1970)⁴.

Alla fine, però, Dante abbandonò il progetto di DVE per dedicare tutte le sue energie alla composizione di un'opera capitale che sarebbe servita da modello linguistico e poetico per i secoli a venire: *La Divina Commedia*, scritta in toscano fiorentino, la sua lingua madre. Forse il Poeta capì che, piuttosto che parlare dei diversi volgari e prescriverne i modelli linguistici e letterari, sarebbe stato maggiormente esemplificativo e duraturo adoperare il volgare per comporre un'opera di altissimo livello. Dopo sette secoli, possiamo dire che, come una sorta di profezia che si autoavvera, l'opera dantesca finì per fornire le basi agli autori che vennero in seguito e che costruirono la lingua standard, l'italiano attuale, lingua ufficiale della Repubblica Italiana e del cantone svizzero del Ticino.

5. Diffusione e fortuna di *De Vulgari Eloquentia*

Secondo Marazzini (1999), questo breve trattato, scritto in latino e incompiuto, pose la prima pietra sulla Questione della lingua, un assunto che attraversa i secoli e alla quale ha partecipato, in un modo o nell'altro, la maggior parte degli scrittori, letterati e politici della penisola italiana. Bisogna dire che la Questione della lingua non è un semplice dibattito sul nome della lingua o sulle varie etichette ad essa attribuite quali "fiorentino", "toscano", "italiano", "lingua comune", ma un dibattito molto più ampio e profondo, come rileva la riflessione del filosofo marxista e antifascista Antonio Gramsci:

Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale" (GRAMSCI *apud* MARAZZINI, 2011)

Il progetto DVE si inserisce così nella riorganizzazione dell'egemonia culturale dell'Italia centro-settentrionale nel tardo medioevo, quando il Paese si allontanava dal modello feudale, rurale e teocentrico, il cui veicolo di espressione era stato il latino medievale, per assumere un modello borghese, mercantile, urbano e umanista che necessitava di un nuovo veicolo di espressione. Dante, però, non usa il volgare per parlare del volgare e preferisce scrivere questo trattato in latino, poiché, all'inizio del XIII secolo, i trattati in prosa erano un genere che non era ancora stato raggiunto dalle lingue volgari nel loro processo di codificazione. Come spiega Coletti (2018, p. XXVI), Dante sa usare correttamente il latino, con la sintassi ed il lessico

4 Disponibile su: <https://bit.ly/3q1qr5> Accesso effettuato il 16 settembre 2021

medievali, dimostrando così una buona conoscenza dell'*arte dictandi* scolastica. Il Poeta si prende anche la libertà di creare neologismi attraverso prefissi (*tristiloquium, turpiloquium*) e suffissi (*-trix: nequitatrix, -im: abmodim, contatim*). Tuttavia, il carattere incompiuto di DVE si manifesta nella minore elaborazione del testo rispetto alle *Epistole*. Il risultato, sempre secondo Coletti, è un testo nel quale convergono e riecheggiano influenze diverse, come la filosofia, le Sacre Scritture e la trattazione retorica e grammaticale.

La tradizione manoscritta di DVE che ci è pervenuta ha solo cinque manoscritti, segno evidente del fatto che quest'opera è stata a lungo considerata opera minore di Dante, arrivando addirittura a metterne in discussione la paternità. Tuttavia, oggi, questo punto, insieme alle ragioni della sua scarsa circolazione all'epoca immediatamente successiva alla morte dell'autore, è già stato opportunamente discusso e risolto dalla critica filologica. Il primo dei cinque manoscritti è quello della Staatsbibliothek di Berlino (attualmente conservato a Tubinga), noto come il testo [B]. Poi, quello della Bibliothèqve Civique de Grenoble, testo [G]; quello della Biblioteca dell'Archivio Storico Civico Trivulziano di Milano, testo [T]; il Reginase, conservato nella Città del Vaticano, testo [V]; e quello della Bibliothèqve Municipale et Universitaire de Strasbourg, testo [S]. C'è anche un piccolo frammento del secondo libro nel *Codex Vaticanus*. In realtà, in confronto alla tradizione manoscritta di altre opere, quella di DVE può essere considerata piuttosto modesta.

Va sottolineato inoltre che il testo vaticano [V] è una copia del testo milanese trivulziano [T], datato XVI secolo, da cui deriva anche il frammento del *Codex Vaticanus*. A sua volta, il testo [S] di Strasburgo è una copia dell'edizione stampata a Venezia da Antonio Zatta nel 1758. Dunque, sono tre i testi principali che possono essere utilizzati: il testo [G], il testo [T] e il testo [B], quest'ultimo purtroppo rinvenuto tardivamente, ragion per cui, per diversi secoli, la trasmissione di DVE è avvenuta riferendosi a due soli manoscritti, come spiegano Pier Giorgio Ricci e Pier Vincenzo Mengaldo nell'*Enciclopedia Dantesca* (1970). Per comprendere la fortuna del testo, è importante avvicinarsi alle circostanze ed alle contingenze dei curatori che, in tempi diversi, vi hanno dedicato la loro attenzione.

Come già detto, Dante Alighieri iniziò a scrivere DVE nei primi anni del suo esilio, tra il 1302 e il 1305, ma lo abbandonò bruscamente a metà di una frase del capitolo XIV del secondo libro. Il manoscritto rimase inedito dopo la sua morte e, praticamente, fuori circolazione, sebbene almeno Boccaccio lo citi, finché Gian Giorgio Trissino (1478-1550) non decise di tradurlo in italiano e pubblicarlo nel 1529. Nato da una ricca famiglia patrizia vicentina, riferimento culturale del suo tempo, Trissino viaggiò per l'Italia, studiando greco a Milano e filosofia a Ferrara. Frequentò anche il circolo letterario di Nicolò Machiavelli a Firenze e, in seguito, si stabilì a Roma, dove si unì all'umanista Pietro Bembo (1470-1547) e prestò servizio sotto i papi Leone X e Clemente VII. Trissino proponeva un'interpretazione di DVE che sosteneva la sua propria posizione sulla questione della lingua, che possiamo chiamare "pro-coinè": Trissino, in linea col Bembo, sosteneva che il modello italiano non poteva coincidere con quello fiorentino, ma doveva essere costruito dalle parti migliori di molte varietà, dialetti, della penisola italiana. Tuttavia, nello stesso periodo, il fiorentino Nicolò Machiavelli (1469-1527) scrisse un trattato

intitolato *Il Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in cui rifiutava questa presunta teoria di Dante sostenendo il primato del fiorentino-toscano.

Alcuni decenni dopo, nel 1577, Jacopo Corbinelli (1535-1590) pubblicò a Parigi l'edizione *princeps* del testo originale latino tratto dal manoscritto di Grenoble, inserendovi diverse note che attestano il suo studio meticoloso. Come Dante, Corbinelli era stato esiliato a causa degli intrighi politici di Firenze e viveva in Francia sotto la protezione di Caterina De' Medici, moglie del re Enrico III. Lo scrittore napoletano Torquato Tasso ebbe accesso a questa versione del testo e lo consultò per cercare di definire il suo modello linguistico. Già nel XVII secolo la versione italiana del Trissino fu più volte ristampata, mentre il testo latino fu ristampato nel 1739, a cura dello studioso veronese Scipione Maffei (1675-1755). Dal Settecento in poi, DVE divenne un riferimento imprescindibile nella discussione sulla Questione della lingua e ciascun intellettuale cercò di interpretarlo adattandolo al proprio modello di lingua nazionale. Come conclude Coletti (2018), l'emergere della linguistica nell'Ottocento propose un nuovo approccio a questo trattato, non più da una prospettiva polemica, ma da una prospettiva scientifica. Questo nuovo approccio venne definitivamente sancito, in un certo senso, con l'edizione critica che il filologo lombardo Pio Rajna (1847-1930) pubblicò nel 1896 e che servì da base alle edizioni e traduzioni venute alla luce nel corso del XX secolo.

6. Considerazioni finali come invito alla lettura

Quest'anno commemoriamo il settecentesimo anniversario della morte del Sommo Poeta, una scomparsa solo fisica perché il suo pensiero – riflesso nelle sue opere – resta attuale e fecondo, stimolando il nostro stesso pensiero e dialogando con questioni ancora aperte. Pensare al linguaggio – riflettere sulla sua natura e sul rapporto tra linguaggio, individuo e società – fa parte di una lunghissima tradizione che attraversa i secoli: pertanto, le voci illustri di coloro che ci hanno preceduto, soprattutto i classici, come li definisce Italo Calvino, ci incoraggiano a proseguire e a continuare nel mutevole e talvolta travagliato contesto del mondo di oggi.

In questo articolo, abbiamo appena accennato alcune linee di riflessione che hanno attirato la nostra attenzione ma le possibilità di lettura ed il campo di applicazione di DVE non si esauriscono in queste pagine. Perciò, la nostra conclusione serve anche come invito alla lettura in dettaglio di DVE. La recente pubblicazione dell'opera in edizione con testo a fronte latino/portoghese brasiliano, curata da Francisco Calvo del Olmo, la rende più accessibile agli studenti e alle studentesse delle nostre università consentendo loro un dialogo diretto con Dante Alighieri.

Referências

ALIGHIERI, D. *De vulgari eloquentia*. In: RAJNA, P. (ed.) *Le opere di Dante*. Florença: Le Monnier, 1896.

_____. *De vulgari eloquentia*. Trad.: V. Coletti. Milão: Garzanti, 2018.

_____. *De vulgari eloquentia: sobre a eloquência em língua vulgar*. Trad.: Francisco Calvo del

- Olmo. São Paulo: Parábola, 2021.
- _____. *De vulgari eloquentia*. (Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=20778 Acesso em: 11 set 2021)
- _____. *De vulgari eloquentia*. (Disponível em: www.thelatinlibrary.com/dante/vulgar.shtml Acesso em: 11 set 2021)
- _____. *A Divina Comédia*. Trad.: J. P. X. Pinheiro. São Paulo: eBooksBrasil, 2003. (Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf> Acesso em: 11 set. 2021)
- CALVO DEL OLMO, F. «Il futuro ha un cuore antico»: parcours historique des discours sur l'intercompréhension entre langues romanes. *Revue des Langues Romanes. Sociolinguistique des contacts/conflits de langues en domaine roman des origines à nos jours*. CXXIII, n° 1, 2019, p.123-145. DOI: <https://doi.org/10.4000/rlr.1704>
- CARLUCCI, A. How Did Italians Communicate When There Was No Italian? Italo-Romance Intercomprehension in the Late Middle Ages. *The Italianist*. 40, n. 1, 2020, p. 19-43. DOI: <https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1748328>
- ESCUDE, P; CALVO DEL OLMO, F. *Intercompreensão: a chave para as línguas*. São Paulo: 2019.
- EWERT, A. Dante's Theory of Language. *The Modern Language Review*, 35, n. 3, 1940, p.355-366.
- FINBOW, T. D. A formação dos conceitos de “latim e de “romance”. In: LAGARES, X. C; BAGNO, M. *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2011, p. 89-119.
- MARAZZINI, C. *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattiti sull'italiano*. Roma: Carocci, 1999.
- _____, C. “Questione dela língua”. In: *Enciclopedia italiana*, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3q1s1ZR> . Acesso em: 25 set. 2021)
- RENZI, L.; ANDREOSE, A. *Manuale di linguistica e filologia romanza*. Bolonha: Il Mulino, 2019.
- SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016 [1916].
- SWIGGER, P. Les études linguistiques romanes des origines jusqu'au début du xixe siècle : les “prémices de la romanistique”. In: KLUMP, A; KRAMER, J; WILLELMS, A. (eds.). *Manuel des langues romanes*. Berlin: De Gruyter, 2014. pp. 13-42.
- WRIGHT, R. *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Madrid: Gredos, 1989.

**FORTUNA DE DANTE: DUAS NOVELAS DE
FRANCO SACCHETTI**

**Fortuna di Dante: due novelle di Franco Sacchetti
Dante's Fortune: two tales by Franco Sacchetti**

PEDRO FALLEIROS HEISE*

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Pedro.fh@usp.br – (ORCID: 0000-0001-6640-6992)



Quando Dante morreu, em 1321, a *Comédia* já estava amplamente difundida na península itálica, conforme atestam não só as centenas de manuscritos com cópias do poema, o que contribuiu para o complexo e problemático estabelecimento do texto, como também algumas anedotas que começaram a circular a respeito do poeta. Boccaccio, por exemplo, na *Vida de Dante* relata uma delas, com a sólita maestria de narrador (BOCCACCIO, 2021, p. 62):

(113) Por isso, aconteceu uma vez em Verona, estando já divulgada em todo o mundo a fama de suas obras, sobretudo a parte de sua *Comédia* que ele intitulou *Inferno*, conhecido por muitos homens e mulheres, que, passando ele diante de uma porta onde algumas mulheres estavam sentadas, uma delas disse às outras bem baixinho, mas não tanto que Dante e quem estivesse com ele não pudessem ouvir: “Mulheres, vedes aquele que vai ao inferno e volta quando quer, e traz aqui para cima as novas dos que lá embaixo estão?”. Ao que uma outra respondeu com singeleza: “Realmente, deve ser verdade o que dizes: não vês como ele tem a barba crespa e a cor morena por causa do calor e da fumaça que há lá embaixo?”. Ouvindo dizer estas palavras atrás de si, e percebendo que da crença pura daquelas mulheres provinham, o que lhe agradou, e quase contente que elas fossem de tal opinião, sorrindo um tanto, seguiu adiante.

Neste trecho vemos um Dante que sorri, o que não é comum, seja na *Comédia*, seja em suas outras obras.¹ Mas Boccaccio, alguns parágrafos mais adiante, narra outro episódio de encontro entre o poeta e mulheres e crianças, e o que se destaca é o ânimo acirrado do poeta, principalmente em matéria de política (p. 77):

(170) [...]; e aquilo que mais me envergonha em serviço à sua memória é que na Romanha é coisa conhecidíssima que qualquer mulher, qualquer criança que falasse de política e fosse contrária aos gibelinos tê-lo-ia levado a tanta loucura, a ponto de fazer com que ele atirasse pedras, se não se calassem. E com esta animosidade viveu até a morte.

A biografia escrita por Boccaccio contempla vários outros aspectos da vida de Dante, como sua aparência, estatura, apetites etc. etc., e por isso merece ser lida na íntegra. O que gostaríamos de ressaltar com as passagens citadas é o caráter soberbo do poeta, seja desprezando a “opinião” das mulheres em Verona, seja atirando pedras em outras mulheres e crianças a torto e a direito.

Passemos agora a outro prosador contemporâneo do poeta. Giovanni Vilani (c. 1280-1348), o maior cronista da história de Florença naquele período, comenta em brevíssimo espaço a morte de Dante ao descrever o ano de 1321 e cita algumas de suas obras (*Vida nova*, *Comédia*, *Monarquia* e *Sobre a eloquência do vulgar*), concluindo o seguinte (VILLANI, 1904, p. 4):

¹ Ver, a respeito do riso de Dante, HEISE, P. F. Tytore, quid mopsus? – Dante e a retomada do gênero bucólico: uma leitura da primeira égloga dantesca. *Agorá. Estudos Clássicos em Debate*, n. 22, 2020, p. 129-149.

Este Dante, por seu saber, foi um tanto presunçoso e esquivo e desdenhoso, e como que à guisa de filósofo malcriado não sabia conversar bem com os leigos; mas por causa de suas outras virtudes e conhecimento e valor de tamanho cidadão, parece que é necessário dar-lhe memória perpétua nesta nossa crônica, embora as nobres obras que nos deixou em matéria de escrita façam dele verdadeira testemunha e honrável fama para a nossa cidade.²

Não parece ser muito diferente a imagem que outro narrador, da geração seguinte à de Boccaccio, nos legou: Franco Sacchetti. Nascido em Dubrovnik, na atual Croácia (à época domínio veneziano), entre 1332 e 1334, de família florentina, cidade onde passou a maior parte de sua vida, foi mercante e embaixador, tendo vivido em vários lugares, o que lhe rendeu uma vasta experiência de relação com os homens. Imbuído da fervilhante cultura florentina do século XIV, consta que sua primeira composição foi um poema em oitavas (esquema métrico inaugurado por Boccaccio na *Teseida*), *Battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie* (“Batalha das belas mulheres de Florença com as velhas”), de caráter jocoso, como o próprio título revela.

Iniciou, por volta de 1363, um livro de poesias (*Libro delle rime*), que contém poemas que retratam o declínio econômico e moral em que se encontrava Florença no final do século XV. A existência dessa queda da cultura pode ser vista nas *canzoni* escritas por ocasião da morte das últimas duas “coroas” da literatura italiana, Petrarca e Boccaccio, com os quais, segundo Sacchetti, toda a poesia acabava. De outro tom são as poesias para música que compôs. Mas, as variadas crises de que participou, tanto públicas como pessoais, fizeram com que o autor se voltasse mais para o “moralismo conservador e piedade tradicional”, um processo, precisa Contini, “de progressivo acomodamento social” (CONTINI, 2006, p. 821), e, em 1381, compôs as *Sposizioni dei Vangeli* (“Exposições sobre os Evangelhos”), apontamentos e notas de meditações íntimas de cunho moralizante.

Por fim, em 1392 começou sua obra maior: *Il trecentonovelle* (“O trezentas novelas”), que, a julgar pelo título, deveria conter trezentas novelas, mas, provavelmente em função da morte do autor, em 1400, não chegou inteira e conta, nas edições modernas, com duzentas e vinte e oito, além de um próêmio, também fragmentado. A obra não teve muita repercussão, por um lado porque o século que se abria com a morte de Sacchetti privilegiaria a cultura clássica latina, o Humanismo (com efeito, durante o século XV a língua mais usada pelos escritores italianos foi o latim); por outro, porque o período que se encerra havia gerado os três maiores poetas da península itálica: Dante, Petrarca e Boccaccio, cuja fortuna acabou ofuscando outros poetas da época. Apenas no século XVI o *Trecentonovelle* teve sua primeira edição, graças ao trabalho do filólogo Vincenzo Borghini. Depois disso, somente no século XVIII voltou a ser impresso, mas edições fiéis da cópia de Borghini só vieram no século passado.³

2 As traduções são de nossa responsabilidade, com exceção dos trechos do Inferno citados, que pertencem à tradução de Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise (ALIGHIERI, 2021).

3 Cf. Puccini, 2008, pp. 42-52.

Durante o Romantismo o *Trecentonovelle* foi retomado devido ao gosto dos românticos pelo popular, o que fez com que a obra passasse a ser supervalorizada, e talvez por isso mesmo no final do século XIX Francesco De Sanctis tenha criticado severamente a arte de Sacchetti. Já no século passado o filósofo Benedetto Croce reconsiderou a obra reconhecendo novamente o caráter popular e simpático de Sacchetti. Hoje em dia, estas duas correntes de julgamento a respeito da obra sacchettiana parecem continuar a existir, embora alguns críticos tenham superado a barreira dos simplistas “é bom” ou “é ruim”, como é o caso do organizador do *Trecentonovelle* para a editora turinense UTET, Davide Puccini, para quem Sacchetti é “um escritor que se mimetiza na própria realidade em que se movem e falam seus personagens” (PUCCINI, in SACCHETTI, 2008, p. 20).

O título remete ao *Decameron*, o qual, por sua vez, alude aos dez dias em que dez personagens, fugindo da peste em Florença no século XIV, contam cada um uma história por dia, formando um total de cem novelas, como também ficou conhecida a obra de Boccaccio: o “Livro das Cem Novelas”. Desde o título, portanto, Sacchetti se insere na tradição iniciada pelo poeta de Fiammetta. No próêmio declara abertamente seu modelo primeiro (SACCHETTI, 2008, p. 63-64):

[1] Considerando o tempo presente e a condição da vida humana, a qual com pestilentas enfermidades e com misteriosas mortes é amiúde visitada; e vendo quanta destruição com tantas guerras civis e externas continua nela; e pensando quantos povos e famílias por isso foram reduzidas à pobreza e infeliz estado e com quanto suor amargo precisam suportar a miséria, quando percebem que sua vida já passou; e ainda imaginando como as pessoas têm desejo de ouvir coisas novas, e especialmente daquelas leituras que são fáceis de se entender, e maximamente quando dão consolo, pelo qual entre muitas dores se misturem algumas risadas; [2] e olhando, por fim, o excelente poeta florentino senhor Giovanni Boccaccio, o qual ainda que escrevendo o livro das Cem Novelas como coisa rude em comparação com seu nobre engenho, mesmo assim é divulgado e solicitado tanto, que até na França e na Inglaterra o passaram para suas línguas, e grand<...>so; eu, Franco Sacchetti, florentino, como homem inculto e bronco, me dispus a escrever a presente obra e recolher todas aquelas novelas, as quais, tanto antigas quanto modernas, aconteceram de diversas maneiras através do tempo e outras ainda que eu vi e a que fui presente e algumas daquelas que a mim mesmo sucederam.

Sacchetti, portanto, se filia explicitamente à recém-fundada prosa boccacciana. Além disso, o trecho citado ilustra ainda a difusão da obra-prima de Boccaccio ao citar traduções para o francês e o inglês. Levando em consideração o que Sacchetti expõe, vários críticos se debruçaram sobre as relações entre uma e outra obra. De acordo com Giorgio Inglese, por exemplo, o confronto entre o *Trecentonovelle* e o *Decameron*, se se mostra fraco e inútil no plano estético, se faz obrigatório no plano estrutural, mesmo porque o próprio Sacchetti institui no próêmio uma relação entre ele e Boccaccio. Mas a comparação para por aí, pois a obra de Sacchetti não possui uma *cornice* (a “moldura”, que no caso do *Decameron* é o grupo dos jovens que se refugia da peste de 1348 no interior da Toscana), não há divisão na obra (na de Boccaccio há os dez dias) e somente às vezes uma novela é ligada a outra por meio de personagens que se

repetem, como é o caso das duas apresentadas aqui, das quais Dante é o protagonista (no início da segunda novela aqui traduzida, o autor explicita o conectivo entre a precedente e ela). Ademais, muitas novelas acabam com uma “moral”, que, nas palavras de Inglese, “torna explícita a tensão sacchettiana entre o gosto pela experiência – principalmente experiência do contínuo confrontar-se entre engenho e estultice – e a reflexão sobre o sentido de viver, obscurecida pela época senil” (INGLESE, 2006, p. 335). Isto não quer dizer, contudo, que a obra de Sacchetti não tenha uma unidade. Segundo Brioschi e Di Girolamo, “Se o *Decameron* constituía um tapete de Arrás por seu modo unitário de organizar a variedade narrativa, o *Trecentonovelle* será, ao contrário, um mosaico no qual pedaços formal e conteudisticamente desiguais entre eles encontrarão seu amálgama” (BRIOSCHI e GIROLAMO, 2002, p. 668).

Com alguma frequência o *Trecentonovelle* também foi criticado por seu estilo “rude”, coisa que, aliás, o próprio autor declara no próêmio, conforme vimos, e que se insere na tópica da falsa modéstia, retórica da qual seu mestre, Boccaccio, havia lançado mão em algumas de suas obras. Mario Pazzaglia traça um juízo crítico que explica de maneira clara o motivo da simplicidade do estilo sacchettiano (1979, p. 770-771):

Aquela realidade dinâmica e em contínuo movimento é expressa pelo autor com um estilo roto e quebrado, aderente à vivacidade e imediatez da linguagem falada, atento a captar o dito rápido e a mímica cambiante do bando multicolorido, de modo que amiúde a novela parece a transcrição instantânea de uma história oral. Por isso a sintaxe é elementar, o periodizar rápido e breve, para melhor captar o ritmo da vida, seu desenrolar rápido e às vezes tumultoso.

Fica claro, assim, que Sacchetti procurava mimetizar a fala de seus personagens. Salinari e Ricci (1994, p. 403) sugerem que parte deste estilo esteja relacionada às experiências fundamentais do prosador, a saber, a psicológica, alimentada pelo contato com as pessoas e as coisas de Florença, e a literária, associada à “técnica da língua falada, da expressão realista, da observação detalhada, da representação vivaz e imediata a que Sacchetti permanecerá ligado também nas *Novelas* e que não lhe permitirá ir além do quadrinho vivaz e do esboço bem acabado”.

Com base no que foi dito, é possível asseverar que a narrativa de Sacchetti é de cunho, portanto, caricatural, conforme indica Cesare Segre (1976, p. 354, grifo nosso): “Mimese e fator rítmico são em Sacchetti dois modos de estilização, dois meios de *caricatura*, e se revelam, por fim, como dois aspectos de um mesmo objeto”.

As duas novelas escolhidas para apresentar ao público de língua portuguesa (até onde se sabe inéditas) ilustram perfeitamente o que os críticos acima mencionados afirmam a respeito da prosa de Sacchetti. Cumpre informar que, embora Dante seja mencionado em outras, foram justamente essas duas selecionadas por serem as únicas que o têm como personagem principal. Nelas será possível ver a grande contribuição para a construção da imagem do poeta áspero e intratável, além de perceber a ampla difusão da *Comédia* ainda em vida de seu autor, poema que era cantado pelo povo, mesmo que de maneira “distorcida”.

Outro aspecto de relevo concerne à publicação da *Comédia*, pois as duas novelas se passam em Florença, ou seja, antes ainda do exílio, e em ambas os personagens com quem o poeta interage estão cantando “o Dante” (*il Dante*), quer dizer, cantavam alguma poesia dele, mas, para ser assim tão difundida, a ponto de um ferreiro e um arrieiro a cantarem, com toda probabilidade se trata de sua obra máxima. Isto traz problemas quanto à data de início de composição do poema e reforça a anedota contada por Boccaccio na sua já citada *Vida de Dante*.

Lá o autor do *Decameron* narra que Dante, em 1301, após uma embaixada ao papa em Roma que tinha o intuito de convencer o pontífice a não intervir na política florentina, não pôde mais retornar a Florença, não pôde mais retornar a Florença. Tempos depois, algum conhecido do poeta foi a sua casa procurar uns documentos, no meio dos quais encontrou os “mencionados sete cantos compostos por Dante, os quais leu com admiração, sem saber o que eram, e, agradando-lhe demais e retirando-os com astúcia de onde estavam, levou-os a um nosso cidadão, cujo nome era Dino do senhor Lambertuccio, naqueles tempos famosíssimo autor de poesias em Florença, e lhos mostrou” (BOCCACCIO, 2021, p. 80). Este tal Dino enviou os sete cantos a Dante, que se encontrava junto ao marquês Morruello Malaspina, no norte da Itália, que o incentivou a dar continuidade àquela obra já então magnífica, ao que o poeta responde (p. 81):

– Eu acreditava tê-los perdido na ruína de minhas coisas com muitos outros livros meus, e por isso, tanto por acreditar nisso quanto pela grande quantidade das outras fadigas que sobrevieram por causa de meu exílio, havia abandonado totalmente a alta fantasia tomada para esta obra; mas, já que a Fortuna inopinadamente os colocou diante de mim, e já que lhe agrada, procurarei fazer voltar à minha memória o primeiro propósito, e procederei segundo a graça que me for dada. – E recuperada, não sem fadiga, depois de tanto tempo, a abandonada fantasia, continuou:

Io dico, seguitando, ch'assai prima etc.;⁴

onde assaz claramente, para quem bem observa, pode reconhecer a retomada da obra interrompida.

O leitor notará também a diferença de tratamento dado por Dante em relação aos personagens que comentam sua obra: em Boccaccio, o poeta considera que a opinião sobre suas idas e vindas ao inferno era motivo de graça, uma vez que provinha de mulheres; nas de Sacchetti, ao contrário, são homens que, enquanto trabalham, cantam o poema de Dante, mas o fazem de um modo que, segundo o próprio poeta, não era como ele o havia composto. Isso parece demonstrar, no *Trecentonovelle*, que o do poeta era um ofício, tal como o do arrieiro ou do ferreiro, ou seja, é como se Dante estivesse reivindicando o *status* de profissão para o fazedor de versos, defesa que será amplamente desenvolvida por Boccaccio, sobretudo nas obras do período pós-decameroniano, dentre as quais o já citado *Vida de Dante*.

4 ⁵⁵ Inf., VIII 1 (ALIGHIERI, 2021, p. 133-135): “Eu digo, prosseguindo, que antes mesmo etc.”

Além disso, vemos na primeira das novelas aqui apresentadas um pouco dos bastidores da vida florentina, pois narra um desentendimento entre Dante e um membro dos Adimari, família de um célebre personagem da *Comédia*, Filippo Argenti, o qual surge numa passagem que, curiosamente, mais uma vez corrobora a imagem do poeta austero, intratável, quando não vingativo. A veemência do poeta e tamanha, que vale a pena reproduzir os versos aqui:

E io: “Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
prima che noi uscissimo del lago”. 54

Ed elli a me: “Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio convien che tu goda”. 57

Dopo ciò poco vid’io quello strazio
far di costui a le fangose genti,
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio. 60

Tutti gridavano: “A Filippo Argenti!”;
e ’l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesimo si volvea co’ denti.⁵ 63

Que os Adimari interferiram na vida de Dante fica claro também no último parágrafo da primeira novela aqui traduzida, na qual Sacchetti afirma que “o principal motivo” do exílio do poeta havia sido a briga entre ele e um membro da família Adimari, argumento, no entanto, que não encontra respaldo em outros biografistas. Já Boccaccio, na *Vida de Dante*, narra que o florentino foi expulso da cidade por razões de ordem política, o que é comprovado, diga-se de passagem, por documentos da época, num dos quais, curiosamente, constariam as únicas duas palavras escritas pelo punho do próprio autor que chegaram até nós: sua assinatura.

Na presente tradução buscou-se manter a sintaxe sacchettiiana; assim, o leitor poderá estranhar a aparente facilidade com que o autor muda o tempo da narrativa, que se apresenta às vezes no pretérito perfeito, outras no presente, em ambos os casos no modo indicativo; esta alternância constante é um dos elementos que tornam a sintaxe de Sacchetti movimentada, expondo, deste modo, o caráter realístico da ação narrada por meio desta dinâmica. Outro elemento demarcador desta movimentação é o uso abundante da conjunção aditiva “e” e de gerúndios, que são, nas palavras de Segre, “como as cerejas, que uma puxa outra, e não se sabe

5 Inf., VIII 52-63 (p. 133-135): “E eu: ‘Mestre, me dá muita vontade / de ver aqui atolado esse sujeito / antes que acabe o lago da maldade’. // E ele a mim: ‘Não demora que teu pleito / se cumpra antes do fim do limo espesso: / ver convém teu desejo satisfeito’. // Pouco depois eu vi com certo apreço / o mal que dele fez a imunda gente, / e a Deus ainda louvo e agradeço. // Todos gritavam: ‘No Filippo Argenti!’; / e o florentino, esprito irado e falho, / a si mesmo atacava com o dente”.

aonde isto acabará” (SEGRE, 1976, p. 327); com efeito, parece que o leitor chega a sentir falta de ar com tantos gerúndios que não dificultam as pausas.

A edição usada para a tradução das duas novelas é: Franco Sacchetti. *Il trecentonovelle*. Organização de Davide Puccini. Turim: UTET, 2008.

1. Novela CXIV

[1] *Dante Allighieri mostra a um ferreiro e a um arrieiro o erro deles, porque com inéditas palavras da língua vulgar cantavam seu livro.*

[2] O excelentíssimo poeta em língua vulgar, cuja fama será perpétua, Dante Allighieri, florentino, era vizinho em Florença da família dos Adimari; e tendo acontecido que um jovem cavaleiro daquela família, por não sei que delito, estava com problemas e seria condenado por ordem da justiça por um executor, o qual parecia ter amizade com o dito Dante, foi pelo dito cavaleiro rogado que rogasse ao executor de modo a interceder por ele. Dante disse que o faria, e com prazer.

[3] Após ter comido, sai de casa pra ir fazer o negócio; e passando pela porta San Piero, batendo ferro um ferreiro sobre a bigorna, cantava o Dante como se canta uma canção e embaralhava os seus versos, cortando alguns e acrescentando outros, que parecia a Dante receber daquilo grandíssima ofensa. Não diz nada, mas se aproxima da oficina do ferreiro, no lugar em que tinha muitos ferros com que fazia sua arte; pega Dante o martelo e o joga na rua, pega as tenazes e as joga na rua, pega as balanças e joga na rua, e assim jogou muitas ferramentas.

[4] O ferreiro, voltando-se com um ato bestial, diz: – Que diabo está fazendo? O senhor ficou louco? Diz Dante: – Ah, e você, o que tá fazendo? – Faço a minha arte – diz o ferreiro –, e o senhor estraga os meus apetrechos jogando na rua. – Diz Dante: – Se você não quer que eu estrague suas coisas, não estrague as minhas. – Disse o ferreiro: – E o que estraguei do senhor? – Disse Dante: – Você canta o livro mas não diz como eu o fiz; eu não tenho outra arte e você a estraga.

[5] O ferreiro, furioso, não sabendo responder, recolhe as coisas e volta à labuta; e se quis cantar, cantou sobre Tristão e Lancelote e deixou de lado o Dante; e Dante foi ao executor, pra onde tinha sido enviado.

[6] E chegando ao executor e ponderando que o cavaleiro dos Adimari que lhe tinha rogado era um jovem altivo e pouco cortês quando andava pela cidade, e especialmente a cavalo, que ia com as pernas tão abertas que ocupava a rua, se não fosse muito larga, que quem passava tinha que lustrar as pontas de seus sapatos (e Dante, que tudo via, nunca tinha gostado de tal comportamento), diz Dante ao executor: – Vossa excelência tem diante de vossa Corte o tal cavaleiro por tal delito; eu peço intercessão por ele a Vossa excelência, embora ele tenha modos tais que mereceria pena maior; e eu creio que usurpar o da comuna é grandíssimo delito –.

[7] Dante não falou às paredes, pois o executor perguntou o que era aquilo que da comuna ele usurpava. Dante respondeu: – Quando cavalga pela cidade, ele vai com as pernas tão abertas

na sela, que quem o encontra deve voltar para trás, e não pode continuar seu caminho –. Disse o executor: – E isso lhe parece uma brincadeira? Este é delito maior que o outro – Disse Dante: [8] – Pois bem, sou seu vizinho, peço intercessão por ele a Vossa excelência –. E volta para casa, onde o cavaleiro lhe perguntou como andava o caso. Dante disse: – Ele me respondeu bem –. [9] Passaram-se alguns dias, e o cavaleiro é chamado pra ir se defender da acusação. Ele comparece, e, após lhe terem lido a primeira, o juiz ordena que lhe leiam a segunda sobre seu cavalgar tão amplamente. O cavaleiro, ouvindo as penas dobradas, diz consigo mesmo: – Muito ganhei, pois acreditava que com a vinda de Dante seria absolvido, mas sou condenado duplamente –.

[10] Defendido das acusações que recebeu, volta para casa e, encontrando Dante, diz: – Boto fê, que bom serviço você me fez, que o executor queria me condenar por uma coisa, antes que você fosse lá; depois que foi, quer me condenar por duas –. E, muito irado com Dante, disse: – Se eu for condenado, tenho o bastante pra pagar, e quando for possível vou recompensar quem foi a causa disso –.

[11] Disse Dante: – Tanto intercedi por você que, se fosse meu filho, mais não se poderia fazer; se o executor fez outra coisa, eu não sou o motivo –.

[12] O cavaleiro, balançando a cabeça, foi para casa. Daí a poucos dias foi condenado a pagar mil libras pelo primeiro delito, e outras mil pelo cavalgar amplo; o que jamais pôde engolir, nem ele nem toda a casa dos Adimari.

E por isso, sendo o principal motivo, em pouco tempo foi expulso de Florença como Guelfo Branco e depois morreu no exílio, não sem vergonha de sua comuna, na cidade de Ravena.

2. Novela CXV

[1] *Dante Allighieri, ouvindo um arriero cantar seu livro e dizer “arre”, bate nele dizendo: – Eu não coloquei isso –; e o resto como diz a novela.*

[2] A novela passada ainda me impele a dizer uma outra sobre o dito poeta, a qual é breve, e é bela. [3] Caminhando um dia o dito Dante por seu deleite em alguma parte da cidade de Florença, e usando o gorjal e o braçal, como então era costume, encontrou um arriero, o qual tinha um monte de lixo na sua frente; esse arriero ia atrás dos asnos, cantando o livro de Dante, e quando tinha cantado um pedaço, tocava o asno, e dizia: – Arre –.

[4] Dante, ao encontrar com ele, com o braçal lhe deu uma grande porrada nos ombros, dizendo: – Eu não coloquei esse *arre* –. Ele não sabia que era Dante, nem por que lhe havia batido; mas toca os asnos forte, e continua: – Arre, arre –.

[5] Após se afastar um pouco, volta-se para Dante, mostrando-lhe a língua e fazendo figas com a mão, dizendo: – Toma! – Dante, vendo-o, diz: – Eu não te daria uma das minhas por cem das tuas –.

[6] Oh doces palavras cheias de filosofia! Pois muitos são os que teriam corrido atrás do arriero, gritando cheio de raiva; ainda outros tais que teriam jogado pedras; e o sábio poeta

confundiu o arrieiro, recebendo louvor de todos que ali perto tivessem ouvido palavras tão sábias, que lançou contra um homem tão vil como foi aquele arrieiro.

3. Novella CXIV

[1] *Dante Allighieri fa conoscente uno fabbro e uno asinaio del loro errore, perché con nuovi volgari cantavano il libro suo.*

[2] Lo eccellentissimo poeta volgare, la cui fama in perpetuo non verrà meno, Dante Allighieri fiorentino, era vicino in Firenze alla famiglia degli Adimari; ed essendo apparito caso che un giovane cavaliere di quella famiglia, per non so che delitto, era impacciato, e per esser condannato per ordine di giustizia da uno esecutore, il quale pareva avere amistà col detto Dante, fu dal detto cavaliere pregato che pregasse l'esecutore che gli fosse raccomandato. Dante disse che 'l farebbe volentieri. [3] Quando ebbe desinato, esce di casa, e avviarsi per andare a fare la faccenda, e passando per porta San Piero, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che faceva l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. [4] Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice: – Che diavol fate voi? sete voi impazzato? – Dice Dante: – O tu che fai? –

– Fo l'arte mia, – dice il fabbro, – e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via –.

Dice Dante: – Se tu non vuoi che io guasti le cose tue, non guastare le mie –.

Disse il fabbro: – O che vi guast'io? –

Disse Dante: – Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti –.

[5] Il fabbro, gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante; e Dante n'andò all'esecutore, com'era inviato. [6] E giugnendo all'esecutore, e considerando che 'l cavaliere degli Adimari che l'avea pregato, era un giovane altiero e poco grazioso quando andava per la città, e specialmente a cavallo, che andava sí con le gambe aperte che tenea la via, se non era molto larga, che chi passava convenia gli forbisse le punte delle scarpette (e a Dante che tutto vedea, sempre gli erano dispiaciuti così fatti portamenti), dice Dante allo esecutore: – Voi avete dinanzi alla vostra Corte il tale cavaliere per lo tale delitto; io ve lo raccomando, come che egli tiene modi sì fatti che meriterebbe maggior pena; e io mi credo che usurpar quello del Comune è grandissimo delitto –.

[7] Dante non lo disse a sordo; però che l'esecutore domandò che cosa era quella del Comune che usurpava. Dante rispose: – Quando cavalca per la città, e' va sì con le gambe aperte a cavallo, che chi lo scontra conviene che si torni adrieto, e non puote andare a suo viaggio –.

Disse l'essecutore: – E parciti questo una beffa? egli è maggior delitto che l'altro –.

Disse Dante: [8] – Or ecco, io sono suo vicino, io ve lo raccomando –.

E tornasi a casa, là dove dal cavaliere fu domandato come il fatto stava.

Dante disse: – E' m'ha risposto bene –.

[9] Stando alcun dì, e 'l cavaliere è richiesto che si vada a scusare dell'inquisizioni.

Egli comparisce, ed essendogli letta la prima, e 'l giudice gli fa leggere la seconda del suo calcare così

largamente. Il cavaliere, sentendosi raddoppiare le pene, dice fra sé stesso: – Ben ho guadagnato, che dove per la venuta di Dante credea esser prosciolto, e io sarò condannato doppiamente –.

[10] Scusato, accusato, che si fu, tornasi a casa, e trovando Dante, dice: – In buona fé, tu m'hai ben servito, che l'essecutore mi volea condannare d'una cosa, innanzi che tu v'andassi; dappoi che tu v'andasti, mi vuole condannare di due –.

E molto adirato verso Dante disse: – Se mi condannerà, io sono sofficiente a pagare, e quando che sia ne meriterò chi me n'è cagione –.

[11] Disse Dante: – Io vi ho raccomandato tanto, che se fuste mio figliuolo più non si potrebbe fare; se lo essecutore facesse altro, io non ne sono cagione –.

[12] Il cavaliere, crollando la testa, s'andò a casa. Da ivi a pochi dì fu condannato in lire mille per lo primo delitto, e in altre mille per lo cavalcare largo; onde mai non lo poté gozzare né egli, né tutta la casa degli Adimari.

E per questo, essendo la principal cagione, da ivi a poco tempo fu per Bianco cacciato di Firenze, e poi morì in essilio, non senza vergogna del suo Comune, nella città di Ravenna.

4. Novela CXV

[1] *Dante Allighieri, sentendo uno asinaio cantare il libro suo, e dire: arri, il percosse dicendo: – Cotesto non vi miss'io –; e lo rimanente come dice la novella.*

[2] Ancora questa novella passata mi pigne a doverne dire un'altra del detto poeta, la quale è breve, ed è bella. [3] Andandosi un dì il detto Dante per suo diporto in alcuna parte per la città di Firenze, e portando la gorgiera e la bracciaiuola, come allora si faceva per usanza, scontrò uno asinaio, il quale avea certe some di spazzatura innanzi; il quale asinaio andava drieto agli asini, cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l'asino, e diceva: – Arri –.

[4] Scontrandosi Dante in costui, con la bracciaiuola li diede una grande batacchiata su le spalle, dicendo: – Cotesto *arri* non vi miss'io –.

Colui non sapea né chi si fosse Dante, né per quello che gli desse; se non che tocca gli asini forte, e pur: – Arri, arri –.

[5] Quando fu un poco dilungato, si volge a Dante, cavandoli la lingua, e facendoli con la mano la fica, dicendo: – Togli –.

Dante, veduto costui, dice: – Io non ti darei una delle mie per cento delle tue –.

[6] O dolci parole piene di filosofia! che sono molti che sarebbero corsi dietro all'asinaio, e gridando e nabissando ancora tali che averebbero gittate le pietre; e 'l savio poeta confuse l'asinaio, avendo commendazione da qualunque intorno l'avea udito, con così savia parola, la quale gittò contro a un sì vile uomo come fu quell'asinaio.

Referências

ALIGHIERI, D. *Comédia: Inferno*. Trad. Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOCCACCIO, G. *Vida de Dante*. Trad. Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

BRIOSCHI, F. e DI GIROLAMO, C. *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.

INGLESE, G. e CARRAI, S. *La letteratura italiana del medioevo*. Roma: Carocci, 2006.

CONTINI, G. *Letteratura italiana delle origini*. Milão: Sansoni, 2006.

PAZZAGLIA, M. *Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria*. Bolonha: Zanichelli, 1979.

SACCHETTI, F. *Il trecentonovelle*. Org. D. Puccini. Turim: UTET, 2008.

_____. *Il libro delle rime*. Org. A. Chiari. Bari: Laterza, 1936.

_____. *Tales from Sacchetti*. Trad. Mary G. Steegmann. Londres, J. M. Dent & Co., 1908.

SALINARI, C. e RICCI, C. *Storia della letteratura italiana (dalle origini al quattrocento)*. Roma-Bari: Laterza, 1994.

SEGRE, C. *Lingua, stile e società*. Milão: Feltrinelli, 1976.

VILLANI, G., "Del poeta Dante e come morì", in SOLERTI, A. *Le vite di Dante, del*

Petrarca e del Boccaccio, scritte fino al secolo decimosettimo. Milão: Francesco Vallardi, 1904.