

O DESTINO DE BOTTICELLI

PÁVEL MURÁTOV, *IMAGENS DA ITÁLIA*, 1911-12¹

Biagio D'Angelo²

Breve introdução à tradução

Não há casa russa que não possua um exemplar de *Imagens da Itália* (*Образы Италии*, *Óbrazy Itálii*, publicada em três volumes, na íntegra, somente em Berlim, em 1924).³ Seu autor, Pável Pávlovitch Murátov (1881-1950), é ainda desconhecido no Brasil, como ainda não foi tributado como justamente mereceria na Itália, que tanto adorou e onde estudou.

Proveniente de uma família da *intelligentsia* russa da época, ambiente refinado e culto, demonstrou, já desde a adolescência, uma curiosidade peculiar e vastíssima. Interessou-se pela história militar, pelo jornalismo, pelo direito. Seu ecletismo o conduziu a uma primeira viagem para a Itália (1908) que deixou uma marca indelével em sua carreira e existência. Foi a partir daquele ano que Murátov começou a escrever a sua obra monumental em três volumes – *Imagens da Itália* (1911; 1913; 1924) –, acompanhando a redação com a publicação de diversos textos e artigos científicos sobre a pintura italiana do Renascimento, que foi sua paixão incontestável. As leituras assíduas de críticos estéticos e historiadores da arte, como John Ruskin, Walter Pater, John Addington Symonds e a “rebelde” Vernon Lee,

¹ A tradução desse ensaio (em original “СУДЬБА БОТТИЧЕЛЛИ”) foi realizada a partir de Муратов П.П. *Образы Италии* / Подготовка текста В.М.Толмачёва. - М.: Республика, 1994 (Pável P. Murátov, *Óbrazy Itálii* (Imagens da Itália). Edição de Vassíli Tolmatchiov. Moscou: Respublika, 1994, p. 125-132. Todas as notas de rodapé são da minha responsabilidade, salvo indicação contrária. Esta tradução há de ser considerada como inédita em língua portuguesa no Brasil.

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). Professor doutor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Presidente do RETINA.Internacional em Brasília. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>. E-mail: biagiodangelo@gmail.com

³ Os livros foram publicados na Rússia pré-revolucionária separadamente: o primeiro volume em 1911, o segundo em 1912. O terceiro foi publicado em Berlim com os outros dois já publicados antes.

corroboram sua afeição primordial pela cultura da Itália, ao ponto de escrever contos breves inspirados pelos episódios fictícios e históricos do Renascimento italiano.

Provavelmente impulsionado pelo retorno ao mundo clássico, instaurado pela extraordinária produção italiana do Quattrocento, Murátov foi pioneiro a pesquisar a arte russa antiga, estudando o gênero dos ícones não mais como um conjunto de obras devocionais, mas do ponto de vista da estética de uma obra de arte.⁴ Fundou e dirigiu a revista de arte *Sofia*, mas o início da Primeira Guerra Mundial interrompeu sua incansável atividade. Acabada a guerra, em 1918, fundou dois museus – Museu Ars Asiática e Museu de Antiguidades Asiáticas –, sem deixar de lado a publicação de um romance, de uma comédia e de outra coleção de relatos. Além disso, publicou uma monografia sobre Cézanne e confiou ao amigo escritor Boris Zítsev, já emigrado definitivamente, que gostaria, ele também, de deixar a Rússia para sempre e de se transferir para a Itália.

Ettore Lo Gatto, um dos fundadores da eslavística na Itália, convidou-o para realizar conferências em Roma, em novembro de 1923, quando foi acolhido por intelectuais e filósofos importantes como Giovanni Gentile e Giuseppe Prezzolini. As palestras de Murátov eram dedicadas à antiga pintura russa de ícones. Em Roma, onde permaneceu alguns meses, Murátov começou a estudar, com grande entusiasmo, a escola napolitana dos séculos XVII e XVIII, objeto de certa novidade também para os historiadores de arte italianos. Sua erudição impressiona, mas não cansa. Murátov parece ter encarnado o sentimento do nobre passado italiano.⁵

Sua casa romana recebeu escritores e artistas italianos de grande calibre: Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Filippo De Pisis, Ardengo Soffici, Corrado Alvaro e Vincenzo Cardarelli. Além disso, começou a colaborar com o renomado historiador da arte Roberto Longhi e, em Florença, frequentou Bernard Berenson, com o qual ele é amiúde comparado sob a perspectiva do entusiasmo pelo Renascimento italiano que ambos os estudiosos compartilhavam. A partir de 1927, mudou-se para Paris,

⁴ A monumental história da arte russa, curada pelo importante historiador da arte Igor Grabar, inclui um dos primeiros estudos sobre ícone intitulado “A pintura russa até meados do século XVII” (1913).

⁵ É interessante observar que, para Murátov, existiria uma proximidade entre a arte primitiva russa dos ícones e as representações artísticas religiosas italianas, que teriam, assim, em comum o mesmo substrato, isto é, a mesma derivação da arte bizantina antiga.

viajando sempre para sua amada Roma. Intensificou a escrita, as publicações, os estudos com uma monografia sobre o Beato Angélico (1929). A convite de William Allen, historiador inglês, mudou-se para Londres, sua última morada.

Na Rússia, a obra de Murátov começou a ser redescoberta e republicada somente na década de 1990. *Imagens da Itália* se tornou quase mitológica. Quando os russos foram proibidos de viajar para o Ocidente europeu, foi Murátov que, lido e apreendido de cor, se tornou guia espiritual da viagem à Itália. Nesta breve introdução biográfica, não será possível traçar todo o caminho e a importância, até espiritual, ousamos dizer, de um crítico, historiador e pesquisador como Murátov. As interpretações das obras de arte propostas em *Imagens da Itália*, de que traduzimos aqui apenas umas páginas dedicadas à sorte de Botticelli, são ainda muito valiosas e mereceriam ter mais destaque e diálogo entre os pesquisadores em artes visuais e história da arte. De Veneza, onde ele declarou ter estado pelo menos dezesseis vezes, até a Sicília, Murátov uniu a sabedoria e a curiosidade do crítico de arte à paixão pela literatura de viagem.

Se, por um lado, do ponto de vista estritamente estético, Murátov se inspirava na escrita sublime e poética de Addington Symonds, Pater e Vernon Lee, que lhe ofereciam recursos retóricos e hermenêuticos para a análise crítica e estética dos artistas e das obras presentes no território italiano, quase totalmente ausentes do panorama cultural russo da época, por outro lado, o modelo e o tema da viagem derivavam de suas leituras ocidentais, como em Goethe e Stendhal, e não apenas da tradição das viagens fora da Rússia inaugurada por Nikolai Karamzin, com suas *Cartas de um Viajante Russo* (*Pisma russkogo putechéstvennika*, 1797-1801). Certo é que Murátov bebe na fonte dessa obra tão original e única para seu tempo, caracterizada por um gênero híbrido em que a experiência autobiográfica da viagem para a Europa se alimenta constantemente de visões ficcionais e apaixonadas.

Murátov faz parte daquela longa e grande coorte de autores, entre os quais, em primeiro lugar, Nikolai Gógol e Iósif Brodski, que fizeram da Itália a segunda pátria, um espaço não tanto geográfico, solar, rico de tradições, mas especialmente um lugar

espiritual, um paraíso perdido, um *refugium peccatorum* necessário para a salvação e o resgate da perdição das almas.

O texto que segue sobre Botticelli impressiona pela modernidade de sua visão. Murátov não esconde que ele é seu pintor favorito e que *O Nascimento de Vênus*, a imagem mais bonita do mundo por sua “harmonia absoluta”.

“A sensação de eternidade que permeia a arte do século XV nos deixa sem fôlego”, dirá Murátov, e Botticelli, “sozinho e sob a égide da arte pura, foi o primeiro a encontrar a névoa matinal de um novo e longo dia na história da arte”. Alma solitária, de um artista “condenado a viver sob um céu indiferente e num terreno baldio, repleta de vestígios de crenças, profecias e promessas quebradas”, Botticelli não é somente o cantor do encantamento do mundo clássico, revivido em Florença, não é o artista do Renascimento triunfante e certo. Botticelli é o pintor de um tempo que se encaminha já para sua decadência, o artista, poderíamos completar com cautela, da saudade e do tempo perdido.

Murátov se apoiou no conhecimento dos estudos dos historiadores da arte mais reconhecidos, como Lionello Venturi, Bernard Berenson, Heinrich Wölflin, Jakob, Jean-Jacques Ampère. E essa filiação e proximidade crítica sagazes e pertinentes fizeram de Murátov um historiador de arte maduro e competente, e não um mero reproduzidor de sensações estéticas de viagens.

A viagem à Itália é, para o estudioso russo, um laboratório de pesquisa artística, um autêntico trabalho de campo. Não é por acaso que Murátov oferece ao leitor “imagens” da Itália, com todo o valor semântico de que esse conceito está permeado. Sua escrita é cromática, seu relato, cheio de sentimentos e julgamentos diretos, às vezes, pouco “diplomáticos”. Os lugares visitados (museus, ruínas, igrejas) são percebidos como os vestígios de um passado nunca sepultado, antes um presente vívido e glorioso que poderia ajudar a compreender o desenvolvimento da arte e da beleza. Para Murátov, a arte é ainda a única salvação possível em um mundo destinado à falência e a incomparável síntese da busca espiritual do homem.

“A Itália, dizia Anna Akhmátova, é um sonho que continua a se re-presentar por toda a vida”, escrevia o grande poeta prêmio Nobel Ióssif Bródski, em seu livro

sugestivo sobre Veneza e o tempo, *Fondamenta degli Incurabili* (1989). Também Pável Murátov poderia subscrever essa afirmação poética e existencial.

O destino de Botticelli

É estranho pensar em como, cinquenta anos atrás, Botticelli foi considerado um dos artistas obscuros de um período de transição que cruzaram o mundo com o único objetivo de abrir o caminho para Rafael. Os homens da nossa geração crescem com um conceito muito diferente dos destinos da arte. O *Quattrocento* florentino não nos parece um período de transição, mas o momento mais alto do Renascimento, cujo ponto culminante é representado pelo gênio de Botticelli. Custa-nos muito acreditar que os escritores do século XVIII e do início do século XIX – como o abade Lanzi e Stendhal,⁶ por exemplo – mencionam o nome de Botticelli apenas por um desejo de completude.

Mas como os contemporâneos lidavam com Botticelli? Difícil responder a essa pergunta, pois os testemunhos contemporâneos são extremamente raros e pouco se sabe sobre a vida do artista. Também nesse caso a principal fonte é Vasari, que, no entanto, já era homem de outros tempos, e de Botticelli o separam dois fenômenos fundamentais da história da arte: Michelangelo e Rafael. Mas uma coisa pode ser afirmada: Vasari fala de Botticelli com respeito, como de um artista de destaque que acabou de desaparecer da cena de seu tempo.⁷ Suas palavras são confirmadas pelos documentos sobre a carreira oficial de Botticelli que chegaram até nós: ele era o artista

⁶ Aqui Murátov se refere ao volume de Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Firenze, 1792 e ao ensaio de Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1817.

⁷ Como narrado em Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1881, vol. III, p. 309-325.

mais próximo da família dos Medici, supervisionava o afresco da Capela Sistina,⁸ recebia muitos cargos de prestígio e participava de comissões públicas. Tudo isso era realizado também por outros. No entanto, há uma coisa que só se pode dizer sobre ele e não sobre os outros: nos manuscritos de Leonardo, apenas um artista é mencionado pelo nome, e esse artista é “o nosso Botticelli”.⁹ As palavras de Leonardo, enigmáticas, por vezes, não são nunca casuais, e essa menção constitui um testemunho importante do fato de que as mentes mais agudas da época sabiam apreciar Botticelli.

Entretanto, as melhores respostas vêm dos quadros. *A Primavera*, *O Nascimento de Vênus*, *Vênus e Marte* não se assemelham em nada àquelas obras de nicho inúteis, estranhas a todos, exceto a seu próprio autor. Não há nelas nada de impenetrável ou incompreensível: eram, ao contrário, uma fonte de alegria e prazer íntimo para muitos, e nelas parece ter ficado ainda a marca daqueles olhares admirados e extáticos. Supõe-se que a *Vênus* de Berlim seja uma cópia de *O Nascimento de Vênus*, feita por um dos discípulos de Botticelli, sob encomenda de um hóspede da residência dos Medici, onde se encontrava a tela.¹⁰ O mesmo pode ser dito, por circunstâncias semelhantes, de *Outono*, hoje no museu de Chantilly, que incorpora uma figura dos afrescos do Vaticano. Trata-se de uma série de inúmeras variações dessa figura feminina: esse enorme trabalho de uma escola, ainda mais prolífica do que a de Leonardo, devia satisfazer a sede de emoções particulares, ligada, tanto à época quanto agora, ao nome de Botticelli, embora fosse uma escola incapaz de produzir um único artista digno desse nome.

Não há nada de estranho nisso, pois muito poucos artistas foram, como Botticelli, capazes de expressar a essência espiritual de seu tempo. Em sua biografia e atividade, podem ser distinguidos dois períodos bem definidos. O tempo de Giuliano e Simonetta, dos sonetos de Lorenzo, o Magnífico, e das *Stanze* de Poliziano, dos

⁸ É muito provável que Botticelli não participou como supervisor dos afrescos. Simplesmente ele viajou para Roma entre 1481 e 1482 em companhia de Perugino e Ghirlandaio. Realizou três afrescos com sua bodega.

⁹ Citado por Leonardo no *Tratado da pintura*. Edição original. Cod. Vaticano Urbinate 1270, Roma 1890, p. 38.

¹⁰ Hoje é possível admirá-la na Galeria dos Uffizi, em Florença, para onde foi transferida em 1815.

carrosséis e dos desfiles de carnaval coincidiu com o tempo do florescimento de Botticelli. A época de Savonarola, das invasões estrangeiras e dos desastres apocalípticos que atingiram a Itália, representou o tempo de seu caminho para a morte e para sua decadência até o esquecimento. Botticelli compartilhou o destino de sua cidade e de seu povo. Pode-se dizer com segurança que viveu como todos os seus companheiros e que junto com eles fez sua jornada terrena.

Por isso, para entender profundamente Botticelli, é essencial conhecer sua época e as pessoas das quais estava cercado. Botticelli e seus companheiros viveram na véspera de grandes revoltas históricas. Tais eventos nunca acontecem inesperadamente. Eles são antecipados por um pressentimento que paira no ar e que deixa os rostos pálidos, os sorrisos forçados, os olhares inquietos. É um pressentimento que mistura uma vaga sensação de tristeza a toda alegria e, aliás, essa alegria é ainda mais acentuada por ela. Esse pressentimento alivia a consciência da força das coisas, fazendo que os movimentos se tornem leves e não deixem vestígios. É um pressentimento que lembra a morte constantemente, e a vida e o mundo parecem mais doces e melodiosos. Os prazeres alternam-se, então, com momentos de reflexão, uma estranha languidez permeia tudo, e até as Virtudes das alegorias do Pollaiolo reclinam suas cabeças, como se lamentassem o quão fugaz é uma felicidade pecaminosa.

Então o amor reina na Terra. O amor de Giuliano e Simonetta se torna um fato histórico relevante, e Botticelli eterniza sua memória sagrada para nós. Era realmente o amor mais bonito do mundo! Ele teve vida curta e terminou com a morte de ambos. Simonetta Cattaneo, originária de Gênova, chegou a Florença em 1469 com o marido Marco Vespucci e morreu de tuberculose em abril de 1476.¹¹ Em 26 de abril de 1478, Giuliano de Medici foi esfaqueado na catedral de Florença pela espada de um assassino contratado durante a Conspiração dos Pazzi. Quando Simonetta Cattaneo chegou a Florença, Botticelli tinha 25 anos e tinha acabado de realizar o primeiro trabalho encomendado pelo Tribunal do Palácio do Mercado.¹² No ano em

¹¹ Famosa por sua beleza proverbial, Simonetta Vespucci faleceu muito jovem, com apenas 23 anos. Botticelli realizou um retrato dela em 1475.

¹² Trata-se do quadro *Fortaleza*, que faz parte do ciclo das *Virtudes*, realizado por Pollaiolo.

que Giuliano morreu, ele já era um artista maduro e estabelecido, autor de *Pallas*, de *Vênus e Marte*, de *A Primavera* e muitas madonas. Nesses anos passou sua juventude, foi seu período mais feliz. O gênio de Botticelli nasceu sob os olhos de Simonetta e de Giuliano, e, talvez por esse motivo, o divino rapaz e a namorada dele fossem suas pessoas mais próximas e queridas. Sua arte é permeada, primeiro, por suas imagens e, depois, por sua memória. *Vênus e Marte* são Simonetta e Giuliano, viajantes exaustos que acabaram de passar uma jornada de amor. *A Primavera* retrata seu amor velado pelas sombras da noite, quando a lembrança do primeiro encontro já está misturada com um presságio de morte, e o voto eterno das almas toma o lugar dos simples prazeres terrestres. O rosto de Simonetta é, para Botticelli, fonte inesgotável de encanto feminino. Nunca esquecerá Giuliano. De seus retratos, exibidos em Berlim e Bérgamo, irradia um sentimento de profunda aflição. Seu rosto pálido, com olhos baixos e uma dobra amarga nos cantos da boca, permanecerá para sempre ligado ao trabalho de Botticelli.

Não conhecemos a biografia de Botticelli e nunca saberemos qual mulher ele amava. Mas, para nós, conhecer o amor entre Simonetta e Giuliano e conhecer as pinturas de Botticelli é equivalente a conhecer seu amor. No amor dessas pessoas e daquela época, havia algo único, capaz de transformar Lorenzo de um político sábio e governante habilidoso em um poeta autêntico, induzindo-o a compor versos extraordinários sobre amor e morte.

Após o enterro da bela Simonetta, lamentado e acompanhado por toda Florença, Lorenzo escreveu: “Era noite. Um querido amigo e eu estávamos conversando sobre esse luto que havia atingido todos nós; e assim falando, e como o tempo estava muito claro, voltamos nossos olhos para uma estrela muito brilhante, que podia ser vista em direção ao Oeste, com tanto esplendor que não apenas certamente superava de longe as outras estrelas, mas também era tão brilhante que projetava até sombras sobre aqueles corpos que a essa estrela luminosa se opunham. E, após tê-la admirado longamente, voltei-me para esse meu amigo e disse: “Ficariamos talvez surpresos se a alma daquela dama tão gentil fosse transformada nessa nova estrela ou tivesse se unido a ela? E, se for esse o caso, esse esplendor

não nos parece admirável? A sua beleza em vida era de grande conforto para nossos olhos; consolemo-nos, então, no presente, com a visão dessa claríssima estrela; e se nossos olhos são fracos e sofrem com tanta luz, oremos a Deus ou ao Espírito para fortalecê-los, para que Ele possa dar força aos olhos e, sem obstáculo algum, possamos contemplá-la”.

Mas para que nos preocuparmos com os passeios noturnos dos poetas florentinos, com as almas siderais, com as pinturas escurecidas nas quais um amor antigo é imortalizado? E por que a fama de Botticelli, morta e enterrada há séculos, renasce nos últimos tempos? De todos os estudiosos que lidaram com ele, Berenson foi quem iluminou seu gênio artístico melhor do que qualquer outro. Ele o chamou de “o maior artista de desenho linear que a Europa já teve”.¹³ É precisamente o ritmo das linhas que torna Botticelli grandioso, o que o torna inigualável. Basta olhar uma de suas pinturas para entender o valor artístico desse dom raro e sublime. Berenson afirma: “Para impedir que o olho ficasse só na superfície sem dar-lhe o senso de profundidade, e para permitir-lhe se concentrar no ritmo da linha, Botticelli traduz todas as formas em movimento”.¹⁴ Segundo o estudioso, para Botticelli, o mundo se revelava por completo nas linhas que expressavam o movimento. No entanto, ele não as reproduziu nas combinações exatas oferecidas pela natureza e pela realidade. Ele as subtraiu de todas as dimensões circunstanciais e incidentais e, livremente, recompôs tais elementos primários do movimento, isto é, essas fórmulas lineares seguindo apenas seu próprio senso de ritmo interior. É o método típico de qualquer criação decorativa: Botticelli construiu suas pinturas com desenho linear como os mosaicistas bizantinos, que deram vida às próprias obras com tesselas coloridas, ou como tecelões persas faziam seus próprios tapetes com fios coloridos. Deve-se dizer, porém, que um abismo separava sua arte dos mestres orientais da decoração. A obra de Botticelli era abstrata, seu fio era imaterial, e as vestes que ele tecia eram vestimentas do espírito.

¹³ Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York-London, 1896, p. 75.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74-75.

Se julgarmos sua obra em sua totalidade, sem descuidar de nada do que ele produziu, Botticelli não difere de outros artistas a ele contemporâneos, um simples discípulo de Fra Filippo Lippi que, em diferentes períodos de sua vida, sofreu a forte influência de Pollaiolo e Verrocchio e, às vezes, se aproximava de Leonardo. Mas vamos tentar esquecer por um momento suas madonas e suas adorações dos magos, até os afrescos de Paris e a pintura de Londres, até a famosa *A Primavera*. Pensemos apenas em *O Nascimento de Vênus* e consideremos Botticelli o autor dessa pintura única. Do ponto de vista histórico, obviamente, isso não estaria correto, mas, às vezes, para entender o gênio, a história deve ser deixada de lado. *O Nascimento de Vênus* não é apenas a pintura mais bonita de Botticelli: é a pintura mais bonita do mundo.

Durante trinta e quarenta anos, Botticelli pintou a imagem mais bonita que pode ser vista. Os afrescos de Villa Lemmi, hoje em Paris, são bons, mas foram concebidos para um casamento¹⁵ e, portanto, têm um componente espiritual ocasional e efêmero. E embora seja impossível não amar *Vênus e Marte* pelo ritmo e pela beleza das imagens, Botticelli ainda não consegue se distanciar da Terra e não se eleva acima do anedótico. Composta por figuras e grupos magníficos, *A Primavera* é melhor se considerarmos cada grupo ou figura, tomados separadamente, do que a pintura como um todo. *O Nascimento de Vênus*, no entanto, nos surpreende pela forma como se eleva acima do humano. Isso afeta a harmonia absoluta da obra, à qual nada pode ser acrescentado ou removido e na qual todos os mínimos detalhes e todas as nuances estilísticas mínimas parecem sagrados, inseparáveis da própria obra. Não pode ser traduzido em palavras ou sons musicais, pois isso é abstrato demais; nem uma única partícula de matéria pesa suas linhas incorpóreas e etéreas.

Assim como as criações do gênio artístico parecem sempre um prodígio, seu processo criativo sempre permanece misterioso. Em substância, *O Nascimento de Vênus* não permite outra abordagem senão a admiração incondicional. No entanto, existe uma maneira de abordar esse altíssimo momento do trabalho de Botticelli que são os desenhos de *A Divina Comédia*, espiritualmente próximos a essa tela. Alguns

¹⁵ Alguns estudiosos apontam para o casamento de Lorenzo Tornabuoni e Giovanna degli Albizzi (1486); outros para o de Matteo degli Albizzi e Nanna Tornabuoni (1484), famílias entre aquelas da mais alta burguesia florentina da época.

os chamam de ilustrações, e há quem defenda que *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* também foram ilustrações simples para os versos de Poliziano ou outros poetas.¹⁶ Botticelli, certamente, adorou a arte da palavra, e sua cultura deve ter sido notável, considerando que, como Warburg sustenta, *A Primavera*¹⁷ foi inspirada no poema de Lucrécio, que havia sido redescoberto recentemente. Mas, para Botticelli, o trabalho dos poetas era importante apenas como resultado de sua inspiração. Botticelli talvez tenha pintado sob a influência de um certo texto, mas nunca parafraseou as palavras dos outros. Ele adorava Dante, mas definir seus desenhos para *A Divina Comédia* como ilustrações seria bem difícil. Nesses desenhos, não há características ilustrativas: nem clareza, nem maturidade, nem organicidade – eles parecem confusos, distorcidos e dispersos até o último grau. Muitas vezes, na mesma cena, há vários episódios e momentos diferentes. A mesma figura é repetida neles várias vezes seguidas. E isso não acontece porque Botticelli era um péssimo ilustrador, mas porque ele não o era.

Nesses desenhos, não há nenhum traço de familiaridade com o gênero da ilustração, nem com uma disposição mental apropriada. Quando desenhou essas linhas no papel, Botticelli ficou imerso em uma profunda e absorta contemplação do seu poema favorito, que ele conhecia em detalhes. A intenção de ilustrar, a ideia de agir como intermediário entre autor e leitor, não o tocou. Somente o acaso, combinado sabe-se lá com que circunstâncias contingentes, conferiu unidade àquelas linhas dispersas. E, se havia quem pudesse apreciá-los, isso se devia apenas ao fato de que, mesmo assim, havia pessoas para quem todas as linhas traçadas por Botticelli eram fonte de prazer artístico. Às vezes, nesses desenhos, seu talento mágico para o ritmo da linha é revelado com uma força surpreendente e de maneira bastante explícita. Observando as linhas da fumaça emitida pelos candelabros ou a chuva de rosas na imagem da procissão triunfal da Igreja (Purg., XXX), tem-se a impressão de

¹⁶ Foi o filólogo e estudioso de arte e literatura italiana Adolf Gaspary (1849-1892) o primeiro crítico que comparou a proximidade entre as *Stanze* de A. Poliziano, como é notório, uma das obras mais importantes do Renascimento literário italiano, e a pintura de Sandro Botticelli.

¹⁷ Aby Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"*, Hamburg-Leipzig, 1893. Tradução para o português: *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, traduzido por A. Morão, Lisboa: KKYM, 2012.

penetrar em um santuário oculto, no templo mais íntimo de sua genialidade. Nesse mesmo templo interior, nasceriam, numa manhã, as ondas, os ventos e as rosas de *O Nascimento de Vênus*.

Botticelli nunca ilustrou a poesia de Poliziano, embora certamente a conhecesse e a apreciase. Poliziano escreveu sobre Giuliano e Simonetta, sobre o encontro e o amor dos dois, sobre os passeios deles, sobre as alegrias da vida no campo, sobre as flores, sobre a aurora perolada em que nascera Vênus. Botticelli viveu no meio de tudo isso, ele também assistiu a carrosséis, jogos amorosos, participou de jantares nos terraços abertos das residências dos Medici, onde os poetas liam versos, e os rostos pálidos de Simonetta e Giuliano se destacavam sobre o fundo de árvores sempre verdes, aparecendo assim ainda mais pálidos. Ele era, em todos os aspectos, um homem do seu tempo. E a abstração que caracteriza sua arte, o intelectualismo que torna sua alma semelhante a uma chama leve, mutável e incolor, eram traços florentinos típicos, traços da época. Naquela época, em Florença, já tinha vivido o mais intelectual de todos os grandes mestres, Leonardo da Vinci.

Nisso reside o mistério da atração que levou nossos contemporâneos a apreciar Botticelli, os quais conferiram a justa fama ao artista. Podemos ser tocados pelos pintores do início do século XV e pela relação imediata e indissolúvel deles com a natureza, mas eles ainda são estranhos para nós. O caminho que conduziu Pisanello, por exemplo, à alegria nos é agora desconhecido, talvez para sempre. Para Botticelli, a questão é outra, pois sentimos que é “nosso”: nele vivemos nossos pensamentos, nossa sensibilidade e nossa imaginação. Sua alma inquieta havia perdido a simples harmonia do mundo, como aconteceu conosco. Vagueou pelos mesmos espaços frios siderais, sem encontrar asilo. Botticelli foi um dos primeiros artistas dessa nova consciência humana que Pascal descreveu com as palavras: “Le silente éternel de ces espaces infinis m'effraie”.¹⁸

Walter Pater foi o primeiro a entender o sentimento que permeia todo o trabalho desse florentino, tornando seu nome um dos mais queridos da história da arte. Em seu recente trabalho rigoroso e monumental sobre Botticelli, Horne retoma o

¹⁸ Blaise Pascal, *Pensées*. Editions Brunschvicg, III, 206.

ponto de vista principal de Pater sobre o credo do artista. Pater escreve: “Botticelli aceita precisamente o que Dante recusou como igualmente indigno do inferno e do paraíso – aquele mundo do meio onde os homens não participam de grandes disputas, não decidem grandes causas e não realizam grandes atos de recusa”.¹⁹ Até a Madona de Botticelli,²⁰ na opinião do crítico inglês, “é uma daquelas que não tomam partido nem por Jeová nem por seus inimigos ...”.²¹

Traço característico do intelectualismo de hoje, assim como do passado, é a propensão à peregrinação espiritual. Nosso pensamento vaga perpetuamente em mundos distantes e passados, deslizando como uma sombra, vagando perto de limites estranhos, lareiras apagadas, altares abandonados e templos desertos. Botticelli adorou Dante, estudou seu poema, desenhou-o e comentou-o por escrito. Mas que abismo o separava de *A Divina Comédia*! Que solidão sua alma devia ter sentido, já que não tinha Virgílio nem Beatrice, e, desesperada, estava pronta para estar até mesmo na companhia de um monge dominicano! A imaginação de Botticelli tentou reviver mitos clássicos. Mas aqui está o que Pater escreve sobre *O Nascimento de Vênus*: “Os homens continuam lutando até o anoitecer. Mas a deusa está acordada diante deles, e parece que a melancolia em seu rosto se deve ao pensamento do iminente e longo dia de amor”.²² O pensamento aniquilou o mito, mas o mito desfeito se tornara uma fonte renovada de inspiração artística.

Um biógrafo de Botticelli declara que suas madonas e Vênus “provocam um sentimento de perda sempre presente e trazem consigo um sentimento de melancolia inefável... Alguns perderam o céu, outros a Terra”.²³ Daqueles que perderam o céu, Botticelli repudiou o universo cristão; dos outros, o mundo pagão, confinando-se naquele “mundo do meio”, onde as almas são “igualmente indignas do inferno e do paraíso” – ou, para usar as palavras de Dante, “che non furos ribelli, ne fur fedeli a

¹⁹ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London-New York, 1893, p. 59.

²⁰ Pater se refere, com toda probabilidade, à assim chamada *Madonna do Magnificat*, realizada entre 1483 e 1485, uma das telas mais comentadas de Botticelli, caracterizada por uma busca de união entre o naturalismo clássico e o espiritualismo cristão.

²¹ *Ibidem*, p. 60.

²² *Ibidem*, p. 62-63.

²³ *Ibidem*, p. 58.

Dio, ma per se foro” (“Que não eram rebeldes / não eram fiéis a Deus, mas fora de si mesmas”)²⁴ –, se queimam com o fogo mesmo da criação, sagrado em si. Botticelli foi um dos primeiros heróis de uma nova humanidade, condenado a viver sob um céu indiferente e num terreno baldio, repleto de vestígios de crenças, profecias e promessas quebradas. E, sozinho, sob a égide da arte pura, foi o primeiro a conhecer a névoa matinal de um novo e longo dia na história do mundo.

²⁴ Em italiano no texto original de Pável Murátov. Veja-se Dante, *Inferno*, Canto III, vv. 38-39.