

A NINFA SIMONETTA E A NINFA GIOVANNA. DUAS ENCARNAÇÕES POSSÍVEIS DA DONZELA DE PÉS LIGEIOS

NINFA SIMONETTA AND NINFA GIOVANNA. TWO POSSIBLE INCARNATION OF THE NYMPH

Daniela Queiroz Campos

ABY WARBURG
NINFA
SANDRO BOTTICELLI
SIMONETTA VESPUCCI
GIOVANNA TORNABUONI.

O presente texto tem como objetivo abordar a Ninfa em alguns textos de Aby Warburg. Almeja-se alcançar tal objetivo, a partir de duas personagens pesquisadas pelo historiador da arte ainda em sua tese doutoral *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*. Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni foram duas belas mulheres que viveram na cidade de Florença durante o *Quattrocento* e morreram ainda jovens. Ambas eram parte integrante de distintas famílias toscanas e conviveram com os Médici e seu círculo de humanistas. Tanto Simonetta, como Giovanna, de certa feita, encontraram uma sobrevivência em imagens pintadas e cunhadas por diferentes artistas da época.

ABY WARBURG
NYMPH
SANDRO BOTTICELLI
SIMONETTA VESPUCCI
GIOVANNA TORNABUONI

This text aims to address the Nymph in some texts by Aby Warburg. In order to achieve this goal, these pages focus on two characters researched by Warburg in his doctoral thesis "The Birth of Venus and the Spring of Sandro Botticelli". Simonetta Vespucci and Giovanna Tornabuoni were two beautiful women who lived in the city of Florence during the Quattrocento and died at young age. They were both part of distinct Tuscan families and lived with the Medici and its circle of humanists. Both Simonetta and Giovanna, in a certain way, found survival in images painted and coined by different artists of the time.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

No ano de 1900, o linguista André Jolles indagou Warburg sobre a “donzela de pés ligeiros” que figura no afresco da Igreja florentina de *Santa Maria Novella, O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) de Domenico Guirlandaio (1449-1494): “[...] quem é ela e de onde ela vem?” (Jolles, 2015, p.9). Warburg responde a seu amigo, que: “segundo sua realidade corpórea, pode ter sido uma escrava tártara, mas segundo sua verdadeira essência, é uma Ninfa pagã no exílio” (WARBURG, 2015b, p.30).

As imagens de Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni evocam a mesma donzela de pés ligeiros. Elas tratam da mesma coisa, ou melhor, elas são encarnações possíveis da mesma criatura. Ninfas pagãs em exílio naquela movimentada Florença do século XV. A ninfa que foi “[...] intensamente reivindicada pelos artistas do *Quattrocento* como o índice de sua vitalidade em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.42). E o movimento fora um dos sujeitos centrais da tese warburguiniana (Didi-Huberman, 2015, p.34). A “Ninfa que Warburg descobre em tantos lugares como imagem do movimento e imagem em movimento” (Lahuerta, 2015, p. 22).

A NINFA SIMONETTA

Aby Warburg dedicou alguns parágrafos de sua tese doutoral – aquela que analisou *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera de Sando Botticelli* (Warburg, 2015a) – especialmente à ninfa Simonetta Vespucci. “Na tese de doutorado defendida em Strasbourg sob a direção de Hubert Janitschek em 1892 [...]” (Recht, 2012, p. 8), a Ninfa Simonetta permeia por entre diversas partes e páginas.

Levando em consideração que o mote da tese warburguiniana consistia em “esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” ao artista do *Quattrocento*” (Warburg, 2015b, p.27), é assertivo afirmar que o historiador da arte abordou a ninfa em toda extensão de seu trabalho. Grosso modo, a tese de Warburg teve como escopo “A vida póstuma das imagens da Antiguidade através da Idade Média e a continuada influência artística dos modelos antigos – sarcófagos, marfins, estatuária doméstica [...]” (Yvars, 2010, p.40-41). No citado trabalho inicial, percebe-se muito bem contornado aquele que seria o grande problema de pesquisa que atravessou a vida do historiador da arte alemão: “o que significava a Antiguidade para o homem renascentista” (Saxl, 2010, p.96). Na tese, foi “(...) identificado um tema central para a compreensão da cultura do *Quattrocento* florentino em termos de uma “volta à vida do antigo”, segundo as próprias palavras de nosso autor (das *Nachleben der Antike*)” (Burucúa, 2007, p.15). E, justamente, a Ninfa pode ser apontada como uma figuração possível do que Warburg denominou e entendeu como esse *Nachleben der Antike*. A Ninfa foi “(...) um *Leitmotiv* perene a evocação viva do paganismo ao longo de todo o Renascimento e ainda mais além” (Burucúa, 2007, p.16).

O nome de Simonetta aparece efetivamente na última parte do texto: *III. Motivação externa dos quadros: Botticelli e Leonardo*. “A ninfa Simonetta que corresponde, na realidade, a Simonetta Cattaneo, proveniente de Gênova, a bela esposa do florentino Marco Vespucci e quem, em 26 de abril de 1476, aos 23 anos, teve a vida abreviada pela tuberculose” (Warburg, 2015a, p.74). No decorrer dos parágrafos, Warburg assinala a verossimilhança entre as feições do rosto de Simonetta Vespucci e da deusa da Primavera que figura os dois notáveis quadros de Sandro Botticelli (1445-1510): *O Nascimento de Vênus* (1485) e *A Primavera* (1482).

Simonetta Vespucci afamou-se no Renascimento florentino em virtude de sua destacada beleza. A jovem se transformou numa espécie de personagem mítica, numa

ninfa que encantou com seu movimento e beleza a cidade de Florença. A mulher Simonetta, nasceu no ano de 1453, muito provavelmente na cidade de Gênova. Casou-se com um homem de uma notória família Toscana: os Vespucci. Seu esposo, Marco Vespucci, era um primo distante do popular navegador genovês Américo Vespucci. Simonetta encantou a cidade de florentina do *Quattrocento*. Mas, a questão mais cara a este texto é que ela morre, ainda mais importante para a questão que desejamos assinalar é que ela morre ainda muito jovem. Aos 23 anos, no dia 26 de abril de 1476, a bela Simonetta morre devido a tuberculose.

Como escreveu Georges Didi-Huberman, “todo aquele que quiser estudar a arte italiana, de Cimabue até o final do século XVI, fatalmente marchará na sombra de Vasari” (Didi-Huberman, 2013b, p.72). E Aby Warburg não fizera de outra maneira. Mesmo tendo pesquisa bastante dispar daquela empreendida pelo “pai da história da arte”, o cortesão florentino Giorgio Vasari, recorre àquele texto fundador para se referir a Simonetta Vespucci e para buscar informações sobre a “personagem”, a mulher feita imagem de arte. Em suas *Vidas dos artistas*, Vasari (2011) fez menção a dois retratos que vira da jovem Simonetta pintados por Sandro Botticelli na propriedade do Duque de Cosimo. O historiador da arte florentino se refere à jovem como amante de Giuliano de Médici – irmão de seu grande mecenas Lorenzo de Médici. No texto, Vasari justifica que Sandro Botticelli conheceria Simonetta em vida e que, para além das imagens pintadas por Botticelli, outros artistas deram forma e cor à jovem moça. Tanto formas imagéticas, como textuais. Por exemplo, Angelo Poliziano (1454-1494) em *Giostra* (1478) descrevera em texto seus cachos loiros, seu movimento gracioso, seu vestido, as flores que a rodeavam.

1. Atualmente, tanto a identificação da jovem Simonetta Vespucci no retrato, quanto a autoria dos quadros são questionadas.

Os dois retratos mencionados por Vasari apresentam o rosto de Simonetta Vespucci de perfil¹. Nas imagens, assemelham-se os ondulantes cabelos loiros-avermelhados e o belo par de olhos azuis. Warburg também sublinhou o longo pescoço e o perfeito ângulo levemente arqueado que ligava ao queixo. “O nariz se liga à parte de cima dos lábios, escarpa, mais uma vez praticamente num ângulo reto. A ponta do nariz está um pouco empinada, e as narinas bem contraídas; por isso, e pelo lábio inferior saliente, o rosto adquire uma expressão resignada” (Warburg, 2015a, p.76).

Durante o Renascimento italiano, uma série de mulheres foram feitas imagem em razão de sua beleza e celebridade. Laura de Petrarca teria sido a primeira de muitas delas. Burckhardt aponta fontes da época que considerou “[...] o pintor afortunado apenas por ter tido oportunidade de viver no tempo do poeta, a quem teria encontrado em Avignon animado pelo desejo de ter o retrato da amada feito pelas mãos de um mestre” (Burckhardt, 2012, p.60). Petrarca teve efetivamente um retrato de Laura, como também escreveu muitíssimos versos sobre ela. Um século depois, Poliziano narrava também em versos a beleza de Simonetta Vespucci.

O primeiro retrato mencionado de Simonetta (imagem 1) atualmente pertence a coleção do *Städel Museum de Frankfurt* – mesmo local no qual Warburg relata ter visto o quadro. A mulher foi apresentada por Botticelli, tendo o rosto em perfil completo e o tronco levemente torcido. Como o mestre de Hamburgo bem assinala, são destacáveis tanto as angulações do pescoço e queixo, como a do nariz. Para além das roupas, dos acessórios e do elaborado penteado, a jovem é apresentada com postura corpórea que marca o lugar social ocupado por ela naquela cidade toscana de outrora. Com uma linguagem acadêmica típica de nossa época, podemos escrever que Botticelli pintara o corpo de Simonetta de forma a assinalar seu *habitus* (Bourdieu,



Imagem 1. Sandro Botticelli. Retrato de uma jovem mulher. Técnica mista sobre painel, 81,3 x 54cm, 1476-1480. Städel Museum, Frankfurt. Fonte: <https://www.staedelmuseum.de/de/>

2. Sobre os escritos de Warburg acerca das figuras votivas em cera, ver mais em: Anexo I do Texto Arte do Retrato e Burguesia Florentina.
3. Sandro Botticelli foi filho de um ourives, ver mais em Vasari (2011).
4. Com a expressão Mestre de Florença, nos referimos a Giorgio Vasari, por ter nascido morrido e produzido na (e para) aquela cidade.

1979). Afinal, tratava-se de uma mulher pertencente a uma riquíssima família e muito provavelmente amante de um Médici.

Neste retrato (imagem 1), a boca da mulher é carnuda e tem tonalidade rósea, as sobrancelhas são loiras, finas e muito bem-posicionadas, o nariz angular tem a ponta levemente elevada, seus olhos claros estão também posicionados inteiramente de perfil. Simonetta parece olhar para algo que nos escapa, ela parece fitar algo que está além da moldura que um simples e complexo quadro nos permite ver. O cabelo fora apresentado significativamente trançado e adornado com fita de cetim de seda vermelha, cordão de pérolas e uma bela joia de ouro e rubi, que, no topo da cabeça, prende fios de penas ou plumas. Ela porta um vestido branco, aparentemente um museline de seda, com um pequeno detalhe em vermelho em meio ao torso. Uma trança, da exata cor de seu cabelo, repleta de pérolas, cruza o decote do vestido de forma a quase compor uma gola. Em seu peitoral, ela porta um belíssimo colar de ouro com o pingente de camafeu que evocam duas intrigantes questões.

A primeira, que audaciosamente aponto, é a potência que contém a imagem de um camafeu num retrato pintado. Para uma clássica historiografia da arte, que começa a ser redigida por Vasari, a arte “renasce” das cinzas. “Isso já foi por demais repetido: o que renasce no Renascimento é a imitação da natureza. Essa é a grande noção-to-tem. [...] A arte imita: todos parecem estar de acordo nesse ponto”. (Didi-Huberman, 2013a, p.96). Segundo o próprio Vasari, a nossa arte é imitação, em primeiro lugar da natureza e depois das melhores obras dos grandes artistas (Vasari, 2011, p.150). No entanto, a apresentação de um dito “real” corpóreo não pode ser vista apenas numa chamada “Arte Maior” durante o Renascimento. Como Hans Belting (2014) muitíssimo bem escreveu, tal qual Georges Didi-Huberman (2013b) também fizera quando escreveu sobre o “cúmulo do realismo” dos objetos votivos. Eram simplesmente *ex-votos* ou *bòtis*, como chamados em Florença. “Em suma, objetos de uma devoção religiosa medieval que aos poucos desapareceu e condenou todos esses retratos “hiper-realistas” à mais complexa destruição” (Didi-Huberman, 2013a, p.287). Warburg (2015b) problematizou tais imagens votivas quando escreveu sobre as figuras votivas em cera² da igreja florentina de *Santissima Annunziata*, as quais considerou uma sobrevivência nas igrejas cristãs da arte pagã do retrato. “Em 1630 era ainda possível ver na igreja 600 esfinges de tamanho natural, 22.000 *voti* de papel amassado e 3.600 representações dos milagres da SS. Anunziata” (Warburg, 2015b, p.64).

Para além dos ex-votos que eram prática comum naquela Florença Renascentista os camafeus preservaram em pedra a imagem “real” do rosto humano durante séculos, milênios. E não existiria ninguém melhor do que o filho³ de ourives para nos lembrar disso. O camafeu de Simonetta nos rememora que as narrativas sobre a arte durante o Renascimento são incríveis e belas, mas também perversas e mentirosas. Nosso mestre de Florença⁴ nos quer fazer acreditar que a imagem como “imitação da natureza” “morre” na Idade Média. Ele também inventa o Renascimento como Idade Fênix das artes e de sua história, uma vez que ela existira outrora – na Antiguidade Clássica (Didi-Huberman, 2013, p.70-80). Vasari credits a Giotto (1267-1337) a “ressurreição” da Antiguidade a “arte da bela pintura” e a introdução da arte do retrato a partir do modelo natural aos pintores modernos (Vasari, 2011. p.350).

O historiador da arte suíço Jacob Burckhardt escreveu sobre a prática empreendida por Giotto ao pintar afrescos de igrejas toscanas com histórias bíblicas. Os personagens apresentavam as feições do rosto de contemporâneos ilustres, que por vezes

eram os patrocinadores da obra. Ou seja, Giotto pintou inúmeros retratos de florentinos da época em seus afrescos com temáticas religiosas. “Foi exatamente a partir desse modelo exemplar que a pintura italiana abriu as portas ao retrato, já que, de agora em diante, nos retábulos de altar encontram-se colocadas, em primeiro plano ou entre os santos, as figuras ajoelhadas dos doadores” (Burckhardt, 2012, p.57). Burckhardt sublinhou o fenômeno como proveniência da pintura e da escultura do Norte europeu. Ademais, analisa um afresco de 1223 em que um pintor teria pintado o *ritratto dal naturale* (um retrato natural) de São Francisco de Assis na Abadia de Subianco. No caso de São Francisco, sua imagem sinaliza justamente o retrato imbricado a imagem votiva. Uma vez que o retrato tem o desejo de fixar a recordação votiva dos grandes feitos do homem Frater Franciscus.

O retrato de Simonetta, no entanto, não está relacionado a uma prática votiva. Se inscreve numa prática específica de retrato individual pintado sobre madeira, em meia-figura. O retrato pintado se “difundiu depois em toda Europa e que se tornou dominante até o início do nosso século [século XIX]” (Burckhardt, 2012, p.72). Esta imagem, a pintura de retrato, restitui os traços da pessoa humana. Leon Battista Alberti (1404-1472) em seu *Da Pintura* (Alberti, 2014) já escrevera sobre uma essência mágica ou divina do retrato de tonar presente pessoas ausentes.

O quadro de Simonetta Vespucci conservado no acervo do museu de Frankfurt apresenta a donzela a meia altura, mas, se ensaiarmos sair do primeiro hipnótico plano, deparamo-nos com um destacado e profundo fundo negro. O fundo negro pintado a tinta por Botticelli no quadro parece misturar-se ao fundo negro do camafeu – provavelmente esculpido em ônix – que Simonetta Vespucci porta em seu colo. Os fundos negros talvez nos recordem que a prática do retrato se liga sobremaneira a uma palavra tão cara a nós: a palavra imagem. A imago, máscara de cera que moldada no rosto do morto que preservava sua imagem do esquecimento (Debray, 1992). Ou nas palavras de Hans Belting “Devido a morte, as imagens tornam-se portadoras enigmáticas de uma ausência [...]” (Belting, 2014, p.240). Por esse motivo, para Warburg o retrato pode ser entendido como um *Nachleben*. O retrato pintado renascentista foi compreendido pelo historiador da arte como uma sobrevivência de uma prática deveras antiga, que conecta aqueles homens renascentistas aos antigos etruscos e a tantos outros povos que pintaram, esculpiram, moldaram o rosto de seus entes queridos, entes que este mundo deixaram. Ele é uma “sobrevivência pagã, do culto romano dos antepassados” (Warburg, 2015b, p.64).

O camafeu do retrato de Simonetta Vespucci pintado por Botticelli faz menção à grande família florentina, cujo círculo ela também frequentava. “A pintura que se encontra em Frankfurt (cujos) elementos superficiais já de saída apontam para uma relação entre a mulher retratada e os Medicis, devido ao camafeu com a cena da punição de Marsyas” (Warburg, 2015a, p.77). Segundo as informações que constam nas paredes do museu de Frankfurt, o *Städel Museum*, os apetrechos pintados na referida obra sinalizam que não se trata de um retrato num sentido restrito, mas do retrato idealizado de uma entidade mitológica: uma ninfa.

Para além dos apetrechos assinalados pelos especialistas do museu, outro elemento nos faz lembrar que talvez aquele não seja “apenas” o retrato de uma jovem mulher, mas a imagem de uma ninfa. Nosso mestre de Hamburgo aponta os penteados pintados em ambos os retratos de Botticelli. O fantasioso “penteado de ninfa” é visivelmente marcado por ondulações, tranças e acessórios – como pérolas. Os elaborados



Imagem 2. Sandro Botticelli. Retrato de uma jovem mulher. Tempera sobre painel, 55,4 x 43 cm, 1476- 1480. Gemäldegalerie, Berlim. Fonte: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/gemaeldegalerie/home/>

penteados de Simonetta Vespucci nos dois retratos de Botticelli aludem a uma duplicidade temporal. As trançadas madeixas de Simonetta fazem menção a outros tempos, aquela Antiguidade que se dava principalmente a ver no Renascimento através das formas esculpidas em mármore branco. Todavia, faz também referência ao seu próprio tempo, o *Quattrocento* – tempo em viveu Simonetta e no qual Botticelli pintou o retrato. Uma vez que, elaborados penteados não podem ser considerados uma singularidade à época. Retratos de jovens mulheres eram significativamente marcados por elaboradas amarrações de cabelos. Podemos, por exemplo, citar a tese do historiador da moda italiano Massimo Baldini (2006), quem assinala a importância e as mudanças que os penteados se distinguiam num sistema de moda.

O retrato de Simonetta Vespucci do acervo da *Gemäldegalerie* de Berlim (imagem 2) também fora pintado por Botticelli e apresenta similitudes e diferenças com aquele já descrito. Tal qual o retrato de Frankfurt (imagem 1), parece ter como desígnio aquela alhures prática do retrato tanto ensaiada pelos antigos romanos: a atividade de captar a alma, algo que podemos perceber lindamente nos antigos retratos de Fayoum (Belting, 2014, p.207).

No retrato da *Gemäldegalerie* (imagem 2), Simonetta igualmente fora apresentada em perfil completo. Suas madeixas loiro-avermelhadas são engenhosamente trançadas e o penteado contém acessórios como fitas e pérolas. Um vestido vermelho de tecido encorpado – provavelmente trata-se de um veludo de seda – tem as mangas bufantes e, no torço, vemos detalhe na cor preta. No belo rosto da jovem moça, realça-se um belo par de olhos azuis que fixam o olhar para algo que está imediatamente fora do quadro, à esquerda.

Ao contrário do fundo completamente negro do retrato de Frankfurt (imagem 1), no retrato de Berlim (imagem 2), a escuridão é interrompida por uma janela, na qual podemos perceber o azul do céu. Para um expectador comum, uma janela numa tela renascentista é apenas mais uma janela. Para um historiador da arte, a janela renascentista tem um eco albertiniano. Em seu *Da Pintura* (2014), um dos mais notórios Tratados de Pintura do século XV, Alberti escrevera a afamada analogia do quadro como janela. Nosso olhar Ocidental aprendeu a ver a partir da perspectiva – da matemática inventada no Renascimento florentino (Arasse, 2016) – e da associação do quadro a uma janela emoldurada. “A revolução inaugurada pela perspectiva remete, desde o início, ao conceito da janela” (Belting, 2015, p. 115). No segundo retrato de Simonetta Vespucci descrito neste artigo, para além de uma janela, percebe-se uma moldura que a enquadra, assim como outra moldura enquadra o retrato.

Para Warburg, nos dois retratos de Botticelli não existe nada que se oponha à ideia de estarmos diante de pinturas de uma Simonetta idealizada como ninfa. Após a leitura da tese warburguiana, Burckhardt concorda com Warburg e escreve “Estamos prontos para reconhecer na bela Simonetta, a amada de Giuliano, o personagem retratado em alguns bustos femininos antes recordados por sua execução de perfil e geralmente considerados de Botticelli ou de sua escola [...]” (Burckhardt, 2012, p.112).

Para além das imagens pintadas por Botticelli, na tese doutoral, Warburg (2015^a, p.78) também mencionou outro quadro, mais um retrato de perfil que, na parte inferior, se pode ler o nome “Simonetta Januensis Varpuccia” de Piero de Cosimo (1462-1522). No *Retrato de uma jovem mulher dita Simonetta Vespucci* (1490), hoje integrante do acervo do *Musée Condé*, vemos uma jovem moça cujas feições assemelham-se bastante às de Botticelli. Todavia, esta apresenta o torço torcido e praticamente descoberto, que mar-



Imagem 3. Piero de Cosimo. Retrato de uma mulher dita Simonetta Vespucci. Óleo sobre madeira, 57 x 42 cm, 1490. Musée Condé, Chantilly. Fonte: <https://chateauduchantilly.fr>

cam a nudez de redondos seios. Uma espécie de manta, com estampa marcada pelas cores verde e vermelho, rodeia a parte superior do corpo. O cabelo é igualmente marcado por um complexo penteado trançado repleto de acessórios em pérola, mas menos solto e ondulante do que os apresentados por Botticelli. O longo pescoço porta uma gargantilha dourada, que por sua vez é envolta numa fina e delicada serpente. Warburg identificou a figura como Cleópatra instantes antes de levar a fatal mordida da venenosa víbora. Todavia, a serpente envolta ao pescoço pode apenas fazer alusão à prematura morte da jovem Simonetta. Para além da identificação de Simonetta Vespucci pintada como Cleópatra, o que inquieta Warburg é que o pintor da tela, Piero de Cosimo, nasceu no ano de 1462. Logo, Simonetta não pousou – não foi usada como modelo direto – para Piero de Cosimo, pois na ocasião da feitura do quadro ela já estava morta.

A Ninfa Simonetta parece ter encantado a Florença da segunda metade do século XV. A Florença dos Médici, de Botticelli, de Poliziano. Como bem assinalado por Warburg, ela já estava morta no momento em que seus mais conhecidos retratos foram pintados e/ou finalizados. A morte, mais uma vez, marca o retrato e a imagem. Ela parece não nos deixar esquecer o significado da palavra latina *imago*, nem do milenar hábito humano de tornar presente em imagem a ausência, a mais terrível ausência. “A pintura [...] não possui apenas a capacidade de tornar presentes pessoas ausentes [...], mas tem também o poder de tornar vivos – “quase vivos” – em distância de séculos [...]” (Burckardt, 2012, p.74).

Simonetta Vespucci morreu aos 23 anos, mas sobreviveu na e pela imagem. Sua imagem sobrevive de maneira muitíssimo mais direta do que o proposto *Nacheben* warburguiano. Contudo, em suas muitas apresentações imagéticas, podemos perceber *Nacheleben* da Ninfa. A Simonetta de Warburg é mais uma encarnação possível da donzela de pés ligeiros, sobre a qual ele escreveu alguns anos depois. Eu poderia escrever que Simonetta Vespucci é a personificação da Ninfa na tese warburguiana. No entanto, este posto também é ocupado – de maneira mais singela – por outra jovem que vivera e morrera na Toscana do *Quattrocento*.

A NINFA GIOVANNA

Aby Warburg escrevera sobre Giovanna Tornabuoni também em sua tese doutoral. A jovem mulher florentina afamou-se, principalmente, a partir do *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1490) pintado por Domenico Ghirlandaio. Todavia, na tese, não fora a imagem de Ghirlandaio que capturara os olhos do historiador da arte, mas uma de Sandro Botticelli. O afresco *Vênus e as Três Graças oferecendo presentes a uma jovem mulher* (1486) “[...] representa as três Graças, que, conduzidas por Vênus, aproximam-se, trazendo presentes, de Giovanna d’Albizzi, no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni (1486)” (Warburg, 2015, p.57).

A referida imagem (figura 4) foi pintada à têmpera num afresco na *Villa Lemmi* – nas proximidades da cidade de Florença. No entanto, fora visto pelo historiador hamburguês no *Musée du Louvre*, coleção a qual pertence até a atualidade. Segundo os dados do museu, o afresco não pode ser atribuído em sua totalidade a Botticelli. Muito provavelmente, a obra fora em parte pintada por outros artistas que compunham o renomado ateliê e por pinceladas do próprio Botticelli.

Hoje, nas paredes do Louvre, vemos fragmentos que outrora compuseram um conjunto maior. Warburg escreveu sobre as três Graças que seguiam os passos de Vênus



Imagem 4. Sandro Botticelli. Vênus e as Três Graças oferecendo presentes a uma jovem mulher, afresco, cerca de 1483-1486. Museu do Louvre, Paris. <https://www.louvre.fr>

que, por sua vez, entregava um presente a uma jovem mulher. Cosimo Conti atribuiu a figura da jovem mulher à de Giovanna Tornabuoni, a partir de uma conhecida medalha cunhada por Niccolò Fiorentino e atualmente pertencente ao acervo *National Gallery of Art de Nova York*. No afresco, Giovanna Tornabuoni foi apresentada em perfil, trajando um vestido cinturado e um sapato de tonalidade vermelho-escuro. Seus cabelos loiros e ondulados apresentam-se parte cobertos por um opaco véu branco. Com as mãos erguidas, recebe num pano branco uma rosa de uma das quatro jovens que compõem a porção esquerda da imagem, segundo uma iconologia identificada como Vênus.

As quatro mulheres que compõem o lado esquerdo do afresco portam vestes significativamente díspares da jovem mulher da porção direita da imagem. Suas roupas fazem alusão às vestimentas das divindades gregas que ambicionam representar. Vênus também tem o rosto pintado em perfil total – tal qual Giovanna – e porta um vestido drapeado rosa e branco. Ademais, é a única das quatro mulheres que é apresentada com uma sandália, esta também à antiga maneira grega. As três outras figuras femininas – identificadas com as três Graças – foram pintadas de pés descalços e usando vestidos drapeados – um alaranjado, um branco e outro verde e roxo.

Como escrito previamente, a jovem mulher foi identificada como Giovanna Tornabuoni a partir de uma medalha cunhada por Niccolò Fiorentino. Tanto o afresco, como a medalha foram encomendados para festejar as bodas de Giovanna Albizzi com Lorenzo Tornabuoni no ano de 1486. Lorenzo era filho de Giovanni Tornabuoni – [...] “tio consanguíneo de Lorenzo o Magnífico, e seu representante diplomático bem-sucedido na cúria romana (Warburg, 2015, p.12).

Na tese doutoral, Aby Warburg escrevera sobre o verso e o reverso da medalha de Giovanna Tornabuoni. O exercício warburguiniano de ver as inversões imagéticas



Figura 5. Domenico Ghirlandaio - Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, tempera e óleo sobre tela, 1489-1490. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri. <https://www.museothyssen.org>

5. O Museu Thyssen-Bornemisza apresentou, no ano de 2010, a exposição “Retratos de Mulher”, na qual ilustres retratos femininos foram montados em suas paredes. Sendo o Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni de Domenico Ghirlandaio, uma das mais importantes obras deste museu, ele recebeu considerado destaque. No ano anterior – o de 2009 – o museu organizou um ciclo de conferências sobre a temática, ficando a cargo do diretor artístico do Thyssen-Bornemisza - Guillermo Solana – conferir fala sobre o retrato de Giovanna. Observação: estas conferências foram gravadas na íntegra.

pode ser sinalizado no texto quando faz menção ao anverso do retrato de Giovanna. No anverso da moeda é notório o retrato da jovem de perfil circulada pela inscrição “ioanna albiza vxor laurentii detornabonis”. Como bem escreve Warburg, os anversos de medalhas muitas vezes apresentavam cenas mitológicas distintas. Sendo assim, segundo estudos iconográficos, a imagem cunhada no anverso da medalha de Giovanna apresentava as Três Graças nuas agrupadas.

Tal qual Simonetta Vespucci, Giovanna Tornabuoni também fora pintada por outros artistas de sua época. Seu mais célebre retrato, hoje exposto no museu madrileno *Thyssen-Bornemisza*, fora pintado por Domenico Ghirlandaio (figura 5). *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1490) constitui um clássico retrato do Quattrocento toscano. Se o Musée Condé considera o Retrato de uma jovem mulher dita Simoneta Vespucci (figura 3) de Piero de Cosimo uma das obras-primas mais célebres de seu acervo, o *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza* credita essa celebridade ao *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* de Ghirlandaio.

No referido retrato pintado por Ghirlandaio, fora apresentada uma jovem mulher em perfil completo. O corpo apresenta postura expressivamente ereta e esguia, a angulação pescoço queixo obedece a um preciso plano, tal como a do nariz. No quadro, vemos duas marcantes joias em pérola e rubi, que sinalizam não apenas o status social ocupado por Giovanna, como também nos recorda a formação que Domenico Ghirlandaio tivera como ourives. Warburg nos lembra que “Ghirlandaio provinha da esfera das oficinas de ourivesaria” (Warburg, 2015, p.31).

Na imagem, Giovanna foi dada a ver com penteado deveras elaborado. Ghirlandaio desenhou e pintou cuidadosamente um vestido em brocado de ouro. As vestimentas destacam-se por adornos de rica elaboração, tons alaranjados e avermelhados se mesclam ao preto e ao branco. Tais tonalidades foram replicadas em dois elementos do fundo do quadro – um broche em ouro e um colar de contas de coral. No mais, o fundo é marcado por coloração de tonalidades frias – um azul significativamente acinzentado. Neste plano destacamos, outrossim, um pequenino livreto de horas verde-escuro apoiado no que nos parece uma estante.

Entre o colar de contas preso numa prateleira de madeira e o livro de horas apoiado na parte inferior da estante temos uma inscrição em língua latina “ars vtinam mores/animvm qve effingere/posses pvlchrior en ter/ris nvlla tabela foret MCCCCLXXXVIII”. Os dizeres em português soam algo como “arte, quisera o céu que pudesses representar o seu caráter e virtude e não haveria na terra pintura mais bela 1488”. Os algarismos romanos não fazem referência ao ano de feitura do quadro, mas ao ano da morte de Giovanna Tornabuoni. Segundo o catálogo do *Museo Thyssen-Bornemisza* os escritos constituem uma adaptação dos versos de um epigrama do poeta clássico Marcial (40-104 d.C.), bastante admirado pelos florentinos. Em fala realizada em ciclo de conferências⁵ em decorrência da *Exposición Retratos de Mujeres* realizada no mencionado museu ano de 2010, Guillermo Solana – diretor artístico do mencionado museu – afirma que os dizeres do epigrama de Marcial sublinham não apenas as belas características físicas da jovem mulher, mas também as virtudes da jovem.

O *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* não constitui a única imagem em que Domenico Ghirlandaio pintou a jovem. No conjunto de afrescos da Igreja florentina de Santa Maria Novella (figura 6) também podemos identificar a imagem da jovem. Segundo Giorgio Vasari (2011, p.376), no século XIV, a capela-mor de Santa Maria Novella fora pintada por Andrea Orgagna, por encomenda da família Ricci – cujos

6. Sobre o direito dos afrescos atribuídos aos Sassetti em Santa Maria Novella ver mais em Realidade Florentina e idealismo Antiquante de Aby Warburg de 1901.

membros foram ali enterrados no Trecento. No entanto, em virtude de uma infiltração, a pintura apresentava péssimo estado de conservação ainda nas últimas décadas do século XV. Giovanni Tornabuoni – sogro de Giovanna – foi o responsável a financiar a renovação da capela.

Sobre o tema, Warburg escreve que “[...] sendo que os relatos, de matriz anedótico, de Vasari, sobre os Ricci como patrocinadores ininterruptos, não constituem senão actas de duvidosa credibilidade” (Warburg, 2015, p.11). O historiador da arte hamburguês fez então menção à documentação de 1470, na qual é mencionado o direito de ornamentação do altar do coro principal de *Santa Maria Novella* à Francesco Sassetti⁶. Todavia, Sassetti pretendia que Ghirlandaio pintasse no coro de Santa Maria Novella imagens que contasse as histórias de São Francisco – “santo concorrente” de São Domingos. Logo, segundo Warburg, não sem contestação dos Sassetti tais afrescos em honra à São Francisco foram pintados na Igreja de *Santa Trinitá* também de Florença.

Os símbolos da família Ricci foram mantidos – em forma de brasão – como gesto de respeito. No entanto, a nova pintura da capela executada por Ghirlandaio almejava celebrar a vida e as glórias dos Tornabuoni. Giovanni Tornabuoni planejou um “trabalho magnifico a fim de honrar sua própria memória e granjear fama e ganhos para Ghirlandaio” (Vasari, 2011, p.376). Nos afrescos da capela, cujo contrato firmado em 1485 previa os objetos das imagens (Warburg, 2015), foram pintadas cenas bíblicas, nas quais muitos personagens ganharam as feições de pessoas da família Tornabuoni e de outras de célebres famílias daquela Florença renascentista. Segundo Aby Warburg, “Giovanni Tornabuoni obteve por acaso o patrocínio do coro e o direito a ornamentá-lo com imagens e, agora, os seus parentes podem aparecer pessoalmente como figuras das lendas sagradas [...] (2015b, p.10)”.

Especificamente, nos afrescos de *Santa Maria Novella* pintado por Ghirlandaio nos interessam duas cenas: O Nascimento de São João Batista (figura 7) e A Visitação



Figura 6. Domenico Ghirlandaio. Visitação, afresco, 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença. Fonte: <https://www.smn.it/it/>

(figura 6). Esta última cena apresenta “[...] a visita de Nossa Senhora à Santa Isabel, nela muitas mulheres a acompanham com vestes daqueles tempos” (Vasari, 2011, p.378). Giovanna Tornabuoni faz parte do conjunto de três mulheres apresentadas à direita da cena. “Avança assim, altiva, Giovanna d’Albizzi, no *Encontro de Isabel*, à frente da comitiva” (Warburg, 2015, p.13). A jovem mulher fora pintada por Ghirlandaio com postura, penteado e vestes similares ao seu retrato solo (figura 5). No entanto, no afresco (figura 6) Giovanna nos é dada a ver de corpo inteiro.

A pintura de retratos compondo cenas bíblicas em afrescos é prática bastante visível na Toscana renascentista, como Giotto o fez nos termos anteriormente assinalados. Domenico Ghirlandaio adiciona a estas cenas não apenas as feições dos rostos de pessoas contemporâneas a ele, mas vestes que também marcavam seu tempo – o século XV. Ademais, muitos retratos apresentados em afrescos eram repintados ou repinturas de retratos que pertenciam ao círculo familiar, ou seja, eram pintados em quadros de madeira que objetivavam compor as paredes dos palácios da família. Como bem salienta Burckhardt, “No caso dos abastados, o retrato apresentado ao público num afresco ou num altar doado era frequentemente a ocasião de uma réplica individual para a casa e a família” (2012, p.76).

Feita imagem por Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli, Giovanna Tornabuoni também fora mulher bastante conhecida em Florença. Nascida em 1468, Giovanna degli Albizzi era filha de um rico mercador da cidade. “Giovanna degli Albizzi casou-se com Lorenzo Tornabuoni em 15 de junho de 1486. Nascida em 18 de dezembro de 1468, morreu aos dois anos de seu casamento, em 7 de outubro de 1488, durante um parto” (Borbis, 2012, p.32). Seu esposo – Lorenzo Tornabuoni, filho de Giovanni Tornabuoni – era um membro de uma conhecida e riquíssima família aparentada com os Médici. No primeiro ano do casamento, em 1487, Giovanna e Lorenzo tiveram um primeiro filho, que, tal qual o avô paterno, chamava-se Giovanni Tornabuoni. A jovem mulher morre aos 20 incompletos anos no dia sete de outubro de 1488 em trabalho de parto de seu segundo filho. Seu corpo foi enterrado no mesmo local que afamara sua imagem: na Igreja *Santa Maria Novella*. O corpo morto, de carne e osso, partilha o mesmo lugar físico do corpo que encontrara sobrevivência encarnado nas tintas pineladas por Domenico Ghirlandaio.

Guillherme Solana afirma que sabemos muito pouco sobre a vida de Giovanna, pois, de certa feita, sua vida começou depois de sua morte. Giovanna Tornabuoni, tal como Simonetta Vespucci, encontrou uma vida póstuma nas imagens.

A DONZELA DE PÉS LIGEIOS

Entre os anos 1900 e 1901, Aby Warburg trocou interessante correspondência ficcional com o amigo André Jolles – linguista também holandês. Tais escritos tinham como mote, mais uma vez, a bela e jovem ninfa. As primeiras citações deste artigo foram a propósito retiradas da primeira parte da referida troca de cartas.

Em resposta à primeira carta escrita por Jolles, Warburg justifica ao linguista: “Não, meu amigo, assim não posso, sem mais apresentar-te à donzela; sem teres qualquer modo sido apresentado, atiras-te contra o couro defensivamente frechado de uma família patrícia florentina, e logo com tanta fogueira com a tua donzela de pés ligeiros” (Warburg, 2015b, p.10). A donzela de pés ligeiros que Warburg mencionara era a servente que figura no afresco *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490), de



Figura 7. Domenico Ghirlandaio. O Nascimento de São João Batista, afresco, 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença. Fonte: <https://www.smn.it/it/>

Domenico Ghirlandaio, da Igreja de *Santa Maria Novella de Florença* (figura 9), a cena que faz parte do conjunto de afrescos da *Cappella Tornabuoni*.

Para além dos pés ligeiros da servente, o historiador hamburguês menciona a impossibilidade de apresentar a donzela ao amigo em virtude da fechada família patriciana florentina da qual ela fazia parte: os Tornabuoni. “[...] Não se pode pretender-se, ao jeito dos hussardos, travar conhecimento íntimo com alguém que pertence à casa dos Tornabuoni, ainda que só como espírito serviçal” (Warburg, 2015b, p.10). Se Warburg ignorava quem era a donzela de pés ligeiros, conhecia muitíssimo bem aquela família que encomendara o afresco e se dava nele a ver. Os Tornabuoni e sua atuação como mecenas de arte na Toscana e em Roma fora especificamente analisada por Warburg na correspondência já mencionada e no texto *Realidade Florentina e Idealismo Antiquante. Francesco Sassetti, o seu túmulo e a Ninfa de Ghirlandaio* de 1901 (Warburg, 2015b).

“Noto já que desconheces inteiramente o que se passa por detrás destas imagens... [...], os Tornabuoni oferecem aqui um espetáculo espiritual em honra à Virgem Maria e São João Batista” (Warburg, 2015b, p.10). Na imagem (figura 9), Ghirlandaio pintou *O Nascimento de São João Batista* – primo de Jesus Cristo. A cena bíblica foi apresentada num rico e adornado cômodo florentino do século XV, marcando um anacronismo característicos das narrativas históricas (Arasse, 2016; Didi-Huberman, 2013b). Na majestosa cama de gala, Santa Isabel descansa após ter dado à luz ao bebê que é aleitado por uma ama de leite que lhe tem entre os braços. A cena é composta por oito mulheres, distribuídas em cinco diferentes grupos.

A figura feminina, portando um monocromático vestido branco, desprende-se da cena por diferentes motivos, talvez o mais significativo seja sua agilidade viva. Um de seus braços erguido até a cabeça apoia um cesto de frutos frescos e no outro segura um vasilhame, onde provavelmente carrega água. O vestido branco difere das

vestimentas das demais mulheres da cena que trajam vestidos à moda florentina do *Quattrocento*. Ao contrário, o vestido monocromático e drapeado faz menção aos traços de uma Antiguidade greco-romana cujos vestígios chegaram à Península Itálica renascentista, principalmente pelas formas esculpidas dos brancos mármore, sendo muito deles sarcófagos.

Para além da notória diferença das vestes, seu movimento a descola imediatamente da cena. “A sua origem romano-pagã atraiçoa-se no vestido enfundado, no pregueado estilizado e até nos pés revestidos de sandálias” (Warburg, 2015b, p.30). Os pés ligeiros, sobre os quais Warburg fez menção, aliam-se a um vento que parece soar e fazer drapear e movimentar o tecido branco de seu vestido – que torna visível seu “desembaraçado passado antigo”.

“Através da máscara de criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiada diáfana, a deusa romana da vitória, habituada a medir e a percorrer em voos impetuosos os espaços aéreos” (Warburg, 2015b, p.30). Na cena imediatamente abaixo d’*O Nascimento de São João Batista, Na Aparição do Anjo a Zacarias*, Warburg nota a replicação da figura da Ninfa que coroa o imperador vitorioso Zacarias, agora pintada como a habitual deusa da Vitória, fielmente ancorada numa imagem esculpida no Arco de Constantino em Roma. Como bem nos lembra Fabián Ludueña Romandini, “[...] na ninfa, os homens não buscam representar a si mesmos, mas um conjunto de divindades” (Romandini, 2017. P.35).

AS ENCARNAÇÕES POSSÍVEIS

A servente de pés ligeiros, a ninfa de Ghirlandaio pode ser considerada a grande ninfa warburguiniana. Fora nos textos dedicados a ela que Aby Warburg escrevera sobre a ninfa de maneira mais direta e quiçá mais poética. Ela era a representação possível de uma sobrevivência pagã apresentada em díspares cenas, inclusive nas dedicadas às histórias bíblicas. Foi através da personagem ninfa – uma personagem também teórica – que Warburg se deu conta que algo que vinha (temporalmente) de muito longe não continuou a existir, mas encontrou uma nova vida possível. Porque, “A Ninfa não é mais que uma bela estrangeira na história onde ela faz sua aparição” (Didi-Huberman, 2015, p.53).

Neste artigo, o intento não foi apresentar a multiplicidade de encarnações possíveis da ninfa. O exercício de análise problematizou esta personagem teórica a partir das imagens de duas mulheres, sobre as quais escrevera Aby Warburg. Logo, a questão teórica da ninfa fora adicionada a duas figuras femininas históricas: Simonetta Vespucci e Giovanna Torbanuoni. A personagem teórica fora então analisada em duas personagens históricas. Tal análise rememora a questão que permeou todo o trabalho warburguiniano: o que sobreviveu do paganismo. A resposta primeira foi aquela argumentada na tese de Warburg: o movimento. Uma segunda resposta possível, que também já fora interpretada pelo historiador da arte hamburguês no início do século XX, é o próprio retrato. O retrato renascentista, como o retrato dos tempos de agora, liga-os a uma prática pagã muito antiga. O retrato que tem como primordial incumbência a conservação do rosto de um ser humano. Ele assim garante uma sobrevivência imagética a um corpo que, pela morte e pela purificação, deixará de existir. O retrato representa a preservação de algo iminentemente efêmero. Logo, “[...] o retrato é inevitavelmente uma meditação sobre o tempo que passa” (Arasse, 2016, p.47)

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. História de Pinturas. Lisboa: Editora KKYM, 2016.
- BALDINI, Massimo. A invenção da moda. As teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BELTING, Hans. Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014.
- BORBIA, Mar. Retrato de Giovanna degli Abizzi Tornabuoni. In : Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid : 2012.
- BOURDIE, Pierre. La distinction : critique social du jugement. Paris : Minuit, 1979.
- BURCKHARDT, Jacob. A cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURUCÚA, José Emilio. História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Madrid: Fondo de cultura económica, 2007.
- DIDI-HUBERMAN. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- LAHUERTA, Juan José. Aby Warburg Marginalia Carl Einstein. Madri: Ediciones Asimétricas, 2015.
- RECHT, Roland. L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg. In : WARBURG, Aby. L'Atlas Mnemosyne. Paris : l'Écarquillé, 2012.
- ROMANDINI, Fabián Ludueña. A Ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- SAXL, Fritz. Testimonios. La Biblioteca Warburg y su propósito. In: SETTIS, Salvatore. Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010.
- THYLUS, Jane. Lucrezia Tornabuoni di Medicis. Sacred Narratives. Chicago: University Chicago Press, 2001.
- VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- WARBURG, Aby. A Presença do Antigo. Textos Inéditos. Volume I. Campinas: Editora Unicamp, 2019.
- YVARS, José Francisco. Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg. Barcelona: Editorial Elba, 2010.
- _____. Nascimento de Vênus e a Primavera de Sando Botticelli. In: _ História de fantasmas para gente grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- _____. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre o Oriente e o Ocidente. In: ALLOIS, Emmanuel (org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- _____. A Ninfa Fiorentina. In: _ Domenico Ghirlandaio. Lisboa: KKYM, 2015b.
- _____. Diante da Imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- _____. Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir. Paris : Gallimard, 2015.
- _____. O retrato na pintura italiana do Renascimento. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

DANIELA QUEIROZ CAMPOS

Professora de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutoramento realizado junto ao Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris. Doutora em História pela UFSC tendo realizado estágio doutoral também no CEHTA da EHESS/Paris.

<https://lattes.cnpq.br/6762399715666997>