

## ARHITECTURA INFERNULUI. BOTTICELLI ȘI DIVINA COMEDIE

*drd. Dalina Bădescu*<sup>1</sup>

**Abstract:** The Occidental Medieval paradigm concerning the relationship between the cosmos and the human being was one of interdependence. Each anatomical part corresponded to a cosmical element. With the 16th century, the ptolemaic system was replaced by the copernican one. Before the issuing of Dante's writings, the Inferno was little represented in painting, as opposed to the Paradise. In 1480, Sandro Botticelli was charged with illustrating the Divine Comedy. The paper analyses the representation of the Inferno, from the perspectives of Dante and Botticelli.

**Keywords:** Botticelli, Dante, Inferno, cosmos.

Paradigma medievală occidentală asupra relației dintre om și Cosmos era una de interdependență. Structura corpului uman și cea a Universului erau interconectate, fiecărei părți anatomice corespunzându-i o sferă celestă sau, în altă formă, un semn zodiacal. În acest sens stau mărturie diagramele complexe din manuscrisele medievale despre Omul-Zodiac sau Omul-Microcosmos. Această reprezentare face parte dintr-o înțelegere mai amplă a lumii create, bazate pe sistemul concentric ptolemeic, în care Pământul era centrul Universului, iar în jurul lui se învârtteau restul planurilor de existență, fie ele văzute, fie nevăzute. Ulterior, începând cu secolul al XVI-lea, odată cu schimbarea paradigmei de la spiritual către științific, s-a renunțat la folosirea modelului ptolemeic și s-a optat pentru cel copernican, în care atât omul cât și Cosmosul și-au recăpătat autonomia. Viziunea ptolemeică a rămas în Renaștere una exclusiv filosofică. Revenind însă la paradigma medievală, acolo unde relația dintre Om și Univers este una ambivalentă, observăm că structura Omului, în special cea spirituală, se regăsește în organizarea cosmică a planurilor nevăzute. Nu este de mirare faptul că Infernul dantesc, ca de altfel și Purgatoriul, sunt structurate în funcție de păcatele omenești și urmează aceeași configurație concentrică pe care o regăsim în întreaga cultură medievală occidentală.

Ce este, însă, de remarcat este faptul că, înainte de publicarea *Comediei*, Infernul nu beneficia de același repertoriu extins de reprezentări vizuale ca Paradisul. Atât în manuscrisele miniaturate, cât și în pictura sacră, fie ea occidentală sau răsăriteană, Infernului i se aloca un spațiu redus în imaginarul artistic, iar până aproape de sfârșitul Evului mediu acesta este lipsit de elemente descriptive detaliate, de geografie sau de arhitectură. *Râul* sau *Lacul de Foc* care pornește de la picioarele lui Iisus în scena *Judecării de Apoi* și se varsă în gura deschisă a Leviathanului și în care se deslușesc aglomerări de chipuri ale păcătoșilor damnați pentru eternitate este cea mai comună reprezentare a Iadului în pictura bisericii Răsăritene. În

---

1. **Drd. Dalina Bădescu** este critic și istoric de artă, doctorand al Școlii doctorale de Arhitectură a Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, artist plastic. Vicepreședinte AEEAR, evaluator ANEVAR; [dalina.badescu@gmail.com](mailto:dalina.badescu@gmail.com).

imaginarul catolic regăsim același motiv, cel al gurii deschise a balaurului însoțită sau nu de *râul de foc*, opțiune ce în spațiul ortodox nu se poate concepe. O altă imagine comună celor două paradigme este cea a *Coborârii lui Iisus la Iad*, dar din nou, nici icoana ortodoxă și nici reprezentările miniaturale din *Cărțile de ore* catolice sau din *Comentariile asupra Apocalipsei* nu oferă descrieri relevante în afara celei simbolice, aceea a unui spațiu aflat jos, sub pământ, un loc închis al întunericului și al suferinței fizice și psihice. Cu siguranță, unul dintre motivele pentru care Infernul pare să nu beneficieze de aceeași atenție din partea artiștilor medievali este faptul că din textele sacre lipsesc descrieri amănunțite ale acestuia. Spre deosebire de *Grădina Paradisului*, care este clară atât din punct de vedere al geografiei, cât și a elementelor pe care le conține, sau de *Ierusalimul Cereșc* care, de asemenea, are nu numai o arhitectură clară, dar și o enumerare a materialelor de construcție din care reiese și coloritul acestuia, Infernul este un loc foarte sumar descris. Cele mai multe referințe despre acesta apar în *Apocalipsa lui Ioan* sau în *Scripturi*, de unde aflăm că avem de-a face mai mult cu o stare, cu o realitate în continuă combustie, însoțită de tormente psihice și cacofonii sonore (*cuptorul aprins; acolo vor fi plânsul și scărșnirea dinților* – Matei 13:36.39-42), mai mult decât cu un spațiu concret.

Începând cu secolul al XIV-lea, în lumea catolică și cu al XVI-lea în ortodoxie, aria de reprezentare alocată infernului și în special pedepșelor păcătoșilor din scena *Judecății de Apoi* crește semnificativ, apărând chiar scene dedicate exclusiv acestuia. Foarte important pentru înțelegerea geografiei Infernului dantesc este momentul întâlnirii lui Dante cu Giotto în timpul lucrărilor la fresca *Judecății de Apoi* din Scrovegni (terminată în 1306). Dacă până la Giotto, Infernul era asociat invariabil cu tortura prin foc, în scena *Judecății* apare pentru prima oară imaginea unui iad cu centrul rece, în care accentul se pune pe agonia psihologică a păcătoșilor, nelăsându-se însă la o parte nici cea fizică. Mai mult, Infernul lui Giotto are spațialitate, diviziuni geografice și detalii de portrete dinamice, psihologizate. Nu se poate spune în ce măsură cei doi mari artiști și-au influențat operele, cert este că momentul în care se publică *Divina Comedie* și se inaugurează marea frescă a lui Giotto coincide cu o schimbare generală în modul de înțelegere a iadului, cu o deschidere a publicului către alt tip de lectură a locului omului în lume. Pornind de la descrierile amănunțite ale lui Dante și de la revoluția pe care Giotto o marchează în pictura occidentală, imaginile Infernului încep să fie din ce în ce mai complexe și mai răspândite. Fie că este vorba despre fresce de mari dimensiuni, fie de spații miniaturale din manuscrise, vom regăsi părți ale imaginii dantesc în întreg repertoriul picturii renașterii.

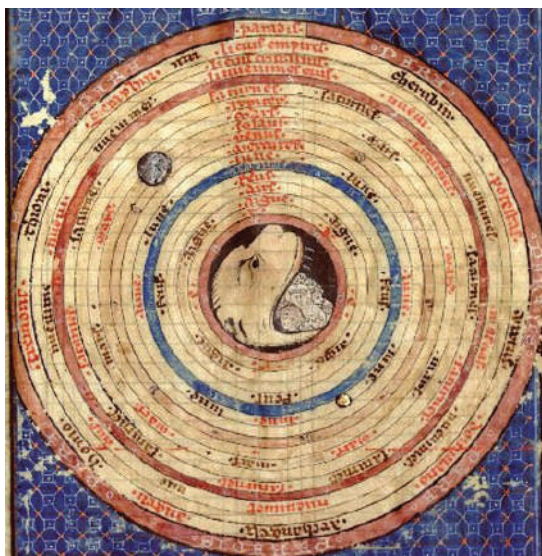
În 1480 Sandro Botticelli, deja în strânsă legătură cu familia de Medici în urma realizării lucrării *Adorarea Magilor* (1475) în care portretează o parte din membrii familiei, primește de la Lorenzo Pierfrancesco de Medici comanda ilustrării *Divinei Comedii* pentru prima ediție florentină a textului, comentariul lui Cristoforo Landino. De la Vasari știm doar că Botticelli a petrecut mult timp ilustrând *Divina Comedie*, dar nu avem date exacte despre această perioadă. Știm că artistul a revenit de mai multe ori la desene, uneori făcând pauze substanțiale între momente. O primă încercare de ilustrare a Infernului o regăsim sub forma a 19 desene gravate de către Baccio Baldini pentru ediția lui Landino, unde desenul botticellian se apropie mai mult de stereotipul manuscriselor miniaturale, cu deformări

Botticelli – Ilustrație *Infern* (detaliu)Botticelli – Ilustrație *Paradis* (detaliu)

și convenții spațiale datorate ariei mici dedicate ilustrației. Desenele lui Botticelli au avut mult de pierdut prin transpunerea în gravură de către Baldini, acesta nefiind capabil de a reproduce linia fină și expresivă a pictorului. Atât la vremea publicării ediției florentine cât și ulterior, gravurile nu au primit critici pozitive, fapt care, împreună cu dificultatea practică a introducerii lor în volum, a dus la renunțarea la proiect. După acest eșec, Sandro Botticelli începe ilustrarea unui manuscris pe pergament în care desenului i se alocă același spațiu ca și textului dantesc, respectiv 32 x 47 cm. Din cele 93 de foi care au ajuns la noi, 8 se regăsesc în Biblioteca Vaticanului și 83 la Berlin, în colecția muzeului Kupferstichkabinett, iar din acestea doar câteva sunt colorate integral sau parțial, majoritatea rămânând la stadiul de schiță sau de desen alb-negru.

Înainte de a începe ilustrarea propriu-zisă, Botticelli ordonă scrierea, pe o parte a pergamentului, a întregului cânt pe care urma să-l illustreze, text care de multe ori transpare în fundalul desenelor. Atât decizia de a atribui desenului o suprafață egală cu cea a textului, cât și suprapunerea vizuală a celor două, despre care nu putem spune cu siguranță dacă este o consecință tehnică sau o premisă artistică, indică o schimbare majoră în raportul dintre autor și ilustrator. Ideea pe care Botticelli o declară încă de la început este cea de egalitate între el și Dante, de creație dublă, în două coduri complementare dar autonome. Această independență față de text se accentuează în partea a doua a *Comediei*, în special în *Paradis*. Pornind de la o traducere fidelă în imagine a descrierilor lui Dante, Botticelli își asumă libertăți artistice de interpretare care vor îndepărta ilustrația de litera textului, dar care o vor apropia mai mult de spiritul acestuia.

Topografia Infernului o regăsim descrisă în *Cântul XI*, atunci când Virgil îi explică lui Dante configurația țărâmului: există trei diviziuni majore însumând 9 cercuri, la rândul lor conținând alte subdiviziuni, pe care cei doi trebuie să le parcurgă pentru a trece dincolo, în Purgatoriu. Nu cunoaștem ilustrația lui Botticelli pentru acest cânt, aceasta fiind una dintre cele pierdute, dar avem în schimb *La Mappa dell'Inferno*, una dintre puținele lucrări anluminate, care prezintă în simultaneitate întreaga călătorie a celor doi poeți în Infern, fiind și o descriere extrem de amănunțită a geografiei acestuia. În afară de gradul incredibil de detaliere a desenului, care se



Diagramă a Cosmosului din manuscris medieval (detaliu)

ridică la cel mai înalt nivel de exigență al miniaturiştilor medievali, remarcabil și, în același timp, surprinzător este numărul apariției cuplului Dante-Virgiliu în același spațiu continuu. Acest procedeu, pe care A.E. Baconsky îl numește, în contextul analizei desenelor botticelliene, „*continuativ*” (Baconsky, 1977) îl regăsim și în alte miniaturi medievale, inclusiv într-un comentariu al *Comediei*<sup>2</sup>, dar niciodată folosit în asemenea măsură. Ilustrarea în simultaneitate a mai multor momente succesive din textul dantesc creează posibilitatea unei lecturi independente a imaginii față de text, introducând o ruptură în fluxul temporar dictat de parcurgerea versurilor. Spre deosebire de ilustrațiile individuale, în *Harta Infernului* personajul principal este însuși Infernul, ca element fix și imuabil și nu neapărat Dante și Virgiliu, care apar ca niște accidente dintr-o altă realitate. Interacțiunea celor doi cu Infernul este una mai degrabă pasivă, evenimentele desfășurându-se în jurul lor fără ca ei să afecteze într-un fel, prin prezența lor, desfășurarea lucrurilor. Știm că cel puțin o secțiune din *Harta* este reluată în ilustrațiile individuale din *Infern*, așa cum este cazul *Cântului XVIII*. Într-un mod aparent paradoxal, singurul personaj care rămâne la stadiul de desen este Gerion, monstrul înșelăciunii, despre care știm că este un personaj puternic colorat. Fie că Botticelli nu a colorat intenționat personajul pentru a marca o ruptură de cod, fie că desenul este neterminat, tipul acesta de confuzie în legătură cu stadiul lucrărilor apare în întregul șir de ilustrații.

Modul de lucru consta în mai multe etape care au rămas vizibile în desenele finite: prima trecere pe suprafața pergamentului era cu un penel cu vârful de

2. Codicela *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona* (1444-1450), ilustrat de Priamo della Quercia (ca. 1400-67) – *Infernul* și Giovanni di Paolo (ca. 1403-82) – *Paradisul*. În ilustrațiile lui Priamo della Quercia regăsim aceleași suprapuneri, Virgiliu și Dante fiind ilustrați în aceeași geografie de 2-3 ori, urmărind cu fidelitate evenimentele din textul dantesc. Ilustrațiile lui Giovanni de Paolo la *Paradis* sunt realizate în spiritul miniaturilor medievale non-descriptive, optându-se pentru compoziții geometrice cu figuri stilizate pe un fond neutru albastru. Regăsim și aici îndepărtarea de textul dantesc și accentuarea caracterului oniric specific goticului târziu. -n.a.



Botticelli  
 Ilustrație *Inferno* color  
 (detaliu)

argint prin care se inciza ușor conturul personajelor și se stabileau liniile mari ale compoziției, etapă urmată de conturarea superficială cu un creion ușor colorat și de definitivarea formelor în tuș. Putem vedea modificările pe care Botticelli le aduce desenului inițial în mai multe ilustrații, schimbări care pot apărea în oricare dintre etape. În *Paradis* renunță cu totul la unele personaje, sau modifică poziția picioarelor lui Beatrice suprapunând în tuș noua configurație peste cea veche. Chiar dacă pot fi citite ca disfuncții plastice, aceste modificări contribuie la dinamica generală a desenelor, aceasta fiind una dintre mizele principale ale ilustrațiilor botticelliene. Aglomerarea de forme, dinamica liniilor și leitmotivul focului în întreaga serie a *Infernului* urmărește crearea și susținerea atmosferei tensionate și efervescente pe care combustia și distrugerea sufletelor o presupune conform descrierilor biblice. Spre deosebire de *Purgatoriu* și cu atât mai mult de *Paradis*, spațiul *Infernului* este unul plin, fără arii de respiro și lipsit de libertatea mișcării. Avem sugerată clar direcția descendentă pe care Dante și Virgiliu o urmează, precum și sugestia gravitației, a greutății, de care nu se poate scăpa. Tensiunea și conflictul psihologic nu sunt create prin descrieri figurative, prin portrete groțești ale demonilor sau prin analize ale visceralității păcătoșilor, ci prin limbaj plastic pur, prin însăși natura compoziției și a fluidității liniei. Acest fapt i-a fost reproșat lui Botticelli, alături de fidelitatea pe care acesta pare să o urmărească cu sfințenie în partea *Infernului*, față de textul dantesc<sup>3</sup>. Ritmul și dinamica compozițiilor se transformă pe măsură ce Dante și Virgiliu înaintază prin *Infern*, ajungând la ultimul Cânt, căruia artistul îi rezervă o foaie dublă. Aici, corpul lui Lucifer devine însuși geografie, integral constituit din flăcări, imobilizat pentru eternitate între două lumi: *Infern* și *Purgatoriu*. Cei doi poeți coboară până la mijloc pe corpul luciferic, iar de acolo își schimbă orientarea, coborârea devenind ascensiune către tărâmul *Purgatoriului*.

Odată cu *Purgatoriul*, compozițiile încep să se transforme, să se aerisească și să lase loc luminii. Speranța înălțării recompune spațiul, iar odată ajunși în *Paradis*, personajele sunt eliberate de limitările gravitației și a legilor fizice. Începe o serie

3. Chiar din 1896, la câțiva ani după redescoperirea ilustrațiilor, Bernard Berenson reproșează faptul că, din cauza frumuseții și delicateții liniei lui Botticelli, conținutul și mesajul profund al *Infernului* sunt anulate, transformând ilustrațiile în exerciții inutile (Berenson, 1896). Ulterior, Herbert Horne a declarat că demonii lui Botticelli sunt *groțești, absurzi și înfricoșători doar prin urâtenia lor* (Horne, 1987).



Botticelli, *La Mappa dell'Inferno* (detaliu)

de desene minimaliste, subtile, în care Dante și Beatrice trec dintr-o sferă ceastă în alta fiind înconjurați de aer și de energie, sugerând în succesiunea foilor un soi de dans angelic în care cei doi sunt parteneri într-o coregrafie divină. Fie că această ascensiune este sugerată de faldurile unduitoare ale straielor, fie de poziția anatomică a picioarelor lui Beatrice care altundeva decât în aer ar fi imposibilă, ea este dusă de Botticelli până la ultimele ei consecințe, cele două siluete ajungând într-un spațiu în care materia dispare cu totul lăsând loc luminii.

Ceea ce Sandro Botticelli realizează în arta plastică prin ilustrațiile sale la *Divina Comedie* este de fapt o ajungere din urmă, o aliniere la revoluția profundă, pe care Dante o marchează în literatură și, într-un sens mai larg, în imaginarul colectiv. Ambii se regăsesc la cumpăna dintre lumi, încercând să salveze viziunea non-corporală a Evului mediu într-o realitate nouă, care, după toate datele, avea să eșueze în materialism și descriptivism, iar ambii ajung la cel mai înalt prag al expresiei Evului mediu numai pentru a-l depăși, deschizând larg porțile unei noi etape, Renașterea și lumea modernă. Întreg discursul lui Botticelli din ilustrațiile *Comediei* nu este altceva decât un manifest pentru păstrarea libertății de cercetare, de înțelegere și de creație artistică într-o lume în derivă, care pune mai mare preț pe ambalajul efemer decât pe spiritul etern. Vor fi necesare mai bine de trei secole pentru ca civilizația Occidentală să-și recapete capacitatea de a înțelege universul lui Botticelli, și chiar și atunci, el nu va fi pe deplin recuperat în conștiința publică, căci *Ilustrațiile* sunt probabil cele mai puțin cunoscute lucrări ale sale, el fiind aproape întotdeauna asociat cu peisaje onirice pline de personaje redată în tentă plată.