

Botticelli: spiegelbeeld van Dante's woord

*Illustraties uit manuscripten en illustraties van Botticelli bij de tekst van de Divina
Commedia*

Masterscriptie Middeleeuwse Studies

Definitieve versie

Roselien van Wijngaarden 0305804

Mw. Dr. J.A.M. van der Helm & Dhr. Dr. F.P.C. Brandsma

Universiteit Utrecht, Faculteit der Letteren

4 oktober 2010

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
1.1 Onderzoeksvraag	4
1.2 Onderzoeksmateriaal.....	5
2. Methode	6
2.1 Tekstanalyse: letterlijke en allegorische betekenis	6
2.2 Beeldanalyse: iconografie en interpretatie	7
2.3 Analyse tekst en beeld	8
3. Theorie	9
3.1 Veertiende- en vijftiende-eeuwse illustrators	9
3.2 Botticelli en zijn illustraties voor <i>La Divina Commedia</i>	10
4. Analyse tekst – beeld relatie canto X	14
4.1 Ketters.....	14
4.2 Farinata degli Uberti	16
4.3 Cavalcante Cavalcanti.....	18
4.4 Ballingschap.....	19
4.5 Vertrek	21
5. Analyse tekst – beeld relatie canto XXIX	24
5.1 Tweedrachtzaaiers en Geri del Bello	24
5.2 De tiende bolgia	26
5.3 De alchemisten.....	28
6. Conclusie en discussie	33
6.1 Conclusie	33
6.2. Discussie	344
7. Literatuur	355
8. Bijlagen	366

1. Inleiding

Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno, 114

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
cha' a la seconda morte ciascun grida; 117

't Is dus in jouw belang, ik weet en meen
het echt, dat jij mij volgt: ik zal je gids zijn
op de uittocht hiervandaan door 'n eeuwig oord
114

Waar jij slechts wanhoopskreten zult aanhoren,
en geesten uit de oudheid zien zult die
zó lijden dat elkeen om nog een dood
schreeuwt!¹ 117

Dit citaat is afkomstig van de grootste poëet van Italië, Dante Alighieri (1265-1321), die aan het begin van de veertiende eeuw zijn hoofdwerk *La Divina Commedia* schreef, waardoor hij gerekend kan worden tot één van de belangrijkste figuren van de middeleeuwse literatuur. Het werk is een Christelijk gedicht, een diepgaande visie op de middeleeuwse Christelijke wereld en de principiële problemen die men daarbinnen kende, zoals de relatie tussen rede en geloof.² Dante zelf is van dit werk zowel hoofdpersoon als verteller en beschrijft hoe hij in een zevendaagse tocht de rijken van de Hel, de Louteringsberg en het Paradijs bezoekt. Hierbij wordt hij vergezeld door de Romeinse dichter Vergilius, vervolgens zijn geliefde Beatrice en tot slot de mysticus Bernard van Clairvaux. Dante's *Commedia* bevat vele elementen die het tot een meesterwerk maken, behorend tot de top van de wereldliteratuur, maar het is 'voor alles een kunstwerk in taal (...), waarbij vorm en inhoud tot een volmaakte eenheid zijn samengesmolten.'³

Van Dante's hoofdwerk zijn vele manuscripten overgeleverd, waarvan er meer dan 500 afkomstig zijn uit de veertiende en vijftiende eeuw en enige vorm van illustratie bevatten. Bij ongeveer 370 exemplaren hiervan gaat het om meer dan alleen een schematische schets, decoratief versiersel of af en toe een geïllustreerd initiaal. En binnen deze groep manuscripten zijn er ongeveer 130 handschriften die miniaturen met enige figuratieve inhoud bevatten aan het begin van ieder *cantica* en ongeveer 60 handschriften die een (gedeelte van een) verhalende cyclus bevatten met scènes uit de *Commedia*. Het vroegst geïllumineerde manuscript met een bekende datum is afkomstig uit 1337 en werd geproduceerd in Florence. Toch is het mogelijk dat sommige overgeleverde manuscripten illustraties bevatten die al rond 1330 gemaakt werden.⁴ Een overzicht van alle manuscripten kan men raadplegen via de website www.danteonline.it/. Hier zijn ook een aantal manuscripten te vinden die illustraties bevatten. Een volledig overzicht van alle illustraties uit de manuscripten van de *Commedia* is te vinden in Brieger's *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*.⁵

Naast de illustraties in de manuscripten van de *Commedia* zijn er ook andere afbeeldingen bekend die de tekst van Dante's werk weergeven. De Italiaanse schilder Sandro Botticelli (1446-1510) kennen de meeste mensen vooral door zijn werken *Geboorte van Venus* en *La Primavera*, die bekend staan om hun fijngevoeligheid, finesse en lineaire pracht.⁶ Minder bekend is zijn reeks tekeningen die hij heeft gemaakt bij de *Divina Commedia*. Rond 1490 voltooide Botticelli de opdracht van Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, om Dante's hoofdwerk te illustreren. Dit was een zeer ambitieus en origineel project, gezien het feit dat Botticelli dit niet, zoals gewoonlijk gedaan werd, deed door middel van kleine beelden bij

¹ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Rob Brouwer (Leiden: Primavera Pers, [2000]), 82-83.

² Afkomstig uit een tekst over Dante's leven op http://www.danteonline.it/english/vita_indice.htm.

³ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren. 12 ed. (Amsterdam: Ambo, [2008]), 19-29.

⁴ Rachel Owen, 'Dante's Reception by 14th- and 15th-century Illustrators of the *Commedia*' *Reading Medieval Studies. Dante: Current Trends in Dante Studies*. Claire Honess, eds. (Reading: Univ. of Reading, [2001]), 163.

⁵ Peter Brieger e.a., *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Princeton: Princeton U.P., [1969]).

⁶ Afkomstig uit een tekst over Botticelli op http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html.

belangrijke scènes. Hij illustreerde ieder van de honderd canto's van Dante's werk met een grote, horizontale schildering die de ruimte van de hele pagina, naast de pagina met tekst, vulde. Op deze manier konden de afbeeldingen en de tekst als één geheel gezien worden.⁷ 92 van Botticelli's tekeningen hebben de tijd overleefd, verdeeld tussen Berlijn en het Vaticaan. In een tentoonstelling die in 2001 gehouden werd in Rome, Berlijn en Londen waren voor een keer alle tekeningen bij elkaar te zien. De tentoonstellingscatalogus die hierbij is uitgegeven, vormt een belangrijke bron bij dit onderzoek.⁸

1.1 Onderzoeksvraag

Dante behoort, zoals eerder gezegd, tot één van de belangrijkste figuren van de middeleeuwse literatuur. Wanneer we kijken naar de kunst uit de periode van de Middeleeuwen, kan gesteld worden dat het voor de middeleeuwse kunstenaar niet ging om het weergeven van overtuigende natuurlijke gelijkenissen of het maken van afbeeldingen die mooi gevonden werden, maar om het overbrengen van een boodschap en de voldaanheid van het Christelijk geloof.⁹ Schilderen was in de Middeleeuwen in feite een vorm geworden van schrijven door middel van beelden en daarbij hoorde een eenvoudige manier van representatie.¹⁰

In de veertiende eeuw kwam er langzaam aan einde aan de middeleeuwse kunst die vooral zocht naar de beste manier om een religieus verhaal te vertellen. Kunstenaars wilden de 'laws of vision' ontdekken en meer leren over het weergeven van het menselijk lichaam zoals de Grieken en Romeinen hadden gedaan. Toen de interesse van kunstenaars deze wending nam, was de middeleeuwse kunst echt ten einde.¹¹ De oorzaak, de wedergeboorte of herleving van de Griekse en Romeinse schilderkunst, ontstond in Italië, in de tijd van Giotto aan het begin van de veertiende eeuw.¹² Naast nieuwe technische vaardigheden, zoals het weergeven van perspectief, bestond de nieuwe kunstvorm van de Renaissance ook uit een toename van de illusie van realiteit.¹³ Botticelli was een van de schilders uit deze periode, die vooral bekend staat om de perfecte harmonie die hij in zijn werken weet te creëren, zonder dat alles in de voorstelling een perfecte kopie is van de werkelijkheid.¹⁴

Bij het maken van zijn illustraties voor de *Commedia* zou Botticelli volgens sommige onderzoekers voortborduren op patronen uit afbeeldingen in manuscripten uit de late Middeleeuwen, terwijl anderen juist stellen dat Botticelli's illustraties vernieuwend waren ten opzichte van deze afbeeldingen. Onderzoekers lijken tegenover elkaar te staan als het gaat om de vraag of Botticelli's illustraties vernieuwend zijn in vergelijking met de illustraties in de middeleeuwse manuscripten. Echter, zij kijken hierbij alleen naar de illustraties bij Dante's tekst en betrekken de tekst zelf niet of nauwelijks bij hun onderzoek. Daarom staat de relatie tussen tekst en beeld in dit onderzoek centraal. Uitgaande van de relatie tussen tekst en beeld, wordt onderzocht of Botticelli's illustraties, die hij maakte bij de *Divina Commedia*, vernieuwend zijn in vergelijking met de illustraties in laatmiddeleeuwse manuscripten van dit werk.

Bij het beantwoorden van deze onderzoeksvraag zullen de volgende deelvragen gehanteerd worden:

- Welke theorieën zijn er te vinden in eerdere onderzoeken waarin de vraag centraal staat of Botticelli's afbeeldingen vernieuwend of traditioneel zijn in vergelijking met de illustraties in laatmiddeleeuwse manuscripten?
- Op welke manier wordt de letterlijke betekenis van de tekst door Botticelli weergegeven in zijn tekeningen en op welke manier dit wordt gedaan door de illustrators van de afbeeldingen

⁷ Ibidem.

⁸ Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, *Sandro Botticelli. The drawings for Dante's Divine Comedy* (London: Royal Academy of Arts, [2000]).

⁹ Ernst Hans Gombrich, *The Story of Art*. 1951. (London: Phaidon Press, [2006]), 166-167.

¹⁰ Ibidem, 183.

¹¹ Ibidem, 218-221.

¹² Ibidem, 201, 205.

¹³ Ibidem, 223-229.

¹⁴ Ibidem, 264.

in de laatmiddeleeuwse manuscripten? Deze eerste laag van betekenis heeft betrekking op de gebeurtenissen en handelingen die in de tekst beschreven worden en op de uiterlijke kenmerken van personen, dieren, figuren en omgeving.

- Hoe wordt de figuurlijke betekenis weergegeven in de afbeeldingen van zowel Botticelli als de illustrators van de manuscripten? Hoe geven zij symboliek weer om zo een diepere laag van betekenis aan te duiden? Op deze figuurlijke betekenis zal in het volgende hoofdstuk dieper ingegaan worden.

1.2 Onderzoeksmateriaal

Aangezien de *Divina Commedia* te groot is om in zijn geheel als bron te gebruiken bij het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag, zal ik mij toespitsen op twee canto's uit de *Inferno*, te weten canto X en canto XXII. De keuze voor het rijk van de Hel is hier min of meer noodzakelijk, omdat er maar weinig geïllustreerde manuscripten beschikbaar zijn van de andere twee rijken, in het bijzonder van het Paradijs. Wanneer ik voor een van deze rijken zou kiezen, zou ik over te weinig onderzoeksmateriaal beschikken om een goede vergelijking te kunnen maken.

De selectie van de twee zojuist genoemde canti is ook gemaakt ten behoeve van de validiteit van mijn onderzoek. Watts stelt namelijk dat Botticelli voor de eerste zes cirkels van de hel één structureel patroon hanteert: "Each circle is complete in itself, and circle follows circle in a descending continuum. With the seventh circle, however, Dante abandoned this pattern."¹⁵ Zij licht dit vervolgens toe door uit te leggen dat de laatste drie hellecirkels onderverdelingen hebben: de zevende en negende cirkel bestaan uit concentrische ringen en de achtste cirkel bestaat uit tien grachten onder elkaar, die met elkaar verbonden zijn. Hiermee hangt samen dat een verandering in het landschap bij de eerste zes cirkels een nieuwe cirkel betekent, maar dat dit vanaf de zevende cirkel verandert, omdat een cirkel dan verschillende landschappen of afdalingen kan bevatten.¹⁶ Bovendien vormen de eerste zes cirkels de bovenhel, waar de zonden van de *incontinentia* te vinden zijn. Vanaf de zevende cirkel wordt de onderhel gevormd, die begint bij de stad van Dis. In de onderhel bevinden zich de 'echte' zonden: het plegen van geweld, bedriegen en verraden.¹⁷ Om deze redenen zijn een canto uit een van de eerste kringen en daarnaast ook een canto uit een van de laatste drie kringen geselecteerd als onderzoeksmateriaal.

De selectie van de afbeeldingen uit de manuscripten was voor de hand liggend. In het eerder genoemde werk van Brieger staan alle illustraties uit manuscripten gerangschikt per canto en omdat het niet om hele grote aantallen gaat, zullen steeds alle beschikbare illustraties bij een canto gehanteerd worden bij het onderzoek ernaar. Voor een Nederlandse vertaling van Dante's werk zal de tweetalige editie van Rob Brouwer gehanteerd worden. Hierin zijn zowel de Italiaanse tekst als de Nederlandse vertaling ervan te vinden.

In dit onderzoek wordt eerst de methode bij dit onderzoek toegelicht. Vervolgens zal een beschrijving gegeven worden van de theorieën die voortgekomen zijn uit eerdere onderzoeken die ingegaan zijn op de vraag of Botticelli's illustraties vernieuwend zijn ten opzichte van de laatmiddeleeuwse afbeeldingen. Hierna zal aan de hand van de teksten en afbeeldingen, behorend tot de twee geselecteerde canti, gekeken worden naar de tekst-beeld relatie tussen de afbeeldingen uit de manuscripten en Botticelli's tekeningen. Naar aanleiding van de analyses van de zojuist genoemde afbeeldingen en tekstgedeeltes zal ik mijn bevindingen kort samengevat in de conclusie weergeven en bovendien mijn onderzoeksvraag beantwoorden. Ook zullen in dit laatste gedeelte suggesties voor vervolgonderzoek worden gedaan.

¹⁵ Barbara Watts, 'Sandro Botticelli's Drawings for Dante's 'Inferno': Narrative structure, Topography, and Manuscript Design' *Artibus et Historiae* 16 (1995): 163-201, 177.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren., 24.

2. Methode

In dit onderzoek staat het vergelijken van tekst en de daarbij behorende beelden centraal. Om tekst en beeld op de juiste manier te kunnen vergelijken, ben ik op zoek gegaan naar een methode voor onderzoek naar tekst-beeldrelaties binnen de discipline van de Kunstgeschiedenis. Helaas bleek dit niet eenvoudig, omdat er weinig -voor mijn vraagstelling relevant- onderzoek is gedaan naar tekst-beeldrelaties en met name als het gaat om tekst en beeld in middeleeuwse manuscripten. Wellicht is dit het gevolg van het problematische karakter van onderzoeken naar de relatie tussen tekst en beeld. In zijn werk *Words and Pictures* zegt Schapiro (1973) hierover: “(...) correspondence of word and picture is often problematic and may be surprisingly vague.”¹⁸ In zijn onderzoek naar Italiaanse manuscriptilluminaties stelt Alexander (2002): (...) yet the study of its iconography remains at a very rudimentary stage. Iconography should be taken to mean the study of the subject matter and meaning of images in the widest sense. (...).¹⁹

Om toch tot een goede onderzoeksmethode te komen voor het analyseren van de tekst-beeldrelaties tussen Dante's *Commedia* en de verschillende illustraties, zal ik twee verschillende methodes combineren. De eerste methode heeft betrekking op het analyseren van Dante's tekst en met de tweede methode hoop ik op de juiste manier de afbeeldingen te kunnen analyseren. Bij het toepassen van deze tweede methode zal ik dit uiteraard wel doen vanuit de tekst gezien. Ik zal dus uitgaan van de tekst en vervolgens pas kijken naar hoe de afbeelding zich verhoudt tot deze tekst. Dit is naar mijn mening beter dan uitgaan van de afbeeldingen en die eerst analyseren, omdat er van de afbeeldingen verschillende variaties zijn, terwijl er maar één tekst is die ik zal analyseren en er dus geen sprake is van variaties.

2.1 Tekstanalyse: letterlijke en allegorische betekenis

Zoals ook in de inleiding aan de orde is gekomen, zal in dit onderzoek zowel de letterlijke als de figuurlijke betekenis van de geselecteerde tekstgedeeltes gekeken worden. De letterlijke betekenis van de tekst spreekt eigenlijk voor zich: het gaat om wat de tekst in de eerste plaats zegt en duidt niet op een diepere betekenis. Dit is echter wel het geval bij de figuurlijke, allegorische betekenis van de tekst. Schapiro verwoordt de symbolische betekenis als: “(...) symbolic in that the objects and events referred to literally are themselves signs of other objects, actions, and ideas.”²⁰ Deze betekenis is echter niet altijd voor de hand liggend en vraagt om nadere toelichting.

In de Middeleeuwen bestonden er verschillende theorieën over het begrip allegorie, waarvan de vier belangrijkste -de personifiërende allegorie, de middeleeuwse allegorische interpretatie van Vergilius en Ovidius, de allegorische techniek zoals de grammaticus en de retoricus deze zien en de viervoudige exegese van de Schrift- weerspiegeld worden in de *Divina Commedia*. Maar bijna iedere commentator van Dante's werken van de veertiende tot de twintigste eeuw, zag de theorie van de personifiërende allegorie als essentie van dit gedicht.²¹

De theorie van de viervoudige exegese van de Schrift ontstond in de periode van de Middeleeuwen doordat de kerkvaders een basissysteem formuleerden voor de interpretatie van Bijbelse teksten, die gebaseerd was op de christelijke theologie. Augustinus zegt hierover: “(...) we can have as many interpretations as we like, but ultimately they all have to point to the same infinite and unalterable truth of God's word.” In zijn *Doctrina Christiana* stelt hij dat bijbelse teksten twee manieren geïnterpreteerd worden: op een literaire/historische manier

¹⁸ Meyer Schapiro, *Words and Pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text* (Den Haag: Mouton, [1973]), 9.

¹⁹ Jonathan Alexander, *Studies in Italian Manuscript Illumination* (London: Pindar Press, [2002]), 42.

²⁰ Schapiro, 13.

²¹ Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia* (Princeton: Princeton U.P, [1969]), 3-5.

en op een spirituele manier.²² Thomas van Aquino voegde aan deze twee lagen van betekenissen nog toe dat alleen de Schrift geïnterpreteerd moet worden als een tekst met een spirituele betekenis. Wereldse poëzie kan niet op dezelfde manier geïnterpreteerd worden, maar alleen op een literaire manier.²³ Bovendien stelt hij dat de Schrift een literair/historische, een allegorische, een morele en een anagogische laag van betekenis had. Deze laatste drie lagen van betekenissen behoren alle drie tot de spirituele of allegorische betekenislaag. De tweede laag zelf noemt hij ook allegorisch, waarmee hij een typologie bedoelt.²⁴

Over de allegorische betekenis zegt Dante zelf in een brief aan Cangrande della Scala: “(mijn werk) heeft een andere betekenis wanneer men het leest naar de letter dan wanneer men het leest naar datgene wat door de letter wordt aangeduid. De eerste betekenis noemt men de letterlijke, de tweede de allegorische.”²⁵ Iets verder in dezelfde brief voegt Dante hier nog de morele en anagogische betekenis toe, maar dit zijn eigenlijk verfijningen of aspecten van het begrip allegorie. Om deze reden zal hierop niet verder ingegaan worden in dit onderzoek. Wel zal ik proberen te achterhalen of deze allegorische betekenis, naast de letterlijke betekenis, terug te zien is in de verschillende afbeeldingen. Hierbij zal ik de vertaling van Van Dooren hanteren, omdat hierin bij ieder canto de allegorische betekenissen van bepaalde aspecten in de tekst aangegeven zijn.

2.2 Beeldanalyse: iconografie en interpretatie

Niet alleen het interpreteren van de tekst kan problemen geven bij onderzoek naar de tekst-beeldrelatie, ook de analyse van het beeld lijkt niet eenvoudig te zijn. Vanbergen (1986) noemt dit probleem het interpretatieprobleem in de kunstgeschiedenis. Volgens hem bestaat de interpretatie van een beeld uit aan de ene kant externe kritiek en aan de andere kant interne kritiek. Dit eerste aspect houdt de veilige zijde van kunsthistorisch onderzoek in: de datering, oorsprong en auteurschap. Maar het andere aspect, belangrijk voor dit onderzoek, is de interne kritiek waarmee getracht wordt de inhoud en informatieve waarde van een object te bepalen.²⁶

Een kunsthistorische interpretatietheorie verstaat onder interpretatie meestal een iconografische verklaring van de figuren in het schilderij, van hetgeen waarover het schilderij als onderwerp handelt. Wanneer de interpretatie alleen betrekking heeft op het onderwerp van de voorstelling en niet op stijlelementen, is er sprake van een iconografische analyse.²⁷ Deze manier van interpretatie zal ik hanteren bij de analyse van de teksten en afbeeldingen. Hoewel het in de eerste plaats gaat om de interpretatie van wat de kunstenaars weergeven in hun afbeeldingen, zal het niet mogelijk zijn om stijlelementen volledig achterwege te laten in dit onderzoek. Volgens Weitzman (1970) is de inhoud ofwel de iconografie bij methodes voor beeldkritiek, zoals in het geval van miniaturen, verbonden met de stijl.²⁸ Toch zal ik in dit onderzoek vooral kijken naar de inhoud van de afbeeldingen, naar wat zij weergeven uit Dante's tekst en komt de manier waarop dit gedaan wordt op de tweede plaats.

Als het gaat over de symbolische betekenis, die te maken heeft met de allegorische en iconografische betekenis, haalt Vanbergen de woorden van Hegel (1971) aan, die stelt dat het kenmerkende van deze betekenis is, dat ze niet volledig in woorden of klare begrippen uitgedrukt kan worden.²⁹ Hij redeneert hier dus vanuit het beeld en niet vanuit de tekst. In mijn onderzoek zal ik andersom redeneren: vanuit de tekst en dit vervolgens vergelijken met het beeld. Wanneer de allegorische betekenis niet volledig in woorden en klare begrippen uitgedrukt kan worden in een beeld, is dit dan andersom ook het geval? Kan de symbolische

²² Simon Brittan, *Poetry, Symbol and Allegory: interpreting metaphorical language from Plato to the present* (Charlottesville: Univ. of Virginia Press, [2003]), 2.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, 15-28.

²⁵ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans Van Dooren, 25.

²⁶ J.F.H.H. Vanbergen, *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie* (Leuven: Leuven U.P., [1986]), 3.

²⁷ Ibidem, 13.

²⁸ Kurt Weitzmann, *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration* (Princeton: Princeton U.P., [1970]).

²⁹ Hegel (1971) in: Vanbergen, 18.

laag van betekenis door de illustrators niet weergegeven worden in hun beelden? Op deze vraag hoop ik in dit onderzoek antwoord te vinden.

Hoewel de werkwijze van Vanbergen tegenovergesteld is aan de werkwijze van dit onderzoek, zijn sommige van zijn bevindingen relevant voor de methode die ik toe zal passen. Zo stelt hij dat een beschrijving van de taal van de schilderkunst niet mogelijk is. Er is volgens hem slechts één niveau waarop het beeld met de taal vergeleken kan worden en dat is het niveau van de tekst als voorstelling van een werkelijkheid en de voorstelling als tekst over de werkelijkheid.³⁰ Verder stelt hij dat spreken over voorstellingen een apart probleem kent, omdat hier een overgang plaatsvindt van een visueel naar een talig medium. (...). Vervolgens vraagt hij zich af: “Kan een voorstelling gelezen worden als een tekst?”³¹ Zijn antwoord daarop is dat dit inderdaad mogelijk is, maar dat iedere beschrijving selectief is. “Hoewel de beschrijving de enige toegang tot een werk is en de interpretatie noodzakelijkerwijs bemiddeld is door de beschrijving.”³²

Helaas heb ik geen methode kunnen vinden die duidelijker aangeeft op welke manier tekst-beeldrelaties binnen de kunstgeschiedenis onderzocht kunnen worden. Het lijkt alsof vooral de analyse van het beeld uitsluitend berust op interpretatie en men bij het onderzoeken van een tekst-beeldrelatie dus op de eerste plaats vooral aangewezen is op eigen ideeën. Hierdoor is het vooral belangrijk om zo dicht mogelijk bij de tekst te blijven en vanuit de tekst het beeld te benaderen. En wanneer interpretatie zo'n grote rol inneemt is het op de juiste manier verantwoorden hiervan naar mijn mening onmisbaar. Dit zal ik daarom ook nastreven in mijn onderzoek.

2.3 Analyse tekst en beeld

Door naar de letterlijke tekst te kijken, dus naar de gebeurtenissen en handelingen die in de tekst beschreven worden, de uiterlijke kenmerken van personen, dieren, figuren en omgeving wil ik erachter komen hoe Botticelli en de kunstenaars van de manuscripten de letterlijke betekenis van Dante's woorden omgezet hebben in beeld. Daarnaast zal ik ook de figuurlijke betekenis van Dante's woorden bij mijn onderzoek betrekken, door te kijken naar de manier waarop zowel Botticelli als de illustrators van de manuscripten de symboliek van bepaalde personen, objecten en handelingen weergeven, wanneer deze aanwezig zouden kunnen zijn. Toch zal ik niet in alle gevallen alle mogelijke figuurlijke betekenissen van een tekstgedeelte aankaarten, omdat bijna iedere passage die Dante heeft opgeschreven een figuurlijke betekenis heeft. Lang niet al deze betekenissen kunnen, naast het uitdrukken in woorden, ook in beeld weergegeven worden. Daarom zal ik de teksten en beelden eerst vergelijken door te kijken naar de letterlijke en (niet alle) figuurlijke betekenissen van de tekst en vervolgens kijken naar wat er is afgebeeld en welke betekenis(sen) de illustrator dus probeert weer te geven in zijn illustratie.

Bij de analyse van de tekst en afbeeldingen is niet gekeken naar kleurgebruik. Het werk van Brieger bevat namelijk alleen afbeeldingen die zwart/wit weergegeven zijn en niet alle afbeeldingen hiervan zijn op www.danteonline.it te vinden (op deze website zijn de beschikbare afbeeldingen wel in kleur te vinden). Bovendien bevatten de illustraties van Botticelli ook geen kleur, waardoor eventuele kleurverschillen in de afbeeldingen uit de manuscripten niet vergeleken kunnen worden met de afbeeldingen van Botticelli.

³⁰ Vanbergen, 131-132.

³¹ Ibidem, 8.

³² Ibidem, 11.

3. Theorie

3.1 Veertiende- en vijftiende-eeuwse illustrators

Zoals eerder in de inleiding beschreven, zijn er bijna 200 overgeleverde manuscripten van de *Commedia*, afkomstig uit de veertiende en vijftiende eeuw, die miniaturen met enige figuratieve inhoud of zelfs een verhalende cyclus bevatten met scènes uit Dante's meesterwerk. De illustraties uit de oudste overgeleverde manuscripten representeren een traditie van de *Commedia*-illustratie die uitmondt bij Botticelli's ontwerpen, welke hij maakte tussen 1480 en 1490. Volgens Owen ontstonden in de werkplaatsen van de professionele illustrators al snel patronen in de *Commedia*-iconografie, die verrassend weinig veranderden gedurende de periode van 150 jaar waarin de manuscripten van Dante's meesterwerk werden geproduceerd. De consistentie in de illustraties schrijft Owen enerzijds toe aan de rijke leken die opdracht gaven tot het illustreren van de manuscripten en anderzijds aan de de methode die gehanteerd werd bij de productie van de manuscripten. Het grootste deel van de bestaande manuscripten van de *Divina Commedia* werd volgens haar geïllustreerd in werkplaatsen, door professionele illustrators.³³ Alexander (1992) stelt in zijn boek *Medieval Illuminators and their Methods of Work* zelfs, dat in een contract tussen de opdrachtgever en de illustrator in detail beschreven stond wat er in de miniaturen gerepresenteerd moest worden.³⁴ Owen stelt echter dat zij over de illustraties in *Commedia*-manuscripten geen specifieke contractuele instructies kan vinden. Een mogelijke reden hiervoor zou volgens haar kunnen zijn dat deze instructies ooit bestonden, maar in de loop der tijd verloren zijn gegaan.³⁵

Omdat traditie een belangrijke rol speelde in de middeleeuwse kunst, was het "hard to break away from an accepted image". Het gevolg hiervan was, dat illustrators die een serie afbeeldingen succesvol hadden afgerond voor een manuscript, navolging kregen van andere illustrators, die patronen, motieven en composities kopieerden. Op deze manier ontstonden er in de werkplaatsen twee basissystemen voor het illustreren van de *Divina Commedia*. Het eerste systeem hield in dat ieder *cantica* van de *Commedia* een miniatuur bevatte, die vaak in de initiale letter van de titelpagina gepositioneerd werd. Het tweede systeem was minder eenvoudig; hierbij werd een cyclus van miniaturen weergegeven die het verhaal beschreef en waarbij gewoonlijk ieder *canto* van de *Commedia* een afbeelding bevatte.³⁶

Illustrators van afbeeldingen volgens het eerste systeem waren niet in staat om een volledig verhaal weer te geven, in plaats daarvan maakten ze een algemene afbeelding op de titelpagina. De meerderheid van deze exemplaren werd geproduceerd in Florence, waar vooral in het midden van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw een grote vraag moet zijn geweest naar geïllustreerde kopieën van Dante's meesterwerk, gezien het grote aantal kopieën van de *Commedia* die in deze stad werd geproduceerd. De druk die door het grote aantal aanvragen stond op het kopiëren van Dante's tekst, lijkt de oorzaak te zijn van dit eerste systeem van illustratie.³⁷ In dit onderzoek worden de illustraties die volgens de beschrijving van het eerste systeem geproduceerd zijn, niet meegenomen. De tekeningen die Botticelli produceerde, illustreren alle *canto*'s van de *Commedia*, net als de illustraties uit de veertiende en vijftiende eeuw die volgens het tweede systeem geproduceerd zijn. Daarom zijn deze naar mijn mening veel beter met elkaar te vergelijken dan Botticelli's illustraties en de illustraties die volgens het eerste systeem geproduceerd zijn. Ik verwacht dat deze keuze van onderzoeksmateriaal de validiteit van mijn onderzoek ten goede zal komen.

Bij de illustrators die volgens het tweede systeem van illustratie, de cyclus van miniaturen werkten, ging het vooral om het weergeven van het verhaal van Dante's tekst en niet om de allegorische of symbolische interpretatie ervan. Zij moesten bij het afbeelden van

³³ Owen, 164.

³⁴ Jonathan Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New Haven: Yale U.P., [1992]), 52-53.

³⁵ Owen, 185.

³⁶ Ibidem, 164-166.

³⁷ Ibidem, 166.

dit verhaal een keuze maken tussen het weergeven van het verhaal in opeenvolgende fases als stadia van de reis of het weergeven van één belangrijk moment uit ieder canto.³⁸

Het weergeven van opeenvolgende fases uit het verhaal van de *Commedia*, werd soms gedaan volgens het ‘frieze-like’ formaat, waarbij de illustrator onder aan de pagina een horizontale strip met afbeeldingen maakte. Deze methode was vooral populair in de *Trecento*, maar ook aan het begin van de vijftiende eeuw waren er illustrators die dit formaat overnamen en aanpasten aan hun eigen ideeën. In bijvoorbeeld het bekende manuscript MS Yates Thompson 36 (Londen, British Library), laat de illustrator zien dat het bij deze methode mogelijk is om verschillende gebeurtenissen met elkaar te combineren en af te beelden. Scènes die zich eerder afspeelden in de aardse levens van figuren die Dante in de Hel ontmoet, worden gecombineerd met gebeurtenissen uit het verhaal dat zich in de Hel afspeelt, door ze in één miniatuur af te beelden. Deze manier van weergeven komt zelden voor in illustraties uit de veertiende eeuw, maar is in de vijftiende eeuw gebruikelijker.³⁹

3.2 Botticelli en zijn illustraties voor *La Divina Commedia*

De zojuist beschreven methode van het weergeven van de gebeurtenissen in de *Commedia* door middel van een randversiering met verschillende stadia uit Dante’s reis, werd door de eerste eeuwen van de *Commedia*-illustratie heen op verschillende manieren toegepast. Rond 1480 koos Botticelli voor een variatie op deze methode, toen hij begon aan zijn visuele weergave van de *Divina Commedia* voor Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici. Het manuscript was kennelijk bestemd als een luxe productie. Iedere bladzijde van geitenhuidperkament is 32 bij 37 centimeter, waarbij aan de ene kant Dante’s tekst te zien is in een vijftiende-eeuws handschrift, verdeeld in vier kolommen en aan de andere, gladde kant de paginagrote illustraties van Botticelli afgebeeld zijn.⁴⁰ De illustraties zijn eerst aangebracht met zilverstift en vervolgens overgetrokken met pen. Oorspronkelijk was het de bedoeling dat zij daarna geschilderd werden in aquarel, zoals te zien is aan de drie illustraties die af zijn. Hierna heeft Botticelli zijn project echter opgegeven, volgens Bertini (1968) was de reden wellicht dat de illustraties niet voldeden aan zijn artistieke eisen.⁴¹

Helaas is Botticelli’s manuscript niet compleet als het om de afbeeldingen gaat: sommige canto’s zijn waarschijnlijk nooit afgebeeld en sommige bladzijdes zijn verloren gegaan. Volgens Ettlinger & Ettlinger is dikwijls moeilijk te achterhalen wat Botticelli precies bedoelde, doordat de schetsen vaak zwak zijn. Toch zijn de schetsen naar mijn mening bruikbaar als onderzoeksmateriaal. Vooral omdat ook de afbeeldingen in de veertiende- en vijftiende-eeuwse manuscripten niet altijd even goed in tact gebleven zijn en daardoor niet altijd alles duidelijk te zien is op de afbeeldingen.⁴²

Botticelli: traditioneel of vernieuwend?

Zoals eerder in de inleiding besproken is, zou Botticelli volgens sommige onderzoekers bij het maken van zijn illustraties voortborduren op patronen uit afbeeldingen in manuscripten uit de late Middeleeuwen. Andere onderzoekers stellen juist dat Botticelli’s tekeningen vernieuwend waren ten opzichte van deze afbeeldingen. In het artikel ‘Dante’s Reception by 14th- and 15th-century Illustrators of the *Commedia*’ stelt Owen dat de betekenis van een prominente kunstenaar als Botticelli in de geschiedenis van de *Commedia*-illuminatie niet kan worden vergeten, maar dat het niet zo is dat hij alles heeft overschaduwd wat er voor hem was, dus de eerdere illustrators waaraan hij diverse aspecten schuldig is en in wiens traditie hij zich op verschillende manieren heeft gevoegd.⁴³

Eerder in het artikel noemt zij verschillende factoren die eraan bij hadden kunnen dragen dat Botticelli vernieuwend was met zijn weergave van Dante’s tekst, maar zelfs door

³⁸ Owen, 169.

³⁹ Ibidem, 170.

⁴⁰ Leopold Ettlinger & Helen Ettlinger, *Botticelli* (London: Thames and Hudson, [1976]), 178.

⁴¹ Aldo Bertini, *Drawings by Botticelli*. Vertaling door Florence Philips (New York: Dover [1968]), 4.

⁴² Ettlinger & Ettlinger, 178-179.

⁴³ Owen, 182.

deze factoren kon hij niet breken met de traditie zoals die was ontstaan bij de illustrators in de late Middeleeuwen. De eerste factor die zij noemt is de zekere vrijheid die Botticelli had om zijn eigen ideeën weer te geven bij het maken van zijn illustraties, hoewel hij ze produceerde voor Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Daarnaast was hij, in tegenstelling tot de meeste eerdere illustrators, opgeleid en kon hij dus zeker zelf de *Commedia* lezen. Tot slot was, volgens Owen, de belangrijkste factor dat "(...) he was not a small cog in a large production machine." Wellicht kreeg Botticelli hulp van assistenten bij het kleuren van het werk, maar hij was wel in staat om zelf de ontwerpen te leiden en de controle hierover te hebben. Vervolgens zegt Owen hierover: "Assuming that this was the case, the resulting illustrations by Botticelli for the *Commedia* are surprisingly traditional, and although he never managed to complete his illustrations, his designs as they stand today give a clear indication of the debt he owed the earlier illustrators. The only new element he brings to them is his superior skill as a draughtsman."⁴⁴

Ettlinger & Ettlinger

Maar is dit werkelijk het enige nieuwe element dat toegeschreven kan worden aan Botticelli's illustraties? Is er niets veranderd als men zijn afbeeldingen vergelijkt met de illustraties die in de veertiende en vijftiende eeuw geproduceerd werden? Op dit punt is niet iedereen het met Owen's opvatting eens. In het boek *Botticelli* stellen Ettlinger & Ettlinger dat de illuminatie van Dante's manuscripten het algemene patroon volgde van de late middeleeuwse boekillustratie, waarbij afbeeldingen geïntegreerd werden in de geschreven pagina en in of naast de tekst geplaatst werden. Hierbij halen zij de verschillende methodes aan, zoals deze eerder in dit hoofdstuk genoemd zijn. Maar welke methode illustrators ook hanteerden, zo menen zij, "(...) the picture remained comparatively small and compact. A whole page, text and illustrations, formed a decorative entity, sometimes enhanced by a historiated initial or an ornamental border. Botticelli broke radically with this tradition. Each drawing fills a whole page and is completely separated from the text in which now is written on the opposite page."⁴⁵ Zij stellen dus, dat Botticelli's tekeningen op het eerste gezicht al vernieuwend zijn, omdat de manier waarop hij de afbeeldingen naast de tekst plaatst, heel anders is dan de middeleeuwse illustrators die de het beeld in de tekst plaatsen. Het gaat hier dus nog niet om *wat* er afgebeeld wordt, maar *hoe* het afgebeeld wordt.

Vervolgens wijzen Ettlinger & Ettlinger erop, dat het karakter van het 'stripverhaal' dat de voorgaande illustraties in manuscripten hadden, geheel getransformeerd is in omvangrijke omgevingen voor ieder canto en dat de figuren zich over de hele pagina bewegen zoals zij zich ook door iedere scène bewegen. Hierover zeggen zij: "Botticelli has, with incredible imagination, come as close he can to giving his figures animation in a medium which only allows poses. (...) Botticelli has also paid meticulous attention to the continuity of the poem so that each setting flows into the next."⁴⁶ Hier gaat het dus om twee vernieuwende aspecten van Botticelli: de manier waarop hij de figuren in een afbeelding weergeeft en hoe de verschillende omgevingen in het verhaal van de *Commedia* in elkaar overlopen.

Watts

Deze uitspraken van Ettlinger & Ettlinger zijn, naar mijn mening, niet heel sterk beargumenteerd. Zij geven in hun boek wel een aantal voorbeelden om hun mening kracht bij te zetten, maar echt diep gaan zij niet in op de vergelijking tussen beide soorten illustraties. Wie dit echter wel doet, is Barbara Watts. In haar artikel 'Sandro Botticelli's Drawings for Dante's "Inferno": Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design', laat zij aan de hand van talloze voorbeelden zien dat Botticelli's tekeningen bij de *Inferno* zeer vernieuwend zijn door verschillende factoren.

Volgens Watts waren er drie belangrijke elementen waar Botticelli mee te maken had toen hij begon met het illustreren van de *Divina Commedia*: de structuur van het verhaal –

⁴⁴ Owen, 181.

⁴⁵ Owen, 181-182.

⁴⁶ Ettlinger & Ettlinger, 180-181.

zowel als een serie gebeurtenissen als een reeks plaatsen - , de materiële structuur van de rijken waar Dante doorheen reist en tot slot de architectonische structuur van de *Commedia*. Hiermee probeert Botticelli in iedere illustratie rekening te houden, zodat dit klopt met de tekst van zowel het individuele canto als de totale tekst van het gedicht.⁴⁷ Watts stelt vervolgens dat eerdere illustrators van Dante's meesterwerk zich vanzelfsprekend op de letterlijke betekenis van de tekst hadden gefocust. Botticelli deed hetzelfde en de tradities in de manuscriptilluminatie van de *Commedia* gaven hem een inhoudelijke basis waarop hij verder kon werken. Maar zijn cyclus verschilt van zijn voorgangers, door de volledigheid van de manier waarop hij het verhaal behandelt en in de mate waarin de letterlijke betekenis van de tekst Botticelli's picturale interpretatie bepaalt. Volgens Dante was voor zowel de dichter als de interpretator de letterlijke betekenis van de tekst in de eerste plaats het meest belangrijk, omdat deze de andere dimensies -en daarmee dus de allegorische betekenis- van het gedicht toegankelijk maakt. Botticelli aanvaardde dit, want zijn bewerking van de tekst reflecteert de letterlijke betekenis die zo'n belangrijke rol speelt in het gedicht.⁴⁸

Evenals Ettliger & Ettliger stelt Watts dat Botticelli vernieuwend is in de manier waarop hij de gebeurtenissen en figuren in een afbeelding plaatst en de omgevingen van de drie rijken weergeeft. Watts is van mening dat Botticelli de canti van de *Commedia* illustreerde door een continu verhaal, gemaakt binnen ruimtelijk verenigde composities. Eerdere illustrators van de *Commedia* die dit type van een picturaal verhaal hanteerden, smolten twee of drie vignetten samen in één illustratie, waarbij de serie gebeurtenissen van links naar rechts in een smalle ruimte afgebeeld werden. De lay-out van Botticelli's codex echter, stond volgens Watts een veel uitgebreidere aanpassing aan de tekst toe. Voor iedere illustratie was een paginagrote ruimte beschikbaar, waarbij Botticelli gebruik maakt van een stijgend perspectief en talrijke vignetten, afgebeeld in de uitgestrekte ruimte. Dit formaat van afbeeldingen was uitermate geschikt omdat Dante's gedicht episodisch is en niet gebouwd rondom een enkele belangrijke gebeurtenis.⁴⁹

Over het weergeven van de verschillende landschappen die Dante ziet tijdens zijn reis, zegt Watts dat Botticelli het landschap weergeeft alsof het zich, zo ervaart Dante dit ook, geleidelijk ontvouwt. Dit is volgens haar "(...) a detail of central importance because the plot line of the poem is a function of landscape. (...) Botticelli's treatment of the landscape reflects its significant role in the poem. For both poet and artist, the temporal sequence of events is inseparable from the unfolding landscape."⁵⁰ Deze onafscheidelijke relatie tussen landschap en gebeurtenissen onderstreept Botticelli door in zijn serie illustraties ruimtelijke continuïteit aan te brengen. De landschappen zijn op zo'n manier bijgesneden, dat de ondergrens van de ene omgeving onveranderd overeenkomt met de bovengrens in de latere omgeving. Botticelli paste deze techniek zelfs toe wanneer Dante de overgang naar een nieuwe omgeving niet noemt. Op deze manier toont Botticelli ook wat Dante gezien *zou kunnen* hebben, in plaats van alleen wat hij beschreven heeft.⁵¹

Owen

De stelling van Ettliger & Ettliger en Watts dat Botticelli vernieuwend is in de manier waarop hij de gebeurtenissen met figuren afbeeld en de achtergronden weergeeft, gaat dus lijnrecht in tegen wat Owen hierover zegt. Kort gezegd is ze namelijk van mening dat "(...) Botticelli's use of repeated figures and simple landscape motifs to divide the journey are derived from earlier patterns and compositions."⁵² Ze legt dit vervolgens uit door te stellen: "While he is a clever and versatile enough artist to adapt these models there is, in fact, little that is completely new in his *Commedia* drawings. Barbara Watts claims that while Botticelli may have made use of the medieval idea of repeating figures in a narrative sequence in

⁴⁷ Watts, 165.

⁴⁸ Watts, 165,167.

⁴⁹ Ibidem, 167-168.

⁵⁰ Ibidem, 175.

⁵¹ Ibidem, 176.

⁵² Owen, 170.

Inferno, his arrangement of that progression to move down and ‘through’ the page rather than across it was an innovation.” Volgens Owen is dit idee niet nieuw en is dit vooral goed te zien is in de miniaturen die de gebeurtenissen representeren die plaatsvinden in de Malebolge.

Daarna stelt Owen: “A second innovation with which Watts credits Botticelli is the representation of the end of one episode at the start of the next, to emphasize the progression of the journey, and also the divisions between the different sections.” Maar volgens haar was dit al gebruikelijk in eerdere manuscripten, waarin het effect van een ononderbroken reis bereikt wordt, doordat er geen definitieve scheiding aangebracht is om aan te geven waar het ene canto begint en het andere canto eindigt.⁵³

Watts – en in mindere mate Ettlinger & Ettlinger- en Owen lijken goed gekeken te hebben naar de manier waarop de gebeurtenissen en omgevingen van de *Commedia* weergegeven zijn in veertiende- en vijftiende-eeuwse manuscripten en in de illustraties van Botticelli. Waar Owen vooral schrijft vanuit de illustraties die in de late Middeleeuwen werden geproduceerd en Watts vooral vanuit de vermeende vernieuwingen van Botticelli, is er ook een aspect waar Watts wel aandacht aan besteedt, maar wat Owen lijkt te negeren in haar onderzoek. Dit is namelijk de manier waarop de illustrators om gegaan zijn met de woorden van Dante’s tekst. Hebben zij letterlijk weergegeven wat hij schrijft of hebben ze de tekst in een breder perspectief geplaatst en hoe komt de structuur van de tekst terug in de afbeeldingen? Watts zegt over Botticelli’s illustraties al aan het begin van haar artikel dat veel onderzoekers, sinds de publicatie van Botticelli’s illustraties in 1887, hier kritisch over geschreven hebben. En dat, hoewel de bevindingen over het overbrengen van de toon en de geest van Dante’s woorden variëren, “(...) most have agreed that Botticelli’s pictorial adaptation is faithful to the text, and unmatched in the fullness of its narrative treatment. His translation of the text to image, however, involves much more than the representation of the events that the *Commedia* records.(...) In short, he envisioned a manuscript which in its every aspect would mirror the poem it contained.”⁵⁴

⁵³ Owen, 172.

⁵⁴ Watts, 164.

4. Analyse tekst – beeld relatie canto X

In het tiende canto van de *Commedia* zijn Dante en Vergilius net aangekomen in de stad van Dis en bevinden ze zich in de zesde Hellekring. Deze kring bestaat uit een grafveld met open graven waarin de ketters verbrand worden, onder wie Epicurus en zijn volgelingen. Dante ontmoet hier de Florentijn Farinata degli Uberti, waarmee hij een gesprek heeft over de politieke situatie in Florence. Het gesprek wordt even onderbroken wanneer Cavalcante Cavalcanti, een andere stadsgenoot, vraagt naar zijn zoon Guido Cavalcanti, dichter en vriend van Dante. Vervolgens voorspelt Farinata Dante's ballingschap. Hierna vertrekken Dante en Vergilius naar de volgende kring. Bij dit canto behoren twaalf verschillende manuscripten, die samen veertien afbeeldingen bij de tekst bevatten. Een analyse per afbeelding is te vinden in de eerste bijlage.

4.1 Kettters (vers 1-21)

Dante beschrijft aan het begin van het canto hoe hij samen met Vergilius een afgelegen pad betreedt, tussen de muren van de stad en het martelveld, en hem vraagt of de mensen die in de graven liggen ook te zien zijn. Vergilius verwijst met zijn antwoord op Dante's vraag naar de Jongste Dag en het Laatste Oordeel en noemt de Griekse filosoof en hedonist Epicurus als een van de zielen die zich in de graven bevindt. Vervolgens raadt Vergilius dat Dante graag een bepaalde ziel wil ontmoeten. Dante zegt dat Vergilius dit moest raden omdat hij weinig wil zeggen tegen Vergilius.

Ora den va per un secreto calle,
tra 'l muro de la terra e li martìri,
lo moi maestro, e io dopo le spalle. 3

'O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi, 'cominciai, 'com' a te piace
parlami, e sodisfammi a' miei disiri. 6

La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder ? già son levati
tutt'i coperchi, e nessun guardia face.' 9

E quelli a me: 'Tutti saran serrati
quando di Iosafat qui torneranno
coi corpi che là sù hanno lasciati. 12

Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno 15

Però a la dimanda che mi faci
quinc'entro satisfatto sarà tosto,
e al disio ancor che tu mi taci.' 18

E io: 'Buon duca, non tegno riposto
a te mio cuor se non per dicer poco,
e tu m'hai non pur mo a ciò disposto.' 21

Nu gaat hij, 'n afgelegen pad langs, tussen
de muren van de stad en 't martelveld,
mijn meester, en ik volg hem op zijn schreden.3

'O hoogst vermogen, U,' zei 'k, 'die mij zo
wenst rond te voeren door de Hellekringen,
voldoe aan mijn verlangen en vertel: 6

de mensen die hier in die graven liggen,
zijn die te zien ook? Want de deksels, kijk,
staan alle open, niemand die de wacht houdt.' 9

En hij: 'Ze zullen zich dán sluiten als
men uit 't dal van Josaphat hier terugkeert
mét 't lichaam dat men boven achterliet. 12

Hier ligt begraven Epicurus, samen
met heel zijn aanhang: al degenen die
de ziel ook, mét dat lichaam, laten sterven. 15

Dus aan 't verzoek dat jij mij deed, wordt hier,
in deze kring, weldra voldaan, en tevens
aan die wens die jij nog voor mij verzwijgt.' 18

'Mijn gids, 'k verberg mijn hart voor u alleen maar
omdat ik u slechts weinig zeggen wil
- iets wat u mij al menigmaal op 't hart bond!' 21

In dit eerste gedeelte beschrijft Dante hoe de plaats eruit ziet waar ze zich aan het begin van dit canto bevinden: een afgelegen pad, tussen de muren van de stad en het martelveld waar zich graven (later, in de verzen 29, 40 en 52 noemt hij ook het woord tomben) bevinden met open deksels. Op acht van de veertien afbeeldingen zijn de stadsmuren te zien van de stad van Dis, hoewel dit soms niet heel realistisch wordt weergegeven, zoals op afbeelding 11, waar



Dante en Vergilius even groot zijn als de torens op de stadmuur. Op zes afbeeldingen is niet te zien dat Dante en Vergilius zich binnen de stadsmuren bevinden. Achter de stad van Dis bevinden zich op zes afbeeldingen (soms slechts een klein gedeelte) rotsen, bergen of een combinatie hiervan, waarmee verwezen wordt naar de rotswand die zich aan de andere kant van de Styx bevindt.

Botticelli laat zien hoe Dante en Vergilius door de poort van de stadsmuur komen, terwijl rechts van de poort een aantal demonen toekijken. In de manuscripten zijn zij op geen enkele afbeelding weergegeven. Buiten de muren is de Styx te zien die zij zojuist overgestoken zijn. Rotsen of bergen zijn achter de rivier niet te zien, maar de bovenkant van de afbeelding is erg vaag. Hierdoor valt niet met zekerheid te zeggen dat Botticelli die ook daadwerkelijk niet heeft afgebeeld. Opvallend is dat Dante en Vergilius zich niet alleen op deze afbeelding



op het grafveld begeven, maar dat op de afbeelding bij canto XIII het eerste deel van het grafveld al zichtbaar is en op afbeelding XIV al te zien is hoe zij de poort door gegaan zijn en



in de zesde kring zijn aangekomen. Op deze afbeelding is weergegeven hoe zij naar de poort toelopen, er onder doorgaan en een gesprek voeren aan het begin van het grafveld, gezien vanaf de zijkant. Op de volgende afbeelding zien we de figuren recht van voren, waardoor heel duidelijk eerst de reis

naar de kring en vervolgens de scène in de kring zelf weergegeven wordt. Het weergeven van een deel van het grafveld bij canto IX, wordt ook in een klein deel van de manuscripten gedaan. Bij canto XIII is dit echter nergens gedaan.

De graven die Dante ziet, zijn leeg, want hij vraagt aan Vergilius of ‘de mensen die hier in die graven liggen, zijn die te zien ook?’ (vers 7,8) Alleen de zielen Farinata en Cavalcante zal hij later in het canto uit hun tombes zien komen. Toch hebben sommige illustrators in hun manuscripten ook andere dan deze twee zielen afgebeeld, die in hun graven

te zien zijn, zoals op afbeelding 8. Ook Botticelli heeft dit gedaan, maar dan door alleen hoofden en ledematen van veroemden te laten zien. Op deze manier blijft hij, naar mijn mening,



dichter bij de tekst. Ondanks dat Dante de schimmen niet ziet, hoort hij aan het gejammer (canto IX) dat er mensen in de graven liggen die lijden. Waarschijnlijk heeft Botticelli hen weergegeven omdat de lijdende mensen een belangrijke groep vormen in het verhaal over Dante's reis. De lezer weet door de tekst dat zij zich in de tombes bevinden en op deze manier visualiseert Botticelli dit. Essentieel hierbij is de weergave van het lijden van de ketters. Botticelli volgt Dante's tekst ‘(..) daaruit klonk geklaag, zo luid: dat moest van jammerlijk geplaagde schimmen komen.’ (vers 122, 123, canto IX) bij het weergeven van de angstige, jammerende zielen die veel pijn lijden. Dit is een heel groot verschil met de neutrale, stil uitzierende zielen in de manuscripten, waarbij geen enkel spoor van het lijden van de zielen te bespeuren valt, terwijl dit een heel belangrijke rol speelt in dit canto. Het straffen van zondaars is daarnaast een van de belangrijkste aspecten van de Hel en maakt bovendien onderdeel uit van de figuurlijke betekenis die Dante's gedicht weergeeft, namelijk de weg naar verlossing.

In de manuscripten worden niet alleen ‘neutraal uitzierende’ schimmen weergegeven, ook is het slechts een klein aantal (als het er meer zijn dan alleen Farinata en Cavalcante), terwijl Vergilius hierover in canto IX zegt: ‘(..) Die mensen, dat zijn ketters met al hun aanhang, hele graven vol, veel meer en voller dan ik jou zie denken.’ Botticelli is de enige die de grootsheid en massaalheid van het grafveld met de tombes en ketters probeert te visualiseren. Over de deksels van de graven waarin de ketters zich bevinden, zegt Dante dat zij ‘staan alle open’(vers 9). Ook in canto IV zegt hij: ‘Van alle graven was de zerk (grafdeksel) geopend’ (vers 121). Maar op vijf afbeeldingen in de manuscripten zijn geen zerken te zien; in de andere zeven manuscripten is dit wel het geval en zijn de deksels ook (deels) van het graf af, zoals in afbeelding 8. Botticelli blijft in dit opzicht trouw aan Dante's tekst en heeft de deksels allemaal op een manier op de graven geplaatst, dat zij open zijn en goed te zien is dat de ketters branden. Ook laat hij, door hoogteverschillen aan te brengen, zien dat de grond oneffen is, zoals in canto IX gezegd wordt (vers 115). Iets dat in slechts drie manuscripten terug te vinden is. Botticelli blijft dus ook met zijn weergave van de omgeving en de graven, dicht bij de tekst van de *Commedia* staan dan de illustrators van de manuscripten.

4.2 Farinata degli Uberti (vers 22-51)

Als Dante en Vergilius langs het grafveld lopen, begint een van de zielen tegen Dante te praten: Farinata degli Uberti. Hij leefde in de 13^e eeuw en was een vertegenwoordiger van een van de bekendste Ghibellijnse geslachten van Florence. In de partijstrijd tussen Welfen en Ghibellijnen, die steeds weer oplaaide, had hij een belangrijk aandeel.⁵⁵

⁵⁵ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans Van Dooren, 454.

'O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco. 24

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la qual forse fui troppo molesto.' 27

Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche ; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca moi. 30

Ed el mi disse: 'Volgiti! Chef ai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sù tutto 'l vedrai.' 33
Io avea già il mio vison el suo fitto;
ed el s'erga col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispetto. 36

E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: 'Le parole tue sien conte.' 39

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi uin poco, e poi, quasi sdegnoso
mi dimandò: 'Chi fuor li maggior tui?' 42

Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in suso; 45

poi disse: 'Fieramente furo avversi
a me e a miei orimi e a mia parte,
sì che per due fiata li dispersi.' 48

'S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte,'
rispuos'io lui, 'l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte.' 51



illustrator Farinata liggend weergeeft, afbeelding 4. Hier is Farinata waarschijnlijk de figuur waar Dante en Vergilius naar kijken. Ook is er een illustrator die Farinata als staande figuur heeft weergegeven, waardoor hij niet alleen tot zijn middel te zien is. Hoewel Farinata dus in de meeste gevallen volgens de tekst wordt weergegeven, is op geen van de manuscripten te zien dat 'hij rees, de borst vooruit, het hoofd geheven, als had de Hel hem met dédain vervuld' (vers 36). Deze woorden wijzen op een minachtende houding, maar Farinata wordt door de middeleeuwse illuminators als een neutrale figuur neergezet, zoals te zien is op afbeelding 1.

De manier waarop Botticelli deze Florentijnse figuur weergeeft, is geheel volgens de bijbehorende tekst. Hij heeft zich omhoog gericht en is te zien vanaf zijn middel. In

'Toscaan, jij die hier door de stad van vuur bij
leven gaat, zo hoofs, zo sierlijk sprekend:
houd even in hier, wat 'k je bidden mag. 24

Je spraak verraadt dat jij met mij gemeen hebt
dat edele vaderland, waaraan ikzelf
misschien wel te veel onheil heb berokkend!' 27

't Was dit geluid dat plotseling uit één der tombes
opsteeg – iets wat maakte dat ik,
bevreesd, wat dichter opschoof naar mijn gids. 30

Maar deze zei : 'Wat doe je? Draai je om weer!
Kijk: Farinata heeft zich opgericht
je zult hem helemaal zien, vanaf zijn middel.' 33
Maar reeds had ik mijn blik op hem gericht;
hij rees, de borst vooruit, het hoofd geheven,
als had de Hel hem met dédain vervuld. 36

De drieste, prompte handen van mijn leidsman
bewogen mij door 't grafveld naar hem toe,
terwijl hij zei: 'Kies wél de juiste woorden!' 39

Zodra ik onder aan zijn tombe stond
zei hij, me even aanzierend, haast misprijzend:
'Vertel me eens van wie je afstamt, jij!' 42

En ik daarop, maar al te graag gehoorzaam,
onthulde alles en verheelde 'm niets.
Waarop de schim zijn wenkbrauw even optrok: 45

'Dat waren doods vijanden, van mijzelf,
mijn vaderen, én van mijn partijgenoten,
zodat ik hen tot tweemaal toe verdreef.' 48

'Ze mogen dan verjaagd zijn, maar zij keerden
wel beide malen terug, van overal,
- een kunst die uw partij maar niet kon leren!' 51

Farinata's woorden maken dat Dante 'bevreesd, wat dichter opschoof naar mijn gids' (vers 30). Dit is nergens in de middeleeuwse manuscripten weergegeven. Wel zijn de woorden die Vergilius tegen Dante spreekt, in de meeste manuscripten te zien: 'Kijk, Farinata heeft zich opgericht, je zult hem helemaal zien, vanaf zijn middel.' (vers 33). Er is slechts één afbeelding waarin de

tegenstelling tot de afbeeldingen in de manuscripten, is Farinata hier te zien met een boze blik en kijkt hij Dante recht aan. Hierdoor krijgt Farinata de expressie op zijn gezicht die bij het gesprek tussen hem en Dante hoort en is het duidelijk dat hij Dante niet vriendelijk toespreekt. Botticelli laat hier wél zien dat Farinata oprijst uit zijn graf 'als had de Hel hem met *dédain* vervuld'.



Opvallend is, dat Farinata op iedere afbeelding uit de manuscripten met zijn hand naar Dante gebaart, of naar hem wijst met zijn rechterwijsvinger (zie afbeelding 1), terwijl dit niet letterlijk in de tekst staat. Er staat wel dat hij 'misprijzend' tegen Dante praat (vers 41) en dat hij 'zijn wenkbrauw even optrok' (vers 45), maar dit is in geen van de manuscripten terug te zien. Wellicht

willen de illustrators met de manier van afbeelden van Farinata benadrukken dat Dante en hij een gesprek voeren; Dante gebaart op de meeste afbeeldingen ook met zijn handen. Of doen zij dit om de zin 'Vertel me eens van wie je afstamt, jij!' (vers 42) te benadrukken, waar het wijzen met de wijsvinger een versterkend effect heeft. Dit wijzen is op de afbeelding van Botticelli niet te zien, wel gebaren Farinata en Dante met hun handen, waardoor duidelijk is dat zij een gesprek voeren. Maar het versterken van de zojuist genoemde zin doet Botticelli hier niet, hij vond dit waarschijnlijk niet relevant genoeg in het gesprek dat Dante en Farinata met elkaar voeren.

4.3 Cavalcante Cavalcanti (vers 52-72)

Terwijl Dante nog in gesprek is met Farinata, rijst de schim van Cavalcante Cavalcanti op uit de tombe naast Farinata, waarbij zijn gezicht tot aan zijn kin zichtbaar is. Als hij naar zijn zoon vraagt en Dante hem geantwoord heeft, gaat hij recht overeind staan en begint te schreeuwen. Als Dante hem vervolgens geen antwoord geeft, valt hij terug.

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento :
credo che s'era in ginocchie levata. 54

Toen rees vanuit de tombe naast hem op
Een andere schim tot aan zijn kin;
Geloof ik, op zijn knieën gericht. 54

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri er meco;
e poi che 'l sospacciar fu tutto spento, 57

Hij speurde rond mij, wou zich vergewissen,
zo leek het, of 'k een ander bij me had.
Maar toen, toen hij geheel was uitgekeken, 57

Piangendo disse: 'Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno
mio figlio ov'è perché non è teco?' 60

begon hij 'n klacht: 'Als jij op eigen kracht in
deze blinde kerker rond kunt waren:
waar is mijn zoon? En waarom niet bij jou?' 60

E io a lui: 'Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.' 63

Mijn antwoord: 'k Ben niet uit mijzelf gekomen;
hij die daar staat te wachten, gidst me hier
wellicht naar één op wie uw Guido neerzag.' 63

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena. 66

(Uit wat hij zei, de aard ook van zijn straf,
had ik zijn naam meteen al kunnen lezen:
daarom kon 't antwoord zo volledig zijn.) 66

Di subito drizzato gridò: 'Come?
dicesti 'elli ebbe'? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?' 69

Maar hij, ineens recht overeind staan,
schreeuwde:
'Wát zeg je: neerzag? Leeft hij dan niet meer?
Het lieve licht treft al niet meer zijn ogen?' 69

Quando s'accorse d'alcuna dimore
ch'io facea dinanzi a la risposta,
supin ricadde e più non parve fora. 72

En toen hij merkte dat ik niet meteen
een antwoord gaf, maar daarmee even talmde,
viel hij terug, en liet zich niet meer zien. 72

Op de afbeeldingen uit de manuscripten is Cavalcanti niet altijd weergegeven, hij is in acht van de twaalf manuscripten terug te vinden. In vier gevallen is alleen zijn gezicht te zien, maar er zijn ook illustraties waarop meer van zijn



lichaam te zien is, zoals afbeelding 3, waarop hij op zijn knieën zit. Hij bevindt zich op deze afbeelding echter in dezelfde tombe als Farinata, net als op twee andere afbeeldingen, terwijl in de tekst duidelijk staat 'de tombe naast hem' (vers 52). Cavalcanti heeft op de meeste afbeeldingen een minder prominente plek dan Farinata, waarschijnlijk doordat zijn rol in dit canto kleiner is dan die van Farinata.

Waar slechts een aantal manuscripten een afbeelding bevatten waarop Cavalcanti te zien is, is deze figuur op Botticelli's illustratie nergens te zien. Nadat Dante met Farinata gesproken heeft, is alleen te zien hoe hij onderaan het grafveld de hellekring verlaat. Botticelli vond het gesprek met Cavalcanti schijnbaar niet belangrijk genoeg in dit canto. Hoewel hij bij alles wat hij weergeeft, trouw blijft aan Dante's tekst, geeft hij blijkbaar niet de gehele tekst weer in zijn illustratie.

4.4 Ballingschap (vers 73-120)

Nadat Cavalcanti teruggevallen is in zijn graf, pakt Farinata de draad van zijn betoog weer op. Hij voorspelt Dante's ballingschap en legt hierbij uit dat de verdoemden wel weten hebben van de toekomst, maar niet van het heden.

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa: 75

Maar de ander, 't fiere personage dat mij
had stil doen houden, bleef onaangedaan:
hij hief zijn hoofd niet, noch bewoog hij zijwaarts.
75

e sé continuando al primo detto,
'S'elli han quell'arte,' disse, 'male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto. 78

'Als zij,' zo zette hij 't gesprek weer voort,
'als zij, zoals je zei, die kunst niet leerden,
kwelt mij dat meer dan deze ligplaats hier. 78

Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa. 81

Maar nog geen vijftig maal wordt aangestoken
't gezicht der maan, de vrouwe die hier heerst,
of gij zult weten wat die kunst zo zwaar maakt! 81

Es tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sì empio
incontr' a' miei in ciascuna sua legge?' 84

Zo waar jij 't lieve leven terug mag zien:
vertel me wat dat volk in al zijn wetten zo'n
afkeer heeft bezorgd van mijn geslacht.' 84

Onđ'io a lui: 'Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tal orazion fa fer nel nostro tempio.' 87

En ik tot hem: 'De slachting en het bloedbad dat
de Arbia rood gekleurd heft, doet bij ons een
wraakgebed opstijgen zonder einde.' 87

Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso,
'A ciò non fu' io sol,' disse, 'né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso. 90

Maar zuchtend schudde hij daarop zijn hoofd
en zei: 'k Was daarin niet alleen, en zeker niet
zonder reden had ik meegedaan. 90

Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per chiascun di torre via Fiorenza,

Maar wél alleen heb ik, toen ik alleen duldden
dat heel Florence bruusk werd weggevaagd,

colui che la difesi a viso aperto.’ 93

‘Deh, se riposi mai vostra semenza,’
prega’ io lui, ‘solvetemi quel nodo
che qui ha ‘nvilupata mia sentenza. 96

El par che voi veggiate, se ben odo,
dinanzi quel che ’l tempo seco adduce,
e nel presente tenete altro modo.’ 99

‘Noi veggiam, come quei c’ha mala luce,
le cose,’ disse, ‘che ne son lontano;
contanto ancor ne splende il sommo duce. 102

Quando s’apressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s’altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano. 105

Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta.’ 108

Allor, come di mia colpa compunto,
dissi: ‘Or direte dunque a quell caduto
che ’l suo nato è co’vivi ancor congiunto; 111

e s’i’ fui, dianzi, a la risposta muto,
fate I saper che ’l fei perché pensava
già ne l’error che m’avete soluto.’ 114

E già ’l maestro mio mi richiamava;
per ch’i’ pregai lo spirto più avaccio
che mi dicesse chi con lu’ istava. 117

Dissemi: ‘Qui con più di mille giaccio:
qua dentro è ’l secondo Federico,
e ’l Cardinale; e de li altri mi taccio.’ 120

de stad verdedigd, frank en onverholen.’ 93

‘Zo waar als rust mag vinden, ach! uw zaad:
wil mij,’ verzocht ik hem, ‘die knoop ontwarren
die hier mijn inzicht nog zozeer verstrikt. 96

Het schijnt, als ik goed hoor, dat u vooruitziet
datgene wat de tijd pas later bréngt,
maar dat ’t er met het heden anders voor staat.’ 99

‘Wij zien wat ver is wél, gelijk een mens
die schaars wordt bijgelicht,’ was ’t antwoord,
‘zo’n schijnsel gunt ons nog de Hoogste Gids. 102

Maar komt of is ’t vlakbij, dan schiet ons inzicht
geheel te kort; als iemand ’t ons niet meldt
ontgaat ons alles over ’s mensen toestand. 105

Dus jij begrijpt wel dat een wisse dood
ons weten wacht als ’t tijdstip aan zal breken dat
zich de toegang tot de toekomst sluit.’ 108

Toen voelde ik schuldbesef mij pijnlijk steken
en ‘k zei: ‘Zegt u de teruggevallen man:
zijn zoon verkeert nog onder hen die leven! 111

Als ik daarnet geen antwoord gaf maar zweeg
doe hem dan weten dat ‘k nog in de dwaling
bevangen was waar u mij van genas.’ 114

Maar ‘k werd al teruggeroepen door mijn meester
zodat ik met méér haast de geest verzocht
mij nog te zeggen wie daar bij hem waren. 117

Hij zei: ‘Met meer dan duizend lig ik hier:
hierbinnen is nog Frederik, de tweede,
de Kardinaal, en ook – nu ja, de rest.’ 120

Op alle afbeeldingen in de manuscripten die bij dit canto horen, is de figuur van Farinata weergegeven. Het is niet duidelijk of de illustrators het eerste deel van het gesprek tussen Dante en Farinata weergegeven of het tweede gedeelte. Ook is het mogelijk dat Farinata met zijn rechterwijsvinger naar Dante wijst (zoals op de meeste afbeeldingen te zien is), omdat hij de dichters’ ballingschap voorspelt. Dit doet Farinata met de woorden ‘Maar nog geen vijftig maal wordt aangestoken ’t gezicht der maan, de vrouwe die hier heerst, of gij zult weten wat die kunst zo zwaar maakt!’ (vers 79-81). Met ‘de vrouwe die hier heerst’ bedoelt Farinata de godin Proserpina, die in de hel heerst. Met vijftig maal wordt een periode van vier jaar en twee maanden aangeduid, dus iedere maand. Deze periode voert ons naar mei 1304 (het verhaal speelt zich in 1300 af), waarin Dante al sinds 1302 pogingen heeft ondernomen om naar Florence terug te keren. Wanneer de illustrators dus inderdaad deze voorspelling benadrukken met Farinata’s wijzen, vestigen zij de aandacht op de figuurlijke betekenis van dit tekstgedeelte. Toch blijft de eerder genoemde mogelijke verklaring, het versterken van de zin ‘Vertel me eens van wie je afstamt, jij!’, ook nog tot de mogelijkheden behoren. In dit geval zouden de illustrators de letterlijke betekenis van de tekst benadrukken, in plaats van de figuurlijke betekenis.

Botticelli geeft in zijn afbeelding weer hoe Dante en Farinata een gesprek voeren en doet dit precies zoals Dante’s tekst hun verschijningen beschrijft, maar bepaalde elementen uit zowel het eerste als tweede gedeelte van het gesprek, worden niet benadrukt. Waarover zij met elkaar spreken is niet aan de afbeelding af te lezen. Op de eventuele figuurlijke



betekenissen, zoals de ballingschap van Farinata's uitspraak over de godin Proserpina, wordt dan ook geen aandacht gevestigd. Ook geeft hij geen van de figuren weer die Farinata aan het einde van het gesprek noemt, wanneer Dante hem vraagt wie er nog meer in de graven liggen- hij kan ze immers zelf niet zien zoals hij aan het begin van het canto tegen Vergilius zegt. De namen die Farinata noemt

zijn die van van Frederik II van Hohenstaufen en Ottoviano degli Ubaldini, bisschop en kardinaal. Deze laatste wordt weergegeven in een van de afbeeldingen in de manuscripten, afbeelding 4, waarop de tweede figuur van links de kledij van een bisschop draagt. Volgens de tekst kon Dante de zielen echter niet zien en deze afbeelding wijkt dus af van de tekst. Dit zou wellicht de reden kunnen zijn dat Botticelli geen van deze figuren weergeeft in zijn illustratie.

Opmerkelijk aan het gesprek tussen de twee Florentijnen, is het feit dat Farinata's ketterij gedurende het gehele gesprek buiten beschouwing blijft, terwijl dit de reden is dat hij zich in deze kring bevindt. In 1283 werd hij hier postuum door een Inquisitiekardinaal voor veroordeeld, maar Dante wijdt er geen enkel woord aan.⁵⁶ Dit zou de reden kunnen zijn, dat in zes manuscripten geen vuur of een verwijzing daar naartoe te vinden is (waarvan vijf uit de 14^e eeuw). Terwijl in de tekst van canto XI toch duidelijk te lezen is: '(..) tussen al die tombes brandde vuur'(vers 118). Dit is het eerste Hellevuur dat men tegenkomt in dit rijk. Het verblijven van de ketters in de brandende tombes is een duistere variant op het beginsel van de *contrappasso*, omdat de straf een herinnering oproept aan de ketterverbrandingen.⁵⁷

Ondanks dat de ketterij van Farinata niet besproken wordt, maakt Dante's tekst duidelijk dat er vuur brandt tussen de tombes en vormt dit ook de essentie van dit canto. Maar deze figuurlijke betekenis wordt in de helft van de manuscripten niet weergegeven. Bovendien is het vuur dat weergegeven wordt in de manuscripten vaak minimaal, zoals op afbeelding 7b. Een groot verschil met de illustratie van Botticelli, waarbij de vlammen in de graven direct in het oog springen als men de afbeelding ziet. Hierdoor wordt de essentie van de zonde en de bijbehorende straf van de zondaars benadrukt. En hiermee niet alleen de letterlijke straf, zoals deze beschreven staat, maar ook de eerder besproken figuurlijke betekenis van Dante's reis, waarbij hij zoekt naar de weg tot verlossing. In de manuscripten komt dit, maar mijn mening, niet goed uit de verf en wordt de figuurlijke betekenis daarmee tekort gedaan.



4.5 Vertrek (vers 121-136)

Wanneer Farinata in zijn tombe verdwijnt, wendt Dante zich weer naar Vergilius, die al verder loopt, op weg naar de volgende hellekring. Vergilius vraagt aan Dante waarom hij zo verbijsterd is. Na Dante's antwoordt wijst Vergilius hem erop dat Beatrice hem zijn levensweg zal laten zien.

Indi s'ascose; e io inver' l'antico
poeta volsi I passi, ripensado
a quell parlar che mi pareo nemico. 123

Daarmee verdween hij, waarop ik mijn schreden
naar de oude dichter wendde, nog vervuld
van wat 'k gehoord had: 't leek mij zo vijandig!

⁵⁶ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Rob Brouwer, 211.

⁵⁷ Ibidem, 197.

Elli si mosse; e poi, così andando,
mi disse: 'Perché se' tu sì smarrito?'
E io li sodisfeci al suo dimando. 126

'La mente tua conservi quell ch'udito
hai contra te,' mi comando quell saggio.
'E ora attendi qui,' e drizzò 'l ditto: 129
'quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell'occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio.' 132

Appresso mosse a man sinistra il piede:
Lasciammo il muro e gimmo inver' lo mezzo
Per un sentier ch'a una valla fiede, 135

Che 'nfin là sù facea spiacer suo lezzo.

Hij ging op weg. Terwijl hij daar zo liep
vroeg hij: 'Vertel, waarom zo verbijsterd?'
En ik voldeed daarop aan zijn verzoek. 126

'Wat jij zo tégen jou gericht vernam net,'
beval de wijze, 'prent dat in, maar let
nu ook hierop ook' – en met gestrekte vinger: 129
'Wanneer je lieflijk wordt bestraald door haar
wier schone ogen alles zien, dan zul je
van háár vernemen heel je levensweg.' 132

En daarop richtte hij naar links zijn schreden:
naar 't midden gingen wij, wég van de muur
en langs een pad dat zich ineens in 't dal stort 135

dat bovenaan al hindert door z'n stank.

Dit laatste tekstgedeelte uit canto X wordt in geen van de manuscripten weergegeven, wat opmerkelijk genoemd kan worden, aangezien Dante's ballingschap en zijn steun van Beatrice twee belangrijke dingen in zijn leven waren. Botticelli is de enige die dit slotgedeelte wel een plaats geeft op zijn afbeelding. Links onderaan zijn illustratie is te zien hoe Dante en Vergilius onderaan het grafveld lopen, op weg naar de volgende kring. Zoals Dante zegt: 'naar 't midden gingen wij, wég van de muur' (vers 134). Dante houdt zijn handen voor zijn ogen, omdat hij zo 'verbijsterd' (vers 125) is door wat Farinata hem voorspeld heeft.

Naast het feit dat Botticelli de laatste woorden van dit canto heeft weergegeven, is hij ook de enige die alvast iets laat zien van wat er in het volgende canto beschreven staat. Links vooraan is namelijk een deksteen te zien met daarop de woorden: 'Hier ligt paus Anastasius, die door Phontius van de rechte weg afdwaalde.'⁵⁸ In het elfde canto kunnen Dante en Vergilius niet direct het grafveld verlaten, omdat uit de drie hellekringen onder hen een ondraaglijke stank opstijgt. Ze trekken zich dan terug achter deze tombe. Om deze reden zou het ook zo kunnen zijn dat Dante zijn hand niet voor zijn ogen doet vanwege de verbijstering om zijn voorspelde ballingschap, maar om zich te beschermen tegen de stank die hem tegemoet komt. Welk van de twee verklaringen ook de goede mag zijn, het is hier duidelijk dat Botticelli het verhaal weergeeft zoals het is: een continue reis, met alleen een begin en eindpunt. Ook hier laat hij zien dat hij de woorden van Dante niet alleen weergeeft, maar ook begrijpt.

4.6 Conclusie

Uit de manier waarop de illustrators van de afbeeldingen in de manuscripten en Botticelli de verschillende tekstgedeeltes van het tiende canto weergegeven hebben, blijkt dat Botticelli heel dicht bij Dante's tekst blijft. Bijna alles wat Dante in dit canto beschreven heeft, is terug te vinden in Botticelli's illustratie. Natuurlijk is het onmogelijk om ieder woord weer te geven, maar alles wát hij weergeeft, is precies zo weergegeven in het canto. Bij de afbeeldingen in de manuscripten lijkt dit minder nauw te luisteren. De illustrators geven minder van Dante's tekst weer in één illustratie, zo is op bijna de helft van de afbeeldingen niet te zien dat Dante en Vergilius zich binnen de stadsmuren van de stad van Dis bevinden, terwijl zij langs de stadsmuur naar het graf lopen. Omgevingen worden dus niet altijd weergegeven, terwijl zij een belangrijk rol spelen in de *Commedia*. Ook andere figuren en objecten die Dante in dit canto beschrijft worden niet altijd afgebeeld, zoals zerken en vlammen.

Naast het achterwege laten van bepaalde dingen, worden er ook dingen op een andere manier weergegeven dan in de tekst beschreven staan door Dante. Zo schrijft Dante over

⁵⁸ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren, 77.

jammerende, lijdende schimmen en over Farinata, omhoog gerezen en minachtend tegenover Dante. In de manuscripten zou iemand die Dante's gedicht nooit gelezen heeft echter nooit aan de zondaars op de afbeeldingen kunnen zien dat zij pijn lijdten. Ook zou Farinata niet gezien kunnen worden als de persoon die hij in Dante's verhaal is. Hoewel het hier gaat om de letterlijke betekenis van de tekst, wordt hierdoor ook de figuurlijke betekenis naar de achtergrond geschoven.

Niet alleen in wat Botticelli weergeeft in zijn illustraties is hij vernieuwend- hij geeft immers bijna het gehele canto in één afbeelding weer, ook de manier waarop hij dit doet is nieuw. Natuurlijk is één van de manuscripten te zien hoe de illustrator twee scènes in één afbeelding heeft verwerkt, maar dat is ook de enige overeenkomst met de afbeelding van Botticelli. Hij laat de figuren een route over de afbeelding nemen en geeft hiermee de reis weer die Dante en Vergilius maken. Er zit beweging in zijn afbeelding, zowel door de figuren, de vlammen en de duivels bij de poort als zijn weergave van het landschap, waarin het grafveld al in canto XIII in beeld komt en in canto X de link wordt gelegd naar canto XXI. Gezien de relatie tussen Dante's tekst en Botticelli's beeld in dit canto, kan gezegd worden dat Botticelli, hoewel hij in de basis enkele overeenkomsten toont met de afbeeldingen in de manuscripten, in alle opzichten vernieuwend is.

5. Analyse tekst – beeld relatie canto XXIX

In het 29^e canto van Dante's meesterwerk bevinden Dante en Vergilius zich nog in de negende ringgracht van de achtste Hellekring, de Malebolge. Als Vergilius Dante's twijfels heeft weggenomen of hij wel verder zal gaan, komen ze aan bij de tiende ringgracht. Hier bevinden zich de zielen van allerlei soorten vervalsers, onder wie de alchemisten Griffolino uit Arezzo en Capocchio uit Siena. Bij dit canto behoren dertien verschillende manuscripten, die ieder één afbeelding bij de tekst bevatten. Een analyse per afbeelding is te vinden in bijlage 4.

5.1 Tweedrachtzaaiers en Geri del Bello (vers 1-36)

Aan het begin van het 29e canto van de *Commedia*, bevinden Dante en Vergilius zich aan het einde van de negende Hellekring, waar de tweedrachtzaaiers worden gestraft. Steeds weer worden ze op een wrede manier verminkt en verscheurd door duivels. Dante aarzelt om verder te gaan, omdat hij een bloedverwant denkt te zien in de groeve beneden hem. Vergilius loopt ondertussen verder en vertelt hem dat dit Geri del Bello was en dat hij zijn vuist dreigend naar Dante opstak. Terwijl Dante en Vergilius met elkaar praten, komen ze aan bij de tiende ringgracht.

La molta gente e le diverse piaghe
avian le luci mie sì inebriate,
che de lo stare a piangere eran vaghe. 3

Die massa mensen met hun vreemde wonden
bracht in mijn ogen zulk een dronkenschap
teweeg, dat die maar 't liefst daar bléven huilen. 3

Ma Virgilio mi disse: 'Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge
là giù tra l'ombra triste smozzicate?' 6

Vergilius echter zei: 'Waar blijf je zo
naar kijken en wat houdt je oog beneden
gevestigd bij 't verminkte schimmenvolk?' 6

Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;
pensa, se tu annoverar le credi,
che miglia ventidue la valle volge. 9

Dat deed je ook niet bij de andere grachten!
Als jij hen denkt te tellen, weet dan wel:
't gaat tweeëntwintig mijl hier in de rondte. 9

E già la luna è sotto i nostri piedi:
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
e altro è da veder che tu non vedi.' 12

Ook hebben wij de maan al onder ons:
de tijd is kort die ons nu nog gegund is
en buiten dit is hier nog meer te zien!' 12

'Se tu avessi,' rispuos'io epresso,
'atteso a la cagion perch'io guardava,
forse m'avresti ancor lo star dimesso.' 15

'Als u beseft had,' was daarop mijn antwoord,
'waarom ik hier zo naar beneden keek,
mocht ik misschien van u wel langer blijven.' 15

Parte sen giva, e io retro li andava,
lo duca, già faccendo la risposta,
e soggiugnendo: 'Dentro a quella cava 18

Intussen ging alweer, en ik met hem,
mijn gids; nog doende met mijn antwoord voegde
ik dit nog toe: 'Daar in die holte, waar 18

dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirto del mio sangue pianga
la colpa che là giù cotanto costa.' 21

ik net mijn blik zo strak op richtte, jammert
de schim, geloof ik, van een bloedverwant
om schuld die 'm duur te staan komt daar
beneden.' 21

Allor disse 'l maestro: 'Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.
Attendi ad altro, ed ei là si rimanga; 24

Toen zei mijn meester: 'Laat van nu af aan
je aandacht niet door hem gehinderd worden;
richt die naar elders en laat hem maar staan, 24

ch'io vidi lui a piè del ponticello
mostrarti, e minacciar forte, col ditto,
e udi'l nominar Geri del Bello. 27

want 'k zag net onder aan de brug zijn vinger
al dreigend naar jou wijzen, hoorde ook
de naam Geri del Bello als men 'm aansprak. 27

Tu eri allor sì del tutto impedito

Maar jij was zo totaal door hem die eens

sorva colui che già tenne Altaforte,
che non guardasti in là, sì fu partito.' 30

'O duca mio, la violenta morte
che non li è vendicata ancor,' diss'io,
'per alcun che de l'ontia sia consorte, 33

fece lui disdegnoso; ond'el sen gio
sanza parlarmi, sì com'ioestimo:
e in ciò m'ha el fatto a sé più pio.' 36

Hautefort beheerste, in beslag genomen
dat pas na diens vertrek je daarheen keek.' 30

' O gids van mij, die moord is nu nog steeds niet
gewroken door een naaste die zichzelf
de smaad, hém aangedaan, heeft aangetrokken. 33

Dat maakt hem zo verontwaardigd, denk ik, dat
hij wegliep zonder 'n woord tot mij te richten:
daarom ben ik nog meer met hem begaan.' 36

Hoewel Dante en Vergilius zich aan het begin van dit canto nog in de negende bolgia bevinden, geeft geen van de illustrators dit gedeelte van het canto weer in zijn manuscript. Dit zou erop kunnen wijzen dat zij dit eerste gedeelte niet belangrijk genoeg vinden om af te beelden. Botticelli daarentegen, wijdt de gehele bovenzijde van zijn afbeelding aan het moment in het canto dat Dante en Vergilius zich nog in de negende ringgracht bevinden. Terwijl hij dit zegt, steekt Geri di Bello zijn vinger dreigend naar hem op. Vergilius vertelt dit aan Dante als zij verder lopen. Dante zag dit niet, omdat hij nog vervuld was van een andere persoon die hij had gezien in de negende bolgia (beschreven in canto VIII) en ook door



Botticelli weergegeven is: Bertran de Born, die met zijn hoofd in zijn hand rondloopt. Botticelli geeft hierbij zelfs de voorbij gaande tijd weer, door Bertran de Born ook aan de rechterkant van de brug weer te geven. Op deze manier is ook te zien waar hij is, nadat Dante hem gezien heeft vanaf de brug. Naar mijn mening is het weergeven van het dit eerste tekstgedeelte van het canto een duidelijk voorbeeld van Botticelli's poging om het gehele canto zo goed mogelijk weer te geven. Hij kan misschien niet ieder woord van een canto weergeven, maar slaat geen groot tekstgedeelte over. Iets dat alle illustrators van de manuscripten hier wel doen.

Daarnaast gaat het niet weergeven van de negende bolgia lijnrecht in tegen de stelling van Owen dat niet alleen Botticelli een continuerend landschap weergeeft, maar dat ook de illustrators van de manuscripten dit doen. Dit is een canto waarin een illustrator heel duidelijk de overgang tussen twee omgevingen weer zou kunnen geven. Wanneer dit bij een canto door alle illustrators achterwege wordt gelaten, getuigt dit niet van het zo goed mogelijk weergeven

van de verschillende stadia van Dante's reis in de manuscripten. Door het weergeven van beide ringgrachten in één afbeelding, is Botticelli hier zeker vernieuwend te noemen.

5.2 De tiende bolgia (vers 37-72)

Terwijl Dante en Vergilius in gesprek zijn, bereiken ze de tiende *bolgia*. Hier verblijven allerlei soorten vervalsers. Dante beschrijft het leed van de verdoemden dat hij hier hoort en ziet en vergelijkt dit met Sicilië en de Toscaanse gebieden Chiana en de Maremmen, die berucht waren vanwege hun moerassen en tengevolge daarvan de malaria die daar 's zomers zijn tol eiste.⁵⁹

Così parlammo infino al loco primo
che de lo scoglio l'altra valle mostra,
se più lume vi fosse, tutto ad imo. 39

Zo spraken wij tot waar de tiende buidel
vanaf de dam het eerst te zien was, ja,
was er meer licht geweest, tot op de bodem. 39

Quando noi fummo sor l'ultima chiostra
di Malebolge, sì che i suoi conversi
potean parere a la veduta nostra, 42

Beneden uit de laatste kloostergang
van Malebolge, waar de schare boeders
van dat convent in 't zicht had kunnen zijn, 42

lamenti saettraron me diversi,
che di pietà ferrati avean li strali;
ond'io li orecchi con le man copersi. 45

trof mij een schot van vreemde klachten: pijlen
waarvan de punt in deernis leek gedoopt,
zodat 'k mijn oren met de handen afsloot. 45

Qual dolor fora, se de li spedali,
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardinia i mali 48

Als alle pijn uit de hospitalen van
het Chiana-dal*, van juli tot september,
en van Maremma, wat Sardinië biedt 48

fossoro in una fossa tutti 'nsebre,
tal era quivi, e tal puzzo n'usciva
qual suol enir de la marcite membre. 51

aan rampspoed, in één greppel werd verzameld
dan zou 't daar zijn als hier, en 'n stank steeg op
alsof er leden lagen weg te rotten. 51

Noi discendemmo in su l'ultima riva
del lungo scoglio, pur da msn sinistra;
e allor fu la mia vista più viva 54

We daalden van de lange strekdam naar
de laatste bolia-oever, steeds linksom gaand,
en toen pas kon ik alles scherper zien 54

giù ver lo fondo, la 've la ministra
de l'alto Sire infallibil giustizia
punisce i falsador che qui registra. 57

beneden op de bodem waar, onfeilbaar,
Gerechtigheid, Gods dienstmaagd, hén straft die
zij bij hun leven als vervalsers merkte. 57

Non credo ch'a veder maggior tristizia
Fosse in Egina il popol tutto infermo,
quando fu l'aere sì pien di malizia, 60

Ik denk niet dat er in Aegina méér
geleden werd – toen 't hele volk doodziek was
en zo'n bederf de lucht daar had verpest 60

che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron turri, e poi le genti antiche,
secondo che i poeti hanno per fermo, 63

dat tot en met de kleinste worm de dieren
bezwaken, allemaal, waarop het volk
van eerst (de dichters houden dat voor waarheid!)

si ristorar di seme di formiche;
che'era a veder per quella oscura valle
languir li spirti per diverse biche. 66

uit mierenzaad hersteld werd – meer dan hier
in 't duistere dal: men zag de geesten tegen
elkaar geleund, als schoven op het veld. 66

Qual sovra 'l ventre, e qual sovra le spalle
l'un de l'altro giacea, e qual carpone
si trasmutava per lo tristo calle. 69

Zo lag men opgetast hier, de één voorover
de ander ruggelings – daar kroop er een
langs 't droeve pad op handen en op voeten. 69

Passo passo andavam senza sermone,
guardando e ascoltando li ammalati,
che non potean levar le lor persone. 72

Wij liepen stap voor stap en zwijgend voort
en keken naar, en hoorden ook, de zieken
die niet bij machte waren op te staan. 72

⁵⁹ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren, 478.

In het tweede gedeelte van canto XXIX beschrijft Dante hoe de tiende bolgia eruit ziet. Hij vertelt dat deze ‘buidel’ vanaf de dam (steenbrug⁶⁰) al te zien was en dat van beneden af zulke verschrikkelijke jammerklachten naar boven kwamen, ‘zodat ‘k mijn oren met de handen afsloot.’ (vers 45). Botticelli laat in zijn afbeelding zien hoe Dante op de volgende brug staat, waarover Vergilius en hij naar de volgende bolgia lopen. Vanaf het midden van de brug, de plaats waarop Dante en Vergilius zijn weergegeven, is te zien hoe in de gracht onder hen jammerende, lijdende schimmen liggen, zitten en kruipen. Terwijl ze over de brug lopen, houdt Dante zijn handen voor zijn oren. Heel duidelijk is hier de structuur van de Hel weergegeven: de tiende bolgia bevindt zich lager en dichter bij het midden van de Hel dan de vorige bolgia.

De precieze afdaling naar de volgende ringgracht, zoals Botticelli die heeft weergegeven, is nergens in de manuscripten zo nauwkeurig afgebeeld. Op slechts één van de 14 afbeeldingen (afbeelding 8), is te zien hoe Dante en Vergilius op de brug naar de tiende gracht staan en naar de verdoemden beneden hen liggen. Hoewel deze illustrator wel de brug weergeeft, zijn er maar drie zondaars afgebeeld, die er niet uitzien alsof ze veel pijn hebben, maar meer lijken op paspoppen waarvan enkele ledematen missen. De illustrator heeft de zin ‘en ’n stank steeg op alsof er leden lagen weg te rotten’ (vers 50, 51) hier waarschijnlijk iets te letterlijk genomen, waardoor de afbeelding niet correspondeert met Dante’s tekst. Dit niet overeenkomen met de tekst van de *Commedia*, is ook het geval bij één van de slechts vier afbeeldingen waarop te zien is dat Dante zijn handen voor zijn ogen slaat, vanwege het luide gejammer van de verdoemden. Op afbeelding 14 is Dante tweemaal te zien tijdens een gesprek met de zondaars in de tiende gracht, maar hij slaat zijn handen pas voor zijn oren als hij bezig is met zijn tweede gesprek, in plaats van het moment dat hij over de brug naar de



tiende gracht loopt.

Naast het missen van de afdaling naar de tiende buidel in bijna alle manuscripten, is ook op slechts drie afbeeldingen te zien dat de zondaars zich in een gracht bevinden waar Dante en Vergilius langs lopen. Waarbij de gracht op één van deze afbeeldingen meer lijkt op een kuil en



de andere twee afbeeldingen niet de diepte laten zien die Botticelli weergeeft. Hieruit blijkt opnieuw dat de illustrators niet in staat waren om de landschappen en de structuur van het rijk af te beelden zoals Dante dit beschrijft in zijn werk.

Aan het einde van dit tekstgedeelte beschrijft Dante dat er in deze gracht zowel schimmen zijn die tegen elkaar geleund staan ‘als schoven op het veld’ (vers 66) als schimmen die opgestapeld liggen, ‘de één voorover de ander ruggelings’ (vers 67,68). Ook schrijft hij dat hij er een ziet kruipen ‘langs ’t droeve pad op handen en op voeten’ (vers 69). Dit tekstgedeelte is in de manuscripten het meest vertegenwoordigd. Op elf afbeeldingen zijn

⁶⁰ Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren, 147.

verdoemden te zien die tegen elkaar aan staan (bijvoorbeeld afbeelding 4), op een hoop op elkaar liggen (bijvoorbeeld afbeelding 5) of kruipen op handen en voeten.

Vaak zijn zij afgebeeld met korsten en krabben ze zichzelf door de jeuk die ze hebben.

Wat echter ontbreekt bij het lijden aan de gruwelijkheden die zij ondergaan, is een gezichtsuitdrukking die laat zien dat ze veel pijn hebben. De zondaars zijn in bijna alle gevallen zo neutraal afgebeeld, dat ze er niet uitzien alsof ze het uitschreeuwen van de pijn. Hierop zijn twee uitzonderingen te vinden, waaronder afbeelding 5, maar deze komen nauwelijks in de buurt van de zondaars zoals Botticelli ze weergeeft. Bij zijn figuren is aan alles te zien dat ze vreselijk lijden aan de zware straf die ze ondergaan. Hun ineengekrompen houdingen, hulpeloze armen in de lucht, wanhopige blikken naar boven en bovenal hun



gezicht waarvan de verschrikkelijke pijn af te lezen is. Net als in de analyse van het vorige canto, blijkt ook hier dat Botticelli de straf weergeeft zoals Dante deze beschrijft. Hij laat zien wat een afschuwelijke plaats de Hel is en hoeveel erin geleden wordt door de verdoemden. Op deze manier doet hij recht aan de figuurlijke betekenis van Dante's hele verhaal, waarin zonden, vergeving en verlossing centrale begrippen zijn. Juist door de letterlijke woorden van Dante zo nauwkeurig en realistisch weer te geven, laat hij de figuurlijke betekenis van Dante's reis naar voren komen. Dit is, naar mijn mening, in beide canti een gemis in de afbeeldingen van de manuscripten.

5.3 De alchemisten (vers 73-139)

In het derde en laatste gedeelte van canto 29 ziet Dante twee schimmen, onder de korsten en schilfers, die met de ruggen tegen elkaar aan zitten. Ze krabben zichzelf heel hard met hun nagels, maar eigenlijk is er niets dat tegen de jeuk helpt. Vergilius spreekt hen aan en vraagt of één van hen Italiaan is. Vervolgens vraagt Griffolino aan Vergilius wie hij is.

Io vidi due sedere a sé poggiate,
com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
dal capo al piè di schianze macolate; 75

e non vidi già mai menare tregghia
a ragazzo aspettato dal signorso,
né a colui che mal volontier vegghia, 78

come ciascun menava spesso il morso
de l'unghie sopra sé per la gran rabbia
del pizzicor, che non ha più soccorso; 81
e sì traevan giù l'unghie la scabbia,
come coltel di scardova le scaglie
o d'altro pesce che più larghe l'abbia. 84

'O tu che con le dita ti dismaglie,'

Ik zag een tweetal rug aan rug gezeten
als pannen die men schrijlings drogen laat,
van top tot teen ontsierd door korst en schilfer. 75

Nooit zag 'k een roskam in de handen van
een stalknecht, als zijn meester staat te wachten
- of door zijn eigen haast en zin in slaap - 78

zó rossen als hun scherpe nagels raasden,
waarmee eenieder aldoor bij zichzelf
een jeuk besteed waarbij geen krabben helpt meer.
Hun nagels trokken schilfers van hun schurft
zoals een mes de schubben van een brasem
of andere vis die er nog grotere heeft. 84

'U daar,' begon mijn gids, 'die met uw vingers

cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
'e che fai d'esse talvolta tanaglie, 87

dinne s'alcun Latino è tra costoro
che son quinc'entro, se l unghia ti basti
eternalmente a cotesto lavoro.' 90

'Latin siam noi, che tu vedi sì guasti
gui ambedue,' rispuose l'un piangendo;
'ma tu chi se' che di noi dimandasti?' 93

E 'l duca disse: 'I' son un che discendo
Con questo vivo giù di balzo in balzo,
e di mostrar lo 'nferno a lui intendo.' 96

Allor si ruppe lo comun rincalzo;
e tremando ciascuno a me si volse
con altri che l'udiron di rimbalzo. 99

Lo buon maestro a me tutto s'accolse,
dicendo: 'Dì a lor ciò che tu vuoli';
e io incominciai, poscia ch'ei volse: 102

In zeven manuscripten zijn zowel Griffolino als Capocchio weergegeven, waarvan in drie manuscripten te zien is hoe zij (met hun ruggen tegen elkaar aan) zitten (zie afbeelding 2) en zij in de overige afbeeldingen staand afgebeeld zijn (zie afbeelding 10). Sommige illustrators geven deze twee figuren dus weer op het moment dat Vergilius en Dante hen benaderen (zittend, met de ruggen tegen elkaar aan) en andere illustrators hebben gekozen voor het moment waarop Vergilius het woord overgeeft aan Dante, waarover hij zegt 'En toen, niet langer tegen de ander leunend, en trillend, wendden beiden zich naar mij' (vers 97,98).

Er zijn echter ook twee afbeeldingen waarop zowel het aanspreken van Griffolino als het gesprek met beide alchemisten te zien is (afbeelding 5) en een afbeelding waarbij zowel het gesprek met beide schimmen afgebeeld is, als het gesprek tussen Dante en Capocchio,



u van uw maliënkolder ring voor ring
ontdoet, zo lijkt het wel, als met een nijptang: 87

als u ons zegt of één van dezen hier
een Italiaan is, mogen dan uw nagels
in eeuwigheid geknipt zijn voor dit werk..!' 90

'Wij beiden,' zei de een in tranen, 'die u
zo toegetakeld ziet, zijn Italiaan.
Maar wie bent u, die dit van ons wilt weten?' 93

Waarop mijn gids: 'Ik ben degene die kring
voor kring met deze, die nog leeft, omlaag gaat:
mijn doel is, hem de Hel te laten zien.' 96

En toen, niet langer tegen de ander leunend,
en trillend, wendden beiden zich naar mij
en wie dit verder nog had opgevangen. 99

Mijn goede meester kwam vlak bij me staan
en zei: 'Zeg hun wat jij nog meer wilt horen.'
En ik begon, daar hij het wilde, zo: 102



weermee het canto eindigt (afbeelding 6, volgende pagina). De illustrators van deze drie manuscripten geven tussen twee gebeurtenissen in één afbeelding weer, waardoor zij proberen een groter deel van het canto weer te geven, iets dat Botticelli ook doet en dus niet vernieuwend lijkt.



Toch voegt Botticelli hier iets aan toe, waarmee hij Dante's verhaal realistischer weergeeft en laat zien dat hij een reis maakt, die pas in het Paradijs eindigt. Hij laat de figuren niet, net als de illustrators van de manuscripten, van links

naar rechts bewegen, maar van boven naar beneden en daarbij ook diagonaal over de pagina, precies zoals de route die Dante en Vergilius nemen. Ze komen over de brug vanaf de negende naar de tiende bolgia, gaan linksaf en lopen langs de gracht tot ze de twee alchemisten zien, waarmee ze een gesprek voeren. Het weergeven van meerdere figuren en gebeurtenissen is dus niet iets dat Botticelli zelf uitgevonden heeft, maar de manier waarop hij dit doet, is alles behalve traditioneel. Ik ben het op dit punt dan ook niet eens met Owen, die stelt dat op afbeelding 13: "The illustrator has attempted to show that the bridge actually spans the gap above the ditch, and the poets cross it from top to bottom. There is certainly an indication of the figures moving from the background to the foreground, and a sense of progression downwards."⁶¹ Natuurlijk wordt hier duidelijk dat Dante en Vergilius over de brug heen naar de tiende gracht zijn gekomen, maar de beweging die Botticelli laat zien door zowel de figuren over zowel de voor- als achtergrond te laten bewegen, is niet dezelfde als de beweging die de illustrator van dit manuscript tracht weer te geven door de twee dichters in een lopende houding af te beelden, met op de achtergrond een brug die waarover ze eerder van de ene naar de andere gracht zijn gelopen.



Tot slot nog de opmerking over dit tekstgedeelte dat hoewel de alchemisten door Botticelli hier slechts één keer afgebeeld zijn, hij wel duidelijk laat zien dat zowel Vergilius als Dante een gesprek met hen voeren. Hij heeft Vergilius vooraan geplaatst, die Griffolino aanspreekt en daarnaast is Dante te zien, die gebaart naar Capocchio. Wat ik echter wel mis bij Botticelli, zijn de korsten van de twee alchemisten, die duidelijk beschreven worden door in dit canto. Er is op de illustratie alleen te zien dat zij zichzelf krabben, maar niet hoe dat van top tot teen onder de korsten en schilfers zitten, terwijl dit juist hetgene is waardoor ze zo gestraft worden.

Wanneer het gesprek tussen Vergilius en Griffolino klaar is, geeft Vergilius het woord aan Dante met de mededeling dat hij de zondaar alles mag vragen. Wanneer Dante aan het einde van het canto iets aan Vergilius vraagt, antwoordt Capocchio hem.

'Se la vostra memoria non s'imboli
nel primo mondo da l'umane menti,
ma s'ella viva sotto molti soli, 105

ditemi chi voi siete e di che ganti;
la vostra sconcia e fastidiosa pena
di palesarvi a me non vi spaventi.' 108

'Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena,
rispuose l'un, 'mi fé mettere al foco;
ma quel per ch'io mori' qui non mi mena. 111

'Zo waar ik hoop dat in de eerste wereld
men zich zal blijven heugen wie u was,
en vele zonnen dat beschijnen mogen: 105

vertel me wie u bent, uit welke stad.
Uw straf, hoe vies en walgelijk ook, weerhoude
u niet om mij daarvan verslag te doen.' 108

'Mijn stad? Arezzo! Albero van Siena
liet mij daar levend branden', zei de een,
'maar waar 'k om stierf, was niet wat mij ook hier
bracht. 111

⁶¹ Owen, 172.

Vero è ch'ì' dissi lui, parlando a gioco:
'I' mi sapei levar per l'aere a volo';
e quìe, ch'avea vaghezza e senno poco, 114

volle ch'ì' li mostrassi l'arte; e solo
perch'io nol feci Dedalo, mi fece
ardere a tal che l'avea per figliulo. 117

Ma nell 'ultima bolgia de le diece
me per l'alchìmia che nel mondo usai
dannò Minòs, a cui fallar non lece.' 120

E io dissi al poeta: 'Or fu già mai
gente sì vana come la sanese?
Certo non la francesca sì d'assai!' 123

Onde l'altro lebbroo, che m'intese,
rispuose al detto mio: 'Tra'mene Sticca
che seppe far le temperate spese, 126

e Niccolò che la costuma ricca
del garofano prima discoverse
ne l'orto dove tal seme s'appicca; 129

e tra'ne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fonda,
e l'Abbagliato suo senno proferse. 132

Ma perché sappi chi sì ti seconda
Contra i Sanesi, aguzza ver me l'occhio,
sì che la faccia mia ben ti risponda: 135

Sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
che falsai li metalli con l'alchìmia;
e te dee ricordar, se ben t'adocchio, 138

com'io fui di natura buona scimia.'

't Is waar, ik zei hem, maar dat was een grap,
dat 'k mij omhoog kon heffen en kon vliegen.
Maar hij, een grillig man, doch met beperkt 114

Verstand, wou dat 'k die kunst vertoonde;
daarom,
omdat 'k geen Daedalus van hem maken kon,
liet hij mij, door zijn vaders vonnis, branden. 117

Maar tot de tiende en laatste buidel hier
werd ik door Minos, die geen fout mag maken,
verdoemd omdat ik alchemie bedreef.' 120

'Was er wel ooit een volk', vroeg ik de dichter,
'zo ijdel als het Sienees? Nee,
daar kunnen zelfs de Fransen nog van leren!' 123

Waarop de andere leproos, die mij
gehoord had, reageerde met: 'Natuurlijk
behalve Stricca, die juist sober was, 126

en Niccolò, die 't eerst de luxe uitvond
van 'n specerij die in een tuin verbouwd werd
waar zo'n gewas het altijd heel goed doet! 129

't Geldt ook niet voor de club die Cascia heel
Zijn wijngaard hielp verbrassen én zijn bossen,
waar Abbagliato graag de slimste was! 132

Opdat u weet wie u zo bijvalt tegen
die lui uit Siena, scherp uw oog dan wat:
u krijgt van mijn gezicht dan wel het antwoord.
135

U zult dan zien: ik ben Capocchio's schim,
die met zijn alchemie metaal vervalste.
U weet nog goed, als ik mij niet vergis, 138

Hoe goed ik de natuur wist na te apen!'

Dit laatste tekstgedeelte van canto 29 geeft de inhoud van Dante's gesprek met Griffolino en Capocchio weer. Hoewel de eerste hem vertelt wie hij is, hoe hij stierf en waarom hij in de Hel verblijft en Capocchio hem antwoordt geeft op een andere vraag en zegt waarom hij zich in dit rijk bevindt, is nergens op de afbeeldingen uit de manuscripten iets te vinden dat verwijst naar de inhoud van dit gesprek. Ook Botticelli geeft alleen de twee schimmen weer, maar laat niet meer zien dan dat.

5.4 Conclusie analyse canto XXIX

Naar aanleiding van de analyse van dit tweede canto, blijkt ook hier dat Botticelli heel dicht bij Dante's tekst blijft. Zelfs bij een canto waarin Dante en Vergilius in twee ringgrachten verblijven, geeft Botticelli bijna alles weer wat er in het canto beschreven wordt. Dit in tegenstelling tot de illustraties in de manuscripten, waarbij in geen van hen de afdaling van Dante en Vergilius naar de tiende ringgracht zo nauwkeurig is weergegeven als in de illustraties van Botticelli. Ook is nergens in de illustraties in de manuscripten de negende bolgia terug te zien. Op deze manier wordt de continuïteit van Dante's verhaal niet weergegeven en missen de afbeeldingen de belangrijkste figuurlijke betekenis: de reis die Dante maakt om tot zijn eigen verlossing te kunnen komen. Bovendien is Botticelli's

afbeelding in dit opzicht vernieuwend, aangezien hij de eerste is die deze twee verschillende bolgia's in één afbeelding weergeeft.

Daarnaast wordt door het achterwege laten van landschapskenmerken in de manuscripten duidelijk dat de illustrators hiervan niet alles uit Dante's tekst weergaven en Botticelli in dit opzicht vernieuwend is. Hij is immers de enige die de diepte van de tiende ringgracht weergeeft in zijn illustratie. Dit geldt ook voor de manier waarop hij laat zien dat de zondaars lijden: alleen Botticelli geeft door de houdingen en gezichtsuitdrukkingen weer hoe zeer de zondaars lijden. De weergave van het lijden in het geringe aantal manuscripten komt niet in de buurt van Botticelli's realistische weergave.

Tot slot is ook de manier waarop de figuren in Botticelli's illustratie afgebeeld worden, vernieuwend. Dante en Vergilius komen van de achtergrond naar de voorgrond en bewegen zich diagonaal over de pagina. Dit is een groot verschil met de statige figuren op de afbeeldingen in de manuscripten, waarop twee verschillende scènes te zien zijn. Er zit beweging in zijn hele illustratie en door de gebeurtenissen op deze manier weer te geven en bovendien trouw te blijven aan de tekst, is zijn afbeelding in geen enkel opzicht traditioneel te noemen.

6. Conclusie en discussie

6.1 Conclusie

Het doel van dit onderzoek was, uitgaande van de relatie tussen tekst en beeld, om te achterhalen of Botticelli's illustraties, die hij maakte bij de *Divina Commedia*, vernieuwend zijn in vergelijking met de illustraties in laatmiddeleeuwse manuscripten van dit werk. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, is eerst gekeken naar wat er in de afbeeldingen door de illustrators van de manuscripten en door Botticelli is weergegeven uit Dante's tekst. Uit de analyse is in de eerste plaats gebleken dat Botticelli bijna alles tot in detail weergeeft wat er in een canto beschreven staat. Bovendien correspondeert alles wat hij weergeeft in zijn illustraties met de tekst van de *Commedia*. Dit in tegenstelling tot de illustraties in de manuscripten, waarbij slechts een momentopname uit de tekst wordt weergegeven en ook niet altijd alles klopt met wat Dante precies beschrijft in zijn werk.

In zijn illustraties blijft Botticelli niet alleen dicht bij Dante's tekst, hij laat ook de continuïteit van Dante's reis zien, iets dat in de manuscripten nergens te zien is. Door het landschap van de zesde cirkel niet alleen op de bijbehorende illustratie van canto X weer te geven, maar deze al op de illustraties behorend bij het achtste en negende canto af te beelden, geeft Botticelli de ononderbroken reis weer. Ook in de illustratie bij canto X laat hij zien dat Dante en Vergilius zich bewegen door het verhaal, doordat hij de deksteen heeft afgebeeld waarover in het volgende canto geschreven wordt, als eerste gebeurtenis die volgt op het einde van het tekstgedeelte van canto X. Maar ook als Dante en Vergilius zich in canto XXIX in zowel de negende als de tiende ringgracht bevinden, laat Botticelli zien dat hij vernieuwend is ten opzichte van de illustrators van de manuscripten. Hij is de eerste die beide ringgrachten in één illustratie weergeeft en bovendien de diepte van de ringgrachten laat zien.

De continuïteit van Dante's verhaal laat Botticelli, naast de landschappen, ook zien door zijn weergave van Dante en Vergilius. Zij komen op de illustratie van de achtergrond naar de voorgrond en bewegen zich diagonaal over de pagina, waarmee Botticelli benadrukt dat er een continu verhaal weergegeven wordt. Hoewel sommige manuscripten illustraties bevatten waarop twee scènes te zien zijn, zijn dit statige figuren en zijn zij naast elkaar afgebeeld. Hierdoor wordt slechts aangeduid dat er twee gebeurtenissen plaatsvinden, maar de beweging zoals die bij Botticelli in de gehele illustratie is weergegeven, is in de manuscripten niet te vinden.

Naast Botticelli's trouw aan Dante's tekst en de manier waarop hij de continuïteit van Dante's reis weergeeft, is zijn weergave van de canti ook heel realistisch, doordat hij de emoties van de zondaars laat zien. Hoewel in een aantal manuscripten te zien is dat de zondaars pijn lijden, is dit lang niet zo realistisch weergegeven als in de manier waarop Botticelli dit doet. Botticelli laat zien dat de zondaars het uitschreeuwen van de pijn. Niet alleen doordat het lijden aan de verschrikkelijke straffen van hun gezichten af te lezen is, maar ook door de ineengekropen houdingen, hulpeloze armen in de lucht en wanhopige blikken naar boven. Om deze reden, en door de nauwkeurige wijze waarop Botticelli met de tekst omgaat, is hij beter in staat om de allegorische betekenis weer te geven. Deze betekenis schuift in de manuscripten naar de achtergrond, doordat aan de ene kant het lijden van de verdoemden een kleinere rol speelt op de afbeelding en niet alles wat beschreven is, wordt afgebeeld. Aan de andere kant is dit het gevolg van de continuïteit die niet aanwezig lijkt te zijn. Het steeds veranderende landschap en de figuren van Dante en Vergilius die door deze verschillende landschappen reizen, wordt slechts in delen weergegeven.

Hoewel Botticelli als basis de illustraties uit de laatmiddeleeuwse manuscripten hanteert bij zijn weergave van Dante's tekst, gaat hij door zijn nauwkeurige en realistische weergave een stap verder. Een vernieuwende stap, waarbij hij door onafgebroken landschappen en diagonaal over de pagina bewegende figuren, de continuïteit van Dante's reis weergeeft. Door de manier waarop Botticelli, met als sleutelwoord continuïteit, niet alleen Dante's reis door de Hel laat zien, bewijst hij dat hij begrijpt dat dit niet zomaar een reis is, maar de reis van Dante's leven.

6.2. Discussie

Wat natuurlijk vaker bij een relatief kleinschalig onderzoek ter discussie staat, is het selectieve karakter. Ook dit onderzoek kent op verschillende punten beperkingen. Zo zijn in dit onderzoek slechts twee *canti* onderworpen aan een analyse, beide uit hetzelfde rijk. Hoewel uit de analyse van de tekst en de bijbehorende illustraties geconcludeerd kan worden dat Botticelli op verschillende punten vernieuwend is, gaat het om een uitkomst die voor slechts twee van de honderd *canti* geldt. Om tot nog meer valide onderzoeksresultaten te komen, zouden alle teksten van de *canti* waarbij Botticelli een illustratie heeft gemaakt, vergeleken moeten worden met de bijbehorende manuscriptillustraties. Op deze manier kan met nog meer zekerheid vastgesteld worden of Botticelli traditioneel is in zijn weergave van Dante's tekst. Aan de andere kant wordt bij het zien van alle beschikbare afbeeldingen in de manuscripten, naar mijn mening, in één opslag duidelijk dat iedere afbeelding slechts een paar elementen bevat, terwijl in Botticelli's illustraties heel veel verschillende gebeurtenissen zijn afgebeeld. Dit is al een eerste kenmerk waardoor Botticelli vernieuwend genoemd kan worden.

Ten tweede was het niet eenvoudig om een heldere methode te vinden voor het onderzoeken van tekst-beeldrelaties binnen de discipline van de kunstgeschiedenis. De conclusie die ik heb getrokken uit wat ik hierover wel gevonden heb, luidt dat er weinig onderzoek naar gedaan is en dat het een vaag gebied is, waarbij men vooral aangewezen is op de eigen interpretatie. Om deze reden en omdat ik zelf geen kunsthistoricus ben, leek het mij het meest relevant en objectief om twee theorieën -een over tekst en een over beeld- samen te voegen. Dit heb ik echter op eigen initiatief zo gedaan, omdat ik dacht dat dit hier de juiste onderzoeksmethode zou kunnen zijn. Om deze reden zou deze methode een mogelijk punt van discussie kunnen zijn.

Natuurlijk zijn er naar aanleiding van dit onderzoek onderwerpen die wellicht interessant zijn om een vervolgonderzoek aan te wijden. Een eerste suggestie is het onderzoeken van de *contrappasso's*, de straf in relatie tot zonde, in de afbeeldingen van Botticelli en de afbeeldingen in de manuscripten. Daarnaast zou onderzoek naar de relatie tussen Dante en Vergilius interessante resultaten op kunnen leveren. Omdat zij, zowel in de manuscripten als in de illustraties van Botticelli, op bijna iedere afbeelding voorkomen, kan hier denk ik veel over gezegd worden. Er zou bijvoorbeeld gekeken kunnen worden naar houdingen, gezichtsuitdrukkingen, gebaren, kleding, plaatsing in de afbeelding en houding ten opzichte van elkaar. Bij vervolgonderzoek zou het wel wenselijk zijn om ook niet-vertaalde Italiaanse literatuur te hanteren. In dit onderzoek is namelijk alleen gebruik gemaakt van Nederlandse en Engelse literatuur, aangezien veel relevante literatuur in het Italiaans helaas niet vertaald is.

De *Divina Commedia* is een werk dat altijd zal blijven fascineren. Mensen zeggen weleens: als God zou zingen, dan zou hij de stem van Andrea Bocelli hebben. Hier wil ik dan aan toevoegen dat als God zou schrijven, hij zou schrijven met de woorden van Dante. En als hij daarbij beelden zou maken, dit die van Botticelli zouden zijn. Als spiegelbeeld van Dante's woord.

7. Literatuur

Primaire literatuur

Alighieri, Dante. *De goddelijke komedie. Deel I; Inferno*. Vertaling door Rob Brouwer. Leiden: Primavera Pers, 2000.

Aligieri, Dante. *De goddelijke komedie*. Vertaling door Frans van Dooren. 12 ed. Amsterdam: Ambo, 2008.

Brieger, Peter, e.a.. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton U.P., 1969.

Secundaire literatuur

Alexander, Jonathan. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven: Yale U.P., 1992.

Alexander, Jonathan. *Studies in Italian Manuscript Illumination*. London: Pindar Press, 2002.

Bertini, Aldo. *Drawings by Botticelli*. Vertaling door Florence Philips. New York: Dover, 1968.

Brittan, Simon. *Poetry, Symbol and Allegory: interpreting metaphorical language from Plato to the present*. Charlottesville: Univ. of Virginia Press, 2003.

Ettliger, Leopold, & Helen Ettliger. *Botticelli*. London: Thames and Hudson, 1976.

Gombrich, Ernst Hans. *The Story of Art*. 1951. London: Phaidon Press, 2006.

Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton U.P., 1969.

Owen, Rachel. 'Dante's Reception by 14th- and 15th-century Illustrators of the *Commedia*' *Reading Medieval Studies. Dante: Current Trends in Dante Studies*. Claire Honess, eds. Reading: Univ. of reading, 2001.

Schapiro, Meyer. *Words and Pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*. Den Haag: Mouton, 1973.

Schulz Altcapenberg, Hein-Thomas. *Sandro Botticelli. The Drawings for Dante's Divine Comedy*. London: Royal Academy of Arts, 2000.

Vanbergen, J.F.H.H. *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven: U.P. Leuven, 1986.

Watts, Barbara. 'Sandro Botticelli's Drawings for Dante's 'Inferno': Narrative structure, Topography, and Manuscript Design' *Artibus et Historiae* 16 (1995): 163-201.

Weitzmann, Kurt. *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration*. Princeton: Princeton, 1970.

http://www.danteonline.it/english/vita_indice.htm

http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html

8. Bijlagen