



## DANTE E A NECESSIDADE DA MORTE\*

Eduardo Sterzi\*\*

**Resumo** – Dante Alighieri, num momento decisivo de seu primeiro livro, *Vita Nova*, refere-se à “necessidade” da morte de Beatrice. Podemos ver nessa morte necessária o trauma originário e estruturante da obra do próprio Dante e do que conheceríamos posteriormente como “lírica moderna”. No entanto, antes que a morte, é o próprio amor, percebido igualmente como traumático, que leva à transformação do modo de escrever poesia.

**Palavras-chave:** Dante Alighieri, morte, trauma, poesia, lírica moderna.

Para um arguto poeta-crítico como Leonardo Sinisgalli (1949, p. 1-2), a *Vita Nova* quer transmitir-nos a “experiência [...] de um *trauma* que o amor causou na alma de Dante”. Tal percepção do amor como *experiência traumática* não foi exclusiva de Sinisgalli. “A primeira aparição de Beatrice tem o caráter do violento trauma que marca para sempre [*segna per sempre di sé*] a alma de quem a experimenta [*di chi ne fa esperienza*]”: assim anota Giorgio Bàrberi Squarotti (1965, p. 249). O amor, pois, como origem do trauma e da escrita traumática, traumatizada? O amor como evento sublime? O amor como metáfora, portanto, da morte? “O verdadeiro início da vida nova é a morte, da qual o amor é o prelúdio – este é o “significado” da *Vita Nuova*” (VALENCY, 1958, p. 266). A sombra da morte de Beatrice já se impõe sobre a narrativa desde os primeiros parágrafos do *libello* – porque assim o fazia no livro da memória –, e não há experiência de amor, na *Vita Nova*, que não seja também experiência de morte. De costume, não se vê a violência inerente à *Vita Nova*, uma obra cuja figuração passa por mutilação, canibalismo e atitudes que tais. Somente Robert Pogue Harrison (1988, p. 19), entre os intérpretes de Dante, teve coragem de nomear devidamente o caráter profundo da relação que o poeta estabelece com Beatrice: “necrofilia”.

É muito próprio do costumeiro (e costumeiramente não visto como tal) modo irônico de Dante que ele tenha intitulado *Vita Nova* um livro dominado, da primeira à última página, menos pela vida que pela morte: antes de mais nada, claro, pela morte de Beatrice (como diz

---

\* A pesquisa aqui apresentada conta com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

\*\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Charles S. Singleton (1958, p. 6), aludindo ao presente da narração: *agora, no libello*, "significa 'agora que Beatrice está morta'"<sup>1</sup>); mas não só de Beatrice. A rigor, trata-se já – antecipando, assim, a *Commedia* – de um livro em que todos os personagens, literal ou metaforicamente, estão mortos: mesmo Dante, em alguma medida. "Pela morte a *Vita Nova* é insistentemente percorrida, quase tecida [*intessuta*]", diz Roberto Antonelli (1994, p. 51). Mas Johan Huizinga (1994, p. 191), em seu tempo, já ia ao ponto: "A parte mais importante da obra dantesca gira em torno ao tema da morte. A morte é a base e o ponto de partida da *Divina Commedia* e da *Vita Nuova*"<sup>2</sup>. Gianfranco Contini (1960, p. 261) não deixa dúvidas: "Quando pensamos [...] na *Commedia*, esta é toda uma extraordinária Nékyia, há um só personagem que não está morto, que não está ainda morto, o personagem que diz 'eu'". Dante, de fato, é o único personagem vivo na peregrinação pelo mundo dos mortos. Mas podemos nos perguntar se era muito diferente na *Vita Nova*, se a própria predileção retórica pela perífrase e por procedimentos similares, com o corolário de uma constante desrealização de pessoas, lugares e acontecimentos, não aponta já para uma espécie de versão antecipatória, lírica e, em alguma medida, paródica, da representação do "*status animarum post mortem*" ("estado das almas depois da morte", *Ep.* XIII 11) que ocupará a *Commedia*.

Não podemos esquecer que, em relação à *Commedia*, na qual o domínio da morte é mais ostensivo do que na *Vita Nova*, Giuliana Angiolillo falou em "tanatologia". Corretamente, ela relaciona tal noção com a tendência medieval à escatologia, não, porém, sem marcar a diferença de Dante nesse contexto, que consistiria na valorização da dimensão pessoal (tanatológica) da morte sobre sua dimensão coletiva (escatológica). É precisamente na *Vita Nova* que se flagra o nascimento da tanatologia dantesca:

O "libello" dantesco, organizado desde o seu princípio como o livro da "ficção" fantástica de Dante [*il libro della "fiction" fantastica de Dante*], aperfeiçoa-se sempre mais como tal, porque, solicitado ficticiamente e, portanto, retoricamente pelo objetivo desaparecimento de Bice Portinari, deve reinventar a Beatrice de Dante, tanto mais que Dante, agora, deve reinventar a morte, deve fazer desta, por sua vez, uma ficção [finzione], deve metamorfoseá-la numa imagem nova, não num conceito ou numa *Ideia* abstrata. Assim, a nova Beatrice, ou

---

1 - "'Now' in the *Vita Nuova* means 'now that Beatrice is dead'". Singleton insiste, aí, naquilo que já é um lugar-comum da exegese da *Vita Nova*: o fato de que haveria dois Dantes no *libello*, aquele que vive os fatos narrados e aquele que se debruça sobre estes fatos, já conhecendo o cômputo geral e seu significado e os narra a partir desse conhecimento: "This situation in time by which the poet becomes two persons is of first importance to the existence of this story as a form. For by that principle a *then* and a *now* are established for the whole action and, between those two poles of time, meaning jumps like a spark. Without this condition in time we cannot have this story" (SINGLETON, 1958, p. 8).

2 - No entanto, nota Huizinga, há apenas quatro aparições da morte "em pessoa" na *Commedia*: *Inf.* III 57; *Inf.* XIII 118; *Purg.* VII 32; *Purg.* XXVI 24. Encontra-se uma personificação da morte na *Vita Nova*, no poema *Morte villana*. "O olhar de Dante resvala quase sempre por sobre a morte sem nela pousar" (HUIZINGA, 1994, p. 193).

a sua nova imagem, é o novo artifício [*il nuovo "schermo"*] que, confortavelmente, se põe entre Dante e a perda real de Bice. E esta imagem começa a agir intermitentemente entre o sonho e a realidade, entre o visível e o invisível, onde o invisível se nutre dos elementos do visível, assim que começa a criar-se aquela contiguidade entre o terrestre e o além, de maneira a poder prefigurar uma distante comunicação com aquele mundo que possui Beatrice, mas é também povoado por uma série infinita de outras imagens. Para a testemunha Dante [*il superstite Dante*], é importante começar a definir aquele mundo indefinido, a conhecer aquele desconhecido mundo, mas imaginando-o substancialmente aderente e contíguo ao terrestre, uma espécie de cópia daquele terreno, mas, paradoxalmente, mais real, mais autêntico, imortal, e no qual justamente a morte se põe como contínua ativadora de trocas [*attivatrice di scambi*] com o mundo dos vivos (ANGIOLILLO, 1996, p. 20-21).

E concluindo: "Na *Vita nuova*, Dante se apresenta realmente como novo tanatólogo, ainda que ele não nos fale nem da Morte, nem nos dê detalhes [*né ci documenti*] sobre a morta Beatrice" (ANGIOLILLO, 1996, p. 21).

Já na concepção stilnovista do amor (isto é, aquém e além da individualidade poética dantesca), Hugo Friedrich (1974, p. 62) flagrava o império de um "desejo de morte": a expressão alemã é *Todeswunsch*, muito próxima da *Todestrieb*, a "pulsão de morte" descrita por Freud. Para Friedrich, aqui se encena uma espécie de "cerimonial da dor" (*Zeremoniell des Schmerzes*), regrado tão estritamente que, ao início de alguns poemas, já se podem prever sua continuação e seu desfecho (e, acrescento de minha parte, também ao início da *Vita Nova* o bom leitor já saberá antever sua conclusão, ou pelo menos seu ponto de viragem, a morte de Beatrice).

O ritual de amor [*Liebesritual*] do dolce stil novo elege ou cria protótipos [*Urformen*] que eram aqueles da alma pós-antiga [*nachantiken Seele*] ou que o serão de agora em diante: veneração sacral, beatificação, receio e medo como consequência de uma beleza percebida como numinosa [*numinos empfundenen Schönheit*], nobilitação [*Veredelung*], mesmo nobilitação da morte graças à sua proximidade com o amor [*auch Veredelung des Todes durch seine Nähe zur Liebe*] (FRIEDRICH, 1974, p. 68).

Como quer Azzolina, os poetas do *stil novo* substituem a concepção de que o sofrimento é apenas uma escala antes da conquista dos favores da amada por uma noção de "dor pela dor" ("*dolore pel dolore*"), ou, antes, de dor como meio de purificação (AZZOLINA, 1903, p. 46). O que importa, quanto a isso, é perceber que Dante, no curso de sua obra, vai se afastando da sucessão mecânica e previsível das fases divisadas por Friedrich, justamente ao preenchê-las de uma nova substância experiencial – o que passa pela reivindicação, retórica ou figurativa

que seja, de um lastro de experiência para o texto, de uma carga de vida (e morte) a contrabalançar a construção poética. Nesta chave antropológica, seria interessante recordar a noção de *amor extático*, tal como descrita por Rousselot (1981, p. 65):

Se o amor é extático e lança o sujeito para fora de si, nós o representamos naturalmente como um poder destruidor, como uma força aniquiladora. Na concepção física, o amor era a coisa mais profundamente natural do mundo, a expressão mesma da essência em tendências. Aqui, ele aparece confusamente como contraditório em relação aos apetites inatos, como um movimento antinatural, antes de tudo. Amar, na escola greco-tomista, é procurar o próprio bem, é portanto "encontrar a própria alma"; na escola extática, é "perdê-la". O amor é aqui uma violência, é uma "ferida" ["*blessure*"], um "langor", uma "morte".

Com argúcia, Rousselot (1981, p. 56) observa que a noção *extática* de amor – mais difícil de ser delineada pois não se encontra definida doutrinariamente como a noção tomista – tem como princípio "a predominância da idéia de *persona* sobre a idéia de *natureza*". "É porque o amor é puramente concebido como tendendo de uma *persona* a uma *persona* que ele é concebido como *extático*, como violentando as inclinações inatas, como ignorando as distâncias naturais, como uma pura questão de liberdade" (ROUSSELOT, 1981, p. 56). Implícita, pois, na noção de amor extático está a ideia da "personalidade como independente da Divindade", bem ao contrário do que entendia Tomás de Aquino (personalidade individual como participação de Deus). É a subjetividade e a interioridade líricas que aqui bordejamos. A morte se mostra "um elemento fundamental na representação" da *Vita Nova* à medida que se propõe "em alternativa ou, melhor, em complementaridade com a experiência de amor" (SQUAROTTI, 1989, p. 26). Está aí, precisamente, uma das "fundamentais novidades" da *Vita Nova*: no lugar de uma figuração de amor "fundamentalmente imóvel nas variações em torno das poucas situações dadas" – tais como se encontra no trovadorismo e, complicando-se teoricamente, em Guinizzelli e Cavalcanti –, temos aqui "a alternância de amor e morte como motivos e momentos constitutivos sempre do amor" (SQUAROTTI, 1989, p. 26). (E isto independentemente deste amor ser sacro ou profano – "certamente teologizado no 'libello' dantesco, mas, depois, de todo laico nas rimas petrarquescas, que de fato retomam, levando-o ao extremo do virtuosismo e do refinamento, o esquema, feito todo temporal, objetivo, terreno, da dupla face da história amorosa em vida e em morte" (SQUAROTTI, 1989, p. 26).

Morre uma amiga de Beatrice, morre o pai de Beatrice, morre enfim Beatrice. Mas, antes de tudo, morre, figurativamente, o seu devoto, o próprio Dante. A doença como forma de antecipação da morte é frequentíssima na *Vita Nova*. Também todas as experiências oníricas e visionárias são incursões fantasmáticas no reino da morte. É bastante revelador da "tanatologia" – ou *tanatografia* – dantesca o fato de que, neste texto intitulado *Vita Nova*, a

palavra "vita" apareça no mais das vezes, especialmente quando se refere à vida do próprio Dante, associada a um adjetivo que a torna mais próxima da morte que da própria vida. Dante se refere (e a enumeração não quer ser exaustiva) à sua "deboletta vita" (VN 14.3 [XXIII 3]), depois à sua "frale vita" (VN 14.21 [XXIII 21]), e também, num soneto, à sua "vita obscura" (VN 24.6 [XXXV 6]) e, na prosa correspondente, à sua "vile vita" (VN 24.3 [XXXV 3]). A experiência do amor é, desde o princípio, tangencial à da morte para Dante; daí que, duas vezes, no *libello*, seja dito que o "spirito naturale" encontra-se impedido em seu usual operar e a fraqueza toma conta do poeta (VN 1.7 e 2.3 [II 6 e IV 1]). Mas recorde-se, por exemplo, a interpretação de Robert Pogue Harrison para o primeiro soneto da *Vita Nova* – o soneto do coração dado de comer a Beatrice. Para Pogue Harrison, o sonho figura a morte do próprio Dante, e não de Beatrice, como se poderia pensar à primeira vista (embora, na verdade, seja a morte de ambos que parece estar ali em questão). Diz o crítico:

[...] a "maravilhosa visão" é um sonho sobre a finitude do protagonista mais do que sobre a de Beatrice, condensando a futuridade temporal que permite a Dante perceber Beatrice em termos de alguma finalidade transcendente. A qualidade profética da visão deve ser reconduzida a esta futuridade dinâmica que caracteriza a tensão que propela Dante rumo a Beatrice e o leva a suspender o *libello* num contrato com o futuro (HARRISON, 1988, p. 26).

Conduzido por um amigo até junto a um grupo de damas – entre as quais Beatrice –, Dante sente-se morrer: "fidandomi nella persona la quale uno suo amico alle stremitadi della vita condotto avea" ("confiando-me à pessoa que havia conduzido um seu amigo às extremidades da vida", VN 7.2 [XIV 2]). *Alle stremitadi della vita* não significa menos que *in extremis*. Dante diz ao amigo que o levou à festa de casamento: "lo tenni li piedi in quella parte della vita di là dalla quale non si puote ire più per intendimento di ritornare" ("mantive os pés naquela parte da vida além da qual não se poder ir se temos intenção de retornar", VN 7.8 [XIV 8]). Gorni assinala a coincidência verbal entre esta passagem e o exórdio da *Vita Nova* ("In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere": "Naquela parte do livro da memória antes da qual pouco se poderia ler"), e relembra, tal como aparece em *Amor, da che convien*, a figura do condenado a morte: "fo come colui / che, nel podere altrui, / va co' suoi piedi al loco ov'egli è morto" ("vou como aquele / que, sob comando alheio, / vai com seus próprios pés ao lugar em que morrerá", *Rime* 53 [CXVI]). Conclui Gorni (1996, p. 73), acertadamente, a partir disto: "também o protagonista [...] morre no livro, mesmo que só de morte presumida e de indubitável valor simbólico".

O encontro com Beatrice – fato gerador da vontade de ser poeta, motor do ser poeta e do agir como poeta – produzia em Dante, segundo seu relato, uma espécie de imitação da morte, uma mimese do estado mórbido:

E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza diveniva tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata<sup>3</sup> (VW 5.6 [XI 3]).

A expressão "come cosa grave inanimata" é crucial; estará certamente na lembrança de Dante quando escreve, no canto de Francesca (o canto de reinscrição da lírica no cenário "cômico"-ultraterreno): "E caddi come corpo morto cade" ("E caí como corpo morto cai").

Mas não há, na verdade, palavra do *libello* que não se contagie de morte. Um exemplo apenas, cabal. No soneto *Ciò che m'incontra* (VN 8.4-6), a ideia de morte é reiterada do início ao fim pelo emprego, quase sempre na posição privilegiada de rima ou a ela adjacente, do substantivo *morte*, do verbo *morire* e do adjetivo *morto*: "Ciò che m'incontra, ne la mente *more*" ("O que me encontra na mente *morre*", "le pietre par che gridin: *Moia, moia!*" ("as pedras parecem gritar: *Morra, morra!*"), "la qual si crià ne la vista *morta*" ("a qual se acreditava, à visão, *morta*"), "degli occhi, c'anno di lor *morte* voglia" ("dos olhos, que desejam sua *morte*")<sup>4</sup>. E há as rimas e anagramas a reforçar a presença daqueles vocábulos: "e quand'io vi son presso, io sento *Amore*" ("e quando estou perto, eu sinto *Amor*"); "che tramortendo ovunque pò s'appoia" ("que cambaleando se apoia em toda parte"); "e per l'ebrietà del gran *tremore*" ("e pela embriaguez do grande *tremor*").

É a partir dessa dominância da morte que se deve reinterpretar uma das passagens mais enigmáticas da *Vita Nova*. Talvez nenhum outro trecho do *libello* tenha se prestado a tantas hipóteses de interpretação quanto aquele, singularmente obscuro, em que Dante relata uma conversação, em sonho, com o deus Amor:

Avvene quasi nel mezzo del mio dormire che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, e pensando molto quanto alla vista sua, mi riguardava là ov'io giacea. E quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: "Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra". Allora mi pareva che io li conoscessi, però che mi chiamava così come assai fiate nelli miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo pareami che piangesse pietosamente, e pareva che attendesse da me alcuna parola. Onde io assicurandomi cominciai a parlare così con esso: "Signore della nobiltade, e perché piangi tu?". E quelli mi dicea queste

3 - "E quando esta gentilíssima saudava me salvando, não que Amor fosse meio que pudesse obscurecer para mim a intolerável beatitude, mas ele, quase por excesso de doçura, tornava-se tal que o meu corpo, o qual era todo agora sob o seu reinado, muitas vezes se movia como coisa grave inanimada".

4 - Algo já observado por Amalia Cecere (1994, p. 93).

parole: "Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic". Allora, pensando alle sue parole, mi pareva che m'avesse parlato molto oscuramente, sì che io mi sforzava di parlare, e diceali queste parole: "Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuridade?". E quelli mi dicea in parole volgari: "Non dimandare più che utile ti sia"<sup>5</sup> (VN 5.10-12 [XII 3-5]).

É sobretudo a penúltima frase de Amor, em latim, que tem cobrado mais esforços de decodificação. Poderíamos tentar traduzi-la como: "Eu sou como o centro do círculo, em relação ao qual os pontos da circunferência são eqüidistantes; tu, porém, não és assim".

Todas as tentativas de elucidação do significado da frase no contexto da *Vita Nova* passam por ressaltar o fato de que é recorrente a identificação entre a divindade e o círculo. Asín Palacios, por exemplo, em seu valioso levantamento das fontes muçulmanas da obra dantesca, observa a coincidência de Dante com Ibn 'Arabī no uso da imagem do círculo:

O símbolo geométrico do círculo e do seu centro para representar o cosmos e seu princípio divino é de linhagem iṣrāqī e tem em Ibn 'Arabī um emprego mais reiterado ainda que em Dante, originando em um e outro análogos paradoxos a relação entre a circunferência e o ponto central (ASÍN PALACIOS, 1961, p. 401).

Para Asín Palacios, as palavras que Dante põe na boca de Amore, "não encontradas por Dante e até incoerentes dentro do contexto do seu relato", encontrariam "pleníssima e irrefutável interpretação" no simbolismo geométrico-metafísico de Ibn 'Arabī: afinal, para este,

[...] a essencial diferença entre Deus e o mundo, entre o Ser Necessário e os seres contingentes, se simboliza por meio do círculo e do seu centro; Deus é o centro e as criaturas são os pontos da periferia; a relação de dependência entre todos esses pontos e o centro é uma e a mesma: todos necessitam do centro para existir, enquanto que a existência do centro é independente da circunferência (ASÍN PALACIOS 1961, p. 404).

---

5 - "Aconteceu quase no meio do meu dormir de parecer ver no meu quarto perto a mim sentar-se um jovem vestido de branquíssimas vestes, e que parecia muito pensativo, me olhava lá onde eu jazia. E depois de muito me olhar, parecia-me que suspirando me chamasse, e que me dissesse estas palavras: 'Fili mi, tempus est ut pretermittantur simulacra nostra'. Então me parecia que eu o conhecesse, porque assaz frequentemente nos meus sonhos assim já me havia chamado: e olhando de novo para ele, parecia-me que chorasse piedosamente, e parecia que esperasse de mim alguma palavra. Daí que eu, tranquilizando-me, comecei a falar assim com ele: 'Senhor da nobreza, por que choras?'. E aquele me dizia estas palavras: 'Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic'. Então, pensando nas suas palavras, me parecia que me tivesse falado muito obscuramente, de modo que eu me esforçava para falar, e dizia-lhe estas palavras: 'O que é isso, senhor, que me falas com tanta obscuridade?' E aquele me dizia em palavras vulgares [i.e. em vernáculo, e não mais em latim]: 'Não me perguntes mais do que te seja útil'".

Dante usaria a imagem do círculo "para pôr em destaque o universal e necessário domínio que Deus, como objeto de amor, exerce sobre todas as criaturas, e em particular sobre ele mesmo" (ASÍN PALACIOS 1961, p. 404). (E de fato, na *Commedia*, não é raro que Deus seja figurado como círculo; veja-se por exemplo *Par. XIV 30*, onde se diz que Deus é "non circums-critto, e tutto circunscreve" – "não circunscrito, e tutto circunscreve"). Inúmeras outras interpretações assim abrangentes foram tentadas; ocioso reportá-las uma a uma.

Para se compreender a frase de Amor, é preciso levar em consideração os pormenores da cena em que ela se dá. Ela deve ser relacionada, primeiramente, à anterior frase latina do mesmo Amor: "Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra" (*VN 5.10 [XII 3]*). A interpretação que, no seu comentário à *Vita Nova*, Guglielmo Gorni oferece desta sentença a banaliza ao mesmo tempo em que a particulariza demais; assim a traduz Gorni (1996, p. 55): "Filho meu, é tempo que estas nossas ficções cortesias sejam postas de lado". Mas vale frisar que a frase não é propriamente restritiva apenas à poesia cortês (que, de fato, a *Vita Nova* quer deixar, em alguma medida, para trás), mas deve ser encarada, mais radicalmente, como um alerta quanto à possibilidade mesma da poesia. O que Amor está dizendo é, mais ou menos, que temos que deixar de lado a poesia... ou antes, que a poesia só pode ser feita mesmo, agora, quando deixada de lado... Do mesmo modo como a nova religião só pode existir deixando para trás a velha. Barbara Nolan (1970, p. 66), nesse sentido, lembra que *simulacra* é "um termo técnico, usado para descrever figuras e tipos do Antigo Testamento" – ou seja, na perspectiva cristã, *simulacra* são aquelas representações que devem ser superadas. Afirma-se, com essa frase de Amor, a poesia feita a partir do trauma da morte de Beatrice (que, no entanto, ainda não acontecera) e da necessidade de dar conta desse trauma, não o escamoteando com as velhas simulações (construindo talvez novos simulacros...).

Há um detalhe a ser levado em conta: Amor está chorando quando profere a sentença enigmática, e é precisamente como resposta à pergunta de Dante sobre por que chora que ele diz: "Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic". Some-se a isso o fato de que se trata da fala de um deus – ao qual Dante confere alguns dos atributos próprios do Deus cristão –, e podemos sugerir uma resposta para o enigma. Em termos muito simples, com sua frase Amor está dizendo a Dante que chora porque, sendo onisciente, pode ver tanto o presente e o passado, como também o futuro – e, no futuro, subentende-se, vê a morte de Beatrice. "Tu autem non sic" é uma nota brutal, reforçada pela última frase de Amor, agora em italiano: "Non dimandare più che utile ti sai". Amor está dizendo a Dante que este não é como ele mesmo, que este não consegue ver nada além dos simulacros com que está habituado, e por isso não consegue prever a infelicidade que o aguarda. É claro que, em meio a tantas interpretações, alguns críticos já chegaram a esta. É o caso de Singleton (1945, p. 95), que escreve:

O que o protagonista não percebe na hora é o fato de que a figura do círculo e do centro do círculo nas palavras de Amor define o próprio Amor como um Deus ao afirmar o atributo exclusivo de um Deus, isto é, sua habilidade para ver, de uma só vez, passado, presente e futuro. A linha do tempo é um círculo ao redor dele, ele está ao centro, todos os pontos são equidistantes dele. Ele não está chorando *porque* ele é um Deus. Ele chora porque, *sendo um Deus*, ele pode ver algo que o poeta (*tu autem non sic*) não pode ver.

E o que vê não é menos que doloroso para o poeta: “O que Amor vê é que Beatrice está prestes a morrer. É por isso que é tempo de deixar de lado as simulações” (SINGLETON, 1945, p. 95). Mas já antes de Singleton, Michele Barbi, na resenha do livro de J. E. Shaw sobre a *Vita Nova* que publicou em *Studi Danteschi*, propunha uma interpretação neste sentido:

Non vou sonegar (e valha o que possa valer) uma interpretação minha da passagem, que me parece mais simples e mais ligada àquele sentimento da morte que paira sobre toda parte da *Vita Nuova*. Eu a deduzo daquilo que se diz do centro com relação à circunferência, a propósito de Deus para quem todos os tempos são presentes, na *Summa contra Gentiles* I lxvi: “Quer saber por que choro? Eu vejo o futuro (e portanto os males teus), e tu não”. Haveria depois da visão do § III e antes da visão di § XXIII um outro aceno ao precoce fim de Beatrice. Dante, no ponto em que estamos, não tem com relação a este fim nenhuma preocupação, e chora amaríssimas lágrimas somente porque a sua dama o privou da saudade; mas Amor vê a que mais dura provação deverá ser em breve submetido, tanto que mesmo ele não sabe conter as lágrimas; e uma vez que o fiel lhe pergunta por que ele fala tão obscuramente, julga melhor responder: “Non dimandare più che utile ti sia”, e só lhe dá conselhos acerca do que diz respeito ao mal presente (BARBI, 1931, p. 114).

E, ainda antes de Barbi, G. Boffito recordava uma passagem de Tomás de Aquino, na *Declaratio quorundam articulorum* – que reproduzo aqui a partir da citação de Boffito, com seus comentários entremeados:

In tempore invenitur diversitas quaedam partium secundum prius et posterius succedentium, sicut in linea inveniuntur diversae partes secundum situm ad invicem ordinatae; sed aeternitas prius et posterius non habet, quia res aeternae mutatione carent, et sic aeternitas est tota simul sicut et punctum partibus caret secundum situm distinctis. Punctum autem dupliciter ad lineam comparari potest: uno quidem modo sicut intra lineam comprehensum [*e era o caso de Dante, homem e vivente no tempo*] seu sit in principio linea, seu in medio seu in fine; alio modo ut extra lineam existens [*e era o caso de Amor, deus e fora do tempo*]. Punctum ergo intra lineam existens non potest omnibus partibus lineae adesse [tu autem

non sic], sed in diversis partibus lineae oportet diversa puncta signari; punctum vero quod extra lineam est nihil prohibet aequaliter omnes lineae partes respicere [ego tanquam centrum circuli, etc.], ut patet in circulo, cuius centrum, cum sit indivisibile aequaliter respicit omnes circumferentiae partes et omnes quodammodo sibi sunt praesentes, licet non una earum alteri. Puncto autem incluso in linea similatur instans, quod est terminus temporis, quod quidem non adest omnibus partibus temporis, sed in diversis partibus temporis diversa instantia significantur. Puncto vero quod est extra lineam, scilicet centro, quodammodo similatur aeternitas: quae cum sit simplex et indivisibilis totum decursum temporis comprehendit et quaelibet pars temporis est ei aequaliter praesens licet partium temporis una sequatur aliam. Sic igitur Deus (BOFFITO, 1903, p. 266).

Conclui então Boffito (1903, p. 266): "Em outros termos, Dante teria tencionado exprimir nesta visão aquilo que o coração obscuramente lhe dizia sobre o precoce fim de Beatrice".

Mas para a interpretação de Amor como deus onisciente com a visão de todos os tempos, e portanto também da morte de Beatrice, poderíamos recordar versos do próprio Dante, no *Paradiso*, nos quais se fala de Deus como "punto / a cui tutti li tempi son presenti" (*Par.* XVII 17-18).

\*

É menos a inevitabilidade do que a *necessidade* mesma – *necessidade poética* – da morte de Beatrice que se sugere naquela cena. Não por acaso, o diálogo de Dante com Amor pode (e deve) ser aproximado de outra cena dramaticíssima da *Vita Nova*. Passados alguns dias da morte do pai de Beatrice, Dante adoece e é lançado num aterrorizante turbilhão imaginativo. Cito a passagem em toda sua extensão, pois ela, mais do que qualquer outra, marca a emergência de uma contribuição própria de Dante para a constituição da lírica moderna:

Apreso ciò per pochi di avvene che in alcuna parte della mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente sofferesi per nove di amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che mi convenia stare come coloro li quali non si possono muovere. Io dico che nel nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensiero, lo quale era della mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, e io ritornai pensando alla mia deboletta vita; e veggendo come leggiero era lo suo durare ancora che sana fosse, cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde sospirando forte dicea fra me medesimo: "Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia". E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona e a ymaginare in questo modo: che nel cominciamento

dello errare che fece la mia fantasia apparvero a me certi visi di donne scapigliate che mi diceano: "Tu pur morrai". E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: "Tu se' morto". Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello che io non sapea ove io mi fossi; e vedere mi pareo donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che stelle si mostravano di colore ch'elli mi faceva giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti. E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, ymaginai alcuno amico che mi venisse a dire: "Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo". Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea nella ymaginatione, ma piangea con gli occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io ymaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli, li quali tornassero in suso, e aveano dinanzi loro una nebulletta bianchissima. A me pareo che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareo udire che fossero queste: "Osanna in excelsis!", e altro non mi pareo udire. Allora mi pareo che lo cuore ove era tanto amore mi dicesse: "Vero è che morta giace la nostra donna". E per questo mi pareo andare per vedere lo corpo nello quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta<sup>6</sup> (VW 14.1-8 [XXIII 1-8]).

A frase fundamental aqui é aquela – inesperada, assustadora – que resume o colóquio todo interior ("dica fra me medesimo") do poeta: "Di necessidade conviene che la gentilissima

---

6 - "Poucos dias depois, aconteceu que em alguma parte da minha pessoa meu surgiu uma dolorosa enfermidade, na qual eu continuamente sofri por nove dias amaríssima pena; a qual me conduziu a tanta debilidade, que me convinha ficar como aqueles que não se podem mover. Digo que no nono dia, sentindo-me doer quase intoleravelmente, surgiu-me um pensamento, a respeito da minha dama. E quando pensei aquilo dela, e voltei a pensar na minha débil vida; e vendo como breve era o seu durar ainda que estivesse sã, comecei a chorar para mim mesmo de tanta miséria. Daí que suspirando forte dizia para mim mesmo: 'Por necessidade convém que a gentilíssima Beatrice algum dia morra'. E por isso me surgiu um tão forte esvaecimento, que fechei os olhos e comecei a atormentar-me como frenética pessoa e a imaginar deste modo: que no começo da errância que fez a minha fantasia apareceram-me certos rostos de damas desgrehadas que me diziam: 'Tu logo morrerás'. E depois, após estas damas, me apareceram certos rostos diversos e horríveis de se ver, os quais me diziam: 'Tu estás morto'. Assim começando a errar a minha fantasia, acabei percebendo que eu não sabia onde estava; e parecia que eu estava a ver damas desgrehadas chorando pela rua, maravilhosamente triste; e parecia-me ver o sol escurecer, de modo que as estrelas se mostravam em cores que ele me fazia julgar que chorassem; e parecia-me que os pássaros voando pelo ar caíssem mortos, e que houvesse grandísimos terremotos. E maravilhando-me com tal fantasia, e apavorando-me demais, imaginei um amigo que me viesse dizer: 'Mas não sabes? a tua admirável dama partiu deste século'. Então comecei a chorar muito piedosamente; e não somente chorava na imaginação, mas chorava com os olhos, banhando-os de verdadeiras lágrimas. Eu imaginava olhar em direção ao céu, e parecia-me ver multidão de anjos voando para o alto, e tinham diante deles uma nuvenzinha branquíssima. A mim parecia que estes anjos cantassem gloriosamente, e as palavras do seu canto me parecia ouvir que fossem estas: 'Osanna in excelsis!', e outra coisa eu não parecia ouvir. Então me parecia que o coração onde havia tanto amor me dissesse: 'Verdade é que morta jaz a nossa dama'. E por isso me parecia andar para ver o corpo no qual estivera aquela nobilíssima e beata alma; e foi tão forte a errônea fantasia, que me mostrou esta dama morta".

Beatrice alcuna volta si muoia" (VN 14, 3 [XXIII 3]). Uma interpretação fraca do verbo *convenire* – como aquela por longo tempo dominante entre os dantólogos – frustra a perspectiva nova que se inaugura com Dante para a lírica, e a que só a crítica mais recente soube fazer justiça (a *Vita Nova* chegando finalmente, quanto a tal aspecto, ao "agora de uma determinada cognoscibilidade", segundo o preceito benjaminiano). *Conviene* – e ainda mais precedido pela especificação "di necessitate" – não significa apenas que a morte de Beatrice seja inevitável (afinal, ela é uma mortal, mesmo parecendo "figliuola [...] di Dio"), mas que ela é *necessária*.

Pogue Harrison (1988, p. 18-19) o diz cruamente: "Quase faria sentido falar da sua vida como uma mera condição para sua morte". Como ninguém mais, foi Roberto Antonelli, entre os críticos contemporâneos, a valorar adequadamente o passo em questão. Diz ele sobre a morte de Beatrice na *Vita Nova*: "A morte da Dama não implicará [...] o fim do canto, como nos trovadores, mas o seu verdadeiro início" (ANTONELLI, 2003, p. 58). Essa noção da morte como fim do canto estava presente, por exemplo, em Lapo Gianni, amigo de Dante: "O Morte, fiume di lagrim' e pianto, / *nemica di canto*" ("Ó Morte, rio de lágrimas e pranto, / inimiga do canto") (CONTINI, 1960, p. 595). Eloquente a invectiva dirigida à Morte: "Oh, come di distruggerti ho gran sete!" ("Oh, como é grande minha sede de destruir-lhe"). O canto é uma vingança contra a morte, mesmo partindo de um *memento mori*:

Canzon, gira'ne a que' che sono in vita,  
di gentil core e di gran nobeltate:  
di' che mantengan lor prosperitate,  
e sempre si rimembrin de la Morte  
in contastarla forte;  
e di' che, se visibil la vedranno,  
che faccian la vendetta che dovranno<sup>7</sup> (CONTINI, 1960, p. 597).

Roberto Antonelli observa que, em prosseguimento às experiências de Guinizzelli e, portanto, em contraposição a Guittone, dois caminhos, comunicantes entre si, se abriram: o de Cavalcanti e o de Dante. Cavalcanti optou por privilegiar

---

7 - "Canção, vai àqueles que ainda vivem,  
de gentil coração e de grande nobreza:  
diz que mantenham sua prosperidade,  
e sempre se lembrem da Morte,  
para contrastá-la forte;  
e diz que, se visível a vejam,  
que façam a vingança que devem".

[...] o Eu poético, a partir da impossibilidade de re-conhecer o Objeto e concentrando-se, pois, na fenomenologia e fisiologia espiritual da inevitável morte do Eu ("*per forza convenia che tu morissi*", diz-se Guido), onde, de qualquer modo, a dama de fato desaparece, como interlocutor e presença, em benefício do próprio Eu, e antes do *corpo* do Eu enquanto sujeito de "martírios": desaparece o corpo da dama, jamais nomeado, mas se inicia a história da melancolia como narcisismo patológico do Eu lírico masculino, clinicamente hipocondríaco, poderíamos dizer, se fôssemos médicos e não leitores críticos (ANTONELLI, 2003, p. 54-55).

A solução de Dante, por sua vez, foi imaginar, na *Vita Nova*, a morte da dama

[...] enquanto necessária à superação do impasse e ao reconhecimento da história e da dialética do Eu poético, que, de qualquer modo, toma, como em Guido mas por outra via, o centro da cena ("*di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*", diz Dante, e se note o paralelismo com Guido) (ANTONELLI, 2003, p. 55).

A morte – "ou, melhor, o assassinato" – de Beatrice é o "lance de gênio" (ANTONELLI, 2003, p. 51) que liquida de vez, na prática e na teoria, o guinizellismo anterior.

Se a beatitude está nas *palavras* que louvam a sua dama (Jakobson chegou realmente muito depois, mas não em vão), que necessidade há da *presença* física da dama? Não será justamente tal "equivoco" a ter determinado o "altro parlare" (ANTONELLI, 2003, p. 51).

Este "outro falar" é a *loda*, o canto de louvor à dama.

A morte de Beatrice – seu "homicídio", como quer Antonelli (que, porém, ressalva: "Beatrice, de um ponto de vista crítico, é *função*"; o seu homicídio é obviamente uma metáfora, intelectualmente e poeticamente, nos textos; uma certeza com a qual acertar as contas na crítica" (ANTONELLI, 2003, p. 55) – foi só o primeiro de uma série que se confunde com a trajetória da lírica moderna, e não só na Itália (onde a Laura de Petrarca e a Silvia de Leopardi são os exemplos mais evidentes). É esta morte que "permite a construção de uma *história* e, com isso mesmo, a identificação do Sujeito lírico, diversamente de toda a lírica precedente", sem exceção daquele, a outros títulos paradigmático, cancionero guittoniano L. (HOLMES, 2000, p. 47-69) "Com a morte de Beatrice" – conclui Antonelli – "Dante realiza algumas coisas fundamentais: *separa* canto e dama [...], e *separa corpo e poesia, palavra*" (ANTONELLI, 2003, p. 55). Daí se explica, para Antonelli, a analogia da morte de Beatrice e da morte de Cristo por tantos comentadores assinalada, mas por poucos explicada: como Cristo, ao morrer, inaugurou um novo tempo, de salvação, para a humanidade, assim o fez Beatrice, ao morrer, para Dante (ANTONELLI, 2003, p. 56). Como diz Antonelli (2003, p. 52),

[...] se Deus está morto, *devia* morrer, em benefício da humanidade, também a Beatrice-beatitude; morre, salvificamente, pelo seu fiel (e por qualquer um que a tivesse visto) e morre pelo livro da *Vita Nuova*, jovem, e portanto *no centro* das rimas (-história) e não, como nos predecessores, ao final a fim que o canto e a recordação dela "segundo a ordem do tempo passado" fosse possível. A "imaginação" numa obra poética é a verdadeira realidade operativa e permite, portanto, aquela descrição real da morte "quase por revelação" [...]: não seria de outro modo representável diretamente (ANTONELLI, 2003, p. 52).

A síntese de Antonelli a respeito do assunto é incontornável:

A lírica moderna européia nasce [...] narcisística e masculina: a abolição do corpo feminino (e por conseqüência, naturalmente, o cancelamento do próprio *sujeito* corpóreo, até identificá-lo com o puro *omen nomen*, Beatrice-beatitude, Laura-l'aura-l'auro-lauro) [...] é de fato assumida como condição necessária da perpétua posse de um Objeto de outro modo *inalcançável* e *incognoscível*: somente então o Eu poético, liberado dos vínculos do uso e da troca fisiologicamente intrínsecos à poesia amorosa trovadoresca e pré-stilnovística, pode individuar em si mesmo e na Palavra o Objeto, desta vez, sim, por estatuto cognoscível e possuído, da própria atividade e da própria beatitude; [...] lírica da separação/ausência da Dama e ausência/cancelamento do corpo em benefício de uma Palavra e de um Livro da Palavra que se apresenta como autônomo, auto-refletido e concluso: um duplo cognoscível e "possível" do mundo, um *outro* mundo na impossibilidade de ter aquele, o Outro, real (ANTONELLI, 2003, p. 58).

Devemos seguir Antonelli até o fim de seu cerrado argumento:

O desejo insaciado e insaciável se retrai na tentativa de assegurar-se da inacessibilidade do próprio objeto ou da possível perda (a saudação negada, a morte previsível e necessária de Laura como de Beatrice), mas não para refugiar-se numa *figura* (Giacomo da Lentini) ou na imaginação obsessiva e obcecada (a *immoderata cogitatio* de André Capelão e do porém novo Cavalcanti), mas sim para constituir uma espécie de círculo virtuoso entre desejo/ausência - inacessibilidade/Palavra. A conquista da palavra poética implicará a total perda do corpo de Beatrice e de Laura, mas a aquisição e fundação na memória de uma nova relação subtraída a qualquer troca interpessoal e a qualquer possível negação proveniente da Dama enquanto *variável* independente ou da Culpa: nos *Rerum vulgarium fragmenta* o Livro (ou a *Memória* e a *Escrita* da Memória) substituirá o Ausente e a Ausência (mas também a vida, em benefício da sua representação). Neste sentido a lírica moderna nasce como círculo virtuoso interno ao sujeito masculino do Eu e é operação de espelhamento narcisico: o Livro-Cancioneiro pode nascer somente porque nasceu o Eu lírico pós-clássico, *moderno*, isto que antes de Dante e de Petrarca não podia existir (ANTONELLI, 2003, p. 60-61).

Antonelli afirma, por fim, que o *eu*, com a *Vita Nova* e com os *Rerum vulgarium fragmenta* (encerrando ambos as formas primeiras do cancionero) "se apresenta como unitário":

[...] a morte da dama amada divide e une, une e divide, propondo o próprio *Canzonere*, ou Livro-Cancioneiro, como configuração material mas, como nunca, simbólica do possível ressarcimento, preenchimento, de um Vazio arquetípico, da Separação e da Ausência, dos fragmentos da alma. O Livro-Cancioneiro funda simbolicamente o espaço literário moderno, a autonomia da literatura, como já com outros instrumentos e percursos a *Commedia*, o novo Livro-poema sacro (ANTONELLI, 2003, p. 65).

À luz da argumentação de Antonelli, clareia-se mesmo um fato dos mais curiosos da passagem de que partimos: o fato de que a intuição inicial da morte de Beatrice logo se transforma na afirmação da morte de Dante ("Tu pur morrai", "Tu se' morto" – "Tu logo morrerás", "Tu estás morto").

Exagerando (mas não tanto, uma vez que nos autoriza o próprio Dante com as suas alusões, as suas reticências e os fortíssimos vínculos teóricos em que é estruturada a *Vita Nuova*), poder-se-ia, de fato, dizer que Dante é Beatrice: Dante se identifica com Beatrice enquanto personagem-amante e poeta-inventor (de acordo com os níveis também temporais da *Vita Nuova*) e justamente através da sua morte realiza esta extraordinária operação fusional (sutilmente sublimar, pelo menos para o leitor) (ANTONELLI, 2003, p. 53).

Como observa Antonelli, para além da suposta obscuridade das três razões declaradas para não tratar da morte de Beatrice, deveríamos nos "maravilhar" com a "clareza insólita" com que Dante nos expõe "as razões profundas da sua invenção", as quais são também as razões profundas do "nascimento da lírica *moderna*". É disto, afinal, que se trata aqui. E é só *com e pela* morte de Beatrice que a *loda*, assim como também o tema da morte-por-amor, adquire nova função e novo significado, distanciando Dante de vez de seus dois mais próximos precursores, Guinizelli e Cavalcanti:

A partir deste momento, a lírica se declara no fundo como poesia da *separação* e da *ausência*, da "imaginação" e da "visão", da recuperação e da exposição da "fascinação" perdida. Portanto, como poesia da *memória*: Beatrice, nesse sentido, é a primeira de uma série de damas-literatura mortas prematuramente, até Silvia. A dama, dizem-nos, pode *existir*, em literatura, somente como *memória* masculina.

O poeta cortês, até o interiorizado, "em sentido absoluto", Cavalcanti, até o próprio Dante anterior à *Vita Nuova*, ameaçava morrer sempre ("spesso e più forte", já nas origens da poesia siciliana) e não morria, não podia morrer jamais. Quando Dante descobre o jogo

e, sobretudo, a inexistência da dama fora do eu narcisista do poeta, a lírica (masculina) moderna nasceu, não por acaso, e inevitavelmente, com uma morte com um quê de assassinato.

Dante escriba de Deus, através do seu "miracolo", a "angiola" Beatrice, é Dante escriba de si mesmo, das suas palavras "come per se stesse mosse" [...] (ANTONELLI, 2003, p. 54-55).

A *Vita Nova*, deste ponto de vista, não é – nas palavras ainda de Antonelli (2003, p. 55) – menos que uma "grandiosa operação de *memória*, fundadora da escrita lírica". Se da morte de Beatrice – da necessária morte de Beatrice – nasceram a *Vita Nova* e a lírica moderna (e mesmo Dante-poeta), é como paradoxal experiência da morte que esta lírica, que um dia se quis afirmação da novidade da vida, acaba se impondo a seu tempo e aos tempos vindouros. Afinal, como já notou Philippe Sollers, a morte de Beatrice foi a maneira que Dante encontrou para experimentar sua própria morte. Conclui Sollers (1965, p. 22): "a morte de Beatrice é a chave da linguagem de Dante, pois bem mais que a morte de um outro, ela é a única maneira que ele tem de viver a sua e de falá-la [*la parler*]": Falar a própria morte, e suscitar desta morte uma vida nova – uma *forma*. Não será isto – e não mais, nem menos que isto – a lírica moderna, tal como num distante *libello* de fins do Duzentos um dia irrompeu, para ainda hoje nos confrontar?

## Dante and the necessity of death

**Abstract** – Dante Alighieri, at a decisive moment of his first book, *Vita Nova*, alludes to the necessity of Beatrice's death. We can see this necessary death as the originary trauma that structures Dante's work and what we would call "modern lyric". However, before death, it is love itself, also perceived as traumatic, that leads to the transformation of the mode of writing poetry.

**Keywords:** Dante Alighieri, death, trauma, poetry, modern lyric.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.

ANGIOLILLO, G. *La nuova frontiera della tanatologia: le biografie della Commedia*. Firenze: Olschki, 1996. 3 v.

ANTONELLI, R. La morte di Beatrice e la struttura della storia. In: SIMONELLI, M. P. (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990)*. Firenze: Cadmo, 1994. p. 35-56.

- ANTONELLI, R. Perché un Libro(-Canzoniere). *Critica del Testo*, v. VI, n. 1, p. 49-65, 2003.
- ASÍN PALACIOS, M. *La escatología musulmana en la Divina Comedia seguida de Historia y crítica de una polemica*. Madrid: Instituto Hispano Arabe de Cultura, 1961.
- AZZOLINA, L. *Il "dolce stil nuovo"*. Palermo: Reber, 1903.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G. Intenzioni e struttura della poesia minore di Dante. In: ALIGHIERI, D. *Vita nuova. Rime*. Torino: Fogola, 1965. p. 243-271.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G. Elevazione spirituale e affinamento poetico: introduzione alla "Vita nuova". In: BÀRBERI SQUAROTTI, G. *In nome di Beatrice e altre voci*. Torino: Genesi, 1989. p. 7-48.
- BARBI, M. J. E. Shaw, *Essays on the Vita Nuova* [recensione]. *Studi Danteschi*, v. XV, p. 111-116, 1931.
- BOFFITO, G. [Nota sem título.] *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, v. X, n. 8/9, p. 266, maggio-giugno 1903.
- CECERE, A. La struttura del sonetto nella *Vita Nuova*. In: SIMONELLI, M. P. (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990)*. Firenze: Cadmo, 1994. p. 87-100.
- CONTINI, G. (a cura di). *Poeti del Duecento*. 2 t. Milano e Napoli: Ricciardi, 1960.
- CONTINI, G. Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*. In: *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 2001. p. 245-283.
- FRIEDRICH, H. *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964. [*Epoche della lirica italiana*. v. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*. Traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Brusciagioni. Milano: Mursia, 1974.]
- GORNI, G. Comentário a ALIGHIERI, Dante. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- HARRISON, R. P. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- HOLMES, O. Guittone d'Arezzo. In: *Assembling the Lyric Self: authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000. p. 47-69.
- HUIZINGA, J. La figura de la muerte en Dante. In: *El concepto de la historia*. Traducción Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 187-194.
- NOLAN, B. The *Vita Nuova*: Dante's Book of Revelation. *Dante Studies*, v. LXXXVIII, p. 51-77, 1970.
- ROUSSELOT, P. *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*. Paris: Vrin, 1981.

SINGLETON, C. S. *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

SINGLETON, C. S. *Vita Nuova XII: Love's Obscure Words*. *Romanic Review*, v. XXXVI, n. 2, p. 89-102, Apr. 1945.

SINISGALLI, L. Dante e il libro della memoria. *La Fiera Letteraria*, 15 maggio 1949. p. 1-2.

SOLLERS, P. Dante et la traversée de l'écriture. *Tel Quel*, v. XXIII, p. 12-33, automne 1965.

VALENCY, M. *In Praise of Love: an introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*. New York: Macmillan, 1958.