

Uma interpretação figurada da comédia: o Dante Ilustrado por Federico Zuccari¹⁶⁰

Andrea Mazzucchi¹⁶¹

Università di Napoli “Federico II”

Resumo

A pesquisa analisa a fascinante complexidade semiótica do articulado dispositivo icônico-verbal realizado no Dante ilustrado de Federico Zuccari. O autor das iluminuras não é, nesse caso, o executor de um projeto de outro, como acontecia com os autores de iluminuras dos séculos XIV e XV. A leitura das imagens torna-se a condição para a compreensão do texto verbal, que, privado do acompanhamento iconográfico, arriscaria de ver anulado o próprio significado. O Dante ilustrado foi provavelmente imaginado e certamente utilizado pelo autor como uma ferramenta pedagógica estratégica com fins edificantes, de acordo com as indicações da estética promovidas pelo Concílio de Trento. O fim da *Divina Commedia* de Dante é transformar o homem do pecado em homem de bem, demonstrando não apenas em que consiste a verdadeira felicidade e perfeição humana, mas ensinando ao longo da estrada certa e segura para chegar lá, e o modo de superar todas as dificuldades, e escapar de todas as armadilhas que afeioam impedir e desviar o homem deste seu bem, que foi criado por Deus e ordenado.

Palavras chaves

Divina Comédia, iluminuras, interpretação

¹⁶⁰ O presente estudo foi publicado, numa versão mais estendida como introdução ao volume *Dante historiato da Federico Zuccari*, organizado por Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno 2005). A tradução e adaptação – com exceção das citações, cujo tradutor è explicitamente mencionado – é de autoria de Patrícia Salviano de Oliveira, Sâmila Maria Oliveira da Silva, Matheus Silva Vieira e José Juliano Moreira dos Santos.

¹⁶¹ Andrea Mazzucchi formou-se em Filologia dantesca com Vittorio Russo na Università di Napoli “Federico II” e obteve depois o seu doutorado em Filologia dantesca na Università di Firenze. É docente, com a qualifica de professor titular, de Filologia da literatura italiana no departamento de *Studi Umanistici* da Università di Napoli “Federico II”. Coordena o *Corso di Laurea Magistrale* em filologia moderna e é vice-presidente da *Scuola delle Scienze Umane e Sociali*. Em 2017 foi eleito *senatore accademico*.

“Firenze, Galleria degli Uffizi, 3474-3561 F categ. II cart., mm. 570 x 430, di cc. 87, sec. XVI; contém ilustrações da *Commedia* realizada por Federigo Zuccari em 1586, precedido pelos textos dos cantos” (PETROCCHI, 1966, p. 530). Esta é a descrição concisa do *Dante ilustrado por Federigo Zuccaro* fornecida no *Regesto dei codici della ‘Commedia’* preparado em 1966 por Giorgio Petrocchi no serviço da Edição Nacional da *Commedia secondo l’antica vulgata*.

1. Conservado no *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, o código mantém a estrutura adotada após a restauração realizada em 1865 por ocasião do primeiro centenário dantesco da Itália unida. Ele contém 88 figuras com desenhos feitos por Federico Zuccari, das quais 28 dedicadas ao *Inferno*, 49 ao *Purgatório* e 11 ao *Paraíso*. O tamanho médio dos desenhos – que em 1865, com o intuito de preservá-los, foram colados em suportes de papelão cinza e cinco foram reforçados ainda com suporte de lona – é de cm 42/44 x 58/60, mas diferenças significativas estão presentes nas figuras 3545 F e 3546 F (48 x 75), 3547 F (48 x 159), que originariamente constituíam um único rolo figurativo e nas figuras 3557 F (76 x 49) e 3560 F (77 x 96).

Os desenhos relativos ao *Inferno* são feitos em *deux crayons*, isto é, a lápis vermelho, a sanguínea, e a lápis preto; aqueles que mostram episódios do *Purgatório* são monocromáticos feitos à caneta e *bistre* preto, com exceção dos últimos cinco, nas quais recorre-se novamente a alternância de lápis vermelho e preto para representar o paraíso terrestre; os 11 desenhos do último canto são, finalmente, prevalentemente a lápis vermelho. Nos desenhos aparecem numerosas numerações mais ou menos antigas, muitas vezes divergentes entre elas, sinal evidente de como estas folhas, embora originalmente concebidas pelo autor como uma série compacta, foram, por um longo período, conservadas como páginas não relacionadas.

No *Inferno*, de fato, a seleção dos versos da *Commedia*, transcritos em três ou quatro colunas, precede na página textual os breves comentários em letra cursiva que às vezes se dispõem também como glosas marginais (vejamos como exemplo as páginas textuais relativas às figuras 3496 F-3501 F); incorporadas aos desenhos infernais, além disso, figuram também legendas sintéticas em letra cursiva maiúscula que cumprem, predominantemente, a função de indicar a tipologia dos pecadores e das penas sofridas em cada círculo, de identificar as partições topográficas ou, mais raramente, as personagens representadas.

No *Purgatório*, pelo contrário, as páginas textuais na frente dos desenhos contêm exclusivamente as anotações escritas em letra cursiva, reduzidas, quase que

exclusivamente, ao tema dos cantos ilustrados; os versos dantescos selecionados são, pelo contrário, transcritos em letra cursiva maiúscula em proximidade com as relativas figurações dentro dos desenhos que contém mais legendas sintéticas com identificações de alguns dos personagens encontrados por Dante e Virgílio. A partir da figura 3523 F, com exceção da figura 3525 F, Zuccari muda novamente a criação compositiva, colocando os versos de Dante outra vez dentro dos desenhos, mas distanciando-os das figurações e compactando-os sobre as margens inferiores ou superiores da figura.

Tal estratégia de organização dos materiais verbais e iconográficos é retomada no terceiro canto do *Paraíso*, no qual cada figura corresponde não mais a um canto ou parte dele, mas a um dos céus de que é organizado o *Paraíso* de Dante. Este conjunto de composição abria-se, de acordo com a realização de Zuccari e conforme a tradição manuscrita e a impressão da *Commedia*, com o seu posterior desenho, descrevendo Dante maduro, sentado com o poema à mão. De tal desenho, destacado da coleção original, restam hoje somente algumas cópias posteriores, embora recentemente Michael Brunner cautelosamente sugeriu que a versão conservada no *Fitzwilliam Museum di Cambridge*, agora reproduzida por meio de um *fac-símile* possa identificar-se com o original.

“DANTE / HISTORIATO / DA / FEDERICO / ZUCCARI / L'ANNO MDLXX / MDXCIII” foi escrito com caneta provavelmente apenas no século XVIII. Essa datação, depois reproduzida na parte de trás da encadernação de 1865, não corresponde àquela, efetivamente, extraída da notícia fornecida nas primeiras décadas do século XIX por Luigi Scotti, que enquanto esperava pelo inventário dos desenhos da *Galleria degli Uffizi*, notou na parte de trás das ilustrações 3547 F e 3560 F (última da série) as duas notas seguintes escritas pelo mesmo Zuccari “Dezembro de 1587 no Escorial na Espanha” e “No dia 16 março de 1588 no Escorial na Espanha.” Após a restauração de 1865, quando foram colados os desenhos em cartolina cinza, essas anotações não são mais visíveis, mas um análogo registro, manuscrito de Zuccari, como já observou Brunner, transparece do verso da fig. 3512 F, onde se pode ler: “na Espanha de 1587”.

2. Os desenhos foram, portanto, feitos durante a estadia de Zuccari na Espanha, mas permaneceram em posse do pintor até a sua morte, como comprova uma citação no testamento de Federico, em 19 de agosto de 1609. Depois, oferecidos para venda pelo filho do pintor, Ottaviano, ao duque de Urbino, Francesco Maria II della Rovere, foram comprados, na realidade, junto com outro quadro de Federico, *La*

Calunnia di Apelle, pelos filhos de Virginio Orsini, duque de Bracciano. Infelizmente, não foram documentadas as passagens sucessivas que provavelmente levaram o Dante ilustrado até Florença, em posse do cardeal Leopoldo de' Medici, morto em 1675. O código dantesco de Zuccari é guardado em 23 de agosto de 1739, como se lê nos *Libri di Debitori e Creditori dell'Amministrazione*, na *Real Galleria di Pietro Leopoldo*, por Anna Maria Luisa de' Medici, *Elletrice Palatina*.

3. A reprodução integral e rigorosamente conforme a original realizada no âmbito das iniciativas da Edição Nacional dos comentários dantescos oferece agora a possibilidade de indagar e avaliar o complexo sistema semiótico do Dante ilustrado. Porém, será oportuno recordar, antes de qualquer consideração posterior, que a série de desenhos de Zuccari insere-se em um clima cultural, aquele italiano do final do século XVI, particularmente sensível, como se sabe, ao tema da *ut pictura poesis*, ao diálogo e ao confronto, como atestam não apenas o tratado empenhado, por exemplo, de um Ludovico Dolce ou de um Giovanni Paolo Lomazzo, mas também, as numerosas representações inspiradas nos grandes poemas épicos e cavallheirescos da tradição italiana, de Ariosto e Tasso, em primeiro lugar, e as numerosas séries ilustrativas dedicadas à *Commedia* de Dante, como aquelas de Stradano, de Jacopo Ligozzi, de Lodovico Cigoli, de Alessandro Allori, bem como as numerosas citações do *Inferno* nos afrescos da cúpula de Santa Maria del Fiore, em Florença, começadas por Vasari e terminadas pelo próprio Zuccari, e a iconografia da *Immacolata Concezione* na pintura de Jacopo da Empoli, conservada na igreja florentina de *San Remigio*, claramente inspirada nas linhas conclusivas dedicadas à Virgem do *Paraíso*, canto XXIII. O Dante ilustrado configura-se, porém, na longa e variada história da iconografia dantesca, como um produto originalíssimo, no qual o artista realiza uma edição pessoal do poema.

Zuccari é responsável por um inédito projeto editorial autoral, que distingue-se muito dos códigos de miniaturas ou dos livros ilustrados, já que nestes últimos as imagens são efetivamente subordinadas ao texto verbal, como das séries ilustrativas sistemáticas e compactas, como aquela de Botticelli, do final do século XV, ou aquelas sucessivas do final dos séculos XVIII e XIX de Füssli, Flaxman e Blake, que confiadas a suportes de papel, são desprovidas, quase que totalmente, do texto verbal no qual se inspiram. No Dante ilustrado, pelo contrário, as imagens constituem um “sobreteto” visual que completa e comenta o texto verbal reproduzido não integralmente, em uma concepção cooperativa e dialética das duas linguagens. O código original criado por Zuccari parece derrubar a relação tradicional que pressupõe a ilustração como

simples aparato do texto verbal. A economia da gestão do espaço é, de fato, por assim dizer, toda jogada em favor do desenho e em detrimento do texto, com uma significativa desigualdade entre os elementos verbais e aqueles icônicos e com um nítido predomínio do material iconográfico sobre aquele textual.

4. Parte-se, portanto, do texto dantesco, lido por Zuccari em uma das quatro edições da *Commedia*, que o editor Guillaume Rouille (cujo nome vem frequentemente italianizado em Rovillio) publicou com o título de *Dante con nuove et utili ispositioni*, a primeira vez em 1551, e reeditou em 1552, 1571 e em 1575. As edições de Rovillio, dedicadas a Lucantonio Ridolfi, recorriam ao texto dantesco da editora Aldina de 1502, enquanto o fraco aparato explicativo impresso na parte inferior de cada canto era constituído por um breve resumo, em prosa, do argumento e, parcialmente por esporádicas anotações lexicais e informações sobre as personagens mencionadas.

A *Commedia*, no entanto, não é copiada por Zuccari em sua totalidade, mas vem com múltiplos e brutais cortes espalhados ao longo da teia narrativa, modificando-a, simplificando consideravelmente a textualidade de partida, mas, quase nunca, alterando a estrutura métrica. São eliminadas, prevalentemente, as digressões de caráter astronômico e mitológico, as metáforas e as similitudes muito extensas, as intervenções exclamativas e indutivas do narrador. O que é deixado inalterado, no entanto, é a trama básica: a *Commedia* é reduzida a uma sequência das aventuras do *viator*/viajante.

Se a exclusão de um ou mais tercetos foi conduzida escrupulosamente por Zuccari, sem estabelecer abruptas dificuldades argumentativas ou evidentes tropeços métricos, e sem alterar a coerência e coesão do texto, em alguns casos, no entanto, o pintor italiano, evidentemente atento em oferecer um texto sintetizado, mas que não fosse desprovido de lógica interna, foi forçado a alguns reparos, a leves modificações sintáticas e lexicais do texto de partida, separando os tercetos, remodelando algumas rimas, criando conexões entre versos distantes. A redução com simplificação conexa da densidade poética e ideológica do texto assume todas as características de uma edição, por assim dizer, *ad usum Delphini*, e é coerente com a função moralizante e com os intentos pedagógicos.

5. Outros elementos essenciais do componente verbal do Dante ilustrado são, juntamente com o texto da *Commedia*, as breves notas escritas por Zuccari e desenhadas, neste caso, com precisas reduções e ligeiras alterações, muitas vezes de intenção meramente explicativa, pela mesma edição de Rovillio.

A maior clareza das anotações de Rovillio, além da considerável conveniência de usar na transcrição apenas um texto de referência, deveria convencer o pintor da oportunidade de recorrer aos argumentos redigidos pelo editor. As notas manuscritas de Zuccari, colocadas em páginas textuais coincidem, portanto, em sua maior parte, com os argumentos da edição de Rovillio, muitas vezes ainda mais sintetizados. Poucos são os casos nos quais Zuccari escreve de forma autônoma, sem reproduzir a fonte, os argumentos. Trata-se sempre de explicações sintéticas que traduzem verbalmente a iconografia da imagem a qual se faz referência por meio de dêiticos textuais, como no comentário relativo ao nobre castelo do *Inferno*, canto IV: “Seguindo o poeta a viagem na companhia destes homens sábios chegou a Cidade dos Heróis, que era cercada por sete muros e defendida em volta por um belo riacho, e nela entrava-se por sete portas, como ficou bem explícito aqui”.

Finalmente, ainda, o comentário relativo à ilustração 3549 F, depois de uma primeira parte reproduzida *verbatim* (integralmente) da edição de Rovillio, Zuccari, em estreita conexão com a iconografia original que prevê que a ascensão de Dante e Beatrice em direção ao paraíso completa-se junto com Estácio e as personificações das virtudes teologais e cardeais, acrescenta de forma independente que: “mas, tendo-lhe feito primeiro beber a água do rio Eunoé, para ressuscitar a sua virtude perdida. E assim na companhia de Beatrice, das três virtudes teológicas e dos quatro cardeais tomaram o caminho do céu”.

6. O conjunto verbal do Dante ilustrado prescreve, porém, como se indica, juntamente com uma seleção de versos da *Commedia* e uma escolha de anotações presentes nas edições de Rovillio, mesmo curtos subtítulos internos aos desenhos, os quais não só servem para resumir em poucas e concisas palavras a cena representada, mas também assumem no nível da macroestrutura do texto uma função de ordenação, comparável a dos títulos dos capítulos: ou melhor, para permanecer no âmbito dantesco, uma função análoga a dos cabeçalhos que, nos códigos manuscritos, precedem cada canto da *Commedia*.

Excluindo as imagens purgatoriais de 3502 F a 3523 F, onde os tercetos dantescos, integrados ao elemento figurativo, assumem a função de verdadeiras e próprias didascálias textuais, capazes de criar uma espécie de conversa entre os personagens retratados em cena, com a função, portanto, mimética; as outras pequenas notas rabiscadas no interior das imagens referem-se ao discurso de um narrador "fora do

âmbito" endereçado a um destinatário "fora do âmbito" com a função, portanto, não mais mimética, mas diegética-didática.

7. Embora a dimensão verbal esteja longe de ser insignificante, o significado global do Dante ilustrado é, todavia, confiado principalmente ao aparato iconográfico. Em *Dante ilustrado* o imponente aparato iconográfico aspira oferecer aos eventuais apreciadores de tal edição especial da *Commedia* uma chave precisa de leitura do texto, orientando-os na interpretação e transmitindo métodos precisos de fruição. Zuccari, assim, confrontou-se duas vezes com texto de Dante: a primeira vez, escolhendo os tercetos que seriam transcritos, e uma segunda, escolhendo os elementos que seriam mostrados, que nem sempre coincidiam com aqueles transcritos e, por vezes, queriam prover uma integração, recuperando assim situações e personagens ausentes da síntese textual produzida, ou mesmo amplificar, inserindo elementos ausentes no texto de Dante, mas dotados de notável valor hermenêutico.

É claramente reconhecível a chama com dupla ponta, onde são punidos Ulisses e Diomedes. O primeiro plano inferior e a metade da direita da ilustração são, pelo contrário, ocupadas pela representação da nona bolgia. Será, antes de tudo, assinalado que, ao contrário do que se extrai do texto dantesco, no qual seja Maometto, seja Bertran de Born, seja Mosca dei Lamberti que entram em relação direta com Dante *agens*, Zuccari representa os dois protagonistas da viagem apenas enquanto observam o horrível espetáculo do topo da ponte, de uma forma totalmente análoga ao que é representado na parte esquerda da ilustração, com uma acentuada falta de interesse, portanto, com os acontecimentos e as histórias dos personagens e com uma atenção sensível, pelo contrário, reservada, como será visto, à viagem, ao itinerário de Dante nos lugares do além.

Algumas soluções iconográficas são explicadas por hipóteses de um direto conhecimento não só dos comentários de Landino e de Vellutello, mas também do menos difundido comentário de Bernardino Daniello. Se assinala, por exemplo, as chamas que se alargam na extrema direita da imagem tav. 3476 F, que com forte, embora infiel, relevo dramático visualizam Inf., III 133-34: "*La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia*" ("E da lacrimjada terra um vento / surgiu, de um clarão rubro acompanhado"; ALIGHIERI, 2009, p. 51)

A partir dos comentários estampados na edição Sessa que originaram para Zuccari os detalhes com os quais ilustra na figura 3522 F o episódio, de acordo com os exemplos de caridade propostos no quadro dos invejosos, de Orestes e Pílates, no juízo

do rei Toas em frente à estátua da deusa Diana, a quem Dante mencionava com concisa alusão no *Purg.*, XIII 32: “*I’ sono Oreste*” (“Eu sou Orestes”; ALIGHIERI, 2009, p. 340). Reciprocamente, no comentário de Landino e Vellutello se recordam Orestes, Pílades, o rei Toas e a deusa Diana. Mesmo para o medalhão à esquerda da imagem 3524 F, na qual Zuccari, para visualizar *Purg.*, XIV 133: “*Anciderammi qualunque s’apprende*” (“Matar-me-á qualquer que ora me prenda”, ALIGHIERI, 2009, p. 351), representando Caim que mata seu irmão Abel diante dos altares, nos quais este último sacrifica a Deus os cordeiros de seu rebanho, o hipotexto verbal, obviamente, não pode ser o texto dantesco, mas, ao invés, o comentário landiniano neste lugar: Ao comentário de Vellutello se deverá reconduzir ainda a escolha de apresentar Dante e Virgílio coroados com louros na fig. 3477 F, a primeira dedicada ao Limbo, talvez porque os dois poetas foram capazes, com sua viagem, de triunfar sobre o pecado, isto é, seguindo as pegadas de Cristo, que acaba de chegar no Limbo “*con segno di vittoria coronato*”: (“de signos de vitória coroados” *Inf.*, IV 54; ALIGHIERI, 2009, p. 54), ou seja, como interpreta Vellutello, conhecido por Zuccari, “*incornato di palma che vittoria significa, sì come lauro trionfo*” (“adornado com folhas que significam vitória, inclusive como triunfo louro”).

8. Na própria escolha iconográfica, além das específicas retomadas agora lembradas, Zuccari, no entanto, simplifica drasticamente a pluralidade de níveis narrativos do texto dantesco, privilegiando a dimensão ética da viagem de Dante e de seus guias em detrimento das histórias das personagens, muitas vezes reduzidas a meras e, por vezes, anônimas figuras. Nenhuma observação particular ou evidência específica são, de fato, reconhecidas, como por exemplo, Paolo e Francesca, Ulisses, o conde Ugolino e seus episódios.

Para Zuccari parece contar exclusivamente o motivo estrutural do iter per mortos (caminho dos mortos) com a relativa topografia do além, com os seus círculos, os seus precipícios, seus caminhos, seus declives e molduras. A paisagem do além torna-se, de fato, o lugar privilegiado da ação dos protagonistas, cuja viagem é realisticamente refeita dentro de um espaço que preserva claras e reais coordenadas físicas, e que constitui, muitas vezes, o obstáculo a superar para a fisicalidade do privilegiado peregrino Dante, que conclui sua viagem com o corpo: e é frequente, de fato, a insistência com que as imagens de Zuccari denunciam os esforços corporais, a fadiga física a que o *agens* é submetido em sua viagem além-mundo, que se torna, ainda

por este aspecto, uma alegoria penitencial. Note-se, por exemplo, a representação meticulosa dos modos e das diferentes fases do percurso na fig. 3496 F.

À direita do desenho é mostrado, três vezes, a árdua travessia da rocha por parte dos dois poetas: na primeira cena, Virgílio precede Dante, examinando os picos de rochas mais adequados para oferecer suporte (cfr. Inf., XXIV de 25-30). No último, na parte inferior direita é visível Dante agora cansado que se senta “ao primeiro momento” (Inf., XXIV 45; ALIGHIERI, 2009, p. 180). A dupla de poetas é representada, portanto, uma segunda vez enquanto avançam engatinhando, também agarrados com as mãos na rocha (Purg., IV 49-51); e finalmente, no enquadro no canto superior esquerdo, Dante e Virgílio são vistos pela terceira vez, quando finalmente chegam no enquadro mais elevado, sentam-se para repousar (Purg., IV 52-54).

9. A opção, entre os dois planos narrativos sobre os quais estrutura-se a *Commedia*, pela moldura viatoria de Dante *agens* e a renúncia da visualização das histórias de segundo grau atribuídas às personagens encontradas ao longo do percurso ultraterreno certamente não representa uma ruptura radical com respeito à impressionante tradição ilustrativa que precedeu Zuccari.

A representação didática das etapas da viagem, de fato, representa – basta folhear o repertório de *Brieger-Singleton-Meiss* – o critério ilustrativo predominantemente adotado pelos miniaturistas do décimo quarto e décimo quinto séculos e reproposto também nos incunábulo e no século XVI com xilogravuras e incisões da *Commedia*. Todavia, os ciclos de miniaturas, especialmente aquelas tabulares, inseridas nas colunas do texto ou nas margens, e as xilogravuras do século XVI, produziam uma decomposição do texto, operando rigorosas seleções entre os episódios, explicitando as partições topográficas e morais, as verificações estruturais, fracionando marcadamente o *continuum* narrativo do texto com uma operação que, como observei em outra ocasião, parece análoga àquela realizada, próxima à publicação da *Commedia*, dos autores dos epítomes e das divisões poéticas, e até mesmo das anotações introdutórias e dos relativos índices que compõem o aparato paratextual mais frequente nas normas do poema do século XIV.

Ao contrário, o Dante ilustrado visa exaltar a dimensão narrativa da obra dantesca, recorrendo às diversificadas estratégias iconográficas que, apesar da singularidade de cada ilustração, evidenciam a continuidade da história de Dante, seu desenvolvimento não paratático, ou seja, construído como uma mera sucessão de visões,

mas valorizam, antes de tudo, seu desenvolvimento hipostático, registrando os acontecimentos apoiados em precisas coordenadas espaço-temporais.

Na operação de Zuccari, as ilustrações parecem atingir uma função vicária e adicional da linha narrativa do poema, cuja continuidade e dinamismo são tão restaurados em face das interrupções frequentes e abruptas as quais tinham sido submetidas na seletiva transcrição verbal. Se o uso frequente do “método simultâneo”, que consiste em reproduzir dentro da mesma cena várias ações, permite a Zuccari, como aos miniaturistas do século XIV, traduzir iconicamente a temporalidade do discurso verbal, representando, assim, em termos visíveis, verdadeiras e próprias sequências narrativas, um indicativo particular da atenção para com o dinamismo da narrativa do texto de Dante é a não rara repetição de uma cena da ilustração anterior na próxima. Assim, na figura 3478 F, onde sobre o fundo à esquerda é repetida a cena das almas ao redor do fogo já apresentados na figura. 3477 F, como para mostrar o caminho de Dante e Virgílio através do primeiro círculo do inferno; novamente na figura 3481 F, dedicado ao Inf., VI, onde no canto superior esquerdo, Zuccari, recuperando uma técnica já utilizada por Botticelli em suas ilustrações sobre poema dantesco, representa a última cena do Inf., V, em relação ao desfalecimento de Dante provocado pela história dos dolorosos eventos de Paolo e Francesca.

10. A insistência na continuidade narrativa e a realização de um ciclo ilustrativo completo não impediram, no entanto, Zuccari de comparar-se aos diferentes registros impostos pela narrativa e de compreender corretamente a mudança de perspectiva na passagem de um a outro canto. A variação de tom é, antes de tudo, confiada aos diferentes planos cromáticos e ao sábio recurso dos efeitos de claro-escuro, capazes de expressar as diferentes atmosferas de cada canto.

O poema de maior eficácia representativa é, previsivelmente, o *Inferno*, no qual são, com insistência e didascálica clareza, refeitos os vários casos penais, recuperando assim uma fruição de tipo medieval do poema, em plena harmonia, no entanto, com a religiosidade pós tridentina, que tinha acentuado o tema do pecado e de sua punição como um elemento essencial na manifestação da justiça divina, e que, certamente, influenciou muito Federico Zuccari, particularmente sensível às instâncias religiosas da Contrarreforma.

Exemplar na direção de obsessiva repetição nas legendas infernais do módulo P, abreviatura evidente de Pena. No *Purgatório* privilegia-se mutuamente, como já foi observado, o tema da dificuldade da subida à montanha, o longo percurso

para o paraíso terrestre, a procura do caminho, das pacatas conversas entre Dante e Virgílio. A progressão lenta que, significativamente, se quer impor aos acontecimentos penitenciais do *Purgatório* está, além disso, em conexão com o dado matemático relacionado com o maior número de ilustrações reservadas para este canto, que desaceleram consideravelmente a velocidade narrativa.

A passagem temporal e a ascensão do itinerário do segundo canto são, porém, ritmados por Zuccari com a representação constante dos anjos, que indicam a passagem entre os vários círculos e sobre os quais o pintor italiano pôs marcada ênfase mesmo quando os sinais figurativos poderiam ter sido outros. A atenção para o papel das presenças angélicas, à importância revestida por aqueles na busca do caminho, do caminho certo, se reproduz figurativamente como um elemento não secundário da estrutura do segundo canto, poderá talvez estar colocado em relação também com as novas funções atribuídas após o Concílio de Trento a estes intermediários entre a terra e o céu, a esses “docíssimos consoladores”, “companheiros afetuosos”, de acordo com as fórmulas utilizadas frequentemente nos tratados angelológicos dos séculos XVI e XVII.

11. As operações mais conspicuamente reveladoras da consistência hermenêutica e das finalidades não são apenas decorativas, mas semântico-interpretativas do Dante ilustrado, no entanto, são confiadas à margem de liberdade, mais ou menos consistente, que o ilustrador, apesar da sujeição inevitável ao hipotexto verbal, possui, inserindo detalhes ausentes em sua fonte verbal ou estabelecendo, através dos instrumentos próprios da linguagem icônica, as relações entre episódios e seções privadas de aparentes vínculos narrativos.

Características das opções ilustrativas de Zuccari são os agravos e as ênfases dos aspectos irrealistas e pouco naturais do inferno dantesco, o recurso de efeito ilusionistas, capazes de sugerir reações emocionais de maravilha, de surpresa, mas também de terror, em consonância com o gosto tipicamente maneirista para a metamorfose e para o engano, mas também em relação ao debate contra reformista sobre a arte figurativa que deve ser capaz de exortar a reatividade emocional do espectador.

Em alguns casos, o recurso ao grotesco, a particulares efeitos ilusionistas, àqueles que o cardeal Paleotti definia como “caprichos puros dos pintores”, visa não só sugerir e provocar fortes reações emocionais, mas também persegue intentos de evidente instrução. Trata-se de uma peculiaridade a qual recorreram também alguns miniaturistas, como o anônimo da metade do século XIV, ms. 8530 da *Bibliothèque de*

l'Arsenal em Paris e, com algumas variações, *Priamo della Quercia*, no início do século XV, em ms. *Yates Thompson* 36.

E uma intenção didática parece ter guiado Zuccari também na inédita solução figurativa da fig. 3489 F, onde na extremidade direita do desenho, é retratada a conversa dos dois poetas com a alma de Pier della Vigna, preso em um tronco, sobre o qual, segundo uma inédita solução figurativa, estendida também às outras árvores da floresta, Zuccari deixa ver as características distorcidas de um rosto humano. Os traços de lápis vermelho parecem finalmente aludir ao “sangue marrom” do canto XIII, v. 34 do Inf..

Uma atmosfera decididamente diferente se captura, pelo contrário, nas três figuras (3477 F, 3478 F e 3479 F) dedicadas – sinal de um evidente interesse pelo tema - ao Limbo, que, forçando também o verdadeiro significado do texto dantesco, o pintor italiano parece querer atenuar ou subtrair completamente da inevitável conotação infernal e a não resolvida tragicidade que paira sobre o mundo dos virtuosos não batizados.

A inovação mais marcante de Zuccari, não só com respeito à escrita do texto dantesco, mas também no que diz respeito à tradição exegética, tanto verbal quanto figurativa, da *Commedia*, e tal deve configurar-se como “única” no secular comentário, é representada pela presença de Estácio e das personificações femininas das três virtudes teologais e das quatro virtudes cardeais no percurso de Dante e Beatrice através dos céus do paraíso. Apesar do desfecho um pouco brusco do *Purgatório*, no qual o narrador fornece uma explícita e tendenciosa advertência aos leitores, embora não forneça informações detalhadas sobre o destino de Estácio e das sete mulheres dançantes ao redor da carruagem da mística procissão, no entanto, nada nos versos de Dante poderia sugerir que estes entram no cortejo que sobe do paraíso terrestre para as esferas celestes.

Nas sete ilustrações seguintes, da 3550 F a 3556 F, ou seja, desde o céu da Lua até o céu de Saturno, os dez componentes da procissão paradisíaca estão dispostos, geralmente, em dois grupos claramente expressos: um, ainda ligado à dimensão humana, constituído por Dante, Estácio e as quatro virtudes cardeais, e o outro, já exibido em uma lógica divina, constituído por Beatrice e as três virtudes teologais. Nas ilustrações 3557 F-3559 F, dedicadas ao céu das Estrelas fixas e ao Primeiro móvel, Dante e Beatrice são acompanhados apenas por Estácio, enquanto desaparecem as personificações das virtudes. A violação significativa do modelo textual não pode ser

acidental, nem poderá ser explicada como uma tentativa independente de preencher uma lacuna sentida na lógica narrativa dos últimos cantos do *Purgatório*, em que - como já foi mencionado - faltam declarações explícitas do narrador sobre Estácio e as virtudes.

Deve-se interrogar sobre o significado de tal violação, que parece implicar uma valência interpretativa particular, certamente conectada à função alegórica reconhecida por Zuccari em Estácio e nas virtudes. O excepcional alívio atribuído à função exercida por Estácio na dinâmica do último percurso dantesco já deixava-se decifrar na figura 3535 F, que mostra o encontro de Dante e Virgílio com o autor da *Tebaida* e em cuja margens superior e inferior era transcrito quase integralmente o canto XXI do *Purgatório*, no qual Estácio aparece e se apresenta. Mas, proposições preciosas para entender as prováveis motivações de tão sensível afastamento do hipotexto verbal podem vir da função alegórica atribuída a Estácio no comentário landiniano e da leitura de algumas passagens do prefácio para o *Paraíso* do mesmo Landino.

Ele representa, isto é, uma parte essencial do Dante *agens*, como ilustra claramente a figura 3557 F, na qual são mostrados Dante, Beatriz e Estácio juntos no céu das estrelas fixas e, em particular, na constelação dos Gêmeos, precedida pela do touro e seguida por cancêr. Zuccari condensa em uma única imagem a última sequência do Par., XXII, relativa ao olhar de Dante sobre o caminho percorrido e sobre a estrutura do universo, e a primeira do Par., XXII, onde é descrito o triunfo de Cristo.

Dante é, na verdade, retratado quando, a convite de Beatriz, inclina-se para contemplar do alto os sete planetas que giram em torno da terra, colocada ao centro. De uma forma completamente autônoma em relação ao texto dantesco, mas com calculada estratégia interpretativa, Zuccari reserva na verdade a Estácio, ou seja, ao “*intellecto illustrato dalla christiana theologia*” (intelecto ilustrado pela teologia cristã), a tarefa, que na *Commedia* é atribuída ao Dante, de observar no alto, no primeiro ‘móvel’, um sol brilhante, através do qual transpõe a figura de Cristo triunfante.

A presença das virtudes personificadas é uma sua possível motivação na decisão de traduzir iconicamente o hiper-alegorizado prefácio paradisíaco de Landino, no qual o exegeta antes de empreender na árdua tarefa de comentar o último canto, invoca Deus afim de que conceda “O tertio gênero das virtudes da alma já purgada”. Estes últimos, na verdade, escreve Landino: “nós adquiriremos duas asas, a da Justiça e a da Religião, com as quais voaremos até o esférico céu para nos espelhar-mos na fonte divina. Nem outra forma resta nem outra faculdade aos meros mortais para elevar-se a

tanta alteza se não for para a Justiça, a qual o divino Platão põe para todas as virtudes morais, e a religião, que em si contém todas as intelectivas”.

12. A descrição do Dante ilustrado não seria completa se não acenasse para outra peculiaridade do método ilustrativo de Zuccari, ou seja, a tendência de integrar, nos desenhos, o texto dantesco com o recurso de suas fontes. Os numerosos exemplos de virtude exaltada ou de vícios punidos, que constituem um complemento indispensável no processo de purgação das almas penitentes ao longo das ilustrações do segundo canto, que muitas vezes, Dante, apenas curiosamente e com sucinta alusão, faz referência, confiando-se na enciclopédia dos leitores, para sua completa decodificação, são, frequentemente, explicitadas por Zuccari através da figuração completa da história.

Assim, na representação da decapitação de Holofernes, brevemente contada por Dante no Purg., canto XIII 57-60, como um exemplo de soberba punida, Zuccari traduz iconicamente não tanto o texto de Dante, mas sim o hipotexto bíblico, no qual se pode encontrar todos os detalhes descritos pelo desenhista: Judite, armada com uma espada, que entrega à sua criada a cabeça de Holofernes, do qual se distingue também o resto do corpo com um braço suspenso e “*le reliquie del martiro*” (“os despojos do seu suplício”; Purg., canto XII 60; ALIGHIERI, 2009, p. 335).

Mas não é só a Bíblia que constitui um repertório iconográfico para o pintor italiano, que, em alguns casos, para explicar visualmente as sintéticas alusões de Dante aos acontecimentos mitológicos recorre diretamente às *Metamorfoses* de Ovídio, hipotexto verificado pelo próprio Dante. Mesmo se for especificado que a busca pela fonte não responde muito ao rigor filológico, mas sim às exigências didático-explicativas.

A história a qual Dante alude em um único terceto (Purg., xii 37-39) é representada por Zuccari com elementos que no texto dantesco não se faz menção e que não poderiam nem ser recuperados pelos comentários de Landino e Vellutello. Dos punidores, Apolo e Diana, e dos cavalos guiados dos filhos de Níobe, o pintor italiano poderia de fato ter notícia apenas na leitura direta da obra ovidiana (Met., vi 165-312). Mais complexo é o caso da fig. 3528 F, na qual Zuccari mostra, como de costume, em três círculos as três visões estáticas como exemplos de ira punida que aparecem para Dante, o qual, junto com Virgílio, saiu da nuvem de fumaça que cega os irados.

O primeiro medalhão a direita é dedicado ao evento de Procne: são na verdade reconhecíveis, à esquerda, Procne e Filomela que matam Ítis, filho de Tereu; ao centro é colocado a mesa preparada investida, na qual se vislumbra a cabeça e os pés de

Ítis, enquanto Tereu, após a macabra revelação de sua esposa, com a espada desembainhada, perseguindo as duas irmãs; no canto inferior direito são representados os protagonistas do episódio após a metamorfose ornitológica: de frente Ítis-faisão e Teres-poupa, atrás Procne-andorinha e Filomela-rouxinol.

Os detalhes descritos não encontram, obviamente, comparação no texto dantesco, no qual a alusão ao articulado conto mítico é resolvida em apenas dois versos (cfr. Purg., XVII, 19-20). Portanto, trata-se de uma iniciativa autônoma de Zuccari, que manteve em mente, neste caso, o comentário de Landino no Purg., IX 13-15, como testemunham algumas ausências particulares também nas *Metamorfoses* de Ovídio, tais como a transformação de Itis em faisão e o fato que a Tereu foram apresentados juntos com a cabeça e também com os pés do filho.

E, no entanto, a explicação landiniana não é suficiente para considerar outros detalhes representados por Zuccari, que o pintor italiano terá, em vez disso, provavelmente extraído da leitura direta das *Metamorfoses*. Se, de fato, Landino declara explicitamente que não quer contar as reações de Tereu, Ovídio dedica a estas, os últimos seis hexâmetros, nos quais diz, entre outras coisas, que Tereu derruba a mesa e persegue a esposa e a cunhada com a espada desembainhada.

Na fig. 3522 F, uma particular e, de modo nenhum óbvia, solução figurativa adotada por Zuccari para mostrar que uma ambígua imagem dantesca poderia sugerir o apelo do pintor italiano para uma fonte não imediatamente reconhecível no texto dantesco e construir, portanto, um tipo de verdadeira e particular glosa visual, um eficaz substituto do comentário escrito. A figura é na verdade dedicada à primeira macro sequência do Purg., XIII, na qual se apresenta a nova paisagem do segundo enquadramento.

Na parte inferior esquerda são exibidos no topo da escada “*dove secondamente si risega / lo monte*” (“onde a segunda vez é recortado / o monte [...]”, Purg., XIII 2-3; ALIGHIERI, 2009, p. 339), Dante e Virgílio, que voltam o olhar para o sol. A dupla de poetas reaparece, depois de ter percorrido uma milha (como lembra o terceto transcrito no centro da parte inferior), a direita, no ato de ouvir as vozes que pronunciam exemplos de caridade.

Acima, três evanescentes figuras de anjos que voam dão consistência aos “*spiriti*” (espíritos) (Purg., XIII 26), invisíveis para os poetas, que no segundo enquadramento exortam com as suas vozes para a virtude oposta a inveja. Se trata de uma interessante e, não pacífica, solução figurativa autonomamente adotada por

Zuccari. No texto dantesco de fato, não se faz nenhuma referência explícita aos anjos, de fato, como pareceu também para uma recente comentadora, a referência é sim a “*voci incorporee*” (vozes sem corpo), cuja “*forza [...] è in tale immaterialità*” (força [...] é em tal imaterialidade”; CHIAVACCI LEONARDI, 1994, p. 384).

Um original “*commento figurato*” da *Commedia*. As imagens com as quais Zuccari ilustra o poema dantesco se configuram, portanto, não como uma banal prática vulgarizante, com intenções meramente decorativas, mas parecem mais com tentativas de interpretação do texto, portadoras de autônomas propostas hermenêuticas. O perfil da *Commedia* que o “projeto editorial” de Zuccari oferece se encaixa mais coerentemente no processo de moralização do poema começado na segunda metade do século XVI e, propõe mais uma vez, acentuando e esclarecendo, alguns dos parâmetros interpretativos mais marcantes do debate crítico pós-tridentino sobre o texto dantesco.

Planejamento da global chave de leitura proposta por Zuccari, a ilustração de abertura, que também atua no *Dante ilustrado*, é um verdadeiro e próprio início icônico, capaz de condicionar e orientar a fruição da obra.

É representada, portanto, a perda de Dante na floresta escura, a visão da colina iluminada pelos raios de sol (apenas esboçada no canto à direita do desenho), a aparência assustadora das três feiras e o encontro com Virgílio, colocado no centro da mesa, vistosamente alterando a ordem das sequências do Inf., I, em que a conversa com o poeta latino (vv. 61-135) segue a aparição das bestas que empurram Dante para baixo (vv. 31-60).

Se, além disso, como recentemente sugeriu Lucia Battaglia Ricci, na ocasião da apresentação do fac-símile da Câmara dos Deputados (porém contra a proposta de Brunner), a segunda figura da esquerda não deve ser identificada como Dante que contempla, por um momento sereno, a colina iluminada pelo sol, mas sim como Beatriz, se deve então reconhecer a Zuccari por ter querido mostrar nessa imagem de abertura, condensando em um único desenho os dois cantos proemiais, também outro detalhe das articulações centrais do poema, na verdade, a mesma razão da gênese da viagem: a intercessão do alto de Beatriz, da graça, cuja intervenção acontece tempestivamente para o naufrago Dante fora da “*fiumana ove il mar non ha vanto*” (“a torrente que o mar não segura”) (Inf., II 108; ALIGHIERI, 2009, p. 44). E notável é que a roupa da terceira figura da esquerda é levantada, a fim de evitar que se molhe. Seja o que for, no entanto, a identificação proposta - Dante ou, mais sugestivamente, Beatriz -, a chave de leitura é oferecida principalmente pela representação dos *agens* como um jovem, contrariamente

a uma consolidada iconografia que ele quer, no momento no qual empreende a viagem na vida após a morte, homem agora maduro. Este original dado icônico é portanto confirmado pela legenda colocada no canto inferior esquerdo da récita: “*Gioventù male incaminata*” (Juventude mal encaminhada) que deve ser feita em conexão com a afirmação do comentário, tirado das notas de Rovillio, de acordo com o qual a perda de Dante na floresta deve ser interpretada alegoricamente e exemplarmente como a condição do “*adolescente invilupato fra piaceri mondani*” (adolescente embrulhado entre prazeres mundanos).

Desde o início, portanto, a jornada dantesca se configuraria como o percurso existencial de um jovem, de um adolescente que atravessa o sofrimento, a luta, a dor, o temor de frente ao mal punido pela justiça divina (e se deve aqui recordar ainda as indicações tridentinas sobre a utilidade do medo e da dor, os quais impedem o pecado), através da progressiva aquisição das virtudes (e lembre-se da acentuação desse tema nas figuras paradisíacas) alcança a maturidade (e nota-se que no frontispício do *Dante ilustrado*, o *agens*, terminado a jornada, assumiu agora as formas de um homem adulto) e a salvação, liberando-se assim dos vínculos com os “*piaceri mondani*” (“prazeres mundanos”).

A decisão de propor o personagem Dante como, um exemplo da juventude mal encaminhada, que era impedida pelas seduções do pecado de chegar à montanha das virtudes, inscreve, portanto, desde a ilustração de abertura, o poema de Dante numa perspectiva moral e pedagógica. O itinerário de Dante torna-se um possível paradigma existencial, exemplar e reproduzível, um modelo a ser imitado, do qual não se deve negligenciar o valor didático e edificante. Não será, nessa ocasião, irrelevante a observação de que o Dante ilustrado, nascido, aparentemente, fora de uma lógica comercial, permaneceu nas mãos de Zuccari que o usou abundantemente durante suas aulas na *Accademia del Disegno di San Luca*, em Roma, propondo-o aos aprendizes para que extraíssem dele não só técnicas para o desenho, mas também ensinamentos morais. Além disso, no programa da *Accademia*, elaborado diretamente por Federico Zuccari, a questão moral da educação dos aprendizes, dos jovens, é absolutamente crucial, como é evidente no convite aos assistentes da *Accademia*: “Cada um deve no seu início de mês fazer principalmente uma exortação afetuosa a estes jovens, incitando-os, antes de tudo, no temor a Deus, sem o qual não se pode jamais fazer qualquer bem, nem conseguir ter sucesso em qualquer profissão, e ser humildes e pacíficos, honestos e

afetuosos, um ao outro honrar e reverenciar, e respeitar os mais velhos em qualquer lugar”.

Nos estatutos da *Accademia* também era, explicitamente declarado que somente os “jovens bem encaminhados” podiam alcançar o título de “Acadêmico estudioso”. O Dante ilustrado foi, portanto, provavelmente concebido e certamente usado pelo autor como uma ferramenta pedagógica estratégica com fins edificantes, de acordo com as indicações da estética tridentina. Mas o que mais interessa ao estudioso de Dante é que, tal projeto se insere, de forma coerente na interpretação da *Commedia* vigente na metade e no final do século XVI, na qual, como lucidamente esclareceu Giancarlo Mazzacurati, o romance teológico de Dante é reconduzido a dimensões de uma aventura real, autobiográfica, enquanto na sua exemplaridade.

De 1540 em diante, a orientação crítica prevalecente sobre o poema, quase como uma reação à dimensão meramente formal sugerida por Bembo – mas também, de certo modo, à aquisição de reservas e enrijecendo as lições – é baseada em uma avaliação da *Commedia* em termos moralistas como extraordinária lição ético-religiosa. É esta a perspectiva em que se coloca como já relatado por Bigi, no comentário de Vellutello, e com ele as anotações das edições de Rovillio, guias autênticos para a leitura da *Commedia* por Zuccari.

O fim ao qual Dante se propõe neste poema, não é nada mais do que reduzir o homem do pecado ao bem operado, e do estado vicioso ao da virtude, demonstrando não apenas em que consiste a verdadeira felicidade e perfeição humana, mas ensinando ao longo da estrada certa e segura para chegar lá, e o modo de superar todas as dificuldades, e escapar de todas as armadilhas que afeiçoam impedir e desviar o homem deste seu bem, que foi criado por Deus e ordenado.

Inauguram-se, portanto, nestes ambientes, parâmetros e coordenadas de uma leitura inteiramente moral do poema, com as conexas implicações pedagógicas, destinadas a persistir até mesmo na exegese do final do século XVIII, que aponta, na verdade, para o credenciamento de uma fruição predominantemente didática da *Commedia*, com preponderante valorização de seus aspectos ideológico-confessionais e conexas marginalização das suas outras múltiplas dimensões.

É sintomático, por exemplo, que o Dante *cominiano*, editado em 1726 – 1727, por Giovanni Antonio Volpi, endereçado “Aos cortesões leitores”, voltando-se, muitas vezes, para a “estudiosa juventude”, para os “jovens”, prometa que da leitura do poema poderia, principalmente, extrair-se, grande fruto desta aula, ou seja, a cognição

dos Vícios e das Virtudes, e um conjunto destes tristes, ou prósperos acontecimentos que afeiçoam e os unem, e aos outros que acompanham” (VOLPI, 1927, s. n. p.).

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34: 2009. Tradução de Italo Eugenio Mauro.

CHIAVACCI LEONARDI, A. M. **Commento**. In: Dante Alighieri, vol. II. *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994.

PETROCCHI, G. **Regesto dei codici della ‘Commedia’**. In: DANTE, A. *La Commedia, secondo l’antica vulgata. Introduzione*. Org. Giorgio Petrocchi. Vol. 1. Milão: Mondadori: 1966, pp. 481-563.

VOLPI, G. A. **La divina commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; ed ora accresciuta di un doppio rimario, e di tre indici copiosissimi, per opera del signor Gio. Antonio Volpi**. Vol. 1. Pádua: Comino: 1727.

UN'INTERPRETAZIONE FIGURATA DELLA *COMMEDIA*: DANTE HISTORIATO DA FEDERICO ZUCCARI

Sintesi:

La ricerca analizza l'affascinante complessità semiotica dell'articolato dispositivo iconico-verbale realizzato nel *Dante historiato* di Federico Zuccari. L'illustratore non è, in questo caso, l'esecutore di un progetto altrui, come accadeva per i miniatori dei codici tre-quattrocenteschi o per gli incisori delle prime stampe. La lettura delle immagini diviene dunque la condizione per la comprensione stessa del testo verbale, che, privato dell'accompagnamento iconografico, rischierebbe di veder vanificato il proprio significato. Il Dante illustrato è stato probabilmente immaginato e certamente utilizzato dall'autore come uno strumento pedagogico dalle finalità edificanti, sulla base delle indicazioni d'estetica promosse dal Concilio di Trento. In fondo, la finalità che Dante si propone nel suo poema è la trasformazione del peccatore in uomo virtuoso e il passaggio dal vizio alla virtù, dimostrando non solo in che cosa consista la vera felicità e la perfezione umana, ma insegnando la strada certa e sicura per giungervi, nonché il modo di superare tutte le difficoltà, fuggendo dalle trappole volte a deviare l'uomo dal bene.

Parole chiave:

Commedia, illustrazione, interpretazione.

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 04/05/2018