

# Textual images - painted images. Intermediality according to Dante: the case of *Inferno XVII*

---

Winfried Wehle

## Abstract

Dante Alighieri's *Divine Comedy* does not only illustrate the afterlife as a world theatre. In the course of its reception, this long narrative poem has also become an extraordinary media event. The 'verbal images' and the particularly imaginative visions designed by the Italian poet have resulted in a kind of iconic commentary on the *Divine Comedy* from the 14<sup>th</sup> century to the present. On the one hand, these examples of a highly intermedial reception of Dante's poem refer to the original text, but on the other hand they transpose rather freely the poem into the visual medium, which leads further and further away from the 'sensus spiritualis' of the *Divine Comedy*. The paper traces this long tradition on the basis of representative examples, such as John Flaxman's as well as Pitt Koch's illustrations or Salvador Dalí's watercolours commenting on the *Divine Comedy, Inferno XVII*.

## Keywords

Dante Alighieri, *Divine Comedy*, illustration, intermediality, Geryon, John Flaxman, Salvador Dalí, Pitt Koch, manuscript

## Images écrites – images peintes. Intermédialité selon Dante: *Divine Comédie, Inf. XVII*

Winfried Wehle

La *Divina Commedia*<sup>1</sup> fut dès sa création un événement médiatique tout à fait exceptionnel. Depuis, elle a été abondamment commentée, non seulement par des mots, mais aussi par des images et, plus tard, par d'autres médias. Sa rhétorique de l'image fit naître un tel désir de représentation symbolique (« *concupiscentia signorum* ») que, à peine publiée, elle fut traduite en un événement visuel d'une ampleur extraordinaire. On a coutume de dire qu'une image vaut mille mots. Mais cette image dit-elle la même chose que les mots qu'elle entend illustrer ? Comment évaluer l'apport ajouté par ce changement de médium ? Nous touchons là à un problème fondamental dont les historiens de l'art et de l'iconographie débattent intensément dans le cadre d'une dialectique entre « dire » et « montrer » (voir Boehm 2010 ; Krüger 2000 ; Wehle 2017). Pour la *Divina Commedia* la question se formule ainsi : les illustrations qu'elle a inspirées peuvent-elles à leur façon contribuer à obtenir le salut de l'âme pour lequel Dante a composé ses 14233 vers ?

Prenons un exemple spectaculaire pour examiner cette question : le dix-septième chant de « L'Enfer ». Dante y narre la descente du septième au huitième cercle, où sont assignées les âmes condamnées pour les péchés de *fraus* et de *frode*. Dans ce chant, le monstrueux

---

<sup>1</sup> Nous nous référons ici aux éditions suivantes : Dante Alighieri, *Commedia*, éd. Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Bologna 2006 ; trad. française : *Dante, La Divine Comédie*, prés. et trad. par Jaqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 (GF 1216), t. I, « L'Enfer / Inferno ».

Géryon joue un rôle central. Sa mission dramaturgique consiste à mener Dante et Virgile<sup>2</sup> plus loin dans le monde trompeur des fourvoiements et de ses images effrayantes. Virgile, la raison antique, appelle la créature mythique à la fin du seizième chant. Il y a de fortes raisons de croire que Dante choisit le personnage de Géryon pour incarner la fonction de l'imagination, sans laquelle les régions de l'au-delà ne seraient pas descriptibles, mais qui en même temps correspond à la séductibilité des sens, la *concupiscentia oculorum* intérieure et extérieure. Le monstre (« *la fiera* ») est figuré sous forme d'un triptyque anthropologique et représente les facultés de perception humaine : la pensée (tête), les sens (reptile luisant ; milieu, cœur) et la volonté (queue acérée ; l'aiguillon de la chair).

La répartition – symbolique – des places des voyageurs sur Géryon, proposée par le guide Virgile, est plus que significative. Lui-même s'installe devant le dard empoisonné de la queue pour protéger, par sa culture antique, Dante contre les dangereuses divagations dont une faculté d'imagination débridée est capable. En cela, il donne au futur auteur de la *Divina Commedia* un soutien culturel qui lui permet de diriger le regard vers l'avant, vers la tête de ce monstre hétérogène, là où normalement l'imagination est mise sous le contrôle de la raison et, par elle, humanisée intellectuellement. En somme, Virgile installe les deux visiteurs au milieu, entre la tête et la queue, entre la pensée et la sensualité. C'est un signe important : certes, la vraie connaissance part de l'imagination, voix de *l'anima vegetativa* ; mais elle doit traverser la culture antique – Virgile –, avant que Dante ne puisse, dans la lumière de la révélation, la spiritualiser : le résultat en sera la *Divine Comédie*. Vu sous cet angle, ce dix-septième chant est autoréflexif : à un second niveau textuel – Dante le nomme « *allegoria dei poeti* », il met au point les conditions nécessaires pour rendre dicible et visible la situation indicible et invisible du monde de l'au-delà, afin qu'elle devienne un acte de foi.

\*

---

<sup>2</sup> Pour ne pas alourdir le texte, nous ne précisons pas qu'il s'agit des personnages Dante et Virgile, ce qui semble pouvoir se déduire du contexte.

Le récit éminemment riche de Dante a attiré les illustrateurs de tous les temps (Arqués Corominas – Ciccuto 2017 ; Ciccuto – Livraghi 2019 ; Arqués Corominas – Ferrara 2019 ; Brieger – Meiss – Singleton 1969 ; Owen 2001). Comment retranscrivent-ils les images verbales créées par sa comédie épique en images visuelles dans leurs illustrations ? Considérons un premier exemple tiré d'un des premiers manuscrits, le *Codex Egerton 943* de la British Library qui, avec ses 247 miniatures (ill. 1), est le plus illustré (Stolte 1998 ; Pegoretti 2014). Il date d'environ 1325 à 1330 au plus tard. Le « commentaire » donné par l'image reste très près du texte. Tous les détails sont « traduits » dans la plus grande fidélité. Et pourtant, il mène fondamentalement au-delà de ce qu'il énonce. Le transfert d'un médium à un autre appelle la visualité qui exige du miniaturiste une lecture iconique du texte afin de correspondre à ses besoins spécifiques. La visualité favorise le *sensus litteralis* avec son sens du concret. Ce fait à lui seul explique pourquoi le second niveau du texte de Dante, riche en allusions, en l'occurrence le commentaire de l'imagination, déguisé en allégorie, ne peut être transformé que très partiellement en événement visuel. D'ores et déjà ce code ancien fonde une sorte de loi de visualisation qu'accompagnera la réception de la *Commedia* jusqu'à aujourd'hui : une référence textuelle immédiate est garantie par la présence constante de Dante et Virgile dans toutes les représentations. D'une part, ils confèrent, tel un conteur, de la contextualité aux illustrations. C'est essentiellement par cet aspect que s'exprime depuis des siècles la grande proximité à l'œuvre. Les deux personnages traversant l'au-delà (Virgile est remplacé par Béatrice au Paradis) remplissent en même temps la fonction de guide visuel : c'est à travers eux que doit être saisi le sens des scènes. D'autre part, pour être précis, en tant que représentés ils ne sont maintenant eux-mêmes que des signes iconiques et donc fixés au même niveau que leur entourage. Leurs pensées et leurs perceptions, dominantes dans le texte, sont réduites à un langage de gestes visibles et génériques. Dante, pour exprimer la peur et les moments d'horreur, lève ici la main gauche, la fausse voie de l'Évangile ; Virgile, quant à lui, montre de la main droite le bon chemin à suivre. La scène traduit leur dialogue en une didascalie gestuelle. Le transfert visuel doit

cependant obéir à son médium et rendre visible l'in vraisemblable contenu dans le texte. Dans cette intention, le miniaturiste, sans s'interroger davantage, mélange tout, aussi bien ce qui dépend chez Dante de la description que ce qui relève de la métaphore.

Ce nageur des airs fantastique qu'est Géryon devient un nageur tout court, une sorte de gentil monstre marin. Eau, terre, montagnes, barque, bateau, mer, nage – ce qui chez Dante ne constitue que des comparaisons, fut pris à la lettre ; les topoï du texte, accédant à une sorte d'autonomie, forment une propre topographie. La profondeur abyssale de l'Enfer est ainsi configurée dans une perspective horizontale et apparaît édulcorée. La fascination pour le spectaculaire est passée ici au premier plan. Ce n'est pas Dante, le personnage principal traversant l'au-delà et rapportant ce qu'il voit, qui dévoile la vision, mais c'est la miniature. Il n'est plus sujet interne de la représentation, mais lui-même objet de ce qui est représenté. Rien qu'en cela, sa fonction se transforme pour devenir une référence.

Cette peinture iconique du premier moment a déjà confirmé le risque que l'auteur lui-même a décrit dans le seizième chant comme suit : « En face du vrai, qui a visage de mensonge, l'homme doit fermer la bouche autant qu'il peut » (*Enfer*, 16, 124 sq.). Ici, il est donc question de la poésie. Sa langue exerce une telle séduction qu'elle occulte l'entendement. La transition du mot poétique, qui agit dans un sens figuré, vers l'image visualisante, qui le ramène vers une conception sensuelle, peut libérer des forces centrifuges imaginatives, qui éloignent du pays transcendant de l'âme. Le *delectare* de l'art conteste la prééminence du *prodesse*. Le plaisir céleste, auquel la *Divina Commedia* prétend, se livre ainsi, de façon soutenue, à un moment de volupté presque charnel.

\*

C'est ainsi que, au cours de la longue histoire à succès de l'épopée dantesque, son interprétation iconique resta toujours sujette aux moments de déviations esthétiques à l'air du temps qui varient d'une époque à l'autre. Citons un exemple du *Codex Urbinate Latino 365* de la

Bibliothèque Apostolique Vaticane (ill. 2)<sup>3</sup> datant de 1460 environ. La Première Renaissance fait une lecture de la *Commedia* à l'aide d'un tout autre langage imagé. L'unique objectif de cette illustration, comme de l'ensemble du Codex, est de louer le souverain Frédéric de Montefeltro. Les accessoires du décor du *Codex Egerton* ont laissé la place à l'image élaborée d'un paysage aux perspectives profondes. Les caractéristiques de « l'Enfer » de Dante sont réduites à la dimension d'ornements : on aperçoit çà et là du feu qui crépite dans le terrain rocheux. En atténuant les éléments les plus effrayants, l'image offre un espace pour une réinterprétation « moderne » de la constellation des personnages. Dante et Virgile sont devenus des courtisans vêtus à la mode de la cour d'Urbino. Mais c'est essentiellement la stature de Géryon qui a pris de l'ampleur. Il s'est transformé en centaure des mers, comme on les connaît des reliefs sur les sarcophages antiques. Les pattes imaginées par Dante deviennent des sabots de cheval ; des bras, c'est-à-dire le pouvoir d'agir, sont venus compléter le tableau. La tête rappelle l'impérieux dieu marin Poséidon/Neptune. La bête monstrueuse n'est pas là pour servir les visiteurs de l'au-delà, elle les guide, comme le suggère le signe qu'il fait avec sa main droite ! La gueule de loup au bout de la queue semble ici plutôt protéger les voyageurs contre ce qu'ils ont laissé derrière eux – c'est-à-dire une civilisation en déclin, représentée par le coucher de soleil, que l'on pourrait identifier comme celle du Moyen-Âge, imprégné de spiritualité. Désormais, la vie serait guidée par une science humaniste, qui ose, en allant vers l'avant, explorer de nouveaux rivages encore inconnus, vers *l'arte bene vivendi*. La béatitude de l'au-delà, préoccupation de Dante, s'éloigne dans une illusion du passé.

\*

Dans le dialogue entre l'écrit et l'imaginaire exprimé dans la peinture, un revirement s'opère dès que l'image prend davantage ses distances avec le texte, ce qui est le cas quand le miniaturiste d'une

---

<sup>3</sup> Réf.: *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana*, t. II, Cité du Vaticane, Biblioteca apostolica vaticana ; Milan, fratelli Fabbri, 1965, chant 17, f.46 r., miniature p. 66.

série d'illustrations quitte visiblement le contexte infernal et avec lui son impératif moral, ce qui l'oblige de le substituer en ayant recours aux citations de Dante. Évoquons ici un exemple fameux (ill. 3), tiré des 110 ou 112 dessins de John Flaxman illustrant le poème entre 1793 à 1802 environ,<sup>4</sup> qui ont fascinés August Wilhelm Schlegel, Goethe, Goya, Runge ou encore Thorwaldsen. Ces illustrations témoignent du tournant qui s'effectua autour de 1800. De façon programmatique, le motif central est représenté pour ainsi dire sans arrière-plan – ce qui, par conséquent, ôte complètement à l'enfer sa fonction de « pénitencier » et d'impératif moral. Il faut tirer essentiellement d'elle-même le sens de la scène. La citation de la *Commedia* qui sert de légende à l'image correspond plus au dessin qu'à la description donnée dans le poème : « Je vis que j'étais dans l'air de tous côtés, et que s'était éteinte toute autre vue que celle de la bête » (*Enfer* 17, 112 sq.). Certes, chez Flaxman les regards des personnages se dirigent vers le bas. Toutefois on ne trouve aucune référence à l'abîme infernal comme destination du vol, ni au destin de ceux qui y sont condamnés pour l'éternité, comme c'est le cas dans la *Divine Comédie*. Par là même, la descente perd son sens moral. En revanche, le moment spectaculaire s'est émancipé et intensifie ainsi son propre contexte, c'est-à-dire son côté fantastique. À cette fin, le cycle de Flaxman place tous les motifs dans la lumière la plus claire, bien que dans le monde de Dante il faisait nuit noire, remplie d'un « horrible fracas ». Ne doit-on pas comprendre alors que les personnages ne sont pas vraiment étreints par l'horreur, ne reconnaissant rien de profond puisqu'il n'y a rien de terrible en-dessous d'eux ? En d'autres mots : même un regard venu d'en haut n'est plus capable d'atteindre un quelconque fond solide, substantiel – ni le fond démoniaque de l'enfer. Seul un art autonome permet au contemplateur de l'image de voir vraiment clair. Mais qu'est-ce qu'elle lui veut vraiment faire comprendre ?

Le comportement des deux voyageurs nous livre l'explication. Regardez le portrait de Dante : il a les traits d'une statue grecque. Il est

---

<sup>4</sup> Cf. Les études d'ensemble de David Irwin (1979), David Bindman (1979) et Corrado Gizzi (1986).

nu, son corps recouvert uniquement par la toge de Virgile, c'est-à-dire enveloppé de l'art et du savoir antiques. Ce n'est certainement pas par hasard que Flaxman fait voisiner ses personnages avec les héros de ses séries sur *l'Iliade* et *l'Odyssée*, créés à peu près à la même époque. Le profil chrétien est réécrit à la manière hellénistique. La couronne de lauriers montre d'ailleurs que ce qui, par rapport au poète dantesque en quête divine, intéresse principalement l'artiste : c'est le poète divin. Et comment interpréter l'image de la bête monstrueuse ? Certes, pour reprendre la terminologie de l'époque, le motif est grotesque ; pourtant la représentation elle-même est sublime au sens classique. Flaxman préfère donc au Dante avocat du salut de l'âme, le Dante visionnaire de mondes inventés. En cela l'iconographie de son cycle rend hommage au poète tout en saluant l'art comme lieu d'une vérité autonome.

\*

Les 100 aquarelles de Salvator Dalí qui illustrent la *Commedia* ont été réalisées entre 1951 et 1960.<sup>5</sup> Elles poussent encore plus loin la dissociation entre le texte et l'image (ill. 4). Voici sa version de la scène de Géryon où la référence au texte a subi une double rupture. Dalí, d'une part, s'inscrit dans la tradition iconographique ; d'autre part il cite des motifs topiques dans l'unique but de soumettre cette tradition à sa critique paranoïaque qui consiste à défaire tout ce qui avait l'apparence du convenu, du réel et du transmis. C'est la raison pour laquelle la tête de Géryon est déshumanisée et démystifiée. Il lui donne une tête de dragon et ajoute des airs de femme par des seins entre les pattes. L'aiguillon – de la chair – au bout de la queue a disparu. Il n'était certes pas incapable de comprendre le sens allégorique que lui avait prêté la *Commedia*. Mais il renforce encore la fonction de l'imagination et de la sorte soutient qu'elle ne se subordonne même pas à une production de sens figuré. Dante en toge rouge comme auparavant, ne fait pas que tourner le dos au monstre. Sans crainte, il prend sur ses flancs une pose de dandy désœuvré. Tel un voyageur des airs intéressé par ce qu'il voit, Virgile, lui aussi, visite un paysage

---

<sup>5</sup> Cf. Les études de Barricelli (1992) et Everling (2003).



terrestre et rocheux qui se dresse sous eux, et dont ils survolent les dangers sans témoigner d'aucune crainte. L'image confère des ailes à cet attelage animal. C'est par une interprétation comparable que d'autres artistes avant lui (Zucca vers 1550, Fontebasso en 1752 ou Doré vers 1860) avaient rendu plausibles les mouvements énigmatiques de Géryon dans les airs. Ni Dante, ni Virgile n'apparaissent en tant que poètes : aucun des deux ne porte une couronne de lauriers. Ils sont entièrement soumis à la fantasmagorie surréelle.

Dalí cite la tradition iconographique, mais fait d'elle l'objet d'un capriccio. De cette manière, il efface les dernières traces susceptibles de renvoyer à une symbolique plus élevée. A l'issue d'une longue histoire de la dissociation entre le dire et le montrer, Dalí a irréalisé les deux traditions de l'interprétation. Selon lui, elles exposent – en réalité – des chimères du subconscient. Pour révéler leur caractère imaginaire, il lui importait de désamorcer la puissance du fond métaphysique de Dante à l'aide de la psychanalyse. C'est ainsi que l'au-delà, chez lui, est réduit à une image qui se présente comme une image.

\*

Mais que pourraient signifier des illustrations où texte et image se seraient totalement dissociés l'un de l'autre ? Intéressons-nous à un exemple éloquent : l'illustration du photographe-peintre Pitt Koch (2013 : 58-59, ill. 5). Pendant trente ans, il a parcouru l'Italie, le texte de Dante en tête, pour retrouver dans le paysage réel des motifs qui parlent du poème comme s'il était issu de la terre même. Voici son interprétation du chant dix-sept. Dans cette photographie en tant que telle, quasiment rien ne rappelle la *Divina Commedia*. À cette image, il manque surtout l'empreinte iconique standard : les deux protagonistes principaux et l'acte dramaturgique du chant, à savoir l'entrée en scène du Géryon. À leur place la photographie nous propose de la roche nue, les embruns d'une cascade, un gouffre profond ; nulle part un signe de vie, et une absence de perspective qui oriente la vue. Certes, les détails se rassemblent pour former un sombre extrait d'un décor naturel primitif. Cependant, il lui manque la cohésion d'un ensemble, car ni un haut, ni un bas ne suggèrent un point de fuite significateur. Ce rocher

est un même temps un fragment arraché d'un tout absent. De plus, ce que l'on voit n'invite pas non plus à prendre en considération un but pratique. Car il ne s'agit en quelque sorte que d'un acte pur qui se contente de montrer mais ne se dit pas. Seule une citation prise du dix-septième chant vient établir en lien pour ainsi dire récurrent (*Enfer* 118-123) : « J'entendais déjà la cascade à ma main droite / aussi je penchai mes regards vers le bas. / Alors j'eus encore plus peur de la chute : / car je vis des feux et j'entendis des plaintes ; / et tout tremblant je resserrai les jambes ».

Quel pourrait être l'effet que sait produire une telle photographie artistique ? Tant l'image et le texte sont éloignés que la première ressemble à une métaphore audacieuse de ce dernier. Pour correspondre au *locus horribilis* rhétorique de Dante, Koch recourt à la cascade du fleuve Phlégéon au chant seize (v. 1-3) qui rappelle l'impression déterminante d'une chute irréversible, un tourbillon dans les profondeurs, c'est-à-dire là où réside l'ange déchu par excellence, Lucifer. La transformation abstraite de l'entonnoir de l'enfer ne peut-elle pas justement traduire mieux que ne l'ont fait d'autres illustrations l'angoisse de 'Dante' plongeant le regard dans l'abîme infernal ? Le lieu sinistre de la scène est sans vie. Accompagné des vers de Dante, il témoigne du royaume désespéré des âmes mortes de l'enfer.

Toutefois, il revient presque exclusivement à l'observateur de choisir des passerelles qui mènent à un sens dans ce décor abyssal. Son degré d'abstraction lui demande en tout cas un investissement imaginaire autrement plus important ; elle l'invite à se mettre à la recherche d'une signification. Ce qu'il projette du texte cité sur l'image et de l'image sur le texte – ce dialogue dépend beaucoup plus de lui et, par conséquent, moins du projet de foi dantesque. Ce nonobstant, ce lien subtil pourrait l'encourager à en savoir plus sur la *Divina Commedia*, dont la vie spirituelle a su inspirer de telles visualisations.

\*

Le poème universel de Dante a déclenché, au cours de la longue histoire de sa réception, un vif dialogue entre les illusions créées par le texte et les illustrations qui en offrent une représentation visuelle. A chaque époque, les images ont plus ou moins dépassé les mots. La

raison en est d'abord inhérente aux différents médias. Les images ne pensent pas comme les mots ; l'œil intérieur et l'œil extérieur se font des idées différentes à partir desquelles ils règlent leurs perceptions. Pourtant, malgré toutes les fluctuations et les tempêtes culturelles, le texte de la *Divine Comédie* a su rester une source d'inspiration inépuisable. Les mises en image qu'elle a engendrées n'ont toutefois pas cessé de gagner en autonomie, ce que l'on constate notamment de façon extrême dans les nombreux BD ou dans les vidéo-installations de Greenaway par exemple. Ce que l'œuvre gagne en puissance iconique, elle le perd dans sa mission de recherche du salut.

Mais s'arrêter à ce constat reviendrait à occulter une partie de la vérité. Cette évolution est allée de pair avec un mouvement opposé tout à fait impressionnant. Au seuil de l'époque moderne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a assisté à une renaissance de Dante ininterrompue jusqu'à nos jours. Il en résulte des activités philologique et critique très importantes qui ne se distinguent quasiment plus de l'exégèse biblique. De nombreuses traductions souvent richement commentées (plus de 60 rien qu'en allemand) en sont la preuve. Désormais, la discussion scientifique dépasse mille fois le volume du texte. Toutes les générations, les unes après les autres, semblent éprouver à leur tour le besoin de s'approprier le drame et le sens de ce poème universel. Qu'il s'agisse des adaptations les plus variées, des sociétés internationales de Dante, des « *Lecturae Dantis* » rituelles ou encore des colloques et des séminaires universitaires : toutes ces manifestations maintiennent vivante la *Divine Comédie* comme une charte de la culture occidentale. Dante lui-même est devenu une icône – tout cela contribue à honorer son texte. Et pourtant : le sens qui en émane est-il conforme à l'esprit de l'auteur ? Rien n'est moins sûr. L'univers imaginaire de son épopée conserve néanmoins son pouvoir de fascination, peut-être justement parce qu'il témoigne par la force de sa conviction impérieuse de l'importance de la question si le sens du monde d'ici-bas s'épuise en lui-même. Finalement, l'idéologie de nos besoins d'individualité se voit confrontée avec une anthropologie dantesque dont la fresque infernale avait mis en relief les affres d'un subjectivisme qui ne reconnaît que la loi de la liberté.



Ill. 1: *Dante, Virgile et Géryo*

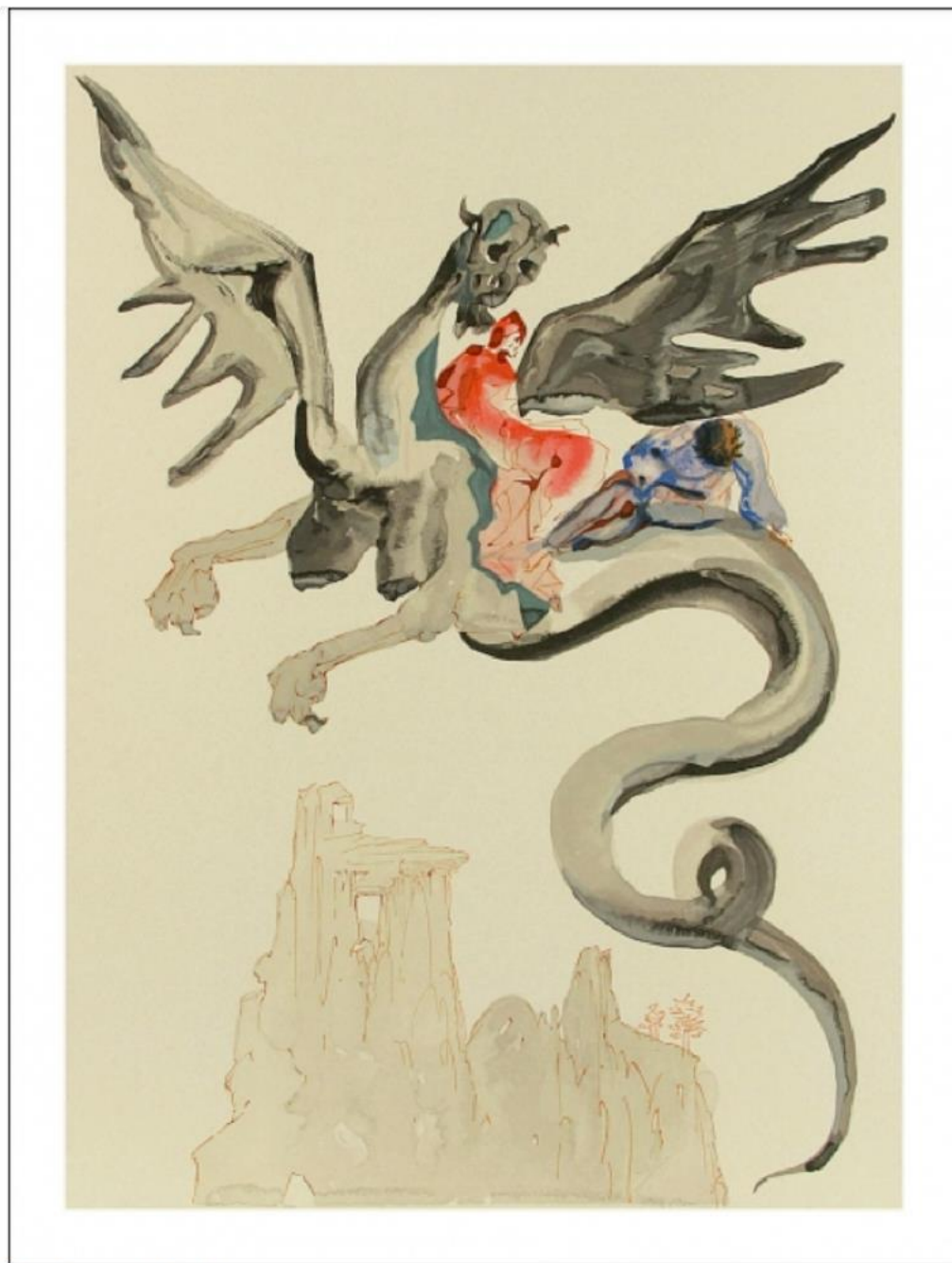


Ill. 2: *Il Dante Urbinato della Biblioteca Vaticana*, t. II, Cité du Vaticane, Biblioteca apostolica vaticana ; Milan, Fratelli Fabbri, 1965, chant 17, f. 46r.



Ill. 3: *Gerion, dans Compositions From The Hell, Purgatory, And Paradise, Of Dante Alighieri, By Iohn Flaxman, Sculptor. Engraved By Thomas Piroli, from the Drawings in Possession of Thomas Hope Esqr. 1793, published by Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster Row, London, 1807, pl. 18.*





'On Geryon's Back'

Ill. 4: Salvador Dalí, *Divine Comedy - On Geryon's Back*, 1964.



Ill. 5: Pitt Koch, *Dantes Italien. Auf den Spuren der Göttlichen Kommödie*, Darmstadt, Primus, 2013, p. 58-59.



## Works Cited

- Arqués Corominas, Rossend – Ciccuto, Marcello (éd.), *Dante visualizzato – Carte ridenti I: XIV secolo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.
- Arqués Corominas, Rossend – Ferrara, Sabrina (éd.), *Dante visualizzato – Carte ridenti III: XV secolo. Parte seconda*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.
- Bindman, David (éd.), *John Flaxman*, Royal Academy of Arts, London, 1979.
- Boehm, Gottfried – Spies, Christian – Egenhofer, Sebastian (éd.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Munich, Wilhelm Fink, 2010.
- Brieger, Peter H. – Meiss, Millard – Singleton, Charles S., *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 vol., Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Alighieri, Dante, *Commedia*, éd. Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Bologna 2006.
- Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, prés. et trad. par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 (GF 1216), t. I, « L'Enfer / Inferno ».
- Barricelli, Jean-Pierre, *Dante's Vision and the Artist: Four Modern Illustrators of the "Commedia"*, New York, Peter Lang, 1992.
- Ciccuto, Marcello – Livraghi, Leyla M.G. (éd.), *Dante visualizzato – Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.
- Everling, Wolfgang, *Dante Alighieri's Divina Commedia (Divine Comedy) illustrated by Salvador Dalí : re-established correspondence between text and images*, Hamburg, Verlag dante-2000.de, 2003.
- Gizzi, Corrado (éd.), *Flaxman e Dante*, Milan, Mazzotta, 1986.
- Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana*, t. II, Cité du Vaticane, Biblioteca apostolica vaticana ; Milan, fratelli Fabbri, 1965.
- Irwin, David, *John Flaxman 1755-1826, sculptor, illustrator, designer*, London, Studio Vista, 1979.
- Koch, Pitt, *Dantes Italien. Auf den Spuren der ‚Göttlichen Kommödie‘*, Darmstadt, Primus, 2013.

- Krüger, Klaus, *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mayence 2000.
- Owen, Rachel, *Illuminated Manuscripts of Dantes's, Commedia' in their Cultural and Artistic Context*, thèse, Royal Holloway, Univ. of London, 2001.
- Pegoretti, Anna, *Indagine su un codice dantesco: la ,commedia' Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felice ed., 2014.
- Stolte, Almut, *Frühe Miniaturen zu Dante, Divina Commedia'. Der Codex Egerton 943 der British Library*, Münster, LIT, 1998.
- Wehle, Winfried, « Der Wald. Über Bild und Sinn in der *Divina Commedia* », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 92 / 2017, p. 9–49 ([eoc.ku-eichstaett.de/20960/1](http://eoc.ku-eichstaett.de/20960/1)).

## The Author

### Winfried Wehle

Winfried Wehle studied Romance and German languages and literatures as well as Philosophy in Tübingen, at the Sorbonne and in Urbino. He completed his doctorate in 1971 with a thesis on the Nouveau Roman. He habilitated in 1978 with a study on French and Italian Renaissance novels. In the same year, he was appointed to the Chair of Romance and General Literary Studies at the University of Eichstätt and has held this chair ever since he retired in 2008. He was also a member of the Romanist Colloquium research group and a visiting professor at the Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in Naples and at the University of Bonn. From 2005-2014, he was the president of the Deutschen Dante-Gesellschaft.

[winfried.wehle@gmx.de](mailto:winfried.wehle@gmx.de)

## **The Article**

Date sent: 15/07/2020

Date accepted: 20/10/2020

Date published: 30/11/2020

## **How to cite this article**

Wehle, Winfried, "Images écrites – images peintes. Intermédialité selon Dante : *Divine Comédie, Inf. XVII*", *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, Eds. H. Backe, M. Fusillo, M. Lino, with the focus section *Intermedial Dante: Reception, Appropriation*, *Between*, X.20 (2020), [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)