

# MIGNON

STUDI DI ITALIANISTICA GERMANOFONA

2

*Direttore editoriale*

Roberto Ubbidente, Humboldt-Universität zu Berlin

*Comitato scientifico*

Paolo De Ventura, University of Birmingham

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Marco Gargiulo, Universitetet i Bergen

Cornelia Klettke, Universität Potsdam

Elisa María Martínez Garrido, Universidad Complutense de Madrid

Alejandro Patat, Università per Stranieri di Siena

Cecilia Schwartz, Stockholms Universitet

Silvia Verdiani, Università degli Studi di Torino

Walter Zidarič, Nantes Université



I volumi di questa collana sono sottoposti a revisione paritaria (“Peer-Review”).

## » MIGNON «

STUDI DI ITALIANISTICA GERMANOFONA

La collana prende il nome dall'omonimo e alquanto enigmatico personaggio del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–96): un'orfanello di circa tredici anni, cresciuto fra gli artisti di un circo, che il protagonista lega a sé, sottraendola alle precarietà di una vita errabonda. Tra le principali figure del *Bildungsroman* goethiano, Mignon è caratterizzata da un'intensa *Sehnsucht* per l'Italia, suo Paese d'origine, e incita di continuo Wilhelm ad intraprendere un viaggio verso Sud, onde poter rivedere la sua amata terra. È in bocca a questa efebica creatura – personificazione simbolica della tradizionale italo-filia germanica – che il *Dichterstürst* mette i celeberrimi versi di *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?* («Conosci il Paese dove fioriscono i limoni?»), vero e proprio manifesto di quella inestinguibile “nostalgia” – ma questo termine rende solo approssimativamente il tedesco *Sehnsucht* – per il Belpaese, che vede in Goethe il suo più illustre rappresentante e nel suo *Italienische Reise* uno dei più esemplari testi fondativi di un'idea dell'Italia “Giardino d'Europa”. Il tragico destino di Mignon, che troverà la morte, consunta dal suo inappagato vagheggiamento per l'Ausonia, rappresenta la nota più drammatica della secolare fascinazione esercitata da questa terra sui “Nordici”.

Dal personaggio goethiano, che ha dato voce al loro insaziabile desiderio di classicità, prende dunque il nome una collana di Studi che persegue uno scopo rimasto a lungo insoddisfatto: presentare al pubblico italiano i risultati di ricerche di critica letteraria, linguistica o *cultural studies* realizzate da valenti italianisti attivi al di là del Brennero. Il suo intento è, in primo luogo, quello di pubblicare in prima edizione italiana studi già editi – perlopiù in tedesco, ma non solo – in ambito germanofono, nonché di offrire prime edizioni assolute di lavori inediti, con una particolare attenzione rivolta al cosiddetto *Nachwuchs*, le promettenti giovani leve del mondo accademico germanofono.

»Mignon« s'intende, pertanto, come vetrina di innovativi risultati di ricerca che, spesso a causa dello scoglio linguistico, sono restati o resterebbero preclusi agli addetti ai lavori italo-foni, ma anche come ponte culturale che invoglia a “varcare confini”, geografici così come mentali e culturali.

*Classificazione Decimale Dewey*

— 851.1 (23.) POESIA ITALIANA. ORIGINI-1375

*Thema*

— Soggetto: DC. Poesia

— Qualificatori: 3KL. 1000-1500 d.C. / 1DST. Italia / 6RC. Arte, stile rinascimentale

CORNELIA KLETTKE

**APPROCCI**  
**AL *PARADISO* DI DANTE**  
IL MONDO FIGURATIVO  
DELL'«ALTA FANTASIA»





©

ISBN  
979-12-218-2553-4

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA** 22 MAGGIO 2026

*A mia madre e musa  
(nata il 2 aprile 1925)*



## INDICE

14 *Edizioni utilizzate*

15 *Presentazione*

### PRIMA PARTE

#### Metafore dell'universo dantesco

35 CAPITOLO I

Il vaglio di beni terreni e celesti:

etica economica e “economia dell'anima” nella *Commedia*

1. Dante pellegrino e il viaggio nell'aldilà: una “commedia” dello spirito e dell'anima, 35 – 2. Il fondamento etico della *Commedia*, 36 – 3. La poetica dantesca dell'oro e del denaro, 37 – 3.1. *La codificazione dell'“oro”*: frequenza delle occorrenze, uso proprio e improprio, ambivalenza del significato, 37 – 3.2. *Denaro e moneta*, 41 – 3.2.1. *Metafore e metonimie del concetto di “denaro”*, 41 – 3.2.2. *Denaro e moneta come dispositivi tra cupidigia e caritas*, 44 – 4. La critica di Dante agli eccessi dell'economia monetaria dei suoi tempi, 46 – 4.1. *La teologia morale medievale: leggi e pene*, 46 – 4.2. *I falsari di monete*, 49 – 4.3. *I simoniaci*, 52 – 4.4. *Gli usurari*, 56 – 5. Dalla dannazione alla santità: l'*indulgentia* come scambio di beni, 59 – 6. Conclusione: la poetica del denaro nel campo di tensione delle opposizioni tra beni celesti e terreni, 64.

71 CAPITOLO II

Il fulmine come traccia del divino.

Fuoco e luce nella *Commedia* dantesca

1. Fondamenti delle prospettive dantesche su fuoco e luce, 71 – 2. Il metaforismo dantesco della luce nell'*Inferno*, 76 – 3. La metafisica dantesca della luce nel *Paradiso*, 83 – 4. Sintesi: la poetizzazione dell'elemento “fuoco” nell'aldilà dantesco, 90.

91    **CAPITOLO III**

La misurazione del divino con geometria e sentimento:  
su *Par.* XXXIII

1. Intelletto e sentimento: la descrizione del divino secondo gli *standard* terreni, 91 – 2. La funzione di modello della teologia di San Bernardo per l'immersione mistica, 96 – 3. Esperienza o finzione? La messinscena di immagini mistiche, 98 – 4. Le immagini come visioni di geometrizzazioni del divino: le tre importanti immagini dell'intreccio, 100 – 4.1. *Prima immagine dell'intreccio: il «nodo»*, 101 – 4.2. *Seconda immagine dell'intreccio: i «cerchi trinitari»*, 102 – 4.3. *Terza immagine dell'intreccio: la quadratura del cerchio*, 107 – 5. L'orologio meccanico e la nuova misurazione del tempo: le due velocità come simbolo di temporalità ed eternità, 108.

111   **CAPITOLO IV**

Il cosmo dantesco come universo gemello

1. La natura gemellare del mondo visibile e di quello invisibile, 111 – 2. I modelli della concezione dantesca del cosmo e delle sfere celesti, 112 – 3. Il riflesso del cosmo geocentrico nell'universo dei cori angelici, 116 – 4. Lo sviluppo della facoltà visiva di Dante per la percezione del mondo intelligibile, 120 – 5. Il nodo come forma fondamentale dell'universo e l'anticipazione della 3-sfera, 122.

## SECONDA PARTE

### Studi sull'intermedialità: il *Paradiso* in Dante e Botticelli

129   **CAPITOLO V**

La valorizzazione del disegno  
nel ciclo botticelliano della *Commedia*

1. Differenze tra il commento per immagini di Botticelli e le miniature tre-quattrocentesche, 129 – 2. Il valore aggiunto dell'*écart*: l'esempio del commento per immagini a *Par.* XXX, 134 – 3. Il primato del poeta o del pittore nel paragone delle arti e il comportamento di Botticelli verso il «visibile parlare», 143.

151   **CAPITOLO VI**

La modellazione di Lucifero in Dante e Botticelli (*Inf.* XXXIV).  
Una rete di rapporti tra letteratura, arti figurative e tecnica

1. Fusione di geografia e teologia, 151 – 2. Primi approcci a Lucifero: fusione di teologia e tecnica – vessillifero e mulino a vento, 157 – 3. Il ritratto dantesco di Lucifero come *ekphrasis* e la sua ricezione nella miniatura, 161 – 4. Lucifero nella ricezione di Botticelli, 178 – 5. La gramola del lino e l'uomo come stelo, 181.

## 185 CAPITOLO VII

Botticelli come disegnatore del *Paradiso*

1. Il *Paradiso* di Dante: l'immaginazione del Cielo cristiano, 185 – 2. Beatrice come iniziatrice al mondo del soprannaturale, 187 – 3. Botticelli: la visualizzazione dell'immateriale, 188 – 4. La centralità della coppia Dante-Beatrice nel *Paradiso* di Botticelli: il linguaggio del corpo, 189 – 5. Il primo canto del *Paradiso* e il disegno botticelliano: l'atto del *trasumanar*, 190 – 6. Il disegno botticelliano per *Par. I* e il superamento dei modelli nella pittura miniata, 198 – 7. Le strategie di Botticelli per dare forma visuale a spazio e tempo, 203 – 8. La rappresentazione degli impulsi psicologici, 205 – 9. La rappresentazione verbale e quella visuale delle sfere trascendenti del *Paradiso*, 206 – 10. L'auto-ritratto dell'artista come documento della sua immortalità, 210.

## 213 CAPITOLO VIII

## Le similitudini dantesche e la resa figurativa di Botticelli.

Per una visualizzazione del non rappresentabile in *Par. III*

1. Dante nel labirinto di verità e inganno, 213 – 2. La Luna come «pianeta femminile»: similitudini dell'esperienza di violenza, 217 – 3. Mitizzazione ed enigmaticità della Luna nella traduzione figurativa botticelliana di *Par. III*, 220.

## 233 CAPITOLO IX

## Il passaggio dal mondo fisico a quello metafisico:

i disegni botticelliani per *Par. XXVII–XXVIII*

1. I vapori del mondo terrestre e l'aspirazione al superamento del vincolo con la terra (*Par. XXVII*), 234 – 2. Il tempio degli angeli, il punto luminoso divino e la pienezza di potere di Beatrice (*Par. XXVIII*), 245.

## 265 CAPITOLO X

Mistica del *Paradiso* al limite del non rappresentabile.*Par. XXX: ekphrasis* dantesca e disegno botticelliano –

## Analisi di un intercambio mediale

1. L'iniziazione di Dante alle sfere della trascendenza: esperienze mistiche della luce e del vedere, 265 – 1.1. *Significato allegorico di Beatrice: superficie di "proiezione" dell'adorazione dell'anima del poeta in cerca del divino*, 265 – 1.2. *Esperienze luminose e visive: il sistema dei (retro)riflessi*, 267 – 1.3. *Il significato dell'allegoresi della pietra preziosa per l'interazione degli sguardi: la forza degli occhi di smeraldo*, 268 – 2. *Par. XXX: L'Empireo – un Utopos. L'immaginabile terrestre – una similitudine*, 271 – 2.1. *Luce e sentimento: la mutata percezione di Dante – dal «nulla vedere» alla «novella vista»*, 272 – 2.2. *La prima visione dantesca dell'Empireo: il fiume di luce e la «mirabil primavera»*, 273 – 2.2.1. *La prefigurazione della Rosa dei Beati*, 274 – 2.2.2. *Evidenze semantiche*

e ambivalenze sulla spiritualizzazione dell'immagine, 275 – 2.2.3. *L'allegoresi della gemma: rubino e topazio per la poetizzazione e la produzione degli «umbri-feri prefazi»*, 276 – 3. Il disegno di Botticelli per *Paradiso XXX*: Approcci per un sistema di corrispondenze tra testo e immagine, 280 – 3.1. *La selezione del soggetto e il problema della non rappresentabilità*, 280 – 3.2. *Il visivamente immaginabile e la soprannaturale metaforicità in Par. XXX*, 61–96, 281 – 3.3. *La concezione spaziale e la composizione del contenuto dell'immagine*, 284 – 4. Il panorama: fiume di luce e *mirabil primavera*, 285 – 4.1. *La «riva» e le «faville vive»: permutazione e “quadro a doppio senso”*, 285 – 4.2. *Strategie del disegnatore Botticelli: differenze e corrispondenze rispetto al poema*, 288 – 4.3. *Rinuncia alla trasposizione dell'allegoresi delle gemme: forma invece che colore*, 289 – 5. La rappresentazione dei protagonisti: la forza espressiva dei disegni, 292 – 5.1. *Beatrice: mezzi figurativi di una convincente trasposizione*, 292 – 5.2. *Dante: segnali della raffigurazione dell'“esperienza” soprannaturale*, 293 – 6. Conclusione: Il disegno di Botticelli per *Par. XXX*: la realizzazione artistica di una metaforicità soprannaturale, 294.

## 299 CAPITOLO XI

Il gesto del portare come metafora visuale  
nella *Commedia* botticelliana

1. La figura del portare nel linguaggio gestuale di Botticelli, 299 – 2. Figure foriche nell'*Inferno* di Botticelli, 301 – 3. Figure foriche nel *Purgatorio* di Botticelli, 308 – 4. Figure foriche nel *Paradiso* di Botticelli, 311.

## TERZA PARTE

### La ricezione della *Commedia* nella letteratura italiana postmoderna

## 317 CAPITOLO XII

Approcci poetologici alla *Commedia*  
con tecniche di lettura postmoderne

1. Argomenti per la classificazione della *Commedia* come opera poetica, 317 – 2. L'attenuazione del sistema del quadruplici senso della scrittura in applicazione alla *Commedia*, 320 – 3. La rottura del quadruplici senso della scrittura biblica in epoca postmoderna, 322 – 4. Possibilità di un approccio postmoderno all'opera chiusa della *Commedia*, 324 – 5. Un esempio di poetizzazione della dimensione storica e di critica del tempo, 325 – 6. Un esempio di metaforicità: il sapere alchemico e gemmologico medievale, 326 – 7. Il testo come dispositivo di energia, 327 – 8. La ricezione della *Commedia* nell'arte figurativa: l'esempio di Botticelli, 328 – 9. La ricezione della *Commedia* nella letteratura moderna e postmoderna, 329.

## 333 CAPITOLO XIII

Dante, Calvino e Del Giudice nel laboratorio della mente:

l'universo come esperienza estetica tra precisione e vaghezza

1. Riflessioni metaletterarie di Calvino, 333 – 2. La “cartografia” come arte della corrispondenza e la strategia della “lente speciale”, 335 – 3. L'interazione tra scienza e poesia nel campo di tensione tra precisione e vaghezza, 335 – 4. I fuochi d'artificio come *ekphrasis* di infiniti giochi di luce: l'“Atlante della luce”, 337 – 5. La visibilità della “pura forma”: il principio di simmetria come “protesi” dell'intelletto e la bellezza come percezione irrazionale del sentimento, 339 – 6. Luce e bellezza, 341 – 7. Il legame dantesco tra percezione della luce e sentimento, 343 – 8. La testimonianza dantesca dell'assoluto come ritiro nella vaghezza, 344 – 9. Nell'“ininterrotto circuito dell'immaginazione”, 345 – 10. Lo splendore dell'energia velata, 347.

## 349 CAPITOLO XIV

Nebulosa dantesca e *imagerie populaire*

in *L'ultimo capodanno dell'umanità* di Niccolò Ammaniti

1. Verso una comprensione della *letteratura pulp*, 349 – 2. La lettura mitica come fondamento del testo e la “nanificazione” del senso, 351 – 3. L'ibridizzazione del testo: la nebulosa dantesca in evaporazione e l'*imagerie populaire*, 361 – 4. *L'ultimo capodanno dell'umanità* come «simulacro della memoria», 371.

## Appendice

375 *Dante nel mondo – A colloquio con Cornelia Klettke*

383 *Sezione delle opere di Botticelli*

1. Disegni per la *Commedia*, 385 – 2. Dipinti, 419.

427 *Bibliografia*

451 *Riferimenti di prima pubblicazione*

455 *Indice dei nomi*

475 *Indice dei manoscritti*

477 *Indice delle opere botticelliane citate*

## EDIZIONI UTILIZZATE

- DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, Edizione critica, a cura di Michele Barbi, (Edizione Nazionale delle Opere di Dante, I), Bemporad & Figlio, Firenze 1932.
- DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, Edizione Nazionale delle Opere di Dante, a cura di Franca Brambilla, Le Lettere, Firenze, 1995.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1982<sup>14</sup> (1957).
- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Le Lettere, Firenze 1994 (prima edizione: A. Mondadori, Milano 1966–1967).
- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Zanichelli, Bologna 2001.
- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Edizione critica, a cura di Giorgio Inglese, 3 voll., Carocci, Roma 2024<sup>10</sup> (2016).
- DANTE ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen von Philalethes (König Johann von Sachsen), Fischer, Frankfurt am Main 2012<sup>5</sup> (2008).
- DANTE ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*. Italienisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin, 6 voll., dtv, München 1988 (1949–1957).
- DANTE ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Reclam, Stuttgart 1980.
- DANTE ALIGHIERI, *Die göttliche Komödie*, erläutert von Ferdinand Barth aufgrund der Übersetzung von Walter Naumann, 2 voll. [vol. 2: *Erläuterungen*], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004 (2003).
- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia/Die Göttliche Komödie I–III*. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, 3 voll., Reclam, Stuttgart 2010–2012.
- DANTE ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, Edizione critica a cura e con commento di Enzo Cecchini, Giunti, Firenze 1995.
- DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano 1987 (1928).
- DANTE ALIGHIERI, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*. Lateinisch – deutsch, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von Ruedi Imbach, (IDEM, *Philosophische Werke*, a cura di Ruedi Imbach, vol. 1), Meiner, Hamburg 1993.

Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall'edizione di Giorgio Inglese.

## PRESENTAZIONE

### Fondamenti dell'universo figurativo della *Commedia*

Il presente volume intraprende un approccio complesso alla *Commedia* di Dante nel suo intreccio di testo e immagine, avvalendosi del supporto della tradizione esegetica. L'obiettivo è quello di pensare il poema dantesco a partire dalla fine. Per questo motivo l'analisi si concentra in particolare sugli ultimi canti del *Paradiso*, e segnatamente su *Par.* XXXIII. L'universo figurativo della *Commedia* si fonda sul metaforismo. Il presente volume intende esplorare questa metaforicità, soprattutto per quanto concerne il *Paradiso*. Si tratterà di mostrare come Dante, con l'ausilio dell'«alta fantasia» (*Par.* XXXIII, 142), riesca a penetrare in ambiti accessibili unicamente al pensiero. Il poeta ricorre a immagini sensibili onde rappresentare il non rappresentabile. La loro varietà – metafore, similitudini, simulacri – viene qui messa in luce.

Il metaforismo del *Paradiso* sarà da noi messo in relazione con quello dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, il che ci darà modo di scoprire nessi e riflessi. Traceremo un arco che dall'ultimo canto dell'*Inferno* – il racconto di Lucifero – conduce all'ultimo canto del *Paradiso*. Le metafore e le similitudini dantesche si riveleranno non di rado simulacri, ossia immagini ingannevoli, ai quali è affidato il compito di rappresentare una verità metafisica. Questi simulacri differiscono, tuttavia, a seconda dell'ambito della “fantasia”. Così, la sublime «alta fantasia» del *Paradiso*, con esseri quali i serafini e i cherubini, crea simulacri diversi rispetto alla fantasia mostruosa dell'*Inferno*, con il Satana trifronte, o al *Purgatorio* con il grifone, creatura favolosa, di cui il poeta si serve per alludere alla duplice natura dell'uomo, incarnata in Cristo.

Il volume si propone come contributo volto a richiamare l'attenzione sul significato del *Paradiso*, nell'intento di incoraggiare a nuove letture di questa cantica. In ciò, esso cerca di porre in primo piano l'attualità del *Paradiso*, che non da ultimo emerge dai punti di contatto con le acquisizioni dell'astrofisica moderna. Daniele Del Giudice, considerabile come uno dei pionieri della

letteratura postmoderna, ha già riconosciuto tale specifica qualità del *Paradiso*, trasponendola nel romanzo *Atlante occidentale* (1985).

## Metafore guida dell'universo dantesco

La prima parte del volume prende in esame una selezione di metafore dell'universo dantesco, presentando diversi ambiti della poetizzazione. Vengono proposti confronti con le arti figurative, con particolare attenzione alla traduzione del testo nel ciclo di disegni botticelliano.

Il CAPITOLO 1 esamina la poetica del denaro in Dante. Nel campo di tensione fra le virtù e i vizi degli uomini, l'oro e la moneta svolgono un ruolo affatto ambivalente quali dispositivi tra *avaritia* e *caritas*. Nella lingua di Dante il termine "moneta" indica altresì la valuta per l'anima purgata. In una simile "economia dell'anima" la moneta, quale simbolo della finanza, descrive metaforicamente l'atto di grazia di una ricchezza dell'anima, per così dire lo scambio della materialità con l'immaterialità. La poetica del denaro di Dante si basa su un raffinato repertorio retorico e concettuale la cui metaforicità suggerisce un'economia dello scambio attraverso l'immagine di preziosi e altre ricchezze terrene immaginabili in senso stretto, ossia come del tutto concreti, che, grazie alla permutazione, vengono trasformati in beatitudini psichico-spirituale. Il sistema dantesco delle pene infernali riflette lo spirito del tempo e la decadenza morale dei contemporanei che si esplica nel loro rapporto peccaminoso col denaro. Sulle orme di Tommaso d'Aquino, Dante considera l'usura un peccato contro la giustizia divina. In generale, la sua critica nei confronti dell'economia monetaria si cristallizza in tre gruppi di peccatori: gli usurai, i simoniaci e i falsari. A completamento dell'analisi vengono proposti confronti con il ciclo di disegni di Botticelli e con gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. L'usura è resa evidente attraverso l'immagine metonimica della borsa nel testo e la sua onnipresenza nelle rappresentazioni figurative.

Il CAPITOLO 2 introduce alla poetica degli elementi e si dedica in particolare al fuoco, che nella sua astrazione come luce determina la dimensione intellettuale e spirituale di questo elemento.<sup>1</sup> In tale prospettiva emerge la speciale rilevanza del fulmine quale metafora del legame tra ambito fisico e metafisico. A partire dalle deviazioni e dagli esiti negativi dell'*Inferno*, il fenomeno celeste alla fine della *Commedia* assume una posizione inequivocabile quale simbolo di un segno divino e dell'illuminazione spirituale: «se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne.» (*Par.* XXXIII, 140–141).

<sup>1</sup> Cfr. anche il riepilogo alla fine di cap. 2, par. 4.

L'uso metaforico del fulmine acquisisce qui la valenza di simbolo della comunicazione dello spirito umano con il divino. Esso richiama l'esperienza di Damasco dell'apostolo Paolo e il *raptus* secondo il modello di San Bernardo (cfr. cap. 3). Così, l'esperienza del divino viene codificata in una metafora dell'elettricità.

Il CAPITOLO 3 prosegue questo percorso conoscitivo mediante una *lectura* del metaforismo di *Par.* XXXIII, offrendo un contributo all'elaborazione di una poetica dell'ineffabile in rapporto alla conclusione del poema. Nell'ultimo canto della *Commedia* l'avvicinamento al divino avviene attraverso tre immagini di intreccio: il nodo, i *cerchi trinitari* e la quadratura del cerchio. In quanto dispositivi, esse rendono il divino esperibile come visioni di geometrizzazioni. Un ruolo particolare è svolto dal nodo quale metafora labirintica del testo e dell'universo, laddove la sua inestricabilità e inaccessibilità vanificano ogni tentativo di penetrazione. Al nodo si accompagna la metafora del libro («volume»), nel quale i molteplici fenomeni dell'universo sono tenuti insieme dal vincolo unificante dell'amore cristiano: un'immagine delle Sacre Scritture, contrapposta alle foglie disperse dal vento recanti le profezie della Sibilla arcaica.

Una seconda immagine di intreccio è costituita dai *cerchi trinitari*, che Dante mutua dalla «teologia figurativa» del *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore. Attraverso la forma della cifratura geometrica e del simbolismo cromatico essi rappresentano un simbolo dell'unione mistica con la Trinità. L'ispirazione di Dante alla mistica figuratività gioachimita, in particolare alla figura del cerchio quale simbolo astratto dell'eterno, ossia del divino, risulta chiaramente riconoscibile. Il poeta traduce i *cerchi trinitari* in linguaggio verbale, mettendoli in scena, per così dire, poeticamente sotto forma di un'*ekphrasis*. Si realizza così un trasferimento dell'immagine nella polisemia dell'ineffabile e, nell'*aemulatio* fra immagine e testo, quasi un superamento della «teologia figurativa» ad opera della pura poesia del poema dantesco. Il modello cromatico trinitario di Gioacchino è suggerito nel testo solo vagamente – in modo enigmatico – e viene incrociato con un paragone ai colori dell'arcobaleno (ARISTOT. *Meteor.*).

La terza immagine della geometrizzazione, la quadratura del cerchio, viene da noi riferita alla duplice natura di Cristo ed è letta come eco dell'evocazione del velo della Veronica in *Par.* XXXI, 103–108, nel quale è impresso il Volto santo. Il panno recante l'impronta del volto umano di Gesù, simbolo della finitezza, figura per così dire l'elemento «angolare»; esso viene inscritto nel cerchio dell'eternità che racchiude la Trinità. Il mistero della duplice natura è insolubile: esso si sottrae a ogni calcolo matematico. La forza dell'immagine

e il testo (il quadrato) falliscono dinanzi al mistero della duplice natura di Cristo, accessibile soltanto attraverso la fede cristiana e l'esperienza mistica. Alla fine si impone la metafora delle "penne" («ma non eran da ciò le proprie penne», *Par.* XXXIII, 139): le "ali" dell'«alta fantasia» non sono sufficienti ad afferrare la verità.

La «rota» di *Par.* XXXIII, 144 («sì come rota che igualmente è mossa») è da noi interpretata come un paragone mutuato dal mondo della tecnica e messa in riferimento alle due velocità degli ingranaggi dell'orologio, invenzione dell'epoca di Dante, quale simbolo dell'interazione tra temporalità ed eternità, confronto, mediante il quale il poeta rende figurabile l'equilibrio della creazione quale armonia: Temporalità ed eternità scaturiscono dall'energia motrice divina («l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Par.* XXXIII, 145), fondata sull'amore, un sentimento. Ancora una volta si conferma che Dio viene esperito come fonte di energia. La vicinanza a Dio significa una carica di energia (amore).

Il CAPITOLO 4 introduce alla poetizzazione del cosmo. Il cosmo dantesco consiste nella complessa fusione di due universi, uno fisico e uno metafisico, che si rispecchiano reciprocamente e si rapportano tra loro come un mondo visibile e uno invisibile. Al di là dell'universo geocentrico, al cui margine estremo ruota il Primo Mobile quale sfera più veloce, Dante concepisce, con i cori angelici, un secondo cosmo – l'Empireo –, nel cui centro è da pensarsi Dio, rappresentato, a causa della distanza incommensurabile, come un punto luminoso. Ne risulta una sorta di universo gemello, generato dal riflesso del primo universo, nel quale Lucifero rimane conficcato al centro della Terra.

Dante personaggio, che, in quanto essere corporeo, ha assunto il suo posto di osservazione al limite del Primo Mobile, deve la sua percezione del punto luminoso a uno sguardo negli occhi di Beatrice, nei quali si riflette questo secondo universo. Il suo tentativo di fissare direttamente il punto luminoso è destinato a fallire: egli non sopporta l'abbacinamento provocato dalla luce ed è costretto a chiudere gli occhi (cfr. *Par.* XXVIII, 16–18). Voltando semplicemente la testa, egli può allora distinguere cerchi di fiamme (i cori angelici), che ruotano attorno al punto di luce con velocità via via maggiore.

La struttura speculare di questo universo gemello e il punto luminoso dantesco mostrano una sorprendente corrispondenza con le teorie dell'ipersfera e del retroverso dell'astrofisica moderna. In tale contesto si manifesta nuovamente la particolare rilevanza della metafora del nodo. Essa costituisce in Dante un'immagine ermetica del mistero dell'universo (*Par.* XXVIII, 58–60), della sua forma fondamentale (*Par.* XXXIII, 91) e del suo riflesso nella struttura del pensiero umano (*Par.* XII, 53). Le diverse velocità e lo spazio sferico

curvo del cosmo dantesco consentono di stabilire un parallelo con la teoria della relatività generale di Einstein e suggeriscono l'universo di Dante come un'anticipazione della 3-sfera. Quest'ultima, quale forma geometrica costituita dall'intersezione di cerchi curvi, ricorda la figura di un nodo in movimento. Ne deriva un'analogia con i *cerchi trinitari* del medievale *Liber Figurarum*.

## La resa figurativa del *Paradiso* di Dante in Botticelli

La seconda sezione del volume affronta, nell'ambito degli studi sull'intermedialità e attraverso esempi selezionati, la traduzione del *Paradiso* di Dante nel ciclo di disegni botticelliano. Al centro dell'analisi si colloca la rete di relazioni tra il testo dantesco, il commento di Cristoforo Landino e i disegni di Botticelli. L'indagine mette in luce strategie fondamentali della trasposizione: l'*écart*, l'impiego del linguaggio del corpo e la tecnica dell'allusione, nonché, quali importanti punti di partenza per la trasposizione, l'*ekphrasis* e l'*enargeia* del testo dantesco.

Come nei volumi *Dante e Botticelli I e II*,<sup>2</sup> l'*écart* tra testo e immagine rimane il criterio-guida dell'analisi. Tali *écarts* possono essere constatati con maggior affidabilità sulla base di studi di dettagli. A tal fine risulta essenziale l'ingrandimento digitale di dettagli dei disegni di Botticelli. Esso, infatti, consente un'analisi minuziosa del linguaggio non verbale delle figure (sguardo, mimica e gestualità) nei disegni. Un'analisi comparativa esamina gli scarti dell'immagine rispetto al testo dantesco, nonché il rapporto dei disegni di Botticelli con i commenti alla *Commedia*, in particolare con quello di Landino, ma anche con le opere della precedente miniatura libraria, in primo luogo con il manoscritto tardogotico M.676 e con lo Yates Thompson 36 del primo Rinascimento, quali antecedenti e presumibili fonti iconografiche di Botticelli.

Un ruolo centrale nella resa figurativa di Botticelli è svolto dalle sfere della gestualità e della mimica, nonché dalla comunicazione dello sguardo. A ciò si aggiungono la disposizione delle vesti e la loro corrispondenza con gli elementi del "paesaggio" e dell'atmosfera circostanti. Il linguaggio del corpo consente di formulare ipotesi sull'interiorità dei personaggi, sui loro sentimenti e pensieri. Nella mimesi oggettivante di Botticelli, tale interiorità si manifesta

<sup>2</sup> *Dante e Botticelli I*. Atti del Convegno internazionale (Potsdam/Berlino, 29–31 ottobre 2018), a cura di Cornelia Klettke, (*Dante visualizzato*, IV), Franco Cesati, Firenze 2021; *Dante e Botticelli II*. Atti del Convegno internazionale (Potsdam/Berlino, 27–29 ottobre 2022), a cura di Cornelia Klettke e Dagmar Korbacher, (*Dante visualizzato*, VI), Franco Cesati, Firenze 2025.

solo indirettamente: va decifrata attraverso allusioni e metonimie e richiede il ricorso al testo, senza la cui conoscenza la resa figurativa rimane enigmatica.<sup>3</sup>

La disposizione scenografica dei contenuti narrativi nei fogli di disegno crea vere e proprie coreografie e mette in scena la teatralità insita nel testo. Tra i criteri di osservazione figurano, inoltre, la rappresentazione del non rappresentabile, che si manifesta ad esempio nelle visioni di Dante, la geometria della costruzione pittorica basata sulle figure come vettori nello spazio, il linguaggio simbolico delle linee, il sistema delle corrispondenze, dei raddoppiamenti e degli sdoppiamenti nonché il gioco dei riflessi<sup>4</sup> e delle metamorfosi.

Le nostre analisi si collocano nel punto di intersezione tra critica letteraria e storia dell'arte. L'approccio adottato trova il suo fondamento nella poetica dell'*écriture-simulacre* da noi elaborata. A ciò si aggiunge una prospettiva mitoteorica di carattere letterario-antropologico ispirata alla filosofia degli elementi di Gaston Bachelard, alla psicologia del profondo di Carl Gustav Jung e all'antropologia strutturale di Gilbert Durand. In tal modo vengono poste al centro dell'attenzione costanti fondamentali dell'inconscio, che Botticelli traduce a suo modo in immagini, come ad esempio il motivo del contenitore e del contenuto, che costituisce solo una variante del mito, ancor più comprensivo, del portare. L'intero cosmo botticelliano può essere ricondotto a un sistema di figure foriche, fondate di volta in volta su un portatore e su ciò che viene portato.<sup>5</sup> In tale prospettiva, il linguaggio non verbale del corpo si manifesta come parte di un più complesso linguaggio delle forme, che nella serie di disegni lascia riconoscere un autonomo progetto complessivo botticelliano, che attende di essere ricostruito. L'artista ha creato una propria "lingua", che, sotto forma di stereotipi figurativi, si distende sul testo e apre una "realtà parallela" per l'interpretazione della *Commedia*.

Il CAPITOLO 5 mostra, sulla base dell'album della *Commedia* di Botticelli ricostruito da Peter Dreyer, la valorizzazione dell'immagine rispetto al testo attraverso il nuovo formato, quale segno di uno spirito umanistico del paragone delle arti. Il ciclo botticelliano si inserisce, inoltre, in uno sviluppo

3 Cfr. EDUARD VILELLA, "Voci sul palcoscenico. Dante e Botticelli sulla cornice degli invidiosi (*Purgatorio* XIII–XV)", in: *Dante e Botticelli II*, a cura di Cornelia Klettke e Dagmar Korbacher, (Dante visualizzato, VI), Franco Cesati, Firenze 2025, pp. 261–286, qui: p. 283.

4 Ne sono esempi la specularità tra le cavità terrestri che ospitano i papi simoniaci (*Inf.* XIX) e i calici di gigli della «mirabil primavera» (*Par.* XXX); tra le fiamme dei dannati – fra cui Ulisse e Diomede (*Inf.* XXVI) – e le fiamme delle anime, tra cui gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni (*Par.* XXIII–XXVI); nonché tra i Malebranche (*Inf.* XXI–XXII) e i cori angelici (*Par.* XXVIII–XXIX).

5 Per maggiori dettagli cfr. *infra*, cap. 11.