

**Atti del convegno Internazionale**

a cura di Mirko Menna e Gianni Oliva

*In questo numero***DANTIS AMOR. DANTE E I ROSSETTI***Atti del convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015)**“Centro europeo di studi rossettiani” / Dilass*

GIANNI OLIVA *Dantis Amor*. Preliminari; RAFFAELE GIGLIO *Le opere della famiglia Rossetti degli ultimi decenni*; MARIO CIMINI *Il dantismo di Gabriele Rossetti nel dibattito critico tra Ottocento e Novecento*; MIRKO MENNA *Gabriele Rossetti e altri autori. Lezioni su Dante nelle due edizioni di Notizie Intorno all'origine e alla Storia della Lingua e della Letteratura Italiana*; MARIA PETRELLA *Gabriele Rossetti, Beatrice e il «gran segreto» del Medioevo*; ANTONELLA DI NALLO *L'ispirazione dantesca nel visibile parlare di Dante Gabriel Rossetti*; SILVIA CECCARELLI *Dante Gabriel Rossetti e i Primi Poeti Italiani*; ELEONORA SASSO *«Dante Alighieri, a dark oracle of wisdom and of art»: La rimediazione del medievalismo dantesco nei double works of art di D.G. Rossetti*; RAFFAELLA CASTAGNOLA *Debussy tra Rossetti e d'Annunzio*; VALENTINA MELE *Diaphanità e Desiderio: l'incorporeità femminile nei sonetti “Willowwood” di D.G. Rossetti*; MONICA DE ROSA *«Those that haunt / The vale of magical dark Mysteries» letteratura tra esoterismo e immaginario pittorico: Dante Gabriel Rossetti e i Fedeli d'Amore*; FRANZISKA MEIER *La Famiglia Rossetti in Germania: Appunti per una ricostruzione*; SILVIA FABRIZIO-COSTA *I Rossetti in Francia*; PAOLO DE VENTURA *William Michael Rossetti traduttore dell'Inferno di Dante*; ANDREA LOMBARDINO *Per una grammatica del simbolo: McLuhan, i Preraffaelliti e il segno di Dante*; GUGLIELMO BARUCCI *L'elaborazione romantica del Medioevo: Pia de' Tolomei*; EMANUELA BUFACCHI *«I fior sanguigni tra le verdi fronde / Labbra parean di desiderio accese». Il Preraffaellismo di Arturo Graf tra critica e poesia*; FRANCESCA FAVARO *Un cielo da Stil Novo: proposta di lettura per Beatitudine di Gabriele d'Annunzio*; GABRIELE OTTAVIANI *Il medioevo e Italo Calvino*; MIRCO MICHELON *Edoardo Sanguineti “lettore assiduo” di Dante, Eliot e Pound*; ANTONIA TRZE BIUK *The Pre-Raphaelite Art in John Fowles's The French Lieutenant's Woman*

ESTRATTO di A. DI NALLO  
**Studi Medievali e Moderni**  
 arte letteratura storia

**DANTIS AMOR. DANTE E I ROSSETTI***Atti del convegno internazionale**(Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015)**“Centro europeo di studi rossettiani” / Dilass*

a cura di Mirko Menna e Gianni Oliva

Anno XX, II/2016



Il presente estratto sostituisce a tutti gli effetti il contributo dallo stesso titolo presente nel numero 2/2016 della rivista, sfuggito per un disguido tecnico alla revisione delle bozze.



ANTONELLA DI NALLO

L'ISPIRAZIONE DANTESCA NEL VISIBILE PARLARE  
DI DANTE GABRIEL ROSSETTI

Era nato *poeta-pittore*. I suoi detrattori lo chiamano un artista di genere neutro. Per pittore, dicono, è troppo poeta; e per poeta è troppo pittore. Il fatto è che egli era nato pittore e poeta ad un tempo.

(Enrico Nencioni, *Le poesie e le pitture di Dante Gabriele Rossetti*)

L'intento di questo contributo è quello di delineare le tappe di un breve percorso all'interno del più vasto e scandagliato tema del dialogo fra l'arte poetica e l'arte pittorica che ha contraddistinto la produzione di Dante Gabriel Rossetti. È un itinerario ritagliato seguendo però il filo dell'attenzione che il poeta-pittore vittoriano ha dedicato a Dante Alighieri, una fonte di ispirazione pressoché continua, la cui centralità può essere meglio compresa se si considera una confluenza di fattori di ordine storico-letterario, artistico, biografico.

Il primo di questi è il nuovo grande interesse che la cultura inglese mostra nei confronti di Dante e che si intensifica particolarmente nel periodo romantico, concretizzandosi in termini non solo di più o meno vaghe suggestioni e influenze nelle opere letterarie ma in specifiche operazioni di esegesi e di traduzione testuale. Si predilige ora il Dante amante di Beatrice, il poeta dell'amore spirituale e romantico, l'autore dei sonetti e delle canzoni amorose, come dimostrano per esempio le traduzioni che Shelley fa della canzone «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete» (*Rime*, LXXIX) e dell'episodio di Matelda (*Pg.*, XXVIII). Non il primo, ma certamente il più significativo e fortunato contributo alla traduzione in inglese della *Commedia* fu quello di Henry Francis Cary, cominciato nel 1805/06 con *L'Inferno* e portato a termine nel 1814 con la versione dell'intero poema. Se prima di lui già si contavano diversi tentativi (basti qui ri-

---

Smm 2/2016





cordare la prima traduzione integrale di Henry Boyd fra il 1785 e il 1802), dopo di lui e proprio in prossimità degli anni in cui vive Dante Gabriel il ritmo delle traduzioni cresce in maniera esponenziale.<sup>1</sup> La nota conferenza di Coleridge su Dante del 1818 sembrava aver aperto la strada a «un vero e più informato entusiasmo per il poeta italiano»,<sup>2</sup> proprio mentre uscivano i contributi danteschi di Ugo Foscolo sull'«Edinburgh Review»; nel 1825 *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo* e di lì a poco i primi frutti della poderosa impresa esegetica di Gabriele Rossetti (del 1826 il *Commento analitico*, del 1842 *La Beatrice di Dante*). Negli anni in cui Dante Gabriel lavora a *The Early Italian Poets*, e precisamente nel 1859, l'americano Charles Eliot Norton (corrispondente di Dante Gabriel e perciò a conoscenza dell'imminente uscita del volume rossettiano di poesie medievali tradotte dall'italiano) pubblica sulla rivista «The Atlantic Monthly» il saggio *The New Life of Dante*, che nello stesso anno ripropone in volume a Cambridge. Nel 1862 poi, pochi giorni prima dell'uscita dell'antologia rossettiana, vede la luce la traduzione della *Vita Nuova* a cura di Theodor Martin, che sullo stesso argomento già nel 1845 aveva pubblicato un saggio, *Dante and Beatrice*, sul «Tait's Magazine» con traduzione delle poesie della *Vita nuova*.<sup>3</sup>

Un'altra circostanza, strettamente legata al primo ordine di fattori, va tenuta in considerazione. In concomitanza con l'ondata degli studi e delle traduzioni, si assiste in Inghilterra all'innesto della fortuna di Dante anche in ambito figurativo: ancora molto sensibili al fascino del poeta lugubre e crudele, gli inglesi furono particolarmente attratti dall'episodio del conte Ugolino, soggetto scelto per esempio da Sir Joshua Reynolds per un quadro di grandi dimensioni pagato 10.000 franchi dal duca di Dorset. Ma il grande successo artistico di Dante in terra britannica si lega specialmente al nome di uno scultore allievo di Winckelmann, John Flaxman, che nel 1792 aveva ricevuto l'incarico di realizzare una serie di centonove illustrazioni tratte dalla *Divina Commedia*, pubblicate poi nella celebre edizione romana del 1793 con le incisioni di Tommaso Piroli, impresa la cui fortuna si può misurare basandosi sul grande numero di

<sup>1</sup> Vedi, nel presente volume, il saggio di P. DE VENTURA su *William Michael traduttore dell'Inferno di Dante*.

<sup>2</sup> Cfr. la voce *Inghilterra (Fortuna di D. in Inghilterra)* redatta da E. R. VINCENT per l'*Enciclopedia dantesca*.

<sup>3</sup> Cfr. E. SCHULTE, *Dante Gabriel Rossetti. Vita, arte, poesia* (in particolare il capitolo *La traduzione della Vita Nuova di Dante*), Napoli, Liguori, 1986, pp. 50-53.



edizioni successive contenenti le riproduzioni di quelle tavole, a un ritmo che non accenna a decrescere fino alla seconda metà dell'800.<sup>4</sup> Ma sul versante figurativo della fortuna visiva della *Commedia*, più direttamente aveva influito su Dante Gabriel Rossetti l'opera di William Blake, che aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita, dal 1824 al 1827, alle prese con il progetto di tradurre le visioni dantesche in immagini. È questo il più diretto e significativo riferimento, come si vedrà, per il pittore vittoriano. In ogni caso, anche al di là delle realizzazioni pittoriche, se si guarda alle modalità della ricezione in campo critico-letterario, appare quanto mai significativo che la cultura inglese apprezzò di Dante soprattutto la potenzialità di trascrizione pittorica dei suoi versi, quasi presupponendo un'implicita equivalenza tra il poeta e il pittore. In questo senso, Coleridge era stato colpito – lo aveva dichiarato nella decima delle quattordici conferenze londinesi del 1818, quella che poneva a confronto la poesia di Dante con quella di Donne e Milton – dalla «vividness» descrittiva dell'Alighieri, vale a dire la capacità di far vivere immagini nitide e precise, cosicché giungeva a dire che tutta la *Divina Commedia* poteva essere considerata un quaderno virtuale di immagini. Poco più tardi e in una simile accezione, Carlyle avrebbe usato il termine «visuality» per spiegare la potenza pittorica insita nella poesia dantesca.<sup>5</sup>

Nella sua *Iconografia dantesca*, una storia delle rappresentazioni figurative della *Divina Commedia*, pubblicata in Italia nel 1898, nell'introdurre l'opera di Rossetti, Ludwig Volkmann sostiene che proprio in Inghilterra, dove il primo impulso del naturalismo moderno aveva ceduto il passo al neoidealismo, l'ombra del Poeta era riapparsa per la capacità della pittura di sollevarsi dalla semplice interpretazione della natura a libere creazioni della fantasia: «nella patria dell'incessante lavoro meccanico e dell'andirivieni febbrile delle metropoli moderne» l'arte doveva significare «la fuga dalle banalità quotidiane», alla ricerca di grazia e purezza, ingenuità e intimità. Tutto ciò fu trovato «armoniosamente unito» presso i maestri italiani del Quattrocento. Non la potenza drammatica, né le vivaci descrizioni della *Divina Commedia* – prosegue Volkmann – avrebbero affascinato Rossetti, a differenza di Blake; fu «nei delicati segreti della *Vita Nuova* che volle approfondirsi intimamente, egli glorificò

<sup>4</sup> L. VOLKMANN, *Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, edizione italiana a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, pp. 81, 82.

<sup>5</sup> Offre una buona sintesi dell'argomento il breve scritto di F. MARUCCI, *Alcune considerazioni sul ritrattismo letterario*, in «Comparatistica», VIII, 1997, pp. 17-26.

con vero entusiasmo questo amore mitico del giovane Poeta per Beatrice, la di cui finezza e soavità lo commosse al punto da esserne compenetrato fino nelle fibre più intime della sua anima sensitiva d'artista». <sup>6</sup> Viene infine notato come all'amante scomparsa nel fiore degli anni, Elizabeth Siddal, amata da Rossetti di un amore certo molto terreno, egli abbia dedicato un vero culto artistico, come Dante a Beatrice.

Non disgiunto dunque dalle implicazioni storico-letterarie, il fattore biografico è una componente fondamentale e non trascurabile per comprendere la natura profonda della traccia dantesca nell'ispirazione poetica e pittorica del Rossetti, perché comincia dal nome, il doppio nome (Dante e Gabriele) del doppio padre (Dante Alighieri e Gabriele Rossetti), la storia del suo *Dantis Amor*. Ed è un nome che stringe attorno a un unico nodo simbolico significati culturali ed esistenziali. Centralità quasi ossessiva ebbe Dante Alighieri nella vita del padre, e al culto di Dante si voteranno – alla stregua di iniziati «che frequentano la valle dei misteri oscuri ed incantati»<sup>7</sup> – ciascuno a suo modo, tutti i componenti della famiglia Rossetti, tutti i figli di Gabriele. Una preliminare lampante analogia è d'obbligo dunque stabilire fra l'opera di Dante Gabriel Rossetti e quella del padre Gabriele, ed è una stringente correlazione, pur nei differenti contesti creativi e nella considerazione dello scarto generazionale, fra l'esperienza biografica e l'opera d'arte. L'identificazione fra vita e arte si manifesta attraverso una proiezione di sé e del proprio vissuto nei personaggi, nelle invenzioni, negli autori del passato secondo un procedimento che è molto diffuso nell'Ottocento romantico, anche se nei Rossetti si carica di un'amplificazione oltre i confini di una poetica o di una corrente artistico-letteraria. Tuttavia – è importante chiarire subito –, della poderosa architettura allegorica “ereditata” dal padre, Dante Gabriel

<sup>6</sup> Tutte le ultime citazioni vengono da L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 139.

<sup>7</sup> La citazione viene dai vv. 5/6 del sonetto *Dantis Tenebrae (In Memory of My Father)* contenuto nei *Poems* (1870). È fra le testimonianze più significative della gravidanza che Dante Gabriel attribuisce al suo nome di battesimo. Di seguito il testo per intero: «And did'st thou know indeed, when at the font / Together with thy name thou gav'st me his, / That also on thy son must Beatrice / Decline her eyes according to her wont, / Accepting me to be of those that haunt / The vale of magical dark mysteries / Where to the hills her poet's foot-track lies / And wisdom's living fountain to his chaunt / Trembles in music? This is that steep land / Where he that holds his journey stands at gaze / Tow'rd sunset, when the clouds like a new height / Seem piled to climb. These things I understand: / For here, where day still soothes my lifted face, / On thy bowed head, my father, fell the night». (In D. G. ROSSETTI, *Collected Poetry and Prose*, Edited by J. McGann, New Haven & London, Yale University Press, 2003, p. 190).

ne fa esclusivamente un'allegoria monotematica, quello che, a ragion veduta, possiamo definire il suo *Dantis Amor*.

L'ultimo, ma non meno determinante fattore culturale attivo nella mitopoiesi rossettiana è la teorizzazione romantica dell'unità delle arti, che Dante Gabriel sembra traghettare verso la concezione simbolista delle corrispondenze fra arte, musica e letteratura. Dell'aspirazione a raggiungere un'unità originaria, aspirazione che muove l'artista verso la combinazione del medium pittorico con quello verbale, si può avere sentore osservando il più misterioso ed esoterico fra i suoi dipinti, *La beata donzella* (*The Blessed Damozel*), realizzato negli anni fra il 1875 e il 1878 (ma si ispira direttamente all'omonima lirica rossettiana del 1847 pubblicata su «The Germ»). Basti dire che il soggetto, ossessivamente replicato, come si vede dalla cospicua serie di studi preparatorî, fu influenzato dalle teorie di Swedenborg sulla natura divina dell'amore fisico, idee che sicuramente Rossetti mutuò da Blake e Browning e che «sono familiari anche a Baudelaire e a Mallarmé».<sup>8</sup> In ogni caso, in età vittoriana, anche per opera di interventi critici di notevole incidenza, come quelli promossi da John Ruskin e Walter Pater, si giunse a postulare e realizzare una strettissima relazione fra l'arte della scrittura e l'arte della pittura e si intensificò particolarmente la prassi di trarre dalla letteratura soggetti e spunti per la rappresentazione pittorica. Rientrava in questa tendenza anche la cosiddetta *word painting*, che metteva in campo, nella realizzazione di testi poetici, strategie e strutture compositive tipiche dell'arte figurativa. Tuttavia, l'influenza di questo tipo di pittura verbale, malgrado l'evidente figuratività dei testi poetici rossettiani, fu categoricamente negata da Dante Gabriel, il quale, riferendosi alla sua raccolta poetica, *The House of Life*, confessava senza mezzi termini a Thomas Gordon Hake: «[...] mi auguro che non si pensi in alcun modo (se così accade) che le mie poesie siano frutto delle mie inclinazioni di pittore – e in verità ritengo non vi siano poesie più esenti delle mie da ciò che viene definito “pittura di parola”».<sup>9</sup>

\*\*\*

<sup>8</sup> M. T. BENEDETTI, *Rossetti e il simbolismo* in ID., *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Edizioni Charta, 1998, pp. 11-12 e 318-322 (catalogo delle opere).

<sup>9</sup> D. G. ROSSETTI, *Scritti, poesie, lettere*, a cura di M. Alessandrini, Milano, Abscondita, 2010, p. 48 (Si può leggere per intero la lettera in *The correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Chelsea Years, 1863-1872, Prelude to Crisis*, vol. IV: 1868-1870, Edited by W. E. Fredeman, pp. 449-450).



ANTONELLA DI NALLO

Nella prima cornice del *Purgatorio* Dante descrive con un saggio di alta tecnica poetica e con un'ispirazione vigorosamente plastica tre altorilievi: sono gli esempi di superiore umiltà scolpiti nella parete purgatoriale.

Colui che mai non vide cosa nova  
produsse esto visibile parlare,  
novello a noi perché qui non si trova.

Si tratta della terzina celeberrima del canto X, vv. 94-96, quella che con strepitosa fortuna ha rappresentato l'archetipo e per così dire la sigla autoriale di un filone di studi che si è esercitato sulla comparazione fra le diverse espressioni artistiche e sullo studio delle condizioni e dei principi che regolano i rapporti tra le arti, in particolare tra poesia e pittura. Tralasciando una storia e un dibattito (sui quali esiste una più che cospicua letteratura critica) che si sogliono far cominciare dalla formula oraziana, ripresa da un aforisma di Simonide restituito da Plutarco, secondo cui la pittura sarebbe poesia muta e la poesia pittura parlante, può dare qualche risultato interessante studiare – ancora – il caso di un artista come Dante Gabriel Rossetti, talento “plurimo” alla stregua di un Leonardo o di un Blake, la cui opera poetica e pittorica stimola nella fattispecie una riflessione sulla letterarietà come pratica traduttiva intersemiotica da un codice comunicativo all'altro. La domanda alla quale si cercherà di rispondere è la seguente: nella concezione dell'artista preraffaellita e in particolare nella realizzazione di opere che si ispirano al poeta fiorentino, la poesia e la pittura possono dirsi sorelle o sorellastre? Fra la moltitudine di teorizzazioni elaborate intorno alla questione, prendiamo come termini opposti di riferimento due posizioni diversamente pertinenti rispetto al tema trattato.

Per Giovanni Pozzi (che proprio dal “magnifico adynatos” dantesco principia il suo discorso) parola e disegno, fatta eccezione per l'impresa (che permette, anche se non in maniera prolungata, bensì *in ictu oculi*, «di abbracciare d'un solo sguardo, per la durata di pochi istanti, la brevissima scritta e l'elementare icona»),<sup>10</sup> pur cercandosi quasi disperatamente, si ostacolerebbero a vicenda perché lo scritto posto in un quadro rompe l'omogeneità visiva della rappresentazione lacerando il tessuto iconografico. La

<sup>10</sup> G. POZZI, *Dall'orlo del “visibile parlare”*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 39. Per un approfondimento della questione delle forme di intermediazione fra parola e immagine nel XV secolo, si veda però: Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

Smm 2/2016





mente sarebbe «sottoposta al dissidio insanabile di un atto di apprendimento le cui componenti non si fondono».<sup>11</sup> Ragionando in termini estetico-filosofici, Mario Praz, nel bel libro del 1971, *Mnemosyne*, in cui postulava l'esistenza non solo di una «stretta parentela o aria di famiglia»,<sup>12</sup> ma di una similarità di struttura tra le espressioni delle varie arti in ogni epoca del passato, adduceva, immediatamente dopo quello di Blake, l'esempio di Dante Gabriel, artista per il quale «solo un giudizio superficiale potrebbe concludere che siccome la poesia di Rossetti derivò dai poeti italiani dei primi secoli [...] e la sua pittura dai maestri italiani del Rinascimento (specialmente veneziani), le due arti quali egli le praticò non erano sullo stesso livello, o addirittura seguivano vie divergenti».<sup>13</sup> Concludeva con la certezza che le due arti fossero prodotte da «una medesima ispirazione»: il «simbolismo sensuale e malinconico»<sup>14</sup> del pittore-poeta vittoriano si rinverrebbe nei suoi più raffinati sonetti influenzati dallo stilnovismo come nei dipinti, specie quelli in cui il pittore imbeve di sensualità l'idealizzazione di Dante.

Mentre dunque l'Inghilterra del primo Ottocento viene riscoprendo il padre della letteratura italiana attraverso saggi, edizioni e traduzioni, ma anche eleggendolo a soggetto di raffigurazioni pittoriche, Dante Gabriel, pittore e poeta vittoriano, diviso fra il linguaggio della pittura e quello della poesia, si dedica con assiduità e quasi senza soluzione di continuità lungo tutto l'arco della sua esistenza a soggetti danteschi, e tutti direttamente o indirettamente attengono al tema amoroso. Alcuni spunti sono desunti dalla *Commedia*, ma di preferenza attingono all'opera giovanile di Dante, la *Vita nuova*, che Dante Gabriel traduce esemplarmente in inglese<sup>15</sup> assieme a una scelta di antichi componimenti poetici delle origini.

Rossetti incarna pienamente il caso non solo di un artista che si esprime attraverso entrambi i linguaggi ma che anela alla ricerca di un punto di fusione, di un'unità perduta, ricerca che si rinviene nei frequentissimi esempi in cui la parola poetica e l'immagine albergano, con strategie di volta in volta diversificate, in uno stesso contesto figurativo. Libri aperti su preghiere o su poesie (pratica consueta dei pittori italiani del Quattro-

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>12</sup> M. PRAZ, *Il tempo svela la verità*, in ID., *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Abscondita, 2012, p. 35.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>15</sup> Sempre alla voce *Inghilterra* dell'*Enciclopedia dantesca* (cit., p. 447) si trova scritto che Dante Gabriel Rossetti «fece la traduzione, forse migliore a tutt'oggi, della *Vita Nuova*».



cento che Dante Gabriel conosce e ammira),<sup>16</sup> sonetti scritti su cartellini, versi su cartigli, direttamente sullo sfondo, nei bordi, nella cornice, su cartiglio disegnato nella cornice.

Se William Michael Rossetti ricondurrà il sonetto del 1854, *Perduto due volte*, al «senso di fallimento per l'incapacità di conciliare l'una e l'altra vocazione»,<sup>17</sup> Dante Gabriel, da parte sua, sembra non lasciare dubbi sulla questione. Scrive a Thomas Gordon Hake il 21 aprile 1870:

Caro dottor Hake,  
quanto sono felice di apprendere che abbia tanto profondamente apprezzato le mie poesie! Ritengo infatti di essere principalmente un poeta (nei limiti delle mie capacità), e che siano soprattutto le mie inclinazioni poetiche a conferire valore ai miei dipinti. Solo perché il dipingere, diversamente dal poetare, offre mezzi di sussistenza, ho trasfuso la mia poesia essenzialmente in quella forma. [...] i miei versi, invece, non recando profitti, sono rimasti (nella misura in cui ho potuto dedicar loro del tempo) incorrotti.<sup>18</sup>

In un acquerello del 1852 Dante Gabriel raffigura Giotto mentre dipinge un ritratto di Dante. Il poeta è intento a tagliare un melograno ed è attorniato dalle figure di Cavalcanti, che reca un libro in mano – le ultime poesie di Guinizelli – e da Cimabue, sul lato destro, volto ad osservare la realizzazione del dipinto. Più in basso, rivolta in direzione dell'osservatore, Beatrice passa in processione con altre donne. Lo spunto per questo soggetto pittorico proveniva con tutta probabilità dal ritrovamento a Firenze, nel 1840, sul muro della Cappella del Bargello, di un presunto ritratto dell'Alighieri attribuito a Giotto, che sembrava confermare l'attendibilità del racconto vasariano. Il fatto in sé non sarebbe così significativo se non avesse condizionato – come è stato notato – l'iconografia dantesca nell'Inghilterra del secondo Ottocento<sup>19</sup> e se non sapessimo che

<sup>16</sup> Si vedano per esempio, di Taddeo di Bartolo, le tempere su tavola raffiguranti *L'arcangelo Gabriele* (1410 ca) e *La Vergine annunciata* (1410 ca), ma anche *L'Annunciazione* (1385 ca) di Mariotto di Nardo e quella di un pittore della bottega di Gentile da Fabriano (1425), tutte opere esposte nella mostra di Ravenna, *I Preraffaelliti. Il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, ora riprodotte nel catalogo a cura di C. Harrison, C. Newall, C. Spadoni (Silvana Editoriale, 2010), pp. 54-55.

<sup>17</sup> M. T. BENEDETTI, *Antologia poetica*, in Id., *Dante Gabriel Rossetti* cit., p. 27.

<sup>18</sup> In D. G. ROSSETTI, *Scritti, poesie, lettere* cit., p. 46.

<sup>19</sup> Cfr. M. T. BENEDETTI, *Dante Gabriel Rossetti* cit., p. 173 (scheda 31).





una copia di quel ritratto era stata presto spedita a Gabriele Rossetti, genitore di Dante Gabriel, da Seymour Kirkup. Quel disegno Dante Gabriel l'avrebbe conservato gelosamente per tutta la vita. Ma altre letture si intravedono osservando il dipinto, proprio come altri sensi dietro la favola. E la favola è desunta dalla *Commedia*. Siamo in prossimità del passo citato in apertura, ancora sotto l'influsso del «visibile parlare» del canto X: i versi provengono dal contiguo *Pg.* XI:

Credette Cimabue ne la pittura  
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,  
 sì che la fama di colui è scura.  
 Così ha tolto l'uno a l'altro Guido  
 la gloria de la lingua; e forse è nato  
 chi l'uno e l'altro caccerà dal nido.

La certezza del riferimento testuale ce la garantisce l'autore in un lettera del 1 gennaio 1853 a Thomas Woolner, lì dove Dante Gabriel, utilizzando il termine «combination», dichiara di voler raffigurare «tutte le influenze della giovinezza di Dante: Arte, Amicizia, Amore insieme ad un avvenimento reale che le incarna tutte».<sup>20</sup>

*Giotto dipinge il ritratto di Dante* è una sorta di manifesto visivo, più che dell'*ut pictura poësis*, della *pictura ancilla poësis* rossettiana all'altezza degli anni Cinquanta, qui espressa intellettualmente più che sul piano emozionale come corto circuito fra antico e moderno, fra pittura e poesia, tra letteratura e biografia e perciò fra Dante e sé medesimo. Ma anche e soprattutto tra figura e verbo. Tornando alla stratificazione di significati presenti nel dipinto, non dimentichiamo prima di tutto che l'episodio purgatoriale a cui si riferisce Rossetti, ovvero gli *exempla* delle coppie Giotto/Cimabue e Cavalcanti/Guinizzelli, è racchiuso nel discorso di un miniatore medievale contemporaneo di Dante, Oderisi da Gubbio, discorso sulla superbia alimentata dalla duplice fama, letteraria e artistica. Rossetti interpreta il discusso verso dantesco «e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà dal nido» come certamente riferito a Dante. Così all'amico pittore: «[il dipinto] illustra un passo del *Purgatorio* che forse tu conosci, dove Dante parla di Cimabue, di Giotto, dei due Guidi (Guinizzelli e Cavalcanti, il se-

<sup>20</sup> «I have thus all the influence of Dante's youth – Art, Friendship and Love – with a real incident embodying them». (To Thomas Woolner, 1 January 1853, in *The correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years, 1835-1862, Charlotte Street to Cheyne Walk*, vol. I: 1835-1854, Edited by W. E. Fredeman, 2002, p. 224).



condo dei quali ho ritratto mentre legge ad alta voce le ultime poesie [dell'altro Guido] prima di morire) e, implicitamente di se stesso».<sup>21</sup> Non ha dubbi Dante Gabriel che l'Alighieri si riferisca a se stesso, avvalorando l'ipotesi del tutto plausibile e per nulla peregrina di un poeta dibattuto fra spinte divergenti, il desiderio di gloria, la superbia che ne può conseguire, la consapevolezza della propria eccellenza e la caducità della gloria terrena. Il passaggio successivo nella lettura del dipinto sembra condurre «by implication» – qui come nella *Commedia* – all'autore del dipinto stesso, come per propagazione dell'idea: Dante Gabriel dipinge Giotto che dipinge Dante. La pittura a servizio della poesia, e non viceversa.



Fig. 1. Dante Gabriel Rossetti, Studio per *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (1852). Tate Gallery, Londra.

<sup>21</sup> *Ibidem*: «It illustrates a passage in the *Purgatory* which perhaps you know, where Dante speaks of Cimabue, Giotto, the two Guidos (Guinicelli and Cavalcante, the latter of whom I have made reading aloud the poems of the former who was then dead) and, by implication, of himself. For the introduction of Beatrice, who with the other women (their heads only being seen below the scaffolding) are making a procession through the church, I quote a passage from the *Vita Nuova*».

Possediamo anche uno studio datato 1852 dello stesso soggetto, penna e inchiostro su carta [fig. 1], dove Rossetti, in basso, fuori dal riquadro del disegno colloca una citazione dantesca congiunta, i versi del *Purgatorio* e i seguenti due versi del sonetto della *Vita nuova* (XXVI):

Vede perfettamente ogni salute  
Chi la mia donna – tra le donne vede.

Strategia citazionistica non isolata, se si pensa al solo esempio celeberrimo del *Dantis Amor*, dove brevi versi del libro giovanile di Dante e della *Commedia* fungono da motto che accompagna le figure. Il riuso delle fonti mette in luce, in entrambi i casi, mediante un disinvolto assemblaggio di materiali di diversa provenienza, poca cura per l'intento illustrativo e realistico del testo e, invece, un sistema di rifunzionalizzazione dei lacerti verbali entro un contesto simbolico nuovo. La combinazione in questi casi avviene all'interno di uno stesso dipinto, diversamente che nel *Saluto di Beatrice* [fig. 2], 1849-1850, dove le vignette, inquadrate in una doppia composizione, scandiscono in sequenza un prima e un dopo, l'incontro di Dante e Beatrice a Firenze e poi nel Paradiso terrestre, ossia *Vita nuova* («e cui saluta fa tremar lo core» dal sonetto «Ne li occhi porta la mia donna Amore», cap. XXI) e *Purgatorio* XXX, v. 73 («Guardami ben! Ben son, ben son Beatrice»).



Fig. 2. Dante Gabriel Rossetti, Studio per *Il saluto di Beatrice* (1849-50).  
Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum.

Proprio l'interesse per il *prosimetrum* dantesco data il doppio battesimo, poetico e pittorico, giacché all'attività di traduzione dei testi dall'ita-

liano all'inglese si accompagna l'intento dell'altro tipo di traduzione: quella che conduce dalla parola all'immagine. Il piano dettagliato del lavoro di illustrazione comunicato a Charles Lyell in una lettera del 14 novembre 1848 annovera, fra i disegni già completati, un frontespizio che è definito «emblematico». Su un lato ha introdotto la figura di Dante, sul lato opposto la figura di Beatrice, mentre al centro Amore è raffigurato recante in una mano una meridiana, nell'altra una fiaccola:

I have draw a good deal of the late from the living model; and have also devoted many of my evenings to the traslation of Dante's "Vita Nuova", which I have now completed; intending it to accompany a series of original designs which I have commenced in illustration of that work. [...] Of the designs I have completed, as yet, only three: viz 1st Dante overhearing the conversation of the friends of Beatrice after the death of her father: 2nd Dante interrupted while drawing an angel in memory of Beatrice: & 3rd an emblematical frontispiece. In this last, I have introduced on one side the figure of Dante and on the other that of Beatrice: while in the centre, Love is represented, holding in one hand a sun-dial, and in the other a lamp; the shadow cast by the lamp upon the dial being made to fall upon the figure nine. At the same time, Death, standing behind, is drawing from the quiver of Love an arrow wherewith to strike Beatrice.

Ever since I have read the "Vita Nuova", I have always borne it in mind as a work offering admirable opportunities for pictorial illustration: a task which I am now resolved to attempt. The other subjects which I propose treating are as follows: [...] 6th Dante's dream [...].<sup>22</sup>

L'organizzazione delle figure nello spazio e la presenza del personaggio in posizione centrale, vale a dire la figura allegorica di Amore, costituiscono il primissimo nucleo tematico di un soggetto elaborato e sviluppato a distanza di anni, il *Dantis Amor* [figg. 3, 4] dipinto sul pannello centrale di un mobile della Red House di William e Jane Morris (1860).

È qui che si può osservare finalmente con evidente chiarezza il compimento di un'intenzione che Rossetti aveva già manifestato agli albori del progetto: una raffigurazione di natura emblematica non solo della *Vita nuova* ma dell'intera visione amorosa di Dante. La parola poetica però questa volta non fa da commento all'immagine, non si ritaglia uno spazio

<sup>22</sup> To Charles Lyell, 14 Novembrer 1848, in *The correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years, 1835-1862, Charlotte Street to Cheyne Walk* cit., vol. I: 1835-1854, p. 76.

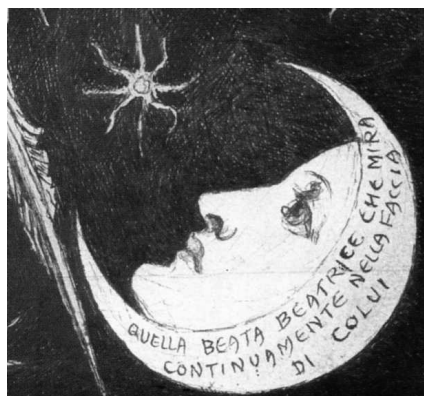


Fig. 3. Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amor* (c. 1860).  
Birmingham Museum & Art Gallery (particolare).

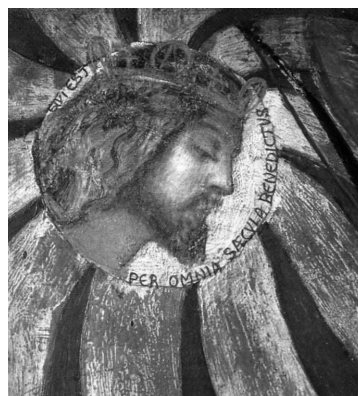


Fig. 4. Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amor* (1860).  
Tate Gallery, Londra (particolare).

suo proprio opposto e distanziato dalla figurazione, seppur paritetico rispetto ad essa; si incunea invece nel tessuto iconico non tanto per essere decifrata ma perché vi è impresso una sorta di potere simbolico, alla stregua di un'iscrizione epigrafica medievale o, più verosimilmente, delle scritte presenti nei dipinti religiosi quali le *Annunciazioni* del Beato Angelico.<sup>23</sup> O si potrebbe pensare a quelle preghiere inscritte sui manti di cui ha parlato Giovanni Pozzi, quelle scritte che, se appaiono illogiche sul versante dell'enunciazione, «sono altamente plausibili nella prospettiva del leggere per contemplare».<sup>24</sup> Pozzi le definisce «citazioni reliqua» per la loro essenzialità e perché non hanno alcuna «destinazione pratica, né informativa, né precatoria, né parentetica».<sup>25</sup> Sono quelle stesse formule evocate dal “visibile parlare” che il pellegrino Dante ammira all’inizio della salita purgatoriale:

<sup>23</sup> Del Beato Angelico Dante Gabriel Rossetti poté ammirare al Louvre *l'Incoronazione della Vergine* «di impareggiabile grazia e bellezza agli occhi di noi due», aveva ricordato Holman Hunt, suo compagno di viaggio quando nell'ottobre del 1949, l'anno successivo alla nascita della Confraternita, i due artisti fecero un tour in Francia e in Belgio (*I Preraffaelliti. Il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones* cit., p. 41).

<sup>24</sup> G. POZZI, *Dall'orlo del “visibile parlare”* cit., p. 40.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';  
 perché iv'era imaginata quella  
 ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;  
 e avea in atto impressa esta favella  
 'Ecce ancilla Dei', propriamente  
 come figura in cera si suggella.  
 (Pg., X, vv. 40-45)

Nel caso di Rossetti, la modalità attraverso cui vengono collocati i frammenti poetici nel dipinto deve tener conto anche di un'altra componente, la centralità che l'artista conferisce all'aspetto grafico del segno: la parola scritta è concepita per essere letta ma prima ancora per essere guardata, in sostanza essa è disegno. Rientra in questa forma di approssimazione del segno all'immagine «la venustà del tracciato»<sup>26</sup> del monogramma con cui da un certo punto in poi Dante Gabriel prende a firmare i suoi quadri, "parola dipinta" in piena regola. Questa implicazione del segno rappresenta uno degli aspetti più significativi della modernità di Rossetti (e di William Morris), un presupposto fondamentale per gli sviluppi dell'Art Nouveau e dell'arte novecentesca. Un discorso simile si può fare per le cornici dei dipinti, che l'artista progetta personalmente: esse non hanno funzione accessoria, né solo quella di neutra delimitazione dello spazio della raffigurazione. Diventano invece in molti casi prosecuzione della stessa e supporto nel quale alberga la parola poetica, fuori dagli argini dello spazio ad essa deputato nel quadro ma pur sempre in obbedienza a un preciso e studiato *ubi consistam*,<sup>27</sup> fino al punto da ospitare testo poetico («Videro li occhi miei quanta pietate», *Vita nuova*, XXXV) e traduzione inglese a fronte ne *La donna della finestra*.

<sup>26</sup> L'espressione è di Cesare Brandi, il quale per vie diverse giunge alle stesse conclusioni di Giovanni Pozzi a proposito dell'autonomia del segno: «Si arriva a considerare la lettera nel suo valore decorativo indipendentemente dal correlato fonetico che individua, ed è in tal modo che nel Medioevo si useranno caratteri cufici nei bordi dei manti delle Madonne e dei Santi, o grandi lettere gotiche isolate che, per avere un significato emblematico, non per questo perdono la loro aperta figuratività» (C. BRANDI, *Segno e immagine* [1960], Palermo, Aesthetica, 1996, p. 61).

<sup>27</sup> Per un discorso approfondito sulla funzione della cornice nell'opera di Rossetti, cfr. A. I. GRIEVE, *The Applied Art of D. G. Rossetti – 1. His Picture Frames*, in «Burlington Magazine», 115, 1973, p. 23, ma anche il contributo di F. MAZZARA, *Lettere in cornice. Traduzioni artistico-letterarie di Dante Gabriel Rossetti* (Roma, Bonanno Editore, 2010) che, oltre ad approfondire l'argomento presente (nel capitolo quarto: *La tela, la cornice e il libro*, pp. 154), offre una riflessione convincente sull'opera ecfrastica di Rossetti e più in generale sull'osmosi interartistica che attraversa la sua arte.



Questa riflessione sul sistema di relazione fra segno verbale e segno visivo ci conduce inevitabilmente a considerare l'esperienza di "arte composita" di un importante precedente rossettiano, William Blake, pittore, incisore e poeta, autore di una delle più suggestive e visionarie rappresentazioni pittoriche della parola poetica dantesca. Anche in questo caso è necessario rapportare la storia delle arti figurative alla storia della fortuna del testo letterario. Anche nel caso di Blake, l'interesse per la *Commedia* va inquadrato nell'ambito della rinnovata attenzione al poema di Dante in Inghilterra nel primo Ottocento: sappiamo che l'artista si era procurato il testo del Vellutello e aveva intrapreso lo studio della lingua italiana per poterlo leggere, ma si sa anche che si era servito della traduzione di Henry Francis Cary uscita nel 1914, come riferisce Henry Crabb Robinson, che visitò l'artista nel 1825 trovandolo intento a leggere i versi danteschi da questa edizione.<sup>28</sup>

Va poi notato che fu determinante l'opera di mediazione esercitata dai preraffaelliti per la conoscenza di Blake,<sup>29</sup> la cui importanza fu riconosciuta solo diverso tempo dopo la sua morte. Furono Dante Gabriel e suo fratello William Michael (che tra l'altro erano, insieme a Ruskin, direttamente in contatto con i discepoli di Blake) a completare la biografia dell'artista incominciata negli anni Cinquanta da Alexander Gilchrist e proseguita, dopo la sua morte prematura, dalla moglie Anne: *The life of William Blake* uscì in due volumi nel 1863 (con molti scritti inediti di Blake) e fu ampliata e riveduta nel 1880. Dante Gabriel aveva acquistato da William Palmer il *Note-Book* di Blake, detto *Rossetti Manuscript*, l'anno prima della costituzione della "Pre-Raphaelite Brotherhood"; dall'altro discepolo, Frederick Tatham, invece aveva ottenuto incisioni e disegni del maestro, materiali che gli erano serviti per la cura del secondo volume della *Vita*, un'impresa editoriale importante, cui William Michael affianca la pubblicazione di *The Poetical Works of William Blake, Lyrical and Miscellaneous* nel 1874 per le edizioni Aldine, testo che correda di una sua significativa prefazione.

Nell'analizzare una delle tante raccolte interessate dall'interrelazione tra pittura e parola, *Le invenzioni per il Libro di Giobbe* di Blake,<sup>30</sup> «la più notevole serie di stampe tratta dalla Sacra Scrittura che sia apparsa dai tempi di Albrecht Durer e di Rembrandt»,<sup>31</sup> Dante Gabriel Rossetti fissa l'attenzione sulla fattura delle cornici «che con disegni e iscrizioni di ca-

<sup>28</sup> G. BRIGANTI, *Blake all'Inferno*, in «FMR», Mensile di Franco Maria Ricci, n. 14, giugno 1983, p. 75.

<sup>29</sup> S. GIVONE, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978, pp. 152-157.

<sup>30</sup> D. G. ROSSETTI, *Scritti, poesie, lettere cit.*, p. 27.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

rattere illustrativo circondano ogni quadro del *Job*», e il cui stile è spesso di «grande bellezza».<sup>32</sup> Nelle cornici Blake talvolta iscrive brani tratti dal Libro di Giobbe, e ciò non sfugge a Dante Gabriel, che si sofferma a descrivere ogni singola tavola (a proposito della n. 5: «Quando Satana ottiene di poter disporre di Giobbe vediamo un terribile serpente attorcigliarsi attorno ai rami di un albero tra un turbinio di fiamme, mentre gli angeli piangono, non avendo la possibilità di spegnerle». Della tavola 8: «Sbocciano funghi sotto malefiche rugiade, mentre Giobbe prega che la notte possa rimanere deserta, e che perisca il giorno in cui nacque»<sup>33</sup>

In Blake però, generalmente, i due testi, pittorico e poetico, non si offrono in una percezione diacronica, non sono in regime di subordinazione, ma si moltiplicano e potenziano reciprocamente [fig. 5].<sup>34</sup>

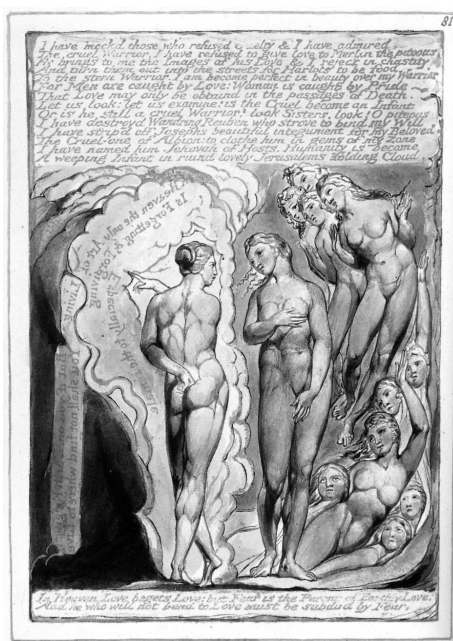


Fig. 5. William Blake, *Jerusalem*, Tav. 93 (c. 1820). Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>34</sup> Cfr. C. CORTI, *Stupende fantasie. Saggi su William Blake*, Pisa, Pacini Editore, 2002, p. 84.

Diversamente che in Dante Gabriel, in Blake c'è una compenetrazione, quasi uno straripamento da un mezzo espressivo all'altro; sembra quasi che la scrittura si infiltri tra le figure, mentre il disegno tende ad occupare e invadere il campo della scrittura. In Rossetti sembra esserci un luogo deputato per l'una e per l'altra, una regola anche del loro intrecciarsi, nei modi che usavano i miniaturisti medievali. Una certa affinità compositiva si può trovare tuttavia proprio fra *Il primo anniversario della morte di Beatrice* [fig. 6] e le tavole del *Book of Job* [fig. 7].

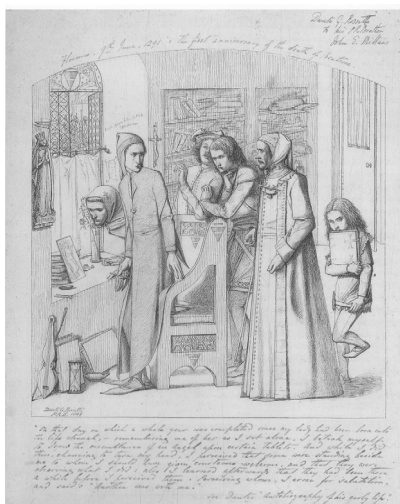


Fig. 6. Dante Gabriel Rossetti, *Il primo anniversario della morte di Beatrice* (1849). Birmingham.

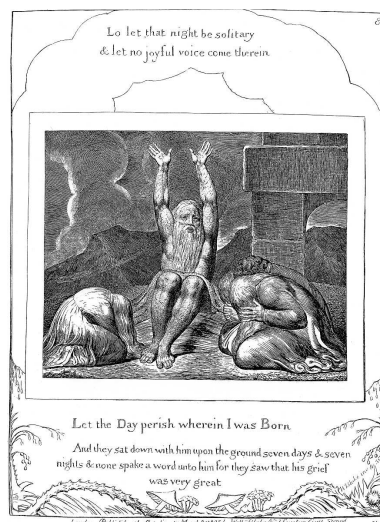


Fig. 7. William Blake, *Book of Job*, Tavola 8.

Rossetti è colpito specialmente – dicevamo – dalla «squisita bellezza delle figure femminili» di Blake ed è convinto che proprio nella rappresentazione di queste forme lo spiritualismo dell'artista si riveli come un carattere che nulla ha a che vedere con l'ascetismo; perfino gli angeli, resi come fuoco vivente piuttosto che come creature evanescenti, attestano questa caratteristica dell'arte di Blake secondo Dante Gabriel. Un'osservazione che porta direttamente al cuore dell'arte rossettiana, così profondamente sensuale e spirituale al contempo. Lo aveva notato il più grande teorico del concetto di *Anders-Streben* delle arti, Walter Pater, quando

asseriva che «Come Dante egli [Rossetti] non conosce regione dello spirito che non sia anche sensuale e fisica. Il mondo delle ombre, che percepisce così potentemente, ha anche le vie e le case, la terra e l'acqua, la luce e l'oscurità, il fuoco e i fiori, così importanti nel plasmare quelle caratteristiche e quegli aspetti fisici, che valgono per tanta parte dell'anima».<sup>35</sup> Sembra stia parlando della precisione dantesca che colpisce Borges, il quale non per caso prende a parlare di Dante immaginando «in una biblioteca orientale, un'illustrazione di molti secoli fa», per dire che il divino poema è «questa illustrazione di vastità universale».<sup>36</sup> Ma è sempre Borges a ricordare che fu «la varia e felice invenzione di dettagli precisi»<sup>37</sup> la qualità che più seppero evidenziare i dantisti inglesi, una precisione che ha a che vedere con la raffigurazione di dettagli di natura – si badi bene – psicologica oltre che fisica.

Tornando a Dante Gabriel, consideriamo uno dei più suggestivi temi provenienti da fonte dantesca, *La Donna della finestra*, 1879, di cui abbiamo anche un pastello del 1870 che presenta su un cartiglio disegnato in basso, in primo piano, la citazione «Color d'amore e di pietà sembriante», *incipit* del celebre sonetto della *Vita nuova* (cap. XXXV) [fig. 8]. Per una guida alla lettura possiamo affidarci a William Michael, che spiega: «umanamente è la Donna della Finestra, intellettualmente è la Dama della Pietà. Questa interpretazione di anima e corpo – questo senso di eguale e irrevocabile realtà delle cose simboleggiate e della forma che comunica il simbolo – questo esternare e interiorizzare – devono essere costantemente intesi come la nota dominante dell'intento artistico di Rossetti e della sua realizzazione».<sup>38</sup> Nella serie di studi confluiti poi nell'olio del '79, e in quello stesso pastello, c'è una plurima sovrapposizione, come in uno schermo, fra l'ispirazione letteraria e il motivo autobiografico: più addentro, nella primaria antinomia dantesca donna terrena / donna celeste, si specchiano le storie delle donne ispiratrici di Dante Gabriel, l'oramai celeste Elizabeth Siddal e la terrena Jane Morris, accomunate, come le donne di Dante nel cap. XXXVI della *Vita nuova*, da quel «colore pallido quasi come d'amore». La pittura resti-

<sup>35</sup> M. T. BENEDETTI, *op. cit.*, p. 28.

<sup>36</sup> J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001, p. 13.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>38</sup> W. M. ROSSETTI, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London, 1889, p. 108 (cit. in M. T. BENEDETTI, *op. cit.*, p. 335).



Fig. 8. Dante Gabriel Rossetti, *La donna della finestra* (1870). Bradford Art Gallery.

tuisce l'atmosfera psicologica vibratile tipica di quella sezione del libro. Ma c'è nel contempo il raggiungimento di un equilibrio fra realtà e allegoria e forse, per usare la lingua dei codificatori dell'arte degli emblemi e delle imprese, un buon accoppiamento di anima e corpo, pittura e poesia, posto che «l'anima sono le parole, il corpo – scriveva Scipione Ammirato nel 1562 – quella cotal cosa che si prende come pittura e disegno».<sup>39</sup>

A questo proposito, e sempre in merito all'utilizzo di fonti dantesche entro un'orizzonte che è di straordinaria modernità quanto alla tecnica del riuso che vi è sottesa, è interessante richiamare un episodio la cui rilevanza meriterebbe di essere meglio approfondita. In anni tardi, in una lettera a Jane Morris, Rossetti le manifesta l'intenzione di realizzare una serie di dodici «autotype» (mediante una nuova tecnica di riproduzione fotografica a carbone) che la raffigurino, da intitolare *Perlascura: dodici medaglioni per una regina*. Ad accompagnare l'immagine prevede la citazione – in funzione di motto – di quattro versi tratti dalla canzone della *Vita nuova* «Donne ch'avete intelletto d'amore», affiancati da una

<sup>39</sup> S. AMMIRATO, *Il Rota ovvero dell'imprese*, Napoli, G. M. Scotto, 1562, p. 32.



ANTONELLA DI NALLO

propria traduzione (di cui nella lettera dà anche una spiegazione linguistica):

[...] PPS. Did I tell you I thought of bringing out some dozen autotypes of you in a book-done on a moderate scale so as to make a large folio shape. I might call them

Perlascura:  
Twelve Coins of one Queen.

and quote a motto from Dante's first canzone in the Vita Nuova: –

'Color di perla quasi informa, quale  
Convieni a donna aver non fuor misura:  
Ella è quanto di ben puo far natura:  
Per esempio di lei beltà si prova':

with my translation: –

She hath the paleness of the pearl that's fit  
In a fair woman, so much and no more:  
She is as high as Nature's skill can soar:  
Beauty is tried by her comparison.

The expression 'quasi informa' means that the pearl-colour clothes her as it were with a garment. This is rather obsolete in language and I generalized it.

I should put a sonnet to each autotype.<sup>40</sup>

Un sonetto per ogni autotipo: un abbinamento tra figura e motto pensato secondo una scansione spazio-temporale in stretta successione, quasi a metà strada fra l'idea cinque-seicentesca dei libri di iconologia (la parola «motto» non è impiego casuale) e il linguaggio che di lì a poco sarà del cinema muto (almeno da un certo punto in poi, l'avvicinarsi di inquadrature e didascalie) e del fumetto.

Nel licenziare *The Early Italian Poets*, contributo notevole per la conoscenza della letteratura italiana medievale offerta agli inglesi, Dante Gabriel addita un esplicito parallelo fra gli albori dell'esperienza poetica dell'Italia e una giovinezza, la propria, nutrita dal magistero paterno e votata perciò irrimediabilmente al culto di Dante. Ripercorrendo le parole di quella prefazione, mentre si viene a conoscenza del riconoscimento del contributo paterno, si apprende anche che la messa in forma del materiale poetico e la sua successiva pubblicazione hanno un valore

<sup>40</sup> Lettera dell'agosto 1878, in D. G. ROSSETTI and J. MORRIS, *Their Correspondence*, Edited with an Introduction by J. Bryson, in association with J. Camp Troxell, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 75.





più che intellettuale, perché investono la sfera emotiva ed esistenziale dell'autore:

Nel licenziare quest'opera (che, per quanto piccola, temo sia l'unico contributo che io potrò dare alla nostra Inghilterra per la conoscenza dell'Italia antica), ho la sensazione di separarmi, per così dire, dalla mia stessa giovinezza. I primi ricordi sono collegati con gli studi assidui di mio padre il quale [*sic*], dal suo punto di vista, sono stati fondamentali nell'interpretazione delle opere dantesche. Così, a quei tempi, ogni cosa subiva l'influenza del grande fiorentino; fino al punto che, consideratolo un elemento naturale, anch'io, crescendo, fui attirato in quella cerchia.<sup>41</sup>

Forse tale separazione la si potrebbe collegare anche a quella svolta che si percepisce nella sua arte all'altezza di questi primi anni Sessanta, un progressivo abbandono della linea primitiva, dell'impaginazione rigida, dell'allegorismo medievale. Il dipinto che segna un passaggio è la *Beata Beatrix*, del '64, più e più volte replicata. L'allegorismo è sempre presente, ma sembra venire attratto nell'orbita luminescente della figura femminile in primo piano. Nella Beatrice/Siddal ispirazione letteraria e vissuto autobiografico divengono consustanziali, *dramatis personae* dell'anima, *personified emotions*: «Come con le forme ricreate nella pittura, così in poesia vorrei soprattutto rappresentare emozioni personificate».<sup>42</sup>

Col passare degli anni i soggetti danteschi non si diraderanno, alcuni anzi si ripeteranno con ossessiva frequenza, anche allo scopo di soddisfare la committenza. Il tema del *Sogno di Dante*, che diventa «l'eterno incubo» di Rossetti – parole sue<sup>43</sup> – lo vede impegnato ancora nel 1879. In giugno ne scrive a Jane: «Lavoro ai disegni per le 2 predelle del dipinto di Graham [...]. Sono certo che queste composizioni ti piaceranno – prendono corpo come fossero il primo e l'ultimo verso della Canzone «Donna pietosa e di novella etade» e «Voi mi chiamaste allor, vostra mercede»».<sup>44</sup>

Cambia il *ductus*, la morbidezza delle linee rinascimentali sembra sop-

<sup>41</sup> D. G. ROSSETTI, *Prefazione* a ID. *I Primi Poeti Italiani. Da Ciullo d'Alcamo a Dante Alighieri (The Early Italian Poets)*, introduzione e commento a cura di S. Ceccarelli, Lanciano, Carabba, 2014, p. 91.

<sup>42</sup> In D. G. ROSSETTI, *Scritti, poesie, lettere cit.*, p. 48.

<sup>43</sup> M. T. BENEDETTI, *op. cit.*, p. 341.

<sup>44</sup> D. G. ROSSETTI, *Scritti, poesie, lettere cit.*, pp. 59-60.



piantare il rigido stile medievaleggiante, i fitti riferimenti simbolici si diradano ma non scompaiono e trovano nelle intancabili repliche della figura femminile come una allegoria suprema, una figura dell'anima. Una *coniunctio oppositorum* che ricorda le teorie di Swedenborg – a Rossetti non ignote – e che aggiunge un significato illuminante e meno vago a queste sue parole: «Tra pittura e poesia vi è la stessa relazione che intercorre tra uomo e donna: il punto in cui sono maggiormente simili è la suprema perfezione della bellezza».<sup>45</sup>

Soggetto tardo dell'ispirazione rossettiana, *La Pia de' Tolomei*, un dipinto a olio cui Dante Gabriel lavora dagli ultimi anni Sessanta fino al 1880, unitamente al relativo *Studio per La Pia de' Tolomei* (1868) rende visibili le tappe di questo itinerario. Qui il pittore (e il poeta) trova già in Dante la distillazione estrema di un racconto la cui fama è inversamente proporzionale alla quantità di versi ad essa dedicati, e non fa fatica ad accordare la donna del disegno, l'ormai onnipresente Jane Morris, con il verso che è la sintesi di un destino: «Siena mi fé, disfecemi Maremma». Afferma Borges che «un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. [...] In Dante abbiamo personaggi la cui vita può limitarsi ad alcune terzine, e tuttavia quella vita è eterna».<sup>46</sup> È il caso della Pia de' Tolomei.

Le modalità di coabitazione tra figura e verbo in Dante Gabriel sono così innumerevoli da rendere provvisoria e parziale la presente disamina, al termine della quale, però, è doveroso tentare di formulare una risposta alla domanda posta all'inizio del discorso. Si può ipotizzare che parola e immagine siano due fili che Dante Gabriel accosta e intreccia sempre più col passare degli anni e quasi sempre nella forma di un compromesso entro cui alla figura si abbina il testo poetico, restandone sì separato, ma senza impedire che un'eco di ciascuno dei due linguaggi si riverberi e si proietti sull'altro influenzandone lo stile. L'accordo fra ispirazione poetica e realizzazione pittorica ci appare vicino al raggiungimento nella misura in cui il soggetto femminile, che viene occupando quasi interamente lo spazio del quadro, riesce ad essere il perfetto correlativo di un'esistenza poetica. Il punto di fusione è raggiunto mentre si allenta, senza scomparire del tutto, l'intento intellettualisticamente illustrativo-allegorico e lo

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>46</sup> J. L. BORGES, *op. cit.*, p. 122.



sposalizio fra figura e verbo viene trasferito su un piano emozionale, come un alone semantico traghettato dal segno.

Ed è così che le due terzine della Pia dantesca ci appaiono ordinatamente disposte sulla superficie della bellissima cornice.



Fig. 9. Dante Gabriel Rossetti, *La Pia de' Tolomei* (1868-1881).  
Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence.

