



Citation: R. Bertazzoli (2019)
Un arcano simbolismo. La Sibylla Palmifera di D.G. Rossetti.
Lea 8: pp. 327-338. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10990>.

Copyright: © 2019 R. Bertazzoli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un arcano simbolismo. La *Sibylla Palmifera* di D.G. Rossetti

Raffaella Bertazzoli
Università di Verona (<raffaella.bertazzoli@univr.it>)

Abstract

Dante Gabriel Rossetti, painter of the Pre-Raphaelite Circle, was active in two artistic fields, connecting poetry and painting. The sonnet “Soul’s Beauty” and the painting *Sibylla Palmifera* are examples of Rossetti’s aesthetic idea, defined by the critics as the “double work of art” formula. The sonnet responds to the technique of *dynamic ekphrasis*, transliterating concepts and interpreting symbols, according to the idea of Cavalcantian Love.

Keywords: “Double Work of Art”, *ekphrasis*, Guido Cavalcanti, preraffaelliti, *Sibylla Palmifera* “Soul’s Beauty”

Having just looked over a folio of the first and second schools of Italian painting, he [Keats] has come to a conclusion that the early men surpassed even Rafael himself!!!

(Fredeman 2002, vol. I, 68)¹

1. Storia del sonetto e del suo pendant pittorico

In una lettera del 7 dicembre 1865, Dante Gabriel Rossetti annuncia al suo mecenate, il dott. George Rae, di aver iniziato un quadro intitolato *Palmifera*, attribuendo le ragioni del titolo alla primazia dell’opera in tutta la sua produzione: “I am just commencing a picture [...] to be called *Palmifera* which is really to bear away the palm from all my doings hitherto” (Fredeman 2003, vol. III, 354-355)². Un anno dopo, il 21 gennaio 1866,

¹ “Dopo aver letto una pagina riguardante la prima e la seconda scuola della pittura italiana è giunto [Keats] alla conclusione che i primitivi superano persino Raffaello” (Rossetti 2010, 39). Lettera di Dante Gabriel Rossetti del 20 agosto 1848 indirizzata al fratello William Michael Rossetti. Le lettere, riportate in traduzione, sono tratte dal volume Dante Gabriel Rossetti, *Scritti Poesie Lettere*, a cura di Alessandrini, 2010.

² Il volume delle *Correspondences*, che contiene la lettera, s’intitola: *The Chelsea Years 1863-1872, Prelude to Crisis* (2003).

Rossetti ritorna con una lettera a Rae sul processo compositivo del quadro. In quella sede fornisce ulteriori dettagli sul titolo, dichiarando di aver attribuito a *Sybilla Palmifera* lo scettro della bellezza: “The name *Palmifera* (palm-bearer) I have bestowed on the lady to mark the leading place which I intend her to hold among my beauties, and have represented her carrying a sort of palm-sceptre” (ivi, 378).

Nell'aprile 1870, terminata la lunga gestazione del quadro, Rossetti informa George Rae di aver composto un sonetto d'accompagnamento, cui ha attribuito lo stesso titolo di “*Sybilla Palmifera*”. La lettera è del tutto significativa, tracciando la genesi del sonetto come derivazione dell'idea pittorica (“I [...] extended my idea of the picture”), ma riconoscendo alla funzione informativa dell'atto poetico una parte fondamentale di integrazione degli elementi comunicativi del quadro³:

I have somewhat extended my idea of the picture, and have written a sonnet (which I subjoin and shall have put on the frame) to embody the conception – that of *Beauty the Palm-giver*, i.e., *The Principle of Beauty*, which draws all high-toned men to itself, whether with the aim of embodying it in art, or only of attaining its enjoyment in life. This is the sonnet which was first published as “*Sybilla Palmifera*” in my brother's volume of *Poems*, 1870; and was afterwards, with the altered title of *Soul's Beauty*, inserted into the Sonnet-sequence named *The House of Life*. (W.M. Rossetti 1889, 55-56)

Il processo compositivo a due livelli, poetico e pittorico, descritto da Rossetti, e comune tra i Preraffaelliti, era dettato dalla natura molto complessa delle opere, la cui consistenza simbolica rendeva necessaria un'interazione tra piano verbale e figurativo. Il quadro doveva essere letto come un testo, la cui comprensione non poteva prescindere dalla parola poetica, posta sulla cornice o all'interno della tela. L'intervento critico messo in atto per *Sybilla Palmifera* si definisce in un “double work of art”, poetico e pittorico, costante nella sua produzione.

Per questa specifica attitudine artistica di Rossetti, Richard Stein parla di un “integral work of art” tra la struttura equilibrata del sonetto e l'opera pittorica:

Reading Rossetti's poetry, then, is like looking at his painting. When his poetry is puzzling, the frequent source of confusion is the abbreviating technique that makes the static atmosphere of his visual art a vehicle for dynamic relationships of thought. [...] From these observations emerges a sense of Rossetti's idea of poetry. He conceived a poem as an arrangement of masses to be balanced as in a work of visual art. The smallness of a sonnet frames its paradoxes and contradictions within a single unit, while its two-part structure provides the opportunity of working in several directions simultaneously. (Stein 1970, 785, 792)

Sebbene il testo del sonetto sia rimasto invariato rispetto alla stesura originaria, il titolo ha subito una significativa mutazione a livello retorico. Con “*Sybilla Palmifera*”, Rossetti ha inteso usare un titolo-soggetto o titolo tematico, riferendosi alla donna raffigurata nel dipinto che porta il suo nome. La giovane, infatti, tiene nella mano destra un ramo di palma, a mo' di vessillo. Trasformando “*Sybilla Palmifera*” in “*Soul's Beauty*”, il titolo del sonetto diventa connotativo, in un'interazione tra discorso verbale e figurativo (Segre 2006). Attraverso un processo di ermeneutica poetica, il complesso simbolismo dei dettagli iconografici del quadro viene sciolto e portato a riflessione critica.

³ Il sonetto fu stampato nel 1868 in *Notes on the Royal Academy Exhibition* e non ebbe successive riscritture. Nei *Poems* (1870), “*Sybilla Palmifera* (for a Picture)” compare nella sezione “*Sonnets for Pictures and other Sonnets*”, mentre nell'edizione di *Ballads and Sonnets* (1881), con il titolo modificato in “*Soul's Beauty*”, viene inserito nella sezione “*The House of Life*” (Part II, “*Change and Fate*”) al n. LXXVII. La modella è Alexa Wilding.

Seguendo la linea degli studi teorici sull'arte di quei decenni, Rossetti costruisce le poesie come contraltari testuali dei suoi dipinti, vere e proprie *ékphrasis* in versi. La strada era stata tracciata da John Ruskin. Nel 1856, l'analogia dell'*ut pictura poësis* con tutta la serie di percorsi critici, messi in discussione principalmente da Lessing, riacquistò una certa vitalità. Nel terzo volume dei *Modern Painters* (1856), Ruskin riprende la teoria della corrispondenza tra le due arti, per la quale la parola equivale al dipingere mentre le arti visive possono narrare storie. Poesia e pittura vennero definite da Ruskin come forme intrinseche dell'espressione figurativa:

It is only farther to be noticed, that infinite confusion has been introduced into this subject by the careless and illogical custom of opposing painting to poetry [...]. Painting is properly to be opposed to *speaking* or *writing*, but not to *poetry*. Both painting and speaking are means of expression. Poetry is the *employment* of either for the noblest purposes. (Ruskin 1904, 31)

Nel volume *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), con la sua definizione del principio della comunione delle arti, Walter Pater sottolinea la stretta interazione tra poesia e pittura. Parafrasando la formula oraziana, Pater ribadisce che la felice congiuntura nulla toglie alla specificità delle due arti, mentre ne alimenta l'incisività: "partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces" (Pater 1873, 110). Pater indaga con acume sulle sensazioni suscitate dall'opera d'arte e sui meccanismi di ricezione del fenomeno artistico (in parte già individuate da Du Bos nelle sue *Reflexions critiques*, 1719), mettendo al centro il fruitore come vero protagonista dell'esperienza estetica.

Negli stessi anni, l'operazione condotta per "Sibylla Palmifera" coinvolge anche il quadro e il sonetto intitolati "Lady Lilith", il cui progetto risale al 1864⁴. Il sonetto sarà poi intitolato "Body's Beauty". I due quadri, che ebbero una genesi autonoma fino al 1868, saranno accostati ai sonetti fin dalla prima edizione del 1870 dei *Poems* (sezione "Sonnets for Pictures")⁵.

I quadri si definiscono a vicenda per la loro posizione speculare. Lilith è la prima donna di Adamo secondo la tradizione talmudica; è l'archetipo femminile della lussuria tramandato dalle religioni mesopotamiche. Un'icona erotica, una donna dominatrice, un modello seduttivo che intratterrebbe rapporti con demoni. Lilith viene ricordata da Goethe nel *Faust* (1831) come partecipe al Sabba della notte di Valpurga e di questo legame con l'opera goethiana abbiamo diretto riferimento in alcuni versi dell'opera, tradotti da Shelley e trascritti da Rossetti sul retro della tela (Allen 1984, 290)⁶. Il fascino della capigliatura, che cattura gli uomini ("Beware of her hair"), ha una tradizione antichissima, legata alla simbologia della seduzione. Nel quadro rossettiano è rappresentata dall'inconfondibile rosso tiziano di Fanny Cornforth.

Come testimoniano le due tele, nel repertorio iconografico di Rossetti la figura femminile si fa emblema di un doppio registro: sensuale e innocente, distante e ammiccante, incarnando

⁴ Sonetto LXXVIII, "Body's Beauty": "Of Adam's first wife, Lilith, it is told / (The witch he loved before the gift of Eve) / That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive, / And her enchanted hair was the first gold. / And still she sits, young while the earth is old, / And, subtly of herself contemplative, / Draws men to watch the bright web she can weave, / Till heart and body and life are in its hold. / The rose and poppy are her flowers; for where / Is he not found, O Lilith, whom shed scent / And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? / Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went / Thy spell through him, and left his straight neck bent / And round his heart one strangling golden hair"; cfr. *Ballads and Sonnets* 1881.

⁵ "Lady Lilith" viene iniziato nel 1864 con la modella Fanny Cornforth e terminato nel 1868. Successivamente, Rossetti ridipinge il viso con i tratti della modella Alexa Wilding.

⁶ I versi trascritti da Rossetti sul quadro sono nella versione inglese di Shelley: "Beware of her hair, for she excels / All women in the magic of her locks / And when she twines them round a young man's neck / She will note ever set him free again".

un ideale ambiguo. Walter Pater, nei suoi saggi, insiste sulla presenza dei due elementi fondanti dell'arte rossettiana, la Bellezza e l'Amore, intrecciati tra spirito e materia: "he knows no region of spirit which shall not be sensuous also, or material" (1889, 236). Per Jerome McGann si tratta di un'ambiguità vincente, espressa nell'ossimorico rapporto tra corpo e anima: "Rossetti's portraits are thus revelations of embodied soul, 'reflecting her in different views'. The multiplicity is important" (2000, 119). L'amico e pittore William Hunt sconfessa questa fase pittorica, accusando Rossetti di aver abbandonato i valori fondanti del circolo preraffaellita: "had now completely changed his philosophy, which he showed in his art, leaving monastic sentiment for Epicureanism" (1905, 111-112).

Influenzato da Algernon Charles Swinburne, che a quel tempo tracciava la linea passionale e carnale in poesia, Rossetti lascia i soggetti danteschi per assecondare una vocazione verso "experiments in flesh-painting" (Watts-Dunton 1883, 412). In questa fase sperimentale, con affondi nell'introspezione interiore, Rossetti cerca di costruire una sua nuova identità di artista. Riflettendo sull'idea di Bellezza e sul modo in cui l'arte possa catturarne il senso, Rossetti passa dalle forme sublimi dell'ideale angelicato alla più enigmatica e perversa sensualità.

Illustrando la figura di Sibylla in opposizione a quella di Lilith, David Bentley disegna plasticamente il concetto del sublime *von oben e von unten*: descrive la capigliatura ordinata e trattenuta da un nastro; le labbra quasi chiuse, mentre l'abito nasconde le fattezze fisiche della donna che non mostra alcun compiacimento per il proprio corpo. Gli occhi non incrociano lo spettatore ma guardano in una distanza senza fine (Bentley 2004). La bellezza di Sibylla non è solo fisica, percepita attraverso i sensi, ma coinvolge il soggetto in una commistione tra conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale, descritta dal sonetto che l'accompagna. La bellezza, che Rossetti insegue con la sua arte pittorica è l'incarnazione del goethiano *Ewigweibliche*, angelo e demone che ha la polarità dell'apollineo e del dionisiaco (Camilletti 2002).

Nonostante le intenzioni espresse a Mr. Rae sul sonetto ("which I subjoin and shall have put on the frame", Rossetti 1889, 55), "Sibylla Palmifera" (e poi "Soul's Beauty") non verrà inserito nella cornice del quadro, mentre lo saranno altri testi come "Body's Beauty". Rossetti, infatti, attribuisce al paratesto un ruolo ermeneutico fondante: associando *verbum e imago* in un processo estetico d'integrazione tra vita reale e vita rappresentata, materiali artistici distinti divengono elementi d'informazione, completando ciò che il quadro mostra ma non rivela.

La ricchezza degli elementi bizantineggianti delle cornici e la cura attribuita dal pittore a questo paratesto materiale, svolgono la funzione di indirizzare l'attenzione dello spettatore sull'immagine, evidenziandola all'interno dello spazio. Secondo Victor Stoichita: "la cornice separa l'immagine da tutto ciò che non è immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significativo, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto" (1998, 41). Pur nella sua condizione di soglia, la cornice diviene parte integrante del dispositivo della rappresentazione, organizzando lo sguardo in modo estetico e inducendo a osservare ciò che sta dentro i suoi limiti. Secondo Georg Simmel la cornice svolge un duplice ruolo: come elemento di chiusura, ma anche come punto di apertura del quadro. La cornice porta lo sguardo dello spettatore dentro, ma anche aldilà della rappresentazione, sfondando verso una dimensione immaginaria (Simmel 1997). Entrando con lo sguardo all'interno della cornice, l'osservatore viene coinvolto in una totalità sia fisica sia mentale, permettendo all'opera di vivere in funzione di chi l'osserva. Guidato dalla *dynamis* della narrazione, dalla linearità verbale del discorso, lo spettatore completa con "l'occhio della mente", l'immagine del quadro (Webb 2016). Attraverso lo sguardo intradiegetico dello spettatore, la sua memoria estetica e il supporto ecfrastico del sonetto si completa la narrazione verbale sulla quale s'incentra l'operazione critica.

1.1 Il quadro Sybilla Palmifera

La lunga gestazione di *Sibylla Palmifera*, iniziata nel 1865, si conclude nel 1870. A pochi mesi dall'invio del quadro al suo committente, Rossetti era ancora assillato da dubbi sulla struttura della tela. Il 7 settembre 1869 chiede all'amico pittore James Smetham di aiutarlo a definire lo sfondo, di cui non è convinto: "the perspective of the Sibyl's background which I find is in a muddle for want of attention in the first instance" (Fredeman 2003, vol. III, 267).

Come in molti altri quadri degli anni Sessanta e Settanta, la figura centrale che domina e occupa lo spazio della tela è una donna contornata da simboli e avvolta in un solipsismo narcisistico. La postura ieratica, con una frontalità sacrale, richiama i quadri in forma di Maestà, secondo una storia del manifestarsi figurale delle *Pathosformeln* in cui emerge nell'effetto di pathos l'indicibile e l'invisibile.

L'enigmaticità dello sguardo nasconde una condizione indecifrabile. Per queste peculiarità, McGann definisce le donne rossettiane delle "Medusan pictures" la cui bellezza nefasta distanzia lo spettatore. Nelle sue *Notes on the Royal Academy Exhibition 1868*, Swinburne contestualizza la complessa strategia pittorica rossettiana: parla di una figura della bellezza ideale e inaccessibile ("inaccessible beauty"), e nota l'uso straordinario del colore: "the cadence of colour is splendid and simple, a double trinity of green and red" (Rossetti, Swinburne 1868, 48).

L'immagine di *Sibylla*, contornata da simboli, rinvia alla sua decifrazione nell'incontro tra discorso poetico e discorso delle immagini, ponendosi al centro di un'operazione ermeneutica. Il passaggio dall'icona al simbolo, infatti, allontana sempre più l'opera pittorica da ogni entità concreta extra-linguistica per divenire luogo della verbalizzazione.

Il tempio di *Sibylla*, la cui onomastica non prescinde dal dato oracolare, è caratterizzato da uno sfondo di scarsa prospettiva. Sul pilastro di sinistra, finemente scolpito, si vede un cupido bendato sotto un serto di rose, illuminato da una lampada accesa a ricordare le fiaccole alzate dell'imeneo. Eros è per Rossetti una figura cardine, *medium* di Bellezza e di Sapienza, simbolo di vita e di potenza universale. A destra, simmetricamente, si trova il simbolo di Thanatos rappresentato da un teschio, sotto una ghirlanda di papaveri con una lampada spenta ("incensiere" per alcuni critici), poggiata sul bordo. Nell'arte preraffaellita il valore simbolico dei fiori assume funzioni strategiche, alludendo al legame con la *femme fatale*. Il tema decadente unisce la morte e la rosa quale emblema della bellezza sensuale, ma pericolosa. Non c'è opera di Rossetti nella quale non compaiano fiori dai significati simbolici, soprattutto nell'opera matura dell'artista. Con la rosa, Rossetti rinvia alla passione che consuma e che distrugge. Da queste antitesi simboliche affiora il doppio registro della sensualità ma anche dell'angoscia di morte. Amore e fugacità del tempo sono due temi ossessivi dell'arte di Rossetti, riconoscibili anche nelle farfalle che si librano verso l'alto: *signa* dell'anima platonicamente immortale, ma anche della *brevitas* associata a Eros altra faccia di Thanatos (Hillman 1989).

Nella nicchia scolpita, a sinistra appare un serpente a molte teste, a destra una sfinge alata. Un elemento, questo, dell'estetismo rossettiano ad alto tasso simbolico e che nell'arte simbolista del XIX secolo rappresenta la natura enigmatica della donna. La sfinge è la quintessenza della femminilità perversa e crudele. Nella sezione "Lyrics" di *Ballads and Sonnets* (1881), quasi contestualmente a *Sibylla*, Rossetti stende il testo "The Cloud Confines", in cui il tema è la domanda ultima sul tempo e sulla morte: "Whatever there is to know, / That shall we know one day" (ivi, 304-307). Qualche anno dopo, in una lettera a Ford Madox Brown, Rossetti parla del disegno di una sfinge, associandolo a questa lirica di cui sarebbe la traduzione pittorica (9 marzo

1875)⁷. Nella lettera a Jane Morris del 10 marzo 1875, il discorso si fa più preciso e dettagliato, un *ékphrasis* del disegno che narra l'incontro dell'uomo con la figura più enigmatica del mito:

I have been finishing the Sphinx design I spoke of [...]. In the design, a youth, a mature man, and an old man, have made their way up a rocky ascent to a platform embowered in laurels which is the shrine of the Sphinx. The youth has fallen in death before he can question the oracle – the man peers into her eyes with his question, but they have no answer, staring at the unseen sky beyond the horizon of the picture – a creek of sea hemmed in with sharp rocks and having only the image of the moon reflected in its centre. Meanwhile the old man still toils up towards the Sphinx, eager to the last for her secret. [...] The subject is in fact the same as that of my little poem 'The Cloud'. (Fredeman 2009, 23)

Qualche mese dopo, Rossetti ritorna sull'argomento in una lettera a Frederick George Stephens, (10 agosto 1875):

In the symbolism of the picture (which is clear and gives its title founded on Shakspeare's great line To be or not to be, that is the Question) the swoon of the youth may be taken to shadow forth the mystery of early death, one of the hardest of all impenetrable dooms. (Ivi, 93)⁸

La *quaestio* esistenziale si ripresenta a pochi giorni dalla morte del pittore. Rossetti compone due sonetti a commento del disegno intitolato *The Question*, in cui descrive lo stato ontologico dell'uomo nel suo sviluppo per età ("Youth, Manhood, Age, one triple labouring mime"). In ogni tempo della vita, l'uomo rivolge alla sfinge la domanda assoluta che non ha risposta perché avvolta in un silenzio impenetrabile: "What seek they? Lo, up reared against the rock / The Sphinx, Time's visible silence, frontleted / With Psyche wings, with eagle plumes arched o'er" (Fredeman 2010, vol. IX, 680).

La sfinge "silenzio visibile del tempo" nel sonetto è avvolta dalle ali di Psiche. L'ecfrasi poetica aggiunge un dettaglio non presente nel disegno, ma strettamente connesso con il quadro di *Sibylla Palmifera*, dove la farfalla (*psyché*), allegoria e simbolo dell'anima sensitiva, vola verso la sfinge, collocata sullo sfondo.

2. *Ermeneutica ed ékphrasis*

Passato attraverso alterne vicende, il rapporto tra poesia e pittura fin dall'antichità è stato al centro di formulazioni assolute. Si ricordi il detto che Plutarco attribuisce a Simonide di Ceo, "La pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante" (cfr. *Sulla gloria degli Ateniesi* III, 346f.-347c.). La poesia, dunque, è l'arte della narrazione nel tempo ed è arte mimetica, la pittura invade lo spazio e costruisce forme. Il motto avrebbe attraversato epoche diverse facendo prevalere ora l'importanza della pittura, ora della poesia. Già a partire dal tardo Quattrocento si assiste a un interscambio lessicale tra discorso figurativo e discorso linguistico, analizzando l'oggetto d'arte come una narrazione vera e propria. Partendo dal presupposto che la poesia si costruisce su un impianto retorico fatto di figure è possibile mettere in parallelo il discorso poetico e il discorso critico sull'opera d'arte: al centro non c'è l'oggetto ma il discorso sull'oggetto.

⁷ Il disegno fu forse ispirato dalla morte del figlio di Ford Maddox Brown, Oliver, che muore nel 1874 a soli diciannove anni.

⁸ Pare certo il tentativo di riprendere il quadro di Ingres *Oedipe et le Sphinx*, che Rossetti conosceva. Aveva in mente di pubblicare un volume intitolato *The Question* con il disegno nel frontespizio. Oltre a citare più volte l'opera nella sua corrispondenza, Rossetti vi dedicò gli ultimi due sonetti, dettati dal letto di morte il 5 aprile del 1882, cinque giorni prima del suo decesso. I sonetti ebbero circolazione privata.

Di questo lungo dibattito si è fatta carico l'estetica del Settecento, tentando un approccio di relazione tra le due arti⁹. Nella prassi artistica e letteraria le riflessioni filosofiche ed estetiche dei Romantici considerano spazio/tempo strettamente uniti attraverso il processo efrastico della descrizione/narrazione. Le arti figurative sono spazialità ma anche temporalità attraverso la prospettiva.

Il Novecento ridefinisce retoricamente il rapporto testo/parola. Secondo Thomas Mitchell ogni arte porta in sé un aspetto composito, così come ogni *medium* è considerato “misto”:

This is the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of *ut picture poesis* and the sister arts are mobilized to put language at the service of vision. The narrowest meaning of the word *ekphrasis* as a poetic mode, ‘giving voice to a mute art object’, or offering ‘a rhetorical description of a work of art’, give way to a more general application that includes any ‘set description intended to bring person, place, picture, etc. before the mind’s eye’. (Mitchell 1994, 153)

Col *pictorial turn*, l'*ekphrasis* diviene: “connaturata al processo creativo, anzi finisce per coincidere con esso” (Cometa 2004, 13). Il linguaggio, *medium* non iconico, attiva immagini conservate nella mente del parlante e dell'ascoltatore attivando la funzione specchio delle *ekphrasis* (Miller 1977). Secondo la *visual culture*, il rapporto tra testo visivo e testo scritto si manifesta esemplarmente in letteratura con l'incontro tra arti visive temporali e spaziali e più ampiamente nella cultura visuale delle immagini, dove il termine cultura va inteso anche con valore antropologico. Roland Barthes sostiene che parole e immagini si trovano in un rapporto complementare agendo come saturazione semantica. Il ricorso al testo verbale serve per confermare il significato ambiguo di un'icona, mentre la comprensione del segno linguistico passa anche attraverso un interpretante iconico.

In una lettera del 1854 a William Allingham, Rossetti afferma con grande incisività il nesso inscindibile tra i due spazi artistici con i quali ha convissuto: “I think I could do better in either, but can't write, for then I shan't paint” (Fredeman 2002, 214). Aggiunge per contro di aver preso spunto per i suoi disegni da quei passi “where one can allegorize on one's own hook on the subject of the poem, without killing, for oneself and everyone, a distinct idea of the poet's” (W.M. Rossetti 1985, 238-239).

Per questo, Jerome McGann scrive che Rossetti è un artista *in-between*: lavora in due spazi liminari, quello pittorico e quello poetico e all'interno e attraverso due forme di linguaggio (McGann 2000). McGann vede nella distanza che viene a crearsi tra dipinto e sonetto la ricchezza informativa della doppia opera d'arte. Il pittore ci consegna delle “poesie dipinte”, e dei quadri “parlanti”, senza togliere alla specificità di ognuna una pertinenza artistica che ne faccia una mera trasposizione.

Procedendo per *ekphrasis* attraverso i versi del sonetto, il processo interpretativo si costruisce secondo una nuova esperienza visiva, lasciando alla forza immaginativa dello spettatore il compito di integrare il non espresso del dipinto: vediamo le cose che non ci sono, attingendo al nostro vissuto esperienziale e culturale. Leggendo e immaginando si giunge a un'integrazione dialogica ed ermeneutica.

2.1 Il sonetto

La raccolta *The House of Life*, contenuta nella pubblicazione *Ballads and Sonnets* (1881) è un libro fatto di *fragmenta*, in cui l'io lirico, intrecciato a un coro di voci, narra l'*iter* interiore

⁹ L'esperienza estetica, secondo il saggio di Lessing *Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie*, definisce i confini delle due arti, attribuendo ad ognuna una funzione specifica e delimitando la loro possibilità di interazione.

di una storia d'amore. La fase finale, rappresentata dalla relazione complicata con Jane Morris, viene influenzata dall'immagine malinconica e sensuale della donna che sembra aleggiare costantemente sullo sfondo.

Il sonetto "Soul's Beauty" è un esempio significativo delle posizioni estetiche contenute nella formula critica "double work of art", in cui la genesi della poesia (non in senso cronologico, ma ideologico) è strettamente legata al testo pittorico¹⁰.

Utilissima, in sede critica, si presenta la lettera del 21 aprile 1870 al medico Thomas Gordon Hake, in cui Rossetti offre alcune riflessioni sul modo di concepire la propria attività artistica. Il tema della lettera si concentra su "Lady Lilith":

My own belief is that I am a poet [...] primarily, and that it is my poetic tendencies that chiefly give value to my pictures: only painting being – what poetry is not – a livelihood I have put my poetry chiefly in that form. [...] I should particularly hope it might be thought (if so it be) that my poems are in no way the result of painters' tendencies – and indeed I believe no poetry could be freer than mine from the trick of what is called 'word painting'. As with recreated forms in painting, so I should wish to deal in poetry chiefly with personified emotions: and in carrying out my scheme of the 'House of Life' (if ever I do so) shall try to put in action a complete *dramatis personae* of the soul. (Fredeman 2004, 449-451; Alessandrini 2010, 46-48)¹¹

Rossetti sconfessa recisamente l'opinione della critica che indica nelle sue liriche un'impostazione figurativa (*Word painting*), la cui caratteristica sarebbe quella di seguire i dettami della pittura verbale, teorizzata da Ruskin. Dal punto di vista teorico, Rossetti prevede l'associazione di due tecniche nel processo creativo ("double work of art"), ribadendo che l'interpretazione complessiva non può prescindere dall'apporto originale di ciascuna delle due arti. Nella lettera a Hake, Rossetti, tuttavia, chiarisce anche l'altro elemento importante per la decifrazione del suo "double work": non esiste funzione utilitaristica o vocazione ancillare nella poesia, anche se si accompagna all'espressione pittorica. Tra l'immagine e la sua trasposizione verbale esiste un atto di completamento ermeneutico tale da rendere le due espressioni artistiche più ricche sia sul piano dell'informazione sia su quello della comunicazione. Le due opere sono interdipendenti ma, nel contempo, restano indipendenti.

Per commentare le enunciazioni di Rossetti ci serviremo della terminologia critica di "ekphrasis dinamica" per la quale il testo poetico non si limita a descrivere l'opera figurativa ("ekphrasis statica"), ma la illumina con informazioni decisive per la comprensione dell'effetto estetico originale (Rischin 1996). Un rapporto di compenetrazione che Rossetti definisce come: "my poetic tendencies that chiefly give value to my pictures" (Fredeman 2004, 449).

¹⁰ Il testo del sonetto: "Under the arch of life, where Love and death, / Terror and mystery, guard her shrine, / I saw Beauty enthroned; and though her gaze struck awe, / I drew it in as simply as my breath. / Hers are the eyes which, over and beneath, / The sky and sea bend on thee,—which can draw, / Through sea or sky or woman, to one law; / The allotted bondman of her palm and wreath. / This is that Lady Beauty; in whose praise / Thy voice and hand shake still,—long known to thee / By flying hair and fluttering hem,—the beat / Following her daily of thy heart and feet, / How passionately and irretrievably, / In what fond flight, how many ways and days!"

¹¹ Trad. it. di Alessandrini in Rossetti 2010, 46-48: "Ritengo infatti di essere principalmente un poeta [...] e che siano soprattutto le mie inclinazioni poetiche a conferire valore ai miei dipinti. [...] L'idea che lei ha espresso (vale a dire che la donna sia sin dagli inizi, nel mondo, il principio pericoloso) è all'incirca il significato più cruciale del sonetto. [...] In particolare 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'. Come con le forme ricreate nella pittura, così in poesia vorrei soprattutto rappresentare emozioni personificate, e nel portare a termine il mio schema della *Casa della vita* (se mai accadrà) tenterò di mettere in scena un completo insieme di *dramatis personae* dell'anima".

Nella lettera, Rossetti entra anche nel merito del livello retorico degli scritti poetici parlando della volontà di costruire *personified emotions*, che diventano nel prosieguo *dramatis personae*. Figure che si presentano con una forza performativa pari a quella figurativa, diventandone la rappresentazione icastica. Le “emozioni”, cui Rossetti dà corpo nella poesia, interpretano il pathos esistenziale, le sue pulsioni erotiche, le sue memorie culturali.

Filosoficamente, l’impianto del sonetto “Soul’s Beauty” è cavalcantiano: Rossetti non si serve solo di evocazioni figurali ma anche di un concettismo astratto già ben rappresentato nel mutamento di titolo, in cui si riconosce la volontà di porre una distanza tra la narrazione del poeta e la rappresentazione del pittore.

Entriamo nell’impianto concettuale del sonetto partendo dall’endiadi del titolo “Soul’s Beauty”. Il termine “Soul”, come persona della drammatizzazione interiore, rinvia all’idea di anima della poesia di Cavalcanti. La filosofia aristotelica la qualifica come sede delle facoltà cognitive preposte alla conoscenza sensibile.

Per il concetto di “Beauty”, torniamo alla lettera a Mr. Rae dell’aprile 1870, dove Rossetti chiarisce che cosa sia in *Sibylla Palmifera* la sua idea di bellezza, nella doppia essenza di principio estetico e fisico: “*The Principle of Beauty, which draws all high-toned men to itself, whether with the aim of embodying it in art, or only of attaining its enjoyment in life*” (W.M. Rossetti 1889, 55). *The Principle of Beauty*, di cui parla Rossetti è la *dramatis personae* che attira l’uomo e lo travolge in un gorgo di passioni incontrollate.

Le parole della lettera, oltre a fare specifico riferimento agli “high-toned men”, che si possono definire stilnovisticamente uomini ‘nobili’, è la narrazione di una passione che annienta. Siamo di fronte all’idea di Bellezza osservata dall’io lirico che domina la prima quartina:

Under the arch of life, where Love and death,
Terror and mystery, guard her shrine,
I saw Beauty enthroned and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.

Sofferamoci su alcune parole-chiave: *Love, Death, Terror, Mystery, Awe*, pronunciate dall’io poetico, letteralmente rapito e sottomesso alla Bellezza. La sua presenza è assunta fisicamente, come avviene l’atto del respirare (“I drew it in as simply as my breath”).

Nella seconda quartina la “loda” della donna avviene attraverso il paragone con gli elementi della natura, secondo il modello analogico della poesia sacra. Lo sguardo della donna, fondamentale nella poesia stilnovistica, soffermandosi sul mondo circostante, dona salute; per Cavalcanti gli effetti sono di sbigottimento mentre trafigge il cuore di chi l’osserva. Il tema dello sbigottimento e del turbamento che distrugge e disperde le facoltà psichiche alla vista della donna amata, è un sentimento intrinseco alla passione amorosa. Alla vista della donna, il soggetto perde le facoltà intellettive, divenendo incapace di portare a compimento il processo della conoscenza razionale.

Lo sguardo della bellezza è l’imperativo cui fa riferimento il “servo d’amore” (“The allotted bondman of her palm and wreath”), interprete del coacervo delle pulsioni contrastanti descritte nei versi finali del sonetto. La figura maschile, sempre assente nel contraltare pittorico, incarna i processi mentali che determinano il passaggio di Amore dalla potenza all’atto. Il suo ruolo si può accostare a quello dello spettatore, destinatario e protagonista delle “*personified emotions*”:

Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee, – which can draw,
Through sea or sky or woman, to one law;

The allotted bondman of her palm and wreath.

Il magistero cavalcantiano si fa veicolo di quella concezione psicologica, d'impronta aristotelico-averroista, per cui la passione ottenebra parte dell'anima sensitiva. Nelle terzine, Rossetti svolge un'analisi drammatica del turbamento interiore e dei tremendi effetti psicologici emorali che il manifestarsi dell'amore produce sul soggetto. L'amore qui descritto, al pari delle altre passioni, è un "accidente", quindi un evento pienamente umano, come dichiarato nel sonetto di Cavalcanti: "Donna me prega, – per ch'eo voglio dire / d'un accidente, – che sovente – è fero / ed è sì altero, – ch'è chiamato 'amore'". Essendo una funzione dell'anima sensitiva fa parte della sfera soggettiva e irrazionale.

Gli effetti paralizzanti, suscitati dalla donna amata, che si presenta in tutta la sua folgorante bellezza ("eyes", "flying hair"), è narrata da Rossetti in un'acme stringente. Il servo d'amore canta la "loda" invaso da uno stato di tremore:

This is that Lady Beauty; in whose praise
Thy voice and hand shake still,—long known to thee
By flying hair and fluttering hem,—the beat
Following her daily of thy heart and feet,
How passionately and irretrievably,
In what fond flight, how many ways and days!

Rossetti usa il verbo *shake*, "tremare" che è un verbo chiave nella poetica cavalcantiana. In esso si riassume il manifestarsi di quello sconvolgimento psichico e fisico che invade il soggetto di fronte alla perfezione femminile. Il *Principle of Beauty* lo riduce alla condizione di un automa (in Cavalcanti diventa "statua di rame o di pietra o di legno") che vive al ritmo dei battiti del cuore, descritta dagli avverbi di modo ("passionately and irretrievably") e dal perpetuarsi senza fine di una dedizione incondizionata. L'amore diventa uno stato di annichilimento psicofisico simile alla morte.

Per quel che abbiamo cercato di analizzare, l'intreccio tra il piano della narrazione poetica e figurativa pone davanti al lettore/spettatore l'intero mondo dei temi e dei processi artistici in cui si svolge il "double work of art" di Rossetti. Il quadro generale è formato da simboli e allegorie, interessi culturali e passioni, memorie traduttive e ossessioni esistenziali: tutto questo anima la figura statica di Sibylla, da cui promana tutta la forza arcana della sua onomastica.

Riferimenti bibliografici

- Ainsworth M.W. (1976), *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, New Haven, Yale University Art Gallery.
- Allen V.M. (1984), "One Strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*", *The Art Bulletin* LXVI, 2, 285-294.
- Bass E.B. (1990), *Dante Gabriel Rossetti. Poet and Painter*, New York, Peter Lang.
- Benedetti M.T. (1998), *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Charta.
- Bentley D.M.R. (2004), "Dante Rossetti's *Lady Lilith*, *Sibylla Palmifera*, 'Body's Beauty' and 'Soul's Beauty'", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* XIII, 2, 63-74.
- Butor Michel (1987), *Le Parole nella Pittura*, Venezia, Arsenale.
- Camilletti Fabio (2002), "La morta, l'amante, il Dio. Il Dio d'amore nell'opera di Dante Gabriel Rossetti", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* VII, 2, Serie IV, 399-425.
- Clüver Claus (1997), "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts", in Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds), *Interart Poetics. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 19-33.

- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Crivelli R.S. (2003), *Lo sguardo narrato*, Roma, Carocci.
- Curi Umberto (2004), *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Maio Romeo (2001), *Cristo e la Sfinge. La storia di un enigma*, Milano, Mondadori.
- Derrida Jacques (2010), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Doughty Oswald, ed. (1960), *A Victorian Romantic. Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, OUP.
- Doughty Oswald, Wahl J.R., eds (1967), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols.
- Evans Jessica, Hall Stuart, eds (2001), *Visual Culture. The Reader*, Thousand Oaks, Sage.
- Fredeman W.E., ed. (2002), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. I, Woodbridge, Bodywell & Brewer.
- ed. (2003), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. III, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2004), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. IV, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2009), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. VII, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2010), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. IX, Cambridge, D.S. Brewer.
- Gitter E.G. (1972), *Rossetti and the Early Italian Poets*, Diss, Yale University.
- Hayward R.M. (1971), *Dante Gabriel Rossetti's The Early Italian Poets. A Study in the Art of Translation*, PhD Dissertation, New Orleans, Tulane University.
- Hillman James (1985), *Anima. An Anatomy of a Personified Notion*, Putnam, Spring Publications. Trad. it. di Adriana Bottini (1989), *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, Milano, Adelphi.
- Hunt W.H. (1905), *Pre-Raphaelitism and Pre-Raphaelite Brotherhood*, London, Macmillan, 2 vols.
- Keane R.N. (1987), "Ut Pictura Poesis. Rossetti and Morris: Paintings into Poetry", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* VII, 2, 75-79.
- Marin Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard.
- Mazzara Federica (2008), *Lettere in cornice. Traduzioni artistico-letterarie di Dante Gabriel Rossetti*, Catania, Bonanno.
- McGann Jerome (2000), *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*, New Haven-London, Yale UP.
- Mengaldo P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Miller Hillis Joseph (1977), "The Critic as Host", *Critical Inquiry* III, 3, 439-447.
- Mirzoeff Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge.
- Mitchell S.J. (1985), "D.G. Rossetti's 'The House of Life': Allegory, Symbolism, and Courtly Love", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 6, 1, 47-54.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP.
- Myers F.W.H. (1883), "Rossetti and the Religion of Beauty", *Cornhill Magazine*, Jan., 213-224.
- Paccagnella Ivano, Gregori Elisa, a cura di (2010), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), Padova, Esedra.
- Pater Walter (1889), *Appreciations With an Essay on Style*, London, Macmillan.
- (1919), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, New York, The Modern Library.
- Peterson C.A. (1967), "Rossetti and The Sphinx", *Apollo* 85, 48-53.
- Phelps Smith Sarah (1979), "Dante Gabriel Rossetti's 'Lady Lilith' and the Language of Flowers", *Arts Magazine* 53, 142-145.
- Pozzi Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi.
- Rischin A.S. (1996), "Ekphrasis and the Art of Rescue. Rossetti's Sonnets 'For Ruggiero and Angelica by Ingres'", in Amy Golahny (ed.), *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, Bucknell UP, 214-223.
- Rossetti D.G. (1881), *Ballads and Sonnets*, London, Chiswick Press, C. Wittingham and Co.
- (2010), *Scritti Poesie Lettere*, a cura di Marco Alessandrini, Milano, Abscondita.
- Rossetti W.M. (1889), *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London-Paris, Cassell & Company Limited.

- ed. (1895), *Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters*, London, Ellis and Elvey, 2 vols.
- (2006), *Ricordi*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba.
- Rossetti W.M., Swinburne A.C. (1868), *Notes on the Royal Academy Exhibition*, London, John Camden.
- Ruskin John (1903-1912), *The Complete Works*, ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn, London, George Allen, 39 vols.
- Segre Cesare (2006), *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università.
- Simmel Georg (1902), “Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch”, *Der Tag* 541, 18 November, <<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1902/bildrahmen.htm>> (11/2019). Ora anche in Georg Simmel (1955), *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otto Rammstedt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Bd. 7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908), 101-108. Trad. it. di Maddalena Mazzocut-Mis (1997), “La cornice del quadro. Un saggio estetico”, in Ead. (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 208-217. Oggi anche in Daniela Ferrari, Andrea Pinotti, a cura di (2018), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza, Johan & Levi, 71-76.
- Somaini Antonio (2000), “La cornice e il problema dei margini della rappresentazione”, *Le parole della filosofia* 3, s.p., <http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm> (11/2019).
- (2005), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
- Somaini Antonio, Pinotti Andrea, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Stein R.L. (1970), “Dante Gabriel Rossetti: Painting and the Problem of Poetic Form”, *Studies in English Literature, 1500-1900* X, 4, 775-792.
- Stoichita V.I. (1998), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore.
- Watts-Dunton Theodore (1883), “The Truth About Rossetti”, *Nineteenth Century* 13, 404-423.
- Webb Ruth (1999), “Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre”, *Word & Image* XV, 1, 7-18.
- (2016), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, London-New York, Routledge.