



Gli esordi preraffaelliti di Dante Gabriel Rossetti: “Mary’s Girlhood” e The Girlhood of Mary Virgin

Chiara Moriconi

La prima importante opera pittorica di Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, viene esposta nel 1849 alla *Free Exhibition* di Hyde Park Corner a Londra, ed è accompagnata da un foglio dorato con sopra incisi i due sonetti relativi al quadro, “Mary’s Girlhood” I e II¹. Vero e proprio manifesto programmatico del giovane poeta-pittore e del suo progetto di rinnovamento artistico, la tela porta le iniziali della Confraternita in calce, e si ricollega, così come le due poesie, ad un programma preraffaellita che vede nello stesso Rossetti una prorompente fonte di ispirazione. Nel dialogo che la tela intesse con i due sonetti rossettiani, *The Girlhood of Mary Virgin* getta luce sulla fase più prettamente preraffaellita dell’artista vittoriano. Fondata nel 1848 da Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, la ‘Pre-raphaelite Brotherhood’ ha come suo principale obiettivo un rinnovamento di tutte le arti ispirato alla purezza dei pittori e dei poeti medievali e alle teorie in quegli anni propugnate da John

¹ Il modello del dittico poetico ad illustrare una concreta opera pittorica, così come rimarca Bolzoni, trae le sue origini dalla tradizione rinascimentale italiana: è significativo che Rossetti, artista che nella sua carriera tanto si sarebbe ispirato allo stesso Rinascimento, opti, nella sua prima importante tela, per una scelta poetica così affine a quella del genere letterario inaugurato da Petrarca nel suo *Canzoniere* con i sonetti-ritratto di Laura (Bolzoni 2008: 76).



Ruskin². Nel volume di *Modern Painters* pubblicato nel 1848, proprio Ruskin aveva individuato negli 'early Italian painters' la più augurabile fonte di ispirazione per la nuova generazione di artisti inglesi (Ormond 2006: 154). La spontaneità e l'aderenza alla natura sono le caratteristiche che il critico vittoriano più ammira dell'arte 'primitiva' italiana, le stesse caratteristiche a cui si appellano i preraffaelliti nel definire il loro progetto artistico. Lo stile chiaroscurale che aveva percorso la tradizione pittorica dal Rinascimento fino a Reynolds, epitome di una convenzione ormai logora, viene a questo punto abbandonato dai confratelli in favore di uno studio meno sofisticato e talvolta più ingenuo della luce. Emergono così in tutta la loro nitidezza e ricchezza cromatica i dettagli di quella natura alla base delle teorie ruskiniane di quegli stessi anni. Il nodo cruciale del preraffaellismo, e della sua rielaborazione tipicamente rossettiana, sta però nella misura in cui l'arte dei giovani confratelli si discosta da Ruskin. L'exasperante attenzione per il dettaglio in tele come *Christ in the House of His Parents* (1849-50) di Millais o in *A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids* (1850) di Hunt non suggerisce tanto la riconciliazione con il naturale prospettata da Ruskin quanto un opposto stato di straniamento nello spettatore. La sfida lanciata dal pittore preraffaellita al suo pubblico di vittoriani sta proprio nella tipica non-corrispondenza tra natura e morale, forma e significato sulla quale si basano i loro dipinti e che lo spettatore stesso è chiamato ad individuare nell'opera pittorica. Tale presupposto 'esegetico' dell'opera d'arte è alla base della produzione di Rossetti, dove assume un carattere ancor più fondamentale vista la duplice declinazione della sua ar-

² Ai tre fondatori del gruppo si aggiunsero presto altri artisti vittoriani, tra cui spiccano i nomi di Christina Rossetti e William Michael Rossetti. Nonostante il prematuro disgregarsi della confraternita, il suo originario entusiasmo arrivò ad ispirare artisti vittoriani come Swinburne, Whaterhouse e Burne-Jones.

te, pittorica e poetica. Così come, più in generale, l'idea di una confraternita artistica nasce esattamente da convinzioni religiose (Smulders 1992: 65), gli esordi di Rossetti sono caratterizzati da un'evidente matrice anglo-cattolica: il suo approccio all'opera d'arte deve molto alle teorie esegetiche del Trattarianesimo di Newman, in base alle quali la datità materiale e fisica sta sempre a simboleggiare un fatto spirituale. Questo saggio intende dimostrare come, nonostante il prematuro spegnersi della Confraternita e il superamento delle posizioni più specificamente anglo-cattoliche dell'artista, la prima produzione di Rossetti sia di cruciale importanza e come essa contenga in sé i semi del successivo e complesso sviluppo dell'opera rossettiana, volta ad un costante dialogo tra diverse espressioni artistiche. Fin dai suoi esordi come poeta e pittore, infatti, per Rossetti lo scarto semantico immanabilmente implicato nel passaggio tra universi espressivi differenti risulta fondamentale in quanto generatore di significato. Attingendo anche a riflessioni offerte dal dibattito contemporaneo in materia di traduzione intersemiotica, e facendo riferimento a studiosi come Eco e Greimas, l'attento esame di questa primissima opera rossettiana permetterà di rilevare la modernità di un artista da sempre molto più attento alle potenzialità di significazione implicate nel dialogo e nel raffronto tra arti diverse piuttosto che in un pedissequo e fedele riproporre elementi della prima semiosi entro gli stretti confini dell'altra e viceversa.

The Girlhood of Mary Virgin segna in maniera ufficiale l'esordio artistico di Dante Gabriel Rossetti. L'opera presenta ad un primo sguardo tutte quelle caratteristiche riferite finora al più generale quadro del preraffaellismo, come l'uso tipico della luce, l'estrema cura per i dettagli e il soggetto d'ispirazione antica. Tuttavia sia la scena trattata che gli strumenti di cui Rossetti si serve lasciano da subito trapelare il carattere più originale e a prima vista meno evidente della sua pittura preraffaellita. La cura con cui è ritratta la casa di Maria, la vite, il paesaggio sullo sfondo non testimoniano affatto l'aderenza alla natura da Ruskin auspicata nei suoi scritti. Il dettaglio è piuttosto inserito in una più ampia corni-

ce di riferimento simbolica a cui vale la pena di accennare fin da subito poiché destinata ad affermarsi quale tratto fondamentale dell'arte rossettiana nel corso degli anni. Nelle sue primissime tele, infatti, Rossetti non si accontenta di servirsi di un immaginario semplicemente cristiano, e attinge invece a uno prettamente cattolico, raffigurandovi così due episodi della vita di Maria, la sua gioventù e l'Annunciazione. Senza contare i due sonetti scritti ad illustrazione delle tele appena menzionate, e a cui ci si riferirà a breve, la sua prima raccolta in versi è significativamente intitolata *Songs of the Art Catholic*. La matrice anglo-cattolica di tale approccio artistico è palese in questa prima produzione del pittore-poeta, con chiari riferimenti alle teorie esegetiche del Trattarianesimo. Il sacramentalismo di Newman si delinea infatti quale dottrina secondo la quale «material phenomena are both the types and symbols of real things unseen» (Newman 1967: 29). Tuttavia, di questo anglo-cattolicesimo Rossetti non intende riproporre i dogmi o valutare l'attualità in un senso meramente religioso. Egli se ne serve, piuttosto, in virtù dell'aura di sacralità che lo alona, di quei simboli di cui è disseminato e che tanto hanno in comune con l'esoterismo ravvisato dal padre Gabriele nell'opera di Dante. Mistero e sacralità, dunque, sono gli attributi che fin dai suoi primi lavori Rossetti riconosce come fondanti nel processo di creazione dell'opera estetica. Il simbolo cattolico non viene così interrogato per svelare un significato religioso celato dietro di esso, ma diventa di primaria importanza nell'ambito della realizzazione dell'oggetto d'arte in quanto rivelatore di altre verità, non più di carattere religioso, e altrimenti insondabili. Ed è proprio nell'evoluzione dell'arte rossettiana, pur sempre legata indissolubilmente ai suoi esordi, che tale nuova funzione dell'arte meglio si coglie. Rossetti infatti si renderà sempre più conto del grado di inadeguatezza delle opere dei suoi colleghi rispetto all'effettiva sensibilità del proprio tempo. Mentre il Quattrocento e il simbolismo cristiano rappresentano per questi ultimi un utile mezzo per recuperare una morale e una religione da adeguare al proprio tempo, Rossetti intuisce che in un'epoca di agnosticismo latente, com'è quella

dell'Inghilterra vittoriana, le verità che l'arte può svelare non potranno più riguardare un Dio dai tratti ormai incerti e indefiniti. L'arte dovrà spostare invece il proprio obiettivo sulla solitudine dell'uomo di fronte alla certezza quasi assoluta di una vita all'insegna del dubbio, in cui l'unico punto di riferimento è ormai soltanto la pratica artistica. Consapevolezza, quest'ultima, che emergerà con crescente nitidezza nel corso degli anni, per raggiungere il suo culmine con le «cabinet pictures»³ degli anni Settanta. Tuttavia, è proprio agli esordi più prettamente preraffaelliti che si deve il primo e fondamentale delinarsi di una simile concezione artistica, e a quegli stessi esordi vale la pena di tornare per un'attenta analisi che tenga conto di ogni aspetto formale nella definizione della doppia opera d'arte rossettiana. Alla luce di quanto detto finora sarà chiaro come i dettagli che tanto risaltano in *The Girlhood of Mary Virgin*, ritratti nella loro datità fisica, forniscano in realtà al pittore-poeta un utile modello di analisi e interpretazione

³ Walter Pater conia l'espressione 'cabinet picture' per definire composizioni pittoriche da riferirsi ad una particolare tradizione inaugurata da Giorgione. Nella loro ultima imperscrutabilità, la tele dipinte dal maestro rappresentano secondo Pater un prezioso modello per l'artista vittoriano. Le sue opere possono leggersi «as one might a poem in manuscript, or a musical instrument, to be used, at will, as a means of self-education, stimulus or solace, coming like an animated presence, into one's cabinet, to enrich the air as with some choice aroma, and, like persons, live with us, for a day or a lifetime» (Pater 1873: 116). Poiché i quadri di Giorgione non sono altro che «painted poems» (*ibid.*: 123), Rossetti viene significativamente incluso da Pater in tale 'scuola' proprio in virtù dell'importanza dal pittore attribuita alla doppia opera d'arte. I quadri e le poesie di Dante Gabriel Rossetti, man mano che il secolo avanza, sempre più rispondono al bisogno di introspezione e di intima indagine che accomuna tutti gli artisti del tardo Vittorianesimo: i quadri della sua seconda produzione, a partire dalle tele degli anni Settanta, aprono una finestra su di un angusto spazio, di solito privo di luce, in cui, troneggiante, il busto delle terribili donne rossettiane pare sfidare lo spettatore, cercando immancabilmente il suo sguardo.

del suo mondo: Rossetti se ne serve scartandone l'ultimo significato religioso e, concentrandosi invece sulla pratica esegetica che il simbolo comporta, applica quest'ultima allo svelamento delle più intime verità che la vita e l'animo dell'uomo sembrano celare.

Se considerato a livello meramente stilistico, nel quadro si riconoscono innanzitutto i colori prediletti dal Preraffaellismo, ognuno dei quali rimanda a un preciso simbolismo: il rosso del drappo anticipa la passione di Cristo, il bianco del giglio e della veste di Maria rappresenta la sua purezza, il dorato alone che circonda la colomba, la presenza di Dio nella casa di Anna. Il simbolismo di quest'opera risiede inoltre nelle immagini della rosa (che insieme al giglio è un altro emblema di Maria), dell'edera che si arrampica su un traliccio a forma di croce, della lampada sul davanzale a rappresentare la pietà della Vergine, e infine della colomba per lo Spirito Santo e della vite per il Cristo stesso. Il simbolismo di cui è piena la tela sembra entrare in contrasto con il marcato realismo che la contraddistingue. Ad amalgamare simbolismo e realismo nelle prime opere di Rossetti è invece proprio una tecnica caratteristica della sua fase preraffaellita: il 'pastiche' non implica soltanto una compresenza di realismo e simbolismo, quanto un recupero, volutamente confuso, di elementi ed episodi tratti dal Nuovo Testamento e di un immaginario cristiano prettamente medievale. L'anacronismo generato dalla raffigurazione dei libri in questo quadro rappresenta per Rossetti il modo di suscitare nello spettatore una sensazione di straniamento nei confronti dell'opera, affinché egli possa meglio apprezzare lo scarto temporale e culturale che lo divide dal Medioevo e dalla sua peculiare concezione dell'arte. La tecnica del 'pastiche' di cui Rossetti si serve nelle sue prime opere è basata precisamente su una ripresa 'letterale' della simbologia cristiana. Per comprendere cosa egli intenda per 'literality', basterà scorrere le pagine del suo racconto *Hand and Soul*, dove Rossetti definisce 'letterale', nelle parole del suo narratore, lo stile di Chiaro dell'Erma, protagonista della storia: «the most absorbing wonder of it was its literality. You knew that figure, when painted had been seen; yet it was not a thing to

be seen of men» (Rossetti 1901: 396). Ecco in una sola frase svelato il meccanismo che è alla base della ripresa dell'elemento medievale nelle prime tele di Rossetti: Chiaro ha dipinto la propria anima in maniera realistica, e il suo spettatore ammette che tale soggetto non si sia potuto rappresentare se non dal vivo. Allo stesso tempo, però, proprio lo spettatore dell'Ottocento reputa quel medesimo soggetto una cosa che all'uomo non è dato di vedere: ormai non lo è più, almeno nell'Inghilterra vittoriana. Proprio per questo motivo Rossetti si sente libero di contrapporre nel quadro un forte realismo (i volti di Maria e di Anna sono ritratti di sua sorella Christina e di sua madre) a elementi tutt'altro che realistici, come la colomba e l'angelo. L'uso simultaneo di 'literality' e simbolismo contribuisce a suscitare nello spettatore la consapevolezza di trovarsi di fronte a un'opera deliberatamente costruita su anacronismo e artificio.

Per collegare e allo stesso tempo contrapporre l'ispirazione medievale alla ricezione contemporanea del quadro, Rossetti sfrutta inoltre l'idea di rendere quest'opera un vero e proprio iconotesto⁴, così come avverrà d'altronde con la quasi totalità della sua successiva produzione pittorica. Oltre ai sonetti che figurano sulla cornice (al momento dell'esposizione del quadro), numerosi sono infatti gli elementi testuali inclusi entro quest'ultima, a ricordare una pratica molto comune tra i pittori del Quattrocento, e che in questo caso assume il valore aggiunto di rientrare nel più ampio progetto rossettiano di collaborazione tra linguaggi visivi e verbali. Ecco dunque che sulle aureole dei tre protagonisti compaiono scritti i loro nomi («S. Ioachimus», «S. Anna», «S. Maria S.V. »), sul dorso dei libri su cui posa il giglio si leggono i nomi delle virtù (dal basso verso l'alto, «Fortitudo», «Temperentia»,

⁴ Nel descrivere l'opera pittorica di Rossetti, Giuliana Pieri parla di «[...] tele del maestro inglese in cui le scritte sulle cornici o sugli stessi dipinti creano un complesso gioco efrastico in cui la poesia ispira la pittura, o viceversa, e le parole, pur nel loro evidente valore semantico, diventano anche segni grafici complementari all'insieme compositivo» (Pieri 2010: 230).

«Prudentia», «Spes», «Fides», «Caritas»), sull'organo in basso a destra la scritta «O sis, Laus Deo», e infine il nastro che avvolge le palme a terra riporta le parole «Tot dolores tot gaudia».

Come anticipato a partire dalle prime battute di quest' analisi, l'opera pittorica rossettiana si mostra fin da subito di impianto fortemente simbolico e ambisce ad inglobare in sé significati che vanno ben oltre la mera iconicità alla base di qualsiasi linguaggio visivo. Sarà a questo punto interessante soffermarsi sui sonetti scritti ad illustrare *The Girlhood of Mary Virgin*. Un'analisi formale dei due testi rivelerà come essi si inseriscano precisamente nel quadro di riferimento finora delineato: piuttosto che porsi in una perfetta relazione di equivalenza rispetto alla fonte pittorica, essi contribuiscono a complicare la pratica esegetica del lettore-spettatore, stabilendo nei loro rimandi reciproci e al quadro stesso quel «total effect of compact variety» (Stein 1970: 783) che è alla base dell'arte preraffaellita. Rossetti scrive il primo dei due componimenti nello stesso 1848:

THIS is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Dwelt young in Nazareth of Galilee.
Unto God's will she brought devout respect,
Profound simplicity of intellect,
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful ; wise in charity ;
Strong in grave peace; in pity circumspect.

So held she through her girlhood; as it were
An angel-watered lily, that near God
Grows and is quiet. Till, one dawn at home
She woke in her white bed, and had no fear
At all, yet wept till sunshine, and felt awed:
Because the fulness of the time was come.

Pur se i legami che questo primo sonetto intesse col quadro sono meno evidenti di quelli ravvisabili nel secondo componi-

mento, esso presenta tuttavia alcune caratteristiche che vale la pena di sottolineare. I versi rievocano l'atmosfera medievale del dipinto a livello stilistico grazie all'uso di una dizione dal sapore antico, e propongono un'interpretazione della gioventù di Maria quale un Giotto o un Cimabue avrebbero potuto offrire⁵. Tuttavia da un punto di vista iconografico il dipinto originale sembra dissolversi: nell'ottava, in particolare, non vi è traccia del quadro, se lo si considera a livello plastico, dunque in quelle che Greimas definisce le sue organizzazioni topologica (relativa alla disposizione degli oggetti nello spazio pittorico) eidetica (relativa alla disposizione delle linee) e cromatica (relativa al colore) (Greimas 2001: 196-210). È comunque possibile individuarvi alcuni elementi che lasciano trapelare dei forti legami con la tela rossettiana.

In primo luogo va sottolineato il peculiare uso dei deittici, tipico della maggior parte della produzione poetica di Dante Gabriel Rossetti: si tratta infatti di un fondamentale espediente di cui l'artista sempre si servirà per creare un punto di raccordo tra l'universo semiotico delle arti visive e quello del linguaggio verbale. L'incipit della poesia indica, come in un concreto gesto di Rossetti, il quadro stesso («This is»). Inoltre, in una geniale intuizione dell'autore, proprio il deittico sembra contrapporre la tela al suo primo referente, ovvero il personaggio storico della Vergine: introdotta dal dimostrativo 'that', ella si pone immediatamente, proprio in virtù della sua storicità, in una posizione di palese antitesi rispetto alla sua raffigurazione nel dipinto, così come implicitamente il medioevo si contrappone in queste tele all'età vittoriana.

Si nota inoltre una certa coerenza nelle relazioni tra determinati segni, presenti rispettivamente nel quadro e nella poesia: se

⁵«As its diction and style emphasize, the sonnet works through a pastiche rhetoric. Its purpose is to offer a 'reading' of the picture that might have been produced in the age of Cimabue or Giotto—an important and special moment for DGR, when (in his view) an arresting balance had been achieved between devotional and secular impulses in life and art», McGann 2008, web.

nel primo i libri a terra assumevano un valore simbolico, tra l'altro esplicitato dai nomi delle virtù sul loro dorso, proprio quelle virtù vengono riprese nel loro complesso ed illustrate negli ultimi tre versi dell'ottava («supreme patience» e «temperantia»; «faithful», «hopeful», «charity», e «fides», «spes», «caritas»; «strong» e «fortitudo»; «circumspect» e «prudentia»). I rapporti sintagmatici⁶ tra segni presenti ora nel dipinto, ora nel sonetto, si organizzano così secondo un preciso parallelismo. In questa prima parte del componimento Rossetti sembra dunque aver trascurato alcuni dei dettagli fisici e dei simboli attribuiti alla figura della Vergine nel quadro, recuperandoli in seguito, tramite un processo di equivalenza, nelle qualità elencate nel sonetto a descrivere il carattere di Maria, come a breve si vedrà.

Il quadro pare poi riaffacciarsi più vividamente tra i versi della sestina, con l'«angel-watered lily» (v. 10), che assume qui una funzione di primaria importanza nel processo di traduzione intersemiotica. Innanzitutto tale immagine ripropone del tutto fedelmente quella presente nell'opera pittorica⁷, e in più si fa tramite, tra dipinto e sonetto, di quel simbolismo cromatico così caratteristico di Rossetti, evocando per l'appunto il bianco del fiore e, di conseguenza, la purezza di cui esso è emblema.

I quattro versi finali del sonetto sono senza dubbio i più interessanti: in questi ultimi infatti l'autore si lascia alle spalle l'episodio illustrato in *The Girlhood of Mary Virgin*, e anticipa inve-

⁶ Il livello dei rapporti sintagmatici è il terzo che Umberto Eco individua nella sua illustrazione delle microstrutture che giocano all'interno di ogni testo estetico, e consiste nel valore assunto dai singoli segni in un'opera artistica in base alla loro disposizione e relazione reciproca (Eco 1978: 342).

⁷ Il passaggio tra linguaggio visivo e verbale comporta in questo caso un particolare tipo di slittamento espressivo: laddove nel quadro la figura dell'angelo è rappresentata in maniera tanto realistica quanto quella di Maria, rientrando a tutti gli effetti nel livello che Umberto Eco definisce dei «significati denotati», nel sonetto essa diventa parte di una similitudine, dunque rientra nel livello definito dei «significati ipercodificati» (*ibid.*: 332).

ce, in base ad un sapiente processo di addizione, il soggetto della sua tela successiva, ovvero l'Annunciazione. La figura del giglio al decimo verso ci introduce alla simbologia cromatica dominante in *Ecce Ancilla Domini!*, quadro del 1850 in cui prevale per l'appunto il colore bianco, in contrasto con il rosso del drappo (che anche in questa seconda tela preannuncia la Passione di Cristo) e il celeste della tenda e della finestra della camera. Proprio questo squarcio di cielo è quanto si ritrova nel primo sonetto "Mary's Girlhood", più precisamente ai versi undici e tredici (evocato prima dal termine «dawn», v. 11 e poi da «sunshine», v. 13). Per quanto riguarda la seconda parte del primo sonetto, è dunque possibile concludere che Rossetti scelga in questo caso proprio il simbolismo cromatico quale jakobsoniano valore dominante nel processo di traduzione intersemiotica⁸.

Il componimento si dimostra così di primaria rilevanza nell'ambito di questo studio non solo in quanto indissolubilmente legato al quadro di partenza (ovvero *The Girlhood of Mary Virgin*), ma poiché rappresenta esso stesso il punto di partenza per un ulteriore salto semiotico, che porta nel 1849-50 all'esecuzione di *Ecce Ancilla Domini!*. Nessuno dei due dipinti si riflette del tutto, in base ad una precisa equivalenza, nel sonetto che lo illustra (nel primo caso) o da cui prende ispirazione (nel secondo). E tuttavia, secondo il progetto 'Art-Catholic' che informa questa prima produzione, è precisamente nella distanza che si viene a creare tra opere relative a distinti universi semiotici che la significazione assume maggior importanza⁹. Tutto ciò risulta ancora più evidente

⁸ Per 'dominante' si intende quel parametro identificato da Jakobson nel «focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure» (Jakobson 1987: 41).

⁹ «Explanatory power rises, paradoxically, from the distance separating the equivalent forms» (McGann 2000: 23).

dall'analisi dell'ultimo componimento ispirato a *The Girlhood of Mary Virgin*.

Il secondo sonetto viene composto da Rossetti nel 1849, un anno dopo la realizzazione del dipinto. Sembra quasi che questo intervallo di tempo abbia permesso all'autore di considerare il quadro con maggiore distacco e di consegnare al lettore una sua traduzione in versi più puntuale nella ripresa e illustrazione dei singoli dettagli e del suo simbolismo.

THESE are the symbols. On that cloth of red
I' the centre is the Tripoint: perfect each,
Except the second of its points, to teach
That Christ is not yet born. The books whose head
Is golden Charity, as Paul hath said
Those virtues are wherein the soul is rich:
Therefore on them the lily standeth, which
Is Innocence, being interpreted.

The seven-thorn'd briar and the palm seven-leaved
Are her great sorrow and her great reward.
Until the end be full, the Holy One
Abides without. She soon shall have achieved
Her perfect purity: yea, God the Lord
Shall soon vouchsafe His Son to be her Son.

Di nuovo l'incipit del sonetto introduce al quadro in una maniera molto concreta, garantita a Rossetti dall'uso dei dimostrativi, di cui si è già sottolineata la cruciale importanza. Ciò che all'autore preme illustrare sin dal primo verso sono proprio i 'symbols' che pervadono fisicamente la scena. Egli si fa così interprete per il suo pubblico del complesso apparato simbolico su cui poggia l'opera pittorica. Rossetti parte da considerazioni di tipo iconografico ed elenca perciò i vari dettagli presenti nel quadro. Il suo intento è dichiarato dal verbo «to teach» del verso terzo, con cui egli dimostra di voler svelare la valenza iconologica di ogni elemento simbolico presente nel quadro: il giglio a tre punte sul

drappo rappresenta la Trinità, i libri le virtù di Maria, il giglio nel vaso la sua innocenza, il rovo con sette spine e le sette palme i dolori e le gioie della sua vita. Benché alcuni dettagli del dipinto si perdano nella poesia, come ad esempio la colomba per lo Spirito Santo, l'angelo e la vite, tuttavia non vi è dubbio che la dominante che più preme mantenere a Rossetti in questo passaggio semiotico sia di nuovo quella che riguarda il simbolismo pittorico: quest'ultimo è riproposto nel sonetto sia nella sua variante numerica (il tre e il sette, che figurano ai versi due e nove) che in quella cromatica (il rosso del drappo al primo verso, l'oro del libro che rappresenta la Carità al quinto, il bianco del giglio al settimo).

Per definirsi del tutto equivalente al quadro di partenza, però, il sonetto ha bisogno di venir letto insieme a quello scritto nel 1848: se è vero, ad esempio, che i libri sono questa volta menzionati nel componimento, è anche vero che soltanto due delle virtù da essi rappresentate figurano nella poesia («charity» v. 5, «innocence» v. 8), mentre il primo dei due sonetti sulla gioventù della Vergine si riferiva, seppur velatamente, a tutte loro.

Nel componimento del 1849, inoltre, non vi è traccia né del personaggio di Sant' Anna (menzionata nel primo sonetto al verso sei), né dell'angelo, di cui si è già evidenziata la centralità soprattutto in relazione al simbolismo cromatico di cui esso si fa tramite.

L'impianto simbolico non è tuttavia l'unico livello su cui opera la traduzione intersemiotica di Rossetti in questo caso. Come già accadeva nel precedente componimento, in questa poesia l'autore tenta di riprodurre la stessa impressione di antichità che il quadro pare veicolare, e lo fa servendosi anche di elementi puramente stilistici, in particolare di sintagmi aggettivali e di arcaismi: due esempi del primo caso si trovano al nono verso («seventhorn'd» e «seven-leaved»), mentre tra gli arcaismi figurano soprattutto le desinenze di terza persona singolare in -eth («hath» v.5, «standeth» v.7). Di registro piuttosto elevato e rispondenti alla solennità della scena raffigurata nel quadro sono inoltre il verbo 'to abide' (v.12), variante alta del più comune 'to live', e la preposizione «wherein» (v. 6). Rossetti si serve inoltre del neologismo

«Tripoint»¹⁰ per impreziosire il componimento e conferirgli l'alone di antichità presentato dal quadro nella ripresa di una precisa simbologia cristiana e che trapela anche dalla particolare tecnica adoperata dal pittore nell'esecuzione della tela¹¹. Persino la sintassi riflette quel medievalismo che pervade ora il quadro, ora i componimenti che gli si riferiscono: il gerundio del verbo 'to be' al verso ottavo, seguito dal participio passato «interpreted» e dislocato a destra rispetto alla proposizione da cui dipende («which/ is Innocence» vv. 7-8), è di sapore prettamente spenseriano, e si riferisce, allo stesso tempo, a quanto di più moderno la tela rossettiana abbia da offrire al suo pubblico, ovvero un'interpretazione, benché straniante, dell'opera stessa. Il sesto verso del sonetto, inoltre, presenta un caso di sintassi fortemente marcata. Le precise scelte compositive ravvisabili nel dipinto e le complesse e complementari strutture di questi due sonetti permettono a Rossetti di avvicinarsi al processo di creazione artistica quasi si trattasse di un atto devozionale e a tratti magico; caratteristica, quest'ultima, che sempre più segnerà l'arte del vittoriano, fino a renderlo un fondamentale anello di congiunzione tra Romanticismo inglese di seconda generazione e Simbolismo europeo. L'uso di una particolare tecnica compositiva nel dipinto, di un articolato sistema di simbolismi cromatici e numerici in entrambe le semiosi, di forme sintatticamente marcate e arcaismi in poesia, sono tutti espedienti che l'artista adoperava non più in virtù dei significati da essi veicola-

¹⁰ Con questo termine Rossetti intende riferirsi al giglio a tre punte raffigurato sul drappo rosso che Maria sta tessendo. Si tratta di un simbolo che da sempre nella tradizione cristiana rappresenta non solo la Vergine, ma anche San Giovanni.

¹¹ Come ricorda il pittore William Bell Scott, Dante Gabriel Rossetti applica nelle sue prime tele la tecnica tipica della pittura con acquerelli al dipinto a olio: «He was painting in oils with water-colour brushes, as thinly as in water-colour, on canvas which he had primed with white till the surface was as smooth as cardboard, and every tint remained transparent» (Bell Scott 1982: 250).

ti, ma per il semplice gusto di servirsene quasi fossero amuleti o oggetti magici¹².

Da notare infine è la peculiare organizzazione di quartine e terzine nei due sonetti: in entrambi i componimenti vi è una differenza a livello di contenuti tra le ottave, di stampo descrittivo (nel primo vi si illustrano le virtù della Vergine, e nel secondo si trova la maggior concentrazione di simboli con relativa spiegazione), e le sestine, in cui l'autore opera una sorta di sintesi, riprendendo quanto detto nei versi immediatamente precedenti e anticipando alcuni sviluppi della vicenda illustrata, di cui invece la tela non può rendere conto (l'Annunciazione e l'avvento di Cristo, con riferimento anche alla sua Passione). Un dettaglio del genere non è trascurabile, e va tenuto bene a mente, soprattutto se si pensa che il sonetto rossettiano mantiene, pur nel suo articolato sviluppo durante tutta la carriera dell'artista, una struttura molto simile a quella ravvisabile nei due componimenti presi qui in esame¹³. La possibilità di una simile organizzazione formale nei sonetti e il significato da essa veicolato suggerisce un'interessante riflessione per quanto riguarda il dialogo tra le due arti e i loro reciproci confini. Rossetti è infatti pienamente consapevole della sostanziale

¹² «As Madox Brown saw, the painting is a kind of magical exercise designed to call back the spirit that informed the pictorial work of primitive Christian art: as if a devoted act of careful imitation might be able to recover the spirit of a lost world», McGann 2008, web.

¹³ Secondo Joan Rees, questa caratteristica articolazione del sonetto in Rossetti si riflette anche, a livello macrotestuale, nella struttura di *The House of Life*, collezione di sonetti divisa per l'appunto in due grandi sezioni che rispecchiano la peculiare divisione tematica tra ottava e sestina nel sonetto rossettiano: «Rossetti almost always observed a strict division between the octave and sestet of his sonnets, the sestet invariably opening out some aspect of the octave and in doing so making a comment on the original statement. [in *The House of Life*] part one and part two then stand in relation to each other as the two parts of individual sonnets do: part one representing the flow of feeling in emotional life during youth and middle age and part two[...] representing the ebb which follows as comment [...]» (Rees 2010: 163-164).

differenza tra i due universi semiotici già identificata da Lessing quale principale ostacolo ad una totale comparazione tra le due arti: i segni del linguaggio verbale, in quanto arbitrari, si susseguono linearmente nel tempo, mentre i segni del linguaggio visivo, in quanto naturali, come li definisce lo stesso filosofo, ammettono una successione nello spazio¹⁴. Proprio per questo motivo, dunque, esisteranno sempre dei confini di forma e contenuto che i due «equitable friends» (Lessing 1874: 171) non potranno mai varcare, e sarà utile piuttosto metterli in evidenza di volta in volta. Tuttavia, in base a quanto appena detto su *The Girlhood of Mary Virgin* e *"Mary's Girlhood"*, Rossetti si dimostra molto più vicino alle teorie sulla traduzione intersemiotica propugnate da Ruskin che all'ormai classica lezione di Lessing: tanto vicine sono le due arti per lui, che nel suo introdurre elementi linguistici all'interno del quadro (e anche al suo esterno, se si pensa che i sonetti figuravano sulla cornice) egli sembra quasi voler inglobare nella loro successione temporale, che è appunto propria dei segni del linguaggio verbale, i segni visivi di cui più tradizionalmente si compone la tela stessa. Non tragga in errore il fatto che nel passaggio tra tela e sonetti siano diversi i dettagli che si vengono a perdere. Non si tratta di una vera e propria perdita, quanto di un «concatenamento segnico eterogeneo», come lo definisce Eleonora Sasso (Sasso 2010: 444): proprio in virtù del concrescere del senso di partenza che è garantito dalla collaborazione tra semiosi distinte, un simile processo comporta una ripresa e a volte selezione di segni ora più pertinenti di altri al fine di veicolare il senso complessivo che l'opera d'arte totale intende trasmettere. Nel suo articolo intitolato ««Bocca baciata non perde ventura»: Dante Gabriel Rossetti

¹⁴ «It is clear that, on account of the difference, namely, that the signs of the one are successive in Space and the signs of the other are successive in Time, there can be no perfect union out of which a common action and effect can arise, but only a union in which one is subordinated to the other» (Lessing 1874: 333).

e la traduzione intersemiotica delle *Rime* di Boccaccio”¹⁵, Sasso parla di «impossibilità traduttiva» a proposito della resa pittorica rossettiana di alcuni versi boccacciani¹⁶. Se quanto illustrato finora sulla prima importante tela di Rossetti non fosse bastato a dimostrare l’effettivo ed efficace prodursi di un salto intersemiotico nell’opera del poeta-pittore, bisognerà allora partire proprio da una frase dell’articolo appena citato per darne prova ulteriore. Secondo l’autrice infatti il linguaggio visivo di Rossetti «non riesce a visualizzare tutti i significati verbali del testo di partenza» (*ibid.*: 445), così come accade in *The Girlhood of Mary Virgin*, dove molti dei dettagli si perdono nel passaggio alla semiotica verbale. Tuttavia, giudicare l’opera di Rossetti soltanto alla luce di un suo mancato adeguamento a principi di analisi linguistica e di traduzione intersemiotica contemporanei¹⁷ può portare fuoristrada nell’esame del suo procedere. Rossetti non si dà (o meglio, non può darsi) pensiero del controverso dibattito sulla scelta di una traduzione intersemiotica che operi per fedeltà o per equivalenza, ma fa riferimento al quadro teorico che in quegli anni gli viene offerto dalle idee di Ruskin e che contemporaneamente altri critici come il già più volte citato Pater andavano elaborando. Dunque il passaggio intersemiotico dal quadro ai sonetti “Mary’s Girlhood” avviene nella piena consapevolezza di quella proprietà che le diverse arti hanno di «lend each other new forces» (Pater 1873: 107).

¹⁵ Il saggio si dimostra di grande rilevanza a questo punto dell’analisi dell’opera rossettiana: benché prenda in esame un processo di traduzione inverso rispetto a quello da cui è partito questo studio (si concentra infatti sul passaggio intersemiotico testo letterario → testo visivo), esso offre interessanti spunti di riflessione su tali tematiche. Cfr. SASSO 2010.

¹⁶«Nonostante il tentativo di Rossetti di restituire la totalità del testo boccacciano, si registra una menomazione informativa, una diminuzione e indebolimento delle funzioni comunicative del testo di partenza [...]. Il linguaggio visivo rossettiano sostituisce il linguaggio lirico boccacciano a discapito dell’espressività [...]» (*ibid.*: 444-445).

¹⁷ Eleonora Sasso fa qui riferimento a Eco, Gorfée, Hjelmslev, Chomsky, De Mauro e Jakobson.

E di nuovo tornano utili qui le parole di McGann, quando egli afferma che «the creation of a poem to accompany and 'interpret' a picture, the creation of a picture to re-realize a poem» (McGann 2000: 21) sono i due basilari meccanismi su cui si articola la traduzione intersemiotica in Rossetti¹⁸: solo seguendo lo 'sviluppo' del segno nel suo passaggio tra semiotiche diverse il destinatario dell'opera potrà realmente apprezzarne il significato fino in fondo. Senza selezione dei segni più rilevanti non c'è significazione. Così solo assistendo alla ripresa dell'angelo nel sonetto del 1848 ci risulterà chiaro come in tale elemento Rossetti intenda guidare la curiosità del lettore alle ragioni 'non dette' di tale scelta, come pure accade per il cromatismo simbolico e per lo stile arcaicizzante dei componimenti.

Definire Rossetti semplicemente come preraffaellita è riduttivo, se si pensa alla ricchezza e all'ampio corso della sua carriera artistica. Alla luce di quanto visto finora riguardo a *The Girlhood of Mary Virgin* e ai due sonetti composti ad accompagnare la tela, risulterà chiaro come la sua fase prettamente preraffaellita rappresenti molto più che un primo e timido affacciarsi di Dante Gabriel Rossetti al mondo dell'arte e della poesia. Nonostante l'esaurirsi dell'esperienza dei confratelli nel giro di pochi anni, il ruolo cruciale del processo esegetico nella doppia opera d'arte getta fermamente le basi per la più matura produzione rossettiana, definendo fin da subito l'estrema modernità e singolarità del poeta-

¹⁸ L'autore prosegue gettando luce sull'importante influenza che lo stesso Rossetti ebbe sui principali esponenti del panorama letterario e artistico di quegli anni: «The most successful 'interpretations' of Rossetti's works, of the paintings in particular, therefore come as imaginative forms in their own right: for instance, Paterson's displaced Leonardian prose poem that concludes *The Renaissance*; Swinburne's three extraordinary ekphrases of "Soul's Beauty", "Body's Beauty" and "Venus Verticordia"; and – perhaps most remarkable of all – Morris's poetical translations of the great watercolors *The Tune of Seven Towers* and *The Blue Closet*» (McGann 2000: 21).

pittore vittoriano. Di questo primo periodo Rossetti manterrà inalterati negli anni numerosi caratteri. Pur nel superamento della fase da lui stesso definita 'Art-Catholic', la sua arte resta sempre contraddistinta da un forte impianto simbolico, basti pensare alle complesse simbologie del papavero e della rosa che di continuo ritornano nel suo canzoniere *The House of Life* e in tele come *Beata Beatrix* (1864-1870) o *Lady Lilith* (1869). D'altro canto il Medioevo rimane negli anni continua fonte di ispirazione per il pittore-poeta, maturando col tempo in un Rinascimento più specificamente pateriano. La matrice religiosa che è alla base della prima produzione rossettiana cede con gli anni il posto all'estetismo più puro delle sue fasi mature: invece del simbolo cristiano da interpretare, lo spettatore è lasciato da solo con lo sguardo imperscrutabile delle più terribili donne di Rossetti e delle sue 'cabinet pictures'. Tuttavia, la domanda che il lettore-spettatore continua a porsi è sempre la stessa: «What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me? What effect does it really produce on me?» (Pater 1873: 107). Il concetto di 'fidelity', infine, si delinea fin da subito quale caposaldo della sua stessa arte e garanzia di originalità negli anni, permettendogli di articolare nel tempo un continuo dialogo tra espressioni artistiche differenti. La straordinaria modernità di Dante Gabriel Rossetti sta proprio nel suo aver intuito le potenzialità del salto intersemiotico: il modo in cui le arti interagiscono nella sua opera e il disomogeneo dispiegarsi di salti intersemiotici lungo il corso della sua carriera sono prova più che evidente del grado di libertà con cui il pittore-poeta opera di continuo il passaggio tra semiotiche differenti. L'obiettivo di Rossetti non è mai quello di trasferire pedissequamente la totalità d'informazione dell'ipotesto in un nuovo e originale testo di arrivo, quanto quello di far collaborare tra di loro le arti in un complesso dialogo nel quale l'una completi le mancanze dell'altra. L'apporto più prezioso di significazione è dato dallo scarto informativo rispetto all'originale piuttosto che dalla sua fedeltà ad esso. Una simile concezione estetica non può che ricordare il pateriano 'Anders-Streben', impulso di tutte le arti ver-

so un unico e comune fine (Pater 1873: 107): una significazione totale, di cui non ci si cura se il vettore sia nello specifico una canzone, un dipinto o addirittura una 'personality', come recita la stessa prosa del critico vittoriano (Pater 1873: xxvi). La doppia opera d'arte dedicata all'adolescenza della Vergine e all'Annunciazione contiene in sé tutti i semi del futuro dispiegarsi della carriera dell'artista e del suo fondamentale ruolo di mediazione tra alto e tardo Vittorianesimo: l'idea di un'arte che trovi la sua stessa ragion d'essere nel mero processo interpretativo anticipa chiaramente le più complesse declinazioni del Decadentismo inglese. L'importanza di *The Girlhood of Mary Virgin* sta quindi nel suo lasciarci intuire il ruolo che l'eredità più propriamente preraffaellita ha giocato nel preparare la strada agli sviluppi 'fin de siècle' della produzione di Rossetti e non solo. Le imperfette corrispondenze che si delineano tra tela e sonetti preannunciano tutte le caratteristiche del suo più maturo progetto artistico. È in una simile luce che la prima doppia opera d'arte rossettiana risulta a tutti gli effetti manifesto programmatico dell'intera carriera del pittore-poeta e chiave di lettura di un contesto storico caratterizzato da un febbrile fervore artistico.

Bibliografia

- Bell Scott, William, *Autobiographical notes of the life of William Bell Scott : and Notices of his Artistic and Poetic Circle of Friends*, Ed. William Minto, New York, Harper & Brothers, 1982.
- Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.
- Camilletti, Fabio, *Beatrice nell'Inferno di Londra*, Lavis, La Finestra editrice, 2005.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1978.
- Greimas, Algirdas Julien, "Semiotica figurativa e semiotica plastica", *Semiotica in nuce II*, Eds. Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001: 196-210.
- Jakobson, Roman, *Language in Literature*, Eds. Krystyna Pomorska - Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, 1987.
- Kucich, Greg, *Keats, Shelley and Romantic Spenserianism*, University Park (Pennsylvania), Penn State Press, 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, Ed. Robert Phillimore, London, Macmillan, 1874.
- McGann, Jerome, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, New Haven, Yale UP, 2000.
- Newman, John Henry, *Apologia Pro Vita Sua: Being a History of His Religious Opinions*, Ed. Martin Svaglic, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Ormond, Leonée, "Dante Gabriel Rossetti and the Old Masters", *The Yearbook of English Studies*, 36.2 (2006): 153-168.
- Pater, Walter Horatio, *The Renaissance*, New York, The Modern Library, 1873.
- Pieri, Giuliana, "Influenze di Dante Gabriel sui pittori italiani di fine secolo", *I Rossetti e l'Italia*, Eds. Gianni Oliva - Mirko Menna, Lanciano, Rocco Carabba, 2010: 213-233.
- Rees, Joan, *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti, Modes of Self Expression*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- Rossetti, William Michael (ed.) (1901), *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis and Elvey, 1901.

Sasso, Eleonora, "«Bocca baciata non perde ventura»: Dante Gabriel Rossetti e la traduzione intersemiotica delle *Rime* di Boccaccio", *I Rossetti e l'Italia*, Eds. Gianni Oliva - Mirko Menna, Lanciano, Rocco Carabba, 2010.

Smulders, Sharon, "A Breach of Faith: D. G. Rossetti's 'Ave', Art-Catholicism, and 'Poems', 1870", *Victorian Poetry*, 30.1 (1992): 63-74.

Stein, Richard, "Dante Gabriel Rossetti: Painting and the Problem of Poetic Form", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 10.4 (1970): 775-792.

Sitografia

McGann, Jerome, *The Rossetti Archive*, 2008, <http://www.rossettiarchive.org/docs/9-1848.s40.raw.html>, web (ultimo accesso 26/08/2012)

L'autrice

Chiara Moriconi

Chiara Moriconi ha conseguito una laurea triennale in Lingue e Culture Straniere presso l'Università di Roma Tre nel 2008, e una Laurea Magistrale con specializzazione in Traduzione Letteraria presso l'Università La Sapienza di Roma nel 2011, con una tesi sull' opera di Dante Gabriel Rossetti e la traduzione intersemiotica. Attualmente è iscritta al dottorato in Letterature di Lingua Inglese presso l'Università La Sapienza di Roma.

Email: mmoriconi.chiara@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Moriconi, Chiara, "Gli esordi preraffaelliti di Dante Gabriel Rossetti: "Mary's Girlhood" e *The Girlhood of Mary Virgin*", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>