

Chiara Moriconi
“Sapienza” Università di Roma

Dante Gabriel Rossetti e Walter Pater:
per un'estetica vittoriana

Abstract

The art of the Victorian poet-painter Dante Gabriel Rossetti developed along the boundaries between distinct cultures and artistic systems. His work is marked by a perpetual dialogue between different semiotics, which should be taken into account in order to fully appreciate the dual aesthetics of his works of art. Crucial to illuminate Rossetti's double work are also the works of Walter Pater, especially his introduction to the “School of Giorgione”.

L'opera di Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pittore e poeta vittoriano di origini italiane, sembra aver ritrovato in questi ultimi anni quella fortuna che aveva perso al tramontare dell'Ottocento, con il definitivo superamento dei canoni artistici e letterari dell'epoca vittoriana. Sono in particolare le mostre di pittura organizzate di recente ad aver restituito all'artista quell'affermazione cui tanto egli aveva anelato in vita, e a consegnarci un suo immaginario pittorico più attuale che mai: si riconosce nella tipica fisionomia della donna rossettiana, con il suo «neck like a tower»¹, un volto conturbante e allo stesso tempo familiare, che è parte ormai indiscutibile del nostro patrimonio visivo. Così, grazie alla forza e all'intensità dei loro colori e dei volti in esse immortalati, le tele di Rossetti riescono ancora a toccare la sensibilità dello spettatore moderno. È insomma l'impianto pittorico della produzione

¹ D. G. Rossetti, “The Song of the Bower”, v. 19. L'edizione di riferimento, qui e altrove, per le poesie di Rossetti è *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. W.M. Rossetti, Ellis and Elvey, London, 1901.

di Rossetti a garantire all'artista vittoriano un'indiscussa attualità, proprio in un'epoca in cui la dimensione visiva della comunicazione e della cultura sembra aver definitivamente soverchiato scrittura e lettura. Se da una parte, però, questi quadri continuano ad esercitare un fascino enorme sullo spettatore contemporaneo, dall'altra è ancora tanto lo scetticismo in linea con quella critica che aveva decretato l'insuccesso dell'opera rossettiana all'inizio del Novecento: ciò che stenta a convincere dell'artista è l'innegabile fissità e ripetitività di stile, l'impressione di staticità che si riceve soprattutto dalle tele più mature di Rossetti, non a caso anche le più celebri. Si tratta, tuttavia, di una percezione del tutto relativa e derivante, probabilmente, da un errore di fondo, ovvero quello di non considerare Rossetti nella sua duplice vocazione artistica: più conosciuto dal pubblico italiano come pittore, egli amava però definirsi «a poet, primarily»². La produzione di Dante Gabriel Rossetti si caratterizza infatti per la sua liminalità, per il suo peculiare muoversi lungo le articolazioni esistenti tra universi semiotici, artistici e culturali diversi, dove le due espressioni estetiche di pittura e poesia vivono di un costante e ininterrotto dialogo, nel quale l'una arricchisce i sensi dell'altra. Proprio da una simile dialogicità scaturisce il dinamismo della sua opera, da concepirsi globalmente come poetica e pittorica, vittoriana sì, ma allo stesso tempo d'ispirazione medievale e rinascimentale.

Principale caratteristica dell'arte di Rossetti è dunque una contaminazione culturale: partendo dai suoi sonetti ispirati alle tele di Giorgione e Leonardo, passando poi per le sue illustrazioni della *Vita Nuova* dantesca, fino all'influenza di antiche religioni e mitologie evidente nella sua ultima produzione, l'attualità dell'opera rossettiana sta precisamente nel suo aprirsi a culture e movimenti letterari differenti, lasciando che essi intervengano liberamente sulla sua personale poetica. La 'contaminazione', sarà ormai chiaro, non si ferma però a questo primo gradino. Se già altri grandi autori vittoriani si erano rivolti a epoche

² Oswald Doughty, J.R. Wahl (eds.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 849.

passate alla ricerca di un'ispirazione genuina e lontana dalla corruzione della vita e della tecnologia moderna³, Rossetti si cimenta in un altro tipo di interferenza che grande fortuna ebbe durante tutto il secolo diciannovesimo: il concetto prettamente novecentesco di traduzione 'intersemiotica'⁴, con il controverso dibattito che tutt'ora esso comporta, trova in epoca vittoriana un illustre antecedente nell' *Ut pictura poesis*, espressione di conio oraziano che si fa emblema, nell'età della grande regina, del forte entusiasmo dei suoi giovani artisti per una costante collaborazione tra le arti. Di fronte al dato di fatto di un alienante progresso tecnologico, di un'inarrestabile trasformazione delle vecchie città di provincia in brulicanti centri industriali e della nascita di un nuovo pubblico borghese, i poeti mettono in atto una sorta di 'resistenza' con quartier generale nelle più prestigiose università del paese: «all sets of reading men talked poetry. Poetry was the thing»⁵, queste le parole di Alfred Noyes, nella sua biografia di William Morris. Gruppi di entusiasti studenti oxoniani si riuniscono nelle stanze e nelle sale dei college per discutere di quanto più urgente ci sia al mondo per loro, ovvero la poesia: è l'arte l'unico appiglio che rimane alla giovane generazione di letterati inglesi e ai poeti in erba, in una società ormai governata esclu-

³ Gli scritti di John Ruskin costituiscono senz'altro l'esempio più illustre di una simile tendenza: secondo il critico infatti gli intellettuali dell'Ottocento, alle prese con una cultura della tecnologia e della produzione in serie, avrebbero dovuto tener sempre presente l'esempio degli artisti medievali e della loro opera, espressione più profonda della manualità dell'uomo concepita come rivelazione della sua identità; la divisione del lavoro in nome di una più fruttuosa produzione non poteva che generare un effetto di alienazione in colui che fino a poco tempo prima era stato un artista a tutti gli effetti.

⁴ Nel saggio di Jakobson *Aspetti linguistici della traduzione*, pubblicato per la prima volta nel 1959, lo studioso espone l'ormai più che nota distinzione tra i tre possibili tipi di traduzione: accanto all'interlinguistica e all'intralinguistica, pari dignità viene finalmente attribuita alla traduzione intersemiotica. Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli Editore, Milano, 2002, p. 57 (ed. or. *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963).

⁵ Alfred Noyes, *William Morris, 1834-1896*, Macmillan, London, 1908, p. 25.

sivamente da rigide leggi di mercato e interessi economici della classe borghese. Proprio per questo motivo l'arte viene esplorata e rivalutata in ogni sua espressione, da quella poetica a quella pittorica e nelle articolazioni esistenti tra di esse, sotto un impulso che aveva radici già nell'immediatamente precedente generazione romantica: non solo lo stesso Keats si era ispirato a fonti pittoriche per la stesura di "The Eve of St. Agnes" (1819), ma è singolare che tra queste ci fossero proprio gli affreschi del Camposanto di Pisa riprodotti nelle incisioni di Carlo Lasinio, le stesse che avrebbero riunito i tre giovani Preraffaelliti, Hunt, Millais e Rossetti, nella fondazione della celebre Confraternita. Se per Ruskin i confini tra le arti sono tanto labili da permettergli di 'leggere' la basilica di San Marco a Venezia quasi fosse un «vast illuminated missal, bound with alabaster instead of parchment»⁶, sono però gli scritti di Walter Pater ad introdurci con più precisione alla concezione di interferenza tra le arti in base alla quale opera Rossetti, in particolar modo il suo *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873). Secondo il critico, infatti, la differenza tra le espressioni artistiche dipende direttamente dai sensi preposti alla percezione di ciascuna di esse, osservazione della massima attualità, e che allo stesso tempo deve molto alle teorie di Lessing risalenti al secolo immediatamente precedente: è inutile cercare la fedeltà laddove siano coinvolti sensi distinti. Poesia e pittura rossettiane, che avanzano di pari passo nella produzione dell'artista, di volta in volta definendosi l'una come interprete dell'altra, si rispecchiano perfettamente in queste parole. Le arti, prosegue Pater, sono tutte ben diverse fra loro, ma esiste una connessione che le lega indissolubilmente, facendo in modo che sfumino l'una nell'altra, in base al concetto che egli stesso definisce col nome di *Anders-Streben*, ovvero una «partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each

⁶ John Ruskin, *The Stones of Venice*, Vol. II [1853], BiblioBazaar, Charleston, 2008, p. 110.

other, but reciprocally to lend each other new forces»⁷. Il testo risulta estremamente rivelatore, se letto pensando al modo di operare di Rossetti: le differenti espressioni estetiche non hanno confini netti, ed è nelle articolazioni esistenti tra loro che risiede la più importante significazione. È questo perciò il terreno fertile dal quale germoglia l'arte policroma di Rossetti, fatta di parole e immagini che si rincorrono e si incontrano in un costante dialogo: la doppia opera rossettiana sembra anticipare così le dinamiche del più moderno salto intersemiotico. Esso avviene tuttavia senza il supporto di un vero e proprio impianto teorico scientificamente detto, ed è caratterizzato da una libertà e da un'energia che all'orecchio e all'occhio del lettore-spettatore contemporaneo riescono ancora a trasmettere un'incredibile freschezza. Come ha più volte sottolineato Jerome McGann, è proprio il passaggio da una semiotica all'altra a rappresentare per l'artista la possibilità di indagare sulle capacità di significazione di un sistema di segni rispetto all'altro, spesso originando, tra ipotesto e traduzione, uno scarto semantico che è generatore di senso: è dunque precisamente nelle variazioni e nella distanza che si viene a creare tra opere relative a distinti universi semiotici che la significazione assume maggior importanza per Rossetti⁸. Di qui deriva anche il senso di impotenza dello studioso contemporaneo di fronte alla sua arte: armatosi dei più moderni dispositivi d'analisi messi a punto dagli esponenti del moderno dibattito sulla questione della traduzione intersemiotica, egli deve finalmente rassegnarsi all'idea di una loro parziale inefficacia, e riuscire invece ad attribuire il

⁷ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, The Modern Library, New York, 1873, p. 110.

⁸ «Explanatory power rises, paradoxically, from the distance separating the equivalent forms», Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, Yale University Press, New Haven, 2000, p. 23.

giusto peso alla sola poesia rossettiana nel decifrare la somma di quella «sensualità morbosa e insaziata»⁹ che trapela dalle sue tele mistiche.

L'immagine in Rossetti si fa dunque vero e proprio «life-porch into eternity»¹⁰, accesso privilegiato ad un universo semiotico e letterario di immense proporzioni, che spazia da Dante, con le magnifiche illustrazioni della *Vita Nuova* dal sapore prettamente medievale, passando per Boccaccio, Shakespeare e Tennyson, per giungere infine all'intersemioticità che si instaura tra quadro e sonetto rossettiani: il dialogo tra poesia e pittura si fa insomma sempre più fitto nell'ambito della sua produzione, sistematicamente adottato durante l'ultimo periodo della sua carriera quale forma più alta di significazione possibile. Agli albori degli anni Sessanta si afferma infatti la fase dei ritratti mistici, una serie di tele come "Lady Lilith" (1868), "Pandora" (1871), "Sibylla Palmifera" (1866-70), "Proserpina" (1874), puntualmente accompagnate da un sonetto 'illustrativo' dell'opera pittorica: è in questo frangente che le due espressioni artistiche sembrano raggiungere il massimo grado di vicinanza, fino quasi ad un ribaltamento dei loro tratti peculiari, laddove il sonetto assume caratteri di forte iconicità e il quadro risulta pervaso da un profondo simbolismo.

La ricerca di senso nel continuo confronto tra diverse espressioni estetiche risponde ai bisogni di un'idea di arte «non-concettuale»¹¹, com'è quella propugnata da Pater nei suoi saggi sul Rinascimento: in particolare, in "The School of Giorgione", egli sostiene un nuovo tipo di critica d'arte definita «*aesthetic criticism*», che pone l'accento sul «sensuous element in art» nel suo procedere all'analisi di una qualsiasi opera¹². In questo caso il termine *sensuous* mantiene in inglese entram-

⁹ Claudio Spadoni, *Sull'incerta fortuna dei Preraffaelliti in Italia*, in C. Harrison, C. Newall, C. Spadoni (a cura di), *I Preraffaelliti, il sogno del '400 da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones*, Silvana Editoriale, Milano, 2010, p. 23.

¹⁰ D. G. Rossetti, "Memorial Thresholds", v. 11.

¹¹ Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, cit., p. 126.

¹² Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, cit., p. 107.

be le accezioni che esso presenta anche in italiano: sensuale in quanto relativo ai sensi e alla loro percezione del reale, e sensuale anche come passionale, opposto a quanto è logico e razionale. L'opera artistica, secondo Pater, non va concepita come letteratura con fine moralistico; piuttosto, il fruitore vi si deve confrontare ponendo in primo piano la propria soggettività e le proprie impressioni, secondo la domanda cruciale: «What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me?»¹³. Per Pater, dunque, la poesia migliore è quella in cui prevalga una «vagueness of mere subject»¹⁴, in modo tale che la sua comprensione non debba passare per la via della razionalità e del ragionamento, ma ci venga suggerita in maniera più sottile e inspiegabile dalle sensazioni da essa prodotte su di noi. È quindi in quella che Pater definisce «Scuola di Giorgione» che tutte queste nozioni di estetica, fin qui teoriche, si riflettono in una concreta applicazione. Una scuola che non è tuttavia circoscritta a un determinato periodo storico, confinato ormai nel passato, ma che continua ad operare nell'Inghilterra dell'Ottocento: un insieme di artisti accomunati non più da un'epoca o da una nazione di provenienza, ma da uno stile e uno spirito («giorgionesque», come lo definisce lo stesso Pater) che pervade la loro opera. Oltre alle caratteristiche prima elencate che questa Scuola vanta di possedere, la sua più importante qualità nasce dalla «immediate impression he [Giorgione] made upon his contemporaries, and with which he continued in men's minds»¹⁵. Il fatto che si tratti di una Scuola tutt'altro che tramontata viene apertamente dichiarato dal critico nel riferimento che egli fa a Rossetti e a un suo sonetto su Giorgione, intitolato “For a Venetian Pastoral by Giorgione (in the Louvre)”: unico artista a lui contemporaneo citato in *The Renaissance*, non è un caso che il pittore-poeta abbia suscitato l'interesse di Pater tanto da essere da lui palesemente identificato come principale erede e con-

¹³ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, cit., p. xxvi.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

tinuatore della suddetta Scuola. In Rossetti, così come detta Pater, sono le impressioni a dominare: anche quando di impianto narrativo, i suoi quadri si rifanno dichiaratamente a quella corrente decorativa dell'arte anglo-americana dell'Ottocento, che annovera tra i suoi principali rappresentanti nomi illustri come quelli di Whistler e Burne-Jones, e che si sarebbe naturalmente evoluta all'alba del nuovo secolo nell'*Art Nouveau*. Proprio Burne-Jones, che tanto deve all'influenza di Rossetti nel suo stile così unico e riconoscibile, ci riporta alle considerazioni da cui è partita questa trattazione: le fisionomie che tornano in maniera ossessiva nella sua opera, la scelta di soggetti tanto indefiniti e razionalmente difficili da decifrare sono risposte ben precise a quella svalutazione della poesia (nel senso più ruskiniano del termine, comprendente perciò sia pittura che poesia propriamente detta) che sempre più prendeva piede col passare del tempo; detto con le parole del pittore: «For every locomotive they build, I shall paint another angel»¹⁶. Allo sviluppo tecnologico e all'imporsi di una società industriale non basta reagire appellandosi semplicemente all'arte: bisogna invece rendere quest'ultima radicale nelle forme della sua espressione e del suo contenuto. Si tratta tuttavia di un processo molto complesso e a tratti caratterizzato da spinte divergenti: da una parte c'è l'esaltazione della forma fino agli eccessi incarnati dal celebre motto "art for art's sake" e il rifiuto di un determinato tipo di contenuto di stampo moralistico, con fine didattico e impianto generalmente narrativo; dall'altra c'è invece un contenuto sempre più importante, che non si concede allo spettatore dell'opera se non dopo una profonda e intima ricerca di significato che avanza per simboli, analogie e continue allusioni, così come illustra Pater nei suoi scritti, mentre l'espressione sfuma in un semplice pretesto dell'artista per dare forma ad un suo pensiero.

Dietro la parvenza di un'arte 'decorativa' e piuttosto ripetitiva nella scelta dei suoi soggetti, le tele e i versi di Rossetti possono dunque cela-

¹⁶ Terri Windling, *Fairies in Legends, Lore and Literature*, <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrfairies3.html>, 1997, agg. 2008.

re significati molto profondi, che giungono allo spettatore attraverso un tipo di comunicazione piena di simbolismo: un'arte non concettuale che, proprio poiché priva di un preciso fine moralistico e di un assetto didascalico, punta tutto sulle capacità interpretative del destinatario, vero e proprio protagonista dell'esperienza estetica. La quintessenza rossettiana di una simile concezione d'arte sono appunto i suoi ritratti mistici degli anni Sessanta e Settanta, puntualmente accompagnati, come già anticipato, da una serie di sonetti 'illustrativi': questi dipinti rispondono perfettamente al bisogno d'introspezione e di intima indagine che accomuna un po' tutti gli artisti in età vittoriana. A partire da "Beata Beatrix" (1864), passando per personaggi quali Proserpina, Pandora, Astarte, Lilith e altri ancora, i quadri della sua seconda produzione ci aprono una finestra su di un angusto spazio, di solito privo di luce, in cui, troneggiante, il busto di queste donne terribili sembra quasi sfidare lo spettatore, cercandone immancabilmente lo sguardo. È esattamente questa tipologia di quadro a costituire la grande eredità artistica lasciata da Giorgione a Rossetti: secondo Pater, infatti, il pittore italiano sarebbe l'inventore di un nuovo genere, da lui definito *cabinet pictures*, ovvero

those easily movable pictures which serve neither for uses of devotion, nor of allegorical or historic teaching – little groups of real men and women, amid congruous furniture or landscapes – morsels of actual life, conversation or music or play, but refined upon or idealised, till they come to seem like glimpses of life from afar¹⁷.

Rossetti si va specializzando sempre più in questa tipologia di dipinti facilmente trasportabili, tali non solo poiché le loro dimensioni permettono di muoverli e consegnarli a casa del committente in questione, ma proprio poiché destinati, fin dalla loro prima concezione, ad una fruizione privata, intima dell'oggetto d'arte, così come Giorgione aveva cominciato a fare molto tempo prima. Il quadro, dunque, si può

¹⁷ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, cit., p. 116.

facilmente spostare da una stanza all'altra nella «mansion of many apartments» che è la vita di ogni uomo¹⁸. Da Giorgione egli deriva anche l'attenzione per il quadro concepito come tangibile 'oggetto' d'arte: quasi maniacale era la cura con cui Rossetti progettava le cornici dei suoi quadri, considerandole parte integrante dell'opera artistica, così come le copertine dei libri da pubblicare. La questione della traduzione intersemiotica è a questo punto molto pertinente: semiotiche, supporti materiali e *media* artistici distinti si confrontano e si sostengono a vicenda, al fine di creare un compromesso tra materialità, all'insegna della quale avanza l'età vittoriana, e una poesia ormai quasi perduta. Come se non bastasse, Pater torna a riferirsi alla commistione tra le arti quando parla dei quadri di Giorgione come fossero «painted poems, they belong to a sort of poetry which tells itself without an articulated story»¹⁹, fornendo così al lettore la miglior chiave di interpretazione della doppia opera di Rossetti: il pittore ci consegna delle poesie dipinte, e dei quadri 'parlanti', senza però che le prime si definiscano come mera trasposizione visiva dei secondi. Egli pare quindi seguire il principio illustrato da Pater, per cui, in base ai diversi sensi preposti alla percezione di arti distinte, tra queste ultime non vi potrà mai essere equivalenza totale neanche a livello di contenuto, ma esse dovranno piuttosto collaborare ad un concrescere del loro senso complessivo. Rossetti come Giorgione, dunque, soprattutto vista la predilezione dei due per una precisa tipologia di quadro ideata proprio dal pittore veneto, la *cabinet picture*, per l'appunto. Per di più in Rossetti si assiste a un preciso scarto tra dimensione pubblica dell'arte, favorita da Ruskin nel suo ispirarsi alle opere medievali come specchio di una società in cui religione e collettività si univano a formare una cosa sola, e dimensione privata della fruizione artistica, propugnata da Pater, in un momento storico in cui l'esistenza di Dio è più un dubbio che una certezza, e in

¹⁸ Richard Monckton Milnes, *The Life and Letters of John Keats*, Edward Moxon and Co., London, 1867, p. 119.

¹⁹ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, cit., p. 123.

cui l'unico culto possibile sembra essere quello dell'individuo, proprio come era avvenuto nel Rinascimento italiano. Di qui la mitologia dell'esperienza umana, indagata ed esplorata in tutto il suo mistero, da un lato, e in tutta la sua banalità, dall'altro: ecco che i «glimpses of life from afar»²⁰, come Pater aveva definito i soggetti delle opere giorgionesche, trovano il loro corrispettivo poetico e vittoriano in quella collezione di momenti che è *The House of Life* di Rossetti. Dalla semplice esperienza quotidiana scaturisce qualcosa di più profondo, significativo e al tempo stesso inquietante: la vita si fa piena di simboli da decifrare, segni che possono forse svelarci il segreto della nostra stessa esistenza, e che tuttavia tacciono, poiché si succedono in maniera così vertiginosa e convulsa da impedirci qualsiasi loro interpretazione. Il quadro, così come il sonetto, è un «moment's monument», come recita il componimento di apertura della raccolta rossettiana ("The Sonnet", v. 1), ovvero un simulacro che tenta di fermare il continuo scorrere che è la vita dell'uomo, di volta in volta più povera di certezze e più mutevole e incerta. I quadri e le poesie di Dante Gabriel Rossetti, soprattutto man mano che il secolo avanza, rispondono perfettamente a questo bisogno di introspezione e di intima indagine che accomuna un po' tutti gli artisti del periodo. Le sue donne fatali hanno più volte suscitato il disgusto e la critica del pubblico, proprio a causa della sensazione di disagio che sono da sempre capaci di ispirare: non riflettendo la verità come dovrebbe essere, bensì come essa è realmente secondo Rossetti, insondabile, spaventosa e allo stesso tempo affascinante, esse vanno interrogate come i quadri di Giorgione e, senza prometterci insegnamenti storici o morali, ci garantiscono soltanto di lasciare irrisolti i nostri quesiti. I dipinti, quindi, interrogano lo spettatore e gli pongono domande pur non fornendone la risposta, spingendolo così a quell'intima indagine che solo questo tipo di arte può favorire.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

Se le tele di Rossetti sono poesie dipinte, lo stesso (e il contrario) si potrà dire dei suoi versi: più di tutti gli altri componimenti, i sonetti di *The House of Life* assumono la medesima funzione catalizzatrice che hanno i dipinti, per quanto riguarda l'introspezione individuale del lettore-spettatore. In essi è raccolta un'esperienza di vita che è sì quella del poeta, ma che, come voleva Keats quando parlava di «negative capability»²¹, è tanto universale da inglobare l'esperienza di chiunque la legga. I quesiti per il lettore, che si pone la faticosa domanda suggerita da Pater («What is this picture...to me?»), scaturiscono qui non solo dal valutare il significato globale di ogni singolo componimento, ma dal riuscire a giungere a un'univoca interpretazione del sonetto stesso. Sono diversi infatti i meccanismi che Rossetti mette a punto nel corso dell'intera raccolta per sviare il destinatario dell'opera dal fine ultimo di mera comprensione del testo poetico: pronomi personali, dimostrativi e possessivi si mescolano e si confondono in un continuo gioco di specchi, per cui risulta a volte quasi impossibile determinare l'identità dell' 'io parlante' e del suo interlocutore, né stabilire se questi due siano i soli soggetti effettivamente coinvolti nel discorso poetico²²; altre volte Rossetti gioca con il significato ambiguo delle parole, o riprende arcaismi non in virtù dei significati da essi veicolati, bensì per il semplice gusto di servirsene quasi fossero amuleti o oggetti magici²³. Il poeta

²¹ Richard Monckton Milnes, *The Life and Letters of John Keats*, cit., p. 75.

²² Si veda a questo proposito Jerome McGann e la sua interessante analisi della vicenda redazionale di "Life-in-Love", sonetto compreso nella raccolta *The House of Life*: «The first version of the poem began thus : 'Not in my body is my life at all/But in my lady's lips and hands and eyes'. That text did not sustain itself and with Rossetti's final revisions it became: 'Not in thy body is thy life at all/ But in this lady's lips and hands and eyes'.[...] When he turns himself into a second person, as happens here, a certain distantiation enters the verse, as if *the poem* had assumed an identity and had begun speaking of the poet and the lady». Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, cit., pp. 46-47.

²³ «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».

sembra quasi compiacersi delle difficoltà che il suo destinatario affronta nella comprensione della raccolta. E tuttavia non si tratta di un semplice compiacimento fine a se stesso: il lettore è messo alla prova, così come lo spettatore del quadro, e leggere la poesia non gli basterà più per coglierne un significato univoco e preciso; egli dovrà piuttosto interrogare il testo circa i suoi sensi nascosti, e porsi di conseguenza al centro di una simile analisi. In un processo di interpretazione così intricato, e che si sviluppa su due fronti estetici ben diversi, il lettore-spettatore riconosce tuttavia un'affinità di fondo tra le due produzioni rossettiane: la direzione in cui l'autore muove nella stesura dei suoi sonetti, infatti, risulta estremamente illuminante al momento di andare ad esaminare il suo *modus operandi* in materia di pittura. Tela e poesia si dimostrano essere le due facce della medesima moneta: così come esiste un'unità 'concettuale', se non narrativa, all'interno della raccolta di sonetti²⁴, allo stesso modo la produzione pittorica, a prima vista priva di un'organizzazione logica²⁵, si articola sempre secondo un preciso programma di analisi e d'indagine dell'esperienza umana e di quanto in essa vi è di misterioso e inspiegabile. Così come i sonetti di *The House of Life* sfuggono a un impianto narrativo proprio al fine di ritrarre fedelmente lo scomposto dipanarsi della vicenda dell'uomo, concepita da Rossetti come una serie irregolare più che come un fluire continuo ed omogeneo di attimi, così le donne rossettiane, nella loro varietà, inseguono lo stesso fine, nel tentativo di rendere conto di un'esistenza or-

Jerome McGann, "The Girlhood of Mary Virgin, Scholarly Comment", <http://www.rossettiarchive.org/docs/s40.rap.html>.

²⁴ «The unity of the sequence is conceptual rather than chronological, and time is felt rather than measured. Its passage is perceived in terms of the changes which both a 'moment' and one who experiences such a moment must undergo». John R. Conners, «*A Moment's Monument: Time in The House Of Life*», in "The Journal of Pre-Raphaelite Studies", 2, 1982, p. 24.

²⁵ Per cui a soggetti d'ispirazione prettamente mitologica, come si vede in "Pandora" (1871), o in "Astarte Syriaca" (1877), se ne contrappongono alcuni d'invenzione dell'artista, come ravvisabile in "The Blue Bower" (1865), ed altri ancora d'ispirazione letteraria, come "Fiammetta" (1878).

mai palesemente mutevole, incostante, priva di certezza e piena, invece, di enigmi²⁶. Seguendo il dettame keatsiano della «negative capability», Rossetti fa in modo che in tale molteplicità ogni lettore possa leggere riflessa la propria esperienza, contribuendo così a costituire una prova significativa di quanto le vicende umane si ripetano e si moltiplichino in un gioco infinito di specchi. Se nel fare ciò l'obiettivo del poeta sembra essere quello che Camilletti definisce la «de-costruzione dell'univocità del punto di vista»²⁷, lo stesso scopo si ravviserà nel passaggio tra semiotica pittorica e verbale, in particolare nell' 'illustrazione poetica' dei grandi busti degli anni Sessanta e Settanta: come già era avvenuto con le trasposizioni pittoriche della *Vita Nuova* risalenti al decennio precedente, l'autore si propone qui di operare una traduzione 'fedele' all'originale piuttosto che letterale, e come fin da subito sottolineato da McGann, è proprio nella distanza che viene a crearsi tra dipinto e sonetto che sta la ricchezza informativa della doppia opera d'arte. I segni che si combinano e interagiscono all'interno della tela si aprono ad una possibilità quasi infinita di significazione nel momento stesso in cui, a seguito del passaggio alla semiotica del linguaggio verbale, essi perdono la loro centralità, dando spazio ad ulteriori segni e simboli che la poesia, a sua volta, mette in risalto.

“Lady Lilith” e il relativo sonetto “Body’s Beauty” costituiscono una delle doppie opere d'arte rossettiane che meglio riesce ad illustrare il *modus operandi* dell'artista: ispirato sia alla mitica compagna di Adamo prima della creazione di Eva, secondo la tradizione talmudica, sia al demone femminile dalla smisurata lussuria delle leggende mesopotamiche, il progetto della tela risale al 1864 e muove verso quell'indagine della bellezza e dell'arte in ogni sua espressione, dalla più angelicata e

²⁶ «Rossetti's portraits are thus revelations of embodied soul, 'reflecting her in different views'. The multiplicity is important». Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, cit., p. 119.

²⁷ Fabio Camilletti, *Beatrice nell'Inferno di Londra*, La Finestra editrice, Lavis, 2005, p. 142.

sublime alla più spaventosa ed enigmatica. Evoluzione decadente dell'urna greca keatsiana, la donna dell'ultima produzione rossettiana diventa irrisorio 'oggetto' d'arte, che dall'alto della sua immortalità si prende gioco della nostra pochezza e insinua in noi il terribile dubbio di una bellezza illusoria, non più garante di verità così come lo era per il giovane poeta di Hampstead. Tuttavia, la tremenda malia di Lilith non sarebbe appieno apprezzabile se non in virtù del dialogo tra espressioni artistiche implicato dalla doppia opera d'arte. Il sonetto, composto nel 1868, recita come di seguito:

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.

Alla luce di un simile salto tra differenti espressioni estetiche, sarà innanzitutto evidente come le connotazioni simboliche di alcuni dettagli iconografici del quadro si facciano più esplicite e definite nel passaggio alla semiotica verbale. Innanzitutto l'incanto più ammaliatore della donna, ovvero i suoi capelli, diventa nel sonetto una vera e propria trama («Draws men to watch the bright web she can weave», v. 7) nella quale restare avvolti e perdersi, a simboleggiare dunque il potere che ha l'arte stessa di attrarre il suo spettatore in un fatale groviglio dal-

la seducente apparenza. La conferma di tale identificazione tra capelli e tela (*web*) si ha nell'attributo che accompagna quest'ultima, quel *bright* immediatamente ricollegabile agli altri aggettivi di connotazione cromatica del sonetto, che non a caso figurano proprio accanto alle due ulteriori menzioni della capigliatura di Lilith («her enchanted hair was the first gold» v.4, «one strangling golden hair» v. 14). Il color oro realizza dunque il suo fondamentale valore simbolico proprio nel passaggio al sonetto, sviluppando così appieno l'idea di una passione ardente e allo stesso tempo fatale.

Altro elemento iconografico a subire una simile evoluzione nel passaggio tra semiotiche è la bocca di Lilith: le labbra, che assumevano nella tela una posizione di rilievo in virtù del loro colore rosso, nel sonetto sono invece richiamate dallo «sweet tongue» del terzo verso e dai «soft-shed kisses» del verso undicesimo. Entrambe queste espressioni contribuiscono a conferire centralità ad un dettaglio iconografico qual è quello della bocca del demone, e al tempo stesso, se lette con attenzione al fianco delle due forme verbali che concludono i versi in questione, e cioè *deceive* e *snare*, si fanno simbolo di un sensualismo che innamora e inganna, e che nel quadro presentava il suo più palese sintomo nel forte contrasto esistente tra le labbra e la lascivia ammalatrice della donna da una parte, e il suo sguardo insolitamente rivolto altrove rispetto allo spettatore e perso invece nella propria contemplazione dall'altra.

La rosa e il papavero figurano in apertura di sestina, assumendo così una posizione di evidente rilievo, esattamente come accadeva nel quadro, dove i loro connotati cromatici contribuivano a farli risaltare rispetto al resto della tela e, di conseguenza, ad offrirli allo spettatore in tutta la carica simbolica di cui essi si facevano tramite. Tale simbolismo è tradotto in poesia per mezzo di un'esplicitazione figurativa, ravvisabile nella rispondenza esistente proprio tra «rose and poppy» e «soft-shed kisses and soft sleep» al verso undicesimo: alla rosa, di nuovo emblema di passione e sensualismo, corrispondono i dolci baci, che vanno

così a chiarire il simbolismo celato da un simile dettaglio iconografico; lo stesso vale per il papavero, emblema di sonno, di pace, di morte. Ripresi nel sonetto in maniera ‘fedele’ rispetto al testo fonte, tutti questi dettagli contribuiscono a conferire una terza dimensione alla doppia opera concepita globalmente, concorrendo a un concretere del suo senso complessivo.

Se gli abiti indossati dalla donna-demone parevano suggerire allo spettatore l’idea di una «Lilith of all time»²⁸, dunque contemporanea dello stesso pittore²⁹, nel sonetto l’attualità del personaggio viene veicolata per mezzo di espedienti diversi: in primo luogo Rossetti definisce Lilith «young while the earth is old» (v. 5), evidenziando in tale maniera il contrasto tra la donna, incarnazione vera e propria di un’arte che rimane immutata nel tempo, ed il resto della vita, destinata ad un eterno fluire e perire. Esiste però un ulteriore espediente del quale si serve l’artista per trasporre a livello poetico la percezione di attualità che traspare dal personaggio di Lilith: a partire dal terzo verso, infatti, tutte le forme verbali compaiono al tempo presente («she sits» v. 5, «draws» «she can wave» v. 7, «heart and body are in its hold» v. 8, «the rose and poppy are her flowers» v. 9, «is he not found» v. 10), che diventa così corrispettivo verbale, a fianco all’uso dell’avverbio *still* al verso quinto, di quanto nel dipinto era ottenuto da Rossetti non solo tramite l’uso di un’ ambientazione tutt’altro che antica, ma anche attraverso la particolare disposizione della donna rispetto all’ambiente circostante. La soffocante sensazione avvertita dallo spettatore della tela per via dell’impianto prospettico in essa ravvisabile (già menzionato in prece-

²⁸ H.C. Marillier, *Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life*, George Bell and Sons, London, 1899, p. 132.

²⁹ Non si dimentichi il ruolo fondamentale che Fanny Cornforth, in origine modella del dipinto, assume qui soprattutto in virtù dell’inconfondibile rosso tiziano dei suoi capelli: il volto della donna si fa, nel quadro del generale repertorio iconografico di Rossetti, emblema di sensualismo e lascivia, segnando, con la *Bocca Baciata* del 1859, l’inizio di una lunga produzione pittorica che l’avrebbe vista incarnare più volte tale ideale.

denza quale caratteristica cruciale di questo genere di quadro) è infatti prova tangibile di una vicinanza quasi asfissiante del personaggio rispetto al pubblico stesso: essa è quindi espediente indissolubilmente legato alla tematica dell' 'attualità' di Lilith e della sua terribile malia, concretamente espressa nella tela anche dall'ambientazione indefinita e dall'abbigliamento della donna. Sul versante poetico, dunque, è proprio l'uso insistente del tempo presente a ricreare una simile sensazione di soffocamento nel lettore, il quale nella sestina della poesia si vede per di più rappresentato da un giovane innamorato di Lilith, anch'egli protagonista del sonetto, indefinita incarnazione di ogni vittima che cade ai piedi della donna-demone.

La complessa organizzazione dei piani di questa *cabinet picture*, strutturata nel dettaglio al fine di conferire totale centralità al personaggio di Lilith, è richiamata nel componimento tramite un altro espediente proprio esclusivamente del linguaggio verbale, ovvero i deittici: nell'ultima terzina del sonetto si assiste infatti ad un cambiamento di prospettiva, allorché l'Io poetico si rivolge a Lilith direttamente in seconda persona. Tale slittamento è reso possibile solo grazie all'uso di pronomi e aggettivi possessivi («thine» v. 12, «Thy spell» v. 13) che hanno il duplice vantaggio di favorire un simile cambiamento di punto di vista e di conferire all'immagine nel suo complesso una tangibilità assimilabile a quella del quadro. Ci si trova così di fronte a una poesia che assume caratteristiche di iconicità, solitamente proprie del linguaggio visivo, proprio in virtù della sua speciale connessione a un'opera pittorica. A conferma di una simile tesi, il testo offre altri elementi linguistici di estrema rilevanza, come l'esortazione «Lo!» al verso dodici, evidentemente riferita al campo semantico della vista, ma soprattutto il verbo *to draw*, che compare nell'ottava al verso sette: sulla centralità di tale forma verbale nell'ambito della produzione rossettiana richiama l'attenzione del lettore già McGann, il quale sottolinea come Rossetti si serva di un termine simile sfruttando la duplice valenza semantica che

esso offre al poeta³⁰. Se da una parte, così, il verbo *to draw* ci consegna l'immagine di una Lilith che attira nella sua splendente tela i propri amanti e li seduce provocandone la morte, dall'altra esso permette, nella sua valenza prettamente iconica, di esplicitare la corrispondenza 'Lilith-Arte', facendosi dunque tramite per un ulteriore e più profondo simbolismo.

Proprio il giovane sedotto dalla donna-demone ci riconduce a riflettere sul tratto più cruciale dell'intera produzione dell'artista. È infatti nel rilievo dato allo scarto tra tela e sonetto che sta la forza della doppia opera d'arte rossettiana: la novità rispetto al quadro consiste in questo caso proprio nel personaggio dell'amante di Lilith, strangolato da uno dei capelli d'oro della donna. Tale innovazione risponde perfettamente alla strategia 'traduttiva' che lo stesso Rossetti definì «allegorizing on one's own hook»: commentando le sue illustrazioni alle poesie di Tennyson che egli aveva preparato alla fine degli anni Cinquanta per l'edizione Moxon, l'artista affermò 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»³¹. Un simile procedimento si fa risorsa fondamentale anche per l'illustrazione in versi di opere pittoriche, com'è il caso appunto di "Lady Lilith" e "Body's Beauty": il giovane sedotto da Lilith costituisce una vera e propria incarnazione del generico fruitore dell'opera artistica, incantato dallo *spell* che la mano della donna-demone riesce a tessere di fronte ai suoi occhi ardenti. Questo personaggio acquista una rilevanza assoluta se si considera l'importanza che il destinatario dell'opera d'arte assume sempre nel progetto rossettiano di creazione estetica: è infatti l'interprete a conferire il definitivo significato rispettivamente a dipinto e poesia, e a scegliere, tra

³⁰ Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, cit., p. 80.

³¹ W.M. Rossetti (ed.), *Dante Gabriel Rossetti, His Family Letters*, Vol. I, Ellis and Elvey, London, 1895, pp. 238-239.

l'innumerabile varietà di temi e punti di vista rintracciabili nella più matura poetica rossettiana, quello di cui nel suo particolare caso l'oggetto d'arte si fa vettore. In questo senso, dunque, pur apportando un'innovazione assoluta rispetto al testo di partenza, la sestina di "Body's Beauty" completa in fondo il significato più nascosto del quadro, che a questo punto costituisce innegabilmente un esempio di quelle *cabinet pictures* da interrogare quale tramite per una profonda auto-educazione e auto-indagine, così come le avrebbe concepite Walter Pater³².

Infine, a riprova di quanto immagine e sonetto rossettiani garantiscano al lettore-spettatore un accesso privilegiato a un universo letterario tutt'altro che limitato all'esclusivo dialogo tra le due opere in questione, va sottolineato come più di un dettaglio iconografico di "Lady Lilith"/"Body's Beauty" richiami apertamente altri componenti della sua produzione: il serpente del verso tre («ere the snake's, her sweet tongue could deceive»), in primo luogo, è lo stesso che nella ballata del 1869, "Eden Bower", l'autore delinea quale alter-ego di Lilith; inoltre lo «strangling golden hair» dell'ultimo verso si fa qui evidente tramite nei confronti di un altro sonetto compreso in *The House of Life*, ovvero "Life-in-Love", che si conclude anch'esso con la medesima immagine dei dorati capelli dell'amata, «that golden hair undimmed in death». È dunque proprio attraverso due dettagli iconografici tanto concreti che Rossetti intende lasciare il sonetto aperto ad ulteriori possibilità di significazione. Il processo semiotico che scaturisce dal passaggio tra segni del linguaggio visivo e segni del linguaggio verbale innesca così una serie potenzialmente infinita di ulteriori incrementi informativi, genera-

³² Non è un caso che il personaggio del giovane amante di Lilith faccia la sua comparsa nella seconda parte del componimento. Come sottolineato da Joan Rees, la sestina del sonetto rossettiano costituisce solitamente il nucleo di elaborazione più innovativo del componimento, soprattutto nel caso in cui esso faccia parte di una doppia opera d'arte. Joan Rees, *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti, Modes of Self-Expression*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 151.

ti nell'ambito della medesima semiosi o per via del salto tra *media* diversi.

La sommaria panoramica sulla doppia opera “Lady Lilith”/“Body’s Beauty” non sarà che lo spunto per una considerazione più cauta e approfondita della doppia produzione dell’artista vittoriano e della sua composita articolazione. Per sfuggire al luogo comune di un’arte preraffaellita da «adolescenti»³³, d’ispirazione fin troppo sentimentale e di scarso valore tecnico, c’è bisogno di un’attenta educazione alla fruizione dell’opera rossettiana: vero e proprio anello di raccordo tra Romanticismo inglese di seconda generazione e Simbolismo europeo, la produzione artistica di Rossetti è del tutto svalutata nel momento stesso in cui viene etichettata come semplicemente ‘preraffaellita’. La fiamma della Confraternita si spense infatti in pochissimo tempo, a soli due anni dalla sua fondazione nel 1848, dimostrandosi in fin dei conti un semplice trampolino di lancio per artisti tanto diversi e distanti fra loro quanto lo furono Millais, Hunt e Rossetti. Al 1850 seguirono ben trent’anni di frenetica attività artistica, durante i quali l’assiduo studio di Dante, l’amore per un sensuale Rinascimento d’ispirazione italiana, e soprattutto la scoperta di una profonda vocazione poetica contribuirono ad arricchire e a complicare le basi ‘preraffaellite’ dell’arte rossettiana, trasformandola in qualcosa di molto diverso rispetto alle sue stesse origini e di incredibilmente prezioso. Il legame inscindibile tra pittura e poesia in Dante Gabriel Rossetti non può non attrarre lo spettatore del quadro nella fitta rete di rimandi che le due arti intessono di continuo tra di loro, aprendogli un immenso universo di immagini e letteratura: un vero e proprio «Palace of Art», da rivalutare in un momento storico e culturale che tanto ha in comune con quello vittoriano, dove la scienza aveva cominciato a soppiantare prepotentemente poesia e pittura,

³³Jonathan Jones, *We Can’t Escape the Pre-Raphaelites*, da “JonathanJonesonArtBlog”, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/may/16/wecantescapethepreraphaeli>, 2007.

imponendo al mondo un nuovo credo. La forza del pittore-poeta sta proprio nel suo costante muoversi al confine tra universi artistici, culturali e comunicativi differenti: questa sua intrinseca liminalità costituisce forse la caratteristica più attuale di Rossetti, rendendolo perfetto punto per lo studio di materie quali la storia dell'arte, la critica letteraria e le scienze traduttive. E se è ormai chiaro come sia nelle articolazioni tra arti e scienze che risiede il vero arricchimento per ciascuna di esse, allora Dante Gabriel Rossetti rappresenta con la sua opera la perfetta incarnazione di una collaborazione tra le arti dal carattere così moderno.

BIBLIOGRAFIA

- CAMILLETTI F. (2005), *Beatrice nell' Inferno di Londra*, La Finestra editrice, Lavis. CAMILLETTI F. (2010), *D.G. Rossetti tra «religione della mente» e decostruzione dell'Io*, in G. Oliva, M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Rocco Carabba, Lanciano.
- CONNERS J. R. (1982), «*A Moment's Monument*»: *Time in The House of Life*, in "The Journal of Pre-Raphaelite Studies", vol. II.
- DOUGHTY O. , WAHL J. R (eds.) (1967), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol. II, Clarendon Press, Oxford.
- MONCKTON MILNES R. (ed.) (1867), *The Life and Letters of John Keats*, Edward Moxon and Co., London.
- JAKOBSON R. (2002), *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli Editore, Milano (ed. or. *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963).
- MARILLIER H. C. (1899), *Dante Gabriel Rossetti, An Illustrated Memorial of His Art and Life*, George Bell and Sons, London.
- MCGANN J. (2000), *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, Yale University Press, New Haven.
- MARSH J. (1999), *Dante Gabriel Rossetti, Painter and Poet*, Orion Books, London.
- NOYES A. (1908), *William Morris, 1834-1896*, Macmillan, London.
- OLIVA G. (a cura di) (2010), *I Rossetti album di famiglia*, Rocco Carabba, Lanciano.
- PATER W. (1973), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, The Modern Library, New York.
- PIERI G. (2010), *Influenze di Dante Gabriel sui pittori italiani di fine secolo*, in G. Oliva, M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Rocco Carabba, Lanciano.
- REES J. (1981), *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti, Modes of Self-Expression*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

ROSSETTI W. M. (ed.) (1901), *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Ellis and Elvey, London.

ROSSETTI W. M. (ed.) (1985), *Dante Gabriel Rossetti, His Family Letters*, Vol. I, Ellis and Elvey, London.

ROSSETTI W. M. (1889), *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, Cassell & Company, London.

RUSKIN J. (1853), *The Stones of Venice*, Vol.II, BiblioBazaar, Charleston.

SASSO E. (2010), «*Bocca baciata non perde ventura*»: *Dante Gabriel Rossetti e la traduzione intersemiotica delle Rime di Boccaccio*, in G. Oliva, M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Rocco Carabba, Lanciano.

SPADONI C. (2010), *Sull'incerta fortuna dei Preraffaelliti in Italia*, in C. Harrison, C. Newall, C. Spadoni (a cura di), *I Preraffaelliti, il sogno del '400 da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones*, Silvana Editoriale, Milano.

TEUKOLSKY R. (2009), *The Literary Eye, Victorian art writing and modernist aesthetics*, Oxford University Press, New York.

RISORSE ON LINE

CAMILLETTI F. (2010), *Veils. A Reading of Dante Gabriel Rossetti's St. Agnes of Intercession*, in L. Caddia, E. Bizzotto (a cura di), "Ravenna", III, <http://www.oscholars.com/Ravenna/Ravenna3/Camilletti.htm>

JONES J. (2007), *We Can't Escape the pre-Raphaelites*, in "Jonathan-JonesonArtBlog", <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/may/16/wecantescapethepreraphaeli>

MCGANN J., *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti: a Hypermedia Research Archive*, <http://www.rossettiarchive.org/>

WINDLING T. (2008), *Fairies in Legends, Lore and Literature*, <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrfairies3.html>>,1997.