

Número 11, 2024
ISSN 2385-5355 (digital) • ISSN 2385-7269 (paper)
<http://revistes.uab.cat/dea>

DANTE E L'ARTE

11

Dante e il preraffaellismo

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Medievals
Bellaterra, 2024

La Beatrice preraffaellita di Dante Gabriel e Christina Rossetti. Una lettura femminista

Stefania Arcara

Università di Catania, Italia

arcara@unict.it

<https://orcid.org/0000-0002-0835-2567>



Riassunto

Attraverso la prospettiva della critica femminista che individua l'immagine della "Donna" come segno della creatività maschile nell'arte, la prima parte del saggio si concentra sull'impiego della figura di Beatrice nell'opera poetica e pittorica di Dante Gabriel Rossetti, traduttore della Vita nuova, il quale ne fa un'icona muta, secolarizzata e sensuale. La seconda parte del saggio esamina alcuni esempi della produzione poetica di Elizabeth Siddal e di Christina Rossetti che si confrontano, da un'inedita prospettiva profemminista, con la figura della donna amata quale musa ispiratrice del genio artistico maschile. Nella trama intertestuale di Monna Innominata (1881), Christina Rossetti fa parlare con una voce poetica la donna oggetto d'amore della tradizione maschile, facendola divenire soggetto della lirica amorosa. La visione cristiana che ispira la sua lirica permette alla poetessa di essere più fedele allo spirito dantesco di quanto non lo sia il fratello Dante Gabriel con la sua estetizzante Beatrice preraffaellita.

Parole chiave: Preraffaellismo, critica femminista, Beatrice, D.G. Rossetti, Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, musa.

Abstract

Through the perspective of feminist criticism that identifies the image of "Woman" as a sign of male creativity in art, the first part of the essay focuses on the use of the figure of Beatrice in the poetic and pictorial work of Dante Gabriel Rossetti, translator of the Vita nuova, who represents her as a mute, secularised and sensual icon. The second part of the essay examines some instances of the poetic production of Elizabeth Siddal and Christina Rossetti, who confront, from an unprecedented proto-feminist perspective, the figure of the beloved woman as muse inspiring the male artistic genius. In the intertextuality of Monna Innominata (1881), Christina Rossetti allows the female love object of the male tradition to speak with a poetic voice, making her the subject of amatory lyrics. The Christian vision that inspires her lyrics allows the poet to be more faithful to the spirit of Dante than her brother Dante Gabriel, with his aestheticising Pre-Raphaelite Beatrice.

Keywords: Preraphaelites, feminist criticism, Beatrice, D.G. Rossetti, Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, muse.

Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna
(Dante Alighieri, *Vn, XLII*)

La donna, tuttavia, non è poeta: o è la Musa o è nulla.
(Graves, 1948/2009, p. 517)

L'arte sta a significare dunque la relazione
tra la creatività maschile ispirata
e il suo oggetto – la bellezza femminile passiva.¹
(Cherry & Pollock, 1984, p. 217)

La Beatrice muta di Dante Gabriel Rossetti

La nota predominante della pittura preraffaellita è “uno spiritualizzato erotismo” sullo sfondo di un mondo fantastico e medievaleggiante (Landow, 1996, p. 812): caposcuola di tale corrente pittorica e poetica fu Dante Gabriel Rossetti, al quale si deve in gran parte l'elaborazione di quella cifra dell'estetismo vittoriano che è la “donna preraffaellita”, conosciuta nella storia dell'arte anche come “the Rossetti woman” (Mancoff, 1985, p. 80). L'immagine femminile creata da artisti e poeti vittoriani si declinava, secondo i canoni dell'ideologia patriarcale, in due varianti simmetriche e complementari: Madonne e Maddalene, donne passive angelicate e aggressive *femmes fatales*. Nell'iconografia preraffaellita sono presenti entrambe le tipologie, ma mentre la seconda svolge un ruolo relativamente minore, la prima – la creatura passiva e contemplativa, ma pur sempre sensuale ed erotizzata – è una figura centrale. Il corpus letterario e pittorico rossettiano è affollato di figure femminili – alcune sante, altre demoniache – quali Ofelia, la Vergine Maria, Lilith, Elena di Troia e Maria Maddalena (Straub, 2009, p. 63): tra queste, il personaggio di Beatrice occupa un posto speciale, in quanto epitome della combinazione di sensualità e spiritualità ricercata dall'artista.

La “Donna” è molto più di un tema ricorrente tra i tanti nell'arte rossettiana: come si tenterà di dimostrare in queste pagine attraverso il caso emblematico della Beatrice dantesca rivisitata da Rossetti, la “Donna” funziona come *segno* della creatività maschile (Cherry & Pollock, 1984). Con l'uso della maiuscola per “Donna” si intende sottolineare, in questo saggio, la distinzione teorica elaborata dal femminismo materialista francese, in particolare da Monique Wittig (2019, p. 24), tra le donne e il mito de “la Donna”. Come spiega Wittig, “per noi ‘la donna’ non esiste; non è che una formazione immaginaria, laddove ‘le donne’ sono il prodotto di una relazione sociale”.

1. Dove non diversamente indicato, le traduzioni dall'inglese sono mie.

È precisamente in quanto formazione immaginaria forgiata dall'ideologia patriarcale che la Donna è funzionale, per Rossetti, all'arte stessa: l'autore lo teorizza apertamente nel suo racconto giovanile, *Hand and Soul*, che non a caso diventerà un manifesto dell'estetismo britannico (Landow, 1996, p. 807). Pubblicato nel numero inaugurale della rivista *The Germ* (1850), il periodico fondato dalla Confraternita dei Preraffaelliti, questo racconto in forma di parabola ha tra le sue fonti la *Vita nuova* dantesca (Pesce, 2015, p. 217). Il protagonista, un immaginario pittore aretino del XIII secolo, Chiaro dell'Erma, viene visitato dalla visione di una donna bellissima che lo incoraggia a dipingerla e che si rivelerà essere l'Anima stessa dell'artista. Soggetto dell'arte di Rossetti è dunque una Donna massimamente idealizzata, che non è altri che la propria anima, "al contempo fonte, mezzo e fine dell'arte medesima" (Pesce, 2015, p. 206). È stato notato, infatti, come le figure femminili che ricorrono nella produzione di Rossetti abbiano tutte qualcosa in comune: sono fulcro ed espressione dell'idealismo dell'autore (Hunt, 1968, p. 179) e al tempo stesso strumenti per la costruzione della sua – molto materiale – fama d'artista.

Il tema "ossessivo" (Roberts, 1974, p. 376) che domina l'arte di Rossetti – l'amore eterosessuale, *ovvero* la Donna – è intimamente legato al fascino esercitato su di lui dalle opere di Dante Alighieri. È noto il grande interesse per i temi danteschi mostrato dai membri della famiglia Rossetti – famiglia che Alison Milbank (1998, p. 7) arriva a chiamare "quell'impresa domestica dantesca": tutti i figli di Gabriele Rossetti (1783-1854), poeta e studioso di Dante esule a Londra, si confrontarono infatti con il poeta nazionale italiano. Dante Gabriel, il quale deliberatamente cambiò l'ordine dei propri nomi di battesimo dando priorità a quello dell'illustre poeta, tradusse la *Vita nuova* e dedicò numerosi dipinti a soggetti danteschi; il fratello William Michael tradusse l'*Inferno*, mentre le sorelle, Maria Francesca e la più celebre Christina, pubblicarono testi di critica dantesca (Arseneau, 2004, pp. 163- 180).

L'importanza di Dante per il progetto estetico preraffaellita è testimoniata dal lavoro di traduzione al quale si dedicò con entusiasmo il giovane Dante Gabriel alla fine degli anni '40 (Marsh, 2005, pp. 16-18) e che costituì "per lui un vero e proprio apprendistato poetico. Il risultato di questo impegno fu il volume *Early Italian Poets* (pubblicato soltanto nel 1861), contenente traduzioni in versi, tra gli altri, di Guido Cavalcanti, Cielo d'Alcamo, Jacopo da Lentini, Guido Guinizelli, Cecco Angiolieri, molti dei quali celebravano, naturalmente, la bellezza e le doti spirituali di una donna.² Il volume contiene anche la

2. Su Rossetti traduttore di Dante e dei poeti italiani si vedano, tra gli altri, Gitter, 1974 e Moriconi, 2014.

traduzione rossettiana della *Vita nuova*, l'opera dantesca che rivest "maggiore importanza per l'impresa estetica di Rossetti e che costitu", più della *Commedia*, il punto focale della sua devozione per Dante. Nell'età vittoriana, come ha dimostrato Steve Ellis (1983, pp. 102-32), si può parlare di un vero e proprio "culto" per la *Vita nuova*, del quale Dante Gabriel Rossetti fu il principale promotore. Per Rossetti la *Vita nuova* è un testo cruciale, "quasi onnipresente nella sua produzione artistica", che l'autore rivisita e arricchisce di "esoterismo, in chiave neoplatonica, e di simbolismo" (Pesce, 2015, p. 217).

Ciò che interessa ai fini della nostra analisi è che la rivisitazione del motivo letterario di Dante e Beatrice è funzionale per Rossetti alla costruzione della propria identità di artista ovvero di *genio creatore*; Beatrice *legittima* l'arte di Rossetti il quale, attraverso di lei, si autorappresenta come un uomo ispirato a produrre grande arte dall'amore per una donna bellissima ma irraggiungibile (Cherry & Pollock, 1984, p. 207). Nella sua introduzione alla traduzione della *Vita nuova*, l'autore accenna alla figura di Beatrice in termini strategicamente vaghi:

The *Vita Nuova* is a book which only youth could have produced, and which must chiefly remain sacred to the young; to each of whom the figure of Beatrice, less lifelike than lovelike, will seem the friend of his own heart. (Rossetti, 1861, p. 191).³

Com'è stato osservato (Milbank, 1998, p. 106), "tale vaghezza permette a ogni lettore (concepito, come lo è sempre nel caso di Rossetti, come uomo) di pensare a Beatrice come alla propria donna, o di adattare le fattezze dell'amata" ai versi a lei dedicati che si appresta a leggere. Beatrice è, dunque, intercambiabile con qualsiasi altra donna amata da un giovane uomo, scrittore o lettore, produttore o fruitore di arte. La verosimiglianza ("lifelike") di Beatrice come individuo reale è meno rilevante, scrive Rossetti, del suo ruolo di donna identificata con l'Amore ("lovelike"): l'esistenza di Beatrice coincide e si esaurisce, in questa visione, con le esigenze del poeta-amante. Com'è stato notato, la rivisitazione rossettiana di fatto "de-universalizza" il significato della Beatrice dantesca, la sua "funzione pubblica" nel creare "onestade" in coloro che sono attorno a lei (Ellis, 1983, pp. 121-122) e, al contrario, traspone Beatrice nel circolo privato e amoroso dell'autore vittoriano.

L'idealizzazione di Beatrice da parte di Rossetti coesiste, tuttavia, con l'affermazione della sua esistenza storica, che l'autore vittoriano non intendeva affatto negare: al contrario, egli leggeva la *Vita nuova* come documento

3. "La Vita Nuova è un libro che soltanto la gioventù avrebbe potuto produrre e che deve rimanere sacro soprattutto ai giovani: a ognuno di loro la figura di Beatrice, più simile all'amore che alla vita, apparirà quale amica del proprio cuore".

autobiografico e resoconto immediato delle emozioni di Dante (Straub, 2009, p. 50). Intorno alla metà del secolo si svolse in Inghilterra un intenso dibattito sulla realtà storica di Beatrice e sull'identificazione con Bice Portinari (Milbank, 1998, p. 102 ss). In questo contesto Dante Gabriel Rossetti dovette confrontarsi con l'ingombrante eredità del padre, Gabriele, il quale era stato un prolifico commentatore, noto per le sue teorie incentrate su una lettura interamente allegorica ed esoterica delle opere dantesche, ispirata al rosacrocianesimo – teorie che Umberto Eco (1992, p. 54 ss) considera un caso emblematico di "sovrainterpretazione". In particolare, in *La Beatrice di Dante*, Gabriele Rossetti (1842, p. 78) contestava risolutamente l'esistenza storica di Beatrice ("Figlia della mente di Dante è Beatrice, di ciò non v'ha dubbio") e si spingeva fino a negare la storicità di tutte le donne amate dagli stilnovisti, per lui nient'altro che simboli in codice di propaganda ghibellina (Bianchi, 1999, p. 28). In contrasto con tale lettura, che derubricava l'elemento amoroso a mero codice allegorico, il figlio Dante Gabriel esalta la figura di Beatrice quale donna reale e realmente amata dal poeta: la centralità della vicenda amorosa nella poetica dantesca viene difesa e ribadita dall'autore preraffaellita, che farà del tema amoroso declinato in senso autobiografico (con l'implicito parallelismo tra sé e Alighieri) non solo materia costitutiva della propria produzione poetica e pittorica ma, come si è già accennato, strumento di legittimazione della propria creatività maschile.

L'ideale parallelismo tra la vicenda di Dante e quella del suo omonimo vittoriano si realizza, nell'estetica rossettiana, attraverso la figura di Beatrice come oggetto d'amore e venerazione. Tuttavia Rossetti vede questa figura femminile non tanto come guida e veicolo di forza divina, bensì "come colei che prende il posto del divino, al punto che essa rappresenta letteralmente *tutto* agli occhi dell'artista innamorato: "so that all ended with her eyes / Hell, Purgatory, Paradise", come recita un verso della poesia *Dante in Verona* (Rossetti, 1881, p. 72).⁴ "Il concetto di Amore per Rossetti" – come nota Ellis (1983, p. 120) – "mira a un tipo di realizzazione ben diversa da quello di Dante": Rossetti tenta di conciliare, identificandoli, l'amore idealizzato e spirituale con l'amore sensuale, finendo per "far diventare valore supremo il proprio confuso e fin troppo umano concetto di amore, chiamandolo Dio" (Hough, 1949, p. 80). La Donna diventa dunque un fine in sé, il culmine del desiderio del poeta, non più tramite dell'amore divino, non più investita di significato teologico. La dimensione carnale che pervade la poesia rossettiana ne segna la profonda distanza rispetto a quella dantesca (Ellis, 1983, p. 122): come sottolinea Mario

4. "Così che tutto finì con i suoi occhi / Inferno, Purgatorio, Paradiso".

Praz (1958, pp. 365-366) a proposito della ballata *The Blessed Damozel*, incentrata su una figura femminile simile a Beatrice assunta in cielo (nonché oggetto di un dipinto dallo stesso titolo), le immagini di Rossetti “derivano direttamente dallo *stil nuovo*, ma vengono degradate a oggetti di scena, diventano ornamento arcaizzante, prive del loro spirito originario” – un’osservazione che si può estendere a tutta la produzione rossettiana ispirata a temi italiani e medievali.

Anche nella pittura i temi danteschi sono presenti nell’arco di tutta la carriera dell’artista, in una serie di oli, acquarelli e disegni incentrati sull’idea che l’amore romantico sia equivalente alla salvezza spirituale (Mancoff, 1985, p. 76). Significativamente, il dipinto di maggiori dimensioni mai eseguito da Rossetti ha come soggetto Beatrice: si tratta di *Dante’s Dream at the Time of the Death of Beatrice* (1871), conservato alla Walker Art Gallery di Liverpool, nel quale la figura femminile ha il volto della modella Jane Morris. Ma è il celeberrimo *Beata Beatrix* (c. 1863-1870) – uno dei quadri più “iconici” dell’età vittoriana (Straub, 2009, p. 1) – l’opera che meglio esemplifica l’uso strategico da parte di Rossetti della figura di Beatrice per raggiungere la massima identificazione con il Sommo Poeta e a un tempo realizzare la fusione tra eros e trascendenza cos“ centrale nella sua arte. In una lettera del 1871 cos“ il pittore commentava il soggetto dell’opera, la morte di Beatrice cos“ come è descritta nella *Vita nuova*:

[...] the picture [...] is not at all intended to represent Death, but to render it under the semblance of a trance, in which Beatrice, seated on a balcony overlooking the city, is suddenly rapt from earth to heaven. (Rossetti, 2005, vol. 5, p. 42).⁵

Figura a un tempo terrena e celestiale, la *Beatrix* rossettiana, ritratta in una sorta di “trance”, serve dunque “da ispirazione per esplorare le possibilità di trascendenza dell’amore erotico” (Arseneau, 2004, p. 168), simbolicamente evocate anche dalla colomba rossa aureolata che depone tra le mani di lei l’ambiguo fiore di *papaver somniferum*. La qualità onirica ed enigmatica di questo dipinto – letto alla luce del manifesto rossettiano *Hand and Soul* prima citato – conferma che per Dante Gabriel la vera arte “è nella rappresentazione di sé, nell’esperienza interiore che si fa simulacro – e il simulacro ha forma di donna” (Camilletti, 2005, p. 80).

Questa “donna come segno” della creatività maschile (Cherry & Pollock, 1984) può assumere fattezze diverse, a seconda delle modelle utilizzate dall’artista. La modella per *Beata Beatrix* fu Elizabeth Siddal, che era divenuta moglie di

5. “Il dipinto [...] non intende affatto rappresentare la Morte, ma evocarla con le sembianze di una trance, nella quale Beatrice, seduta a un balcone che sovrasta la città, viene improvvisamente rapita dalla terra al cielo”.

Rossetti a maggio del 1860, dopo anni di procrastinazione da parte del pittore, riluttante a onorare la promessa di matrimonio, ed era morta tragicamente a febbraio del 1862, a trentadue anni:⁶ quando il quadro fu completato, nel 1870, Siddal dunque non era più in vita da diversi anni. Sebbene *Beata Beatrix* sia stato a lungo ritenuto una sorta di monumento funebre che dimostrerebbe la devozione di Rossetti per la moglie, in realtà, come attestano le lettere dell'artista, non solo l'idea del dipinto risale a molti anni prima della scomparsa di Siddal, ma l'opera rappresentava prima di tutto per l'autore un "poetic work" che gli avrebbe portato riconoscimento professionale ed economico (Taylor, 1995, p. 30; Dunstan, 2010, p. 90). Nel 1863, infatti, Rossetti riprese in mano un ritratto di Siddal in forma di schizzo, da lui realizzato tempo addietro, e decise di impiegarlo come base per il nuovo dipinto, continuando a utilizzare la donna come modella *in absentia* (Dunstan, 2010, p. 90). L'immagine postuma di Siddal diventa così "chimera stilnovista, Beatrice anglosassone, angelicata e irraggiungibile, ispiratrice, da morta ancor più che in vita, del Dante vittoriano" (Arcara, 2009, p. 16).

La morte prematura di Siddal contribuì provvidenzialmente all'identificazione, alimentata dal fratello e biografo di Dante Gabriel, William Michael, tra la giovane modella e la Beatrice dantesca: a tale parallelismo rimandano anche alcuni indizi, in *Beata Beatrix*, nel paesaggio urbano sullo sfondo, realizzati dalla mano del pittore in modo talmente vago da poter evocare tanto il Tamigi e il Battersea Bridge di Londra quanto l'Arno e il Ponte Vecchio di Firenze (Johnson, 1975, p. 553; Vesce 2015, p. 214). Com'è stato notato (Mancoff, 1985, p. 82), la figura femminile ritratta in *Beata Beatrix* subirà una sinistra metamorfosi nella "Graham replica" del 1871-73 (una delle sei copie del quadro realizzate negli anni dal pittore a scopo di lucro), conservata all'Art Institute of Chicago: qui le fattezze di Beatrice non appaiono più riconducibili a quelle di Elizabeth Siddal, ma sono diventate piuttosto i tratti accentuati della generica e standardizzata "Rossetti woman".

Si conferma dunque l'operazione estetica rossettiana: la suprema idealizzazione e celebrazione della Donna coincidono con l'affermazione dell'autorità artistica maschile, della propria cifra stilistica, analogamente a quanto accade nella sua poesia. Lo testimoniano i versi conclusivi del sonetto *The Portrait* (1870, p. 197), nei quali il pittore-poeta si compiace di affermare il diritto di proprietà che egli esercita sull'oggetto femminile da lui ritratto, grazie alla funzione eternizzante dell'arte:

6. Per un profilo biografico e artistico di Elizabeth Siddal, cfr. Marsh 1989; 1991 e Arcara 2009.

Her face is made her shrine. Let all men note
 That in all years (O Love, thy gift is this!)
 They that would look on her must come to me. (vv. 9-14).⁷

È l'io dell'artista che conclude il verso finale ("must come to *me*"), il vero protagonista della poesia in cui la Donna, puro oggetto estetico-amoroso dello sguardo maschile, non è altro che un viso, e questo nient'altro che un "altare" ("shrine"). Il volto di lei è tanto venerato quanto privato di individualità: non a caso è stato impossibile stabilire con certezza l'identità storica della donna ritratta in questi versi, riguardo alla quale sono state formulate ben tre ipotesi (Elizabeth Siddal, Jane Morris, o Alexa Wilding).⁸ Al di là dell'interesse biografico, è irrilevante stabilire di chi si tratti: di fatto, queste donne reali sono intercambiabili per l'artista, poiché la "Donna come segno" è una posizione che può essere occupata indifferentemente da chiunque tra loro.

È significativo, infatti, che per incarnare la Beatrice dantesca Rossetti abbia impiegato nel corso degli anni una varietà di modelle – un dato storico che confessa la leggenda romantica costruita intorno alla giovane moglie defunta, commemorata come *Beata Beatrix*.⁹ Come ha ricostruito Taylor (1995, p. 31), Elizabeth Siddal posò come Beatrice nel 1851 e nel 1855, e fu modella "postuma" per lo stesso ruolo nel 1864, 1869, 1871, 1872, 1877, 1880; Jane Morris fu utilizzata come Beatrice nel 1859, 1871, 1876, 1879, 1880; altre modelle nel 1849, 1850, 1856. In queste opere, in realtà, l'artista non ritraeva Siddal o Morris, ma un'icona che rappresentava la sua idea di amore (Shefer, 1987, p. 14). La Beatrice dantesca rivisitata in chiave preraffaellita da Rossetti è, in ultima analisi, l'immagine di una donna che non appartiene a un particolare tempo e luogo, ma è "una donna senza tempo, un'immagine iconica di donna" (Roberts, 1974, p. 376), funzionale all'identità stessa dell'artista.

7. "Il suo volto è il suo altare. Tutti gli uomini sappiano / che negli anni (o Amore, questo è il tuo dono!) / coloro che vorranno guardarla dovranno venire da me."
8. Per le ipotesi si veda il commento al testo in The Rossetti Archive. Disponibile su <http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1868.s212.raw.html> (consultato il 9.04.2024).
9. Sia Taylor (1995) che Dunstan (2010) insistono sull'importanza di de-romanticizzare il rapporto tra Siddal e Rossetti. Il mito romantico di Siddal come Beatrice dantesca viene promosso da William Michael Rossetti anche per riabilitare la reputazione pubblica del fratello, danneggiata da varie notizie che erano trapelate (la sua riluttanza a onorare la promessa di matrimonio, i ripetuti tradimenti con altre modelle, infine la profanazione della tomba di Siddal, organizzata dal pittore sette anni dopo la morte della moglie, per recuperare i manoscritti delle proprie poesie che aveva sepolto nella sua bara e che in un secondo tempo decise di pubblicare). Per una ricostruzione della vicenda si veda Arcara, 2009, p. 19 ss.

Elizabeth Siddal e Christina Rossetti: se Beatrice potesse poetare

La rivisitazione preraffaellita di Beatrice esemplifica la dinamica di produzione estetica incentrata sulla gerarchia Artista/Musa, Poeta/Donna, sguardo maschile/oggetto femminile, con la quale dovettero confrontarsi le pittrici e le poetesse vittoriane – quelle donne, cioè, che intendevano assumere la posizione di *soggetto* creatore di arte. Le circostanze sociali e materiali in cui si trovarono a tentare l'impresa erano tutte a loro svantaggio: tra gli ostacoli vi era lo stigma sociale della “pubblicazione”, cioè dell'esposizione pubblica considerata sconveniente per una donna (Mermin, 1995, p. 65); qualora fossero riuscite a raggiungere la fama, le donne venivano costrette nella “categoria particolare e specifica” di “female artist” o “poetess”, ben distinta da quella universale (ovvero maschile) di genio artistico (Janzen Kooistra, 2002, p. 23; Conley, 1994, p. 379).¹⁰ Escluse per secoli dall'istruzione universitaria, generalmente le donne non possedevano il vantaggio di un'istruzione formale classica, e ancora più raramente ricevevano una formazione artistica professionale. Mentre la società patriarcale conferiva a Dante Gabriel Rossetti e agli altri giovani pittori, in quanto uomini, il privilegio di perseguire le proprie ambizioni, sostenuti sia dalla famiglia che da istituzioni quali la Royal Academy School of Art (Janzen Kooistra, 2002, pp. 22-23), l'accesso a quest'ultima fu proibito alle donne fino agli anni '60 dell'Ottocento (sebbene dotata di talento artistico, Christina Rossetti ripiegò infatti sulla pratica più modesta dell'illustrazione di libri; Janzen Kooistra, 2002).¹¹ Per una giovane donna della classe media dedicarsi all'arte da dilettante poteva costituire una graziosa attività “femminile”, analoga al ricamo e al pianoforte, ma una carriera come artista professionista era considerata inappropriata per una donna (Marsh, 1989, p. 165).

A fronte di queste barriere sociali, nel circolo artistico preraffaellita Elizabeth Siddal e Christina Rossetti, riuscirono, in modi diversi, a divenire creatrici di arte e poesia, e si confrontarono necessariamente con quell'icona muta della (rigorosamente maschile) Pre-Raphaelite Brotherhood, la Beatrice dantesca. La vistosa intertestualità dei loro versi entra in polemica non solo con la tradizione della lirica d'amore medievale e rinascimentale, ma anche col discorso patriarcale dell'Inghilterra vittoriana, nel quale, com'è stato notato (Conley, 1994, p. 375), le figure di Beatrice e della Laura petrarchesca venivano rivisitate come modello supremo di “femminilità” prescritto per le donne della classe media. Come vedremo, la prospettiva poetica di queste due autrici, Siddal e

10. Non a caso, l'ambivalenza tra desiderio di fama e riserbo “femminile” caratterizzò la carriera poetica e la vicenda biografica di Christina Rossetti (Conley, 1994; Easley, 2001).

11. Sulle opportunità di accesso alla formazione artistica per le donne vittoriane, cfr. Cherry 1993.

Rossetti, mette in questione l'ideologia patriarcale veicolata da celebri testi della cultura dominante a loro contemporanea quali, per citarne solo alcuni, il saggio di John Ruskin *Of Queen's Gardens* (1864) e il poema di Coventry Patmore *The Angel in the House* (1856-58), denso di immagini e temi danteschi. In questi documenti centrali della "politica sessuale vittoriana" (Millet, 1970, p. 126), che celebrano la Donna come ispirazione e guida morale dell'uomo, Beatrice è "vittorianizzata" (Fraser, 1992, p. 145): essa non segue, come nella *Commedia*, la propria traiettoria individuale verso la presenza divina, ma è piuttosto "costretta all'interno della relazione erotica con l'uomo che la ama" (Milbank, 1998, p. 110) e con cui realizza, in quanto moglie, una fusione totale. È dunque anche con questa Beatrice angelo del focolare domestico vittoriano, oltre che con quella dantesca e stilnovista, che Siddal e Rossetti si confrontano criticamente nel momento in cui prendono parola come poetesse.

A dispetto del ruolo passivo di musa e moglie nel quale è stata a lungo relegata, Siddal fu pittrice e poetessa, unica donna a partecipare alla mostra preraffaellita a Russell Place, a Londra, nel 1857 (Marsh, 1989, p. 59; Arcara, 2009, p. 52). Nel suo pur limitato corpus poetico spicca il componimento *The Lust of the Eyes*, nel quale l'autrice fa parlare un uomo in prima persona. In questi versi la tradizione cortese, quella della poesia trovadorica e dell'omaggio alla Donna sono evocate da Siddal per smascherare l'ipocrisia dell'artista-amante che assume una posa di inferiorità ai piedi dell'amata ("Low sit I down at my Lady's feet");¹² la poesia, attraversata da una vena di amaro sarcasmo, rivela come la devozione dell'uomo non sia altro che "una forma di edonismo egoistico, limitato all'effimera bellezza della carne e pronto a rivolgersi altrove non appena questa sarà sfiorita" (Arcara, 2009, p. 40). Ancora più rilevante, considerata la fama postuma di Siddal come Beatrice preraffaellita, è il messaggio contenuto in *The Lust of the Eyes*: la denuncia del rapporto di potere tra l'artista e la modella-musa, basato sull'oggettificazione attraverso lo sguardo. Un secolo prima della teorizzazione del *male gaze* da parte di Laura Mulvey (1975), Elizabeth Siddal e – come vedremo – Christina Rossetti decostruiscono con lucidità profemminista quella "violenza scopica implicita alla rappresentazione maschile" (Saggini, 2000, p. 306).

La poesia di Rossetti *In an Artist's Studio*, scritta il 24 dicembre 1856 ma rimasta a lungo inedita, probabilmente per via del troppo chiaro riferimento al fratello (Marsh, 1994, p. 271), e infine pubblicata postuma nel 1896, offre un'acuta disamina della dinamica di potere sottesa al rapporto tra artista e modella. Composto dopo una visita della poetessa allo studio di Dante Gabriel

12. "Umile siedo ai piedi della mia Signora" (Siddal, 2009, pp. 74-75).

a Blackfriars, le cui pareti erano tappezzate di ritratti di Siddal, (“One face looks out from all his canvasses”), il sonetto rivela l’ossessione narcisistica e vampirizzante del pittore per la sua musa (“He feeds upon her face by day and night”) e l’artificiosa idealizzazione della donna (“Not as she is, but as she fills his dream”).¹³ L’impiego della Donna “come segno”, che la critica femminista novecentesca (Cherry & Pollock, 1984) indicherà come espressione dell’ideologia patriarcale, viene individuato con straordinaria precisione da Christina Rossetti che cos’ “allude alla pratica estetica del fratello: “every canvass means / the same one meaning, neither more, nor less”,¹⁴ denunciando, cioè, “la fissità del significato” (Chapman, 2000, p. 95) imposto all’immagine della donna, sia essa ritratta come “A queen in opal or in ruby dress, / A nameless girl in freshest summer greens, / A saint, an angel”¹⁵ o, si potrebbe aggiungere, come Beatrice.

Ma la poetessa vittoriana si spinge ben oltre la critica al fratello, confrontandosi creativamente con secoli di lirica amorosa maschile. In risposta alla “lunga tradizione di poesie che celebrano donne morte e mute” (Mermin, 1995, p. 73), Christina Rossetti concepisce una sequenza di sonetti, *Monna Innominata* (1881), con un’inedita prospettiva femminile incentrata su un dialogo intertestuale: ognuno dei quattordici componimenti è preceduto, a mo’ di epigrafe, da due versi in lingua italiana, uno di Dante e l’altro di Petrarca. Mentre, come sottolinea Arseneau (2004, p. 180), la materia dantesca poteva facilmente essere utilizzata da un uomo per la propria poesia, la figura della donna ispiratrice poneva dei problemi a una poetessa. Nella sua raccolta di sonetti Christina Rossetti affronta infatti il difficile compito di ribaltare la prospettiva e dare una voce poetica a Beatrice, facendola divenire *soggetto* della lirica amorosa.

Tuttavia, la poetessa complica le cose, contrapponendo alla “poetica maschile nella quale il nome proprio femminile assume una qualità feticistica” la sua personale “estetica dell’anonimato” (Conley, 1994, p. 374): a parlare in questi sonetti non è infatti esplicitamente il personaggio di Beatrice, bensì “la donna senza nome che dà il titolo all’opera, e che non solo occupa la posizione di oggetto amato tradizionalmente associata a Beatrice (come alla Laura petrarchesca), ma al tempo stesso assume quella di soggetto amante e parlante. L’autrice evita di assegnare un’identità specifica alla protagonista dei versi, rendendola cos’ in qualche modo rappresentativa della voce delle donne e della posizione sociale a partire dalla quale questa voce si esprime.

13. “Uno stesso viso dalle sue tele ti guarda”; “Si nutre l’artista del suo viso notte e giorno”; “Non come essa è, ma come egli in sogno la creava” (Rossetti, 2011, pp. 58-59).

14. “Ogni tela mostra / Lo stesso singolo significato, né più né meno” (Rossetti, 2011, pp. 58-59).

15. “Una regina con vesti di rubino o opale, / Un’ignota fanciulla nel più fresco verde d’estate / Una santa, un angelo” (Rossetti, 2011, pp. 58-59).

La breve prefazione in prosa con cui Rossetti introduce la sequenza di sonetti è un testo di grande rilievo: definita dagli studiosi “una dichiarazione proto-femminista straordinariamente audace” (Conley, 1994, p. 375), nonché “quasi un trattato di critica decostruzionista e post-strutturalista” (Whitla, 1987, p. 93), essa evoca sin dall’incipit i nomi di Beatrice e di Laura, esplicitando da subito il progetto intertestuale dell’opera:

Beatrice, immortalized by ‘altissimo poeta [...] cotanto amante’; Laura, celebrated by a great tho’ an inferior bard – have alike paid the exceptional penalty of exceptional honour, and have come down to us resplendent with charms, but (at least, to my apprehension) scant of attractiveness.¹⁶

Pur ricorrendo alla retorica dell’umiltà (“at least, to my apprehension”) tipica della sua scrittura, Rossetti pone una sfida radicale alle premesse ideologiche della tradizione letteraria maschile, evocata attraverso le icone di Beatrice e Laura. Il topos della donna bella e virtuosa è messo in discussione con il riferimento audace a “un prezzo pagato” da queste donne per la venerazione di cui sono rese oggetto: esse sono figure letterarie unidimensionali – sembra dire Rossetti – che non ci parlano mai in quanto soggetti. L’autrice immagina dunque uno scenario diverso, un tempo remoto in cui vissero “donne innominate” (in italiano nel testo), dotate del medesimo dono per la poesia (“poetic aptitude”) dei loro amanti, e partecipi di un rapporto d’amore basato sull’eguaglianza e la reciprocità. La poetessa si chiede dunque che cosa sarebbe successo se una di queste donne avesse parlato “for herself”, in prima persona: i sonetti che seguono sono la realizzazione poetica di questa ipotesi.

Attraverso una fitta rete intertestuale, *Monna Innominata* decostruisce cos’una secolare tradizione letteraria: la donna – che secondo la consuetudine dovrebbe essere bella, distante e desiderabile – qui disorienta chi legge poiché essa si presenta come soggetto, oltre che oggetto del desiderio, ed esprime il proprio senso di inadeguatezza come oggetto amato usando il tono di umiltà autodenigratoria tipicamente adottato dall’uomo (Mermin, 1995, p. 71). Come è stato notato (Straub, 2009 p. 56), Christina Rossetti realizza una revisione radicale del concetto di amore, che è presentato come un sentimento fragile e mutevole: esso non è per “Monna innominata” quello stato d’animo monolitico di cui parla Dante, quel sentimento costante e inalterabile che egli prova dal preciso istante in cui da bambino vide Beatrice per la prima volta. Il soggetto parlante femminile qui descrive invece una dinamica del desiderio caratterizzata

16. “Beatrice, immortalata dall’altissimo poeta [...] cotanto amante’; Laura, celebrata da un vate grande, seppure inferiore, – hanno pagato entrambe il prezzo eccezionale di un eccezionale onore, e sono giunte a noi splendenti di fascino, ma (almeno a mio avviso) povere di attrattive” (Rossetti, 1995, pp. 268-269).

da oscillazioni ed esitazioni (Straub, 2009, p. 57). In contrapposizione alla precisa simbologia dantesca del primo incontro con Beatrice, nel sonetto 2 di *Monna Innominata* la voce femminile racconta – contro ogni aspettativa di chi legge – della propria totale amnesia riguardo al giorno in cui ha conosciuto l'amato: “[...] it might be / Summer or Winter for aught I can say / so unrecorded did it slip away”.¹⁷ Si contrappone alla tradizione anche il tema, che ricorre insistentemente nell'opera, dell'amore eterosessuale pensato come rapporto egualitario, come nel sonetto 7: “so shall we stand / as happy equals in the flowering land / of Love”.¹⁸ Questo amore, per Christina Rossetti, è tuttavia subordinato a quello per Dio. Che la sua poesia d'amore si rivolga in ultima analisi alla dimensione divina è chiaro nel sonetto 6, in cui la donna parla all'amato vincolando l'amore terreno a quello per Dio: “Yet while I love God the most / [...] love is such / I cannot love you if I love not Him, / I cannot love Him if I love not you”.¹⁹

La lettura teocentrica che Christina, anche nei suoi scritti in prosa,²⁰ fa delle opere dantesche, spiega la scelta di trarre le epigrafi che precedono i sonetti di *Monna Innominata* dalla *Commedia* e non dalla *Vita nuova*, il testo prediletto e tradotto dal fratello Dante Gabriel, che ci si sarebbe aspettato come riferimento intertestuale in una lirica d'amore. A ben vedere, Christina mette tacitamente in questione l'autorità maschile (Arseneau, 2004, p. 180), proponendo una lettura che va in direzione contraria alle appropriazioni dantesche del padre, in chiave esoterica, e del fratello, in chiave amatoria. La visione cristiana, e in fondo anche quella profemminista, di Christina Rossetti la portano a distanziarsi dalle preoccupazioni romantiche ed estetizzanti della Confraternita preraffaellita e a essere molto più fedele allo spirito dantesco di quanto non lo fosse il fratello Dante Gabriel, con la sua Beatrice secolarizzata e sensuale, mero segno della creatività maschile.

BIBLIOGRAFIA

Arcara, S. (2009). Elizabeth Siddal poetessa preraffaellita. In E. Siddal, *“Di rivi e gigli”*. *Poesie e lettere* (a cura di S. Arcara, pp. 7-47). Bari: Palomar.

17. “Per quel che so, poteva essere estate oppure inverno, tanto inosservato è scivolato via” (Rossetti, 1995, pp. 272-273).
18. “Così saremo uguali nel fiorito paese dell'amore” (Rossetti, 1995, pp. 278-279).
19. “Amo Lui di più [...] / amore è tale / che non posso amare te se non amo Lui, / non posso amare Lui se non ti amo” (Rossetti, 1995, pp. 278-279).
20. Si tratta dei due articoli “Dante, an English Classic”, pubblicato in *The Churchman's Shilling Magazine* nel 1867 e del più ambizioso “Dante. The Poet Illustrated out of the Poem”, apparso in *The Century* nel 1884. Cfr. Arseneau, 2004, p. 164 e ss.

- Arseneau, M. (2004). *Recovering Christina Rossetti. Female Community and Incarnational Poetics*, New York: Palgrave Macmillan.
- Bianchi, P. (1999). From "Improvvisatrice" to Beatrice: Gabriele Rossetti's Influence on his Daughter, Christina. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 8, Spring, 17-33.
- Camilletti, F. (2005). *Beatrice nell'inferno di Londra: saggio su Dante Gabriel Rossetti*. Lavis: La Finestra.
- Cherry, D. (1993). *Painting Women. Victorian Women Artists*. London: Routledge.
- Cherry, D., & Pollock, G. (1984). Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall. *Art History*, 7 (2), 206-227.
- Conley, S. (1994). "Poet's Right". Christina Rossetti as Anti-Muse and the Legacy of the "Poetess". *Victorian Poetry*, 32 (3/4), 365-386.
- Dunstan, A. (2010). The Myth of Dante Gabriel Rossetti's "Beata Beatrix" as memorial painting. *The British Art Journal*, 11 (1), 89-92.
- Easley, A. (2001). Gender and the Politics of Literary Fame: Christina Rossetti and "The Germ". *Critical Survey*, 13 (2), 61-77.
- Eco, U. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, S. (1983). *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraser, H. (1992). *The Victorians and Renaissance Italy*. Cambridge Mass.: Blackwell.
- Gitter, E. (1974). Rossetti's Translation of Early Italian Lyrics. *Victorian Poetry*, 12 (4), 351-362.
- Graves, R. (1948/2009). *La dea bianca. Grammatica storica del mito poetico* (A. Pelissero, Trad.). Milano: Adelphi.
- Hough, G. (1949). Rossetti and Dante. In *The Last Romantics* (pp. 67-82). London: Duckworth.
- Hunt, J.D. (1968). *The Pre-Raphaelite Imagination, 1848-1900*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Janzen Kooistra, L. (2002). *Christina Rossetti and Illustration: a Publishing History*. Ohio: Ohio University Press.
- Johnson, R.W. (1975). Dante Rossetti's "Beata Beatrix" and the "New Life". *The Art Bulletin*, 57 (4), 548-558.
- Landow, G.P. (1996). Estetismo e decadentismo. In F. Marenco (Ed.), *Storia della civiltà letteraria inglese* (vol. 2, pp. 799-825). Torino: UTET.
- Mancoff, D.N. (1986). A Vision of Beatrice: D.G. Rossetti and the "Beata Beatrix". *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 6, 76-87.
- Marsh, J. (1989). *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet Books.
- Marsh, J. (1991). *Elizabeth Siddal – Pre-Raphaelite Artist 1829-1862*. Sheffield: Ruskin Gallery Collection of the Guild of St. George.
- Marsh, J. (1994). *Christina Rossetti. A Writer's Life*. New York: Viking.
- Marsh, J. (2005). *Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet*. London: Phoenix.
- Mermin, D. (1995). The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet. In J. Bristow (Ed.), *Victorian Women Poets. Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning,*

- Christina Rossetti* (pp. 64-83). London: Macmillan.
- Milbank, A. (1998). *Dante and the Victorians*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Millett, K. (1971). *Sexual Politics*. New York: Avalon Books.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Moriconi, C. (2014). Dante's Dream: Rossetti's Reading of the "Vita Nuova" through the Lens of a Double Translation. *Nordic Journal of English Studies*, 13 (4), 56-80.
- Pesce, V. (2015). "Beata Beatrix": la "Vita Nuova" e i quadri di Dante Gabriel Rossetti. *Dante e l'arte*, 2, 201-226.
- Praz, M. (1958). T.S. Eliot and Dante. In *The Flaming Heart* (pp. 348-374). New York: Doubleday.
- Roberts, H.E. (1974). The Dream World of Dante Gabriel Rossetti. *Victorian Studies*, 17 (4), 371-393.
- Rossetti, C. (1995). *Il cielo è lontano. Poesie 1847-1881* (a cura di G. Scudder). Milano: Rizzoli.
- Rossetti, C. (2011). *Donne d'amore* (a cura di L. Baldoni). Firenze: Barbè Editore.
- Rossetti, D.G. (1861). *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri*. London: Smith, Elder, and Co.
- Rossetti, D.G. (1870). *Poems. First Edition*. London: Ellis.
- Rossetti, D.G. (1881). *Poems. A New Edition*. London: Ellis and White.
- Rossetti, D.G. (2005). *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Chelsea Years, 1863-1872* (a cura di W. E. Fredeman). Cambridge: D.S. Brewer.
- Rossetti, G. (1842). *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici*. Londra: stampato privatamente.
- Saggini, F. (2000). Between Life and After. Christina Rossetti's Liminal Voices. In E. Ettorre, A. Mariani, F. Marroni (Edd.), *Before Life and After. Poesia e narrativa nell'epoca vittoriana* (pp. 297-311). Pescara: Edizioni Tracce.
- Shefer, E. (1987). A Rossetti Portrait. *Arts in Virginia*, 27 (1), 2-15.
- Siddal, E. (2009). "Di rivi e gigli". *Poesie e lettere* (a cura di S. Arcara). Bari: Palomar.
- Straub, J. (2009). *A Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*. London and New York: Continuum.
- Taylor, B. (1995). Beatrix / Creatrix. Elizabeth Siddal as Muse and Creator. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 4, Spring, 29-42.
- Whitla, W. (1987). Questioning the Convention: Christina Rossetti's Sonnet Sequence "Monna Innominata". In D.A. Kent (Ed.), *The Achievement of Christina Rossetti* (pp. 82-131). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wittig, M. (2019). Non si nasce donna. In *Il pensiero straight e altri saggi* (Collettivo della lacuna, Trad., pp. 21-27). n.p.: Collettivo della lacuna. (Edizione originale 1992. *The Straight Mind and Other Essays*).

