

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 25 / Issue no. 25

Giugno 2022 / June 2022

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi (Università di Parma)

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Simone Forlesi (Università di Pisa)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 25) / External referees (issue no. 25)

Nicola Bonazzi (Università di Bologna)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Francesco Brancati (Università di Pisa)

Valeria Di Iasio (Università di Padova)

Paolo Lago (Livorno)

Filippo Milani (Università di Bologna)

Eugenio Refini (New York University)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2022 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

<i>Seconda serie</i>	3-5
NICOLA CATELLI (Università di Parma)	
CORRADO CONFALONIERI (Università di Parma)	

PALINSESTI / PALIMPSESTS

<i>“Eteocle e Polinice” da Venezia a Modena.</i> <i>Variazioni operistiche sul mito tebano</i>	
ILARIA OTTRIA (Scuola Normale Superiore di Pisa)	9-34
<i>Il dialogo tra le fonti nel trattato di architettura di Alessandro Galilei</i>	
ROSA MARIA GIUSTO (CNR – IRISS Napoli)	35-67
<i>Links between the Legend of “Los amantes de Teruel”, Challe’s “Continuation de Don Quichotte”, and Rousseau’s “Julie”</i>	
CLARK COLAHAN (Whitman College – Walla Walla, WA)	69-94
<i>Fratelli ‘latini’. Su alcune citazioni classiche nel capolavoro di Alberto Arbasino</i>	
STEFANO COSTA (Milano)	95-123
<i>Testori, Iacopone e il planctus Mariae</i>	
SILVIA LILLI (Università di Roma Tor Vergata)	125-149
<i>A Madwoman’s Repressed Story: Ronald Frame’s Prequel “Havisham”</i>	
CLAUDIA CAO (Università di Cagliari)	151-181

MATERIALI / MATERIALS

<i>Bandello, la scientia mali e Machiavelli.</i> <i>Alcune osservazioni sul dittico III, 55</i>	
SIMONE FORLESI (Università di Pisa)	185-202
<i>Citare i classici per non essere poeti: l’umanesimo di Francesco Berni</i>	
CHIARA CASSIANI (Università della Calabria)	203-226
<i>Il carme V di Catullo in Torquato Tasso</i>	
GIANDAMIANO BOVI (Università di Parma)	227-243
<i>Un gioco di citazioni incrociate: “Giotto dipinge il ritratto di Dante” di Dante Gabriel Rossetti</i>	
VERONICA PESCE (Università di Genova)	245-259
<i>Reminiscenze decameroniane in “Quelle signore” di Umberto Notari</i>	
MILENA CONTINI (Università di Torino)	261-277



VERONICA PESCE

**UN GIOCO DI CITAZIONI INCROCIATE:
“GIOTTO DIPINGE IL RITRATTO DI DANTE”
DI DANTE GABRIEL ROSSETTI**

La passione per l'Italia e per Dante costituisce senza dubbio il tratto distintivo della vita e dell'opera del celebre pittore preraffaellita, quasi predestinato a questo fortissimo interesse fin dal nome che il padre Gabriele Rossetti, esule italiano e noto studioso dell'opera dantesca,¹ gli

¹ Gabriele Rossetti (Vasto, 1783-Londra, 1854), esule a Londra per il suo appoggio ai moti degli anni Venti, poi professore d'italiano al King's College, dedicò la sua vita all'interpretazione di Dante e della figura di Beatrice. Fra i suoi studi danteschi, tutti in lingua italiana, ricordiamo: *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa, e specialmente d'Italia: come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio* (Londra, Taylor, 1832), *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo, derivato da' misteri antichi* (Londra, Taylor, 1840), *La Beatrice di Dante* (Londra, Privitera, 1842). Lavorò pure a un *Comento Analitico alla Divina Commedia*, previsto in sei volumi, di cui saranno pubblicati, vivente l'autore, solo i primi due volumi dedicati all'*Inferno*, mentre il volume dedicato al *Purgatorio* uscirà postumo (non venne invece mai realizzato quello dedicato al *Paradiso*). Cfr. P. Giannantonio, *Il lungo itinerario degli studi danteschi di Gabriele Rossetti*, Napoli, Loffredo, 1966; R. Giglio, *Appunti sugli studi danteschi di Gabriele Rossetti*, in *I Rossetti e l'Italia. Atti del Convegno, Vasto, 10-12 dicembre 2009*, a cura di G. Oliva e M. Menna, Lanciano, Carabba, 2010.

impose a battesimo. L'attenzione per il sommo poeta italiano da parte dei Rossetti va certo iscritta nell'interesse diffuso per Dante nella temperie culturale romantica prima e simbolista poi (della *Pre-Raphaelite Brotherhood* in particolare): tutto il secolo XIX assiste a un significativo lavoro di traduzione dell'opera dantesca alla cui base sta l'opera di Henry Francis Cary,² non senza rilevanti interventi critico-interpretativi (ricordiamo la celebre conferenza dantesca di Coleridge),³ insieme con una varietà di realizzazioni artistiche ispirate alla *Commedia*, da Joshua Reynolds a William Blake.⁴

È intorno ai vent'anni che Dante Gabriel (nato a Londra nel 1828) vive un momento di vera e propria infatuazione per la poesia italiana, specialmente per lo Stilnovo. Le prime letture, di pari passo alle prime traduzioni da Dante e dai 'poeti primitivi',⁵ vanno datate alla seconda metà degli anni Quaranta, anche se la pubblicazione in volume delle sue traduzioni arriverà solo più tardi: nel 1861 con *The Early Italian Poets*

² Per un quadro sintetico delle maggiori traduzioni in inglese si veda A. Cecilia, F. Brancucci e E. R. Vincenti, *Inghilterra*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, *ad voc.*

³ Cfr. F. Coluzzi, Dante in the Lecture Room: For a (Social) History of Teaching Dante in Nineteenth-century Britain, in "Dante Studies", CXXXVII, 2019, pp. 138-150.

⁴ Per la fortuna (anche figurativa) di Dante nella cultura inglese del XIX secolo, rimando alla panoramica di A. Di Nallo, *L'ispirazione dantesca nel visibile parlare di Dante Gabriel Rossetti*, in *Dantis Amor. Dante e i Rossetti. Atti del convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015)*, in "Studi medievali e moderni", XX, 2, 2016, pp. 69-87 (in particolare pp. 70 e sgg.). Fra i più recenti studi su Rossetti e Dante, mi limito a ricordare: *Idee su Dante. Esperimenti danteschi, Atti del Convegno (Milano 9-10 maggio 2012)*, a cura di C. Carù, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013; F. Camilletti, *Beatrice nell'inferno di Londra: saggio su Dante Gabriel Rossetti*, Lavis, La Finestra, 2005.

⁵ Nella biblioteca di Rossetti è conservato, con annotazioni dell'artista, il volume *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, a cura di L. Valeriani e U. Lampredi, Firenze, [Accademia della Crusca], 1816, fonte principale per le sue traduzioni dalla poesia italiana. Si veda la voce dedicata al volume postillato all'interno del prezioso archivio multimediale <http://www.rossettiarchive.org>; nell'archivio è possibile consultare opere figurative, testi, traduzioni, corrispondenza e vario altro materiale relativo a Dante Gabriel.

from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri e poi nel 1871 con *Dante and his circle: with the Italian poets preceding him*. Entrambi i volumi comprendono pure la traduzione della *Vita nuova* (*The New Life*),⁶ testo capitale per la poetica rossettiana sia in campo letterario, sia in campo figurativo. L'esercizio di traduzione, infatti, si accompagna fin da subito al progetto illustrativo del libello stesso. In una nota lettera scritta a Charles Lyell nel novembre del 1848, Dante Gabriel scrive: "Ever since I have read the 'Vita Nuova', I have always borne it in mind as a work offering admirable opportunities for pictorial illustration";⁷ in effetti sono moltissimi i soggetti danteschi, prevalentemente tratti dalla *Vita nuova* (ma non solo) che Rossetti realizzerà nel corso della vita. Alla fine degli anni Quaranta datano le prime realizzazioni grafiche su temi danteschi a penna e inchiostro (si dovrà attendere ancora qualche anno, invece, per i primi acquerelli), e allo stesso periodo risale la composizione di vari testi poetici certamente ispirati allo Stilnovo e a Dante.⁸ Andrà rimarcato che Dante Gabriel fu personalità fondamentale nello sviluppo del simbolismo letterario e artistico, pienamente poeta e pittore, quasi diviso fra le due pulsioni creatrici: lo si evince chiaramente dalle parole sopra citate a proposito della *Vita nuova*, fin da principio concepita dall'artista come un progetto di duplice natura, verbale e visiva.⁹ L'inestricabile intreccio di arte e letteratura è certamente precipua caratteristica di questo autore, e come

⁶ L'edizione italiana cui Rossetti fa riferimento in questo caso è *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, a cura di Pietro Jacopo Fraticelli, terzo volume delle *Opere minori*, Firenze, Barbera, 1839, anch'esso presente nella sua biblioteca.

⁷ Cfr. W. E. Fredeman, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The formative years, 1835-1862*, Cambridge, Brewer, 2002, vol. I, p. 76. L'opera, pubblicata in dieci volumi, sarà d'ora in avanti citata con il solo riferimento al numero della lettera così come appare negli indici del volume, in questo caso 48.12 (si legga: dodicesima lettera del 1848).

⁸ Cfr. M. T. Benedetti, *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Charta, 1998, p. 7.

⁹ Cfr. *Preraffaelliti. L'utopia della bellezza*, catalogo della mostra tenuta a Palazzo Chiabrese (Torino, 18 aprile-13 luglio 2014), Milano, 24 Ore Cultura, 2014, p. 87.

tale risulterà ineludibile nel corso della nostra analisi che, anzi, su questo scambio interartistico poggia le sue fondamenta.



Figura 1. D. G. Rossetti, *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (1852). Collezione privata.

Fra i molti soggetti danteschi affrontati dall'artista,¹⁰ che sempre si connotano per la loro profondità, la stratificazione semantica e il gioco

¹⁰ Solo qualche esempio: della *Vita nuova* l'artista coglie sia i momenti più noti ed emblematici (*Il saluto di Beatrice*, *La negazione del Saluto*, *la Donna Gentile*, *Il sogno di Dante*), sia momenti più marginali (*Monna Vanna*) sempre (o quasi) rispettando la lettera del testo, sia pure con un'inevitabile trasfigurazione in tutt'altro contesto ideologico e storico-artistico; in relazione alla *Commedia*, invece, l'attenzione di Rossetti tende ad appuntarsi sui soggetti più noti, fra gli altri *Paolo e Francesca*, *Pia de' Tolomei*, *Beatrice nell'Eden*, *Lia e Rachele*. Sull'importanza della *Vita nuova* per la pittura di Dante Gabriel mi permetto di rinviare al mio saggio *Beata Beatrix. La Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti*, in "Dante e l'Arte", 2, 2015, pp. 201-226

citatorio che felicemente attinge da opere diverse, intendo qui prendere in esame un caso specifico ed emblematico di questo *modus operandi*: l'acquerello *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (fig. 1).

Partiamo dall'analisi dell'opera, un acquerello di piccole dimensioni (36,8 x 47 cm) firmato con le iniziali dell'autore ("DGR") e datato "1852", oggi conservato nella collezione privata di Lord Lloyd Webber.¹¹ L'idea del soggetto nasce però qualche tempo prima. Nel 1839 fu scoperto nella Cappella del Bargello a Firenze un presunto ritratto di Dante attribuito a Giotto,¹² cui accenna anche Giorgio Vasari nelle *Vite*.¹³ Fra gli autori della

(<https://revistes.uab.cat/dea/index>), dove ho passato in rassegna e analizzato i quadri ispirati alla *Vita nuova*. Il lavoro è frutto della mia partecipazione al progetto internazionale *Dante e l'arte*, coordinato da Rossend Arques presso l'Università Autonoma di Barcellona (<https://sites.google.com/site/danteelarte4/home>).

¹¹ Per i passaggi di proprietà, le esposizioni e per tutte le notizie tecniche relative a questo e ad altri acquerelli o disegni che esamineremo si rinvia al catalogo completo dell'opera pittorica di Rossetti: V. Surtees, *The paintings and drawings of Dante Gabriele Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*, Oxford, Clarendon, 1971, in questo caso scheda 54. D'ora in avanti, per i riferimenti a questo catalogo, sarà indicato direttamente a testo il nome della curatrice seguito dal numero della scheda di catalogo oppure dal numero della tavola preceduto dall'indicazione "pl." (*plate*); le schede sono contenute nel vol. I, mentre le tavole sono contenute nel vol. II.

¹² La cappella del Podestà (o della Maddalena), vede rappresentati l'Inferno e il Paradiso su due lati, le storie della Maddalena e di san Giovanni Battista sugli altri due. Il ciclo, datato 1332-1337, è tradizionalmente attribuito a Giotto e alla sua bottega. Assai rovinato in diversi punti per le molte trasformazioni strutturali che la cappella ha subito nel tempo, l'affresco è stato recentemente restaurato a cura dell'Opificio delle Pietre Dure. Gli studi hanno messo in evidenza l'intervento di mani diverse, il che rende difficile un'univoca attribuzione. Cfr. C. Danti e A. Felici, *Il ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: aspetti storico artistici e vicende conservative*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi, Bressanone, 12-15 luglio 2005, Venezia 2005, pp. 30-38, e F. Bandini, C. Danti e P. I. Mariotti, *Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze. L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte*, in "OPD Restauro", 17, 2005, pp. 139-151.

¹³ Scrive Vasari a proposito di Giotto: "divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato; e, se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, né così bene a un pezzo come a Giotto. Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella capella del Palagio del Podestà di Firenze, Dante Alighieri, coetaneo et amico suo grandissimo e non meno

scoperta c'è il barone Seymour Kirkup, amico di Gabriele Rossetti padre e come lui appassionato di arte e poesia italiana, dantesca soprattutto. Lo stesso Kirkup eseguì una copia del ritratto e la inviò all'amico esule, che la conservò fino alla sua morte.¹⁴ Il ritratto ebbe un'importanza notevole e rimase alla base dell'iconografia dantesca nell'Inghilterra almeno per tutta la seconda metà dell'Ottocento.¹⁵

Da questo ritrovamento scaturisce nella mente di Dante Gabriel un preciso progetto iconografico che avrebbe dovuto trovare realizzazione in un trittico dedicato alla *Giovinetta di Dante*. L'opera nel suo complesso non vedrà mai la luce; sarà realizzata solo la parte centrale, che qui esamineremo, mentre rimarrà allo stato meramente progettuale *Dante condanna Cavalcanti all'esilio* e allo stato di abbozzo *Dante in esilio alla Corte di Can Grande della Scala a Verona*, di cui rimangono alcuni disegni a matita e a penna, coevi al soggetto centrale (fig. 2).¹⁶

Fra le parti del trittico non portate a compimento, il soggetto più significativo e articolato è quello conservato nella collezione Air Marshal Sir Christopher Hartley (fig. 3)¹⁷. Esso illustra i celebri versi del canto XVII del *Paradiso* che compaiono anche come epigrafe nel poema in versi *Dante at Verona* dello stesso Rossetti.¹⁸

famoso poeta che si fusse ne' medesimi tempi Giotto pittore" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, volume primo a cura di E. Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 243-244).

¹⁴ Surtees 54.

¹⁵ Dante Gabriel descrive così il ritratto dantesco: "the fresco in the Bargello [...] which merely represents a young, handsome, & sensitive looking man, with something almost feminine in the outline" (55.41); questi tratti sono puntualmente trasferiti dall'artista al volto del 'suo' Dante.

¹⁶ Surtees pl. 47.

¹⁷ Surtess 55.

¹⁸ Il testo viene concepito attorno alla metà del secolo ma viene pubblicato solo nel 1870. È tradotto in italiano in D. G. Rossetti, *Rosa Maria, La nave bianca, La tragedia del re, Dante a Verona*, studio e versione di Eduardo Tagliabue, Roma, Vallardi, 1914. Per un esame del poemetto e dei suoi rapporti con il corrispondente pannello del trittico rinvio all'articolo di Stefano Evangelista che propone anche

“Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e ’l salir per l’altrui scale.”¹⁹



Figura 2. D. G. Rossetti, *Studio per la figura di Dante*. Schizzo a penna e inchiostro marrone, s.d. Collezione privata.

Figura 3. D. G. Rossetti, *Studio per Dante a Verona* (1852). Collezione privata.

Dell’ampio progetto figurativo rimane pure un secondo acquerello, conservato presso il Fogg Museum, parte degli Harvard Art Museums,²⁰ probabilmente una replica del precedente, con la scena centrale del trittico (fig. 4). Qui vediamo Dante, seduto al centro della composizione, intento a tagliare un melograno sopra un panno appoggiato sulle sue gambe. Della figura di Giotto, seduta di fronte a lui, sono ben delineate solo le mani e il

un’approfondita analisi dei rapporti intertestuali fra *Dante at Verona* e l’opera dantesca da un lato, le maggiori biografie di Dante dall’altro: S. Evangelista, *Echi intertestuali nel Dante a Verona di D. G. Rossetti a partire dalle fonti biografiche dantesche*, in “Sinestesiaonline”, III, 8, 2014, pp. 1-12.

¹⁹ D. Alighieri, *Paradiso*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021, XVII, vv. 58-60.

²⁰ Surtees pl. 48.

volto (è probabile che il pittore Valentine Cameron ‘Val’ Prinsep, anche lui membro della Confraternita, abbia posato come modello). Con il pennello che tiene in mano, Giotto si accinge a colorare il volto di Dante già disegnato sulla parete. Sulle spalle di Dante si appoggia una figura maschile, in piedi, con un libro aperto in mano. L’acquerello è certamente incompiuto, ma l’organizzazione dello spazio sulla tela lascia presumere che la scena volesse comunque limitarsi a queste figure.



Figura 4. D. G. Rossetti, *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (1859). Fogg Museum (Harvard Art Museums), Cambridge, MA (USA).

Non sappiamo per quale ragione l’opera nella sua interezza non sia stata ultimata, ma quel che è certo è che la complessità e la stratificazione

di riferimenti artistici e letterari su cui si costruisce la parte centrale (fig. 1) permettono di considerare questa sezione del trittico come un'opera compiuta. Qui, infatti, compare la figura di Giotto colto nell'atto di affrescare sul muro di una cappella un ritratto di Dante, a sua volta rappresentato poco discosto dal pittore stesso e intento a tagliare un melograno. Dante e Giotto sono disposti in modo simmetrico, l'uno di fronte all'altro, entrambi seduti. Accanto a loro si distinguono due figure in piedi, identificabili con Guido Cavalcanti, vicino a Dante, che tiene in mano un libro di versi (certamente di Guido Guinizzelli, come si osserverà in seguito) e con Cimabue, vicino a Giotto. Sul ponteggio che regge il gruppo si distinguono chiaramente un panno con la buccia del melograno e un ventaglio chiuso, simboli di vita e immortalità. Ricordiamo peraltro che il melograno, per testimonianza del fratello del pittore, William Michael Rossetti, è già presente nel ritratto del barone Kirkup.²¹ Come sempre nella produzione pittorica della Confraternita i colori sono particolarmente vividi, soprattutto nelle vesti, peraltro contrastanti, e non per caso, per maggiore o minore luminosità (Dante e Giotto rispettivamente in verde e in rosso, Cimabue e Cavalcanti in blu e nero). Nella parte più bassa del quadro, quasi disgiunta dal resto, al di sotto dell'impalcatura che sorregge poeti e pittori, si scorgono alcune donne che passano in processione in abiti

²¹ W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London, Cassell, 1889, p. 16. Nell'originale ritratto del Bargello Dante ha distintamente in una mano il libro, ossia la *Commedia*, l'opera che gli consente di trovarsi fra gli eletti in Paradiso, e nell'altra un arboscello, forse ancora un riferimento al poema (*Inferno*, XVI, v. 61): i frutti (*pomi*) della Grazia che il poeta va a raccogliere attraverso il suo viaggio nell'oltretomba. Per una sintesi sulla controversa identificazione di Dante in quest'affresco e sull'interpretazione delle relative simbologie (libro e arboscello) rinvio a S. Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, in "Archivio storico italiano", CLXXVIII, 663, 2020, pp. 3-23. Cfr. inoltre S. Chiodo, *Omaggio a Dante: il ritratto giottesco del Palazzo del Podestà a Firenze*, in *Dante e Ravenna*, a cura di A. Cottignoli e S. Nobili, Ravenna, Longo, 2019, pp. 233-240; E. Neri Lusanna, *Dante, non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze*, in "Paragone. Arte", LXV, 114-115, 2014, pp. 34-53.

candidi. Le prime tre figure sono ben delineate, le rimanenti, più sfumate, compaiono in coda alla processione sullo sfondo. Nella figura centrale, quella che tiene in mano il libro, possiamo riconoscere il profilo di Elisabeth Siddal, modella, musa e futura moglie di Dante Gabriel.

La scena richiama il canto XI del *Purgatorio*; è lo stesso artista ad esplicitarlo, sia in una lettera a Thomas Woolner,²² sia in uno dei disegni preparatori (fig. 5) che si sono conservati, dove leggiamo in calce la citazione dei celebri versi di *Purgatorio*, XI, vv. 94-99:

“Credette Cimabue ne la pittura
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
 sì che la fama di colui è scura.
 Così ha tolto l’uno a l’altro Guido
 la gloria de la lingua; e forse è nato
 chi l’uno e l’altro caccerà del nido.”²³

Il fratello di Dante Gabriel scrisse a proposito di quest’opera: “I have always considered one of the most important pictorial inventions of my brother, at any period of his career”.²⁴ È un fatto che il dipinto sia una summa di citazioni artistiche e letterarie, perché fin dalla sua genesi vive di un gioco citatorio incrociato e stratificato fra aneddoti, ritrovamenti storici, testi letterari e opere figurative. Se infatti alla base dell’opera stanno i noti versi danteschi, possiamo suggerire altri richiami letterari e artistici. Oltre all’ovvio rinvio all’affresco del Palazzo del Bargello, dalla cui scoperta addirittura si origina l’idea del soggetto, va almeno ricordato che la presenza degli artisti, dei poeti e delle loro donne ha un precedente probabilmente noto a Dante Gabriel nell’affresco di Andrea Bonaiuto

²² “It illustrates a passage in the Purgatory which perhaps you know, where Dante speaks of Cimabue, Giotto, the two Guidos (Guinicelli and Cavalcante, the latter of whom I have made reading aloud the poems of the former who was then dead) and, by implication, of himself” (53.1).

²³ D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

²⁴ W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, cit., p. 16.

presente nella sala capitolare di Santa Maria Novella a Firenze.²⁵ Quanto agli ulteriori riferimenti letterari, dobbiamo anzitutto focalizzare la nostra attenzione sulla parte bassa del quadro, ove è rappresentata la processione di donne. Nella lettera già più volte ricordata, Rossetti scrive ancora: “For the introduction of Beatrice with the other woman (their heads only being seen below the scaffolding) are making a procession through the church, I quote a passage from the *Vita Nuova*”.²⁶ I versi della *Vita nuova* (“Vede perfettamente ogni salute / chi la mia donna – tra le donne – vede”, cap. 17 [XXVI])²⁷ si leggono pure nel disegno preparatorio di seguito ai versi di *Purgatorio*, XI (fig. 5). Beatrice, con il volto di Lizzie Siddal, si distingue per il libro aperto in mano. Sia pure in due parti distinte del quadro, due macrotemi si sovrappongono nell’opera: il rapporto fra poesia e pittura filtrata attraverso *Purgatorio*, XI nella parte alta, e la concezione della donna e di amore filtrata attraverso la *Vita nuova* nella parte bassa. È lo stesso Rossetti a dichiarare, ancora nella lettera a Woolner: “I have thus all the influences of Dante’s youth – Art, Friendship and Love – with a real incident embodying them”.²⁸

²⁵ La sala del Capitolo, anche detta Cappellone degli Spagnoli perché destinata nel '500 alla corte spagnola al seguito di Eleonora di Toledo andata in sposa al duca Cosimo I de' Medici, è interamente affrescata a partire dal 1366 con le storie di san Pietro da Verona ad opera di Andrea di Bonaiuto. Su uno dei quattro lati vengono rappresentate la Chiesa Trionfante e la Chiesa Militante. Fra le molte figure che compaiono nella prima parte, si riconoscono, secondo l’interpretazione tradizionale, Cimabue, Giotto, Dante, Boccaccio e (alle loro spalle) Petrarca vestito con un ricco ermellino, insieme alle donne da loro amate, Laura, Beatrice e Fiammetta. Sulla decorazione della sala cfr. S. Skerl del Conte, *Antiche e nuove proposte per la decorazione pittorica del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella*, in “Critica d’arte”, LIX, 7, 1996, pp. 33-42.

²⁶ 53.1.

²⁷ La doppia numerazione riprende l’edizione di Gorni (da cui si cita) e quella di Barbi, rispettivamente: D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996; Id., *La vita nuova*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932.

²⁸ 53.1.



Figura 5. D. G. Rossetti, *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (1852).
 Tate Gallery, Londra.

Ma c'è un ulteriore gioco di rispecchiamento di cui è bene tenere conto. Nel testo dantesco l'allusione a "chi l'uno e l'altro caccierà del nido" (*Purgatorio*, XI, v. 99) è stata a più riprese interpretata come un riferimento di Dante a sé stesso (non senza significato anche in relazione alla

collocazione in uno dei canti dei superbi). Come si evince dalla lettera sopra citata, anche Dante Gabriel è senz'altro su questa linea interpretativa. E se Dante (mentre scrive la *Commedia* e in particolare il canto XI del *Purgatorio*) parla "by implication"²⁹ anche di sé stesso e del suo essere poeta, possiamo certamente accogliere la suggestione secondo cui pure Dante Gabriel, mentre dipinge la medesima scena, alluderebbe a sé e al suo essere pittore.³⁰ Il canto XI del *Purgatorio* e l'acquerello di Rossetti si fondano ugualmente su un mutuo scambio fra arti diverse, certo anche in gara fra loro, ma con l'implicito riconoscimento della medesima dignità estetica, tratto che pare accomunare, anche a secoli di distanza, il poeta fiorentino e l'artista preraffaellita.³¹ E il gioco di specchi e di sovrapposizioni si allarga all'iconografia intera del quadro. Beatrice compare nella processione con le sembianze di Elisabeth Siddal: l'amore e la donna sono allo stesso tempo quelli di Dante e quelli di Dante Gabriel. Senza contare che del famoso canto dantesco sono puntualmente recepite anche altre implicazioni, se è vero che, "stabilendo la transizione Cavalcanti → Dante → Giotto → Cimabue, strutturata su una direttrice orizzontale, lo sguardo dell'osservatore si volge dal passato al futuro da una parte e dal futuro al passato dall'altra, quasi a stabilire iconicamente il carattere effimero della gloria artistica".³² Ma ci sarebbe poi un'ulteriore fonte 'nascosta' per il tema di fondo: la lirica *An Exhortation* di Percy

²⁹ Cfr. *supra*, n. 22.

³⁰ Cfr. A. Di Nallo, *L'ispirazione dantesca nel visibile parlare di Dante Gabriel Rossetti*, cit. p. 78.

³¹ Possiamo inoltre formulare un'ipotesi: anche la forma del trittico (pur non interamente realizzato) potrebbe non essere estranea alla fonte dantesca, richiamando implicitamente il numero tre e soprattutto la terna di canti dedicati alla superbia (*Purgatorio*, X-XII).

³² E. Sasso, *L'Italia di Dante Gabriel Rossetti tra Dolce Stilnovo e Neoplatonismo*, in "Studi medievali e moderni", 2, 2003, p. 163.

Bysshe Shelley (1820), in cui si legge “Poet’s food is love and fame”.³³ Si consideri, ancora, il gioco di sguardi: nessuna delle figure rappresentate rivolge lo sguardo nella stessa direzione. Giotto guarda il soggetto che deve ritrarre (Dante), Cimabue guarda ciò che Giotto dipinge, Cavalcanti guarda in basso, mentre Dante guarda Beatrice, la donna degna di lode poetica, colei che può dare la salvezza. Ricordiamo in relazione a questo aspetto i versi che Dante Gabriel trascrive sullo schizzo e che cita nella lettera a Woolner (“Vede perfettamente ogni salute / chi la mia donna – tra le donne – vede”): solo Dante (e quindi Dante Gabriel), vedendo Beatrice (Lizzie Siddal), vede “perfettamente ogni salute”. Il parallelismo si iscrive in tutta la rivisitazione che Dante Gabriel opera della *Vita nuova*, e dunque regge *mutatis mutandis*: la donna per Rossetti non è destinata al regno dei cieli, non è via per la salvezza; la sua bellezza non è mezzo bensì fine, simbolo stesso dell’Arte, al contempo fonte, tramite e finalità dell’arte medesima, secondo una concezione evidentemente romantica forse già volta all’*Art For Art’s Sake*. Dante quindi è radicalmente reinterpretato, ma la poesia e l’arte in genere nascono nello stesso culto di amore e bellezza.

Più recentemente è stato aggiunto al gioco citazionistico contenuto in questa complessa opera d’arte un ultimo possibile tassello: nei poeti rappresentati nel dipinto sarebbe da riconoscere la diversa immagine “dei tre poeti del romanticismo inglese, Byron, Keats, Shelley riuniti simbolicamente per l’ultima volta sulla spiaggia di Lerici, quando Byron aveva trovato nella tasca dell’annegato Shelley il libro delle poesie di Keats”.³⁴ Viene subito alla mente, allora, un’altra opera figurativa, la celebre tela di Fournier conservata presso la Walker Art Gallery di

³³ Ivi, p. 164.

³⁴ F. Camilletti, *Beatrice nell’inferno di Londra*, cit., p. 79. L’autore non offre ulteriori elementi a sostegno di questa lettura che vale essenzialmente come mera suggestione.

Liverpool, *Il funerale di Shelley*, dove fra gli astanti sul lido di Viareggio appaiono, accanto alle spoglie del poeta, Edward Trelawny, Leigh Hunt e Lord Byron. Ovviamente Rossetti, per ragioni cronologiche, non poteva conoscere il quadro, non ancora realizzato a questa data. Ma l'aneddotica³⁵ sulla tragica fine di Shelley, il suo riconoscimento da parte di Byron, attraverso il volume delle poesie di Keats ritrovato in tasca al morto per annegamento, aveva senza dubbio raggiunto l'artista preraffaellita.³⁶

Con quest'ultima suggestione non si vuole ovviamente negare tutta l'analisi fin qui proposta, l'unica peraltro autorizzata dell'autore: Giotto e Cimabue, insieme con Dante e Cavalcanti (e Guinizzelli), sono senza dubbio i protagonisti dell'opera; ma la lettura più 'classica', che vive già di per sé di rimandi incrociati e citazioni più e meno nascoste, legittima in qualche modo l'apertura a ventaglio dell'interpretazione. Il parallelismo fra Dante e Dante Gabriel, il gioco di sguardi, il volto riconoscibile di Elisabeth Siddal non precludono un'attualizzazione della scena rappresentata, già di per sé pregna di molteplici e incrociate citazioni: quasi un invito a continuare *ad libitum* il gioco di specchi e sovrapposizioni che non tradiscono affatto, anzi, al contrario, arricchiscono la poliedricità dell'opera e il ritratto del suo autore.

³⁵ La vicenda è stata oggetto di racconti e tradizioni, e ancora continua a ispirare la fantasia degli scrittori, ricordiamo fra gli altri G. Conte, *La casa delle onde*, Milano, Longanesi, 2005.

³⁶ Fra le prime testimonianze, T. Medwin, *Conversations of Lord Byron*, London, Colburn, 1824; L. Hunt, *Lord Byron and some of his contemporaries*, London, Colburn, 1828; T. Medwin, *The life of Percy Bysshe Shelley*, London, Newby, 1847.

Copyright © 2022

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*