

Tra tenebra e sogno, tra pittura e poesia: appunti sul racconto di Dante Gabriel Rossetti *La mano e l'anima*

GINA BELLOMO

Rivolsimi in quel lato
Là 'nde venia la voce,
E parvemi una luce
Che lucea quanto stella:
La mia mente era quella.

Bonaggiunta Urbiciani (1250)

Con questi versi ha inizio *La mano e l'anima* (*Hand and soul*), il più importante racconto di Dante Gabriel Rossetti, nonché l'unico arrivato fino a noi completo secondo le volontà dell'autore. La scelta di una tale epigrafe non ha scopi storicamente stranianti né deriva da un eccesso di vanagloria intellettuale, ma è perfettamente in linea con quella che per Rossetti fu l'esperienza di una vita e, contemporaneamente, il sentire di un'epoca. La storia di Chiaro dell'Erma, il nostro protagonista, paradossalmente non comincia a metà del Duecento, come lascerebbe intendere la canzonetta di Bonaggiunta Orbicciani¹ qui citata, bensì ha inizio «nell'inferno di Londra» (Ruskin, 1900, p. 12)² a metà dell'Ottocento, e si snoda tra il *gothic revival* e lo sfrenato medievalismo che, sulla scorta di intellettuali quali Pugin e Viollet-le-Duc, plasmarono lo stile della *Victorian age*.

Partendo da alcune premesse di tipo storico-critico e facendo riferimento alla storia editoriale del racconto, il nostro contributo ha l'obiettivo di ripercorrere la vicenda di Rossetti prosatore rispetto a *La mano e l'anima*,

¹ Nell'ottica della traduzione degli *Early Italian Poets* (1861), la canzonetta, dal titolo *La mia amorosa mente*, è stata consultata da Rossetti nei volumi dei *Poeti del Primo Secolo della Lingua Italiana* a cura di Lodovico Valeriani (Firenze, 1816) e della *Raccolta di Rime Antiche Toscane* a cura di Pietro Notarbartolo, duca di Villarosa (Palermo, 1817). La lirica è in realtà adespota, sebbene sia stata attribuita a Bonaggiunta Orbicciani – che il nostro poeta-pittore scrive Bonaggiunta Urbiciani – dai due curatori di cui sopra, attribuzione accolta da Rossetti.

² La traduzione è a cura dell'autore.

inquadrando tale *short story* come fondativa dell'estetica rossettiana, da leggere attraverso una prospettiva comparata – tra poesia, pittura, narrativa – e tramite l'uso compartecipe di strumenti critici eterogenei, quali fantastico, psicoanalisi e *visual culture*.

Medioevo e fuga nel passato: l'Ottocento inglese tra medievalismo e ricostruzione storica

Se l'età romantica aveva infuso contemporaneamente un certo interesse per il fantastico, coniugato con un'attrazione intensa verso le esperienze interartistiche e un'attenzione peculiare per il medioevo connessa alle modalità di sviluppo e ri-definizione delle storie nazionali europee, l'età vittoriana nutre i semi di tali concezioni e li porta a uno sviluppo significativo, che definisce la storia visuale e letteraria di quel periodo e che raggiunge a livello critico vette importanti con l'opera di teorici quali John Ruskin e Walter Pater. Tali istanze confluiscono nella storia culturale del tempo sotto forma di movimenti artistici e letterari – pensando a Marshall McLuhan, infatti, arte e letteratura costituiscono un'omologia – e plasmano il pensiero vittoriano diramandosi in seguito in forme dense e inaspettate, le quali determinano il fiorire dell'estetismo e del decadentismo.

Questo è anche il periodo in cui avviene il cosiddetto *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell) – si consideri anche *l'iconic turn* (G. Boehm) –, svolta fondativa degli studi di cultura visuale. In questo momento storico si ridefiniscono le modalità di accesso e di conoscenza del reale secondo nuovi paradigmi, secondo nuove modalità di interpretazione, al centro delle quali sta l'atto del vedere. L'invenzione e l'utilizzo di nuovi dispositivi ottici fa sì che non solo vengano ridefinite le attese di un tempo, le tipologie di sguardo, i diversi posizionamenti dello stesso, nonché le caratteristiche e le qualità degli osservatori/spettatori: il modo visuale, insomma, diventa la primaria forma di accesso alla conoscenza e partecipazione del mondo, del reale e delle sue forme e, di conseguenza, delle sue possibili interpretazioni. Ciò, naturalmente, non esclude il versante letterario, semmai lo ingloba e lo rende partecipe di tale peculiare concezione dell'esperienza epistemologica, gnoseologica ed ermeneutica. È questo il periodo dove la letteratura fantastica, come vedremo nel racconto di Dante Gabriel Rossetti, si costruisce attraverso strutture proprie del visuale e in essa si innestano contenuti soprattutto visivi.

Se da un lato in Inghilterra l'interesse per il medioevo e le sue organizzazioni sociali si mescola con le nuove tendenze realiste e socialiste, dall'altro la rievocazione di un mondo ormai lontano e sfumato nella memoria permette la fuga dal presente in atmosfere di sogno allegorico. Tale interpretazione edulcorata e passionale spinge diversi intellettuali e artisti dell'Ottocento a imitare e replicare pedissequamente alcune forme associative medievali: nasce la Confraternita dei preraffaelliti.

Rossetti, i preraffaelliti e l'esperienza di The Germ tra arte e letteratura

Sebbene Dante Gabriel Rossetti mostri sin da subito uno spiccato stile individuale, fondamentale è la sua partecipazione alla Confraternita preraffaellita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), nata nel settembre del 1848 sulla scia delle aggregazioni di spirito medievalista. I membri originari sono sette – tra questi, John Everett Millais e William Holman Hunt. Accanto ai membri effettivi vi sono poi amici e intellettuali che gravitano attorno all'orbita del movimento, come Ford Madox Brown o Christina Rossetti, sorella di Dante e notevole poetessa bilingue.

I preraffaelliti vagheggiano un ritorno al medioevo frutto di nette rielaborazioni e contraddizioni, sebbene in un primo momento, perlomeno, si trovino d'accordo, in pittura, «sull'integrità della superficie bidimensionale, la perpendicolarità delle figure al piano grafico, le ombre adottate in funzione della definizione dei limiti delle forme, insieme alla forza della linea che, prosciugata, diviene protagonista. Mentre un insieme di elementi minuti è nutrito di significati simbolici» (Benedetti, 1984, p. 10). Sul versante letterario, invece, i Confratelli lavorano ai (soli) quattro numeri di *The Germ*³, rivista-manifesto della *Brotherhood*, e collaborano con numerosi scrittori loro contemporanei, traendo ripetutamente ispirazione dalle loro opere, soprattutto quando queste presentano un'ambientazione medievale: il medioevo, a livello tecnico e contenutistico, nella prima fase del preraffaellismo, detta *hard-edge*,⁴ rimane il modello indiscusso cui guardare per elaborare teorie estetiche e per met-

³ In tal senso, Elisa Bizzotto e Paola Spinozzi propongono il termine di 'prosa estetica' per «definire tale tipo di scrittura, sia saggistica che narrativa, intessuta di speculazioni sul ruolo dell'artista» (Elisa Bizzotto, Paola Spinozzi, 2008, p. XXX).

⁴ Dal 1856 si parla invece di 'secondo preraffaellismo' (*post-preraaphaelitism*) o preraffaellismo *soft-edge*, che conta come esponenti principali Edward Burne-Jones, Simeon Solomon, William Morris e il poeta Algernon Swinburne, pioniere del movimento estetico inglese insieme a Walter Pater.

terle in atto attraverso pratiche che si rifanno a quelle dei cosiddetti pittori primitivi⁵.

Volendo focalizzarci sull'esperienza di Dante Gabriel Rossetti, è utile scorrere le parole di John Ruskin, critico sostenitore della P.R.B., il quale definì il nostro poeta-pittore come «non realmente un inglese, ma un grande italiano tormentato nell'inferno di Londra» (Ruskin, 1900, p. 12)⁶, evidenziando l'ascendenza italiana come elemento fondante del suo carattere, insieme al tormento emotivo.

Se al 1848 risale, come si è visto, la fondazione della Confraternita preraffaellita, momento in cui Rossetti ha già piena consapevolezza della propria doppia vocazione – intesa come un dissidio e insieme un fato da inseguire senza remore –, poco dopo la sua vita viene sconvolta da un evento che lo segnerà sia dal punto di vista personale che artistico: nel 1850 gli viene presentata Elizabeth Siddal, la quale diventa fulcro della rinnovata fusione di arte e vita. Se Dante Gabriel aveva sin dalla giovane età sperimentato una forte identificazione con Dante, data anche la comune scrittura immaginifica e spiccatamente visuale, adesso associa alla giovane donna la figura di Beatrice, e la loro diventa una storia tormentata alla maniera di quella del Poeta e della sua *belle dame*. Tenebra e sensualità si fondono nel celebre dipinto *Beata Beatrix* (1864), dove Lizzie – morta poco tempo prima – viene ritratta come una novella Beatrice, con le mani raccolte e un'espressione sul volto frammista di estasi e malinconia.

Rossetti prosatore: La mano e l'anima

I *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti* (1886), curati con devozione dal fratello William Michael, si affermano come una delle opere più importanti per ricostruire la genesi e la storia editoriale non solo di Rossetti poeta, ma anche della sua attività di prosatore. Sebbene, infatti, Dante Gabriel sia noto soprattutto come autore di liriche – si veda *in primis* la raccolta *La Casa della vita* (*The House of Life*), «autobiografia spirituale» (Benedetti, 1984, p. 51) i cui centodue sonetti vengono inclusi in *Ballads and Sonnets* del 1881 – e di traduzioni poetiche, il suo impegno nella narrativa è notevole e fornisce un'importante testimonianza del fantastico di metà Ottocento.

⁵ In tal senso si colloca la riproposizione dell'affresco, tecnica recuperata nel suo antico valore di *biblia pauperum* dai preraffaelliti e definita «wet-white ground».

⁶ La traduzione è a cura dell'autore.

Le due opere narrative che restituiscono e interpretano al meglio dal punto di vista poetico e biografico lo «spirito ribelle, indiscreto, fiero, non facile da contrastare» (Rossetti W. M., 2006, p. 69) di Dante Gabriel Rossetti sono senza dubbio *Hand and Soul* e *St. Agnes of Intercession*, nelle quali si intrecciano tenebra e sogno, pittura e poesia, all'insegna di un'impostazione fortemente visuale e di un'appartenenza al simbolico e al fantastico di notevole valore, come emerge dal ruolo che tali opere narrative – inscindibili dalle poetiche e pittoriche – ricoprono per gli scrittori e artisti della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento in Inghilterra e in Italia.

Se per motivi di tempo in questa sede non riusciremo ad approfondire entrambi, vale la pena ricordare che anche *Sant'Agnese dell'Intercessione* pone diverse questioni etiche ed estetiche e si colloca tra *Künstlerroman*, racconto fantastico e *ghost-story*. Quest'incompiuta storia mesmerica di trasmigrazione delle anime tra arte e vita è un ulteriore tassello nel mosaico della poetica rossettiana e del tardo preraffaellismo; anch'essa, come *La mano e l'anima*, si trova a cavallo tra rivolgimenti culturali e storici, e anticipa il sentire estetico e decadente *fin de siècle*.

Definito da molti critici il manifesto *avant lettre* di Rossetti preraffaellita, scritto nel 1849 e pubblicato nel primo numero di *The Germ*, *La mano e l'anima* è considerato sul versante narrativo dal fratello William Michael e dalla maggior parte dei commentatori «il più ragguardevole scritto in prosa di Rossetti» (Rossetti W. M., 1886, p. 524)⁷.

Nel racconto emergono precocemente, di fatti, diversi elementi propri della poetica preraffaellita e di quella propriamente rossettiana: notiamo l'impostazione autobiografica e finzionale, l'approccio immaginifico, la chiave fantastica che strizza l'occhio al gotico, la scelta di un'ambientazione e «d'un simbolismo medievale», il quale «si configura come una ricerca di purezza, facendo appello alla primitività casta di un'epoca» (Camilletti, 2005, p. 48). Implicito ma dominante è poi il riferimento alle *sister arts*, alla necessità di rottura con la tradizione e l'insegnamento accademico nell'ottica di una rinascenza *à rebours*.

Torniamo adesso all'inizio del nostro articolo e all'epigrafe attribuita a Bonagiunta Orbicciani, ma torniamo anche «nell'inferno di Londra» (Ruskin, 1900, p. 12)⁸: il racconto è infatti racchiuso in una cornice datata

⁷ La traduzione è a cura dell'autore.

⁸ La traduzione è a cura dell'autore.

poco dopo il 1847⁹, espediente narratologico frequentemente utilizzato nella letteratura fantastica e in generale nell'Ottocento, da ricondurre altresì a diversi autori medievali, primi fra tutti Boccaccio e Chaucer.

Il protagonista ha nome Chiaro di Messer Bello dell'Erma: nome ambivalente, se si considera che la prima parte potrebbe riferirsi alla *palette* primitiva così come ai primi ideali preraffaelliti, mentre "dell'Erma" ha un legame con tutta una cultura che va dal *Corpus Hermeticum* al neoplatonismo – l'erma è, inoltre, la statua di Ermes nell'antica Grecia. Secondo Carla Chiummo, «a proposito del nome scelto nel racconto per l'artista aretino del Duecento, il 'primitivo' Chiaro, il riferimento simbolico, quasi un *senhal* (come in tanta prosa e poesia di fine secolo), è proprio al motivo della luce» (Chiummo, 2010, p. 300). Non solo: come nota Franco Marucci, «ermo significa solitario, romito [...]. La seconda sfumatura del nome [...] anticipa il conflitto tra la vita di società, cui è attirato per una parte della sua indole Chiaro, e il suo rappreso solipsismo» (Marucci, 2004, p. 11). Spicca di conseguenza il dato autobiografico¹⁰, se consideriamo l'esperienza di Rossetti pittore in seno alla Confraternita preraffaellita. A congiungere i due poli è il 'Bello', ovvero la riflessione estetica portata avanti dal narratore attraverso il racconto di Chiaro e la ricerca totalizzante dello stesso artista, nel quale ancora una volta ravvisiamo le sembianze e la poetica di Dante Gabriel Rossetti.

Il racconto si impenna infatti su una serie di quesiti estetici, etici e religiosi con cui il protagonista si confronta durante la sua formazione e poi carriera di pittore. Il giovane aretino, «concependo l'arte quasi esclusivamente per se stesso e portandole profondo amore, si adopera fin dalla fanciullezza per imitare qualsiasi oggetto presente in natura» (Rossetti D. G., 2004, p. 33); possiede, inoltre, un talento talmente spiccato da superare Giunta Pisano, suo maestro per un breve periodo. La sua *quête* per la bellezza e la fede – ricerca placata, rappresentata e interpretata in seguito dalla propria anima – è carica di struggimenti, di attaccamento alla fama, di pesi sul cuore, di malesseri psicosomatici. «Il modo fantastico», d'altra parte, «mentre dà forma e storia alle prime allucinazioni

⁹ Veniamo a conoscenza di questa data – la quale fa riferimento a un momento precedente al *setting* temporale della cornice – solo verso la fine del racconto. Questo, a differenza di altri, non è un dato biografico bensì finzionale: Dante Gabriel Rossetti, infatti, non visiterà mai l'Italia. Ancora una volta, a informarci di ciò è il fratello William Michael nei *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti* (vol. 1, p. 524).

¹⁰ Tra l'altro, come sottolinea Camilletti, per Rossetti il racconto costituisce anche l'occasione per indagare il concetto di autorialità nel medioevo e nel contemporaneo (Camilletti, 2019, p. 56).

dell'inconscio nell'età moderna, s'incarica di codificarle in strutture retoriche e strategie formali di contenimento» (Pieri, 2006, p. 9).

Il dissidio tra culto del bello e del divino arriva agli estremi dopo che una rissa tra le fazioni dei Gherghiotti e dei Marotoli¹¹ imbratta di sangue gli affreschi sulla pace realizzati da Chiaro nella chiesa di San Rocco a Pisa. Nel momento di massima desolazione appare a Chiaro la propria anima, la quale lo rassicura e gli annuncia che non dovrà necessariamente scegliere tra arte e fede, ma che, se seguirà la propria vocazione e crederà in Dio, nella sua vita le due si equivarranno. È un'investitura, «un'elezione» (Camilletti, 2005, p. 37) intrisa di medievalismo dove l'anima, nelle sembianze di donna angelicata e conturbante, comanda altresì di realizzare il proprio ritratto, come compimento della profezia e insieme monito, oltre che «incarnazione visibile delle idee» (Rossetti D. G., 2004, p. 33) di Chiaro.

Quella di Chiaro è, infatti, l'adesione totale a una doppia vocazione, la ricerca rocambolesca di una rappresentazione possibile e "onesta" del reale e del soprannaturale, oltre che di un equilibrio tra arte e fede che presenta i caratteri della prosa estetica¹² e del *Künstlerroman* – sottogenere del *Bildungsroman* –, nonché del fantastico e della *gothic narrative*.

In questo stanno, assieme a quelli sopra elencati, gli elementi del racconto in cui autobiografia e dichiarazione di poetica si incontrano, secondo una modalità che è propria del primo fantastico e che vede l'enunciazione di teorie estetiche e di considerazioni critiche all'interno di contesti narrativi.

Volendo guardare adesso al carattere finzionale e più prettamente fantastico del racconto, senza abbandonare il *côté* autobiografico, è utile evidenziare come Chiaro – ma anche il narratore contemporaneo – sia un doppio di Rossetti, che parla di se stesso e dialoga con se stesso. Si può altresì ipotizzare che l'immaginario pittore aretino costituisca, una volta compiuta la propria investitura e realizzato il celestiale quadro, un ideale modello di vita e di poetica per Rossetti – un illustre precursore di

¹¹ I cognomi sono un'invenzione di Rossetti, così come parte della toponomastica.

¹² Spinozzi e Bizzotto chiariscono il concetto di prosa estetica e differenziano 'Creative Aesthetic Prose' e 'Critical Aesthetic Prose'. Procedono poi indicando «'Hand and Soul' by D. G. Rossetti as the Prototype of Creative Aesthetic Prose» (Bizzotto, Spinozzi, 2012, p. 100). Il ragionamento è da porre in relazione anche agli studi di Bizzotto sull'*aesthetic fiction* e sull'*imaginary portrait*, genere di cui *Hand and soul* sarebbe preiconizzazione (Bizzotto, 2001), nonché alla distinzione che Mazzara elabora tra letteratura efrastica 'didattica' (Ruskin) ed 'estetica' (Pater) (Mazzara, 2010, p. 12).

ciò che Dante Gabriel aspirava a diventare con la neonata Confraternita preraffaellita.

Il momento chiave della storia è quello in cui Chiaro realizza, dopo molti tentennamenti, la possibile pacificazione tra arte e vita e soprattutto tra arte e fede: la sua arte viene allora pervasa da umile devozione e pietà religiosa, quasi che egli diventi un Beato Angelico *ante litteram*. L'accordo viene sancito anche con l'arte dei primitivi, di cui Chiaro è capofila: ma se l'arte di Chiaro è primitiva, la sua passionalità è tutta ottocentesca e riflette ancora una volta il temperamento di Rossetti. La grande arguzia dell'autore sta nel fatto che ne *La mano e l'anima* la religiosità non contrasta con la rappresentazione del reale e con la *truth to nature*: anzi, la nuova fede guarda alla natura con riverenza e rispetto – e anche con approccio neoplatonico¹³.

Il finale della storia è emblematico e portatore di molteplici significati. Innanzitutto, l'epifania della propria anima sta a indicare che la salvezza e la rivelazione non vengono da una mediazione esterna ma da se stessi: al di là dell'approccio psicanalitico¹⁴ con cui è concretamente leggibile la storia di Chiaro, diremo che il soggetto rimane al centro, sebbene agisca attraverso molteplici doppi: il narratore, il protagonista e l'anima, personificata nella bella dama – simbolo dell'anima di Chiaro come Beatrice è simbolo dell'anima di Dante.

Dopo aver assistito da una finestra al tragico scontro tra le due famiglie pisane, in preda alla disperazione Chiaro pensa: «La fama mi è sfuggita, la fede mi è sfuggita [...]. Dove scrivo Pace, lì si sguainano le spade e le impronte si tingono di rosso» (Rossetti D. G., 2004, pp. 46-7). Come Beatrice salva Dante in tempo perché egli possa compiere il suo cammino di redenzione, così «la bella donna che è la sua anima» (ivi, p. 50) salva Chiaro e, parlandogli per metafore e simboli eterei quanto decadenti, consiglia al pittore aretino: «Cerca la tua coscienza (non quella della

¹³ Proprio all'inizio del racconto si sottolinea come Chiaro cerchi sin dalla sua fanciullezza di rappresentare e incarnare le proprie idee, aderendo implicitamente alle correnti di pensiero neoplatonico assai diffuse nel medioevo – e rivisitate nell'Ottocento. Vedi anche Otto Rank quando cita Rohde, definito «il più sottile interprete della fede e del culto greco dell'anima», il quale «dice a tal riguardo: "La fede nella psiche fu la più antica ipotesi grazie alla quale ci si poté spiegare [...] I sogni, le apparizioni durante la perdita di conoscenza, e le visioni estatiche"» (Rank, 2001, p. 75).

¹⁴ Si pensi agli importanti studi di Freud sul fantastico. Valga, tra tutti, il riferimento all'analisi della *Gradiva* di W. Jensen nel saggio del 1856 *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*.

mente, ma del cuore) e vedrai che tutto sarà giusto e ti basterà» (ivi, p. 48).

Chiaro, mosso da religiosa commozione, si inginocchia e venera la propria anima – un *servitium amoris* solo apparentemente tautologico – e dimostra che non solamente la religione o l'arte religiosa possono ispirare devozione e imprimere nell'uomo il sentimento del divino: anche l'arte profana si rivela ineffabile e a suo modo sacra, così come l'unione tra anima e corpo, come più volte Rossetti ebbe modo di affermare nel corso della sua vita sia attraverso le proprie opere pittoriche che i sonetti della *House of Life*.

La connessione arte-anima-donna ideale è centrale in Rossetti, il quale ancora una volta guarda a Dante perché, come mette in luce Benedetti, a «Dante risale il culto cavalleresco della donna angelicata, simbolo dell'anima, e al *Simposio* di Platone il coincidere di quest'ultima – cioè della donna ideale – con quella sua metà, oggetto di amore, da cui discende la ricerca dell'anima gemella, cui ci si ricongiunge solo dopo la morte» (Benedetti, 1984, p. 19).

Inoltre, la «donna di Chiaro, come la Beatrice dantesca, è accolta da Dio quale cittadina dei Cieli, anche se non più come simbolo della Teologia, ma dell'Arte» (Benedetti, 1984, p. 52). Piuttosto, diremmo non solo dell'arte, ma anche della teologia, poiché nel racconto la mano è l'anima, ovvero: lo strumento, il simbolo più essenziale dell'attività pittorica e, in senso lato, dell'arte equivale al simbolo e strumento più essenziale della fede, intesa secondo la tradizione – Rossetti non distoglie mai lo sguardo da Platone – che abbina l'esistenza dell'anima a diverse forme di spiritualità.

Considerata dunque anche la coppia teologia-arte, siamo di fronte alla presenza di molteplici doppi personificati e concettuali in *La mano e l'anima*: i primi sono particolarmente interessanti perché ci permettono di connettere il racconto agli stilemi più propri del fantastico – strutturale è appunto il *Doppelgänger*. Ceserani annovera il doppio – accludendo, tra gli altri, anche la figuratività, di cui parleremo tra poco – tra i procedimenti narrativi e retorici utilizzati da quello che egli definisce il 'modo fantastico': quello «dello sdoppiamento, della coppia di gemelli o di sosia, della doppiezza di ogni personalità è tema antico [...]. Ma nel fantastico il tema è fortemente interiorizzato, e collegato con la vita della coscienza, delle sue fissazioni e proiezioni. Il tema, nei testi fantastici, si complica e si arricchisce, attraverso una fitta applicazione dei motivi del ritratto, dello specchio, delle molte rifrazioni dell'immagine umana, della duplicazio-

ne oscura che ogni individuo getta dietro di sé nella sua ombra» (Ceserani, 1996, p. 90).

In questo caso, Chiaro ha cinque doppi: la propria anima, il proprio spirito, il narratore, Rossetti e Dante. Il ricorso al motivo del *Doppelgänger* è riscontrato sin dalle origini del fantastico e della *gothic story*, le quali istanze si mescolano nel racconto del nostro pittore-poeta; egli, di fatto, affronta il tema non solo nella prosa – si veda *Sant'Agnese dell'Intercessione* –, ma anche nella poesia – valga tra tutti il sonetto *The Portrait* (1847 ca.) – e nella pittura, dove esempio peculiare ne è l'acquerello *How They Met Themselves* (III, 1864). Il fascino del *Doppelgänger* – informa Benedetti – «aveva attratto l'artista fin dall'infanzia» (Benedetti, 1984, p. 223), costituendo tuttavia quasi sempre un cattivo presagio nella sua interpretazione, a differenza dell'ambivalente funzione rappresentata da tale motivo nel racconto fantastico. In generale, Rossetti sceglie come modelli Hoffmann, Poe – che nel *Ritratto ovale* (1842) aveva affrontato il tema del «rapporto fra la vita e la morte, intrecciato con quello fra la vita e l'arte» (Ceserani, 1996, p. 41) – e Barnett; inoltre, egli nutre una grande ammirazione per Gérard de Nerval.

In questo senso, *La mano e l'anima* è interpretabile accostando i motivi più propri del fantastico alle interpretazioni degli alienisti contemporanei a Rossetti, i quali precedono e accompagnano Freud nelle sue riflessioni. Quando il primo fa riferimento alla coscienza, nel corso del monologo dell'anima di Chiaro, si esprime in modo ambiguo: pare esserci una differenza tra coscienza della mente e coscienza del cuore, ma non viene chiarito esattamente di che si tratti¹⁵. Considerando il taglio introspettivo del racconto, si può ipotizzare che la coscienza del cuore sia nient'altro che un'appartenenza, un possesso inconscio legato alla propria vocazione che esula da ogni riorganizzazione razionale e corrisponde altresì a una consapevolezza genuina e forse un po' *naive* dell'individuo, la quale se non è l'anima stessa, le è comunque prossima. A complicare la questione torna ancora una volta la canzonetta adespota attribuita a Bonagiunta Orbicciani, ma solo in apparenza: se pensiamo al significato che ricopre il termine 'mente' nel medioevo, dobbiamo considerare che Rossetti abbia inteso farvi riferimento secondo tale interpretazione e, dunque, riferendosi possibilmente sia all'"anima" che a una dimensione intellettuale e sentiente più prossima all'attività propria del 'cuore'. Questo ra-

¹⁵ Cfr. Otto Rank, che nel suo celebre saggio sul *Doppio* analizza «casi di sdoppiamento della coscienza» (Rank, 2001, p. 31).

gionamento, tuttavia, complica le condizioni interpretative del racconto proprio in relazione al passo cui si accennava poc'anzi. Piuttosto, alla luce di tali considerazioni, risulta plausibile ritenere che, mediante i versi de *La mia amorosa mente*, Rossetti abbia voluto ribadire la dualità e l'ambivalenza assunte dalla coscienza nel racconto, ovvero il suo essere soggettivamente 'della mente' o 'del cuore', usando questa volta i termini nell'accezione a lui contemporanea e attribuendo alla seconda la condizione di sede delle pulsioni inconsce e rivelatrici. Quando invece Rossetti fa riferimento allo 'spirito' di Chiaro, bisogna intendere questo come 'animo', quindi come una dimensione emotiva che nel racconto è co-sciente e ricettiva.

Tutti i doppi di Chiaro non sono altro che diverse modalità proprie di Rossetti per conoscere e interpretare il mondo e il proprio rapporto con esso. L'anima è senziente come il corpo, suo doppio. Non solo: nel racconto è idea platonica incarnata, *revenant* celestiale che possiede la chiave interpretativa per accedere al mondo dei vivi e che, facendosi immagine, è da intendere come «ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi» (Didi-Huberman, 2006, p. 41). L'anima è, infine, simulacro animato *à rebours*, che da epifania diventa sia oggetto materiale che presenza con ruolo di guida e comando: «dipingimi così come sono, affinché tu giunga a conoscermi [...]. Fa' questo» – ordina a Chiaro – «e la tua anima ti starà sempre innanzi e mai ti turberà» (Rossetti D. G., 2004, p. 52). Esattamente, perché senza una rielaborazione del rimosso, senza un'esorcizzazione del turbamento, l'anima costituisce uno spettro, un elemento soprannaturale e perturbante. A tal proposito utili sono le riflessioni di Mangini sulla scorta del discorso antropologico di Vernant e di quello psicanalitico di Freud e Jentsch sull'*Unheimlich*: «le tematiche del simulacro – esattamente come quelle del *Doppelgänger* e del *revenant* – sono legate alla crisi della presenza e alle difese che il soggetto mette in campo per contrastare il dilagare della morte all'interno della vita». E ancora: «doppi, *revenants* e simulacri animati sono da considerarsi manifestazioni di altrettanti aspetti di un medesimo sostrato psichico arcaico e del suo confrontarsi con l'incompiuta e forse interminabile crisi della presenza del soggetto di fronte al mondo» (Mangini, 2007, p. 208-9).

Al contempo, il ritratto immaginario fa qualche decennio dopo capolino come genere sotto la penna di Walter Pater¹⁶, uno dei teorici e scrittori che riprendono e sviluppano la poetica rossettiana, i quali «si fecero ca-

¹⁶ Vedi nota n. 12.

rico dell'eredità di *The Germ* sperimentando con modalità artistiche di scrivere sull'arte»¹⁷.

Il ritratto immaginario, che secondo Franco Marucci come genere accomuna *La mano e l'anima a Sant'Agnesa dell'Intercessione*, dunque, è nei due racconti anche un dispositivo, ovvero la porta di accesso alla conoscenza di sé e del mondo; questo perché la rappresentazione, il simulacro, l'immagine sono intesi da Dante Gabriel Rossetti come una gnoseologia. Come accennavamo in precedenza, l'approccio visuale e visionario di *La mano e l'anima* sono preponderanti e costituiscono uno dei suoi pilastri ermeneutici. Per questo si rivela importante l'interpretazione della novella attraverso alcuni motivi della cultura visuale. Gli anni in cui nascono i suoi più celebri racconti sono gli anni del *pictorial turn*, la svolta culturale che rivoluziona la modalità e la semantica dell'osservare e del creare, e Rossetti non ne è di certo immune.

Innanzitutto, risulta utile fare riferimento al concetto di *frame*, associabile non solo al ritratto della propria anima realizzato dal protagonista, ma anche alla finestra dalla quale Chiaro assiste alla rissa tra le due fazioni familiari pisane. La finestra diventa dispositivo della visione, strumento attraverso cui accedere al mondo in modalità prettamente scopica: quando lo spettacolo del reale diventa insopportabile, il soggetto tenta di annullarlo sottraendosi alla sua visione. In questo caso, Chiaro si allontana dalla finestra e dalla visione meta-artistica della sua opera imbrattata di sangue violento. Chiaro si discosta dalla sua personale fantasmagoria anche per la luce, simbolo dell'incapacità umana di fronteggiare pienamente il reale per ciò che è e insieme prefigurazione dell'epifania imminente, tutto nell'istante in cui avviene un corto circuito visivo per Chiaro: il suo rifiuto della vista del reale corrisponde, fortunatamente per lui, a una capacità visiva potenziata, soprannaturale¹⁸.

Quando la mano e l'anima sono finalmente mosse insieme dalla sospirata (doppia) vocazione¹⁹ possono creare il ritratto immaginario. Anche questo costituisce un importante dispositivo ottico, poiché attesta che la modalità di conoscenza e di interazione con il mondo e con se stessi è prettamente visuale; ed è rilevante notare inoltre come Dante Gabriel Rossetti si faccia inconsapevolmente portavoce della cultura di un'epoca in un momento in cui il *pictorial turn* ottocentesco sta pienamente pren-

¹⁷ Bizzotto E., Spinozzi P., 2012, p. 100. Cfr. anche Bizzotto E., 2001. La traduzione è a cura dell'autore.

¹⁸ Su questi aspetti, cfr. almeno Hamon P., 2001.

¹⁹ Anche quella di Rossetti era, appunto, una *Doppelbegabung*. Cfr. Cometa M., 2004, p. 13.

dendo forma e il visuale – come fa in questo racconto – funge da *trait d'union* tra l'universo invisibile e quello tecnologico, tra la metafisica e il materialismo positivista²⁰. Il ritratto dell'anima di Chiaro è già testimonianza di questo rapporto, è già traccia della pulsione scopica che accomuna magnifico e perturbante, strano e meraviglioso, reale e soprannaturale. A tal proposito, interessanti risultano alcune considerazioni che Ceserani attribuisce ai racconti di Gautier, le quali possono riferirsi anche a Dante Gabriel Rossetti: «Ciò che rende possibile la profonda trasformazione della tematica fantastica perturbante e di quella romantica dell'amore-passione è la mediazione, ampiamente realizzata in questo racconto, della bellezza artificiale dell'arte» (Ceserani 1996, p. 126). In conclusione, i due *frame* determinati dagli strumenti della visione appena descritti sono sostanzialmente omologhi, equivalenti e rappresentano le due modalità essenziali della conoscenza: la differenza sta nel fatto che mentre la finestra è il dispositivo per accedere al mondo, alla realtà; il ritratto è invece il dispositivo attraverso cui sondare la propria interiorità, attraverso cui condurre una gnosi dell'individuo la quale richiede la rappresentazione – che è interpretazione, sublimazione ed esorcizzazione – del sé senziente e pensante.

Infine, un altro oggetto di studio della cultura visuale riscontrabile in Rossetti consiste nella capacità desiderante e imperante delle immagini (relativo ai casi di ritratto animato e non solo)²¹: quello dell'anima, come accennavamo prima, è un ritratto immaginario *à rebours*, una visione ben inquadrata che discerne e impera e, in breve, ordina il proprio ritratto: «Chiaro, servo di Dio, introduci la tua Arte dentro di te e dipingimi così come sono, affinché tu giunga a conoscermi [...]. Fa' questo, e la tua anima ti starà sempre innanzi e mai ti turberà».

Nelle ultime parole rivolte a Chiaro dalla propria anima ritroviamo sì l'identificazione rivelata e portata avanti durante tutto il monologo, ma anche una differenziazione pattuita e dichiarata che ancora una volta richiama la necessità di rappresentare, ovvero tradurre e interpretare, ciò che è impossibile vedere in pienezza. Perché l'allettante pacificazione promessa dalla bella dama a Chiaro si compia, è necessario che questa si tramuti in immagine animata e sotto questa forma continui a desiderare e a consigliare, ad affascinare, a condurre negli interstizi tra reale e so-

²⁰ Puntualizza Todorov: «Il XIX secolo viveva, è vero, in una metafisica del reale e dell'immaginario, e la letteratura fantastica altro non è se non la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista» (Todorov, 2000, p. 172).

²¹ Su questi aspetti, si vedano almeno, Mitchell, 2006; Mitchell, 2015; Mitchell, 2017.

prannaturale: «E quando lo vide disteso, la donna bellissima si avvicinò a lui, si sedette accanto al suo capo guardandolo intensamente, e con la voce ne addolcì i sonni» (Rossetti D. G., 2004, pp. 52-3).

Conclusioni

Il temperamento appassionato di Chiaro tradisce l'appartenenza culturale e storica del racconto, oltre che la matrice autobiografica, e la figuratività dà accesso all'interpretazione della novella contribuendo notevolmente alla sua appartenenza al fantastico. *La mano e l'anima* si afferma come un nodo centrale della produzione rossettiana, in primo luogo per la sua data di composizione in seno ai primi tumulti della Confraternita preraffaellita; in secondo luogo, per gli ideali estetici dibattuti e meditati in tutta l'opera di Dante Gabriel Rossetti, dalla poesia alla pittura, dalla traduzione alla prosa.

Preme rievocare la *Doppelbegabung* rossettiana, preme indicarlo come uno degli autori più originali del primo fantastico, come un precursore dell'*art for art's sake*. Preme inoltre – non per ultimo – ribadire il suo legame con l'Italia, biografico, tematico ed estetico, che porterà a risvolti inediti e fruttuosi nelle opere di autori quali D'Annunzio e Pascoli.

In tutto ciò che Chiaro aveva fatto nei tre anni trascorsi, e anche precedentemente, negli studi della sua prima giovinezza, c'era sempre stato un sentimento di devozione e deferenza. Era l'offerta di pace che egli recava a Dio e alla sua anima per l'avidità egoistica insita nei suoi obiettivi. Certo che la terra lambiva l'orlo delle sue vesti, ma *questo* era qualcosa di celeste, di celestiale. Verano periodi in cui solo in tal modo riusciva a sopportare il pensiero della sua speranza, e talora gli era parso addirittura di contemplare il giorno nel quale la sua amata – la madonna mistica (che aveva appena nove anni, sebbene il suo sorriso al primo incontro gli avesse già acceso l'anima come la colomba della Trinità) – persino lei, la sua arte italiana santa e piena di grazia, dal virgineo seno, dagli occhi profondi e dal capo cinto di luce – doveva passare all'ombra dell'albero della vita attraverso quel sole che mai tramonta, ed essere considerata divina e trovata buona. E allora gli era sembrato che a lui e a molti di coloro i quali, da quando si era stabilito là, si erano uniti al gruppo di cui egli stesso faceva parte (poiché, in sogno, il corpo nel quale aveva albergato la sua anima in vita gli appariva morto da cent'anni), fosse permesso di radunarsi attorno alla fanciulla benedetta e di rendere grazie insieme a lei nei secoli dei secoli recitando: "Santo, santo, santo".

Questo Chiaro aveva visto con gli occhi dello spirito e in ciò aveva confidato, credendo con certezza che sarebbe accaduto (Rossetti D. G., 2004, p. 40)²².

La personificazione²³ della tensione del *Sehnsucht* romantico in un'ambientazione da tipico *Künstlerroman* fantastico intrisa di misticismo – per il quale «St'inglesi son matti» (Rossetti D. G., 2004, p. 57) – e di gusto gotico risulta efficace a livello narratologico, e si accompagna alla *mise en abyme* – associata sempre a un conseguente disvelamento – di ideali estetici ed etici, senza curarsi troppo della loro commistione, come avviene nel presentare l'altra madonna fatale e celeste che sconvolge e orienta l'esistenza di Chiaro: nient'altro che «la sua arte italiana santa e piena di grazia», personificazione dell'anelito alla fusione e identificazione di arte e fede – un'altra visione? Un'occasione onirica? – placato poco dopo dall'apparizione della propria anima. È ancora una questione di misticismo, è un'investitura fatta e finita, la consapevolezza di una missione affidatagli che muove Chiaro e Rossetti, tra tenebra, sogno e predestinazione.

²² In questo passo è impossibile non notare come il riferimento ai nove anni dell'amata sia ancora da ricondurre al culto dantesco di Rossetti; nonché come il «gruppo di cui egli stesso faceva parte» sia volontariamente ambiguo e parimenti da intendere come quello dei pittori 'primitivi' e dei preraffaelliti.

²³ Forse piuttosto una santificazione, se consideriamo le modalità di rappresentazione delle due dame celestiali, gli appellativi a loro rivolti e i modi dell'interazione con Chiaro, oltre che il suo atteggiamento in tal senso.

Bibliografia

Barilli, R. (1967), *La pittura preraffaellita*, Fabbri, Milano.

Benedetti, M. T. (1984), *Dante Gabriel Rossetti*, Sansoni, Firenze.

Benedetti, M. T. (2012), *Preraffaelliti*, De Luca, Roma.

Bizzotto, E. (2001), *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Cisalpino-Monduzzi, Milano.

Bizzotto, E., Spinozzi, P. (2008, a cura di), *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento.

Bizzotto, E., Spinozzi, P. (2012), *The Germ. Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics*, Peter Lang, Berna.

Camilletti, F. (2005), *Beatrice nell'inferno di Londra. Saggio su Dante Gabriele Rossetti*, La Finestra, Lavis.

Camilletti, F. (2019), *The Portrait of Beatrice: Dante, D.G. Rossetti, and the Imaginary Lady*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.

Ceserani, R. (1996), *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.

Chiummo, C. (2010), *Hand and soul e un'idea di estetica per la fine secolo italiana*, in Oliva, G., Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Centro Europeo di Studi Rossettiani, Vasto, 10-12 dicembre 2009)*, Carabba, Lanciano.

Cimini, M. (2013), *Adoratori della bellezza. Dante Gabriel Rossetti poeta e i preraffaelliti nella critica italiana tra Otto e Novecento*, Carabba, Lanciano.

Cometa, M. (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.

Didi-Huberman, G. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino.

Hamon, P. (2001), *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, Corti, Parigi.

Mangini, A. M. (2007), *Letteratura come anamorfosi*, Bononia University Press, Bologna.

Mangini, A. M., Weber, L. (2006, a cura di), *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Allori, Ravenna.

Marucci, F. (2004), Introduzione a Rossetti, D. G., Rossetti, C., *La mano e l'anima e altri racconti*, traduzione di Paola Saitto-Bernucci ed Elisa Bizzotto, a cura di Elisa Bizzotto, Il melangolo, Genova.

Mazzara, F. (2010), *Lettere in cornice. Traduzioni artistico-letterarie di Dante Gabriel Rossetti*, Bonanno, Acireale-Roma.

Mitchell, W. J. T. (2006), *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W. J. T. (2015), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Monza.

Mitchell, W. J. T. (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Cortina, Milano.

Murolo, L. (2004, a cura di), *Le tenebre di Dante. Gabriele Rossetti, i figli, i preraffaelliti*, Il Torcoliere, Vasto.

Oliva, G. (2010), *I Rossetti. Album di famiglia. Documenti, testimonianze, immagini*, Centro Europeo di Studi Rossettiani, Carabba, Lanciano.

Pieri, P. (2006), *L'ordine della scrittura fantastica e il disordine della lettura*, in Mangini, A. M., Weber, L. (a cura di), *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Allori, Ravenna.

Rank, O. (2001), *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Abscondita, Milano.

Rossetti, W. M. (1886), *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Ellis and Scrutton, Londra.

Rossetti, W. M. (2006), *Ricordi*, Carabba, Lanciano.

Rossetti, D. G., Rossetti, C. (2004), *La mano e l'anima e altri racconti*, traduzione di Paola Saitto-Bernucci ed Elisa Bizzotto, a cura di Elisa Bizzotto, Il melangolo, Genova.

Shulte, E. (1986), *Dante Gabriel Rossetti. Vita, arte, poesia*, Liguori, Napoli.

Ruskin, J. (1900), *The Complete Works of John Ruskin*, Thomas Y. Crowell & Co., New York.

Todorov, T. (2000), *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.

Abstract

Il presente articolo mira ad analizzare il racconto *La mano e l'anima (Hand and Soul)* di Dante Gabriel Rossetti connettendolo con la produzione poetica e artistica del poeta-pittore e inquadrandolo come opera fondativa dell'estetica rossettiana. Lo studio vuole evidenziare il ruolo di manifesto poetico del racconto, sottolineando altresì l'importante eredità del testo, il quale influenzò autori e teorici coevi e appartenenti al simbolismo e al decadentismo, contribuendo a definire l'immaginario estetico di fine Ottocento. L'analisi parte da un generale inquadramento storico-critico dell'esperienza letteraria e artistica di Rossetti – con opportuni riferimenti alla Confraternita preraffaellita e alla relativa esperienza con la rivista *The Germ*, portavoce delle istanze del movimento – e prosegue con la presentazione di alcune ipotesi critiche ed ermeneutiche legate al fantastico, alla psicoanalisi e, in particolare, all'approccio degli studi di cultura visuale, evidenziando il ruolo dei diversi dispositivi della visione e delle modalità in cui il visuale agisce all'interno del racconto, con opportuni riferimenti all'intera produzione rossettiana dal punto di vista narrativo, poetico e artistico.

PAROLE-CHIAVE: La mano e l'anima; Dante Gabriel Rossetti; Confraternita preraffaellita; The Germ; racconto fantastico.

This paper aims to analyze the story *Hand and Soul* by Dante Gabriel Rossetti, connecting it with the poetic and artistic production of the poet-painter and framing it as a foundational work for Rossetti's aesthetics. The study aims to highlight the role of poetic manifesto of the story, also emphasizing the important legacy of the text, which influenced authors and theorists of the time and belonging to symbolism and decadentism, helping to define the aesthetic imagery of the late nineteenth century. The analysis starts from a general historical-critical framing of Rossetti's literary and artistic experience – with appropriate references to the Pre-Raphaelite Brotherhood and its experience with the magazine *The Germ*, spokesperson of the movement's ideals – and continues with the presentation of some critical and hermeneutic hypotheses related to the fantastic and psychoanalytic perspective and, in particular, to the approach of visual culture studies, highlighting the role of the different devices of vision and the ways in which the visual acts within the story, with appropriate references to the entire Rossetti production from a narrative, poetic and artistic point of view.

KEYWORDS: Hand and soul; Dante Gabriel Rossetti; Preraphaelite Brotherhood; The Germ; fantastic story.

gina.bellomo2@unibo.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>