La strana arte di Dante Gabriel Rossetti traduttore di Dante

Paolo De Ventura
University of Birmingham
p.deventura@bham.ac.uk
https://orcid.org/0009-0006-9514-8922

Riassunto

Il rapporto tra Dante Gabriel e Dante va ben al di là della dimensione della traduzione. Possiamo pensarlo piuttosto in termini di appropriazione stilistica, di motivi ispiratori e di rispecchiamento di un paradigma biografico romanticamente rivissuto. La *Vita Nuova* di Dante viene rivissuta nella *House of Life* di Dante Gabriel, secondo il percorso ineluttabile di quello che appare un destino già segnato. Il rapporto di continuità tra il traduttore e il poeta viene analizzato guardando a due sonetti (*Gentil pensiero* dalla *Vita Nuova*, e *Life-in-Love* dalla *House of Life*), seguendo il filo che da una traduzione porta, inaspettatamente, alla composizione originale.

Parole chiave: ricezione di Dante; traduzione; appropriazione; letteralità.

Abstract

The relation between Dante Gabriel Rossetti and Dante goes far beyond the dimension of translation. Rather, we can think of it in terms of stylistic appropriation, inspirational motifs, and the mirroring of a romantically re-lived, biographical paradigm. Dante's *Vita Nuova* re-lives in Dante Gabriel's *House of Life*, following the inevitable path of what appears to be an inescapable destiny already sealed by fate. The Dantean continuity between the translator and the poet is analyzed by looking at two sonnets (*Gentil pensiero* from *Vita Nuova*, and *Life-in-Love* from The *House of Life*), following the thread that, from a translation, leads, unexpectedly, to an original composition.

Keywords: Dante reception; Translation; Appropriation; Literality.

https://doi.org/10.5565/rev/dea.229 ISSN 2385-5355 (digital), ISSN 2385-7269 (paper)

Per cominciare vorrei ricordare, tra i molti giudizi critici espressi sul Rossetti traduttore,[1] quanto scriveva il suo illustre biografo Oswald Doughty:

> Rossetti's attitude as translator and editor was that of an artist, not of an academic. That, as he saw it, meant not only the primacy of beauty over information, but also the mastery of life over death.[2]

Come vedremo, per Rossetti, l'operazione della traduzione era proprio un ridare la vita, un risuscitare dai morti testi sepolti. Vorrei anche ricordare un paio di circostanze fattuali non molto note che possano aiutare a delineare il quadro. La prima è raccontata nelle *Reminiscenze di un pittore*, Van Prinsep, l'amico dei primi tempi della *Brotherhood*, un artista del pennello lontano dalla letteratura, che non aveva mai letto Dante né aveva mai sentito l'amico Gabriel recitare poesie. Così ricorda la loro vita londinese, una vita da artisti, vissuta in un'atmosfera densa di romanticismo, in *un mondo di sogni*, con la mente *intrisa di leggende medievali*, dove lo stesso Gabriel, secondo un topos caratteristico, veniva descritto come un *italiano del quattordicesimo secolo a cui era capitato di risiedere a Londra*.[3] In quest'atmosfera, un Rossetti impegnato solo a dipingere, riceve una lettera di Ruskin in risposta alla richiesta di scrivere una prefazione alle sue traduzioni: ma per *quel bel tipo di Ruskin* i componimenti sono *alcuni buoni, la maggior parte indifferenti, alcuni anche brutti.* Figuriamoci se poteva pubblicare una cosa del genere![4]

Una seconda circostanza che vorrei ricordare è legata ad una nota che William Michael Rossetti inserisce nell'edizione finale delle opere del fratello nel 1911. Ancora una volta, l'infaticabile William consegna alla storia i suoi ricordi, ma aggiunge ora qualche dettaglio in più. Parla ancora delle traduzioni,

1. Naturalmente tutte le monografie su Rossetti hanno sezioni dedicate alla sua attività di traduttore. Tra gli interventi più specifici su questo aspetto, e senza pretesa di completezza, segnalo: Doughty (1953), Paolucci (1960), Hayward III (1971), Gitter (1972), che offre la lista delle varianti tra l'edizione del 1861 degli *Early Italian Poets* e l'edizione del 1874 del *Dante and his Circle*, con una sintesi in Gitter (1974), Grayson (1985), Preda (1999), Dennis (2000), Woodhouse (2000), McGann (2003), De Rosa (2005), Spinozzi (2009), Marucci (2010), Camilletti (2010). Segnalo infine Ceccarelli (2014), che offre un commento per ogni componimento incluso nella traduzione italiana da lei curata degli *Early Italian Poets.*
2. Doughty,1953, p. 105.
3. «We lived and worked as all artists must do. We had our joys and cares much as other men, only at the time we were under the influence of Rossetti's great personality, and, as our minds were filled with thirteenth century traditions, we lived more or less in a world of dreams. Rossetti was unlike anyone I ever met. He was an Italian of the fourteenth century who happened to reside in London» (Prinsep, 1904, p. 281).
4. «In that period, as I have already said, he did nothing but water colours. I found him one day, just before he published his translation of the early Italian poets, reading a MS. As I came into the room he burst out: "I say, just fancy that fellow Ruskin! I asked him to write a preface to my translation, and what do you think he has written? 'These poems are some of them good, most of them indifferent, and some few bad, but they have all lost in translation!' Catch me publishing that! (*Ivi*, 283).

ricorda il suo "piccolo" contributo alla revisione del testo, alla redazione di "alcune note", alla composizione delle "divisioni" introduttive che il fratello, impegnato a dipingere, non aveva il tempo di mettere a punto. E aggiunge un dettaglio assai sorprendente: ci informa con disinvoltura che, nel rivedere il testo delle traduzioni dagli *Early Italian Poets,* non aveva fatto un "controllo attento" sugli originali. E se William non si trovava sottomano i testi di poeti quali Folcachiero de' Folcachieri, Ciuncio Fiorentino o Noffo Bonaguida, possiamo solo immaginare la difficoltà anche del più dotto lettore inglese! Per il fatto che le traduzioni di Dante Gabriel non avessero il testo a fronte, e soprattutto per la difficoltà di reperire gli originali, nel 1908 appare un volumetto che si proponeva di supplire a tale mancanza. Vengono così ripubblicate (senza un commento, senza una nota introduttiva generale e senza il nome del curatore) le traduzioni di Rossetti, ma questa volta con il testo a fronte.[5] Ed è solo adesso che William ha modo di fare quelle correzioni richieste da Gabriel mezzo secolo prima.[6] Sono più di una ventina i passi segnalati ora da William, con errori di tipo interpretativo, casi di integrazione, di espansione, qualche svista grossolana e addirittura, qua e là, qualche *Rossetti's invention.*

Al di là degli errori puntuali (che William si diceva sicuro di trovare), il problema più generale era una questione di traduttologia, il contrasto tra un approccio creativo e un approccio letterale. Se una traduzione avviene sempre in un polisistema dove concorre una molteplicità di fattori storici e socioculturali, quello dei Rossetti è un caso particolare di polisistema, con un padre estremista dell'allegoria e i figli che guardano invece al senso letterale, con William e Maria (che scrivono *Dante Allighieri* con due *l*) convinti sostenitori della resa letterale, con Gabriel e Christina che apprezzano invece le terzine rimate dell'amico Cayley. Per Gabriel, «literality of rendering is altogether secondary»,[7] per William «The aim of [my] translation of Dante may be summed up in one word – Literality»,[8] con la *L* maiuscola. L'oltranza sulla questione della letteralità avrebbe portato Maria a non usare, neanche per i passi in prosa, la traduzione della *New Life* di Gabriel: quando cita il testo di

5. Rossetti, D. G. (1908).
6. «In 1908 was published a very convenient little book […]. I then for the first time compared the translations minutely with the originals; knowing that I should be sure to find some mistakes and some difference of tone—for my brother certainly enhanced, beyond his originals, the qualities of romantic richness and picturesque colouring. I made several notes on particular poems or passages, and I here present a few of them» (Rossetti, D. G., 1911, pp. 676-7).
7. Come affermava nella *Preface* a *The Early Italian Poets* (Rossetti, D. G.,1911, p. 281).
8. Con queste parole si apriva la *Preface* alla sua traduzione dell'*Inferno* (Rossetti, W. M., 1865, i).

Dante, usa la traduzione di William per *l'Inferno* e ritraduce i passi della *Vita Nuova* dall'originale.[9]

In varie occasioni William aveva avuto modo di riconoscere la natura poetica e non letterale delle traduzioni del fratello.[10] Ma è nella "Siddal Edition" della *New Life* che William cerca di dirimere in modo definitivo la questione. Per chiarire in cosa consistesse *this question of literality* (e soprattutto per rendere omaggio al genio del fratello), Willam non si produce in un discorso teorico, ma offre direttamente l'esempio della sua resa letterale, una "anglicizzazione" senza pretese, un *literal Englishing* di un passo preso "a caso", per proporre al volenteroso lettore di confrontare la sua traduzione letterale con la traduzione poetica del fratello.[11] E allora, da volenterosi lettori, proviamo a confrontare la resa letterale e la resa poetica dei due fratelli per il sonetto scelto "a caso": *Piangete, amanti.*

Così lo si legge nell'edizione Fraticelli:[12]

> Piangete, amanti, poichè piange Amore,
> Udendo qual cagion lui fa plorare:
> Amor sente a pietà donne chiamare,
> Mostrando amaro duol per gli occhi fuore;
>
> Perchè villana morte in gentil core
> Ha messo il suo crudele adoperare,
> Guastando ciò che al mondo è da lodare
> In gentil donna, fuora dell' onore.
>
> Udite quant' Amor le fece orranza;
> Ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
> Sovra la morta immagine avvenente;
>
> E riguardava invêr lo ciel sovente,
> Ove l'alma gentil già locata era,
> Che donna fu di sì gaia sembianza.

9. Sulle traduzioni di Maria Francesca e di William Michael mi permetto di rimandare a De Ventura (2009) e De Ventura (2016).
10. «The translation of the *Vita Nuova* had been done by my brother at a very early date, probably 1847-8; when he was more inclined to consult his own preferences in the way of translating than to be at the rigid beck of his original. When he had to prepare the work, 1860, for publication, he felt that he had taken too great a liberty [...]» (Rossetti D. G., 1892, p. 402; poi in Rossetti, D. G., 1911, p. 676).
11. «In order that the reader may judge as to this question of literality, I will give here the literal Englishing of the Sonnet at p. 38, and the paragraph which precedes it (I take the passage quite at random), and the reader can, if he likes, compare this rendering with that which appears in Dante Rossetti's text» (Rossetti, W. M., 1899, p.10).
12. Alighieri (1839), pp. 277-278.

WILLIAM MICHAEL	DANTE GABRIEL
"Weep, lovers, since Love weeps,— hearkening what cause makes him wail: Love hears ladies invoking pity, showing bitter grief outwardly by the eyes; because villain Death has set his cruel working upon a noble heart, ruining that which in a noble lady is to be praised in the world, apart from honour. Hear how much Love did her honouring; for I saw him lamenting in very person over the dead seemly image: and often he gazed towards heaven, wherein was already settled the noble soul who had been a lady of such gladsome semblance."	Weep, Lovers, sith Love's very self doth weep, And sith the cause for weeping is so great; When now so many dames, of such estate In worth, show with their eyes a grief so deep For Death the churl has laid his leaden sleep Upon a damsel who was fair of late, Defacing all our earth should celebrate, — Yea all save virtue, which the soul doth keep. Now hearken how much Love did honour her. I myself saw him in his proper form Bending above the motionless sweet dead, And often gazing into Heaven; for there The soul now sits which when her life was warm Dwelt with the joyful beauty that is fled.

Il confronto tra le versioni di William e di Gabriel consente di cogliere in tutta evidenza il primo problema che si presenta al traduttore di Dante in versi. L'endecasillabo italiano potrebbe approssimativemente corrispondere alla misura decasillabica del pentametro giambico. Ma inevitabilmente irriducibile rimane la differenza tra una lingua dalla natura essenzialmente polisillabica come l'italiano e una lingua tendenzialmente monosillabica come l'inglese. *Piangete*, per esempio, è un trisillabo; il corrispondente *Weep* è un monosillabo. In un certo senso, possiamo dire che, non traducendo in versi, William può permettersi di essere letterale: il dantesco *Piangete, amanti, poichè piange Amore* può senz'altro diventare un letterale *Weep, lovers, since Love weeps*, ma il computo sillabico si fermerebbe a 6 sillabe. Il traduttore in versi, proprio per ragioni di computo sillabico, si trova invece nella necessità di dover aggiungere e integrare con parole non presenti nell'originale gli spazi vuoti della prosodia. Questa è, almeno in prima istanza, la ragione per cui il pentametro di Gabriel legge: *Weep, Lovers, sith Love's very self doth weep*. Non basta il monosillabo *Love* per rendere metricamente il trisillabo *Amore*, e allora *Amore* diventa "l'io stesso di Amore" (*Love's very self*), il bisillabo *piange* diventa, *deve* diventare, con un rafforzativo, *doth weep* ("piange davvero, piange effettivamente"). Detto questo, possiamo osservare alcuni ampliamenti che vanno, come si osserva comunemente nei commenti dei critici, nella direzione della "visualizzazione". Più appariscente

e visualizzata è l'immagine della morte in Gabriel. È una morte, *Death*, che nell'immaginario e nella competenza linguistica anglosassone, diventa naturalmente, etimologicamente, di genere maschile, ed è maschile sia per William che per Gabriel, come rivela in entrambi il possessivo *his*. Ma in Gabriel non solo la morte è di genere maschile, ma è proprio un uomo, un *churl,*[13] un sostantivo in funzione appositiva che viene a sostituire quello che nell'originale era un aggettivo.

Il *crudele adoperare* nell'originale (il *cruel working* in William) diventa per Gabriel un'azione precisa e concreta: il *churl*, il villano, in effetti, *has laid his leaden sleep, "ha steso [come un mantello] il suo sonno di piombo"*, e lo ha steso non *in gentil core* (*noble heart*), ma decisamente su una più visualizzabile *damigella* (*damsel*). In Dante *Amore* è visto *lamentare in forma vera / Sovra la morta immagine avvenente*; in William *Love è visto lamenting in very person / over the dead seemly image*. In Gabriel, invece, Amore si protende fisicamente, si stende, si piega non verso un'immagine, ma verso il corpo della *dolce* donna morta: *I myself saw him in his proper form Bending above the motionless sweet dead*. In Dante, e in William, Amore guarda verso il cielo *Ove l'alma gentil già locata era, / Che donna fu di sì gaia sembianza.* Tutto questo viene ampliato, visualizzato e concretizzato in Gabriel. L'anima è ancora viva e "ora siede", al presente, nel *Paradiso*, con la maiuscola, ed è un'anima che, quando aveva una "vita calda", "albergava" con la "gioiosa bellezza che è fuggita": *The soul now sits which when her life was warm / Dwelt with the joyful beauty that is fled.*

In questo sonetto possiamo notare quello che sarebbe divenuto uno stilema ricorrente nella *House of Life*: l'uso dell'aggettivo *dead* o del sostantivo *death* in una posizione ritmicamente rilevata o in rima. Qui è una rima che suggerisce un parallelismo semantico: a rimare, fonicamente e semanticamente, è il corpo immoto della *dolce* donna morta (*the motionless sweet dead)* con "la gioiosa bellezza che è fuggita", dove *fuggita* è in funzione aggettivale e non verbale ("*is*"- non "*has*" - *fled*), contrapponendo la staticità del corpo morto e dell'anima che ora *siede*, con il movimento veloce, nel finale del verso, del *fuggire.*

Ma è soprattutto l'accento, che unisce una dizione biblica a un fraseggio all'andamento poco giambico, con *enjambements* e soprattutto con una misura prosodica inattesa e dilatata nel finale di alcuni versi, a connotare questo sonetto come tipicamente rossettiano.

13. *Churl* vale in primo luogo "a male human being", e si connota storicamente dell'accezione di "a man simply, without a rank", e quindi viene usato fino all'Ottocento "as a term of disparagement or contempt; base fellow, villein" (OED). L'aggettivo dantesco diventa dunque un sostantivo, "un uomo villano".

Rossetti sapeva di non essere letterale, come dichiara nella sua prefazione. Anzi, quando la prosaicità dell'originale rende inutile la sua *fedeltà*, quando a renderla basta una mera traduzione letterale, si premura di avvertire il lettore in nota, come nel caso delle terzine del *Dittamondo*:

> Devo menzionare il fatto che il *Dittamondo*, come il grande poema di Dante, è scritto in terza rima; ma siccome una perfetta letteralità era di primaria importanza negli estratti riportati, mi sono allontanato per una volta della regola di fedeltà al metro originale.[14]

Ma era un'altra la *letteralità* che Rossetti si proponeva di esprimere. Come ebbe a scrivere Walter Pater, era la completa aderenza alla *materia* che lui visualizzava, e che riproponeva con la stessa *trasparenza*, senza intermediazione interpretativa, proprio come se usasse una carta copiativa per riprodurre un originale sottostante.[15] Ed è questa la *letteralità* evocata in *Hand and Soul*. Nel vedere esposto fuori dal suo contesto, fuori dall'ordine cronologico, fuori dal suo tempo, anzi nell'entrare in contatto con il quadro della sua anima dipinto da Chiaro dell'Erma, il protagonista ha un senso di epifania: della figura intuisce immediatamente la *letteralità*: la figura era stata dipinta esattamente come era stata vista, anche se non era cosa visibile da occhio umano.[16]

Nel caso di Dante Gabriel Rossetti, anche parlare di traduzione poetica potrebbe sembrare alquanto riduttivo: si potrebbe decisamente pensare nei termini di vera e propria appropriazione: appropriazione in termini stilistici, di motivi ispiratori, di riscrittura ma anche l'appropriazione di un paradigma biografico romanticamente rivissuto. Ancora meglio, con Jerome MacGann,

14. «I should mention that the *Dittamondo*, like Dante's great poem, is written in terza rima; but as perfect literality was of primary importance in the above extracts, I have departed for once from my rule of fidelity to the original metre» (Rossetti, D. G., 1911, p.167).
15. «Here was one, who had a matter to present to his readers, to himself at least, in the first instance, so valuable, so real and definite, that his primary aim, as regards form or expression in his verse, would be but its exact equivalence to those *data* within. That he had this gift of transparency in language — the control of a style which did but obediently shift and shape itself to the mental motion, as a well-trained hand can follow on the tracing-paper the outline of an original drawing below it, was proved afterwards by a volume of typically perfect translations from the delightful but difficult "early Italian poets" [...]» (Pater, 1889, pp. 229-230).
16. «As soon as I saw the figure, it drew an awe upon me, like water in shadow. I shall not attempt to describe it more than I have already done; for the most absorbing wonder of it was its literality. You knew that figure, when painted had been seen; yet it was not a thing to be seen of men. This language will appear ridiculous to such as have never looked on the work; and it may be even to some among those who have. On examining it closely, I perceived in one corner of the canvas the words *Manus Animam pinxit*, and the date 1239» (Rossetti, D. G., 1911, pp. 555-556). Per un'eccellente analisi di questo passo rimando a Camilletti, 2019, pp. 143-150.

possiamo parlare di una progressione di *Translation*, *Pastiche*, *Ritual*, *Fate*.[17] Nel licenziare le sue traduzioni degli *Early Italian Poets*, Dante Gabriel riconosce l'ineluttabilità del suo rapporto con Dante: il suo essere stato attratto nella sua orbita, *drawn within the circle*, conseguenza inevitabile dell'essere cresciuto in un ambiente dove «all around me partook of the influence of the Great Florentine».[18] Come avrebbe ricordato il fratello William nel suo *Memoir*, l'aria della piccola casa di Charlotte Street era *saturata* dagli studi danteschi del padre, e il piccolo Gabriel *respirava Dante*, un Dante che diventava nell'immaginazione proprio una sorta di *banshee*, uno spirito foriero di morte.[19] È lo stesso Gabriel a raccontare, nei suoi anni maturi, questa atmosfera particolare. Rileggiamo un ricordo di William Sharp, suo giovane amico e biografo:

> Ricordo che Gabriel Rossetti mi diceva che ha sempre visto lo studio di suo padre come una camera stregata [*haunted*], dove per lunghi anni veniva preso, se ci si trovava da solo, da una strana impressione; e come i libri stessi pareva avessero una loro vita autonoma, conscia ed esterna. C'era, in particolare, una *Vita Nuova* attorno alla quale immaginava spesso di vedere una luce fioca, che "lo riempiva di un felice terrore". Da bambino, si era fatto a lungo l'idea che Dante non fosse solo uno degli amici di suo padre, ma una figura sacra e benigna, per quanto misteriosamente invisibile, che veniva a far visita, o che anzi addirittura abitava, nella casa di Charlotte Street. Così reale era questo vero e proprio spirito di famiglia, che a volte il piccolo Gabriel aveva paura di incontrare la figura alta e cadaverica di "mister Dante" nel buio delle scale: "Da quando imparai a muovermi carponi, avevo sempre una certa paura di imbattermi in mister Dante in un angolo del secondo pianerottolo, orribilmente in penombra, e quanto poi ad avventurarmi nella camera di mio padre al crepuscolo, senza nessuno, e senza il fuoco acceso, sicuramente avrei detto: *Damn Dante!*, se la mia mente infantile avesse saputo l'uso e il significato dell'espressione imprecativa".[20]

17. È il titolo di un capitolo di McGann (2000, pp. 45-65), poi ripubblicato come estratto autonomo in McGann (2020).
18. Rossetti, D. G., 1911, p. 283.
19. «No doubt our father's Dantesque studies saturated the household air with wafts and rumours of the mighty Alighieri; therefore the child breathed Dante (so to speak) […]. Dante Alighieri was a sort of banshee in the Charlotte Street houses; his shriek audible even to familiarity, but the message of it not scrutinized» (Rossetti, W. M., 1906, vol. I, pp. 63- 64).
20. «I remember Gabriel Rossetti telling me that he always looked upon his father's study as a haunted room wherein for a long time he found himself, if alone, beset with a strange asset; and that the very books had a conscious and external life of their own. There was, in particular, a *Vita Nuova* round which he often imagined he saw a faint light, which "filled him with a happy terror." As a child he long held the idea that Dante was not only a friend of his father's, but a sacred and benign though mysteriously invisible visitor to, if not indeed inmate of, the Charlotte Street, household. So real was this veritable family spirit that the little Gabriel sometimes feared to meet the tall gaunt figure of 'Mr. Dante' on the dark stairway: "As soon as I could toddle, I used to be rather afraid o' nights of meeting Mr. Dante in a horribly shadowy corner of the second landing, and as for venturing into my father's room in twilight if no one was there, and there was no fire, I believe I should as soon have said 'Damn Dante!' if my infant mind had known the use and meaning of the expletive"» (Sharp, 1895, pp. 79-80).

Ancora nella prefazione alle traduzioni degli *Early Italian Poets*, Dante Gabriel diceva che nel licenziare le bozze si sentiva, «as it were, divided from my youth». In realtà l'atmosfera stregata, *haunted*, promanante dalla *Vita Nuova* non avrebbe mai smesso di accompagnarlo.

> La poesia di Rossetti, come tutti sanno, è piena di testi "stregati" dove, regolarmente, interferiscono nel mondo presente forze del passato e spiriti dei morti. Non meno impressionanti e carichi di conseguenze, tuttavia, sono quei testi dove possiamo intravedere spiriti viventi apparire come premonizioni del passato. La traduzione di Rossetti della *Vita Nuova* è esattamente un testo di questo tipo: non è proprio una traduzione nel senso ordinario della parola, quanto piuttosto un resuscitare dai morti attraverso la reinvenzione secolare di un concetto-chiave nell'economia cristiana: la prefigurazione. La *New Life* della biografia di Dante, vista in questa prospettiva, è quell'unico e remoto evento sublime verso il quale, inconsapevolmente, muove la sua intera opera creativa.[21]

In questo saggio propongo dunque di verificare il suggerimento critico di Jerome McGann, cercando di mettere in luce il filo del labirinto che dalle *enchanted vaults*[22] dalla *New Life* porta alla *House of Life*, il percorso carsico che dalla traduzione porta alla composizione originale e intensamente personale, immancabilmente autobiografica.

Un sonetto dantesco: Gentil pensiero.

È il pensiero che Dante rivolge alla consolatrice donna pietosa che lo guarda dalla finestra. Il Rossetti poeta, autore di sonetti quali *Severed Selves*, *He and I*, poteva chiaramente vedere in questo componimento di Dante il paradigma del motivo del dissidio interiore, dell'io dimidiato. Non è una interpretazione soggettiva di Gabriel, ma è proprio quanto avviene in quello che, nella misura breve del sonetto, si configura proprio come un *contrasto* medievale, che vede dialogare e contrapporsi le voci delle *dramatis personae* dell'anima e del cuore. Dante dichiara: *In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri*

21. «Rossetti's poetry, as everyone knows, is replete with haunted texts, where the present world is regularly impinged upon by forces from the past and spirits of the dead. No least impressive and affecting, however, are those texts where we glimpse living spirits appearing as premonitions of the past. Rossetti's translation of the *Vita Nuova* is exactly that kind of text – less a translation, in the ordinary sense, than a raising from the dead through a secular reinvention of a key Christian economy, prefiguration. The *New Life* of Dante's autobiography, in this view of the matter, is that one far-off sublime event to which its whole creation, unbeknowst to itself, moved» (McGann, 2003, p. 37).
22. È l'immagine cui ricorre Rossetti nella prefazione agli *Early Italian Poets* per descrivere il percorso del traduttore: «His path is like that of Aladdin through the enchanted vaults […]; happy if at last, when brought to light, it does not prove that his old lamp been exchanged for a new one, — glittering indeed to the eye, but scarcely of the same virtue nor with the same genius at its summons. (Rossetti, D. G., 1911, p. 283).

erano in due divisi. Il sonetto è rivolto alla *donna gentile,* e parla di un *gentil pensiero*, salvo dire nella prosa introduttiva che *dissi gentile in quanto ragionava a gentil donna, che per altro era vilissimo*. Ma nel sonetto in sé non vi è traccia di alcun elemento che si possa giudicare come *vilissimo.* Tra la prosa introduttiva e il sonetto vi è uno iato: si viene ad istaurare un nuovo contrasto, non solo tra anima e cuore, ma anche tra l'antefatto della prosa e la resa indipendente dei versi, dove del *gentil pensiero* non è dato cogliere elementi che autorizzino un'interpretazione così diametralmente opposta. Per dirla con Teodolinda Barolini, l'introduzione al sonetto è *revisionista*, e «l'andamento sfumato e dolce del sonetto viene poi sommerso dalle manciate di vetriolo gettate dalla prosa».[23]

Veniamo ora al sonetto in questione, di cui riporto a fronte un testo con le principali varianti nella tradizione nota a Rossetti, il quale, pur privilegiando la prima edizione Fraticelli, aveva accesso anche ad altre edizioni.

Gentil pensiero, che parla di vui/voi,
Sen viene a dimorar meco sovente,
E ragiona d'Amor/d'amor si dolcemente.
Che face consentir lo core in lui.

L'anima dice al cor: chi è costui,
Che viene a consolar la nostra mente;
Ed è la sua virtù tanto possente,
Ch' altro pensier non lascia star con *nui/noi*?

Ei le risponde: o anima pensosa,
Questi è uno spiritel nuovo *d'Amore/d'amore*,
Che reca innanzi a me li suoi desiri:

E la sua vita, e tutto il suo valore
Mosse/moss'è dagli occhi di quella pietosa.
Che si turbava de' nostri martiri.

A GENTLE thought there is will often start,
Within my secret self, to speech of thee;
Also of Love it speaks so tenderly That much in me consents and takes its part.

"And what is this," the soul saith to the heart,
"That cometh thus to comfort thee and me,
And thence where it would dwell, thus potently
Can drive all other thoughts by its strange art?"

And the heart answers: "Be no more at strife
'Twixt doubt and doubt: this is Love's messenger
And speaketh but his words, from him received;

And all the strength it owns and all the life
It draweth from the gentle eyes of her
Who, looking on our grief, hath often grieved."

Nel primo verso Rossetti dà il *là* ad una interpretazione complessiva del sonetto, che si apre sulla nota di un contrasto temporale: parafrasando appena, diremmo *A gentle thought, [that] there is*, *will often start*, come dire "un gentil pensiero

23. Barolini, 2018, p. 113.

che c'è ora, che già c'è (al presente), vuole/vorrà sempre cominciare" (con un'azione rivolta al futuro).

Nel secondo verso abbiamo una resa apparentemente straniante: *meco* viene tradotto con *my secret self*, "il mio io segreto". Potrebbe apparire una espansione del traduttore, e anche per Jerome McGann si tratta di una di quelle «espressioni-chiave [...] che non hanno un equivalente letterale nel testo dantesco, ma che assolvono a funzioni equivalenti».[24] In realtà, Dante, come afferma nel *Convivio*, per *core* può intendere effettivamente *lo secreto dentro* o una *parte dell'anima e del corpo.*[25] E con *the secret within* e *the secret within me* traduce William Michael le occorrenze di *cuore* nella sua traduzione e nel suo commento delle canzoni del *Convito.*[26] Possiamo dunque convenire che Dante Gabriel si dimostra *fedele* alla lettera dantesca anche quando traduce *much in me* al quarto verso: si direbbe proprio che avesse in mente il passo originale del secondo trattato del *Convivio*, dove Dante cita entrambe le definizioni.

La distinzione tra *parla* e *ragiona* nella prima quartina viene resa con una forma verbale culta, *to speech*, contrapposta al più usuale *to speak* del verso successivo. Anche Rossetti intende *Amore* con la maiuscola, quindi il *gentil pensiero* non parla di un sentimento, ma piuttosto di un personaggio. La seconda quartina si apre in Rossetti con il discorso diretto dell'anima, cui segue l'inciso narrativo. Il *consolar* dell'originale diventa un più fisico "dare *sollievo*" (*to comfort*), e *la nostra mente* diventa più visivamente un "te e me" (*thee and me*), dove si mette in risalto la differenza duale tra i personaggi del *contrasto*. La rima in *i,* ripetuta nelle parole *thee and me*, consente al verso successivo una rima "debole" proprio sulla parola *potently*.

L'"ottava" si chiude su una *Rossetti's invention:* per attrazione dei rimanti *start* / *part* / *heart* il primo movimento del sonetto (il "fluire della sua onda", per usare l'immagine cara a Rossetti e ai sonettisti suoi sodali), si chiude sull'espressione *strange art.* Lo *spiritel nuovo d'Amore* sembra proprio esercitare una forma di artificio magico, un'attrazione magnetica che "è capace di dirigere"

24. «So various key locutions – for example, "secret self", "twixt doubt and doubt," and "Love's messenger" – have no literal Dantean equivalents, though all perform equivalent functions» (McGann, 2003, p. 37).
25. Sull'uso dantesco, si veda Gentili (2002).
26. Tuttavia, in questo passo, l'interpretazione di William diverge da quella del fratello. Infatti, oltre a tradurre (letteralmente e allegoricamente) le canzoni del *Convito*, William Michael aggiunge a mo' di appendice alcuni componimenti che si potrebbero interpretare giusta le indicazioni allegoriche del *Convivio*. Così propone anche la traduzione (sia letterale che allegorica) del sonetto in questione, e rende *cuore* come *appetence*, e spiega in nota: «Appetite. Dante, in his remarks in the *Vita Nuova* upon this sonnet, says that by *cuore* (heart) he means *appetito* (appetence). I therefore here translate by "appetence," and not (as in instances from the *Convito*) by "the secret within."» (Rossetti, W. M., 1910, p. 65).

(*can drive*) "tutti gli altri pensieri". Non poteva non partecipare a questa "invenzione" di Rossetti[27] il ricordo poetico della famosa terzina dantesca:

> O voi, ch'avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina, che s'asconde
> Sotto 'l velame degli versi strani. (*If* IX, 61-63, ed. Fraticelli)

E il minimo che si possa dire per questo cruciale passo dantesco è che l'effetto di questa terzina era stato per il padre Gabriele del tutto simile all'effetto della *strange art* dello spiritello del sonetto, capace di attrarre, nelle sterminate pagine della sua critica dantesca, "tutti gli altri pensieri".

All'inizio del "rifluire dell'onda", all'inizio della "sestina", marcata con un'inversione ritmica del primo piede, la *strange art* risuona come un'eco ripetuta nelle parole iniziali del verso: *And the heart answers.* L'*anima pensosa* diventa un personaggio combattuto "tra dubbio e dubbio", parole non presenti nell'originale, ma presenti nella prosa introduttiva secondo la versione di Gabriel, rinforzando così la coerenza dell'intero passo. Lo spiritello diventa in Gabriel un "messaggero": certo anche questa è una tipica "Rossetti's invention", una invenzione in direzione visualizzante che riesce a cogliere quanto era implicito nei versi originali. Certamente possiamo concordare con l'esplicitazione semantica di Rossetti, e anche con Guglielmo Gorni, che glossa il passo in questione osservando che «lo *spiritel* ha quasi la funzione di messo del suo signore».[28]

Osserviamo infine uno stilema della tecnica compositiva del Rossetti sonettista: il parallelismo. Al *gentle thought* del primo verso dell'ottava corrispondono nella "sestina" i *gentle eyes* della donna, recuperando il parallelismo dell'originale tra il *gentil pensiero*, e *l'anima pensosa* che si era venuto a perdere traducendo "pensosa" come "combattuta tra dubbi e dubbi". Il gentil pensiero parla d'Amore: se nell'"ottava" *of Love it speaks,* nella "sestina" il pensiero *speaketh but his words*. Tipicamente rossettiana è la ripetizione nella clausola finale di una figura etimologica, che conferisce al verso un effetto di rallentamento e di enfatica gravità, che possiamo immaginare recitato nella abituale *cadenza* discendente con l'allungamento della sillaba finale, tipico della recitazione

27. Segnalo che una simile espansione creativa (*woful art*, una "dolente/misera/penosa/deplorevole arte") era stata adottata nella traduzione del sonetto da parte di Theodore Martin, pubblicata inizialmente in rivista sotto lo pseudonimo di Bon Gaultier nel 1845. Così leggono i versi 9-11 della sua traduzione: «The heart replies: - "Oh soul that woful art, / This is from Love a spirit newly sent, / That unto me his lord's high mandate shows» (Gaultier 1845, p. 25, poi, con varianti, in Alighieri, 1862, pp. 74-75, e in successive riedizioni in volume). Per un'analisi delle traduzioni del sonetto precedenti alla pubblicazione rossettiana, mi permetto di rinviare a De Ventura, 2021a, pp. 324-353.
28. Alighieri, 2011, p. 1041.

rossettiana: *Who, looking on our grief, hath often grieved.* Fedele al metro dell'originale, Rossetti riesce così a piegare l'andamento giambico del sonetto inglese, infondendogli una nuova vita, o meglio, restituendo alla *New Life* la musica vitale dell'originale sepolto.[29]

Un sonetto rossettiano: Life-in-Love.

Veniamo ora ad un sonetto che, secondo la brillante definizione di Jerome McGann, possiamo considerare un "palinsesto figurale".[30] Lo leggiamo nell'edizione critica da lui curata e resa disponibile nel *Rossetti Archive,*[31] segnalando le varianti più significative.

Not in [my>] thy body is [my>] thy life at all
But in [my>] this lady's lips and hands and eyes;
Through these she yields thee life that vivifies
What else were sorrow's servant and death's thrall.
Look on thyself without her, and recall
The waste remembrance and forlorn surmise
That lived but in a dead-drawn breath of sighs
O'er vanished hours and hours eventual.

Even so much life hath the poor tress of hair
Which, stored apart, is all love hath to show
For heart-beats and for fire-heats long ago;
Even so much life endures unknown, even where,
'Mid change the changeless night environeth,
Lies all that golden hair undimmed in death.

Di questo sonetto della *House of Life* provo a tradurre la parafrasi offerta da William nel suo volume *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer,* segnalando

29. Ruskin doveva aver colto la peculiarità dei *brutti componimenti* di Dante Gabriel. Se ne sarebbe ricordato in un suo trattato di prosodia, dove parla addirittura di un "giambo dantesco", così diverso da quello inglese: «When the softened or passionate syllables of Italian replace the Latin resoluteness, it enters the measure of Dante, with a peculiar quietness and lightness of accent which distinguish it, there, wholly from the Greek and English Iambus» (Ruskin, 1880, p. 9). Per un'analisi prosodica del sonetto in questione, mi permetto di rinviare a De Ventura (2021b).
30. «Observing the nuances and the ambiguities of a sonnet like "Life-in-Love", for example, not only illuminates this translation of Dante, it demonstrates how deeply Rossetti's reading of Dante's autobiography informs the English's poet work. Figural palimpsest is perhaps Rossetti's central poetic (and artistic) device, and in this sonnet we see that he has stolen this idea from Dante, or rather from his reading of Dante» (McGann, 2003, p. 37).
31. *Rossetti Archive: The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti*, edited by J. McGann, accessibile in rete: http://www.rossettiarchive.org/index.html.

in corsivo le parti in cui viene esplicitato (secondo William) il senso dei versi originali:

> Non affatto nel tuo *[mio]* corpo è la tua vita,
> ma nelle labbra, nelle mani e negli occhi di questa donna:
> attraverso di essi lei ti *accorda* la vita che vivifica
> quello che altrimenti sarebbe servo del rimpianto e schiavo di morte.
>
> Guarda a te stesso *come eri* senza di lei, e richiama *con il pensiero*
> la rimembranza perduta e la desolata supposizione
> che visse soltanto in un respiro che sospira di morte
> per le ore svanite e le ore *in prospettiva*.
>
> Anche così tanta vita *come la tua* ha la povera treccia,
> conservata da parte, *dei capelli di un'altra testa una volta così cara per me*:
> treccia che è tutto quello che amore ha ora da mostrar
> per battiti del cuore e caldi di fuoco di tanto tempo fa:
>
> anche così tanta vita perdura non conosciuta *in quella fossa all'interno della quale*,
> tra il cambiamento che ospita la notte senza cambiamenti,
> giacciono tutti quei capelli dorati non spenti nella morte.[32]

William ricorda innanzitutto la variante dei pronomi in prima persona che caratterizzava la prima versione del testo («Not in *my* body is *my* life at all»), che vengono mutati, secondo il tipico procedimento di distanziamento, in pronomi di seconda persona.

Rende il verbo *yealds* del terzo verso come "accorda", interpretando così l'azione come proveniente da una figura di autorità che può "accordare" o "concedere" i suoi favori a un suddito. In realtà il verbo *to yeald* suggerisce l'azione di "rendere" o di "restituire", ma quella di William è una lettura intelligente, seguendo la quale acquisiscono un senso più congruente le immagini del verso successivo del "sorrow's servant" e del "death's thrall". In realtà manca nel sonetto il riferimento che ci saremmo aspettati, ricorrente nei sonetti della *House of Life*: il riferimento al dio d'amore, a *Love* con la maiuscola. L'attacco della seconda quartina viene esplicitato: *Look on thyself without her*

32. «Not in thy [my] body is thy life at all, but in this lady's lips and hands and eyes: through these she accords to thee life which vivifies that which otherwise would but be sorrow's servant and death's thrall. Look on thyself as thou wast without her, and recall in thought the waste remembrance and forlorn surmise which only lived in a dead-drawn breath of sighing over vanished hours and hours in prospect. Even so much life as that of thine has the poor tress, stored apart, of hair from a different head once so dear to thee—the tress which is all that love has now to show for heart-beats and for fire-heats of long ago: even so much life endures un- known in that grave wherein, amid change which the changeless night environs, all that golden hair lies undimmed in death» (Rossetti, W. M., 1889, pp. 206-207).

diventa *Look on thyself as thou wast without her.* È un ampliamento niente affatto ovvio, e che anzi direziona l'interpretazione del sonetto. L'io narrante si rivolge ad una seconda persona, e nella parafrasi di William la invita non a "guardare come *è"* ma piuttosto a "ripensare come *era*". In questo caso la proposta di William è fortemente interpretativa, ed è necessaria per evitare una lettura parimenti possibile: "Guarda a te stesso *come sei* senza di lei". Piuttosto ovvio è il *recall* dello stesso verso ampliato con un *recall in thought*, "richiama con il pensiero", che forse toglie qualcosa alla suggestione dell'originale di un "richiamare", di un "evocare" una presenza quasi spiritica, accompagnata dal suono del silenzio e del pensare, del respiro e del sospirare. La parafrasi di William non tenta di "tradurre" alcune espressioni intraducibili dell'originale. Il "ricordo" è una più culta e poetica *rimembrance*, cui però si associa l'aggettivo più colloquiale *waste*, che vale "perduta" nel senso sotteso di "dispersa, sprecata, buttata via". *Forlorn surmise* è una originale *iunctura* di un aggettivo tipicamente romantico accostato ad un termine preciso e referenziale che vale "supposizione": una "desolata (perché lasciata sola) supposizione". *Dead-drawn* rappresenta un tipico, e intraducibile, stilema rossettiano, dove il trattino viene a suggerire una intrinseca connessione tra i termini cui si riferisce, esattamente come è nel titolo del sonetto, in cui i due termini *Life* e *Love* sono compenetrati in una inscindibile unità semantica. A differenza, per esempio, di titoli come *A Life in Love* o *Love in a Life* di Browning (da accostare, direi, a questo sonetto rossettiano), qui abbiamo invece il caso di una quasi univerbazione, un quasi neologismo, una *Rossetti's invention*. In questo caso l'espressione si complica per due motivi ulteriori. Il primo è sintattico: in questa funzione, il trattino unisce normalmente due termini di cui il primo è un sostantivo (come avviene nei due casi del verso 11). Qui invece abbiamo non il sostantivo *death* ma l'aggettivo *dead*, che impone pertanto una sua interpretazione sostantivata: "morto" nel senso di "un morto" (meglio: "una morta"), "un corpo morto". Il secondo è semantico: *to draw* vale sia "derivare, prendere da" che "disegnare". La *forlorn surmise* "non visse se non in un respiro di sospiri da-un-corpo-morto-*derivato/disegnato*": un'ambivalenza semanticamente produttiva in un poeta-pittore. *Eventual* viene reso da William come *in prospect:* le *hours eventual* diventano "ore in prospettiva": delle "ore future", certamente, ma senza quella connotazione di "conseguentemente finali" che normalmente si associa, oggi come ieri, all'aggettivo *eventual*. *Eventual* potrebbe avere un valore polisemico, richiamando un senso di "fattualità legata ad un evento", ma anche il senso di

"eventualità" inteso come "mancanza di certezza".[33] Le successive univerbazioni appaiono alla fine della seconda terzina: un usualissimo *heart-beats* è seguito da un originalissimo *fire-heats: «*For *heart-beats* and for *fire-heats* long ago». Il verso in una sua stesura precedente leggeva «*For hour-beats and for heart-beats long ago»* dove il "battere delle ore" veniva riecheggiato nel "battere del cuore", con la ripetizione della stessa parola: nella versione defnitiva, il "beat" compare solo nella prima espressione, ma permane, come marcato *beat* ritmico del verso.

Nelle esplicitazioni successive William, solitamente così parco nell'entrare in dettagli biografici, rivela (ce ne fosse stato ancora bisogno) i riferimenti personali ineludibili nel sonetto, e così facendo certifica, nonostante l'assunto autoriale dell'impersonalità, la necessità di un imperativo biografico per orientarsi nelle *stanze* della *House of Life*. Questo sonetto ci parla di due donne, una delle quali è ora in una tomba. Da quella tomba un *gentil pensiero* ritorna, irrompe come un noto e al contempo sorprendente, perturbante *messaggero d'Amore*, uno *spiritello* che fa breccia nell'anima e nel cuore, imponendo la sua metafisica immanenza nella nella materialità intatta di una treccia dorata, a metà strada tra un amuleto e una reliquia religiosa, simbolo e sineddoche della figura di Elizabeth Siddal.

Dante Gabriel era proprio "pazzo per i capelli",[34] e quando William scriveva le sue chiose già si identificava nel prototipo della Siddal l'archetipo di quelle figure dalla capigliatura fulva e fluente, tratto distintivo delle creature femminili preraffaellite.

Riguardo la treccia *stored apart*, una testimonianza significativa è nella seconda edizione delle *Recollections* di Caine, che racconta di questa treccia, in un ricordo che rivive a distanza di mezzo secolo, isolato in una atmosfera sentimentalmente tragica, evocata in un rispettoso riserbo e diremmo anche in un religioso silenzio:

> Ricordo che un giorno, aprendo un cassetto sotto i libri della libreria, tirò fuori una lunga e grossa treccia di capelli di un ricco color rame; ma, infatti, non ci fu bisogno che mi dicesse niente, perché pensai di sapere cosa fosse e da dove venisse. Questo fu uno di quei momenti silenziosi

33. OED: «1b. In attributive use. Occurring or existing at the end of a process or period of time; ultimately resulting [...] 2: Of or relating to events or occurrences; consisting of events; of the nature of an event [...]. 3. That will arise or take place under certain circumstances or in a particular eventuality; contingent».

34. "Hair mad" è la definizione coniata da Elizabeth Gaskell, come si legge nella sua lettera a Norton del 25 ottobre 1859: «I had a good deal of talk with [Rossetti], always excepting times when ladies with beautiful hair came in... he was in a moment struggling for introduction with the owner of the head of said hair. He is ... hair mad» (Gaskell 1966, p. 580).

> della vita, nei quali il silenzio è sacro, e non lo romperò aggiungendo nessun'altra parola, nemmeno adesso.[35]

A questo si aggiungeva la romantica e macabra leggenda di quei capelli dorati che non avrebbero smesso di crescere fino a riempire l'intera bara di Lizzie.[36] Non solo, ma i capelli di Lizzie morta si erano attaccati al manoscritto sepolto:[37] quel volume dedicato alla moglie si era ora incorporato con quello che restava di lei, con pagine mangiate dai vermi e pagine conglutinate con quei capelli che avevano continuato a crescere. I capelli della donna diventano un simbolo e un correlativo oggettivo di un potere occulto, si espandono incontenibili e si affermano oltre il confine della morte.[38] E non coglieremmo appieno il valore di questo dettaglio significativo, e del silenzio religioso di Caine, se non pensassimo al valore mistico che la cultura romantica e vittoriana associava alla reliquia: per esempio ai frammenti del cuore di Shelley rilegati nel volume delle sue poesie, o allo stesso William che avrebbe conservato il famoso sofà sul quale Shelley avrebbe dormito per la sua ultima notte. Frammenti del corpo diventano parte dell'opera, il corpo morto diventa parte del *corpus* di un autore.[39]

35. «I remember that one day, opening a drawer of the bookcase under the books, he took out a long thick tress of rich auburn hair, and showed it to me for a moment. What he told me about it I cannot remember; but, indeed, there was no need to tell me anything, for I thought I knew what it was and where it came from. That was one of those hushed moments of life in which silence is sacred, and I will not break it by one further word even now» (Caine 1928, pp. 210-211). Un riferimento ad una ciocca di capelli di Lizzie, *raggiante come le trecce di Aurora*, è in una lettera di Gabriel inviata alla sorella Christina il 4 agosto 1852: «Since you went away, I have had sent me, among my things from Highgate, a lock of hair shorn from the beloved head of that dear, and radiant as tresses of Aurora, the sight of which perhaps may dazzle you on your return».
36. Ecco come il biografo Oswald Doughty racconta questa leggenda, messa in circolazione dall'amico Howell, determinante nella vicenda della riesumazione del volume manoscritto: «Howell, the romantic adventurer, the teller of strange tales, true or false, must have gazed with intense elation upon the form, the famed golden hair, of what had by that time become an almost legendary figure, source of so much Preraphaelite inspiration! [...]. It was surely Howell, the romantic liar, who spread the tale that went far afield, as news of the affair gradually leaked out, of Lizzie's hair having continued to grow after her death, to grow so long, so beautiful, so luxuriantly as to fill the coffin with its gold! It was surely Howell's description of this which inspired Gabriel's obvious reference to the exhumation in his sonnet *Life in Love* written shortly afterwards» (Doughty, 1960, p. 417).
37. «I remember that I was told, with much else which it is unnecessary to repeat, that the body was apparently quite perfect on coming to the light of the fire on the surface, and that when the book was lifted, there came away some of the beautiful golden hair in which Rossetti had entwined it» (Caine 1928, p. 48).
38. Sul ruolo della rappresentazione dei capelli nella cultura vittoriana, cfr., tra gli altri, Gitter (1984), Ofek (2009), Lehay (2022).
39. «The corpse is linked directly to the corpus» (Lutz 2015, p. 87). In questa prospettiva, si evince l'aura religiosa emanante dalle reliquie associate al testo poetico, ai frammenti della *life in death:* «Like a saint, Siddal's cadaver remained incorrupt, but not through divine intervention but rather through a kind of aesthetic faith and, perhaps, the power of desire [...]» (*Ivi,* 46).

E tutto questo cosa avrebbe a che fare con Dante?

Nella sua interpretazione del sonetto, McGann insiste sulla intrinseca problematicità dei riferenti pronominali ed elenca quattro possibilità interpretative:

> 1. *My life is not in my body* ma nel corpo invigorante della donna davanti a me [...].
>
> 2. *Your life, my dead love, is not in your dead body,* ma rivive nel corpo vivificante della donna ora davanti a me [...].
>
> 3. *Your life, my lady*, non è una funzione del tuo essere fisico, che è mortale e soggetto al cambiamento e alla putrefazione, ma di una certa identità spirituale in cui la presenza vivente rimane attiva tra di noi per un ordine di realtà trascendentale.
>
> 4. Infine, numerose variazioni emergono su queste possibilità: a) se consideriamo il sonetto come una espressione impersonale; b) se dissociamo i pronomi di terza persona ai versi 3 e 5 (*she* e *her*) da *this lady*.[40]

Un'ulteriore possibilità viene suggerita da John Holmes: un implicito riferimento al lettore, che viene così ad essere implicato nel testo.[41]

In realtà, per capire come questa ambiguità nei referenti pronominali possa suggerire un sottotesto dantesco, dobbiamo fare un passo indietro. Il sonetto scelto casualmente da William ritorna in una delle note esegetiche più interessanti scritte da Dante Gabriel, per il quale (seguendo i commenti delle edizioni Torri e Fraticelli), vedeva nell'espressione "Amore in forma vera" un'allusione a Beatrice: «[...] the allusion to Beatrice might be in the first poem, where he says that Love "in forma vera" (that is, Beatrice), mourned over the corpse: as he afterwards says of Beatrice, "Quella ha nome Amor"».[42]

Ma se *Amore* sta per *Beatrice*, allora il senso della traduzione di *Gentil pensiero* e la situazione poetica in *Life-in-Love* appaiono determinarsi in un significato più preciso. Rileggiamo la prima quartina della traduzione del sonetto: dall'interno del *secret self*, il gentil pensiero parla sì della donna gentile, ma *Also of Love*, e parla dunque, *so tenderly*, anche di «Amore *in forma vera*», cioè di Beatrice. All'interno del *secret self* si potrebbe ravvisare una ulteriore *battaglia dei pensieri*, in cui non tutto, ma *much in me consents*: potrebbe essere una suggestione implicita o addirittura inconscia, derivante da un modo sotterraneo in cui le pagine paterne su Beatrice, certamente rifiutate nel loro insieme, potevano

40. Sintetizzo così l'argomentazione di McGann,2000, pp. 52-53.
41. «In spite of his acute probing of identities, the one possibility McGann does not raise is that Rossetti's use of second-person address implicates the reader directly in the text» (Holmes, 2005, p. 18).
42. Rossetti, D. G.,1911, pp. 234-235.

affiorare e influire sul poeta della *House of Life.* Per il padre Gabriele, che vedeva in Beatrice soltanto un'allegoria, quello tra Beatrice e Dante è il rapporto mistico tra anima e corpo, tra Amore e Psiche, e Dante e Beatrice sarebbero due aspetti della stessa figura. Basti solo prendere a esempio (e citiamo liberamente dai numerosissimi luoghi rilevanti) alcuni passi dal voluminoso lavoro della *Beatrice di Dante* di cui ebbe modo di veder pubblicato solo il volume contenente il *primo ragionamento.*[43]

«Dante e Beatrice non son due, ma uno»[44] è il titolo del *Ragionamento secondo, parte prima.* L'*Articolo secondo* tratta proprio di una *strange art:* «*Arte d'amore, per la quale l'uomo si trasforma in donna: riflessioni varie*».[45] Per Gabriele, il sonetto *Gentil Pensiero* riguarda la teoria neoplatonica dell'unione mistica di corpo e anima: «l'apriva, cioè, ai Fedeli d'Amore, ed agli spiriti del terzo cielo, i quali intendeano questa distinzione di *Cuore* ed *Anima*, figurati in Amore e Psiche [...]».[46] Questo l'enigma contenuto nel sonetto in cui Dante si presenta diviso in due:

> Ognuno, per poco che rifletta, sentirà che con quel segno de' Gemini ei si trovò geminato, e diviso in due: perciò nell'enigma scrisse: «*Fo due parti di me*, e l'una chiamo *Cuore*, e l'altra *Anima*»: e son ambe descritte nella prima visione, spedita «A ciascun'*Alma* presa, e gentil *Core*». Come Cuore e Anima, egli era cosa fisica e metafisica: platonica dottrina che può esser capace di grandissimo sviluppamento, ma non voglio più oltre arrestarmici.[47]

La morte dell'allegorica Beatrice corrisponderebbe alla rinascita interiore, ad una *vita nuova*:

> Or poiché Dante e Beatrice son uno in due, ci piaccia vedere che l'uno nacque e l'altra morì nello stesso mese, siccome il prototipo della scuola platonica nacque e morì nel medesimo giorno [...]. Or domandiamo: Sotto qual segno zodiacale Beatrice morì? E Dante risponde che colei la qual figura la sua filosofia pittagorica *si partí* sotto il segno de' Gemini, nel mese di giugno. Domandiamo ancora: sotto qual segno zodiacale nacque Dante? E questi risponde del pari, ch'egli nacque nel mese di giugno, sotto il segno de' Gemini. Adunque ella *morí* ed egli *nacque* nel fulgido apogeo solare, che simboleggia la somma elevatezza intellettuale, cioè sotto quel terzo segno dello zodiaco che risponde al terzo grado della iniziazione, in cui per la scienza della palingenesia *si muore e si nasce.*[48]

43. Rossetti, G.,1842, mentre l'intero manoscritto sarebbe stato edito in Rossetti, G.,1935.
44. Rossetti, G.,1935, p. 65.
45. *Ivi*, p. 76.
46. *Ivi*, p. 78.
47. *Ivi*, pp. 174-175.
48. *Ivi*, pp. 117-120.

Vorrei infine ricordare che Gabriele calcolava, in base alle potenze del numero 3, che Beatrice sarebbe morta nel 1281. Con una battuta di spirito, arriva dunque a dire che la Beatrice con cui Dante *amoreggiava* era in realtà una donna morta, un fantasma! Ecco come Gabriele espone le sue conclusioni:

> Dante (nato nel 1265) quando incontrò di giorno e sognò di notte la donna della sua mente (come narrò ai *fedeli d'Amore*, e fra gli altri a Cino, ch'era *famoso trovatore* di 13 anni) aveva anni 18, come Beatrice; dunque ciò avvenne nel 1283. Ma Beatrice morí nel 1281; dunque Dante incontrava bella e viva per le vie una donna ch'era già nella tomba da due anni; e questa morta ambulante *lo salutava virtuosamente*, con questa morta amoreggiava teneramente, e nell'annunziarla morta due anni prima, la descrive viva due anni dopo. E se non ridi di che rider suoli?[49]

Sulla scorta di queste suggestioni, vorrei a questo punto esplicitare i modi in cui il testo dantesco possa configurarsi non solo come un generico sottotesto, ma agisca proprio, secondo la definizione di Jerome McGann, come "palinsesto figurale".

Nessuno dei lettori di questo sonetto ha mai messo in dubbio l'imperativo biografico segnalato in tutta evidenza nel componimento. In termini di riappropriazione, la vicenda di Dante che si rivolge alla donna pietosa quando Beatrice giace in una tomba acquista una valenza premonitrice, prefigurando la storia personale del poeta. Non solo, ma il sonetto sembra iniziare esattamente dal punto in cui finiva il "precedente" sonetto dantesco. L'*anima pensosa* dell'originale dantesco era descritta come essere *at strife* / *'Twixt doubt and doubt.* L'incipit di *Life-in-Love* sembra essere la risposta ad una domanda implicita, o ad un pensiero che sopravviene in un'anima *dibattuta tra dubbio e dubbio*. L'anima nel sonetto dantesco aveva appena appreso che il nuovo venuto era in realtà uno *spiritel nuovo d'Amore*, che Dante Gabriel visualizza in un *Love's messenger.* Mentre il primo verso dell'ultima terzina legge: *E la sua vita, e tutto il suo valore*, nella traduzione si mette in risalto *life* in posizione rimica, e si ripete due volte l'aggettivo *all*: *And all the strength it owns and all the life.*

Not in thy body is thy life at all è l'incipit di *Life-in-Love.* Dal sonetto originale dantesco fino alla sua reincarnazione nella *House of Life*, l'*anima* non ha smesso di essere *pensosa*, non ha smesso di essere in conflitto tra *dubbio e dubbio*. Nel momento in cui il nuovo sonetto prende avvio, è come se sopravvenisse una risposta improvvisa per dissipare un dubbio che perdurava nel tempo. Al non detto, al silenzio che precede il primo verso, risponde con decisione l'incipit dichiarativo: *Not* [...] *at all*. L'espressione *Niente affatto*, *per niente,* per essere

49. *Ivi*, p. 114. Con lievi varianti, questo paragrafo era apparso in Rossetti, G.,1842, p. 65.

semanticamente coerente, deve infatti presupporre un implicito testuale, una affermazione (nel nostro caso un dubbio inespresso) che dica l'esatto contrario.

All the life della traduzione dantesca riecheggia nel nuovo contesto nell'espressione *so much life*, ripetuta identica nei versi 9 e 12. Il *gentil pensiero* diventa un messaggero che parte da una tomba portando le parole del suo signore: parole di una vita straniata, di un perdurare vitale oltre i confini della tomba. *Life* è la parola che ricorre ossessivamente: nella misura dei 14 versi del sonetto compare 5 volte la parola *life* e una volta il verbo *lives.* In una occorrenza *life* è in assonanza con il verbo *vivifies (life that vivifies).* Tanta è l'immediatezza del nuovo *gentil pensiero*, che è stato osservato che questa «strana e quasi tautologica espressione, *Life that vivifies*, possa suggerire una sorta di frankensteiniana scarica elettrica, come se l'amante fosse collegato con dei cavetti».[50]

Il filo sotterraneo che collega la morte alla vita è in fondo percepibile in tutta la sequenza della *House of Life*, e questo sonetto consuona con altri, quali per esempio *Death-in- Life.* Il filo che unisce la traduzione del sonetto dantesco a questo componimento si intravede nell'immagine della vita dello *spiritel nuovo:* nella traduzione il messaggero d'Amore dagli occhi della donna "trae tutta la sua vita" («all the life / It *draweth*»). Ora lo stesso verbo (*to draw*) accompagna un "respiro di sospiri" qualificato, al contrario, come *dead-drawn:* un morto, silenzioso alitare che continua oltre la morte, un respiro morto e vivo allo stesso tempo, il respiro di una presenza fantasmatica che permane, un respiro "tratto-da-un-morto", quasi una definizione del *topos* romantico della *life in death*.

Il sonetto dantesco rivela dunque per Dante Gabriel il suo essere un testo "stregato", un testo premonitore di un destino già segnato. Il *gentil pensiero*, nella traduzione, si insinuava nel presente e alludeva ad un suo ricorrere futuro (*will often start*). È un rituale ripetersi che diventa ora fato. A consegnare il messaggio d'Amore ad un destinatario *at strife / 'Twixt doubt and doubt*, un messaggio che del mittente conserva *all the strength* e *all the life*, è ora una treccia di capelli, reliquia di un passato che ritorna, allegoria e presenza fisica di un *gentil pensiero*, *per altro vilissimo*, che arriva "dal cambiamento senza cambiamento" del chiuso di una bara. "And what is this" chiedeva l'anima al

50. «That odd near-tautology, 'life that vivifies', suggests a sort of Frankensteinian electric charge, as if connected to the lover by jump leads» (Campbell, 2011, 220). Ricordo in proposito l'episodio del romanzo *Aylwin* di Theodore Watts-Dunton, intimo del *Rossetti circle*, dove ad un simile marchingegno tecnologico per il mesmerismo magnetico si era rivolto il personaggio D'Arcy (chiara trasposizione narrativa di Rossetti) per riportare ad una vita cosciente il corpo esanime di Winnie, data per morta mentre era solo in una profonda *trance* (proprio come Gabriel sperava della sua Lizzie quando giaceva morta dopo l'*overdose* di laudano).

cuore. Alla domanda che scaturiva dal presentarsi *thus potently* della *strange art* del *Love's messenger* arriva ora sorprendente, sconcertante, una fatale risposta.

Bibliografia

Alighieri, D. (1839). *La Vita Nuova*, a corretta lezione ridotta e con illustrazioni dichiarata da P. J. Fraticelli. In *Opere Minori di Dante Alighieri* (1834-1839, Vol. 3, pp. 265-358). Firenze: Allegrini e Mazzoni.

Alighieri, D. (1862). *The Vita Nova of Dante translated with introduction and notes by Theodore Martin* (Ed. & Trad.). London: Parker, Son & Burn.

Alighieri, D. (2011) *Vita Nova* (a cura di G. Gorni). In D. Alighieri, *Opere* (a cura di M. Santagata, Vol. 1, pp. 745-1066). Milano: Mondadori.

Barolini, T. (2018). Archeologia della donna gentile. Studj romanzi, XIV (nuova serie), 93-124.

Caine, H. (1928). *Recollections of Rossetti*. London: Cassell.

Camilletti, F. (2010). Dante Gabriel Rossetti fra "religione della mente" e decostruzione dell'io. In Oliva, G., & Menna, M. (Edd.), *I Rossetti e l'Italia* (pp. 333-357). Lanciano: Carabba.

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

Campbell, M. (2011). The Victorian Sonnet. In A. D. Cousins & P. Howarth (Edd.), *The Cambridge Companion to The Sonnet* (pp. 204-224). Cambridge: Cambridge University Press.

Ceccarelli, S. (Ed.) (2014). *Dante Gabriel Rossetti. I Primi Poeti Italiani*. Lanciano: Carabba.

De Rosa, M. (2005). Dante *Gabriel Rossetti e The Early Italian Poets*: problematiche di una traduzione. Traduttologia, 1 (nuova serie) (1), 99-112.

De Ventura, P. (2009). *Introduzione*. In M. F. Rossetti, *Un'ombra di Dante*, (pp. 1-72). Lanciano: Carabba.

De Ventura, P. (2016). William Michael Rossetti traduttore dell'Inferno di Dante. Studi Medievali e Moderni, 20 (2), 199-230.

De Ventura, P. (2021a). *La leggenda di Rossetti e la voce di Dante*. Lanciano: Carabba.

De Ventura, P. (2021b). Da Dante a Dante Gabriel Rossetti: Un esercizio di lettura prosodica. Studi e problemi di critica testuale, 103, 167-180.

Dennis, H. M. (2000). The Translation Strategies of Dante Gabriel Rossetti, Ezra Pound and Paul Blackburn. In H. M. Dennis (Ed.), *Ezra Pound and Poetic Influence* (pp. 29-38). Amsterdam: Rodopi.

Doughty, O. (1953). Dante Gabriel Rossetti as Translator. Theoria: A Journal of Social and Political Theory, 5, 102-112.

Doughty, O. (1960). *A Victorian Romantic: Dante Gabriele Rossetti*. Oxford: Oxford University Press.

Gaskell, E. (1966). *The Letters of Mrs. Gaskell,* edited by J. A. V. Chapple & A. Pollard.

Manchester: Manchester University Press.
Gaultier, B. [pseudonimo di T. Martin] (1845). Dante and Beatrice. Tait's Edinburgh Magazine, vol. XII, pp. 14-26.
Gentili, S. (2002). Due definizioni di 'cuore' nel "Convivio" di Dante: «secreto dentro», «parte dell'anima e del corpo» (II, 6, 2). Lettere Italiane, 54 (1), 3-36.
Gitter, E. (1984). The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. PMLA, 99, 936–954.
Gitter, E. G. (1972). *Rossetti and 'The Early Italian Poets'*, [Ph.D. Dissertation]. Yale University.
Gitter, E. G. (1974). Rossetti's Translations of Early Italian Lyrics. Victorian Poetry, 12 (4), 351-362.
Grayson, C. (1985). D. G. Rossetti's Translation of the *Vita nuova*. In C. Gizzi (Ed.), Vita nuova *con la traduzione inglese e le illustrazioni di Dante Gabriel Rossetti* (pp. 17-23). Milano: Mazzotta.
Hayward III, R. M. (1971). *Dante Gabriel Rossetti's* The Early Italian Poets*: A Study in the Art of Translation* [Ph.D Dissertation]. Tulane University.
Holmes, J. (2005). *Dante Gabriel Rossetti and the Late Victorian Sonnet Sequence*. Aldershot-Burlington: Ashgate.
Lehay, R. (2022). Religion and Ritualized belief: Myth, Folklore, and Spiritualism in Victorian and Neo-Victorian Representation of Hair. In S. Heaton (Ed.), *A Cultural History of Hair in the Age of Empire* (pp. 19-34.). London-NewYork-Dublin: Bloomsbury.
Lutz, D. (2015). *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Marucci, F. (2010). *Dante Gabriel Rossetti traduttore e tradotto*. In G. Oliva & M. Menna (Edd.), *I Rossetti e l'Italia* (pp. 193-212). Lanciano: Carabba.
McGann, J. (2000). *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*. New Haven: Yale University Press.
McGann, J. (2003). A Commentary on Some of Rossetti's Translations from Dante. In D. Latham, (Ed.), *Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism in Honour of William E. Fredeman* (pp. 35-52). Toronto: University of Toronto Press.
McGann, J. (2020). *Dante and Rossetti: Translation, Pastiche, Ritual, Fate*. London: University of London Press.
OED. *Oxford English Dictionary*, Chief Editor J. Dent, Oxford: Oxford University Press, © 2021, disponibile in rete: https://www.oed.com/.
Ofek, G. (2009). *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farham-Burlington: Ashgate.
Paolucci, A. (1960). Ezra Pound and D. G. Rossetti as Translators of Guido Cavalcanti. The Romanic Review, 51 (IV), 256-267.
Pater, W. (1889). *Appreciations: with an essay on style*. London-New York: Macmillan.
Preda, R. (1999). D. G. Rossetti and Ezra Pound as Translators of Cavalcanti: Poetic Choices and the Representation of Woman. Translation and Literature, 8 (2), 217-234.

Prinsep, V. C. (1904). A Chapter from a Painter's Reminiscences: Part II: Dante Gabriel Rossetti. The Magazine of Art, 2, 281-286.

Rossetti, D. G. (1892). *Dante and his Circle: with the Italian poets preceding him. (1100-1200-1300).* A collection of lyrics translated in the original metres by Dante Gabriel Rossetti, A new Edition with Preface by W. M. Rossetti. London: Ellis and Elvey.

Rossetti, D. G. (1908). *Italian poets chiefly before Dante: The Italian text with translation by D.G.* Rossetti [nome del curatore non menzionato]. Stratford-on-Avon: Shakespeare Head Press (ristampa: Oxford: Blackwell, 1925).

Rossetti, D. G. (1908). *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, edited with Preface and Notes by W. M. Rossetti, Revised and Enlarged Edition. London: Ellis.

Rossetti, G. (1842). *La Beatrice di Dante*. Londra [Stampato a spese dell'autore].

Rossetti, G. (1935). *La Beatrice di Dante: Ragionamenti critici* (a cura di M. L. Giartosio De Courten). Imola: Cooperativa Galeati.

Rossetti, W. M. (1865). *The Comedy of Dante Allighieri. Part I – The Hell.* Translated into blank verse, with Introductions and Notes. London-Cambridge: Mac Millan and Co.

Rossetti, W. M. (1889). *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*. London-Paris-New York-Melbourne: Cassell & Company.

Rossetti, W. M. (1899). *Prefatory Note.* In Alighieri, D. *The New Life (La Vita Nuova) of Dante Alighieri* [The Siddal Edition], Translated by D. G. Rossetti (pp. 5-12). London: Ellis and Elvey

Rossetti, W. M. (1906). *Some Reminiscences*. New York: Charles Scribner's Sons.

Rossetti, W. M. (1910). *Dante and his Convito: A Study with Translations*. London: E, Mathews.

Ruskin, J. (1880). *Elements of English prosody for use in St. George's schools*. Sunnyside: George Allen.

Sharp, W. (1895). *Some Reminiscences of Christina Rossetti.* In Mrs. W. Sharp (Ed), *Selected Writings of William Sharp*, vol. III: *Papers Critical and Reminiscent*, New York: Duffield & Company (1912), pp. 66-103.

Spinozzi, P. (2009). *Journeying through Translation: Dante among the Victorians: Dante Gabriel Rossetti.* In F. Orestano- F. Frigerio (Eds.), *Medieval Italy, Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Oxford: Peter Lang, pp. 77–96.

Woodhouse, J. R. (2000). *Dante Gabriel Rossetti's Translation and Illustration of the* Vita nuova. In M. MacLaughlin (Ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism: A Festschrift for Peter Brand*, Oxford: Legenda, pp. 67-86.