

Estratti saggi a catalogo

Sull'incerta fortuna dei Preraffaelliti in Italia

Claudio Spadoni

Oltre trent'anni fa, in avvio di una disamina sui Preraffaelliti, Renato Barilli indicava le ragioni di una fortuna critica decisamente sottotono. Per molti aspetti giustificata anche dal fatto che, a un riesame dei loro lavori realizzati sulla metà del 1800, si sarebbe potuto trovare ben poco di 'avanguardistico' e 'sperimentale', nulla cioè che potesse prefigurare un anticipo "rispetto alle due principali rivoluzioni che l'Ottocento ci avrebbe dato nella sua seconda metà". E aggiungeva che, se confrontata con i nuovi effetti atmosferici, il luminismo pulviscolare della pittura impressionista di Monet e compagni, apparsa clamorosamente a una quindicina d'anni dalla costituzione della Confraternita, la pittura dei Preraffaelliti sarebbe risultata di sapore decisamente accademico. Non basta: anche "il meticoloso 'finito', l'asciuttezza e il rigore di linee [...] così come l'arida cura del dettaglio e del particolare – proseguiva Barilli – nulla ha a che vedere con la successiva innovazione cui si diedero i simbolisti, allorché cominciarono a 'sintetizzare' gli elementi figurativi, tendendo a trasformarli in un alfabeto di puri segni plastici e cromatici". Rossetti e amici, dunque, partono da tutt'altre premesse e si pongono in una condizione del tutto diversa rispetto all'impressionismo, di poco successivo, ma anche nei confronti del primo simbolismo, che pure aveva rappresentato un radicale mutamento di clima storico, di interessi, e di linguaggio, segnando la crisi del positivismo impressionista. Anche se Fernand Knopf, il simbolista belga che stravedeva per Burne-Jones, diceva che era giunto il tempo per gli Inglesi "di essere i più forti". Ma qualcosa del genere lo aveva già pensato, o, per meglio dire, auspicato John Ruskin quando decise di prendere le difese degli artisti della Confraternita, a fronte della virulenza degli attacchi ricevuti soprattutto in occasione della mostra del 1851. Sentiva che quei giudizi durissimi chiamavano in causa, sia pure indirettamente, anche il suo pensiero fortemente critico nei confronti del Rinascimento, a favore invece di una 'verità', di una schiettezza primitive. Erano, insomma, le sue stesse convinzioni estetiche a essere in gioco, prima ancora che si stabilissero rapporti diretti e sodalizi, non privi di complicazioni, in particolare con Millais e lo stesso Rossetti. Ebbene, sostenne Ruskin che se i Preraffaelliti avessero saputo restare fedeli alle loro scelte estetiche avrebbero potuto dar vita a una scuola artistica "più nobile" di quante ne fossero apparse al mondo da tre secoli. E ancora, fosse solo questa la ragione, anche la precaria coerenza degli affiliati alla P.R.B. – il noto acronimo di Pre-Raphaelite Brotherhood,

adottato dagli affiliati –, che dopo un tempo di pochi anni presero strade vistosamente diverse, non ha portato fortuna agli auspici ruskiniani.

Comunque sia, neppure paragonabile la fortuna dei Preraffaelliti al confronto di quella arrisa a impressionismo e simbolismo, o ai migliori protagonisti accomunati, con formula generica, sotto l'insegna del postimpressionismo, che seppure con ragioni e scelte linguistiche diverse e magari anche contrapposte, avevano aperto la strada alle vicende più nuove dell'arte contemporanea, insomma alle avanguardie, così come a quanto vi si contrappose, rappresentando comunque il rovescio della stessa medaglia.

S'intende bene che le vicende artistiche sono sempre molto più diramate e complesse delle teorie, dei pronunciamenti, e soprattutto delle formule critiche e storiografiche che vi si appiccicano sopra come etichette. Ma si può ben dire che se si vuole trovare qualche parte dell'eredità preraffaellita fra la fine dell'Ottocento e l'avvio del Nove, a parte certe diramazioni di un ondivago estetismo, questa sembra filtrata nella vasta area liberty o art nouveau. E tuttavia una distanza incolmabile si può cogliere tra la figurazione preraffaellita, anche quella rossettiana più estenuata e idealizzata, e la stilizzazione, il compiaciuto linearismo del liberty. In ogni caso, sia o meno plausibile tale accostamento, resta che alla Confraternita inglese non è mai stato riconosciuto nessun rapporto, nemmeno indiretto, con le avanguardie. Non molto diversamente che per i Nazareni, gli artisti, com'è noto, che dai paesi d'origine, Germania e Svizzera soprattutto, s'erano trasferiti a Roma riunendosi in comunità, dal 1810, nel monastero di San Isidoro, con proponimenti non tanto lontani da quelli poi dichiarati dai Preraffaelliti. Certo, più marcatamente rivolti al Medioevo, con intenti più arcaizzanti in funzione di tematiche devozionali. A tutta prima potrebbe risultare sorprendente che i Preraffaelliti, al loro apparire sulla scena inglese successivamente alla prima mostra del 1848, fossero considerati quasi alla stregua di rivoluzionari. Il metro di giudizio, s'intende, poggiava sostanzialmente sui dettati della Royal Academy of Arts, ancora memore dei *Discorsi* di Joshua Reynolds, pronunciamenti teorici indiscussi e quasi unici almeno fino ai *Modern painters* di Ruskin. E rispetto ai quali gli intendimenti ma anche i risultati artistici dei giovani Preraffaelliti, dovevano risultare ben più che non allineati. Non bastasse, le loro diverse personalità così come la diversa qualità del loro lavoro, come si è detto, e dei relativi sviluppi dopo quella manciata d'anni che fu il tempo breve di vita della Confraternita, non giovò certo a una compattezza che torna sempre utile per la fortuna immediata e postuma di un movimento.

La questione dell'inadeguato riconoscimento alla P.R.B. in realtà ruota intorno ad alcune ragioni ben evidenti e con una radice comune. La prima è che il primato indiscusso nell'arte dell'Ottocento è stato riconosciuto alla Francia, per la ricchezza di personalità d'eccezione fin

dai primi del secolo e ancor più nella sua seconda parte, e che i movimenti che si son detti cruciali per l'arte contemporanea hanno avuto in terra francese, e in particolare a Parigi, sempre più capitale culturale europea, e del mondo, la loro fioritura e la loro consacrazione. Del resto, la penetrazione nel continente dell'arte inglese non è stata così avvertibile da scalfire, almeno in parte, il riconoscimento del ruolo guida della Francia. Sorte toccata, s'in-tende, anche agli altri paesi, e all'Italia in modo particolare, al punto che il nostro Ottocento ha pagato per lungo tempo una sottovalutazione, spinta in qualche caso – si pensi a Roberto Longhi, studioso tra i più autorevoli – fino allo sbeffeggia-mento. Un'altra e anche più forte ragione è che, secondo la prospettiva più accreditata e diffusa, le linee vincenti dell'arte contemporanea non potevano che essere quelle contrassegna- te dal marchio dell'avanguardia. Un'avanguardia certo varia- mente intesa e caratterizzata da posizioni ideologiche e sper-imentazioni linguistiche anche molto diverse, ma comunque votata alla prefigurazione del 'nuovo', elevato così a valore sostitutivo dei riconosciuti valori storici. Il presupposto del superamento, anzi della rimozione del passato, di quanto rappresentava la tradizione, soprattutto nella sua trasmissione passivamente accademica, ha indotto a considerare anche le vicende artistiche all'insegna di un divenire sempre più affrancato dal principio di continuità della storia dell'arte. Per quanto siano tutt'altro che infrequenti recuperi più o meno sotterranei, e perfino evidenti citazioni dall'antico, quando non dall'arcaico, dal primordiale, nel lavoro di singoli protagonisti o nei proponimenti di alcune avanguardie. Anche su questo punto si sono creati non pochi equivoci, pervicace-mente alimentati fin oltre i tempi in cui l'avanguardia, diventando 'di massa', ovvero una condizione diffusa, insomma quasi una norma, aveva ormai perduto la sua ragion d'essere, sfinendo a sua volta in accademia.[...]

Patriottismi incrociati:

Italia e Inghilterra nel lungo Ottocento

Maurizio Isabella

Nell'Ottocento l'Inghilterra nutrì verso l'Italia una vera e propria passione amorosa, che la rese il paese di gran lunga prediletto dalla società vittoriana. Come ci ricorda John Pemble, "Italia e cultura erano sinonimi secondo le concezioni popolari vittoriane". L'interesse per la letteratura, cultura e storia italiana venne filtrato dalla cultura romantica. L'Italia divenne così uno spazio immaginario in cui gli inglesi potevano dare libero sfogo alle proprie emozioni e desideri, e le narrazioni letterarie e storiche della penisola diedero ampio spazio a una confusione tra invenzione romantica e rigore filologico. Oltre al romanticismo, il culto per l'eredità artistica e culturale del paese, già esistente nel secolo precedente, venne presto associato anche ad una vera e propria identificazione con la causa nazionale italiana. I viaggiatori inglesi che ritornarono nella penisola dopo il crollo del regime napoleonico erano unanimi nel giudicare che le sue popolazioni, e in particolare quelle del meridione, versassero in grave stato di degrado morale e civile. Le condizioni dello Stato Pontificio e del Regno delle Due Sicilie, in particolare, apparivano come la negazione dei valori morali e civili vittoriani. Decadenza e pittoresco, piacevolezza estetica e immoralità, attrazione e condanna etica andavano di pari passo nelle rappresentazioni inglesi dell'Italia. Per il letterato Charles MacFarlane l'Italia aveva prodotto una grande letteratura, ma era anche "la terra del brigantaggio per eccellenza". Gli osservatori britannici associarono a questa condanna valutazioni squisitamente politiche, convinti che le ragioni precipue di tale decadenza fossero da attribuire ai governi restaurati, veri e propri esempi di crudele dispotismo e di amministrazione inefficiente.

Proprio grazie alla combinazione tra riappropriazione romantica e proiezione dei propri valori, il Risorgimento italiano divenne la questione di politica internazionale più popolare nell'opinione pubblica britannica, e la sua memoria continuò a essere celebrata anche dopo il suo completamento con la presa di Roma nel settembre del 1870. Nei decenni immediatamente successivi al crollo del regime napoleonico in Italia, assieme alla letteratura del *Grand tour*, furono gli esuli italiani a determinare le modalità in cui la questione italiana fu percepita in Inghilterra. Le loro opinioni moderate ed un elevato status sociale (spesso si

trattava di nobili) permisero loro di accedere all'establishment intellettuale e politico del paese, ed in particolare ai circoli più esclusivi dell'aristocrazia *Whig* come Holland House. Scrittori come Ugo Foscolo e cospiratori come Giuseppe Pecchio e Antonio Panizzi, stabilitisi in Inghilterra nei primi anni venti, dopo il fallimento dei moti in cui erano stati coinvolti a Milano o Parma, diffusero, attraverso scritti pubblicati dalle maggiori riviste liberali, i pregiudizi e l'apparato retorico che trasformarono il governo austriaco in Lombardia e in Veneto in un esempio di barbarie assoluta. Dalle pagine dell'"Edinburgh Review" l'opinione pubblica britannica apprese che l'Austria aveva perseguitato liberali dalle opinioni politiche moderate come Silvio Pellico o Federico Confalonieri, condannati al carcere con processi privi di garanzie giuridiche. Gli esuli furono i primi a insegnare alle élite politiche e all'opinione pubblica liberale che il Risorgimento non era una causa rivoluzionaria, quanto piuttosto un movimento per l'introduzione di una costituzione modellata su quella britannica, in breve una rivendicazione dei principi di civiltà. Gli esuli, inoltre, convinsero gli inglesi che il patriottismo italiano era prima di tutto una causa anticlericale, in quanto individuava il papato come principale ostacolo all'attuazione del progetto nazionale⁵. Il Risorgimento fu così immediatamente associato a due capisaldi del patriottismo inglese e dell'ideologia *Whig* e liberale: da una parte l'esaltazione delle libertà costituzionali, e dall'altra l'identità protestante che vedeva nel papato il più acerrimo nemico del paese.

Tali messaggi venivano ripetuti e amplificati dalle opere letterarie di Ugo Foscolo e Gabriele Rossetti, in cui Dante era rappresentato come capostipite di una tradizione italiana di esilio per la libertà dall'oppressione, o addirittura, nel caso dello *Spirito antipapale* di Rossetti (1832), come una sorta di carbonaro *ante litteram*, impegnato nella riforma del papato.

Rispetto alle rassicuranti idee dei cospiratori del 1820, le rivoluzioni del '48 offrirono all'opinione pubblica inglese una lettura più complessa e, potenzialmente, più destabilizzante del Risorgimento. I principi democratici e repubblicani di Giuseppe Mazzini, dal 1837 residente in Inghilterra, non potevano trovare il consenso delle classi dirigenti. Nel 1848 Palmerston aveva visto nell'espansione del Piemonte verso la Lombardia e nella creazione di uno stato del Nord Italia la possibilità di diffondere le libertà costituzionali inglesi e di contenere l'influenza di Francia e Russia in Europa, ma anche di sconfiggere la diffusione del repubblicanesimo nel continente. Malgrado l'ostilità nei confronti del papato e la pregiudiziale anticattolica, i governi britannici, tra il 1846 ed il 1848, avevano anche sperato nella possibilità di riformare lo Stato della Chiesa con il consenso di papa Pio IX, che grazie al suo timido riformismo era apparso sia ai patrioti italiani che all'opinione pubblica europea aperto al rinnovamento e ai principi del liberalismo. Nel 1849 il governo di Sua Maestà aveva accolto con orrore la notizia della nascita della Repubblica romana diretta da Mazzini.

Tuttavia, negli anni a cavallo del '48, le idee di Giuseppe Mazzini e l'eco degli avvenimenti italiani ebbero una potente influenza sul radicalismo e liberalismo britannico. Tra i cartisti e i riformatori liberali venne infatti presto a farsi largo un nuovo tipo di patriottismo, profondamente legato alle lotte per l'emancipazione del continente. Patriottismo inglese e internazionalismo si fusero assieme sia nel linguaggio dei radicali che in quello di liberali e mazziniani, come William Linton, la cui "People's International League" del 1847 aveva per scopo di "stimolare nel pubblico il riconoscimento dei diritti e doveri delle nazioni". Molti cartisti videro nel repubblicanesimo risorgimentale, e in particolare mazziniano, una estensione del loro patriottismo basato sulla critica alla corruzione aristocratica e sull'esaltazione della sovranità popolare, legato alla memoria del Commonwealth puritano e all'esperienza di governo di Oliver Cromwell. A quest'ultimo e a Milton fu, non a caso, spesso associato Mazzini nel pantheon immaginario del radicalismo inglese. I riformatori di stampo liberale, invece, favorevoli alla liberalizzazione del commercio e all'estensione del suffragio ma ostili al linguaggio del socialismo e della lotta di classe, videro in Mazzini, e in generale nelle rivoluzioni italiane, esempi di "moderazione" antitetici agli estremi della rivoluzione del giugno parigino. Ad attirare liberali riformisti come George Dawson fu proprio l'idea di dovere nei confronti dei cittadini e di cooperazione interclassista, assieme alla dimensione etica ed educativa del messaggio di Mazzini. In tutti i casi il linguaggio mazziniano, così intriso di religiosità, faceva apparire il Risorgimento come una riforma protestante e una purificazione dei costumi civile e religiosa. La sua teologia, che negava la divinità di Cristo, e l'attacco alla gerarchia ecclesiastica, trovarono particolare accoglienza tra *dissenters* ed evangelici che, come Mazzini, individuavano nel Vangelo prima di tutto una potente difesa dei principi di libertà, democrazia e uguaglianza. Per William Adams, Mazzini era "il più grande maestro dai tempi di Cristo". La popolarità del suo repubblicanesimo religioso spiega l'esistenza di un vero e proprio gruppo di mazziniani inglesi come James Stansfeld, William Lovett e Emilie Ashurst Venturi, i quali fecero proprio il motto mazziniano di "Dio e il Popolo".[...]

I Preraffaelliti e la letteratura italiana

Martin McLaughlin

Nel 1848, mentre emergeva il movimento preraffaellita, ferveva in Gran Bretagna l'entusiasmo per la cultura italiana, e in modo particolare per la *Divina Commedia* dantesca, estesosi più tardi anche al fervore libertario. Nel 1814 era stata pubblicata la versione integrale della *Commedia* tradotta da Henry Cary e, grazie all'esaltazione che ne fece Coleridge, la passione per il poema contagiò i grandi poeti romantici del tempo, al punto che nel 1824, a distanza di appena dieci anni, Wordsworth affermò: "Negli ultimi tempi è divenuta una moda esaltare Dante oltre misura"; nel 1850 si contavano ben quattro traduzioni integrali dell'opera; e nel 1900 i lettori inglesi potevano scegliere addirittura fra quindici versioni diverse. La centralità del sommo poeta nel XIX secolo britannico è tutta contenuta nella celebre definizione che di lui diede John Ruskin in *The Stones of Venice (Le pietre di Venezia, 1851-1853)*: "uomo cardine della scena mondiale, in quanto coniuga in un perfetto equilibrio le qualità creative, morali e intellettive nella loro massima espressione".

L'episodio più celebre della *Commedia* dantesca era quello di Paolo e Francesca (*Inferno*, V), il cui improvido bacio divenne un motivo ricorrente nell'arte romantica britannica: si pensi alla tela di William Dyce del 1837, alla scultura marmorea di Alexander Munro (1852), commissionata dal futuro primo ministro William Gladstone, agli acquerelli di Dante Gabriel Rossetti (1855, 1862), a *Dante medita sull'episodio di Francesca da Rimini e Paolo Malatesta* di Joseph Noel Paton (1852 circa, cat. 4), fino all'appassionata versione che ne diede Charles Edward Hallé nel 1888. La figura di Francesca ispirò anche artisti al di fuori della cerchia dei Preraffaelliti, da Ingres a Blake, da Doré a Rodin, e per un secolo intero dominò l'immaginario britannico legato all'Italia: a partire dalla pubblicazione nel 1798 di un'antologia di versi italiani tradotti che si apriva con il celebre passo dell'*Inferno*, per finire con la tomba di Gladstone, a Hawarden, su cui nel 1898 fu scolpito un bassorilievo raffigurante i due celebri amanti.

Se è vero che l'interesse per Dante si estendeva anche al di fuori di Casa Rossetti, al suo interno prendeva i contorni di un vero e proprio culto. Gabriele Rossetti, esule italiano e studioso di Dante, fra il 1832 e il 1842 scrisse una ponderosa trilogia sul poeta nella quale lo

descriveva come un esule proto- massone che aveva disseminato le sue opere di codici segreti al fine di attaccare il papato (prima dell'esilio Gabriele aveva aderito alla società segreta dei Carbonari). Il giovane Dante Gabriel ereditò la passione per Dante e la tendenza del padre a identificarsi con il poeta trecentesco, incanalandola, tuttavia, verso esiti ben più creativi. Un elemento figurativo che si rivelò fondamentale nella maturazione dell'interesse del giovane artista per il poeta fiorentino fu il ritratto di Dante all'interno dell'affresco rinvenuto, per caso, nel 1840 nel palazzo del Bargello a Firenze e attribuito a Giotto. Lo stesso anno del ritrovamento Seymour Kirkup spedì a Rossetti padre una copia del ritratto, che il figlio custodì gelosamente per tutta la vita. L'affresco segna il passaggio, nell'iconografia dantesca, dalla figura austera del Dante della *Divina Commedia*, esemplificata dal busto di Torrigiani e da altre maschere funerarie, al poeta giovane della *Vita Nuova*. Come spiegò lo stesso Rossetti nell'antologia *The Early Italian Poets*, "Questo è l'autore della *Vita Nuova*. L'altro ritratto che emerge dalla maschera postuma – un volto perito in esilio dopo la morte della speranza – andrebbe posto a frontespizio del poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra [...]". L'iconografia del poeta giovane non è però l'unico elemento caratterizzante delle prime opere di Dante Gabriel; a questa si aggiunge l'identificazione dello stesso Rossetti con l'autore medievale, il quale è raffigurato a un tempo come giovane poeta e come artista. Fra i primi dipinti di Rossetti figura *Dante disegna un angelo nel primo anniversario della morte di Beatrice*, opera del 1849 oggi conservata a Birmingham, il cui soggetto fu ripreso nel 1853 nell'acquerello esposto all'Ashmolean Museum di Oxford (cat. 7). Il dipinto, raffigurante l'unico episodio della *Vita Nuova* che allude alle doti artistiche del sommo poeta, riporta in calce il passo dell'opera dantesca (XXXIV) che Rossetti aveva appena finito di tradurre. Un importante dettaglio distingue questo dipinto dal successivo acquerello del 1853, dove tra le figure che circondano Dante appare una donna, probabilmente Gemma Donati, colei che divenne sua moglie. Il legame fra l'arte e il sommo poeta è affrontato da Rossetti in maniera ancora più esplicita nello studio *Giotto dipinge il ritratto di Dante* (cat.17), dove ancora una volta il legame di Dante con la pittura è sottolineato da una *mise-en-abyme*: Dante Gabriel dipinge Giotto nell'atto di dipingere Dante. Il soggetto allude alla scoperta dell'affresco del Bargello ma in esso Rossetti intende rappresentare il celebre passo del *Purgatorio* (XI, 94-99) in cui Dante ribadisce la transitorietà della fama ricordando come l'arte di Cimabue fu offuscata da quella di Giotto e la poesia di Guinizelli da quella di Cavalcanti, poeta e amico che Dante a sua volta supererà. Rossetti riporta in calce al disegno le due terzine, esemplificate qui dalla figura di Cimabue che osserva il mirabile affresco di Giotto e da quella di Cavalcanti nell'atto di leggere le liriche di Guinizelli. L'opera, dunque, fa esplicito riferimento alla *Commedia*, ma la raffigurazione di Dante da giovane, la presenza vicino

a lui di Cavalcanti e, nell'angolo in basso a destra, di Beatrice che guarda Dante mentre attraversa la cappella, si riferiscono chiaramente alla *Vita Nuova*, come conferma ancora una volta la presenza in calce dei primi versi del celebre sonetto *Vede perfettamente ogni salute / chi la mia donna tra le donne vede* (*Vita Nuova*, XXVI). Le riflessioni di Rossetti sul soggetto dimostrano come l'episodio condensi in sé molteplici aspetti del suo ideale artistico: “In questo modo ho rappresentato tutte le dimensioni più influenti della giovinezza di Dante – Arte, Amicizia e Amore – con una vicenda reale che le incorpora tutte”.

Per Rossetti la *Vita Nuova* continuò a rappresentare una fonte di ispirazione per tutto il decennio: nel 1852 l'artista espose l'acquerello dal titolo *Beatrice a un ricevimento di nozze nega il saluto a Dante*. L'opera piacque molto a Ruskin, che ne acquistò un rifacimento quasi identico del 1855, oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (cat. 8). La scena raffigura Dante sul punto di perdere i sensi, sorretto da un amico davanti a una parete affrescata, dopo aver scorto Beatrice a un corteo nuziale (*Vita Nuova*, XIV). Il dettaglio della parete dipinta spiega in parte la scelta dell'episodio, che diede all'artista il pretesto per riunire di nuovo in un'unica tavola i temi dell'arte, dell'amore e dell'amicizia. Nel quadro, Rossetti intreccia a questa scena un altro episodio tratto dalla *Vita Nuova*, in cui Beatrice “nega il saluto” a Dante (X), ipotizzando, in una nota alla traduzione, che lo sposalizio del quadro fosse quello di Beatrice stessa, il che spiegherebbe il mancato del poeta¹¹. A fare da modella per la figura di Beatrice fu la moglie dell'artista, Lizzie Siddal, che l'artista avrebbe sposato nel 1860, in una nuova intersezione tra piano dell'arte e piano della realtà. Rossetti continuò a trarre ispirazione dalla *Vita Nuova* per tutto il decennio. Nel 1856 dipinse il suo acquerello più grande, *Il sogno di Dante nel giorno della morte di Beatrice* (Tate), per il quale posò ancora una volta Lizzie Siddal.[...]

I Preraffaelliti e l'arte italiana prima e dopo Raffaello

Colin Harrison

Gli artisti che fondarono la confraternita preraffaellita nel corso di una riunione tenutasi a Londra, all'85 di Gower Street, nel settembre 1848, si consideravano dei rivoluzionari, intenzionati a mutare il corso dell'arte inglese. Il padrone di casa, John Everett Millais, era stato il più giovane studente delle Royal Academy Schools, a cui era stato ammesso nel 1840 ad appena undici anni, facendo la conoscenza di William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti. Ai tre giovani, di età compresa fra i diciannove e i ventuno anni, si unirono molti altri aspiranti artisti: James Collinson, lo scultore Thomas Woolner, il fratello di Dante Gabriel, William Michael Rossetti, e Frederic George Stephens, che già in una precedente occasione avevano seguito Rossetti per ammirare “le incisioni del Camposanto e altre decorazioni in qualche modo arcaiche”. All'incontro di Gower Street, il gruppo riunito tornò ad analizzare quelle medesime incisioni. Più tardi Holman Hunt sottolineò il contrasto tra “il sommo disprezzo della semplice verità”, riscontrato in Raffaello, e le incisioni di Lasinio: “passando da una incisione all'altra, scoprimmo che le decorazioni del Camposanto erano mirabili, e derivate dall'attenta osservazione dell'inestinguibile Natura, e ci soffermammo sui loro singolari incanti esecutivi”¹. L'aspetto che i Preraffaelliti maggiormente ammiravano negli artisti da loro prediletti, quindi, non erano tanto “i singolari incanti esecutivi”, quanto l'attenta analisi della natura; i membri della Confraternita, e il loro sostenitore John Ruskin, non cessarono mai di esaltare il ruolo principe della Natura. Lo stesso Ruskin in seguito sostenne che questi pittori avevano raccolto l'appello che lui stesso aveva lanciato nel secondo volume di *Modern Painters* (1846): gli artisti “dovrebbero andare nella Natura in raccoglimento, e insieme a lei camminare con fiducia e operosità, senza altro pensiero se non quello di penetrarne il significato, senza rifiutare, né prediligere, né disdegnare nulla”². Il nome del gruppo avrebbe dovuto trasmettere l'intento artistico di sfidare le convenzioni. Rossetti propose “Primi cristiani”, rifacendosi al suo mentore Ford Madox Brown; ma gli altri trovarono che rimandasse troppo da vicino alla denominazione di “Quattrocentisti tedeschi”, scelta da Hunt per denominare gli artisti nazareni. Lo stesso Hunt propose per il gruppo l'appellativo preraffaellitismo piuttosto che preraffaellismo. Poche altre decisioni avrebbero suscitato reazioni tanto accese non solo presso i critici contemporanei, ma anche presso generazioni di storici dell'arte intenzionati a dare un

senso a una scelta, apparentemente casuale, di un gruppo di giovani artisti ingenui e privi di esperienza.

La Confraternita preraffaellita nacque come un movimento di protesta contro i dettami della Royal Academy e il suo nome fu prima di tutto una sfida contro tale istituzione. Fin dalla fondazione, nel 1768, l'accademia si adeguò alle precedenti accademie d'arte italiane e francesi, e il suo primo presidente, Sir Joshua Reynolds, si sentì in obbligo di celebrarvi la supremazia della pittura storica, che rappresentava la branca artistica più intellettuale e quella che consentiva ai propri seguaci di essere considerati artisti liberali. Il metodo di insegnamento dell'Accademia era fortemente tradizionale. Restano pochissime esercitazioni degli allievi preraffaelliti, ma quelle di Millais bastano a dimostrare la convenzionalità dei corsi, tutti basati su copie di calchi di sculture antiche e disegno dal vero. L'artista di riferimento era ancora Raffaello, capostipite dello stile classico. L'opinione di Reynolds, secondo cui "Raffaello [...] viene prima di qualsiasi altro pittore" era ancora valida e la decorazione del nuovo palazzo di Westminster negli anni quaranta del secolo contribuì a rafforzare il canone raffaellita.

La Confraternita non elaborò mai un manifesto pubblico, né spiegò chiaramente gli intenti che si celavano dietro quel nome. Questo non stupisce. Del resto gli incontri dei suoi membri erano eventi sociali oltre che artistici, e molto di quello che realizzavano era giocoso e tutt'altro che "accademico". Tuttavia, per un breve periodo diedero alle stampe una rivista che raccoglieva i contributi di tutti, diffondendo le loro idee. Intitolata "The Germ", aveva come sottotitolo "Pensieri sulla Natura, la Poesia, la Letteratura e l'Arte" e uscì per quattro numeri, da gennaio a maggio del 1850, raccogliendo tra l'altro poesie, recensioni letterarie, racconti e brevi articoli d'estetica. Tra questi, il saggio di Stephens che indagava "Le finalità e le tendenze dell'arte italiana" fece le veci del manifesto che i Preraffaelliti non si decisero mai a redigere: in esso si affermava che gli artisti dovevano "ricercare e applicare una totale aderenza alla semplicità della natura". Il saggio prendeva in esame, in particolare un niello fiorentino, le opere di Ghiberti, Beato Angelico, Masaccio, Fra' Bartolomeo e il Ghirlandaio, e quelle degli artisti del Camposanto di Pisa, conosciuti attraverso le riproduzioni. Indicava inoltre le fonti scritte grazie alle quali lui stesso, e probabilmente altri membri della cerchia preraffaellita, si erano potuti accostare a quelle opere: gli scritti di Ottley e Séroux d'Agincourt, la *Storia della Pittura* di Rossini, e, per quanto riguardava Ghiberti, i calchi dei portali bronzei del battistero di Firenze conservati sia alla Somerset House sia alla Royal Academy. Un altro contributo apparso sul primo numero di "The Germ", il racconto di Dante Gabriel Rossetti intitolato *Hand and Soul*, fu indicato da William Michael Rossetti come un "serissimo manifesto di dogma artistico", in base al quale "le uniche opere accettabili sono quelle che manifestano la vera anima dell'artista". Nel racconto quest'idea era espressa attraverso una metafora: a Firenze, un

immaginario artista trecentesco, Chiaro dell'Erma (ispirato a Beato Angelico), scopre che l'unico vero soggetto dell'arte è la propria anima. Rossetti era riuscito a rendere più realistica la narrazione grazie a numerosi riferimenti a una sua immaginaria visita a Firenze nella primavera del 1847 per studiare l'arte del Trecento e grazie alla citazione di opere esposte nella galleria d'arte di Dresda e alla sua conoscenza di Séroux d'Agincourt. In realtà egli non era mai stato a Firenze e aveva una conoscenza solo approssimativa delle altre fonti citate.

Infatti, se avessero conosciuto meglio l'arte "primitiva" italiana, probabilmente i Preraffaelliti non avrebbero mai scelto di chiamarsi così, dal momento che nel 1848 l'interesse per quel periodo artistico era quasi sfumato. La storia della riscoperta dei primitivi è stata raccontata molte volte. A tracciare il cammino era stato lo studioso francese Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, con la fondamentale opera intitolata *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, pubblicata fra il 1810 e il 1823 e illustrata dalle tavole di vari artisti, fra cui gli inglesi John Flaxman e William Young Ottley. Quest'ultimo, nell'opera del 1818 intitolata *The Italian School of Design*, si era mostrato indifferente più che ostile ai primitivi. Fu necessario aspettare il decennio 1840-1850 perché i primitivi italiani fossero davvero riscoperti. Un contributo fondamentale fu dato dall'opera di Alexis François Rio *De la poésie chrétienne* (1836), che funse da riferimento per tutti e tre i principali "riscopritori": Lord Lindsay, Ruskin e James Dennistoun, autore di *Memoirs of the Dukes of Urbino* (1851). In essa Rio affermava che l'unico criterio valido per valutare un'opera d'arte non era rappresentato dalla perfezione formale ma dalla sincerità del sentimento religioso. Gli artisti italiani del Trecento e del Quattrocento furono finalmente riabilitati e promossi a pieno titolo a creatori maturi e ispirati di soggetti religiosi. Pur attingendo ampiamente al pensiero contemporaneo tedesco, Rio elesse Beato Angelico ad artista cristiano per eccellenza e rivalutò la fama di Carpaccio. [...]

I Preraffaelliti e l'Italia

Christopher Newall

L'Italia – la sua arte, i suoi paesaggi, la sua storia, la sua letteratura – furono al centro della rivoluzione artistica che, negli anni 1850-1870 in Inghilterra, prese il nome di preraffaellismo. La mostra si snoda intorno a due grandi aree tematiche complementari: “la Realtà” e “l’Idea”. La prima documenta i viaggi dei Preraffaelliti nei borghi e nelle città d'Italia che più amavano, e le impressioni che suscitarono in loro alcuni edifici e opere d'arte, oltre alla bellezza senza tempo della campagna e dei paesaggi tipici delle varie regioni. La seconda esplora il fascino che esercitò sugli inglesi la letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento, attraverso la quale questi si avvicinarono alla storia e apprezzarono la ricchezza culturale del Belpaese; il coinvolgimento contemplativo e intellettuale che spinse una generazione di artisti a immergersi in un passato reale o immaginario.

Due personaggi incarnano meglio di altri i due temi intorno ai quali ruota la mostra: John Ruskin e Dante Gabriel Rossetti, entrambi appassionati cultori e amanti dell'Italia. Ruskin visitò per la prima volta il paese all'età di appena quattordici anni, nel 1833, insieme alla famiglia. Si trattò di un viaggio secondo la moda del *Grand tour*, a bordo di una lenta carrozza di legno, debitamente allestita a Londra e stipata di casse di libri e materiale da disegno. A ispirare in loro il desiderio del viaggio era stata una copia, ricevuta in regalo, della raccolta di poesie di Samuel Rogers intitolata *Italy* e illustrata con le tavole di Turner. Nei decenni successivi Ruskin ritornò spesso in Italia; particolarmente significativi furono il viaggio in Toscana e a Venezia del 1845, il primo in cui poté viaggiare all'estero senza la famiglia in una spedizione dedicata alle ricerche per il secondo volume di *Modern Painters (Pittori moderni)*, e i soggiorni veneziani degli anni 1849-1850 e 1851-1852, che portarono alla pubblicazione dell'opera in tre volumi *The Stones of Venice (Le pietre di Venezia)*. Negli anni successivi viaggiò sempre da solo o talvolta al fianco di amici, come per esempio nel 1862, quando accompagnò Edward e Georgiana Burne-Jones attraverso l'Italia settentrionale. Il Belpaese era per Ruskin un luogo carico di ispirazione: in essa trovava nuove chiavi di lettura e interpretazione per decifrare, attraverso l'arte, tutto quello che c'era da sapere sulla situazione spirituale, economica e politica delle varie epoche storiche di un paese; ma era anche un luogo in cui trovare sollievo dalle pene e dal tormento

interiore, come durante lo straziante inverno del 1876-1877, quando trascorse a Venezia un periodo di isolamento, tormentato dai cattivi ricordi e da un lacerante senso di perdita.

Ruskin era un convinto fautore della conservazione dei monumenti e aveva tutte le ragioni per credere che il patrimonio artistico europeo stesse per essere inesorabilmente compromesso da un'opera di "restauro", che il più delle volte si traduceva in una ricostruzione *ex novo* degli edifici, che avrebbe cancellato per sempre ogni testimonianza del passato. A partire dalla metà degli anni quaranta del secolo cominciò così a riprodurre in disegno, in modo da conservarne una testimonianza visiva, gli edifici che amava e che riteneva in pericolo, e ben presto incoraggiò altri artisti professionisti o amatoriali a fare lo stesso, ovvero a usare il disegno o la pittura come mezzi di osservazione archeologica, raccomandando loro specifici monumenti di cui riteneva importante conservare traccia. Più tardi, questa attività si trasformò in un progetto di inventario sistematico degli edifici e delle relative decorazioni disseminati in diverse parti d'Italia. A questo scopo assoldò diversi giovani artisti, fra cui John Wharlton Bunney, Frank Randal e Arthur Burgess, in vista di riunire un giorno tutti i disegni e i dipinti nel Museum of the Guild of St George a Sheffield o nella collezione della Ruskin Drawing School di Oxford. Ruskin contribuì, in modo diretto e indiretto, a promuovere la preservazione dell'autenticità degli edifici e delle opere d'arte. Sebbene lui stesso sottostimasse il ruolo avuto nel mettere fine allo scempio del patrimonio architettonico – causato soprattutto dalle frequenti ricostruzioni che miravano a conformare gli edifici alla moderna concezione di come dovesse apparire, per esempio, un edificio medievale –, l'impatto e la durevole influenza di *The Stones of Venice* bastano a smentire la sua sfiduciata modestia. Dedicata per lo più a un'attenta analisi dello sviluppo delle forme architettoniche, l'opera è percorsa da estatici e avvincenti slanci di prosa descrittiva. Un capitolo del secondo dei tre volumi, in particolare, intitolato *La natura del gotico*, instillò in un'intera generazione la passione per la bellezza e la varietà di quelle forme. Le idee di Ruskin ispirarono la creazione di un apposito organismo volto alla salvaguardia degli edifici antichi, la Society for the Protection of Ancient Buildings, fondata da William Morris nel 1877, che promosse una campagna internazionale per fermare il previsto rifacimento della facciata di San Marco. Altri passaggi, in particolare quello che evoca la visione della basilica attraverso la piazza, ispirarono pagine e pagine di letteratura incentrate su Venezia, tra cui quelle di Marcel Proust. In esso Ruskin enumerava con una retorica sensuale la straordinaria ricchezza architettonica della città: "Una moltitudine di pilastri e cupole bianche raccolte in una lunga e bassa piramide di un colore ardente, simile a un reliquiario, in parte d'oro e in parte d'opale e di madreperla. E in basso cinque grandi arcate ricoperte nella parte superiore di mosaici magnifici e nella inferiore di sculture di un alabastro chiaro come l'ambra e delicato come l'avorio. Sculture fantastiche a foglie di palme e gigli, grappoli d'uva e granati,

uccelli in riposo o svolazzanti fra i rami, il tutto legato insieme in una trama di piume e di germogli, e nel mezzo solenni forme di angeli scettrati e con vesti lunghe sino ai piedi, rese incerte per lo splendore di un fondo d'oro che appare dietro di loro attraverso il fogliame, interrotto e oscurato come la luce del mattino che passava a traverso i rami degli alberi dell'Eden, quando le porte ne erano guardate dagli angeli molto tempo fa”.

Il principio della verità della natura tanto caro a Ruskin – che lo riprese nelle righe conclusive di *Modern Painters*, volume I, pubblicato nel 1843 – influenzò la rappresentazione del vero di un'intera generazione di artisti e inaugurò una scuola di pittori di paesaggi rurali e urbani, consapevoli dell'unicità del soggetto rappresentato, fosse esso presente in natura o frutto dell'ingegno del- l'uomo. [...]