

PRERAFFAELLITI

Rinascimento moderno

Diretta da

Gianfranco Brunelli

Curata da

Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Cristina Acidini e Francesco Parisi

con **Tim Barringer, Stephen Calloway, Charlotte Gere,**

Véronique Gerard Powell e Paola Refice.

320 opere di artisti italiani e internazionali raccontano la **profonda influenza dell'arte italiana**, dal Medioevo al Rinascimento, sul movimento artistico che ha rivoluzionato l'Inghilterra vittoriana e influenzato in maniera determinante la stagione europea del simbolismo

24 Febbraio – 30 Giugno 2024

Forlì, Museo Civico San Domenico

www.mostremuseisandomenico.it

Tra gli anni Quaranta dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento, **l'arte storica italiana**, dal Medioevo al Rinascimento, ha un forte **impatto sulla cultura visiva britannica**, in particolare sui **Preraffaelliti**. Questo movimento artistico, nato nell'Inghilterra vittoriana di metà Ottocento ad opera di alcuni artisti – William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti - aveva lo scopo di rinnovare la pittura inglese, considerata in declino a causa delle norme eccessivamente formali e severe imposte dalla Royal Academy.

Dal 24 febbraio al 30 giugno 2024 la mostra **Preraffaelliti. Rinascimento moderno** – diretta da **Gianfranco Brunelli** e a cura di **Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Cristina Acidini e Francesco Parisi** con la consulenza di **Tim Barringer, Stephen Calloway, Charlotte Gere, Véronique Gerard Powell e Paola Refice** – attraverso oltre **300 opere** tra dipinti, sculture, disegni, stampe, fotografie, mobili, ceramiche, opere in vetro e metallo, tessuti, medaglie, libri illustrati, manoscritti e gioielli è una mostra che si pone già dalle premesse come unica. L'esposizione mira infatti a narrare la storia delle tre generazioni di artisti associati o ispirati al movimento Preraffaellita, ricostruita attraverso un viaggio intorno al mondo nelle più prestigiose collezioni e musei, come – a mero titolo di esempio – Gallerie degli Uffizi e Casa Buonarroti di Firenze, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, da Londra arrivano opere dal British Museum, Royal Academy of Arts, Victoria and Albert Museum, Tate, Royal Collection, dall'America ci sono prestiti dal Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc. (Portorico), dallo Yale Centre for British Art di New Haven (Stati Uniti), dai Vassar College e Dahesh Museum of Art di New York, dal Fine Art Museum of San Francisco e dalla Colección Perez Simón (Messico).



Preraffaelliti

Rinascimento Moderno

24 febbraio – 30 giugno 2024
Forlì, Musei di San Domenico



Il **Preraffaellismo** – la cui data di inizio può essere fissata con certezza al 1848, ma la cui conclusione non è facile da individuare perché sfuma nei movimenti decadente e simbolista – non fu un ritorno reazionario agli stili del passato ma un **progetto visionario** capace di creare opere decisamente moderne, restituendo forza e presenza alla tradizione italiana.

La scelta delle opere in mostra ricostruisce le radici ottocentesche dei Nazareni e di Ruskin, estendendosi fino all'eredità novecentesca. Colonna portante della riflessione è stata la volontà di mettere in atto il confronto diretto tra gli artisti moderni e i maestri italiani dal Trecento al Cinquecento, evidenziando come lo sguardo al Rinascimento storico sia stata la premessa per questo nuovo Rinascimento artistico. Ecco dunque affiancati per la **prima volta con questa estensione** i grandi maestri del passato del calibro di Beato Angelico, Giovanni Bellini, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Michelangelo, Guido Reni, Luca Signorelli, Mantegna, Veronese, Verrocchio, Cosimo Rosselli, Palma il Vecchio, Filippino Lippi e gli inglesi Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, John Ruskin, Edward Burne-Jones, William Morris, Ford Madox Brown, Elizabeth Siddal, Evelyn De Morgan, John William Waterhouse, George Frederic Watts, Henry Holiday, William Dyce, Charles Haslewood Shannon, Frederic Leighton, Simeon Solomon, Charles Ricketts, Frederick Sandys. I Preraffaelliti attinsero infatti a un'ampia gamma di influenze ed elementi storici, in momenti diversi si ispirarono **all'arte e all'architettura gotica veneziana**, a **Cimabue**, oltre che a maestri del Rinascimento, come **Botticelli** e **Michelangelo**, rivolgendosi infine con altrettanto entusiasmo all'arte veneziana del XVI secolo di **Veronese** e **Tiziano**.

Altra peculiarità della mostra è l'attenzione per le importanti figure femminili che animarono la Confraternita. Le opere di artisti come Rossetti, Leighton e Burne-Jones presentavano figure femminili dalla sensualità enigmatica, passioni tristi e bellezza sfuggente che entrarono indelebilmente nell'immaginario collettivo collegato al movimento. Ma donne come Elizabeth Siddal, Christiana Jane Herringham, Beatrice Parsons, Marianne Stokes o Evelin de Morgan non furono solo muse, ma contribuirono attivamente a plasmare l'identità estetica dei sodali con una produzione che è qui ampiamente rappresentata nell'esposizione forlivese.

Seguendo il corso di una produzione che si è snodata per vari decenni, **Preraffaelliti. Rinascimento moderno** si articola in sezioni che hanno come filo conduttore il concetto di re-invenzione nelle sue varie declinazioni. Esse sono documentate da opere di artisti britannici talvolta forse poco noti al grande pubblico, ma in grado di restituire con inedita chiarezza i tratti peculiari di questo passaggio storico.

Il percorso si apre con una sezione dedicata direttamente ai **maestri italiani** con opere di artisti come **Cimabue**, **Beato Angelico**, **Filippo Lippi**, **Luca Signorelli** e **Botticelli**, in modo da far immergere subito il visitatore nella cultura visiva a cui ha guardato il Preraffaellismo.

La sezione successiva è invece dedicata al **Revival Gotico**, e ospita opere di **John Rorgers Herbert** e **William Dyce**, diretti precursori dei pittori preraffaelliti. Ma è presente anche una serie di disegni di architetture italiane realizzati da **John Ruskin**, critico d'arte, poeta e pittore, appassionato dell'architettura di Venezia, che ebbe un ruolo fondamentale per il movimento preraffaellita e di cui fu teorico di riferimento.

Seguono le prime opere della “**Confraternita preraffaellita**”. Questa parte, suddivisa per piccoli nuclei, inizia con **Ford Madox Brown** (importante *trait d’union* con movimenti precedenti, come i Nazareni) e prosegue con i disegni e i primi dipinti di **Dante Gabriel Rossetti**, uno dei protagonisti del movimento. Si tratta di opere raramente inserite in mostre dedicate ai Preraffaelliti, ma che danno modo di apprezzare la capacità artistica dell’artista. Esse vengono messe in dialogo con i disegni di **Elisabeth Siddal**, modella e musa ispiratrice non solo di Rossetti, che fu anche a sua volta artista e poetessa.

La mostra procede con **John Everett Millais**, **William Holman Hunt**, **Walter Deverell** e **Charles Allston Collins**, mentre la sala degli affreschi è interamente dedicata a **Edward Burne-Jones**, di cui si può ammirare la *Small Briar Rose Series* e l’incompiuta *Venus Discordia*. Queste tele documentano la forte influenza esercitata dai capolavori di **Michelangelo** che l’artista ebbe modo di studiare nel 1871 quando, nel suo terzo viaggio in Italia, realizzò anche copie fedelissime degli affreschi della Cappella Sistina. Ecco perché completano la sezione disegni dello stesso Michelangelo, accanto ad opere notevoli di **Bernardino Luini**, **Filippino Lippi** e **Cosimo Rosselli**.

La successiva sezione dedicata alle **arti applicate** si propone di mostrare che cosa si intendesse già a quel tempo per “arte diffusa”. Vi si trovano i primi esempi di carta da parati disegnata da **William Morris** per la Morris & Co, fondata nel 1861, e altri preziosi oggetti che fanno parte del **Revival Rinascimentale** che caratterizzò il gusto britannico dell’epoca.

Il percorso procede con sezioni dedicate alla pittura di **Dante Gabriel Rossetti**, che interpreta con le sue figure femminili un tema caro ai Preraffaelliti, per i quali la donna è figura bivalente: dell’amore essa infatti incarna tanto la vita edonistica quanto la forza distruttiva, dualità che rende manifeste le fragilità umane su cui si interroga ricorsivamente il Preraffaellismo.

Nelle stanze successive troviamo la sezione dedicata alle opere di **George Frederic Watts** e di **Frederic Leighton**, che fu presidente della Royal Academy e svolse un ruolo straordinario nel diffondere la cultura italiana in Gran Bretagna, le cui opere sono messe a confronto con quelle di **Paolo Veronese** e **Tiziano**.

Ad aprire l’ultima parte dell’allestimento sono gli artisti che esposero alla **Grosvenor Gallery**, fondata nel 1877 come alternativa progressista alla Royal Academy, ossia tele di **Evelyn De Morgan**, **John Roddam**, **Spencer Stanope**, **Fred Appleyard**, **Phoebe Anna Traquair**, opere decorative di **William De Morgan** e **Walter Crane**, sculture di **Alfred Gilbert** e **William Reynolds-Stephens**. Inoltre, sono presenti **Charles Ricketts** e **Charles Shannon**, spesso citati nei cataloghi ma raramente approfonditi.

Il percorso si conclude con una sezione dedicata agli **artisti italiani**, che subirono la fascinazione per le tendenze neorinascimentali attraverso i progetti architettonici come la Galleria Vittorio Emanuele II a Milano (1865) e i portici di Piazza della Repubblica di Firenze (1885-95), oppure da opere d’arte decorative come i mobili presentati alle esposizioni universali.

Tuttavia, all’Accademia di belle Arti di Roma il revival delle forme quattrocentesche si radicò nello sforzo ideologico di forgiare una cultura nazionale che attenuasse le marcate distinzioni tra le regioni italiane. Particolarmente rilevante fu l’esempio di **Botticelli**, riconoscibile soprattutto nelle opere di **Giulio Aristide Sartorio**, presente in questa ultima sezione con l’opera *Le vergini savie e le vergini stolte* dipinta tra il 1890 e il 1891. Nella sala saranno presenti anche opere di **Giuseppe Cellini**, **Giovanni Costa**, **Adolfo De Carolis**, **Lemmo Rossi Scotti** e **Filadelfo Simi**.



Preraffaelliti

Rinascimento Moderno

24 febbraio – 30 giugno 2024
Forlì, Musei di San Domenico



La mostra, organizzata dalla **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** in collaborazione con il Comune di Forlì, è accompagnata da un catalogo pubblicato da **Dario Cimorelli Editore**, con saggi dei curatori e contributi dei co-curatori ospiti.

Il percorso espositivo si articolerà all'interno della Chiesa di San Giacomo e delle grandi sale che costituiscono la biblioteca del Convento di San Domenico.

Il progetto di allestimento

Il progetto di allestimento è curato dallo **Studio Lucchi & Biserni** che in questa esposizione utilizza il colore **verde pavone**, un colore caldo, avvolgente, contemplativo estratto dai quadri dei più importanti artisti del movimento Preraffaelliti.

Il verde come colore della natura e della vita stessa, il colore della rinascita primaverile, il colore dell'io, della vitalità, del sogno fatato. Il colore proposto plasma le forme in funzione delle opere e dell'architettura del San Domenico.

Partendo dalla grande Chiesa di San Giacomo lo spazio è stato suddiviso tra la navata centrale, che diviene l'esposizione ideale dei capolavori del Tre-Quattrocento italiano, e la creazione di spazi laterali che sintetizzano i confronti tra le diverse generazioni dei Preraffaelliti e il Rinascimento.

All'interno della Cappella Albicini, sulla sinistra della imponente navata centrale, per la prima volta sono allestiti quattro grandi quadri di Robinson in relazione ad un video progettato per rendere immediato il raffronto con Piero della Francesca. Le luci focalizzeranno i dettagli sulle opere in funzione del particolare di riferimento sul filmato. Al centro la grande scultura bronzea del Perseo che collocata su una base circolare funge da cerniera dello spazio espositivo. L'abside è dedicata alla ripresa neo-medievale di Burne-Jones attraverso l'esposizione dei monumentali arazzi che narrano la leggenda del Sacro Graal.

All'interno del convento si dipanano 16 sezioni seguendo le lunghe gallerie con una serie di monoliti da cui emergono grandi vetrine, quadri e oggetti fino ad arrivare alla sala degli affreschi completamente riprogettata per rendere le opere assolute protagoniste. Due grandi totem a base triangolare si relazionano con le pareti circostanti e con due tavoli espositivi centrali rendendo lo spazio al contempo dinamico e contemplativo.

Tramite il grande scalone monumentale, sul quale è installata una grande parete con carta da parati disegnata dallo stesso Morris, si arriva al primo piano. Il percorso espositivo continua con un susseguirsi di gallerie e grandi sale, sempre con il verde pavone ad accompagnare i visitatori, enfatizzando i legami, le connessioni e lo sviluppo del movimento dei Preraffaelliti.

In fine come l'accesso è avvenuto tramite un tunnel purificatore, l'uscita vede un nuovo tunnel a manifestare il ritorno alla quotidianità, dopo un tuffo dell'anima nella bellezza.

Ancora una volta lo Studio Lucchi & Biserni ha lavorato per rendere gli spazi del Museo San Domenico e della Chiesa di San Giacomo rinnovati, dinamici e assolutamente integrati nella meravigliosa architettura del Complesso museale.

Mediafriends, arte e solidarietà

Anche l'arte cura la vita. Si conferma la preziosa collaborazione avviata nel 2016 tra la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e Mediafriends, l'Associazione Onlus di Mediaset, Mondadori e Medusa, nel segno di arte e solidarietà, grazie alla quale una parte del **biglietto di ingresso** alla mostra verrà devoluto per sostenere il **progetto "Adotta un desiderio di Make-A-Wish Italia"** scelto da Mediafriends e teso ad esaudire i desideri di bambini affetti da gravi patologie.



Preraffaelliti

Rinascimento Moderno

24 febbraio – 30 giugno 2024
Forlì, Musei di San Domenico



“Le medicine sono importanti per curare, questo è ovvio, ma fare degli interventi che riguardano la psiche di un bambino è quasi come somministrare un farmaco. Aiuta a far star meglio il paziente e questo gli consente di rispondere meglio alle terapie.”

(Luca Coccoli, Oncoematologia Pediatrica, Ospedale Santa Chiara di Pisa)

Eventi collegati alla mostra

Grazie all'apposito bando dedicato dalla **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** alle associazioni culturali e alle scuole del territorio, saranno **più di 50 le iniziative** che andranno ad arricchire e approfondire la proposta culturale di **Preraffaelliti. Rinascimento moderno**.

Anche quest'anno vengono coinvolte tutte le discipline artistiche, dalla musica al cinema, dagli incontri con esperti d'arte e letteratura al teatro, passando per gli eventi espositivi, in tutti i diversi comuni del comprensorio. Diversi anche i progetti curati dalle **scuole forlivesi**, da quella dell'infanzia a quella secondaria di secondo grado. Il **programma**, in via di ultima definizione, sarà disponibile sia sul **sito della mostra** che su quello della **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì**.

Speciale Sky Arte

Anche **Sky Arte** sarà nuovamente partner della mostra dedicando a **Preraffaelliti. Rinascimento moderno** il consueto speciale televisivo, prodotto da **EGE Produzioni**, che andrà in onda in prima visione il prossimo 21 marzo in prima serata e in ulteriori 20 repliche, in diverse fasce orarie, per tutta la durata della mostra.

La Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ringrazia gli altri soggetti privati partner dell'iniziativa: Elfi e Mapei.

Con la collaborazione speciale di

Un ringraziamento particolare va – per il generoso supporto – a **Intesa Sanpaolo, main partner dell'esposizione**, che dello sviluppo dei territori in cui opera ha sempre fatto un tratto caratterizzante. Un sodalizio che si conferma, anche per questa edizione, essenziale per il sostegno alla cultura e, più in generale, per lo sviluppo delle comunità locali, grazie al convinto sostegno di progetti dalle elevate ricadute sociali e turistico-culturali.

Partner

La mostra **Preraffaelliti. Rinascimento moderno** è stata realizzata grazie al contributo di importanti realtà in ambito territoriale e nazionale.

Un grande ringraziamento va a tutti i **partner** della mostra tra i quali uno speciale riconoscimento va a **Apt Servizi e Destinazione Romagna** per il coinvolgimento nella promozione dell'evento.

Il nostro sentito grazie va agli amici di sempre delle nostre mostre: **Elfi, Hera, Ima, Mapei**.

Media partnership

Nella tradizione delle grandi esposizioni forlivesi ha un posto centrale la comunicazione, che vede da lungo tempo la partnership di RAI, QN-Quotidiano Nazionale, Corriere Romagna, Radio Bruno, Forlì Today e Publimedia.

Le grandi esposizioni forlivesi che hanno visto, a partire dal 2005, eventi come *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne (2005-2006)*; *Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento (2007)*; *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni (2008)*; *Antonio Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura (2009)*; *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh (2010)*; *Melozzo da Forlì*.



Preraffaelliti

Rinascimento Moderno



24 febbraio – 30 giugno 2024
Forlì, Musei di San Domenico

L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello (2011); Wildt. L'anima e le forme da Michelangelo a Klimt (2012); Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre (2013); Liberty. Uno stile per l'Italia Moderna (2014); Boldini. Lo spettacolo della modernità (2015); Piero della Francesca. Indagine su un mito (2016); Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia (2017); L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio (2018), Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini (2019); Ulisse. L'arte e il mito (2020), Dante. La visione dell'arte (2021), Maddalena. Il mistero e l'immagine (2022), L'arte della moda. L'età dei sogni e delle rivoluzioni 1789-1968 hanno portato **1.700.000 visitatori** e un **riconoscimento scientifico internazionale**.

Le mostre *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio* e *Ulisse. L'arte e il mito* hanno vinto l'**oscar del Global Fine Art Awards** rispettivamente nelle categorie *Best Renaissance, Baroque, Old Masters, Dynasties – Group or Theme* (5° edizione del premio, 2019) e *Best Ancient* (7° edizione del premio, 2021).

Ufficio stampa

Lara Facco P&C, Milano

Lara Facco, M. +39 349 2529989, lara@larafacco.com

Marianita Santarossa M. +39 333 4224032 | E. marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano M. +39 340 8797779 | E. alberto@larafacco.com

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Paolo Rambelli, M. +39 393 9655999, eventi@fondazionecariforli.it

Per informazioni e prenotazioni

tel. 0543.36217

mostratorli@civita.art

www.mostremuseisandomenico.it



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico

24 febbraio 30 giugno 2024

L'arte britannica e il Rinascimento italiano

Elizabeth Prettejohn

Gli storici dell'arte hanno a disposizione molti termini per descrivere il modo in cui artisti e creativi hanno recepito le arti visive di epoche e luoghi diversi: influenza, imitazione, ispirazione, riscoperta, accoglienza. Nessuno di questi, tuttavia, rende in maniera adeguata la natura e l'intensità della fascinazione degli artisti britannici moderni per l'arte rinascimentale italiana. Nel loro caso, infatti, si può parlare soltanto di una storia d'amore.

Si tratta di un amore che cominciò a manifestarsi già all'inizio dell'Ottocento, ancora prima che il termine "Rinascimento" fosse di uso corrente tra gli storici dell'arte, e divenne più forte dopo l'ascesa al trono della regina Vittoria nel 1837. Permeò le istituzioni britanniche, dalla Royal Academy of Arts (l'organismo professionale degli artisti) ai musei di recente fondazione (la National Gallery e il South Kensington Museum, il primo grande spazio espositivo dedicato alle arti decorative, oggi Victoria and Albert Museum), passando per le università, gli editori, le case d'asta e i mercanti di stampe. E coinvolse persone di ogni classe e categoria, inclusi la regina e il principe consorte Alberto, appassionato d'arte, insieme a poeti, romanzieri, critici, storici e grandi imprenditori, il cui crescente potere economico alimentava le arti oltre all'industria e al commercio dell'impero britannico.

Ma, soprattutto, l'amore per il Rinascimento italiano coincise con il periodo in cui gli artisti e i designer britannici salirono finalmente alla ribalta. Mentre la letteratura della patria di Shakespeare era celebrata da tempo¹, le arti visive non erano mai state un punto di forza di quel popolo. Fu solo nell'Ottocento, durante il regno di Vittoria, che la pittura e le arti decorative britanniche cominciarono ad attirare l'attenzione dei critici e del pubblico di tutto il mondo. La Confraternita dei Preraffaelliti (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), Dante Gabriel Rossetti e la sua cerchia, William Morris e la sua manifattura di oggetti d'arredamento, Frederic Leighton in qualità di presidente della Royal Academy e George Frederic Watts e Edward Burne-Jones, protagonisti indiscussi delle mostre internazionali nell'ultimo quarto del secolo, diventarono tutti nomi da tenere in considerazione nel palcoscenico sempre più globale dell'arte ottocentesca. E la loro pratica artistica fu influenzata in maniera significativa dalla passione per l'arte rinascimentale italiana. Lo stesso può dirsi per i critici, da John Ruskin e Anna Jameson negli anni quaranta dell'Ottocento a Walter Pater, John Addington Symonds e Vernon Lee, autori di testi fondamentali sul Rinascimento negli anni settanta e ottanta, fino a Roger Fry, Aldous Huxley e Adrian Stokes nel Novecento. La crescita della produzione artistica e della critica d'arte britanniche in questo periodo fu favorita, in una misura non ancora riconosciuta dagli studiosi, dall'amore per il Rinascimento italiano.

Love Among the Ruins di Burne-Jones descrive un bell'episodio romantico: due amanti si rifugiano tra le rovine di un palazzo in stile italiano un tempo maestoso, ma ormai cadente e invaso dalle rose selvatiche. Burne-Jones ideò la composizione evidentemente affascinato da ciò che aveva visto durante il viaggio del 1871 - il terzo dei suoi quattro soggiorni di formazione in Italia - e ne mutò il titolo da una poesia di Robert Browning, che visse gli anni più felici della sua vita a Firenze insieme alla moglie Elizabeth Barrett Browning, anche lei poetessa². Il dipinto è dunque impregnato delle esperienze personali dei viaggiatori inglesi in Italia e sembra essere composto di ricordi frammentari delle amate opere d'arte italiane: il mantello blu intenso delle Madonne rinascimen-

tali, l'architettura di Mantegna, Crivelli o Piero della Francesca, il fregio con i putti giocosi che richiama alla mente Donatello. Forse la scena può essere interpretata come espressione del rimpianto per il mondo perduto del Rinascimento, minacciato dagli abusi della modernità ottocentesca. Tra le rovine, tuttavia, può nascere un nuovo amore e con esso una nuova creatività. Benché carico di reminiscenze dell'arte del passato, il dipinto di Burne-Jones ha un'atmosfera e una sensibilità proprie e non somiglia a nessun'altra opera precedente.

Questa mostra ci racconta come l'amore per il Rinascimento italiano abbia ispirato gli artisti britannici a dare vita a creazioni innovative. In questo processo, gli artisti guardarono all'arte italiana del passato con occhi nuovi e nuove intuizioni. E, come vedremo alla fine del percorso espositivo, questa visione diversa riuscì a sua volta a galvanizzare gli artisti italiani della generazione successiva³. Nel 1882, quando tenne il suo famoso ciclo di conferenze in America del Nord, Oscar Wilde, poeta e creatore di mode, era sicuro che le arti visive britanniche avessero raggiunto un livello di eccellenza tale da meritare l'appellativo di "Rinascimento". Come disse al suo pubblico: "Lo chiamo Rinascimento inglese perché è indubbiamente una sorta di rinascita dello spirito dell'uomo, analoga al grande Rinascimento italiano del Quattrocento"⁴.

I Preraffaelliti: la prima generazione

Cercare ispirazione in Italia non era certo una novità. Da secoli gli artisti dell'Europa del Nord si recavano a Roma per studiare le antichità classiche e i capolavori del Vaticano, la Cappella Sistina e le Stanze di Raffaello. Sin dall'epoca di Luigi XIV, nel XVII secolo, la massima aspirazione degli studenti d'arte francesi era avere la possibilità di completare la propria formazione all'Accademia di Francia a Roma. La Royal Academy britannica, fondata nel 1768, arrivò relativamente in ritardo, offrendo soggiorni di studio all'estero su base più irregolare. Malgrado ciò gli aspiranti artisti trovarono il modo di raggiungere l'Italia, anzi, la relativa debolezza del sistema accademico britannico li incoraggiò a seguire percorsi più autonomi per studiare l'arte italiana. Nei primi decenni dell'Ottocento artisti come Charles Eastlake, William Etty, Alfred Stevens e William Dyce ebbero l'opportunità di visitare l'Italia. Quando vinse un premio importante al concorso indetto nel 1843 per gli affreschi del nuovo Palazzo di Westminster (sede delle due camere del Parlamento), George Frederic Watts usò quella somma per trascorrere ben quattro anni in Italia⁵, e, non a caso, si stabilì a Firenze⁶. Negli ultimi decenni dell'Ottocento l'interesse dei giovani artisti, prima rivolto all'antichità classica e ai maestri del Cinquecento, attivi soprattutto a Roma, si concentrò sempre più sul Rinascimento, il Quattrocento, Firenze e l'Italia settentrionale.

Nel percorso di formazione artistica dei francesi Raffaello occupava tradizionalmente una posizione di primissimo piano⁷. Per Dyce e i Nazareni tedeschi che conobbe a Roma, Raffaello era il punto di riferimento principale, venerato in particolare per la purezza spirituale che si percepiva nelle sue opere giovanili⁸. Anche gli artisti britannici disponevano di risorse in patria per studiare l'arte dell'Urbinate: sette dei cartoni realizzati per gli arazzi della Cappella Sistina facevano parte della collezione reale sin dall'epoca di Carlo I, e dopo la prematura scomparsa del principe Alberto, appassionato

studioso delle opere di Raffaello, la regina Vittoria li prestò al South Kensington Museum, dove sono esposti ancora oggi⁹. Gli allievi delle Royal Academy Schools potevano inoltre studiare le copie a grandezza naturale di quei cartoni, eseguite dal 1729 al 1731 da Sir James Thornhill, insieme a un'importante copia antica del *Cenacolo* di Leonardo (con particolari non più visibili nell'originale) e a una scultura in rilievo di Michelangelo, il *Tondo Taddei*, che erano entrati nella collezione della Royal Academy¹⁰ nei primi anni dell'Ottocento. Gli studenti d'arte che vivevano a Londra, dunque, potevano contare su diversi modelli del repertorio accademico tradizionale di capolavori del Cinquecento.

Tuttavia, uno spirito di ribellione stava cominciando a infiammare tanto il mondo dell'arte quanto l'arena politica. I moti del 1848 in Europa coincisero con la manifestazione del movimento cartista per i diritti politici dei lavoratori in Inghilterra e con una crescente simpatia britannica per il Risorgimento italiano. Questi avvenimenti contribuiscono a spiegare un fenomeno che altrimenti potrebbe sembrare sorprendente o addirittura paradossale: l'entusiasmo degli artisti più giovani e avventurosi per l'arte italiana del periodo precedente Raffaello, o più esattamente quella prodotta prima che allievi ed epigoni di Raffaello ne irrigidissero lo stile in un formalismo accademico di monotona regolarità. Si trattava di una visione della storia dell'arte eccessivamente semplificata e forse anche romantica nella sua ammirazione incondizionata per gli antichi maestri, ma rappresentò un'idea fortemente aggregante per i giovani artisti che decisero di chiamarsi Preraffaelliti¹¹.

Stando a un aneddoto raccontato da lui stesso molti anni dopo, William Holman Hunt conobbe Dante Gabriel Rossetti quando erano entrambi studenti ed eseguivano schizzi dai calchi di un capolavoro del Quattrocento, la *Porta del Paradiso* realizzata da Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze. Rossetti, appena ventenne, era già un personaggio affascinante sia come poeta che come pittore. Era figlio di Gabriele Rossetti, un esule politico italiano nonché studioso di Dante, e da giovanissimo si era avventurato in una innovativa traduzione della *Vita Nuova* e dei poeti stilnovisti. L'italianità della famiglia costituiva una fonte di attrazione nella Londra di metà Ottocento: Hunt ricordava gli squisiti *maccaroni* (così scriveva) che si mangiavano a casa dei Rossetti, così come la cerchia di rivoluzionari italiani che si riunivano davanti al caminetto nel loro salotto, discutendo di arte, politica e poesia¹².

Le memorie di Hunt sono anche la fonte per ricostruire la storia avvincente della nascita della Confraternita dei Preraffaelliti: in un giorno d'autunno di quel rivoluzionario 1848, sette giovani artisti si riunirono a casa di John Everett Millais per esaminare attentamente un volume di stampe di Carlo Lasinio che riproducevano gli antichi affreschi del Camposanto di Pisa. Insieme decisero di avviare una propria rivoluzione artistica, ispirandosi (nelle parole dello stesso Hunt) ai "tratti ingenui di espressione sincera e spontanea grazia" che "avevano reso l'arte italiana così essenzialmente vigorosa e progressista, fino a quando gli appariscenti seguaci di Michelangelo non innestarono il loro frutto del Mar Morto sull'albero vitale proprio quando aveva raggiunto la perfetta maturazione autunnale per il mondo risvegliato"¹³.

Forse, rileggendo il brano *a posteriori*, Hunt drammatizza ciò che avvenne nell'autunno del 1848 rispetto alla realtà dei fatti, ma è innegabile che le nuove idee artistiche ebbero un effetto galvanizzante sul lavoro di quei giovani artisti. Da studenti avevano imparato ad ammirare i maestri del Cinquecento, come attesta per esempio il disegno eseguito da Millais, bambino prodigio di otto anni, in cui riprodusse la testa della Madonna dell'*Ecce Homo* di Correggio, un dipinto molto apprezzato della National Gallery di Londra. Aderendo al preraffaellismo, tuttavia, Millais cambiò repentinamente il proprio stile per rispecchiare il nuovo entusiasmo per i ritmi angolari e il naturalismo disadorno considerati caratteristici dell'arte italiana prima di Raffaello.

Il primo dipinto esposto da Hunt dopo la nascita della Confraternita ritrae un episodio di ribellione politica, inaugurandone allo stesso tempo una artistica; ed entrambe le ribellioni rimandano all'Italia prima di Raffaello. Il soggetto dell'opera è tratto da *Rienzi*, il romanzo storico di Edward Bulwer-Lytton sull'insurrezione di Cola di Rienzo contro le famiglie nobili romane nel XIV secolo, pubblicato nel 1835 e poi ristampato nel 1848, con una nuova prefazione in cui se ne sottolineava il parallelismo con la politica contemporanea (il romanzo ispirò anche l'opera omonima di Richard Wagner del 1842). Il soggetto, dunque, è preraffaellita nel senso letterale del termine, in quanto racconta eventi della storia italiana relativi a un'epoca precedente a quella di Raffaello. Il dipinto è preraffaellita anche

in termini stilistici, attingendo in maniera palese a una delle poche opere di Primitivi italiani che Hunt poteva ammirare nella Londra dei suoi tempi: la *Pietà* di Francesco Francia che faceva parte della pala Buonvisi, acquisita dalla National Gallery nel 1841 (fig. 2). Nei panni di Rienzi, il trecentesco leader rivoluzionario, Hunt decise opportunamente di ritrarre un altro membro della Confraternita ottocentesca, cioè Rossetti.

Arte italiana e religione

È interessante notare che in *Rienzi* Hunt adotta la composizione di un soggetto religioso tradizionale, collocandola però in un contesto laico. Allo stesso modo, l'acquerello *Our Lady of Good Children*, ideato da Ford Madox Brown nel 1847, mostra una Madonna con Bambino laicizzati nel momento in cui il piccolo viene preparato per il bagno del sabato sera. Brown era appena tornato da un viaggio in Italia e più tardi ricordò: "Durante il mio soggiorno l'arte italiana mi aveva colpito profondamente e, come si è dimostrato, in modo duraturo, perché in seguito non sono mai più tornato al cupo stile rembrandtiano che avevo adottato fino ad allora". Il pittore fu attento, tuttavia, a negare qualsiasi associazione con le immagini cattoliche: "Dal punto di vista concettuale i bambini sono inglesi moderni, che vengono lavati, cosparsi di talco, pettinati e vestiti per la notte e imparano a recitare le preghiere come bambini inglesi protestanti"¹⁴. In occasione della sua prima mostra alla Royal Academy nel 1855, Frederic Leighton scelse un soggetto sorprendente tratto dalla storia dell'arte italiana medievale: *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession Through the Streets of Florence*. Nel dipinto di Leighton, però, la pala d'altare di Cimabue si vede solo lateralmente e di scorcio: la sua valenza religiosa è meno importante del suo impatto su chi la osserva e del suo ruolo nella storia dell'arte.

Nei primi decenni dell'Ottocento, l'ammirazione per l'arte primitiva italiana fu spesso associata a un revival ("risveglio") religioso di stampo cattolico, come nel caso dei Nazareni. L'architetto Augustus Welby Pugin e il suo amico pittore John Rogers Herbert si convertirono entrambi al cattolicesimo negli anni trenta dell'Ottocento. Tuttavia, la profonda purezza spirituale attribuita ai Primitivi, fino alle opere giovanili di Raffaello incluse, poteva avere un forte impatto anche su artisti britannici che non desideravano convertirsi. Dyce e Brown furono fortemente influenzati dallo stile revivalista dei Nazareni che conobbero a Roma, mentre Leighton completò la propria formazione a Francoforte con il nazareno Edward von Steinle. In questi contesti l'arte primitiva italiana era definita "medievale", "gotica" o "cristiana", ed era nettamente distinta dalla rinascita dell'erudizione classica e della cultura pagana considerate sempre più dominanti nel Cinquecento¹⁵. Un testo chiave fu *De la poésie chrétienne*, pubblicato per la prima volta nel 1836 da Alexis-François Rio, la cui avvincente descrizione dell'arte primitiva italiana fece una profonda impressione anche agli artisti e agli scrittori che non dividevano le sue convinzioni religiose. Tra coloro che furono più colpiti dal libro di Rio figurano due scrittori di solida estrazione protestante quali John Ruskin e Anna Jameson, i quali riuscirono entrambi, seppure in modi diversi, a trasmettere la passione per quell'arte a un pubblico più ampio e variegato.

A John Ruskin è sempre stato attribuito il merito di essere l'ispiratore della missione di fedeltà alla natura della Confraternita dei Preraffaelliti, ma i suoi scritti sono stati importanti anche perché hanno evidenziato la forza rigenerativa dell'arte primitiva italiana; per Ruskin questi due aspetti erano strettamente correlati. La sua passione per i Primitivi italiani è già evidente nel primo volume di *Modern Painters*, il suo saggio fondamentale sulla moderna pittura di paesaggio e sull'arte di J.M.W. Turner in particolare. Dopo aver pubblicato il primo volume nel 1843, Ruskin lesse Rio e ne fu ispirato a intraprendere uno studio nuovo e intensivo dell'arte primitiva italiana. Un viaggio di sette mesi in Italia gli diede modo di riformulare le proprie idee al riguardo; come scrisse al padre in una lettera spedita da Firenze nel luglio 1845, "Raffaello e Michelangelo furono dei grandi, ma da tutto quel che vedo sono stati la rovina dell'arte. Datemi un Pinturicchio e un Perugino e avrete tutti i Raffaello del mondo"¹⁶. Ruskin rimase due settimane a Pisa per studiare gli affreschi del Camposanto, già noti attraverso le incisioni di Lasinio, ma approfondì anche la conoscenza di molte altre opere; tra le sue preferite adesso figuravano la tomba di Ilaria del Carretto di Jacopo della Quercia a Lucca, gli affreschi di Giotto

nella cappella degli Scrovegni a Padova e i lavori del Beato Angelico a Firenze. Il secondo volume di *Modern Painters*, pubblicato nel 1846, è ricco di elogi per gli antichi artisti italiani, che Ruskin considera del tutto compatibili con la sua missione principale relativa alla moderna pittura di paesaggio, con una particolare enfasi sull'Angelico.

Le opere del Beato Angelico, che in quanto frate domenicano diventò una figura chiave per i revivalisti cattolici, potevano apparire innovative anche al pubblico inglese per la brillantezza dei colori e la semplicità delle composizioni. La prima pubblicazione della Arundel Society, fondata nel 1848 per divulgare la conoscenza dell'arte storica nel Regno Unito, fu una traduzione illustrata della *Vita dell'Angelico (Vita di fra Giovanni da Fiesole)* del Vasari; il pittore fu anche incluso tra gli artisti celebrati nel nuovo South Kensington Museum. Un'altra pubblicazione della Arundel Society sull'intero ciclo di affreschi di Giotto della cappella degli Scrovegni, benché riprodotti in xilografie in bianco e nero, conteneva un appassionante testo di Ruskin, che dimostrava esplicitamente l'attualità dell'approccio innovativo del pittore italiano: "Giotto fu per i propri contemporanei esattamente ciò che Millais è oggi per i suoi: un audace naturalista capace di sfidare la tradizione, l'idealismo e il formalismo"¹⁷. Quando i ricalchi usati per realizzare le riproduzioni della Arundel Society furono esposti al Crystal Palace, una grande struttura ricreativa a Sydenham, nella zona sud di Londra, gli artisti accorsero numerosi a vederli. Rossetti e Ford Madox Brown ci andarono insieme il 24 aprile 1856; le loro differenti reazioni sono molto eloquenti. Per Rossetti, che nonostante le sue origini non era mai stato in Italia e probabilmente non aveva mai visto un dipinto originale di Giotto, i disegni furono "un regalo meraviglioso", mentre il più esperto Brown scrisse nel suo diario che, "avendo visto le opere in Italia", i ricalchi gli erano sembrati "molto brutti"; tuttavia, "le opere sono straordinarie"¹⁸. Gli affreschi di Giotto, praticamente sconosciuti in Inghilterra fino a una ventina d'anni prima, adesso erano considerati capolavori della storia dell'arte a tutti gli effetti.

Anche Anna Jameson, un'altra inglese protestante, fu molto colpita dal libro di Rio. I suoi *Memoirs of the Early Italian Painters* (1845) e *Sacred and Legendary Art* (1848) avevano uno scopo essenzialmente didattico, fornendo informazioni, rispettivamente, sulle vite degli artisti e sull'iconografia dell'arte sacra italiana primitiva. Benché si trattasse di testi relativamente semplici, soprattutto se confrontati con la scrittura magniloquente di Ruskin, ebbero un'ampia diffusione e una grande influenza. Da adolescente, Rossetti ricevette in regalo una copia dei *Memoirs of the Early Italian Painters*¹⁹. Jameson fu molto abile nel rendere la materia religiosa dell'arte italiana appetibile per il suo pubblico inglese protestante. Come lei stessa spiegava nella prefazione a *Sacred and Legendary Art*:

Ho preferito esaminare l'aspetto estetico e non quello religioso di queste opere d'arte, che, nella misura in cui sono pervase da un sentimento reale e sincero e permeate dalla bellezza che emana dal genio ispirato dalla fede, possono smettere di essere religione ma non possono smettere di essere poesia; e io le ho considerate unicamente come poesia²⁰.

Il libro di Jameson, pubblicato nell'anno di fondazione della Confraternita dei Preraffaelliti, si andava ad aggiungere alla serie in continuo aumento dei volumi che in un modo o nell'altro si occupavano dei Primitivi italiani. Oltre ai *Modern Painters* di Ruskin (presto seguito dal suo avvincente trattato sull'antica architettura veneziana intitolato *The Stones of Venice*), nel 1847 furono dati alle stampe *Sketches of the History of Christian Art* di Lord Lindsay, *Materials for a History of Oil Painting* di Charles Eastlake e l'edizione inglese dell'*Histoire de l'art par les monuments* di Jean-Baptiste Seuroux d'Agincourt, corredata di oltre 3.000 incisioni al tratto che fornivano informazioni visive di base su una varietà sorprendente di opere d'arte italiane. Ci sarebbero voluti ancora diversi anni, e la maggiore facilità di spostamento conseguente all'unificazione dell'Italia, perché molti artisti britannici potessero ammirare le opere originali *in situ*²¹; tuttavia, attraverso le pubblicazioni, le riproduzioni e le collezioni dei musei, il pubblico britannico poté conoscere l'arte primitiva come mai prima. L'interesse crebbe rapidamente, al punto che nel 1848 la British Institution (il più importante spazio espositivo londinese per le mostre dedicate agli antichi maestri) inaugurò una sala speciale per la pittura "da Giotto a Van Eyck".

L'interesse per l'arte primitiva italiana stava aumentando ra-

pidamente in tutta Europa; ma poiché nell'Europa continentale questo tendeva a essere strettamente correlato al "risveglio" religioso cattolico, alcuni dei primi critici della Confraternita dei Preraffaelliti espressero la preoccupazione che le loro opere fossero in qualche modo connesse con il cattolicesimo. Quel timore svanì presto, in parte grazie al sostegno di Ruskin. Gli artisti e gli scrittori britannici che trassero ispirazione da Rio e da altri autori cattolici compresero appieno - e rispettarono - la potenza dell'arte sacra italiana primitiva; ma, a differenza di precedenti revivalisti come i Nazareni, furono capaci di andare oltre i soggetti religiosi tradizionali e di inglobare la lezione degli antichi maestri italiani nell'ampia gamma delle idee e degli interessi artistici moderni.

La National Gallery

Quando i giovani Preraffaelliti erano studenti, la Royal Academy aveva sede nella metà orientale di un edificio di Trafalgar Square, progettato da William Wilkins e inaugurato nei primi anni di regno della regina Vittoria. La metà occidentale fu assegnata alla National Gallery, istituita soltanto nel 1824 con appena 38 dipinti acquistati dal lascito di un imprenditore di nome John Julius Angerstein. Il neonato museo, che non disponeva di una collezione reale o aristocratica preesistente ed era di piccole dimensioni rispetto a concorrenti del calibro del Louvre, degli Uffizi o del Vaticano, si trasformò rapidamente in uno dei più importanti musei di arte italiana del passato, diventando probabilmente il più intraprendente di tutti. Fino al 1869, anno in cui la Royal Academy fu trasferita nella sua sede attuale, la Burlington House a Piccadilly, gli studenti d'arte e il grande pubblico ebbero la possibilità di ammirare contemporaneamente i grandi dipinti italiani del passato nelle sale della National Gallery e le produzioni di arte contemporanea più recenti esposte in occasione delle mostre annuali della Royal Academy.

La crescita della National Gallery conobbe un'accelerazione con la nomina di sir Charles Eastlake a suo primo direttore nel 1855²². Eastlake era un artista che aveva visitato spesso l'Italia nonché un abile amministratore (dal 1850 era stato anche presidente della Royal Academy), che poté contare sull'amicizia del principe Alberto e sulla propria competenza per indurre gli amministratori fiduciari e i loro sostenitori in Parlamento ad appoggiare le sue ambizioni per il museo: creare una vasta collezione storica, incentrata sull'arte italiana²³. Una nota del Tesoro datata 27 marzo 1855 annunciava la nuova politica delle acquisizioni: "Come regola generale, si dovrà accordare la preferenza ai buoni esempi delle scuole italiane, inclusi quelli dei maestri più antichi"²⁴. Tutto ciò accadeva in concomitanza con la fondazione del South Kensington Museum, le cui collezioni di arte applicata svolsero un ruolo altrettanto pionieristico nello studio e nell'apprezzamento delle arti decorative italiane del passato, inclusa la scultura²⁵. Il risalto dato allo storicismo da entrambe le istituzioni era in linea con le correnti di pensiero più nuove e avanzate della pratica museale dell'epoca.

Eastlake si mise subito al lavoro insieme alla moglie Elizabeth (nata Rigby, insigne storica dell'arte lei pure) e all'abile *travelling agent* Otto Mündler. Fino ad allora momento la collezione comprendeva i nomi più celebri del XVI e del XVII secolo - Correggio, Raffaello, Tiziano, i Carracci, Guido Reni, Domenichino e Guercino - ma a partire da quel momento cominciarono a entrarvi dipinti di artisti più antichi. In un solo anno, il 1857, furono acquisite opere importanti di Duccio, Margarito d'Arezzo, Filippo e Filippino Lippi, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Paolo Uccello e Verrocchio, oltre a lavori attribuiti ai primitivi allora più famosi, come Beato Angelico, Cimabue, Giotto, Benozzo Gozzoli e Andrea Orcagna²⁶. Eastlake mise in atto un'abile strategia: anziché tentare di convincere gli amministratori e il pubblico che quelle opere sconosciute erano belle o magnifiche come i celebri capolavori cinquecenteschi di Raffaello, Tiziano e Michelangelo, basò le proprie argomentazioni sul rigore storico, sostenendo che il museo doveva esporre l'intera sequenza di lavori, da Margarito d'Arezzo in poi, che culminavano nella grande arte italiana del Cinquecento. Era inevitabile che agli occhi dei contemporanei questi dipinti apparissero strani o artisticamente immaturi, poiché il loro scopo era esattamente quello di illustrare la storia dell'arte italiana prima che raggiungesse il suo apice.

Le ambizioni di Eastlake per la National Gallery presero comunque piede e la politica delle acquisizioni da lui iniziata fu seguita abilmente dai suoi successori, tra i quali figurarono artisti come Frederic William Burton e Edward Poynter. Col tempo i vi-

sitatori, ma anche i critici e gli artisti, si abituarono agli stili degli antichi maestri, i quali erano più antichi di quelli che conoscevano bene, ma nuovi ai loro occhi. Pensiamo per esempio a Carlo Crivelli²⁷: i suoi dipinti potevano apparire rigidi e severi a chi, formatosi nella generazione precedente, aveva imparato ad apprezzare la grazia raffaellesca. Eppure, intorno al 1865 la National Gallery possedeva un'ampia raccolta di opere di Crivelli, che comprendeva la splendida *Annunciazione di Ascoli*. Lo scrittore Thomas Hardy, all'epoca giovane studente di architettura a Londra, fu molto colpito dalle opere di Crivelli, tanto che nei suoi successivi romanzi espresse un immutato entusiasmo per il pittore. L'artista veneto dovette fare una simile impressione anche sul giovane Burne-Jones, che dai suoi dipinti mutuò alcuni motivi decorativi come la frutta e i festoni. La finestra coperta da una grata raffigurata di scorcio presente nell'*Annunciazione* di Crivelli è stata copiata e reintentata da Burne-Jones in molti suoi lavori.

In alcuni ambienti, tuttavia, le scelte del museo suscitarono aspre critiche e diversi studiosi ebbero difficoltà ad apprezzare lo stile a loro poco familiare dei Primitivi italiani. Eastlake non si lasciò sfuggire l'opportunità di acquisire alcuni dipinti di Piero della Francesca, il cui nome era pressoché ignoto in Inghilterra, ma nel 1861 esitò sull'acquisto del *Battesimo di Cristo*, temendo che il suo pubblico non fosse ancora pronto²⁸. Fu in parte grazie al sostegno di artisti come Burne-Jones - i cui inquietanti *Days of Creation*, del 1877, ricordano il gruppo di angeli del dipinto di Piero - che queste opere si guadagnarono il favore della critica e del pubblico.

Dal Gotico al Rinascimento: la seconda generazione

Come abbiamo visto, gli autori del primo Ottocento tendevano a classificare i pittori precedenti a Raffaello come "primitivi italiani", "medievali" o "gotici". Sulle pagine dell'ambiziosa rivista "The Germ", i cui quattro numeri furono pubblicati dai Preraffaelliti nel 1850 prima della chiusura per bancarotta, Frederic George Stephens scrisse un articolo intitolato *The Purpose and Tendency of Early Italian Art*, in cui citava esplicitamente gli artisti rappresentati nelle stampe di Lasinio degli affreschi del Camposanto di Pisa (Orcagna e Gozzoli), Angelico, Ghiberti, Masaccio e Ghirlandajo²⁹. Il termine "Rinascimento", tuttavia, non era usato nei testi inglesi dell'epoca se non in senso peggiorativo: sia Pugin nella seconda edizione di *Contrasts: Or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste* (1841) sia Ruskin in *The Stones of Venice* (1850-1852) associavano la parola Rinascimento a quello che consideravano il declino dell'arte successivo alla purezza spirituale del Quattrocento.

Tutto sarebbe cambiato negli anni sessanta dell'Ottocento, quando una nuova generazione di critici cominciò a considerare l'arte del Quattrocento non tanto per la sua inflessibile purezza religiosa, quanto piuttosto per la varietà e profondità della sua espressività. Da allora in poi il termine prediletto fu la parola francese *renaissance*, intesa come rinascita delle arti che si emancipavano dall'ortodossia della chiesa cattolica³⁰, invece di sottometervisi. All'Università di Oxford, l'allora studente John Addington Symonds vinse un premio nel 1863 per il saggio *The Renaissance*, mentre il docente di studi classici Walter Pater cominciò a pubblicare una impressionante serie di saggi su artisti italiani fino ad allora ignorati: Leonardo nel 1869, Botticelli nel 1870, Luca della Robbia nel 1873 e Giorgione nel 1877. Nel 1871 affrontò Michelangelo, analizzandone però l'opera poetica. Quando decise di pubblicare i saggi in un unico volume, nel 1873, li intitolò *Studies in the History of the Renaissance*, utilizzando il termine ormai entrato nell'uso. Forse in risposta alle obiezioni mosse dai critici poiché la sequenza dei capitoli non costituiva una storia ortodossa del periodo, nel 1877, in occasione della seconda edizione del libro, Pater cambiò il titolo in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Il volume, che da allora non è mai andato fuori catalogo, ha svolto un ruolo cruciale nel determinare l'alta considerazione di cui il Rinascimento italiano gode ancora oggi nell'arte e nella cultura del mondo anglofono.

Proprio a Oxford, vent'anni prima, Burne-Jones e William Morris avevano stretto un'amicizia che sarebbe durata per tutta la loro vita. Benché entrambi avessero lasciato l'università senza laurearsi per aderire al movimento preraffaellita nel secondo decennio della sua esistenza, erano i più colti fra gli artisti e la loro attitudine allo studio diligente influenzò il modo in cui guidarono il movimento nella fase successiva³¹. L'entusiasmo con cui Morris

si cimentava con qualsiasi mezzo espressivo o tecnica fece sì che in questo secondo periodo i Preraffaelliti eccellessero anche nelle arti decorative.

Nel 1856, uno dei primi regali che il giovane Burne-Jones fece alla sua futura sposa Georgiana fu una copia dell'edizione inglese del libro di Rio, *Poetry of Christian Art*³². L'artista fece i suoi primi viaggi in Italia, nel 1859 e nel 1862, in compagnia di Ruskin e sotto la sua egida, ma ben presto la sua conoscenza dell'arte italiana primitiva si sviluppò in maniera autonoma. Dopo il terzo soggiorno in Italia, nel 1871, l'elenco dei suoi artisti preferiti ne includeva molti che erano praticamente sconosciuti in Inghilterra quando era uno studente universitario: "Adesso mi piacciono soprattutto Michelangelo, Luca Signorelli, Mantegna, Giotto, Botticelli, Andrea del Sarto, Paolo Uccello e Piero della Francesca"³³. Burne-Jones potrebbe essere descritto come "l'artista degli storici dell'arte", ma riuscì ad assorbire e a integrare le lezioni del passato italiano nella sua pratica pittorica rielaborandole sempre in maniera originale. Non stupisce che artisti più giovani come Robert Bateman, Walter Crane e Simeon Solomon cominciassero a seguire il suo esempio nell'esplorare gli aspetti meno noti della tradizione rinascimentale italiana.

Forse l'opera di Burne-Jones è il massimo esempio della capacità di fondere erudizione scrupolosa e ispirazione artistica che caratterizzò la risposta britannica al Rinascimento italiano nel corso dell'Ottocento fino al Novecento. Per ciò che riguarda l'erudizione va menzionata la *connoisseurship* della pittura italiana, che ebbe inizio con la collaborazione, unica nel suo genere, tra il giornalista e critico d'arte inglese Joseph Archer Crowe e lo storico dell'arte italiano Giovanni Cavalcaselle. I due si erano conosciuti per caso, scoprendo di avere in comune l'interesse per la storia e l'attribuzione dei dipinti, e riallacciarono i rapporti quando Cavalcaselle, esule del Risorgimento, si rifugiò a Londra. Insieme scrissero testi pionieristici nel campo della *connoisseurship*: i tre imponenti volumi della *New History of Painting in Italy* furono pubblicati nel 1864, seguiti nel 1871 dai due volumi della *History of Painting in North Italy*. Questi libri definirono un nuovo livello qualitativo della materia, che probabilmente aveva potuto essere raggiunto solo grazie alla sinergia tra la tradizione critica italiana e quella britannica. Tra l'altro, l'importante lavoro svolto in seguito da Cavalcaselle per la conservazione dell'arte rinascimentale in Italia corrispondeva all'interessamento di Ruskin e Morris per questo tema.

Sempre nell'ambito degli studi accademici, tra il 1875 e il 1886 Symonds diede alle stampe i sette magistrali volumi del suo *Renaissance in Italy*, mentre i saggi più riflessivi e critici di Vernon Lee (pseudonimo di Violet Paget) furono inclusi nelle raccolte *Euphorion* (1884) e *Renaissance Fancies and Studies* (1895). All'inizio del secolo successivo Roger Fry proseguì quella tradizione di studiare l'arte rinascimentale italiana che era ormai diventata tipicamente britannica e alla quale si unirono in seguito critici e conoscitori quali Bernard Berenson, Herbert Horne e Adrian Stokes³⁴.

Durante la Seconda guerra mondiale, nel 1943, un ufficiale britannico rischiò la corte marziale per aver fermato il bombardamento di Sansepolcro. Quel militare sapeva che nella cittadina si trovava l'opera definita in un saggio del 1925 come "il più bel dipinto del mondo" dallo scrittore modernista Aldous Huxley: la *Resurrezione* di Piero della Francesca³⁵. Dall'inizio degli anni sessanta dell'Ottocento, quando Eastlake temeva che l'opera di Piero apparisse troppo distaccata e difficile per il pubblico della National Gallery, si era verificato un radicale cambiamento di gusto. Per gli artisti del primo Novecento Piero non era soltanto "accettabile": la sua arte, progettata con precisione matematica e pervasa da un inquietante senso del mistero, incontrava appieno i gusti della prima generazione modernista. Gli *Acts of Mercy* dipinti da Frederick Cayley Robinson per il Middlesex Hospital di Londra all'epoca della Prima guerra mondiale raccoglievano l'eredità di Piero rispetto alla pittura murale monumentale.

Grazie all'ispirazione di Piero della Francesca, i dipinti di Cayley Robinson sono capaci di trasmettere un senso di meraviglia spirituale, pur essendo stati concepiti per un'istituzione laica situata al centro della Londra moderna. Di conseguenza, tali pitture portano avanti la tradizione iniziata dalla Confraternita dei Preraffaelliti e da Burne-Jones; eppure, sono belle in un modo nuovo. L'arte del Rinascimento italiano, che tanto aveva attratto i sudditi della regina Vittoria, continuava a esercitare il suo fascino sugli artisti e sugli scrittori modernisti del Novecento.

- ¹ Si veda il saggio di Susan Owen nel catalogo.
- ² Il dipinto a olio, datato 1894, fu eseguito per replicare la composizione di un acquerello del 1870-1873, che era diventato famoso in tutto il mondo dopo essere stato esposto all'Exposition Universelle di Parigi del 1878, ma era stato accidentalmente danneggiato nel 1893. Per altre informazioni si veda la scheda di cat. 151.
- ³ Si veda, nel catalogo, il saggio *Una confraternita preraffaellita in Italia* di Francesco Parisi.
- ⁴ O. Wilde, *The English Renaissance of Art*, 1882, in J. Wyse Jackson (a cura di), *Aristotle at Afternoon Tea: The Rare Oscar Wilde*, London 1991, p. 3.
- ⁵ Sulla Fine Arts Commission per il palazzo di Westminster si veda D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978, pp. 324-344. Sul palazzo di Westminster, cfr. i saggi di Tim Barringer e Charlotte Gere nel catalogo.
- ⁶ Si veda K. Gaja, G.F. Watts in *Italy: A Portrait of the Artist as a Young Man*, Firenze 1995.
- ⁷ Si veda M. Rosenberg, *Raphael and France: The Artist as Paradigm and Symbol*, University Park 1994; J.-P. Cuzin, *Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, novembre 1983 – febbraio 1984), Paris 1983.
- ⁸ C. Grewe, *The Nazarenes: Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, University Park 2015, pp. 2-5 e *passim*.
- ⁹ Si veda "The Prince Consort's Raphael Collection" sul sito web del Royal Collection Trust (albert.rct.uk/the-prince-consorts-raphael-collection). La regina Vittoria aprì anche il palazzo di Hampton Court dopo averlo fatto restaurare nel 1838, consentendo al pubblico di ammirare le importanti collezioni di opere rinascimentali italiane, tra cui i *Trionfi di Cesare* del Mantegna.
- ¹⁰ Si veda il sito web della Royal Academy of Arts (royalacademy.org.uk).
- ¹¹ Si veda il saggio di Peter Trippi nel catalogo.
- ¹² W.H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 voll., London 1905-1906, vol. I, pp. 106-107 (Ghiberti), pp. 154-156 (famiglia Rossetti).
- ¹³ *Ivi*, vol. I, pp. 130-131.
- ¹⁴ F.M. Brown, *The Exhibition of "Work", and other Paintings*, London 1865, pp. 4-5.
- ¹⁵ Si veda il saggio di Tim Barringer nel catalogo.
- ¹⁶ H. I. Shapiro (a cura di), *Ruskin in Italy: Letters to his Parents 1845*, Oxford 1972, p. 97.
- ¹⁷ J. Ruskin, *Giotto and his Works in Padua (1853-60)*, in E.T. Cook e A. Wedderburn (a cura di), *The Library Edition of the Works of John Ruskin*, 39 voll., London 1903-1912, vol. XXIIV, p. 27.
- ¹⁸ Lettera n. 56.29 a William Allingham del 25 aprile 1856, in W.E. Freedman *et al.* (a cura di), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 10 voll., Cambridge 2002-2015, vol. II, p. 118; V. Surtees (a cura di), *The Diary of Ford Madox Brown*, New Haven-London 1981, p. 171.
- ¹⁹ L. Ormond, *Dante Gabriel Rossetti and the Old Masters*, in "Yearbook of English Studies", 36, 2, 2006, p. 154.
- ²⁰ A. Jameson, *Author's Preface to the First Edition (1848)*, in *Sacred and Legendary Art*, 2 voll., Boston-New York 1895, vol. I, p. ix.
- ²¹ Si veda, nel catalogo, il saggio *The romance of Italy* di Francesco Parisi.
- ²² In precedenza la National Gallery era stata diretta da funzionari di livello più basso denominati "conservatori" (incluso lo stesso Eastlake dal 1843 al 1847). Si veda al riguardo C. Saumarez Smith, *The National Gallery: A Short History*, London 2009, pp. 31-80; J. Conlin, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*, London 2006, p. 461 e *passim*.
- ²³ Si veda D. Robertson, *op. cit.*, pp. 20-141.
- ²⁴ S. Avery-Quash, *The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain with Particular Reference to Pictures in the National Gallery*, in D. Gordon, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth-Century Italian Paintings*, London 2003, vol. I, p. xxix.
- ²⁵ Si veda il saggio di Charlotte Gere nel catalogo.
- ²⁶ D. Robertson, *op. cit.*, pp. 162-182, 304-306.
- ²⁷ Si veda S. Sell, "A Better Educated Carlo Crivelli": *Burne-Jones and the Reception of Crivelli in Victorian Britain*, in A. Hilliam, J. Watkins (a cura di), *Carlo Crivelli: Shadows on the Sky*, catalogo della mostra (Birmingham, Ikon Gallery, febbraio-maggio 2022), Manchester 2022, pp. 103-121.
- ²⁸ Si veda L. Cheles, *Piero della Francesca in Nineteenth-Century Britain*, in "The Italianist", 14, 1994, pp. 237-239.
- ²⁹ John Seward (pseudonimo di F.G. Stephens), *The Purpose and Tendency of Early Italian Art*, in "The Germ", n. 2, febbraio 1850, ristampato in A. Rose (a cura di), *The Germ: The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites*, Oxford 1992, pp. 61-62.
- ³⁰ Sul termine *Renaissance* cfr. per esempio J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994; H. Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford-Cambridge, MA 1992.
- ³¹ Si veda E. Prettejohn, *Burne-Jones: Intellectual, Designer, People's Man*, in A. Smith (a cura di), *Edward Burne-Jones*, catalogo della mostra (London, Tate Britain, ottobre 2018 – febbraio 2019), pp. 13-21.
- ³² G. Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 voll., London 1904, vol. I, p. 141.
- ³³ *Ivi*, vol. II, p. 26.
- ³⁴ Si veda C. Elam, *Roger Fry and Italian Art*, London 2019.
- ³⁵ Si veda E. Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*, New Haven-London 2017, p. 173.



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico

24 febbraio 30 giugno 2024

La rivolta preraffaellita

Peter Trippi

Nel 1899, cinquantun anni dopo aver fondato la Confraternita dei Preraffaelliti insieme ad altri sei giovani, William Michael Rossetti ricordava: “La tempra di quei giovincelli, dopo qualche anno dell’attuale formazione accademica, era la tempra dei ribelli: volevano la rivolta, e fecero una rivoluzione”¹. Ripensando alla primavera del 1849, quando i dipinti dei Confratelli furono esposti in pubblico per la prima volta, descrisse “una combriccola di giovani spiriti irrequieti e ambiziosi, decisi a ricominciare da zero per conto proprio e fare piazza pulita di certe fiacche rispettabilità”².

Ogni generazione produce giovani insoddisfatti e la storia dell’arte occidentale è scandita da una serie di rivolte, qualcuna con effetti più duraturi di altre. Tuttavia, la ribellione della Confraternita non riguardava solamente l’estetica: come osserva Tim Barringer nel suo saggio in questo volume, “i Preraffaelliti guardavano al passato per correggere le imperfezioni del presente”. Ammiravano lo storico Thomas Carlyle, il quale nella sua influente opera *Past and Present* (1843) osservava che la nazione inglese doveva “imparare a comprendere il significato del suo strano, nuovo oggi”³. L’Inghilterra, in particolare Londra, dove risiedevano i Preraffaelliti, era il centro dell’impero globale più vasto mai esistito, perfettamente collegata con il mondo ma alle prese con profondi cambiamenti interni: la borghesia in ascesa prosperava mentre i lavoratori vivevano in condizioni di estrema povertà, spesso in città affollate e in centri industriali che si espandevano a spese della natura.

In considerazione di questo contesto instabile, Tim Barringer e Jason Rosenfeld hanno identificato la Confraternita preraffaellita come un movimento d’avanguardia, “che rovescia le ortodossie artistiche correnti e le sostituisce con nuove prassi critiche, spesso confrontandosi direttamente con il mondo contemporaneo”⁴; non a caso essa si formò in quello stesso anno 1848 in cui nell’Europa continentale scoppiarono le rivoluzioni e la loro meno violenta variante inglese, ovvero il movimento cartista, chiese una “carta del popolo” che garantisse il suffragio e lo scrutinio segreto per tutti gli uomini dai ventun anni in su. Il 10 aprile 1848 due studenti delle Royal Academy Schools, William Holman Hunt e John Everett Millais, parteciparono alla grande manifestazione cartista di Londra, e nell’autunno trasmisero il suo spirito di riforma alla prima riunione della Confraternita, che si svolse nella casa di famiglia di Millais nel centro di Londra.

Di età compresa tra i diciannove e i ventitré anni, i sette fondatori non erano soltanto dei ragazzi irrequieti che volevano scandalizzare chi era maggiore di loro; come scrive Elizabeth Prettejohn, “la rivolta dei giovani Preraffaelliti contro l’*establishment* artistico vittoriano è un caso unico nella storia dell’arte moderna perché fu un attacco dall’alto”. Per loro, “l’*establishment*, rappresentato da affermati esponenti della Royal Academy come [Edwin] Landseer e [Charles Robert] Leslie, significava successo commerciale ottenuto grazie alla rappresentazione di soggetti piacevoli e aneddotici adatti all’ambiente domestico della borghesia agiata. I Preraffaelliti espressero una critica implicita agli artisti più anziani adottando soggetti più seri ed elevati dei cani di Landseer e delle scene amene tratte dalla letteratura di Leslie”⁵.

Sin dall’inizio, dunque, i Confratelli scelsero soggetti che avevano direttamente a che fare con temi morali, religiosi, sociali e politici, di pressante interesse per loro ma poco familiari o sconcertanti per la maggior parte del pubblico, adottando composizioni e tecniche che erano al tempo stesso storicamente fonda-

te e sperimentali. Le loro innovazioni risultano più chiare da un confronto con il dipinto di buona fattura di Leslie *Queen Katherine and Patience* (1842), che raffigura una scena del dramma di Shakespeare *Enrico VIII*. Con la sua tavolozza sobria e l’impressionante chiaroscuro, l’opera esemplifica l’arte narrativa convenzionale apprezzata dagli acquirenti della classe media alla mostra estiva della Royal Academy, dove fu esposta; e infatti fu comprata da John Sheepsheads, un industriale di Leeds che quindici anni dopo donò alla nazione la sua collezione di quadri di questo genere. Shakespeare era uno degli eroi dei Preraffaelliti, e più avanti vedremo quanto la loro interpretazione delle sue trame fosse più audace.

I sopracitati ricordi di William Michael Rossetti del 1899 vanno letti considerando che furono scritti a distanza di decenni dall’avvenimento. Lo stesso vale per le memorie di Holman Hunt, che furono pubblicate in una serie di articoli negli anni ottanta dell’Ottocento e in volume nel 1905; tuttavia non c’è ragione di dubitare della sua affermazione, quando scrive che negli anni quaranta del secolo ammirava l’abilità tecnica di Leslie e di altri accademici di successo, come William Etty, William Mulready e Augustus Leopold Egg. In ogni caso, per Hunt quasi tutti gli artisti che esponevano alla Royal Academy erano “triti e affettati; ai miei occhi, la loro colpa più frequente era che rimpiazzavano la bellezza con vacua leggiadria [...]. Le statue di cera dipinte che recitavano la parte di esseri umani mi irritavano, e spesso la banale convenzionalità mi allontanava da maestri i cui pregi altrimenti apprezzavo”⁶. Quanto alla tecnica degli accademici, William Michael Rossetti (di seguito “William Michael”) scrive che i Confratelli “detestavano quelle forme di esecuzione che sono solamente levigate e graziose e quelle che, aspirando alla maestria, non sono altro che affrettate e approssimative o, come dicevano loro, ‘sciate’”⁷.

I sette giovani presenti a quella prima riunione dell’autunno 1848 provenivano da vari ambienti della borghesia e avevano abilità artistiche molto diverse. Millais, Hunt e Dante Gabriel Rossetti (di seguito “Gabriel”) studiavano alle Royal Academy Schools; Rossetti frequentava solo saltuariamente e stentava nell’esecuzione, mentre Millais era un talento precoce, straordinariamente ammesso all’età di undici anni, e quindi era più avanti dei suoi amici. A queste tre figure di spicco si unirono lo scultore Thomas Woolner, due pittori di minor talento, James Collinson e Frederic George Stephens, e il fratello minore di Gabriel, William Michael; in seguito questi ultimi due si dedicarono alla critica d’arte e divennero i principali cronisti della Confraternita.

Vista la giovane età dei suoi membri, non sorprende che le riunioni del gruppo fossero molto animate, persino goliardiche, né che nei primi due anni le loro collaborazioni fossero strette e molto varie. Hunt ricorda che fu Gabriel a proporre di formare una “confraternita”, avendo ereditato dal padre rivoluzionario italiano il gusto per gli intrighi; ciò rende ancora più sorprendente che non abbiano prodotto un manifesto scritto né un ritratto di gruppo, ma solo disegni in cui si ritrassero l’un l’altro, che trasmettono il loro ardore giovanile. La Confraternita non fu la prima compagine di giovani artisti a sfidare lo status quo dell’arte inglese dell’Ottocento, anche se divenne il più influente: già negli anni venti del secolo alcuni pupilli di William Blake avevano fondato gli “Ancients”, e nel 1837 si formò “The Clique”, di cui facevano parte due pittori che più avanti simpatizzarono con i Preraffaelliti, Augustus Leopold Egg e William Bell Scott.⁸

I giovani artisti si ribellavano fondamentalmente a due figure paterne: Raffaello e Sir Joshua Reynolds (1723-1792), il presidente fondatore della Royal Academy che nei suoi *Discorsi*, letti ancora ai giorni nostri, aveva indicato Raffaello come esempio da seguire. Invece dell'idealizzazione e di altre convenzioni perseguite nelle aule e nelle gallerie dell'Accademia, i Confratelli ammiravano, come ricorda Hunt, "i tratti ingenui schiettamente espressivi e la grazia spontanea" propri dell'arte del Quattrocento, "così vigorosa e innovativa", fiorita prima che si affermassero le regole della prospettiva⁹. Come ha osservato Elizabeth Prettejohn, a quell'epoca la maggior parte degli artisti inglesi considerava i dipinti italiani (e fiamminghi) del primo Quattrocento solo come una tappa esplorativa nel percorso verso l'arte più sofisticata del cosiddetto Alto Rinascimento.

Mentre i sette amici stavano progettando la loro ribellione, Gabriel propose la denominazione "paleocristiani", termine che aveva imparato dal suo insegnante Ford Madox Brown, uno spirito affine che aveva lavorato in Italia ma che non aderì mai formalmente alla Confraternita. Hunt suggerì invece "preraffaelliti"; in seguito ricordò che egli e Millais ammiravano i cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina e la *Santa Caterina d'Alessandria*, mentre ritenevano che la pala della *Trasfigurazione* (ultimata da aiuti e nota ai due giovani inglesi attraverso un'incisione), con "il suo grandioso sprezzo per la semplicità della verità, gli atteggiamenti pomposi degli Apostoli e la posa poco spirituale del Redentore", segnasse una "tappa decisiva nella decadenza dell'arte italiana"¹⁰. Quando i due espressero queste considerazioni ad alcuni compagni di studio all'Accademia, quelli replicarono: "Ma allora siete preraffaelliti". Millais e Hunt "convennero, ridendo, che quella denominazione andava accettata", e così, alla fine, fu unita a "Confraternita"¹¹.

Nelle sue memorie, Hunt sostenne poi che "le tradizioni giunte attraverso l'Accademia bolognese fino ai nostri giorni, che furono poste a fondamento di tutte le scuole successive e sostenute da Le Brun, Du Fresnoy, Raphael Mengs e Sir Joshua Reynolds, hanno esercitato un'influenza letale, tendendo a soffocare il respiro del disegno"¹². A questo problematico lignaggio avrebbe potuto aggiungere Pieter Paul Rubens: nella sua copia del diffusissimo libro di Anna Jameson *Sacred and Legendary Art* (1848), a ogni occorrenza del nome del maestro fiammingo Gabriel annotò a margine "Sputare qui"¹³. Benché innegabilmente abile, per lui Rubens rappresentava tutto ciò che c'era di eccessivo e volgare nel sistema accademico.

Così, i Confratelli rifiutarono il programma di studi stabilito da Reynolds, con i suoi calchi in gesso da copiare, i modelli nudi e la tavolozza di colori post-cinquecentesca. Tuttavia, avverte William Michael, "Sarebbe un errore credere che, siccome si chiamavano Preraffaelliti, non apprezzassero seriamente la produzione di Raffaello"; più esattamente, "detestavano ciò che era stato realizzato dagli insignificanti epigoni di Raffaello, ed erano decisi a scoprire con lo studio e la pratica personali quali fossero le loro diverse capacità e potenzialità, senza essere vincolati da regole e parrucconerie fondate sull'opera di Raffaello o di chiunque altro. Non avrebbero avuto altri maestri che non fossero le capacità della loro mente e della loro mano, e lo studio diretto della natura [...]. Questo doveva essere profondo, e la rappresentazione (quanto meno nelle fasi iniziali di autodisciplina e di lavoro) esatta al massimo grado"¹⁴. Nel cercare di migliorare "le capacità della loro mente e della loro mano", disegnare insieme – e commentare album di disegni – si dimostrò determinante per lo spirito di gruppo dei Confratelli. Molti di loro avevano fatto parte della Cyclographic Society, un circolo di disegno fondato all'inizio del 1848. Nella loro prima riunione i Confratelli studiarono un volume di stampe di Carlo Lasinio tratte dagli affreschi del Camposanto di Pisa, attribuiti ad artisti come Benozzo Gozzoli, Orcagna e Giotto. Tracce di Lasinio si ritrovano nel loro stile grafico, fortemente lineare, privo di ombreggiature e volutamente goffo¹⁵.

Adottarono questo metodo non tanto per riprodurre l'arte antica, quanto piuttosto per disimparare le convenzioni di grazia e accuratezza del modellato imposte dal sistema accademico¹⁶.

La coerenza dei loro primi disegni non trovava riscontro nei dipinti esposti, e questa incongruenza si poteva già rilevare nella "lista degli immortali" compilata da Hunt e Gabriel nell'estate del 1848: tale elenco di più di cinquanta "eroi" classificati in base a cinque livelli (dove solo a Gesù Cristo erano assegnate quattro stelle), benché stravagante e contraddittorio, ci dà un'idea dei gusti di questi giovani alquanto cosmopoliti. Non vi figurano solo artisti ma anche altrettanti poeti, tra cui Dante, Boccaccio, Shakespeare, Keats e Tennyson; del Quattrocento sono Ghiberti, il Beato Angelico e Bellini, ma non mancano maestri dell'Alto Rinascimento come Raffaello, Leonardo, "Michael Angelo", "Giorgioni", Tiziano

e Tintoretto. La lista comprendeva i primi architetti gotici (*Early Gothic Architects*), ma avrebbe potuto menzionare altri ovvi riferimenti come Van Eyck, Dürer e gli anonimi autori dei manoscritti miniati, delle miniature e delle vetrate medievali, se non anche fonti di ispirazione moderna come la fotografia e i pittori nazareni ancora attivi a Roma.

Nel saggio introduttivo a questo volume, Elizabeth Prettejohn osserva che "cercare ispirazione in Italia non era certo una novità". Lo stesso Reynolds ammirava l'arte di Masaccio, e in Inghilterra, all'epoca in cui si formò la Confraternita, il recupero dell'arte primitiva italiana era già avviato; se ne potevano trovare ottimi esempi nella Christ Church a Oxford, ma a Londra a tale proposito non c'era molto da vedere per i giovani artisti, nemmeno alla National Gallery, vicina alla Royal Academy (per la *Pala Buonvisi* di Francesco Francia e per la *Pala di san Benedetto*, oggi attribuita a Lorenzo Monaco). La collezione di primitivi italiani del principe consorte Alberto non era aperta al pubblico, e la Arundel Society venne fondata nello stesso anno della Confraternita. A giugno di quell'anno, i giovani artisti visitarono quasi sicuramente una sala di "dipinti dell'epoca di Giotto e Van Eyck" prestati da collezionisti privati alla mostra annuale della British Institution, tra cui la *Natività mistica* del Botticelli e opere attribuite al Beato Angelico¹⁷.

Nel maggio 1849 i Confratelli diedero al mondo dell'arte inglese un primo assaggio della loro creatività: la giuria della Royal Academy ammise alla sua prestigiosa mostra estiva il *Rienzi* di Hunt e *Isabella* di Millais¹⁸. Oltre a questi due dipinti, esposti nella stessa sala del dipinto di Collinson, *Italian Image-Boys at a Roadside Alehouse*, il cui stile ricordava quello di Leslie, alla vicina Free Exhibition (così chiamata perché non aveva giuria) venne presentata *The Girlhood of Mary Virgin* di Gabriel. Tutti e quattro gli artisti avevano siglato le loro opere con le iniziali P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood), come parodia dei marchi privilegiati degli accademici reali, R.A. (Royal Academician) e A.R.A. (Associate of the Royal Academy).

Nel 1849 e negli anni successivi i visitatori delle mostre non potevano ignorare quella che lo storico dell'arte John Christian ha definito la "freschezza primaverile" dei dipinti preraffaelliti¹⁹. Ancora oggi la loro luminosità e forza emotiva fanno battere il cuore, e quell'anno molti critici elogiarono gli artisti per la loro ambizione e serietà. Alcuni osservatori ebbero qualche riserva sulle linee nette, i deliberati arcaismi, l'inquietante uniformità della luce e la minuzia dei dettagli su tutta la superficie dipinta (quest'ultima derivata più dai fiamminghi che dagli italiani), ma non colsero l'insolenza della sigla del gruppo, che pertanto non suscitò clamore.

Ai visitatori più accorti non sarà sfuggita l'ammirazione dei Confratelli per il libro di Charles Eastlake *Materials for a History of Oil Painting*, uscito nel 1847, né la lunga recensione che ne aveva dato Ruskin. In contrasto con la tradizione accademica della sottopittura nei toni della terra (*dead-colouring*), Eastlake sottolinea come i maestri fiamminghi impiegassero colori puri, stesi con pennelli piccoli su un fondo bianco umido. Il fondo bianco era già stato utilizzato da William Mulready e William Dyce, ma i Preraffaelliti andarono oltre, con strati pittorici più sottili che lasciavano trasparire il bianco e colori moderni di fabbricazione sintetica giustapposti per creare effetti brillanti, accanto ai quali ogni altro quadro nella galleria appariva scialbo²⁰. Poiché richiedeva un lavoro estremamente lento e scrupoloso per rendere ogni dettaglio – tutto il contrario di "sciatto" – questa tecnica fu percepita, almeno in alcuni ambienti, come più veritiera, sudata e autentica.

Isabella segna il distacco di Millais dal percorso accademico seguito fino a quel momento con opere come *Cymon and Iphigenia* del 1848, che quell'anno la giuria della Royal Academy rifiutò di esporre. Nello stile allora di moda di William Etty, costruita simmetricamente intorno alle figure centrali di un pastore e di una ninfa circondate da compagni festanti, questa scena tratta dal *Decameron* di Boccaccio era un esempio perfetto di quelle "statue di cera che recitavano la parte di esseri umani" tanto disprezzate da Hunt. Millais, che quando la eseguì non aveva ancora vent'anni, era l'allievo più dotato della Royal Academy, ma la diligente osservanza delle convenzioni ivi apprese non lo stava portando da nessuna parte, visto che era stato appena escluso dalla mostra più importante del Paese. William Michael osservò più tardi: "Non può esistere un giovane ribelle [...] che sia anche lo studente modello della scuola". Millais riconobbe di trovarsi in un vicolo cieco e scrisse a Hunt: "Vedrai se nel mio prossimo quadro non dipingerò qualcosa di gran lunga migliore"²¹.

La *Isabella* che ne risultò, con la sua straordinaria fusione di

spunti storici e moderni, si rivelò un veicolo ideale per lanciare la Confraternita. Una delle prime collaborazioni del gruppo doveva essere un album che illustrava *Isabella, or the Pot of Basil*, un poema romantico di John Keats (1795-1821) ispirato a una novella del *Decameron*²². Nel 1848 la fama di Keats stava tornando in auge grazie alla ripubblicazione dei suoi versi e a una nuova biografia di Richard Monckton Milnes, il quale parlò ai Confratelli dell'interesse del poeta per l'arte dei primitivi italiani; un'altra espressione dell'attrazione esercitata su di loro da Keats è *The Eve of St. Agnes* di Hunt (1848). Per questo album Millais e Hunt realizzarono illustrazioni a contorno mentre Gabriel, tipicamente, non riuscì a consegnare la sua, sicché il progetto sfumò.

Millais fu colpito da questa morbosa storia fiorentina, in cui i fratelli di Isabella non vedono di buon occhio il suo amore per Lorenzo, un umile impiegato dell'attività mercantile della famiglia. Scoperto che i fratelli hanno ucciso il suo amante, la giovane ne seppellisce la testa in un vaso di basilico, che bagna con le sue lacrime finché non muore di dolore. Per quanto pittoresca (quasi vent'anni dopo Hunt dipinse Isabella che abbraccia la pianta), la vicenda richiamava l'attenzione sulle aspre divisioni di classe che tormentavano anche l'Inghilterra, qui abilmente espresse nel particolare più impressionante della composizione: il violento calcio che uno dei fratelli sferra all'amato cane (simbolo di fedeltà) di Isabella.

Dal punto di vista delle Academy Schools, *Isabella* non dovrebbe funzionare affatto, viceversa è un quadro perfettamente riuscito. Tralasciando la sua abilità nella composizione simmetrica in favore dell'ingenuità eccentrica di un italiano del Quattrocento, Millais dispone otto figure sul lato destro della tavola e solo quattro sulla sinistra. Per questa sbilenco "ultima cena", studiò i pannelli laterali della *Pala di san Benedetto* della National Gallery, mutandone non solo le figure apparentemente ammassate l'una sopra l'altra su un fondo oro che appiattisce tutto, ma anche i volti nitidamente a fuoco di persone reali, non idealizzate (ad esempio, Gabriel fece da modello per il commensale che vuota il bicchiere). Questo ci obbliga a osservare le figure una per una, intensificando così l'atmosfera di conflitto e di tensione psicologica che minaccia di sommergere il gesto dell'innamorato Lorenzo, il quale offre a Isabella l'inafausta arancia sanguinella in primo piano a destra - una composizione che Millais riprende dal pannello destro della pala. Eliminato il convenzionale punto di fuga unico, al suo posto egli adotta motivi angolari e macchie di colore brillante per mantenere l'occhio in movimento, rinunciando alle morbide forme curvilinee e alle masse di luci e ombre che aveva usato in *Cymon and Iphigenia*.

Una tattica analoga - composizione irregolare, compressione dello spazio pittorico, volti realistici modellati su quelli degli amici dell'artista - caratterizza *The Girlhood of Mary Virgin*, il primo dipinto portato a termine ed esposto da Rossetti. Anch'egli, come Millais, studiò la *Pala di san Benedetto* per la composizione delle figure di sant'Anna e della figlia Maria, che sembrano quasi incollate alla tenda scura dietro di loro. Colpiscono soprattutto i toni chiari e gessosi disseminati di macchie di colore brillante, che Rossetti riprende dagli affreschi italiani, e la figura troppo grande di san Gioacchino, un riflesso dell'ingenuità che ammirava nei manoscritti miniati e nei dipinti dei primitivi italiani. La scena è ricca del simbolismo tipologico cristiano caro alla Confraternita, come il giglio candido meticolosamente raffigurato che la Vergine cerca di riprodurre nel suo ricamo. Rossetti spiegò qualcosa del suo simbolismo in un sonetto pubblicato nel catalogo della Free Exhibition e ne iscrisse un secondo sulla cornice.

Naturalmente *Ut pictura poësis* è un antico principio ricorrente nella storia dell'arte, e pochi movimenti sono stati sensibili all'interrelazione di immagine e parola come i Preraffaelliti, in particolare Gabriel. Nel corso degli anni i Confratelli scrissero poesie, saggi, recensioni, voci di catalogo e i propri opuscoli, e dotarono di iscrizioni i loro dipinti e le cornici. Il 15 maggio 1849, poco dopo la presentazione al pubblico della prime opere della Confraternita, William Michael cominciò a tenere un diario del gruppo, con annotazioni quotidiane fino all'8 aprile 1850, data dopo la quale esse si fecero meno regolari, per cessare del tutto il 29 gennaio 1853. William Michael diventò anche il segretario del gruppo (unica carica formale in seno alla Confraternita) e verso la fine del 1849 iniziò a curarne la rivista, "The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art". Lanciata nel gennaio del 1850, essa pubblicava poesie, brevi racconti, saggi in prosa e incisioni ricavate da disegni che i Confratelli eseguivano appositamente. Con un carattere tipografico che William ricordava come "aggressivamente gotico", "The Germ" avrebbe dovuto avere cadenza mensile, per gettare i semi delle riforme cultu-

rali perseguite dai Confratelli e dalla loro cerchia²³. Alla fine, poiché le vendite furono scarse, ne uscirono solo quattro numeri (gennaio, febbraio, marzo e maggio 1850), che tuttavia fecero utilmente luce, ora come allora, sul modo in cui i Preraffaelliti concepivano la loro opera rivoluzionaria.

Particolarmente illuminante fu il racconto *Hand and Soul* di Gabriel, il quale, come osserva Susan Owens nel suo saggio in questo volume, suggeriva che "l'arte non necessariamente progredisce nel tempo, ma semplicemente cambia". Nel contesto positivista e sempre teso in avanti dell'Inghilterra vittoriana, questa era un'idea rivoluzionaria, un invito a guardare all'arte dei primitivi italiani con occhi nuovi, per cercarvi spunti che i seguaci di Raffaello non potevano fornire. Altrettanto prezioso fu il saggio di Stephens uscito in "The Germ", *The Purpose and Tendency of Early Italian Art*, ove egli elogiava gli artisti che, come i Confratelli, "realizzano pure trascrizioni e studi fedeli della natura invece di prodotti convenzionali e fiacche reminiscenze degli Antichi Maestri, in una ricerca integrale di originalità svolta in modo più umile di quanto sia mai stato praticato dopo il declino dell'arte italiana nel Medioevo"²⁴.

L'influenza dell'arte quattrocentesca sui Confratelli intorno al 1850 risulta ancora più chiara in un altro ritratto di Millais, *Eliza Wyatt and her Daughter Sarah*. Anche se non fu esposto perché frutto di una commissione privata, il dipinto rappresentava un manifesto visivo particolarmente cospicuo perché uscito dallo studio di Millais, il prodigio dell'Accademia che tredici anni prima aveva riprodotto tanto accuratamente la bellezza idealizzata della Vergine dall'*Ecce Homo* del Correggio. Qui, a fronte di una sfilza di riproduzioni di piacevoli modelli accademici di Raffaello e Leonardo, appaiono le figure deliberatamente arcaiche di una moderna Madre col Bambino, la cui rigida posa ricorda non solo le pale d'altare quattrocentesche ma anche i dagherrotipi, i cui soggetti posavano immobili per lunghi periodi. Il cliente di Millais, James Wyatt (1774-1853), dimostrò di avere gusti ecumenici, giacché in precedenza gli aveva commissionato un ritratto più convenzionale della nipote Mary, e in seguito avrebbe acquistato *Cymon and Iphigenia*.

L'accoglienza relativamente tranquilla accordata alla Confraternita preraffaellita nel 1849 non durò. Ricorda William Michael: "Pittori affermati e critici di routine [nel 1850] si erano ormai resi conto che i giovani artisti avevano decise intenzioni personali e un piano d'azione concertato"²⁵. Il 4 maggio 1850 la diffusissima rivista "Illustrated London News" rivelò il significato della sigla "P.R.B.", il che è ironico considerando che i Confratelli avevano deciso di non siglare i quadri che avrebbero presentato quell'estate. Poiché questi erano esposti alla Royal Academy, il massimo disprezzo si abbatté su *A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids* di Hunt e, soprattutto, su *Christ in the House of His Parents* di Millais. La maggior parte dei critici, se trovò sconcertante il primo, si indignò energicamente per il secondo, che seguiva una strada talmente diversa dalla resa idealizzata dello stesso soggetto presentata con successo all'Accademia tre anni prima da John Rogers Herbert in *Our Saviour Subject to His Parents at Nazareth (The Youth of Our Lord)*.

Ricco di simbolismo tipologico, di figure realistiche senza abbellimenti e di potente empatia per la povertà in cui visse la Sacra Famiglia storica, per qualcuno il quadro di Millais rappresenta tuttora una provocazione. Si attirò recensioni durissime, in una delle quali si legge: "In tutti [i pittori primitivi italiani] l'assenza di conoscenza strutturale non ha mai prodotto una deformità totale. I disgustosi inconvenienti che si accompagnano a corpi non lavati non erano presentati con una realtà ripugnante; e la carne, con le sue sozzure, non era sfruttata come un mezzo artificioso di sentimento religioso in rivelazioni di cattivo gusto"²⁶. Particolarmente infamante fu un'aspra critica scritta da Charles Dickens il quale, benché le sue opere siano popolate da persone imperfette prese dalla vita reale, non riusciva a capire perché un artista dotato come Millais dovesse mescolare realismo e simbolismo, per giunta negando il progresso storico dell'arte verso la bellezza idealizzata²⁷. La ferocia delle critiche mise a durissima prova la Confraternita, tanto che nello stesso anno James Collinson, il quale si era convertito al cattolicesimo, si dimise.

In mostra nella vicina National Institution (il nuovo nome della Free Institution) vi era *Ecce Ancilla Domini* di Gabriel, di cui un critico scrisse "Un'ottusa imitazione di meri tecnicismi dell'arte antica - glorie dorate, stravaganti scarabocchi sulla cornice e altre puerili assurdità - è tutto il suo vanto"²⁸. Effettivamente la cornice riportava un'iscrizione in latino, e lo stesso titolo in latino irritò parte del pubblico, già in apprensione per la tanto discussa resta-

razione della gerarchia cattolica in Inghilterra, che alla fine ebbe luogo nel settembre di quell'anno. Effettivamente le tele o le cornici di molti dipinti dei preraffaelliti (tra cui *The Girlhood of Mary Virgin* e *Rienzi*) erano centinate, con una forma che evocava le pale d'altare storiche (ovvero cattoliche), ma i Confratelli, pur essendo devoti, avevano approcci assai diversi alla fede cristiana. La maggior parte degli artisti inglesi di questo periodo evitava l'iconografia religiosa, temendone le insidie (e le scarse vendite); *Christ in the House of His Parents* e *Ecce Ancilla Domini* rappresentano così il tentativo rivoluzionario dei loro autori di riportarla in auge in Gran Bretagna senza ricadere nelle consuetudini cattoliche, ma dando piuttosto risalto ai temi emotivamente intensi e universalmente umani offerti dalla Bibbia. Attraverso l'effetto spoglio e la composizione insolita, in *The Girlhood of Mary Virgin* ed *Ecce Ancilla Domini* Gabriel ricordava in maniera convincente al pubblico protestante la purezza universale della Vergine, infondendo nel secondo dipinto un'energia psicologica che esalta l'aspetto miracoloso, soprannaturale, del messaggio portato dall'arcangelo.

Alla mostra della National Institution del 1850, accanto a *Ecce Ancilla Domini* era esposta *Twelfth Night*, una scena della famosa commedia di Shakespeare dipinta da Walter Deverell, che in quello stesso anno si era candidato a entrare nella Confraternita ma non fu mai formalmente eletto. In tutto questo periodo Shakespeare era venerato praticamente da ogni cittadino britannico, ma i Preraffaelliti nutrivano per il Bardo un entusiasmo particolare e dipinsero diversi episodi che esaltano la profondità morale ed emotiva della sua opera, più che il suo carattere di svago (lo stesso Deverell era un attore, e come artista si specializzò in soggetti shakespeariani). Evocando scherzosamente una scenografia teatrale, con la sua prospettiva schiacciata e delimitata in alto dall'arcoscenico, il dipinto di Deverell fa proprio il rifiuto preraffaellita della composizione simmetrica. Benché l'occhio sia attirato anzitutto dalle figure al centro (Deverell nella parte di Orsino dai lunghi capelli, Gabriel in quella del giullare Feste ed Elizabeth Siddal in quella di Viola), non è chiaro dove si debba guardare dopo. "The Times" scrisse che Deverell tentava di "trasformare il piatto stile medievale in un racconto più umano, ma i suoi volti sono ordinari e, benché egli lavori con cura, il suo manierismo è più evidente del suo genio"²⁹.

Che i suoi membri lo volessero o no, il clamore del 1850 diede fama alla Confraternita dei Preraffaelliti, tanto che la regina Vittoria si fece portare a palazzo *Christ in the House of His Parents* per capire il motivo di tanto scalpore. La notorietà non era ancora scemata nella primavera del 1851, quando a Londra vennero esposti i loro quadri più recenti, tra cui *The Return of the Dove to the Ark* (dal Vecchio Testamento) e *Mariana* (da Tennyson) di Millais e *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* (da *I due gentiluomini di Verona* di Shakespeare) di Hunt.

The Woodman's Daughter di Millais, esposto all'Academy nel 1851, ricevette recensioni più favorevoli con il suo verdeggianti paesaggio inglese eseguito dal vivo, più vivido nel suo naturalismo e più convincente nella prospettiva di ogni altro dipinto preraffaellita fino a quel momento. Ispirato a una poesia di Coventry Patmore, un poeta che sosteneva la Confraternita, il dipinto raffigura un bambino ricco che offre una manciata di fragole a Maud, la figlia del boscaiolo intento a tagliare un albero sullo sfondo. Dalla loro amicizia nascerà un figlio illegittimo, che Maud annegherà prima di impazzire, perché un matrimonio tra persone di classi tanto diverse è impossibile; l'albero abbattuto rappresenta la stessa Maud. Come in *Isabella*, Millais presenta queste divisioni sociali come immorali e disumane; qui l'ambientazione contemporanea rende la critica più esplicita, riecheggiando la simpatia per i lavoratori espressa in altri contesti da Carlyle, Ruskin e Ford Madox Brown.

Il naturalismo di Millais, con i suoi colori brillanti e la luce uniforme, fu eguagliato pennellata per pennellata da *Convent Thoughts*, presentato alla stessa mostra della Royal Academy da Charles Allston Collins, un pittore vicino alla Confraternita. Per l'ascetismo della sua arte come della sua vita, l'amico Millais lo chiamava "fra Carlo" e "san Carlo", e disegnò per lui la cornice con l'iscrizione *Sicut Liliun* ripresa dal *Cantico dei cantici*. Anche in quest'opera la tela centinata evoca una pala d'altare; tale impressione è rafforzata dalla figura della suora novizia in piedi in un *hortus conclusus* che medita su un fiore di passiflora, simbolo della passione di Cristo, tenendo nell'altra mano un messale con le miniature dell'Annunciazione e della Crocifissione. I colori del libro, preziosi come gioielli, si ripetono nei fiori del giardino, a ricordare all'osservatore che la bellezza si trova in pari misura nell'arte e nella natura.

In questa mostra Collins era rappresentato con un'altra opera

di intensa spiritualità, anch'essa centinata, che l'artista inviò alla Royal Academy nel 1853: *The Thoughts with which a Christian Child should be taught to look on the works of God*. Nel catalogo che la accompagnava l'artista riportò un verso di *The Christian Year* di John Keble, popolare raccolta di poesie pubblicata per la prima volta nel 1827: "Thou who hast given me eyes to see / And love this sight so fair, / Give me a heart to find out Thee, / And read Thee everywhere"³⁰. Keble (1792-1866) era un sacerdote anglicano che guidò il movimento di Oxford (o tractariano), che si proponeva di arricchire gli effetti spirituali della devozione nella Chiesa d'Inghilterra recuperandone il simbolismo e i riti medievali, come interni variopinti, paramenti sfarzosi e suppellettili preziose. Come la suora di *Convent Thoughts*, questa bambina è una sorta di artista, intenta a studiare il fiore di fucsia che tiene in mano come un'altra espressione dell'amore di Dio per l'umanità attraverso la natura.

Anche se da parte sua continuò a idealizzare le sue figure alla maniera raffaellesca, William Dyce guardava con simpatia ai Preraffaelliti - soprattutto a Hunt - e temeva che il clamore del 1850 avesse compromesso le loro carriere. Quell'anno aveva portato Ruskin a osservare *Christ in the House of His Parents*, e benché il critico nutrisse una certa diffidenza per quelle che chiamava le "tendenze cattoliche" dei Preraffaelliti, aveva già espresso il suo apprezzamento per l'arte dei primitivi italiani, soprattutto del Beato Angelico, quindi poteva capire come i più giovani artisti la stessero riproponendo per la loro epoca. Nel maggio 1851, poco dopo l'inaugurazione delle mostre londinesi, Ruskin inviò due eloquenti lettere al "Times", il più importante giornale inglese. Benché non del tutto lusinghiere, le sue parole cambiarono la percezione pubblica del progetto preraffaellita:

Essi intendono tornare al passato in quest'unico punto: vogliono disegnare, per quanto è nelle loro capacità, o ciò che vedono, o ciò che presumono possano essere stati i fatti reali della scena che vogliono rappresentare, indipendentemente da ogni regola convenzionale della pittura; e hanno scelto il loro poco felice benché non inesatto nome proprio perché questo è quanto facevano tutti gli artisti prima dell'epoca di Raffaello, mentre dopo l'epoca di Raffaello non lo facevano più, ma cercavano di dipingere bei quadri invece di rappresentare nudi fatti; la conseguenza di ciò è stata che, dall'epoca di Raffaello a oggi, l'arte storica versa in una conclamata decadenza³¹.

Nel 1847 Hunt aveva letto *Modern Painters* di Ruskin, ammirando il suo invito a "volgersi alla natura in totale semplicità di cuore [...] senza respingere nulla, senza scegliere nulla e senza disprezzare nulla; credendo che tutte le cose siano buone e giuste e compiacendosi sempre della verità"³². Equiparando i "nudi fatti" alla natura, nella lettera al "Times" Ruskin spostava abilmente l'attenzione dal primitivismo dei Preraffaelliti al loro naturalismo e alla loro dedizione all'osservazione diretta (invece che all'idealizzazione), ricordando agli osservatori che passato e presente non erano incompatibili. Anzi, affermava che i Preraffaelliti "non intendono rinunciare a nessun vantaggio che le conoscenze o le invenzioni del presente possano offrire alla loro arte"³³.

L'appoggio di Ruskin aprì molti occhi e molte porte alla Confraternita; eppure, già nel dicembre del 1850 William Michael prende nota della sua graduale dissoluzione³⁴. È uno sviluppo ricorrente nella storia delle avanguardie, ed era chiaro che il sodalizio aveva ormai esaurito la sua utilità per Millais, Hunt e Rossetti, i quali si stavano evolvendo rapidamente in direzioni diverse. Nel breve tempo che trascorsero insieme lasciarono un'impronta molto profonda, rivelando nuove possibilità estetiche la cui eco risuona ancora ai nostri giorni. Nell'agosto del 1850, un critico aveva commentato nel "Guardian":

Finora gli artisti inglesi hanno lavorato ognuno per conto suo, praticamente senza un intento comune o un oggetto intellettuale preciso e perseguito con costanza [...] Qui, finalmente, abbiamo una scuola [...] Il suo scopo [...] è alto e puro. Nessuno può camminare per le nostre strade senza notare quanto i nostri gusti siano ormai corrotti e materiali [...]. Il successo del loro tentativo sarebbe una benedizione nazionale³⁵.

La Confraternita iniziò una rivolta, un'autentica "benedizione nazionale", che ha messo radici e che ancora continua.

- ¹ W.M. Rossetti (a cura di), *The Germ; thoughts towards nature in poetry, literature and art; being a facsimile reprint of the literary organ of the Pre-Raphaelite brotherhood, published in 1850, with an introduction by William Michael Rossetti*, London 1901, p. 6.
- ² Ivi, p. 8.
- ³ T. Carlyle, *Past and Present*, in *Thomas Carlyle's Collected Works*, 30 voll., London 1887, vol. XIII, t. 1, p. 11.
- ⁴ T. Barringer, J. Rosenfeld, *Victorian Avant-Garde*, in T. Barringer, J. Rosenfeld, A. Smith (a cura di), *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, settembre 2012 – gennaio 2013), London 2012, p. 9.
- ⁵ E. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London-Princeton 2000, p. 37.
- ⁶ W.H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 voll., London 1905-1906, vol. I, p. 34.
- ⁷ W.M. Rossetti, *op. cit.*, p. 6.
- ⁸ J. Christian, *"The Souls of Earnest Men Laid Open": Pre-Raphaelitism in England, 1848-1898*, in Stephen Wildman (a cura di), *Visions of Love and Life: Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*, catalogo della mostra, Alexandria, VA 1995, p. 31.
- ⁹ W.H. Hunt, *op. cit.*, vol. I, pp. 130-131.
- ¹⁰ Ivi, p. 68.
- ¹¹ Ivi, p. 69.
- ¹² Ivi, p. 95.
- ¹³ Q. Bell, *The Pre-Raphaelites and their Critics*, in Leslie Parris (a cura di), *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984, p. 11.
- ¹⁴ W.M. Rossetti, *op. cit.*, p. 6.
- ¹⁵ Su Lasinio e Moritz Retzsch, un altro idolo dei Preraffaelliti, cfr. il saggio di Stephen Calloway nel catalogo.
- ¹⁶ T. Barringer, *Reading the Pre-Raphaelites*, London 1998, p. 35.
- ¹⁷ E. Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*, New Haven-London 2017, p. 130.
- ¹⁸ La versione presentata alla Royal Academy si conserva nella collezione dei National Museums di Liverpool (Walker Art Gallery), WAG 1637.
- ¹⁹ J. Christian, *op. cit.*, p. 32.
- ²⁰ A. Smith, *Medium and Method in Pre-Raphaelite Painting*, in T. Barringer, J. Rosenfeld, *op. cit.*, pp. 18-19.
- ²¹ W.M. Rossetti, *op. cit.*, p. 7; W.H. Hunt, *op. cit.*, vol. I, p. 91.
- ²² Novella di Lisabetta da Messina, *Decameron*, giornata IV, novella V.
- ²³ W.M. Rossetti, *op. cit.*, p. 15.
- ²⁴ John Seward (pseudonimo di F.G. Stephens), *The Purpose and Tendency of Early Italian Art*, in "The Germ", 2, febbraio 1850, p. 58.
- ²⁵ W. M. Rossetti, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, in "The Magazine of Art", agosto 1881, p. 436.
- ²⁶ Royal Academy, "Athenaeum", 1 giugno 1850, p. 590, cit. in E. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London-Princeton 2000.
- ²⁷ E. Prettejohn, *Pre-Raphaelite Beauty*, in M. Ahlund et al., *The Pre-Raphaelites*, catalogo della mostra (Stoccolma, Nationalmuseum, febbraio-maggio 2009), Stockholm 2009, p. 54.
- ²⁸ E. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, cit., p. 51.
- ²⁹ "The Times", 15 aprile 1850, p. 5. Si veda il particolare del dipinto a p. 32.
- ³⁰ "Tu che mi hai dato occhi per vedere / e amare questa vista così bella, / dammi un cuore per trovarti / e leggerti in ogni dove"; J. Keble, *The Christian Year*, London 1827.
- ³¹ E.T. Cook and A. Wedderburn (a cura di), *The Works of John Ruskin*, 39 voll., London 1903-1912, vol. 12, p. 322.
- ³² Ivi, vol. 3, p. 624.
- ³³ Ivi, vol. 3, p. 624.
- ³⁴ E. Prettejohn, *op. cit.*, p. 18.
- ³⁵ "The Guardian", 28 agosto 1850, p. 623.



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico

24 febbraio 30 giugno 2024

L'amore e l'esilio. Firenze nello specchio preraffaellita fra Dante e Botticelli

Cristina Acidini

Tra famiglia e Confraternita

A voler rappresentare con una metafora di plastica evidenza la vicenda del Preraffaellismo a partire dalla fondazione della P.R.B. (ovvero la Pre-Raphaelite Brotherhood) nel 1848 a Londra, si potrebbe ricorrere all'immagine di un'intricata matassa in cui confluiscono, si annodano, si allentano e si sfibrano fili diversi per origine e per natura: vite individuali, teorie artistiche, carriere creative, amori e rotture, amicizie e permanenze, case arredate e case lasciate: tutte vicende di cui molto è noto, grazie alle testimonianze coeve e a una nutrita serie di scritti, che a partire da metà Ottocento si sono susseguiti fino ai nostri giorni in un'alternanza di riprovazione e di elogio¹. Gli ultimi decenni, in particolare, sono stati contrassegnati da una serie di mostre in Italia e all'estero², che con le opere esposte e con i cataloghi scientifici hanno contribuito a consolidare la percezione di quel movimento artistico e letterario, anche delucidando i suoi rapporti con i contesti culturali sia dell'Inghilterra, sia di altri Paesi europei e specialmente dell'Italia. Appunto alle relazioni tra la pittura preraffaellita e l'arte italiana - peraltro già indagate a più riprese³ - dedico alcune osservazioni, concentrate su opere di particolare significato per gli artisti più influenti e decisivi del movimento. E non senza tener conto del molto lavoro che da anni è stato dedicato a far emergere, dalla narrazione corrente, le personalità delle donne in vario modo collegate ai Preraffaelliti: sorelle, modelle, assistenti, mogli, amanti, riconsiderate nell'ottica specialmente anglosassone dei gender studies. Di ognuna di loro, riscattate dai loro tradizionali ruoli marginali, ancillari o comunque passivi - fino a poco tempo fa, Galatee nelle mani dei rispettivi Pigmalioni -, si è inteso valorizzare la personalità, la cultura e l'originale apporto creativo, sino a delineare con volenterosa intenzione postuma una Pre-Raphaelite Sisterhood, ovvero, forzando alquanto la traduzione, una Consorellanza⁴.

Il 1848, anno di guerre e rivolgimenti politici per il Continente e in particolare per l'Italia, in cerca di indipendenza dalle dominazioni straniere nella penisola preunitaria, anno turbolento tanto da diventare per generazioni sinonimo di agitazione e caos - "un Quarantotto!" -, vide nell'Inghilterra già da un decennio guidata dalla regina Vittoria l'esordio di questa nuova avventura culturale, in cui si associarono sette iniziatori, molto differenti per formazione e talento, tra i quali erano precipuamente artisti i giovani Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, allievi insoddisfatti della Scuola della Royal Academy⁵. Il primo aveva vent'anni, il secondo ventuno e il terzo diciannove. Il loro sodalizio, destinato a restare unito e operoso fino al 1853 - un periodo classificato come "primo preraffaellismo"⁶ - per poi sfaldarsi perdendo di compattezza e dar luogo a percorsi individuali, si proponeva di fondere in un'inedita alchimia poesia, arti e lifestyle. Tra gli ingredienti principali dell'effervescente composto vi erano gli esiti del Gothic revival di origine settecentesca al massimo del suo fiorire e specialmente una sedimentata nostalgia per il Medioevo, che era stata alimentata da personalità di spicco come lo scrittore Walter Scott, l'architetto e disegnatore Augustus Welby Northmore Pugin⁷ e John Ruskin, carismatico teorico delle arti, trattatista, critico militante, docente e artista egli stesso⁸. All'insegna di un forte sentimento religioso e di una viva sensibilità per i valori etici, l'architettura medievale e ogni altra espressione creativa di quei secoli lontani vennero prese a modello, in ragione della loro presunta corrispondenza a quei principi, e calate

arditamente nella contemporaneità.

La Confraternita, che aveva nel nome assunto poco tempo dopo un sintetico manifesto, proclamava così la propria ispirazione alle arti d'Italia precedenti (anche se non rigorosamente) l'apice rinascimentale segnato da Raffaello e da Michelangelo, dopo il quale si sarebbero avviate a una maturità foriera di decadenza. Tra i pittori riscoperti e presi a modello, prima ancora di Giotto, Beato Angelico, Filippo Lippi e, con crescente successo, Botticelli, s'impose Benozzo Gozzoli con i suoi affreschi del Camposanto di Pisa, allora pienamente visibili e resi noti dalle tavole nitidamente incise all'acquaforte da Carlo Lasinio (1812 e 1828).

Dante

Non come il più dotato artisticamente nella Confraternita, ma certo come l'animatore più consapevole e motivato di essa viene considerato all'unanimità Rossetti, battezzato Gabriel Charles Dante e rinominatosi da sé Dante Gabriel fin dall'inizio del suo percorso di pittore e poeta⁹. Era un destino, il suo, segnato fin dal nome: quel nome impegnativo, da terzo divenuto primo, che, capace anche da solo di evocare la Toscana del Medioevo e la sua ammirata civiltà artistica e letteraria, rappresentava già un indirizzo e forse un auspicio da parte dei genitori, come l'artista stesso ebbe a riconoscere in un componimento poetico dedicato al padre¹⁰.

Il culto di Dante non era una novità in Inghilterra. La consapevolezza dell'immensa portata della Divina Commedia aveva attraversato, affiorando di tanto in tanto, la grande letteratura inglese del Cinque-Seicento, finché un'appassionata riscoperta del poema - in tutto o per parti - era stata intrapresa sul finire del Settecento, con esiti di primaria importanza nelle arti figurative. Grazie a traduzioni dapprima parziali e via via più complete¹¹, emergevano a una più ampia attenzione i protagonisti grandiosi che s'incontrano specialmente nei gironi infernali: cosicché un campione dell'establishment artistico, ritrattista gradito all'upper class britannica nonché primo presidente della Royal Academy, quale fu Sir Joshua Reynolds, nel 1773 espose il quadro Count Ugolino and his Children in the Dungeon, mettendo alla prova la sua maniera pittorica elegante e composta con la terribilità del soggetto dantesco. Si sarebbe poi affermata nell'interpretazione grafica e pittorica del poema una triade di personalità creative ben distinte, ma in contatto e in amicizia tra loro: lo svizzero Johann Heinrich Füssli, appassionato di Dante fin dalla gioventù, e i più giovani e pressoché coetanei inglesi John Flaxman (la cui moglie Nancy Denman conosceva l'italiano) e William Blake. E Dante stesso veniva evocato, non solo dai letterati ma anche da patrioti italiani e inglesi simpaticizzanti, quale profetico soccorritore della causa italiana¹².

Ma nel "dantismo" della famiglia Rossetti entravano altre, più circostanziate e private motivazioni. Il padre Gabriele, infatti, scorgeva nello specchio dell'Alighieri il riflesso delle proprie vicissitudini personali, tanto da fare della sua figura storica e del suo poema il campo privilegiato di un'indagine critica, sfociata nella pubblicazione di saggi variamente accolti. Nato a Vasto nel 1783, poeta e improvvisatore di versi, Gabriele Rossetti aveva studiato e lavorato a Napoli nel complesso periodo napoleonico. Il suo avvicinamento a Giuseppe Bonaparte e poi a Gioacchino Murat gli ottenne gli incarichi di conservatore dei marmi e dei bronzi anti-

chi presso il Museo archeologico (l'attuale MANN) e di librettista d'opera per il Teatro di San Carlo, ma gli provocò la caduta in disgrazia nel 1815, al ritorno del sovrano restaurato Ferdinando I di Borbone: da qui l'esilio a Malta e poi a Londra, dove si stabilì nel 1824, insegnando lingua e letteratura italiana al King's College fino al 1847. In Dante, Rossetti padre ammirava lo scrittore e poeta, ma soprattutto sentiva vicino il politico e l'esule, vittima di un'ingiusta oppressione; così da immaginare che Dante in persona - "spirito severo con tre raggi in fronte" -, in una visione apparsagli sulla nave con cui fuggiva dal regno borbonico, gli annunciasse il suo destino parallelo di esule perseguitato¹³.

Quanto alla madre, Frances Polidori, era nata a Londra nel 1800 da un emigrato pisano letterato ed editore e da un'istitutrice. Donna di vasta cultura, col marito curò attentamente l'educazione dei quattro figli Maria Francesca, Dante Gabriel, William Michael e Christina Georgina, cosicché ognuno di loro ebbe modo di esprimere un diverso talento, entro la stimolante atmosfera di un coeso nucleo familiare in cui si parlavano due lingue e si osservavano due confessioni, essendo Frances un'anglicana osservante e Gabriele un cattolico pervaso di misticismo¹⁴. Se Christina fu fine poetessa e William critico d'arte e storico, a Dante Gabriel passò il fuoco della passione per la figura di Dante, che manifestò concretamente fin dal 1847, quando, neanche ventenne, acquistò un taccuino originale di Blake, per il quale mantenne sempre una viva ammirazione¹⁵. Crescendo in una famiglia segnata dal dramma dell'esilio, in una Londra ch'era stata ed era approdo dell'espatrio di illustri perseguitati politici - per citarne di rilevanti nella storia italiana, Ugo Foscolo dal 1816 e Giuseppe Mazzini dal 1837, nonché altri protagonisti del Risorgimento¹⁶ -, il giovane e sensibile Charles Gabriel Dante non poteva non maturare un'empatia profonda con l'immenso italiano divenuto nei secoli il paradigma dell'esule, nel quale tanti nel corso della storia si erano e si sarebbero immedesimati. Il personale esilio di Dante Gabriel, se così si può definire, non lo portò via dai suoi luoghi, bensì dai suoi tempi, lungo le rotte battute dai cultori del Medioevo alferi del Gothic revival, con Dante come compagno di strada nel labirinto dei vicoli d'una Firenze duecentesca vagheggiata senza mai vederla¹⁷.

La sua adesione al dantismo però prese un'altra direzione e, pur continuando a riconoscere nell'Alighieri la vittima della politica, l'espatriato nostalgico e il visionario autore della Commedia, il giovane Rossetti si concentrò sul sentimento amoroso, che aveva attraversato la vita del poeta dall'infanzia agli anni estremi e lo aveva guidato nel viaggio verso le più alte sfere dell'Aldilà: poiché l'intera, visionaria architettura della Commedia trova il suo fondamento e il suo coronamento nell'immutabile amore concepito da Dante, bambino di nove anni, per la coetanea Beatrice al loro primo incontro, nel 1274¹⁸. Per raggiungere Dante giovane, il varco principale erano e sono i racconti autobiografici in prosa e i sonetti raccolti sotto il titolo *La vita nuova*, accessibile a Rossetti che conosceva l'italiano e di cui era appena uscita la traduzione in inglese¹⁹. Dante Gabriele l'avrebbe tradotta a sua volta allorché, nella sua attività letteraria, estese gli studi ai poeti fiorentini del dolce stil novo cantori dell'amor cortese, fino a pubblicarne una raccolta critica che includeva la sua versione della *Vita nuova*²⁰. Compose inoltre in proprio originali rime amorose nella medesima temperie lirica del Due-Trecento, con una predilezione per la forma armoniosa del sonetto. Tuttavia nell'ispirazione rossettiana Dante - e attraverso di lui, l'amata Beatrice - non perse mai la sua centralità: schizzi di singole figure, disegni preparatori per composizioni complesse, acquerelli e dipinti a olio a tema dantesco si susseguono in gran numero nell'arco della sua vita, all'insegna della varietà di approccio e di trattamento entro una sostanziale coerenza poetica e sentimentale. Egli non fu, naturalmente, il solo artista o il solo letterato a dedicare attenzioni a Beatrice - compresa la sentita questione della sua esistenza nella realtà storica o, al contrario, nell'universo immateriale delle allegorie²¹ -, ma certo la sua assidua fedeltà ai temi orbitanti attorno all'amore di Dante non poteva che fondarsi su un convinto processo di immedesimazione.

Com'era nei principi fondanti della Confraternita dei Preraffaelliti²² e nell'etica di John Ruskin (che si dichiarò a favore del movimento a partire dal 1851), Dante Gabriel Rossetti andava cercando la verità profonda delle cose: la verità del passato, la verità della natura, la verità delle passioni umane. Il suo scavo empatico nei fatti biografici e nei moti dell'anima del protagonista di quella straordinaria vicenda amorosa e poetica mirabilmente sospesa fra spiritualità e sensualità fruttava, in termini di accessi e insieme meticolosa inventiva, copiose ricostruzioni e reinterpretazioni di am-

bienti e di circostanze. Certo, simili suggestioni erano invalse già fin dal primo Ottocento, in Italia e in Europa, dove anche attraverso le rievocazioni di personaggi e di episodi di un passato remoto, contrassegnato da ferventi ideali religiosi e civili, s'intendeva portare allo scoperto e ravvivare l'identità dei popoli e delle nazioni: e infatti non pochi sono i debiti della Confraternita con i Nazareni tedeschi operosi a Roma e con gli artisti del romanticismo storico, tra i quali spicca in Inghilterra William Dyce. L'originalità della declinazione preraffaellita sta piuttosto nell'esplorazione di rotte iconografiche inaspettate, così da integrare con nuove invenzioni il repertorio corrente, e nella moltiplicazione delle risonanze emotive promananti dai soggetti rivisitati o messi a punto ex novo²³. Che si trattassero temi religiosi o iconografie storiche, spunti di origine letteraria o trame leggendarie, uno degli strumenti prediletti e variamente usati dalla P.R.B. va riconosciuto in una esatta e pungente verosimiglianza, ottenuta per lo più con una conduzione pittorica di lenticolare perspicuità, avente i suoi più prossimi precedenti nella pittura quattrocentesca degli antichi Paesi Bassi.²⁴

Dal Bargello

Un contributo straordinario al lavoro passionale e immaginoso di filologia iconografica intrapreso dal giovane Rossetti fin dai primi progetti danteschi si trovava già in famiglia, custodito come un autentico tesoro: era giunto direttamente da Firenze grazie a Seymour Kirkup, un originale artista e collezionista londinese che trascorse in Italia tutta la sua vita adulta, ben inserito nei circoli degli anglo-americani residenti a Firenze²⁵. Cultore di Dante, uso a evocare il suo spirito tramite l'amante medium, fu tra i proprietari della "maschera" del poeta oggi conservata in Palazzo Vecchio²⁶ e nella sua importante biblioteca raccolse ben 114 testi danteschi, tra cui sette codici manoscritti, otto incunaboli e venticinque cinquecentine, dispersi in una vendita all'asta nel 1871²⁷. Kirkup con altri ottenne il permesso di intraprendere la ricerca del ritratto di Dante nella cappella al primo piano del Palazzo del Podestà, meglio noto come Bargello, dove in due fasi, tra il 1321 e il 1337 circa, Giotto con i suoi assistenti raffigurò *Storie della Maddalena* (titolare della cappella dove i condannati trascorrevano le ultime ore), *Storie di San Giovanni Battista*, *l'Inferno* e *il Paradiso*, scene tutte scialbate nel 1570 e da allora divenute invisibili. Secondo quanto riferito da Giorgio Vasari, proprio qui, in *Paradiso* fra gli eletti, Giotto dipinse il ritratto di Dante; e il suo inconfondibile profilo in effetti apparve il 20 luglio 1840, grazie ai saggi di scoperta autorizzati dall'autorità granducale. Il giorno dopo Kirkup, salito sulle impalcature, ne trasse una copia colorata a matita sul retro della copertina in pergamena del suo esemplare del *Convivio*, stampato a Venezia nel 1531, e in seguito ricavò un lucido direttamente dall'affresco.²⁸ Nei disegni di Kirkup è presente la vistosa lacuna sotto l'occhio che nel corso del successivo restauro, avviato nel 1841, il restauratore Antonio Marini avrebbe fatto scomparire con la sua integrazione pittorica. La clamorosa scoperta indirizzò il percorso del palazzo, già sede delle carceri granducali, verso la sua nobile destinazione di Museo nazionale, istituito in coincidenza con lo spostamento a Firenze della capitale dell'Italia unita nel 1865. La complessa vicenda del ritrovamento e del restauro del ritratto ebbe uno svolgimento irto di controversie, ricostruito con esemplare chiarezza²⁹; ma quel che qui interessa è che Kirkup, amico di Rossetti padre, gli fece ben presto avere un esemplare di quell'inedito ritratto, in cui il volto di Dante è raffigurato fra il profilo e il tre quarti, ed egli appare vestito come di consueto con l'abito della corporazione di appartenenza, l'Arte dei Medici e Speziali, ovvero il lucco rosso ornato di vaio bianco e il tipico cappuccio, che viene definito talora *liripion*. Rossetti padre poté alimentare il suo culto per Dante col privilegio d'aver sott'occhio, fresca di ritrovamento, la testimonianza di prima mano del più antico ritratto di Dante come uomo ancor giovane, o comunque non ancora irrigidito nell'aspetto che si sarebbe poi radicato e diffuso, col profilo arcigno dominato da un potente naso aquilino³⁰. E Dante Gabriel, che conservò quella copia con la massima cura, ebbe così il "suo" Dante: era quello lo scrittore della *Vita nuova*, l'attore perfetto per le scene mai o poco rappresentate che si accingeva ad allestire. La maschera immortalava piuttosto il poeta della *Commedia*, "un volto perito in esilio dopo la morte della speranza"³¹.

Beatrice

Sia chiaro fin d'ora che il mondo dantesco non fu l'unica ed esclusiva fonte letteraria italiana per le iconografie messe a punto da Dante Gabriel Rossetti e dai Preraffaelliti, poiché anche Boccaccio e occasionalmente Petrarca offrirono loro materia d'ispirazione: si pensi alla fortuna della tragica storia del "vaso di basilico", desunta dalla quinta novella della IV giornata del Decameron attraverso la rivisitazione di John Keats in *Isabella, or the Pot of Basil* (1818). Lo stesso Rossetti si avventurò in zona boccacciana con *Bocca Baciata* e *A Vision of Fiammetta*³². Tuttavia, nel suo corpus prevalgono di gran lunga i temi danteschi specialmente desunti dalla Vita nuova, eseguiti in vari media, che permettono di convocare, in vita o in morte, Beatrice.³³

È tra le prime prove, e altresì una delle più ambiziose e complesse, il disegno a pietra nera e inchiostro *The First Anniversary of the Death of Beatrice*, datato 1849 (ma studiato fin dal 1848)³⁴, firmato e dedicato "Dante G. Rossetti to his P.R. Brother John E. Millais", siglato P.R.B. e corredato di citazioni dantesche. Il disegno si presenta come una composizione finita e autonoma, non necessariamente preparatoria per una trasposizione in altro medium. Come narra nel suo memoriale³⁵, Dante al tavolo nel suo studio è raggiunto alle spalle da un gruppo di amici, mentre disegna i contorni di un angelo: è il primo anniversario della morte di Beatrice, donna angelicata, il 9 giugno 1291. Si alza, colto di sorpresa, girando il busto e la testa verso i cinque visitatori inattesi, uno dei quali si sporge a osservare da vicino il disegno, mentre due commentano fa sé e il quarto – con tutta evidenza Cimabue, con un garzone di bottega poco più che bambino – fissa con intenzione il volto accigliato e compunto del poeta. Sono indicati con meticolosa dovizia i caratteri medievali dell'interno, con la finestra dai vetri piombati aperta su un florido hortus conclusus, il seggiolone intagliato a traforo, gli sparsi stemmi Alighieri in scudi triangolari³⁶, codici e pergamene a profusione, un Crocifisso e una statua di Santa Reparata (la martire della Pannonia titolare della prima cattedrale fiorentina), e sul pavimento una composizione con fogli, uno strumento a corde pizzicate che pare una citola col suo archetto³⁷ e poi una clessidra e una lucerna. L'apparato, di alta efficacia simbolica, non si limita a una generica evocazione storicistica bensì squaderna la personalità del giovane e coltivatissimo Alighieri, rivelandone le capacità e le abitudini: di antica schiatta, lettore, scrittore, abile nel maneggiare pennelli e inchiostri, amante della musica, uso a lunghe veglie se non addirittura – come sarebbe toccato a Dante Gabriel Rossetti – insonne. Il segno acuto, di origine düreriana, e il chiaroscuro a tratteggio minuto definiscono con uguale acribia le forme delle figure e delle cose, immerse in una stabile luce uniforme: le figure secche e lunghe presumono uno studio di certi "primitivi", ricordando come sul suolo inglese fossero già molte le opere di pittura e i codici miniati del Trecento italiano³⁸. Nell'apparente parsimonia comunicativa, la scena trasmette in realtà una gamma di tacite emozioni che vanno dal turbamento di Dante alla curiosità sospettosa e impertinente degli amici, alla partecipe serietà di Cimabue, all'impazienza apertamente espressa dal ragazzino annoiato, che si gratta un polpaccio con la scarpa a punta – e così parafrasa, ma chissà se intenzionalmente, l'atto prosaico dell'ariete nella formula col Sacrificio di Isacco, modellata e fusa da Filippo Brunelleschi nel 1401 per il concorso delle nuove porte del Battistero di Firenze. John Ruskin si congratulò con l'autore dell'opera, mentre stava uscendo a stampa il suo libro *The Stones of Venice*, dove definiva Dante "the central man of all the world"³⁹.

Nel riprendere il medesimo soggetto anni dopo, nell'acquerello del 1853⁴⁰, la narrativa di Dante Gabriel Rossetti si arricchisce e si espande, non solo per l'uso del colore vario e saturo, ma anche per la complessità della definizione dello spazio domestico, non più scatolare e claustrofobico, bensì articolato e permeabile. L'aria circola in quella casa fiorentina dalle prospettive incerte ma dagli esuberanti ornati medievali, dove la luce spiove sulle scale da una finestra in alto, la porta aperta dà su un praticello con vista su un verziere, la finestra - sollevata la tenda rossa - mostra l'Arno solcato da improbabili barche a vela. La stanza è stipata dei segni araldici e degli oggetti simbolici incontrati nel disegno del 1849, allestiti però più fantasiosamente. Né manca, nella zona intermedia, l'affaccio su un ambiente di servizio dov'è un lavamani con rubinetto e serbatoio sferico in rame, destinato a riaffacciarsi più volte nell'imagerie rossettiana⁴¹, così come lo specchio convesso nello studio di Dante, accessorio di origine fiamminga stabilizzato nel repertorio preraffaellita⁴². Ridotte a quattro, le figure occupano

con plastica imponenza il centro dello studio, in panni dagli spessi ricaschi nelle ricche sfumature del porpora, del viola e del verde, in alternanza con campiture d'un rosso smagliante. Dante, colto in ginocchio, in adorazione della donna angelicata, corrucciato si volta di scatto al tocco premuroso dell'amico, mentre la sua mano destra, che artiglia il ginocchio in una stretta convulsa, ne tradisce la tensione. La matura coppia a sinistra, pur restando indietro, partecipa dell'intensità dolorosa del frangente, come anche in loro rivelano le mani: sono allacciate strette quelle della donna alla destra dell'uomo, si infila invece sotto il braccio del giovane la sinistra di lui in un gesto di molteplice significato, che trattiene il bene intenzionato intruso e al tempo stesso gli addita Dante, affinché ne comprenda lo stato d'animo e ne abbia riguardo. La gestualità esplicita e l'espressività intensa alzano la temperatura emotiva dell'azione: è resa teatrale, quasi presentimento di cinema.

A voler allineare le rappresentazioni rossettiane di soggetti danteschi, sia quelli desunti dalla biografia dell'Alighieri sia i non molti ispirati a episodi della Divina Commedia, comprendendovi gli studi grafici preliminari per le singole figure⁴³, si delinea un fil rouge che attraversa il pensiero e l'attività artistica di Dante Gabriel Rossetti, non senza trasformazioni: dal puntiglioso naturalismo delle prime prove a un'astrazione di risonante intensità simbolica negli anni più tardi.

I quattro anni fra i due Dante disegna un angelo sono scanditi da sperimentazioni iconografiche di alto tenore sentimentale, sempre riferite agli anni giovanili del poeta. Spiccano gli acquerelli di notevoli dimensioni *Giotto Painting the Portrait of Dante* del 1852⁴⁴, preceduto da uno studio preliminare a penna con varianti, e *Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast, Denies Him Her Salutation*, studiato in disegni a partire dal 1851 e ultimato nel 1855⁴⁵. La visione offerta dal primo, che si svolge su un ponteggio nella cappella del palazzo del Bargello, sviluppa in direzione meramente allegorica uno spunto di partenza dotato di un suo fondamento storico. Dante Gabriel Rossetti, consapevole dell'originalità della studiatissima composizione, così la descrive in una lettera a Woolner del 1° gennaio 1853:

L'episodio centrale è uno dei miei vecchi temi, Giotto che dipinge Dante, trattato però in modo abbastanza diverso da quanto ti sarà capitato di vedere finora, con le figure di Cimabue, Cavalcanti, Beatrice e alcune altre donne. Illustra un passo del Purgatorio che forse conosci, in cui Dante parla di Cimabue, di Giotto, dei due Guido, Guinizelli e Cavalcanti (quest'ultimo l'ho ritratto mentre legge ad alta voce le poesie del primo, che allora era già morto) e, implicitamente, di se stesso. Per l'introduzione di Beatrice, che con le altre donne (di cui si intravedono solo le teste sotto l'impalcatura) sta facendo una processione nella chiesa, cito un passo della Vita nuova. Ho così riunito in un episodio reale, personificandoli, tutti gli elementi che hanno influito sulla giovinezza di Dante: arte, amicizia e amore. Credo che la combinazione sia la migliore che mi sia mai riuscita per illustrare questo momento della vita del poeta, e anche il disegno è sicuramente tra i più belli che abbia mai realizzato⁴⁶.

Si è rilevato a ragion veduta lo spunto autobiografico della competizione e del superamento, poiché la fama di Giotto già oscura quella di Cimabue e Dante "cacerà dal nido" i due Guido, Guinizelli e Cavalcanti, così da raggiungendo l'immortalità simboleggiata dalla melagrana che sta sbucciando. Il gioco sottile delle emozioni tesse nel ristretto spazio una ragnatela di sguardi: Giotto fissa Dante per disegnarne il noto profilo, Cimabue l'osserva intento, presago del proprio incumbente tramonto, Dante spia Beatrice che passa a capo chino, Guido adocchia la melagrana che annuncia l'immortalità dell'amico, a lui superiore. In una successiva versione incompleta e parzialmente acquerellata del soggetto, del 1859 circa⁴⁷, Dante Gabriel concentrò la scena sui soli Dante, Giotto e Guido, assegnando al pittore le fattezze di Holman Hunt, con capelli rossi e folta barba, e all'amico quelle del ben chiamato poeta Algernon Swinburne, con esiti di suggestivo anacronismo. Destinato a occupare la parte centrale di un trittico, il soggetto sarebbe stato affiancato da un Dante a Verona, studiato solo in disegni.

Per il secondo dei due acquerelli l'unica fonte è un episodio della Vita nuova⁴⁸: Beatrice ha inteso di cortesi attenzioni dedicate da Dante ad altre donne – donne dello schermo, ma lei non lo sa – e, incontrandolo a una festa, gli nega il saluto e lo getta nella disperazione. La resa di Dante Gabriel Rossetti è vivida e immaginosa,

affollata di figure compresse nell'angusto spazio tra due rampe di scale e la soglia della casa festante. Magri angeli affrescati sul muro esterno, ghirlande, infiorate sui gradini, allegri vendemmiatori costruiscono lo scenario medievaleggiante (ma la contadina discinta tiene più del Cinquecento veneziano), mentre al centro si giustappongono Beatrice, entro una compatta schiera di fanciulle come lei vestite in blu e verde, e Dante in lucco rosso, sorretto nel suo mancamento da un amico, mentre invano una piccola fioraia in giallo gli porge un mazzolino. Per Dante il modello è ovviamente il ritratto giottesco copiato da Kirkup, per l'altera Beatrice posa Elizabeth Siddal, modella, amante e finalmente, nel 1860, moglie di Rossetti.

Se il motivo di Dante sui ponteggi di Giotto gode di limitato seguito (ma in Italia merita ricordare le rievocazioni storicistiche di ambito veneto con Dante che visita Giotto nella Cappella degli Scrovegni⁴⁹ di Leopoldo Toniolo e di Giovanni Battista della Libera)⁵⁰, ben altra risulta la presa del tema del "saluto di Beatrice", che tornerà a occupare l'inventiva di Rossetti in anni seguenti. Amato e diffuso in ambito preraffaellita e non solo, esso raggiunge l'apice della popolarità col quadro di Henry J. Holiday, entrato stabilmente nell'iconografia dantesca⁵¹, in cui Dante dal ponte di Santa Trinita (si vede il Ponte Vecchio in ricostruzione per l'alluvione del 1235) ammira Beatrice biancovestita, che passa tra Monna Vanna e la serva, guardando davanti a sé con pudica soavità.

Dagli anni cinquanta alla morte il lavoro di Dante Gabriel Rossetti per infondere carne, sangue, umane inclinazioni e credibili passioni alle remote vicende dantesche non conosce sosta, alternando fantasiose ricostruzioni a sfondo biografico con episodi della Divina Commedia. Alla richiesta di sette scene tratte dal Purgatorio da parte di John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti rispose consegnando nel 1855 due soli acquerelli, entrambi tratti dal XXVIII canto: Dante's Vision of Rachel and Leah, l'una in abito violaceo in quanto allegoria della vita contemplativa, l'altra in verde in quanto allegoria della vita attiva⁵², e Dante's Vision of Matilda Gathering Flowers: quest'ultimo probabilmente basato sul disegno a penna e inchiostro bruno di Oxford, è attualmente irripetibile⁵³. In entrambe le scene, la serena ambientazione in boschetti e prati fioriti guida l'artista a un'analitica immersione nel vero della natura, secondo quel criterio di adesione alla verità raccomandato da Ruskin - e condiviso in sommo grado da Millais - che ebbe un interessante banco di prova nel nuovo University Museum di Oxford, a opera di artisti indirizzati da Ruskin stesso verso la proliferazione degli ornati botanici⁵⁴.

Ben più intensa è l'aura drammatica che pervade il trittico di Paolo e Francesca⁵⁵, risalente al 1855 nella sua prima versione, dove Dante Gabriel si misura con un soggetto già più volte trattato da altri artisti europei e inglesi, entusiasti questi ultimi di poter stringere in sintesi il poema dantesco col ciclo arturiano, lettura galeotta per i due cognati. Egli non rinnega un debito, per la composizione della prima scena, col quadro di William Dyce Francesca da Rimini⁵⁶; è tuttavia con spiccata originalità che nei tre scomparti svolge la storia su piani temporali diversi, presentando il bacio fatale a sinistra come un flashback che mette in figura quanto Francesca (a destra, avvinta a Paolo) sta narrando a Dante e a Virgilio, commossi ascoltatori al centro. La stanza del castello di Gradara ha i tratti medievali che conosciamo, sia pure declinati con fantasiosa libertà (si veda l'enorme e improbabile finestra rotonda, che serve a racchiudere i due amanti in un'aureola luminosa)⁵⁷, mentre il tetro luogo del canto V tende a una simbolica astrazione, con i due viaggiatori confinati in una stretta striscia divisoria dal fondo unito chiaro e i due peccatori travolti da una "bufera infernal" di gocce allusive, battenti in file diagonali. Ormai lontano dalle illustrazioni naturalistiche e spesso scopertamente sensuali della prima metà del secolo, Dante Gabriel Rossetti sta superando le tappe di un percorso che annuncia e percorre il simbolismo.

Risulta decisiva, in questo senso, l'invenzione Dantis Amor del 1860 (anno del matrimonio con Siddal) su un pannello di mogano, destinata a un elaborato arredo nella Red House di William Morris a Bexleyheath, ma infine rimasta isolata e non finita⁵⁸. In un campo ricco di stilizzati ornati stellari e radianti, diviso in due diagonalmente, domina Amore: pagano e sensuale per l'arco e le frecce ereditati da Cupido, e altresì cristiano e spirituale per le ali fiammanti e serafiche corrispondenti alla visione dantesca.⁵⁹ L'universo visionario di Dante Gabriel Rossetti sembra sfuggire a ogni definizione di spazio, ma incorpora il tempo, poiché la meridiana incompiuta in mano ad Amore dovrebbe segnare l'ora nona: quell'ora in cui, morendo, Beatrice inscritta nella luna sale a contemplare Cristo sfiorante nel sole. Prevista come centro di

un trittico, la tavola doveva avere ai lati due scene che furono invece rese autonome e riunite in un dittico, *The Salutation of Beatrice*: ancora il tema del saluto a Dante, qui suddiviso in terreno, in vita, a sinistra e celeste, dopo la morte di lei, a destra, come puntualmente commentano i versi e le frasi iscritte. Al centro, un esile Dantis Amor regge la fatidica meridiana⁶⁰.

Ancora un soggetto inventato e inedito tratto dalla Vita nuova è il *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice*, il "Sogno di Dante", acquerello su carta nella prima versione, del 1856, ma concepito fin dal 1848⁶¹, seguito da una seconda versione a olio su tela (ora a Liverpool), replicata negli anni settanta e ottanta. Nel sogno Dante, presago della morte di Beatrice, viene condotto a vederla giacente su un lettuccio da Amore, che osa baciarla: due donne vestite di verde tengono sollevato un lungo drappo sulla defunta. Dalla prima redazione su carta alle versioni su tela, non solo la pittura si fa più densa e sontuosa - complice la sua nuova modella, Jane Morris, di lineamenti sensuali e chiome opulente -, ma anche l'invenzione si complica e si arricchisce di notazioni descrittive e simboliche. A quest'altezza cronologica, Dante Gabriel Rossetti si è messo alla prova col suo quadro più dantesco e personale insieme, la *Beata Beatrix* del 1864 (fig. 6), che viene considerata un estremo omaggio alla moglie Elizabeth, morta due anni prima per un'overdose (intenzionale, pare) di laudano⁶². Nell'attimo d'un estatico trapasso, Beatrice siede in primo piano, vestita di verde, e una sacra colomba rossa lascia cadere un bianco fiore di papavero - droga e oblio - nelle sue mani aperte. È l'ora nona, come indica la meridiana. Il sole che splende sull'Arno non manda la sua luce nei verzieri d'una Firenze solitaria e deserta - "Quomodo sedet sola Civitas!" - dove lontani e afflitti vagano Dante e il rosso Amore, ormai separati. Come scrisse lo stesso Rossetti a Mrs. William Cowper-Temple il 26 marzo 1871:

Bisogna ricordare, osservando il quadro, che esso non intende assolutamente rappresentare la morte, ma raffigurarla come uno stato di trance, in cui Beatrice [...] è improvvisamente rapita dalla terra al cielo. [...] Essa, attraverso le palpebre chiuse, è consapevole di un mondo nuovo, come è detto nelle ultime parole della Vita nuova: "Quella beata Beatrice che gloriosamente mira nella faccia di colui qui est per omnia saecula benedictus"⁶³.

Rossetti tornerà alle rime amorose di Dante nel 1881 con una vivace e delicata interpretazione del sonetto Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io: *The Boat of Love*⁶⁴, la "Barca dell'amore", in cui le tre coppie s'imbarcano sul fragile "vasel" pilotato da un alato Amore, scendendo all'imbarcadero sotto gli sguardi di una piccola folla, che festeggia la partenza tra un agitar di frasche e un risuonar di musiche.

La sua modella e amata, dopo varie storie con diverse donne, è ormai Jane Burden, moglie di William Morris: è lei la Beatrice con la ricca capigliatura sparsa in fitte onde che Dante accoglie a bordo con malcelata passione, e che giace morta sul lettuccio offrendosi al bacio di Amore. È lei la Beatrice che in un tardo *The Salutation*⁶⁵ incede biancovestita e sola per le strade fiorite di una "Firenze fantastica [che] mescola il suo Medioevo a quello di Oxford",⁶⁶ avendo concesso il saluto a Dante, che presso un pozzo si riprende sotto l'ala vermiglia d'Amore. Ed è ancora lei La Pia, versione rossettiana della popolare eroina Pia de' Tolomei, rivisitata da tanti artisti in Europa e in Inghilterra: l'infelice sposa del V canto del Purgatorio, la cui bellezza potente e malinconica si spegne reclusa in Castel di Pietra tra le malsane lande maremmane. Per il paesaggio, Dante Gabriel Rossetti si documentò grazie a schizzi delle paludi a lui inviati da Charles Fairfax Murray, artista e mediatore dai molti talenti, inserito nella colonia anglofona basata a Firenze ed efficace tramite fra l'arte italiana e l'ambiente inglese, Ruskin compreso⁶⁷.

Come l'Alighieri incontra la Portinaria in pubblico, così Dante Gabriel Rossetti avvista la sconosciuta Jane a teatro, restando incantato dalla sua bellezza, o meglio, dalla sua corrispondenza a un tipo fisico da lui inseguito di donna in donna, da Lizzie Siddal a Fanny Cornforth e all'attrice Ruth Herbert, che cinse d'assedio fino a convincerla a posare per lui nel 1858-1859⁶⁸, fino ad Alexa Wilding. Un'acuta descrizione delle fattezze e del temperamento di quest'ultima modella dà conto dell'ideale perseguito da Dante Gabriel Rossetti: "Un viso adorabile, splendidamente modellato in ogni lineamento, pieno di quiete serena, dolce e mistica [...]. Sedeva come la Sfinge in attesa di essere interrogata e dava sempre una risposta vaga"⁶⁹. Lei e le altre posarono per una lunga serie di "bellezze imponenti, indolenti, distanti"⁷⁰.

Le capostipiti di questo tipo femminile, con lo sguardo votato all'impassibilità e labbra di curva generosa perennemente sigillate, sotto un'effusione di chiove rigogliose⁷¹ sul collo torreggiante, vanno cercate non tanto ormai nelle Madonne dei primitivi, quanto piuttosto nelle donne del Rinascimento italiano, specialmente nella Venezia di Giorgione e nella Firenze di Sandro Botticelli, in storie e ritratti a tema muliebre dove la pungente avvenenza dei lineamenti dei soggetti va di pari passo con l'aria introspettiva se non addirittura assente, al limite della vacuità. E qui sarà da concedere il dovuto spazio a una vicenda che deve ancora ottenere, nella fiorente letteratura artistica sulla Confraternita e su Rossetti in particolare, l'attenzione che merita.

Smeralda

Noto, ma non abbastanza commentato al di fuori delle cerchie specialistiche è il passaggio tra le mani di Dante Gabriel della cosiddetta Smeralda Bandinelli, una tavola di notevoli dimensioni dipinta da Sandro Botticelli negli anni settanta del Quattrocento, che Rossetti acquistò nel 1867 e rivendette nel 1880⁷² (la replica di Christiana Jane Herringham). Dietro la tavola egli scrisse di proprio pugno una nota di proprietà su un'etichetta⁷³, aggiungendo che la donna aveva il volto della Primavera botticelliana. L'ammirazione per la pittura di Sandro Botticelli stava dilagando nell'Inghilterra vittoriana: si trattava di un'autentica riscoperta, giacché in patria – per quanto sembri oggi impossibile – Sandro era stato dimenticato già poco dopo la sua morte nel 1510. I Medici, proprietari di molti quadri comprese le grandi allegorie mitologiche La Primavera, Nascita di Venere, Pallade e il centauro, li distribuirono in residenze e ville, e anche sotto le successive dinastie dei Lorena e dei Savoia i dipinti giunsero lentamente e alla spicciolata agli Uffizi. In Inghilterra la rivalutazione della pittura di Sandro ebbe inizio già nel Settecento, grazie ai resoconti dei viaggiatori del Grand Tour e ai primi acquisti sul mercato dell'arte, sempre più fiorente a causa dei rivolgimenti politici e militari che, a partire dalla Rivoluzione francese, mutarono gli assetti di potere e di ricchezza stabilizzati dall'ancien régime, decretando la soppressione delle corporazioni religiose e l'impoverimento di intere classi sociali; ne conseguì la circolazione nel mercato internazionale di innumerevoli opere d'arte, espropriate da chiese e conventi o vendute dalle grandi famiglie decadute. Un'alacre attività di acquisti in Italia per conto dei musei londinesi vedeva tra i protagonisti Sir Charles Eastlake, artista e conoscitore e dal 1855 primo direttore della National Gallery, nonché amico dei Preraffaelliti⁷⁴. Non meno importante delle acquisizioni museali della Dulwich Picture Gallery e poi della National Gallery fu l'epica mostra del 1857 a Manchester, "The Art Treasures of Great Britain", dove figuravano cinque quadri botticelliani. E il 12 e 13 giugno 1863, nella vendita all'asta della collezione di quadri del rev. Walter Davenport Bromley presso Christie's, tra vari dipinti fiorentini furono esposti al pubblico quattro Botticelli.

Anche John Ruskin si procurò un quadro di Botticelli, una Madonna col Bambino di bottega acquistata per lui da Murray, e che giudicò bruttissima⁷⁵. Ma nel 1871 apprezzò la Natività mistica in una mostra e nel suo viaggio a Roma del 1872 ammirò gli affreschi nella Cappella Sistina e, incantato dalla figura di Sefora, la figlia di Jetro (che copiò abilmente a colori)⁷⁶, prese a studiare e ad apprezzare la pittura di Sandro quale punto d'incontro fra l'armonia formale dei greci e l'arte cristiana, sino a definire l'artista un pittore universale, il più grande tra i fiorentini, disinteressato e meritoriamente dedicato alla gente comune⁷⁷. Già Walter Pater, influente critico ed esteta, aveva pubblicato nel 1870 *Fragment on Sandro Botticelli*, nel quale sottolineava la compresenza di bellezza e di mestizia nella Venere e nelle Madonne, avanzando anche l'ipotesi, destinata a crescenti fortune, che in tutte loro fosse ritratta la bellissima Simonetta Vespucci, l'amata ideale di Giuliano de' Medici morta in giovane età. Con la "Botticelli-mania" raggiunse il suo apice il culto inglese per la Firenze del Rinascimento, che aveva avuto un decisivo avvio con la pubblicazione della *Vita di Lorenzo il Magnifico* di William Roscoe, nel 1806, e che produsse frutti concreti inducendo un gran numero di inglesi dell'alta società, di letterati e di artisti a visitare Firenze o addirittura a stabilirvisi, godendo dei tesori d'arte, ma anche del clima mite e della vita piacevole tra i palazzi del centro e le belle ville dei dintorni⁷⁸.

Un ulteriore motivo di fascino del riscoperto Botticelli, che non poté sfuggire a Dante Gabriel Rossetti, era la saldatura con

Dante Alighieri. Nel 1845 il British Museum aveva acquistato dai mercanti della ditta W & G Smith (i fratelli William e George) un importante nucleo di antiche stampe italiane, di cui facevano parte le diciannove illustrazioni dell'Inferno incise da Baccio Baldini su disegni di Sandro per l'edizione della *Commedia* curata da Cristoforo Landino nel 1481. Si iniziava inoltre a diffondere la conoscenza del volume di 88 tavole delle tre Cantiche disegnate e in parte dipinte da Botticelli per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ai primi del Cinquecento: un codice di pregio straordinario che, visto a Roma da Füssli e da Flaxman, nel 1816 era approdato sul suolo inglese nelle collezioni di Alexander, decimo duca di Hamilton⁷⁹.

Nella Smeralda botticelliana, la ritratta si affaccia all'esterno dall'estremità di un'altana ombrosa in cui irrompe la luce solare; sulla sua figura, messa in risalto dalla sopravveste di velo dai bordi dorati, che smorza con velature trasparenti il rosso intenso della gamurra sottostante, convergono le linee prospettiche dello spazio ristretto tra l'apertura bipartita da una colonna e una porta chiusa. Dal volto acuto il suo sguardo fermo raggiunge direttamente l'osservatore, e dalla cuffia sfuggono ciocche fittamente ondulate di color biondo-rosso. Sull'accesa immaginazione di Dante Gabriel Rossetti la Smeralda dovette produrre una magnetica seduzione, ancor più intima e intensa dell'attrattiva che il quadro esercita tuttora sui visitatori del Victoria and Albert Museum: era l'antenata della sua donna ideale, dall'aspra e pallida bellezza incorniciata di ricci fulvi, dallo sguardo diretto e fermo, sicura di sé pur nelle controllate angustie di un palazzo fiorentino. Sotto il segno dell'esaltante congiunzione tra Dante e Botticelli, Smeralda si prestò a impersonare la "gentile donna giovane e bella molto" che, secondo il racconto nella *Vita nuova* (XXXV-XXXVI), dall'alto di una finestra aveva guardato Dante con pietà per il suo dolore alla perdita di Beatrice, tanto che egli dovette fuggire per non rischiare d'innamorarsene tradendo la memoria della morta. Dal vagheggiamento di sguardi scambievoli, amorosi pallori, gentilezza e pietà prende forma La donna della finestra (*The Lady of Pity*), a lungo lavorata dal 1870 fino al completamento del quadro a olio nel 1879⁸⁰. Per un intrigante, duplice passaggio ella è Smeralda che, idealmente assimilata alla "gentile donna" dantesca, si cala nelle sembianze di Jane. Ed è suggestiva coincidenza che Rossetti vendesse il suo Botticelli nel 1880, dopo avere ultimato *La donna della finestra*, come se Smeralda avesse integralmente trasfuso il suo potenziale di remota musa ispiratrice nella vivente Jane e il suo fascino, così esorcizzato, si fosse esaurito – anche se, naturalmente, le motivazioni che spinsero Rossetti a privarsi del quadro fiorentino potevano ben risultare da un mero calcolo utilitaristico.

Solo un'altra donna dantesca al di fuori di Beatrice aveva sollecitato in passato la fantasia di Dante Gabriel, che l'aveva estratta dalla virtuosistica canzone *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (una delle ostiche "rime petrose", tradotta da Rossetti stesso col titolo *Sestina of the Lady Pietra degli Scrovigni*, si pensa nei tardi anni quaranta): e divenne *Madonna Pietra*, seducente busto di nuda, con un globo di cristallo a riflettere l'aspro paesaggio rupestre intorno⁸¹.

Firenze

L'ispirazione alla pittura di Sandro Botticelli pervade l'opera di svariati artisti dell'età vittoriana, generando fenomeni ben noti di reinterpretazione originale, in cui sulla maniera elegante e sinuosa di Sandro – e non solo – si plasma una narrativa dedita a iconografie peregrine, spesso suggerite dai miti mediterranei e dalle saghe nordiche. Il caso supremo è quello di Edward Burne-Jones, a più riprese entusiasta viaggiatore in Italia e visitatore di musei⁸²; ma non mancano esempi di rielaborazione pressoché letterale di celebri quadri di Botticelli e di altri fiorentini, da Masaccio e Angelico a Luca Signorelli⁸³ e a Piero di Cosimo, quale si riscontra soprattutto in più periferici e attardati epigoni del movimento preraffaellita.

Merita per questo riportare lo sguardo sulla Firenze ottocentesca dove, sia detto per inciso, entro un generale e diffuso revival storicistico che attingeva alla grande arte del Trecento e del Quattrocento, Dante aveva ricevuto molteplici omaggi in termini di studi, di rappresentazioni artistiche, di consolidate leggende⁸⁴ e non meno di esaltazione politica e civile per la proiezione della sua figura nelle attualissime vicende dell'Italia appena unita: manifestazioni culminanti con le celebrazioni del 1865, allorché coincisero il sesto centenario della nascita dell'Alighieri e il trasferimento della capitale a Firenze. Qui la colonia anglofona, numero-

sa e fervida già nel periodo risorgimentale,⁸⁵ da un lato provvedeva materiali di prima mano agli studi e alla creatività artistica d'oltramanica (si è detto di Kirkup e di Murray), dall'altro sviluppava al proprio interno esperienze artistiche in sintonia con la comunità preraffaellita-vittoriana d'origine, col vantaggio di avere diretto accesso ai dipinti originali presi a modello, nonché di disporre di un sapiente artigianato locale, ancora operoso nel solco della grande tradizione toscana. È in questo melting pot di artisti, letterati, studiosi, collezionisti e mercanti stranieri basati nel centro di Firenze ma anche – e preferibilmente – in ville sulle colline che si svolgono varie vicende collegate con le madrepatrie⁸⁶. Vi furono tra loro presenze decisive per l'irradiamento degli Old Masters nell'apprezzamento e nel collezionismo internazionale, che aveva preso avvio col Grand Tour settecentesco ma raggiunse il suo picco nel secolo seguente con una massiccia esportazione di opere d'arte (in assenza di efficaci leggi di tutela), nello scenario di un mercato dominato dal "principe degli antiquari" Stefano Bardini. Con lui e con il più giovane antiquario Elia Volpi collaborò il pittore e copista inglese Sir William Blundell Spence, che possedeva l'Incoronazione della Vergine di Filippino Lippi, oggi nella Kress Collection (USA). A Firenze risiedeva l'anglo-fiorentino Frederick Stibbert, onnivoro raccogliatore d'arte e fondatore del museo omonimo. L'americano James Jackson Jarves, a Firenze dagli anni cinquanta e dal 1879 al 1882 con la carica di viceconsole, si distinse come instancabile acquirente di dipinti su tavola (molti in cattivo stato), venduti infine, in numero di ben 119, alla Yale University Art Gallery a New Haven. Pochi anni dopo, nel 1888, si stabilì a Firenze il lituano Bernard Berenson, raffinato conoscitore d'arte nonché regista di transazioni oltreoceano. Il londinese Herbert Percy Horne, formatosi alle abilità e al gusto dell'Arts and Crafts, dopo vari soggiorni a Firenze vi si trasferì nel 1905, creando un suo museo in un palazzo storico. E questi sono solo i casi più clamorosi e noti.

A fronte dell'entusiasmo inglese per le antiche arti fiorentine, il letterato e anglista Enrico Nencioni espresse una diagnosi tanto sconcertante quanto disincantata:

Le più ammirabili ricostruzioni di epoche morte, i più profondi studi sulla pittura e sulla musica italiana, ci vengono d'oltr'alpe. Roma, Firenze, Venezia, antiche e moderne, bisogna cercarle nelle pagine di Ruskin, di Browning, di Hawthorne, di James, del Taine, del Symonds, di Vernon Lee. Noi siamo, in generale, [...] troppo puramente eruditi, archeologi, ed archivisti. Si vede e si giudica troppo dalla nostra stanza di studio, dalla penombra delle biblioteche, e si vede tutto, paesaggi, uomini e cose, tra la polvere dei vecchi scaffali. Il letterato, il professore uccide in noi troppo spesso l'uomo e l'artista; e un fondo di retorica e di pedanteria ci avvelena e paralizza le nostre forze⁸⁷.

Tra gli artisti che lavorarono a Firenze nel tardo Ottocento, collocandosi tra gli epigoni di un ormai diffuso e diversificato Preraffaellismo e continuando perciò a trarre sostanza ispiratrice dai grandi maestri del passato, merita ricordarne almeno due: John Roddam Spencer Stanhope - allievo di George Frederic Watts⁸⁸ e di Burne-Jones, frequentatore di Firenze per ragioni di salute e là rimasto dal 1880 fino alla morte, nel 1908, nella villa Nitti a Bellosguardo - e sua nipote Evelyn De Morgan, valorizzata ultimamente fra le donne della cosiddetta Pre-Raphaelite Sisterhood. Con altri inglesi, artisti e non soltanto, Spencer Stanhope contribuì all'ornamento delle due chiese della comunità inglese: The Holy Trinity Church in via Lamarmora, per la quale allestì col cornicista Bertini i maestosi polittici dell'altare della Resurrezione e dell'altar maggiore⁸⁹, e St Mark's in via Maggio. Si dedicò inoltre a quadri neo-rinascimentali, dalla resa potente per il disegno fermo e le dense stesure cromatiche, con episodi evangelici nonché con spunti mitologici talora risolti in seducenti nudi di Venere, Flora e Andromeda ispirati a Botticelli e dintorni⁹⁰.

Sua nipote Mary Evelyn Pickering, più conosciuta con il cognome del marito William De Morgan, ceramista e novellista collaboratore di Morris, alternò periodi in Inghilterra a soggiorni a Firenze, dove seguì l'insegnamento dello zio e approfondì la conoscenza diretta degli Old Masters: ne risultò una produzione fitta di figure femminili, animate dal misticismo del quale De Morgan era cultrice, come spiritista esperta di "scrittura automatica".⁹¹ Oltre alla melodiosa sinuosità della linea e allo sfarzo del colore, De Morgan trasse da Botticelli copie fedeli (La nascita di Venere) nonché motivi ben riconoscibili, come Flora del 1894 dalla Primavera, la coppia di semidei volanti in Night and Sleep (1878) e in Boreas and Orietyia

(1896) presi da Zefiro e Aura nella Nascita di Venere, e perfino in Demeter Mourning for Persephone (1906), un tratto del meno popolare Botticelli tardo: quell'espressionistica inclinazione della figura che comunica disperazione e sconcerto, visibile ad esempio nella Storia di Lucrezia che si trovava nella rinomata collezione inglese di Lord Ashburnham, prima di emigrare oltreoceano⁹².

Potremmo continuare ricordando Maria Spartali Stillman, modella – è lei la Fiammetta di Rossetti – e pittrice di formazione preraffaellita tra Londra e Firenze, e altri personaggi ed episodi che consentirebbero di entrare ancor più addentro in quell'irripetibile incrocio di cultura e di fantasia che, nell'Inghilterra vittoriana, pose al centro del desiderio creativo la Firenze di Dante e di Botticelli abitata da Beatrici e da Smeralde, muse antiche per giovani artisti. E da Simonette, bisogna aggiungere, poiché dopo il suggerimento di Pater dagli anni ottanta in poi si consolida l'identificazione della Vespucci in tutte le donne di Sandro, fino a generare per mano di Eleanor Fortescue-Brickdale, in data molto avanzata - 1922! - un dipinto sconcertante per l'esercizio di una filologia allucinata e allucinante qual è *Botticelli's studio: The first visit of Simonetta presented by Giulio and Lorenzo de Medici*, in collezione privata.

L'eredità del Preraffaellismo era da tempo convertita in sofisticata illustrazione, così da entrare in permanenza, attraverso i libri illustrati per ragazzi e non soltanto, nel DNA estetico inglese. Ma qui occorre fermarsi e rinviare alla sconfinata bibliografia internazionale che, integrata da eccellenti siti web, consente un dovizioso recupero di informazioni e di immagini sui Preraffaelliti e sui componenti della colonia anglo-fiorentina. Anche nei loro confronti la Firenze odierna è debitrice dell'attenzione internazionale ad essa rivolta per il patrimonio artistico, per l'architettura e per il paesaggio circostante, che in tanta misura ha contribuito alla tutela della città e del territorio fino ai nostri giorni.

- ¹ Per una trattazione d'insieme sul movimento mantiene il suo valore T. Hilton, *The Pre-Raphaelites*, London 1970, con riedizioni successive.
- ² In occasione della mostra "Dante Gabriel Rossetti" (Liverpool, Walker Art Gallery, ottobre 2003 - gennaio 2004 e Amsterdam, Van Gogh Museum, febbraio-giugno 2004), con catalogo a cura di J. Treuherz *et al.*, London-New York 2003), l'editoriale *Rossetti in retrospect* nel "Burlington Magazine", 146, 2004, p. 3 riassume e commenta le principali mostre su Rossetti e i Preraffaelliti fino ad allora. In seguito, sul movimento sono state allestite numerose altre mostre, tra le quali le recenti "Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde" (Londra, Tate Britain, settembre 2012 - gennaio 2013; Washington, National Gallery of Art, febbraio-maggio 2013; Mosca, Museo Statale di Belle Arti A.S. Puškin, giugno-settembre 2013), catalogo a cura di T. Barringer *et al.*, London 2012; "Preraffaelliti, l'utopia della bellezza" (Torino, Palazzo Reale, aprile - luglio 2014), catalogo a cura di A. Smith, Milano 2014; "The Rossettis" (Londra, Tate Britain, aprile-settembre 2023, Wilmington, DE, Delaware Art Museum, ottobre 2023 - gennaio 2024), catalogo a cura di C. Jacobi e J. Finch, London 2023.
- ³ F. Benzi, L'idea dell'Italia, il Medioevo e il naturalismo pittorico nell'estetica dei Preraffaelliti, in *Eccentricità: rivisitazioni sull'arte contemporanea. 1750-2000*, Milano 2004, pp. 27-38; C. Harrison *et al.* (a cura di), *I Preraffaelliti e il sogno italiano*. Da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones, catalogo della mostra (Ravenna, MAR, febbraio - giugno 2010; Oxford, Ashmolean Museum, settembre-dicembre 2010), Cinisello Balsamo 2010; M. T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, febbraio-giugno 2011), Milano 2011.
- ⁴ Tra i vari studi, si vedano J. Marsh, *Pre-Raphaelite Women Artists*, pubblicato in occasione della mostra (Manchester City Art Galleries, novembre 1997 - febbraio 1998; Birmingham Museum and Art Gallery, marzo-maggio 1998; Southampton City Art Gallery, giugno-agosto 1998), New York 1997; J. Marsh (a cura di), *Pre-Raphaelite Sisters*, London 2019; G. Youde, R. Wilkes, *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, Bern, Bern 2022.
- ⁵ Gli altri associati furono William Michael Rossetti (fratello di Dante Gabriel) e poi James Collinson, Frederic George Stephens e Thomas Woolner.
- ⁶ Come è noto, il "secondo preraffaellismo" si individua nella collaborazione tra Dante Gabriel Rossetti, William Morris e Edward Burne-Jones, iniziata nel 1861 con la fondazione di "The Firm". Da Morris prenderà poi le mosse il movimento Arts and Crafts, con Walter Crane.
- ⁷ L'opera più famosa di Pugin, convertitosi dalla religione anglicana a quella cattolica nel 1835, è *Contrasts, or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day; shewing the Present Decay of Taste*, Salisbury 1836 (seconda edizione riveduta London 1846). Pugin progettò numerose chiese e arredi in stile gotico.
- ⁸ Nella sterminata bibliografia, resta un punto di riferimento l'opera in due volumi di T. Hilton, John Ruskin, New Haven 1988 e 2000.
- ⁹ Tra i testi monografici riguardanti la vita e l'opera di Dante Gabriel Rossetti è d'obbligo segnalare V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)*. A Catalogue Raisonné, Oxford 1971. Dei numerosi studi di M.T. Benedetti, il più recente è il fascicolo monografico di "Art e Dossier", n. 410, maggio-giugno 2023. Per le voci in cui è completo, torna utile il sito rossettiarchive.org.
- ¹⁰ D.G. Rossetti, *Dantis Tenebrae (In Memory of my Father)*, scritto nel 1861, pubblicato per la prima volta in *Poems (privately printed)*, First Trial Book, London 1869, ripubblicato in *Poems* nel 1870 e in *Poetical Works*, London 1891, p. 299 (disponibile online su rossettiarchive.org).
- ¹¹ Nel 1782 furono pubblicate la prima traduzione dell'Inferno a opera di Charles Rogers (1711-1784) e quella dei primi tre canti del poema realizzata da William Hayley, amico di Flaxman e committente di Blake a partire dal 1800. Nel 1785 apparve l'Inferno tradotto da Henry Boyd (1750-1832), di cui ci è pervenuta una copia, annotata da Blake, che fu tuttavia donata all'artista da William Hayley soltanto nel 1800. Blake conosceva con ogni probabilità la traduzione dell'episodio del conte Ugolino contenuta nel trattato *A Discourse on the Dignity, Certainty, and Advantage of the Science of a Connoisseur (1719)* di Jonathan Richardson. Cfr. S. de Santis, *How can I help thy Husband's copying Me? Dante tra Blake, Füssli e Flaxman*, in "Dante e l'arte", 7, 2020, pp. 102-128. Naturalmente fu una pietra miliare la traduzione di H.F. Cary, *Inferno (1805-1806)*, poi *The Vision: or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, 3 voll., London, 1814 (poi 1819, 1831, 1844).
- ¹² Sul dantismo inglese si veda A. Milbank, *Dante and the Victorians*, Manchester 1998. Vi sono segnalati, fra le prime manifestazioni, la curiosa iniziativa dei "Della Cruscani" a Firenze (1785) e i contributi di Samuel Coleridge, Ugo Foscolo, George Byron tra il 1818 e il 1819 e oltre. Sempre su Dante: F. Mazzecca, *Fortuna e attualità della Divina Commedia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in G. Brunelli *et al.* (a cura di.), *Dante. La visione dell'arte*, catalogo della mostra (Forlì, Museo San Domenico, aprile-luglio 2021), Cinisello Balsamo 2021, pp. 63-87, 89; ivi, D. Ekserdjian, *Il dantismo britannico da Blake a Leighton*, pp. 89-100. Vari testi in S. Cenni, E. Bizzotto (a cura di), *Intarsi danteschi*. Vita Nova e Comedia nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze, atti del convegno (Firenze, 1-2 ottobre 2021), Firenze 2023.
- ¹³ Si veda la poesia *L'ombra di Dante*, iniziata nel 1843, inclusa nella raccolta *Il veggente in solitudine*, Italia (sic) 1846, novena seconda, giorno quarto, pp. 261-268. La figlia Maria Francesca scriverà nel 1871 *A Shadow of Dante*, con intenti didascalici (cat. 628).
- ¹⁴ Si veda G. Oliva e M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, atti del convegno (Vasto, 10-12 dicembre 2009), Lanciano 2010. Ampio spazio ai Rossetti, in specie a Christina, e alle donne del milieu è dato in *The Rossettis*, cit. alla nota 2.
- ¹⁵ Fu specialmente attraverso Blake che Rossetti si avvicinò all'arte di Michelangelo, leggendo anche la *Vita di Ascanio Condivi (1553)*, che era disponibile in traduzione inglese fin dal 1746, e interessandosi ai sonetti di Vittoria Colonna.
- ¹⁶ Più ampie informazioni in E. Verdecchia, *Londra dei cospiratori. L'esilio londinese dei padri del Risorgimento*, Milano 2010.
- ¹⁷ Dante Gabriel Rossetti si recò più volte sul Continente a visitare Bruges e Parigi, ma non toccò mai il suolo italiano. La sua familiarità indiretta con i luoghi e i monumenti di Firenze scaturì da informazioni essenzialmente letterarie, quali quelle che sarebbero confluite ad esempio in *Mornings in Florence* di John Ruskin (1875), e da fotografie. Il fratello William invece viaggiò in Italia e nel 1860, a Firenze per la prima volta, rimase molto impressionato da Botticelli e scrisse: "On my return, I spoke about those works to my brother and others", cit. in G.S. Weinberg, *D.G. Rossetti's Ownership of Botticelli's "Smeralda Brandini"* in "The Burlington Magazine", 146, 2004, pp. 20-26. Merita però ricordare che nella novella *Hand and Soul* (non delle sue più note), dopo aver narrato le vicende del pittore aretino inventato Chiaro di Messer Bello dell'Erma, Rossetti immagina di trovarsi a Firenze nella primavera del 1847 e di visitare la Galleria Palatina trovando la "mezza chiusa" per manutenzione, con i quadri ammucchiati sul pavimento, sotto la sorveglianza del vecchio conservatore cavalier Ercoli, Qui l'io narrante scopre un quadretto, che viene descritto con sferzata inverosimiglianza: una tela raffigurante una Primavera con l'iscrizione *Manus animam pinxit* e la data 1239, inventariata come "figura mistica di Chiaro dell'Erma" (in "The Germ", n. 1, 1850).
- ¹⁸ All'insegna d'uno spericolato naturalismo, Simeon Solomon e Henry Holiday inventarono l'iconografia dell'incontro dei due bambini.
- ¹⁹ Nel 1859 era uscita la traduzione della *Vita nuova* con saggi di C.E. Norton, nel 1862 apparve quella di T. Martin.
- ²⁰ Scritto nel 1847-1848, *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)*. In the Original Metres together with Dante's *Vita Nuova*. Translated by D.G. Rossetti fu pubblicato nel 1861 (cat. 524).
- ²¹ Si veda V. Surtees, op. cit., cap. 6, *The quest for historical Beatrice*: ritenuta un allegorico ideale in Europa, era invece vista in Inghilterra come persona reale. H. Hinterhäuser, *La figura di Beatrice all'insegna del Romanticismo e del Simbolismo*, in M. Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, atti del convegno (Napoli, Istituto Universitario Orientale, 10-14 dicembre 1990), Napoli 1994, pp. 391-392. Sulla Beatrice di Dante era intervenuto anche Rossetti padre in uno scritto del 1842.
- ²² Si veda A. Mistretta, *The Pre-Raphaelite Brotherhood: parole in immagini*, immagini in parole, in G. Brunelli *et al.* (a cura di), *Dante. La visione dell'arte*, cit., pp. 107-112.
- ²³ Tra i contributi più recenti sull'argomento si veda D. Looney, D. Fargione e B. Rizzardi (a cura di), *Dante and Us: The Reception of Dante in Modern Angloamerican Culture*, in "CoSMo - Comparative Studies in Modernism", 20, 2022.
- ²⁴ Sul rapporto dei Preraffaelliti con gli Old Masters italiani e fiamminghi si vedano specialmente M. T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, febbraio - giugno 2011), Milano 2011; A. Smith (a cura di), *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, London 2017; e M. E. Buron (a cura di), *Truth & Beauty: the Pre-Raphaelites and the Old Masters*, New York 2018.
- ²⁵ Entro la vasta bibliografia sugli anglo-fiorentini, per gli argomenti artistici è consigliabile M. Ciacci e G. Gobbi Sica (a cura di), *I giardini delle regine: il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, aprile-agosto 2004), Livorno 2004.
- ²⁶ A lungo il manufatto in gesso fu ritenuto la maschera funebre di Dante, tratta da un calco del volto del defunto, mentre ora si tende a credere che derivi dal calco di un ritratto scultoreo perduto. Secondo una versione (non l'unica) della sua storia, essa fu trovata a Ravenna dallo scultore Lorenzo Bartolini verso il 1830 e passò da lui a Seymour Kirkup. Nel 1901 la vedova Kirkup la donò allo storico Alesandro D'Ancona e questi, nel 1911, al Comune di Firenze. È possibile che se ne fosse servito Frederic Leighton per il suo frontale Dante in esilio, 1864, collezione Andrew Lloyd Webber.
- ²⁷ Due dei manoscritti giunsero alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze tramite Lord Ashburnham. La consistenza del fondo dantesco kirkupiano è stata ricostruita grazie alle ricerche di S. Balloni: si veda *La collezione dantesca del barone Seymour Stocker Kirkup: notizie inedite e riscoperte*, in S. Cenni, E. Bizzotto (a cura di), *Intarsi danteschi*, cit.,

- pp. 205-213.
- ²⁸ La copia del Convivio fu acquistata all'asta dal colonnello Gillum, donata a Pasquale Villari e da questi al Museo Nazionale del Bargello: cfr. S. Balloni in C. Sisi, I. Ciseri (a cura di), *La mirabile visione. Dante e la Commedia nell'immaginario simbolista*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, settembre 2021 – gennaio 2022), Firenze 2021. Dal lucido furono tratte una cromolitografia pubblicata dalla Arundel Society e un'incisione di Paolo Lasinio. Kir- kup fornì anche disegni per l'Inferno nei Readings sulla Divina Commedia del dantologo inglese lord William Warren Vernon, sei volumi pubblicati da vari editori tra il 1834 e il 1909.
- ²⁹ Cfr. C. Sisi, I. Ciseri (a cura di), *La mirabile visione*, cit.
- ³⁰ Non mancò chi mise in dubbio l'identità dell'effigiato, rilevando la scarsa somiglianza con la ritrattistica conosciuta. Queste perplessità furono fugate dal ritrovamento di un altro inedito ritratto di Dante, nella sala dell' Udienza dell'antica sede dell'Arte dei Giudici e dei Notai e residenza del Proconsole nella via omonima a Firenze, a pochi passi dal Palazzo del Bargello,, dove nel 1933 al piano terreno, sotto lo scialbo, ricomparvero affreschi tre-quattrocenteschi commemorati fiorentini illustri. Anche qui Dante – della cui identità non si può dubitare, poiché insieme con Petrarca e Boccaccio rappresenta le "tre corone" delle lettere toscane – ha fattezze meno accentuate e grifagne di quelle che si stabilizzeranno sul finire del Quattrocento. Si veda l'esauriente contributo di M. M. Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca: conferme, novità e anticipazione dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna 2008, pp. 355-380.
- ³¹ Cit. da M. McLaughlin, *I Preraffaelliti e la letteratura italiana*, in C. Harrison et al. (a cura di), *I Preraffaelliti e il sogno italiano*, cit., p. 30.
- ³² Dal Decamerone, giornata II, novella VII: "Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna". Del quadro del 1859 nel Museum of Fine Arts di Boston scrisse il grande conoscitore John Gere: "first of the long series of [...] languidly voluptuous women", cit. nell'Introduzione a Dante Gabriel Rossetti Painter and Poet, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, gennaio-marzo 1973; Birmingham, City Museum and Art Gallery, marzo-maggio 1973), London 1973, p. 12). La modella era l'opulenta e carnale Fanny Cornforth. Di Bocca Baciata esiste un'altra versione, forse finita da Murray, ora a New York, Vassar College Collection (cat. 169). A Vision of Fiammetta, con Marie Spartali Stillman per modella, prende spunto dal sonetto LXVII del Boccaccio, Poscia che gli occhi mia la vaga vista (1878, collezione Andrew Lloyd Webber).
- ³³ G. Oliva (a cura di), *I "primitivi" italiani e la poesia di D.G. Rossetti*, in *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, atti del convegno (Vasto, 23-25 settembre 1982), Roma 1984.
- ³⁴ La prima versione, datata "Sept. 1848", è nel Royal Institute of British Architects a Londra (1963.1).
- ³⁵ "In quello giorno nel quale si compie l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io la disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E' riguardavano quello che io facea; e secondo che me fu detto poi, essi erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: 'Altri era testé meco, però pensava'", *La vita nuova XXXIV (XXXV)*, in *Dante Alighieri. Tutte le opere*, Firenze 1965, p. 29.
- ³⁶ Partito d'oro e di nero, alla fascia attraversante d'argento.
- ³⁷ Citole in inglese. Una molto simile è visibile, suonata da un angelo, nel codice trecentesco noto come Ormesby Psalter (University of Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 366), noto agli studi fin dagli anni trenta del XIX secolo.
- ³⁸ In particolare si potrebbero notare delle affinità con le figure allungate e sottili di Giovanni di Paolo nella Divina Commedia miniata da lui a Siena, con Priamo della Quercia, per Alfonso V d'Aragona re di Napoli (1444-1450). Lo splendido codice apparteneva al giornalista ed editore, nonché bibliofilo, Henry Yates Thompson (Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36).
- ³⁹ "I think that the central man of all the world, as representing in perfect balance the imaginative, moral, and intellectual faculties, all at their highest, is Dante": J. Ruskin, *The Stones of Venice (1851-1853)*, vol. III, *Grotesque Renaissance*, in *The Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, 39 voll., London 1903-1912, voll. IX-XI, p. 187. Si veda A. Milbank, *Dante and the Victorians*, Manchester 1998.
- ⁴⁰ Oxford, Ashmolean Museum, WA1894.16.
- ⁴¹ Come osservato da A. Craig Faxon, l'arredo fu copiato dall'incisione La nascita della Vergine di Albrecht Dürer, databile al 1500-1511 (Dante Gabriel Rossetti, Oxford 1989). Lo ritroviamo identico in Lucrezia Borgia (1860-1861, Londra, Tate) e nella Bella Mano (1875, Wilmington, DE, Delaware Art Museum).
- ⁴² La ricorrenza ossessiva dello specchio convesso, semplice o multiplo, nei disegni e dipinti di numerosi artisti preraffaelliti trova una precisa origine nell'ammirazione per i coniugi Arnolfini di Jan Van Eyck, acquistato ed esposto nel 1842 dalla National Gallery di Londra. Nella casa di Chelsea Rossetti possedeva ventiquattro specchi, di cui nove convessi: si veda A. Smith (a cura di), *Reflections*.
- ⁴³ Oltre a V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti*, cit., si veda C. Gizzi (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, settembre-ottobre 1984), Milano 1984.
- ⁴⁴ L'opera fu esposta alla mostra "The Old Watercolour Society. Exhibition of Sketches and Drawings" a Pall Mall nell'inverno del 1852 e presso la Royal Academy nel 1883. 120 anni dopo la Royal Academy lo espose di nuovo nella mostra "Pre-Raphaelite and Other Masters. The Andrew Lloyd Webber Collection".
- ⁴⁵ Noto in due versioni, l'una conservata alla Art Gallery of New South Wales di Sydney (431.2003) e l'altra all'Ashmolean Museum di Oxford (WA1942.156). Il soggetto fu esposto anch'esso nella mostra di Pall Mall (v. nota 45).
- ⁴⁶ Lettera n. 53.1 del 1° gennaio 1853 a Thomas Woolner, in W.E. Freeman et al. (a cura di), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 10 voll., Cambridge 2002-2015, vol. I, p. 224.
- ⁴⁷ Cambridge Mass., Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, 1943.488.
- ⁴⁸ *La vita nuova V (VI)*.
- ⁴⁹ Nel commento tardo-trecentesco alla Divina Commedia di Benvenuto da Imola (1330-1388) si ricorda la permanenza a Padova di Dante, durante il suo esilio, e una sua visita a Giotto, mentre questi stava ancora dipingendo la cappella degli Scrovegni, in un momento eventualmente precedente l'inaugurazione del 25 marzo 1305. Il sorprendente incontro padovano tra i due (che interrompe l'esegesi di Purg. XI, 69) è così riportato: "Accidit autem semel quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis iuuenis, unam cappellam in loco ubi fuit olim theatrum, sive harena, Dantes pervenit ad locum: quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam, ubi Dantes videns plures infantulos eius summe deformes, et, ut cito dicam, simillimos patri, petivit: egregie magister, nimis miror, quod cum in arte pictoria di-camini non habere parem, unde est, quod alienas figuras facitis tam formosas, vestras vero tam turpes! Cui Giottus subridens, praesto respondit: Quia pingo de die, sed fingo de nocte" (Accadde una volta che mentre Giotto, ancora abbastanza giovane, dipingeva a Padova una cappella nel luogo dove un tempo c'era l'anfiteatro, o arena, giunse anche Dante da quelle parti e Giotto lo accolse con grandi onori e lo ospitò a casa sua. Qui Dante, vedendo che i suoi molti bambini erano davvero brutti e, per dirla in breve, somigliantissimi al padre, gli chiese: "Egregio maestro, mi domando stupito perché voi, che non avete uguali nell'arte del dipingere, facciate tanto belle le figure degli altri e così brutte, invece, le vostre". Al che Giotto, ridendo, rispose prontamente: "Perché dipingo di giorno, ma modello di notte"); *Co-mentum III*, 313.
- ⁵⁰ Il quadro di Leopoldo Toniolo (1833-1908), seconda metà del XIX sec., è ai Musei Civici agli Eremitani di Padova. Un Ritratto di Dante Alighieri di Toniolo (tratto dal Bargello) costituì il primo premio della lotteria del 1865 finalizzata alle statue di Giotto e di Dante di Vincenzo Vela nella Loggia Amulea e venne vinto da Roberto De Visiani: si trova oggi presso l'Orto Botanico di Padova. Il quadro di Della Libera fu esposto nelle manifestazioni dantesche del 1865. Nel filone del rapporto tra i due sommi personaggi s'inserisce il fiorentino Giovanni Mochi con Dante che presenta Giotto a Guido Novello da Polenta (1855, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna).
- ⁵¹ Liverpool, Walker Art Gallery, WAG 3125.
- ⁵² Questa l'interpretazione dei colori delle vesti di A. Grieve, in L. Parrisi (a cura di), *The Pre-Raphaelites*, London 1984, p. 276.
- ⁵³ Oxford, Ashmolean Museum, WA1942.157.
- ⁵⁴ Si veda J. Holmes, *Temple of Science: The Pre-Raphaelites and Oxford University Museum of Natural History*, Oxford, Bodleian Library, 2020. "We will have all the plants in England and all the monsters in the Museum", annunciava Ruskin entusiasta (p. 36). Fu invece un autentico insuccesso il ciclo murale arturiano di vari pittori nella Oxford Union Society, quasi completamente scomparso per la loro imperizia tecnica.
- ⁵⁵ Acquerello su carta, Londra, Tate, N03056. Nel 1850 Rossetti vide a teatro il dramma *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815), dove recitava la grande Adelaide Ristori: cit. in A. Craig Faxon, *Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1989, p. 88.
- ⁵⁶ Olio su tela, 1837, Edimburgo, National Galleries of Scotland.
- ⁵⁷ Forse non casualmente la finestra è ricondotta a una più credibile forma quadrangolare nella versione del 1862 (Bedford, The Higgins Art Gallery and Museum). L'ambientazione medievale tornerà molto accentuata e didascalica nell'acquerello Paolo e Francesca del 1867 a Melbourne, National Gallery of Victoria.
- ⁵⁸ Nel disegno preliminare finito a penna e inchiostro (a Birmingham) compaiono le didascalie "QUELLA BEATA BEATRICE CHE MIRA CONTINUAMENTE NELLA FACCIA DI COLUI" "QUI EST PER OMNIA SAECULA BENE BENEDICTUS", "L'AMOR CHE MUOVE IL SOLE E L'ALTRE STELLE": cfr. M. W. Ainsworth, *D. G. Rossetti's "Dantis Amor"*, in "The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies", 1, 1, 1980, pp. 69-78.
- ⁵⁹ Nella Vita nuova III (II) appare in sogno a Dante una "nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto", che si rivela essere Amore. Il rosseggiare della nuvola non passa nel sonetto dedicato al sogno A ciascun'alma presa, e gentil core, ma in Dante Gabriel Rossetti l'Amore di Dante si fissa nella sembianza di un angelo rosso.
- ⁶⁰ Olio e oro su tavola, 1859-1863, Ottawa, National Gallery of Canada

- (6750.1-3). È stato osservato che la struttura del dittico ricorda una copia di formelle nella Porta del Paradiso del Ghiberti nel Battistero fiorentino: ne esisteva un calco nella Royal Academy e Dante Gabriel nel 1846 lo copiò, come scrisse al suo padrino Charles Lyell. Holman Hunt vide Rossetti al lavoro “alone, perched on some steps stretched across my path, drawing in his sketch-book”: L. Ormond, Dante Gabriel Rossetti and the Old Masters, in “The Yearbook of English Studies”, 36, 2, 2006, pp. 153-168 (in particolare p. 153).
- ⁶¹ Acquerello su carta, 1856, Londra, Tate (N05229), seguito da altre versioni, di cui una del 1869-1871, a olio su tela, alla Walker Art Gallery di Liverpool (WAG 3091). Una versione su tavola del 1879-1880 è arricchita da una predella con due scene, Dante a letto che sogna e Dante svegliato e confortato dalle donne (Dundee, The McManus: Dundee’s Art Gallery & Museum). Per le due scene aggiunte, gli studi a pastello nero sono a Cambridge, MA, Harvard University, Fogg Museum (1943.741 e 1946.88).
- ⁶² Londra, Tate (1279); ulteriori versioni sono a Chicago e Birmingham. Sul significato del quadro come “ufficialmente” esposto dal fratello William Michael, scettiche precisazioni sono formulate da A. Dunstan, *The Myth of Dante Gabriel Rossetti’s “Beata Beatrix” as Memorial Painting*, in “The British Art Journal”, 11, 1, 2010, pp. 89-92.
- ⁶³ Lettera n. 71.43 a Mrs. William Cowper-Temple, in W.E. Fredeman et al. (a cura di), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 10 voll., Cambridge 2002-2015, vol. V, p. 42.
- ⁶⁴ Sono noti studi preliminari e almeno una versione con varianti.
- ⁶⁵ Olio su tela, 1880-1882, Toledo, OH, Toledo Museum of Art (60.8). Sulla cornice è trascritto il sonetto Tanto gentile e tanto onesta pare, in italiano e in inglese.
- ⁶⁶ M. T. Benedetti et al., (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, cit., p.17. Si sa peraltro che Rossetti aveva ricevuto foto di Siena da Murray.
- ⁶⁷ Tra il 1875 e il 1882 Murray copiò per Ruskin l’Adorazione Lami di Botticelli nelle Gallerie degli Uffizi. Su di lui si veda specialmente M. Ciacci, Non tutti i giardini di delizie sono uguali: ovvero di come viaggi, raffigurazioni e racconti inducano alle oscillazioni del gusto, in M. Ciacci e G. Gobbi Sica (a cura di), *I giardini delle regine*, cit., pp. 12-39.
- ⁶⁸ Sulla vicenda con Mrs. Herbert cfr. V. Surtees, “Beauty and the Bird”: A New Rossetti Drawing, in “The Burlington magazine”, 115, 1973, pp. 84-86.
- ⁶⁹ “A lovely face, beautifully moulded in every feature, full of quiescent, soft, mystical repose [...]. She sat like the Sphinx waiting to be questioned and with always a vague reply in return”: R.G. Grylls, *Portrait of Rossetti*, London 1964, p. 114.
- ⁷⁰ M. T. Benedetti et al., (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, cit., p. 19.
- ⁷¹ Il fenomeno ben noto della passione per le capigliature e le acconciature muliebri, che a Firenze coinvolse tra il Quattrocento e il Cinquecento artisti del calibro di Verrocchio, Leonardo, Perugino, Botticelli, Piero di Cosimo, Michelangelo, è stato di recente indagato nel catalogo della mostra H. Burns et al (a cura di), *Le trecce di Faustina. Acconciature, donne e potere nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d’Italia, dicembre 2023 - aprile 2024), Milano 2023.
- ⁷² Del quadro si ignora la storia precedente il 1841, quando compare a Parigi nella proprietà del banchiere James-Alexandre de Pourtales-Gorgier, collezionista la cui galleria era nota internazionalmente a metà secolo, che aveva rapporti diretti con Firenze e acquistava anche opere di artisti contemporanei, tra i quali Lorenzo Bartolini. Il quadro probabilmente apparteneva ai fiorentini Bandinelli, poiché nel primo Seicento fu aggiunta sul davanzale l’iscrizione apocrifia che qualifica la donna come Smeralda Donati, nata nel 1439, moglie di Viviano Brandini, nonna dello scultore Baccio detto Bandinelli. I dubbi sull’autografia botticelliana, peraltro archiviati dopo il restauro dell’opera nel 2015, sarebbero insorti solo con la critica novecentesca. Venduto a Parigi con la collezione Pourtales nel 1865, dopo due anni il ritratto fu acquistato a un’asta di Christie’s dal mercante d’arte Charles Augustus Howell per Rossetti. Questi tentò di rivenderlo a partire dal 1872, mandandolo anche in Italia: nel 1879 il quadro era a Firenze, presso Murray. Lo cedette nel 1880, insieme con le fotografie della Primavera botticelliana in suo possesso, a Constantine Alexander Ionides, il quale nel 1900 lasciò tutto per legato al Victoria and Albert Museum di Londra (CAI.100). Rossetti pensò anche di comprare la Natività mistica, ma alla fine vi rinunciò; cfr. G.S. Weinberg, op. cit.. Cfr. M. Evans, S. Weppelmann (a cura di), *Botticelli Reimagined*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, marzo-luglio 2016), London 2016, e anche la copia a tempera di Christiana Herringham (cat. 179).
- ⁷³ La nota recita: “Portrait of Smeralda Bandinelli painted by Sandro Botticelli. The property of D. G. Rossetti, 16 Cheyne Walk, Chelsea”.
- ⁷⁴ Eastlake fece acquistare i quattro pannelli di Nastagio degli Onesti di Sandro grazie alle insistenze di Millais (cfr. G.S. Weinberg, op. cit.). Un’esauriente rassegna in R. Lightbown, *Botticelli nelle collezioni inglesi*, in C. Gizzi (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, cit., pp. 59-64.
- ⁷⁵ Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.1.
- ⁷⁶ J. Melius, *Ruskin’s Copies*, in “Critical Inquiry”, 42, 1, 2015, pp. 61-96
- ⁷⁷ J. Ruskin, *Ariadne Florentina: Six Lectures on Wood and Metal Engraving*, Lecture VI (1872), in *The Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, 39 voll., London 1903-19122, vol. XXII (Lectures on Landscape, Michael Angelo & Tintoret, The Eagle’s Nest and Ariadne Florentina with notes for other Oxford lectures), p. 422 sgg.
- ⁷⁸ Si veda l’efficace sintesi di C. Paolini, *A sentimental journey*. Inglese e Americani a Firenze tra Ottocento e Novecento; i luoghi, le case, gli alberghi, Firenze 2013.
- ⁷⁹ Il XII Duca di Hamilton vendette il codice ai musei di Berlino nel 1882. Cfr. S. Gentile (a cura di), Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, settembre-dicembre 2000), 2 voll., Milano 2000. Circa trenta fogli di Berlino furono esposti nella mostra *Botticelli and Treasures from the Hamilton Collection* al Courtauld Institute di Londra nel 2016. In parallelo alla Botticelli-mania degli esteti, riprendevano vigore gli studi storico-artistici. La prima vera biografia dopo Vasari, basata su nuovi dati storici, si trova nella storia della pittura italiana del londinese Joseph Archer Crowe e del veneto Giovanni Battista Cavalcaselle (*A New History of Painting in Italy*, 5 voll., London 1864-1871). Agli inglesi si parve arida, ma era l’esordio di un serio approccio all’artista, attraverso lo studio dei documenti originali e il riordino delle attribuzioni dei dipinti, fatto col metodo dei conoscitori. Altri storici dell’arte, insofferenti del culto tardo-romantico tributato a Botticelli, si dedicarono a ricostruirne la vita e l’opera, pubblicando studi che sono tuttora i capisaldi della sua bibliografia: Aby Warburg (a partire dalla sua tesi di dottorato nel 1891), Hermann Ullmann (1893), Herbert Horne (1908), Jacques Mesnil (1938).
- ⁸⁰ Per gli studi preliminari e le varie versioni si veda rossettiarchive.org.
- ⁸¹ Studio a pastello per un quadro mai dipinto, 1874 circa, Koriyama City Museum of Art. Dieci anni dopo Marie Spartali Stillman avrebbe dipinto una Madonna Pietra degli Scrovigni, anch’ella con una sfera riflettente in mano, ma più castamente vestita di verde (Liverpool, Walker Art Gallery, WGA 923). Inoltre va sotto il nome dantesco di Monna Vanna una delle sontuose donne di Rossetti (1866, Londra, Tate), ma per errore: la bellezza col volto di Alexa Wilding riccamente abbigliata alla veneziana (anche se la manica ricorda la Velata di Raffaello) doveva intitolarsi Venus Veneta, invece prese il nome dell’amata di Guido Cavalcanti. Per l’evidente anacronismo dell’immagine, nel 1873 Rossetti tentò di rinominarla Belcolore, ma il titolo ormai ben noto rimase.
- ⁸² Sull’argomento delle fonti di Burne-Jones si veda in particolare M. T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, Edward Burne-Jones e il mito dell’Italia nell’Inghilterra vittoriana, cit.
- ⁸³ Burne-Jones scoprì Signorelli nel 1871, al suo terzo viaggio in Italia, e lo decantò a Henry Wallis, seguace dell’estetica preraffaellita sebbene non partecipe della P.R.B. Da ricordare che si deve a Wallis l’unica copia a colori esistente della Scuola di Pan, andato distrutto a Berlino nella Seconda guerra mondiale (1877 o 1893, ubicazione sconosciuta); cfr. R. Lessens e D.T. Lanigan, *Henry Wallis (1830-1916): From Pre-Raphaelite painter to collector/connoisseur*, Woodbridge 2019.
- ⁸⁴ Anche tra gli anglo-fiorentini venivano mitizzati i luoghi, i detti e i cimeli danteschi. Tra loro Elizabeth Barrett Browning accoglie la leggenda del “sasso di Dante” presso il Duomo e così lo ricorda in *Casa Guidi Windows* (1848): “a plain flat stone, scarce discerned / from others in the pavement”. Oggi però il “sasso” è un robusto macigno, non una pietra piatta nel selciato...
- ⁸⁵ Solo a mo’ di esempio, nel centro storico si ricordano il salotto poetico dei Browning a Casa Guidi, la cerchia rivoluzionaria dei Trollope nel villino in piazza Maria Teresa, oggi Indipendenza (cfr. G. Sacerdoti Mariani, *La rivoluzione toscana del 1859 nella visione di Thomas A. Trollope*, Firenze 2012), la Casa Carovana dei Kirkup fra libri, dantismo e spiritismo.
- ⁸⁶ Restano fondamentali sull’argomento i contributi di M. Ciacci e di G. Gobbi Sica in *I giardini delle regine*, cit.
- ⁸⁷ E. Nencioni, recensione a *Juvenilia* di Vernon Lee, in “Nuova Antologia”, III, XI, 1887, p. 130, ripubblicata in *Saggi critici di letteratura inglese*, con prefazione di Giosuè Carducci, Firenze 1910, pp. 342-343; cfr. G. Sacerdoti Mariani, *Donne e poeti vedono arrivare la verità*. Saggi per il XXI secolo, Arcidosso (GR) 2021, p. 247.
- ⁸⁸ Watts, nel suo soggiorno in Italia dal 1843 al 1847, ebbe modo di ammirare Giotto e Michelangelo e di trattare soggetti danteschi. L’ambasciatore inglese Holland gli concesse uno studio nel giardino della villa medicea di Careggi, dove egli nel 1845 dipinse nella loggia terrena un murale con l’Uccisione del medico di Lorenzo il Magnifico.
- ⁸⁹ Si veda il sito theframeblog.com.
- ⁹⁰ Quale recente contributo su Stanhope si ricorda E. Effmann Clifford, *John Roddam Spencer Stanhope and Lessons Learned from the Masters*, in M. E. Buron (a cura di), *Truth & Beauty*, cit., pp. 251-259.
- ⁹¹ I molti quadri rimasti invenduti alla sua morte confluirono nella De Morgan Foundation. Per un contributo recente, si veda M. S. Frederick (a cura di), *Evelyn & William De Morgan: A Marriage of Arts & Crafts*, New Haven-London 2022.
- ⁹² Fu acquistata nel 1894 da Isabella Stewart Gardner su consiglio di Bernard Berenson. Si veda C. Saltzman, *Botticelli Comes Ashore*. With the purchase of Botticelli’s *Death of Lucretia*, Isabella Stewart Gardner took American collecting in a new direction, in “Smithsonian Magazine”, 11 agosto 2008, consultabile online su smithsonianmag.com.



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico

24 febbraio 30 giugno 2024

Una confraternita preraffaellita in Italia. “In Arte Libertas”, 1886-1902

Francesco Parisi

All'Esposizione Universale parigina del 1878 la presenza di John Everett Millais e di Edward Burne-Jones, nonché di George Frederic Watts, che veniva comunque identificato dalla critica francese come preraffaellita, contribuì notevolmente alla diffusione continentale di un modello estetico anglosassone basato non più sui limitati principi che avevano mosso la confraternita alle sue origini – *in primis* gli ideali ruskiniani sulla struttura lineare dell'opera a discapito dei trapassi plastici: “the peculiar effect of light which may be got in a pen and ink sketch”² – quanto piuttosto su una rappresentazione femminile illusoria, modulata su fantasie e ossessioni mortuarie. La commistione fra la costruzione di una bellezza quasi artificiale e la mancanza di un ben definito manifesto teorico di riferimento, se non il generico “art for art's sake” che in qualche modo informava gli artisti di ambito preraffaellita delle nuove generazioni, favorì dunque la diffusione di questo modello, in particolare in Francia e in Italia.

Per ciò che attiene all'area francofona, in Belgio fu soprattutto Khnopff a riprendere gli stilemi preraffaelliti, come dimostra il dipinto *I Lock My Door upon Myself* (1891, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek), tratto non a caso da una poesia di Cristina Rossetti. A Parigi una più capillare diffusione dell'estetica revivalista neorinascimentale venne proposta da Joséphin Péladan, che aveva sostenuto un ritorno all'influenza quattrocentesca italiana di fatto rivolta a Botticelli, tanto da spingere Émile Zola a criticare aspramente proprio la marcata anglofilia del Salon de la Rose+Croix, in particolare le opere di Armand Point, Jean Delville e Carlos Schwabe, mettendo in guardia gli artisti contro “ces vierges insexuées qui n'ont ni seins ni hanches, ces filles qui sont presque des garçons, ces garçons qui sont presque des filles [...]! Ah! le vilain peuple, cela tourne au dégoût et au vomissement!”³.

In Italia la vivacità dei confronti intellettuali favoriti dalla presenza anglosassone sul territorio, con i continui spostamenti dei Preraffaelliti fra Venezia, Firenze e Roma, permise di ampliare le aspirazioni di molti pittori italiani, che potevano così estendere lo sguardo non solo alle già esplorate mete mitteleuropee e d'oltralpe, ma anche a quelle inglesi. Se nell'ultima metà del XIX secolo numerose e assai documentate furono le presenze di artisti inglesi in Italia⁴, il flusso migratorio inverso risultava limitato a rare occasioni, come nel caso dello scultore Giovan Battista Amendola, che visse a Londra a stretto contatto con Frederic Leighton e Lawrence Alma-Tadema⁵, e di Antonio Mancini, che si legò in particolar modo a John Singer Sargent⁶. Per ciò che riguarda i rapporti e gli scambi con l'ambiente preraffaellita, fondamentale fu l'apporto di Giovanni Costa – il cui primo viaggio alla volta della capitale inglese risale agli anni sessanta – per i riflessi di questa tendenza sulla pittura italiana, che si protrasse ben oltre il XIX secolo.

Stando alle memorie autobiografiche di Costa, attorno al 1852 l'inglese George Heming Mason⁷ aveva stretto amicizia con il pittore romano dopo aver visto il suo dipinto *Donne a Porto d'Anzio* (fig. 1): “tanto ne fu colpito che mi volle conoscere e mi tenne come maestro”⁸. I viaggi di Costa tra il 1862 e 1863 in Inghilterra contribuirono a rafforzare ulteriormente i rapporti già instaurati con l'ambiente artistico londinese e in particolare con George James Howard⁹, aristocratico e aspirante pittore che fu molto vicino a Edward Burne-Jones, con William Blake Richmond, incontrato da Costa tra il 1867 e il 1870, ma soprattutto con Frederic Leighton¹⁰, con cui l'artista romano stabilì un fecondo rapporto di stima intel-

lettuale, amicizia e reciproco scambio. Costa, a sua volta, funse da collegamento con quei colleghi italiani che iniziavano a guardare alle lezioni del passato attraverso il metro d'oltremarica: “una frotta di figure attraenti di patrioti, di esuli [...], di pittori, soprattutto di giovanotti ardenti per la politica, venuti là ad imparare come si svolgeva la vita pubblica moderna, affin di applicarne i benefici a casa propria il giorno in cui sarebbero divenuti i fattori celebri dell'Italia redenta”¹¹, come annotò lo scrittore anglo-fiorentino Carlo Placci, tratteggiando un ritratto che sembrava aderire perfettamente alle vicende umane e artistiche di Costa. Nell'ambito dei rapporti culturali e d'intesa con l'Inghilterra Costa¹² rivestì inoltre il ruolo di caposcuola di quel gruppo di artisti riuniti sotto la dizione di Etruscans o Scuola Etrusca, il cui nome era ispirato dal distretto dello Staffordshire chiamato Etruria dal nome della celebre manifattura ceramica di sir Josiah Wedgwood¹³. Il cenacolo includeva Matthew Ridley Corbet, Edgar Barclay, Walter MacLaren, Walter Crane, William Blake Richmond, Kate Perugini e gli italiani Cesare Formilli, Norberto Pazzini, Napoleone Parisani, Gaetano Vannicola, Giuseppe Cellini¹⁴ e Lemmo Rossi-Scotti ed ebbe notevole successo in Inghilterra, riuscendo a conquistare un sempre maggior numero di simpatie, tanto da esporre nel 1877 presso la Grosvenor Gallery¹⁵.

All'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1883, Leighton – che avrebbe dovuto presiedere i lavori della giuria – presentò il ritratto di Costa (cat. 257, Londra, Leighton House) eseguito nel 1878. Sebbene l'artista italiano non figurasse fra i partecipanti, la mostra può dirsi per molti versi emblematica perché costituì il preambolo alla costituzione di un movimento di ispirazione preraffaellita romano, non solo per la presenza di artisti poi effettivamente coinvolti da questa tendenza¹⁶, ma soprattutto per la presa di posizione di Gabriele D'Annunzio a favore del superamento del realismo: “Noi chiediamo ben altro, chiediamo qualche cosa di veramente giovane, qualche cosa di veramente nuovo. Noi siamo stracchi di codesta solidità che è pesantezza, di codesta purità che è freddezza, di codesto realismo che è bruttezza”¹⁷.

Un primo interesse italiano nei confronti del preraffaellismo si era già manifestato nel 1878 con l'apparizione della traduzione italiana del poema di Dante Gabriel Rossetti *A Last Confession* offerta da Luigi Gamberale¹⁸, seguita poi nel 1884 dal lungo articolo dedicato all'artista e poeta inglese pubblicato da Enrico Nencioni nel “Fanfulla della domenica”, che conteneva l'elaborata descrizione del dipinto *Lady Lilith* (1866-1868)¹⁹. In realtà sia Nencioni sia D'Annunzio non distinguevano adeguatamente le diverse fasi del movimento inglese, comprendendo sotto un'unica etichetta sia l'iniziale fervore antiaccademico della Pre-Raphaelite Brotherhood, sia gli sviluppi dell'Aesthetic Movement, sia il Classical Revival alla Alma Tadema. Questa confusione stilistica, generata dai tentativi di definizione critica, aveva condotto D'Annunzio ad accostare agli artisti inglesi il gruppo di romani che si era presentato alla successiva LVI Esposizione organizzata dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti nel 1885: “Intendo parlare di quella scuola derivante un po' dalla pittura inglese odierna che qui ha per duce e maestro Giovanni Costa e per sostenitore e profeta Giuseppe Cellini”²⁰. È interessante notare come D'Annunzio facesse comunque riferimento non tanto alle figurazioni neomedievali e neorinascimentali more inglese, quanto piuttosto al paesaggismo di ispirazione costiana e di matrice idealista: i tagli orizzontali, gli

orizzonti alti e le atmosfere silenziose dei dipinti di Alessandro Morani²¹ e Giuseppe Cellini, ad esempio, contribuirono ad arricchire la rappresentazione della natura con l'elemento sognante in grado di evocare uno stato d'animo. A sostenere questa interpretazione si aggiunse Angelo Conti, che nell'articolo a firma Doctor Mysticus si soffermò proprio sulle opere di Alessandro Morani, sottolineandone la capacità di rendere visibile il pensiero e quel senso della "vera pittura, che si stringe in fraterna alleanza con la poesia, e produce la vera arte"²², offrendo una traduzione pressoché palmare delle riflessioni pronunciate da Rossetti nei confronti di Burne-Jones: "the noblest picture is a painted poem"²³. È inoltre certo che Conti suggerisse agli artisti l'utilizzo di iconologie alla Tennyson,²⁴ come dimostravano alcune opere di Alfredo Ricci sulle quali ritorneremo.

Stando alla biografia di Costa redatta da Olivia Rossetti Agresti, figlia di William Michael Rossetti e nipote di Ford Madox Brown per parte di madre, nel 1885 Alessandro Morani e Alfredo Ricci, dopo una serie di incontri nello studio del pittore Carlo Randanini in via Margutta, "dissatisfied with the art conditions prevalent in Rome", scrissero al maestro perché riunisse "the scattered forces of the party of reform, and [...] give life and importance to the new movement"²⁵.

I due artisti teorizzavano dunque, sul modello di quanto avvenuto in Inghilterra, la nascita di un gruppo attorno all'idea di un rinnovamento dell'arte, soprattutto in opposizione alla moda fortunista, e riuscirono a coinvolgere un discreto numero di pittori fra cui, oltre a Costa, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Enrico Coleman, Mario De Maria, Giuseppe Cellini, Cesare Formilli, Norberto Pazzini, Giuseppe Raggio, Alfredo Ricci, Lemmo Rossi-Scotti, Luigi Serra e Gaetano Vannicola, cui si aggiunsero Raimondo Pontecorvo e Alessandro Castelli, pur senza un'adesione ufficiale.

Lo statuto manoscritto della neonata associazione, seppur noto solo allo stato di bozza in cui numerosi articoli sono cancellati, ripetuti, modificati in minima parte o sostituiti, non conteneva purtroppo veri spunti programmatici, se non il generico assunto in cui gli artisti dichiaravano di "amare liberamente l'arte, ciascuno a suo modo" e che si sarebbero riuniti "per mostrare al pubblico, con esposizioni annuali ad epoca da stabilire, le loro ricerche in arte"²⁶. Dalla lettura del documento emerge che la prima denominazione proposta fu Società Arte Libera, nome che in qualche maniera echeggiava gli ideali espressi da Costa in un articolo uscito in un giornale francese, ma stampato a Roma sempre nel 1885: "Amour, travail, liberté. Tel est le résumé de mon programme pour les jeunes artistes. L'amour ennoblit le sentiment et le purifie; le travail le fortifie et le développe; la liberté lui donne responsabilité et dignité"²⁷. Il nome Società Arte Libera fu poi volto in latino probabilmente su suggerimento di Giuseppe Cellini in occasione della seconda esposizione pubblica dell'associazione, come confermano Diego Angeli²⁸ e la Agresti²⁹; l'intestazione "In Arte Libertas" che appare in testa al primo foglio della bozza, di altra grafia, è quindi con ogni probabilità successiva alla redazione dello statuto.

Giuseppe Cellini, che era anche appena entrato a far parte della Scuola Etrusca, e Angelo Conti rivestirono in questa prima fase un ruolo di primaria importanza all'interno di In Arte Libertas, modellandola su quell'"ut pictura poësis" già ampiamente professato in area preraffaellita, come dimostrava, ad esempio *The Blessed Damozel* di Rossetti nella sua duplice versione di poema e di dipinto. Giulio Aristide Sartorio, pur non comparando fra i membri fondatori della società, ne divenne in breve tempo il segretario, e tenne a precisare la paternità dell'idea di costituire un gruppo improntato alla ribellione contro i modelli più invalsi dell'arte contemporanea: "A Parigi da George Petit, una galleria d'arte moderna allora in voga, vidi un'esposizione di un gruppo d'artisti francesi e stranieri che ebbe un successo enorme. Ne portai l'idea a Roma e fu il germe dell'In Arte Libertas"³⁰, nonché a rivendicare la sua autonomia nei confronti di Costa: "Non è vero che io sia stato mai uno scolaro di Giovanni Costa come taluno ha stampato. Nello studio di Giovanni Costa non sono entrato mai, e se fra noi si stabilirono nella società In Arte Libertas cordiali relazioni piene di reciproca stima e qualche volta di affettuosa gentilezza, per istinto non mi sono mai creduto allievo di nessuno e se idee di libertà e di visione devo a qualcuno, le devo a Michetti più che ad altri"³¹.

Tra gli scrittori che affiancarono il gruppo raccolto sotto le insegne dell'estetismo romano va dunque ricordato anche Diego Angeli³², che abilmente descrisse il clima sorto attorno a Conti: "Egli [Angelo Conti] a traverso il Ruskin era giunto ai Preraffaelliti e a traverso questi era risalito ai quattrocentisti italiani. Con la sua

eloquenza animatrice egli insegnò a molti di quei giovani a vedere, con occhio nuovo, molti artisti che fino allora essi avevano disprezzato o ignorato"³³.

La prima esposizione del gruppo In Arte Libertas ebbe luogo nel 1886 nello studio del pittore Pietro Giorgi³⁴ in via San Niccolò da Tolentino 72 a Roma, descritto come "due stanze basse ed oscure, come le chiese de' primi tempi cristiani"³⁵, che si trovavano nello stesso stabile in cui aveva il suo atelier anche Frederic Leighton. La scelta di esporre in uno studio privato non era peregrina, in quanto, dato il carattere "ribelle" dell'associazione, i soci non avevano trovato un'adeguata sede, tanto più che, come recitava il punto VII dello statuto, "La scelta degli spazi per esporre è rimessa alla sorte, qualora non si potesse fare di buon accordo". Questa prima mostra fu accolta benevolmente dalla stampa³⁶, come si evince ad esempio dall'articolo di Giulio Cantalamessa, anche se al giovane Alfredo Ricci, che aveva presentato Donna Clara, "l'anglica fanciulla morente, ispirata da una poesia del Tennyson", fu rimproverata "l'incertezza di esecuzione"³⁷ (fig. 2).

Anche se il neonato gruppo non ebbe a disposizione un corrispettivo italiano alla rivista "The Germ", D'Annunzio offrì comunque l'opportunità agli artisti di In Arte Libertas di cimentarsi con l'illustrazione, soprattutto grazie alla commissione del corredo grafico per la raccolta di poesie Isaotta Guttadauro, che, per certi versi, echeggiava l'edizione illustrata dei *Poems* di Alfred Tennyson del 1857 pubblicata da Moxon su cui si erano cimentati pressoché tutti i membri e i seguaci della confraternita preraffaellita³⁸. Il primo annuncio dell'Isaotta apparve sulle pagine della "Tribuna" del 16 settembre 1886, ma l'edizione vide la luce a Natale dello stesso anno. Il progetto grafico venne elaborato da Giuseppe Cellini, il quale chiese esplicitamente ai colleghi un adeguato apparato illustrativo rispettoso delle discipline grafiche, onde evitare l'errore in cui era incappato l'editore veneziano Ongania in occasione della pubblicazione della monumentale serie dedicata alla Basilica di San Marco a Venezia³⁹, che lo stesso artista aveva criticato sulle pagine della "Cronaca bizantina" in un polemico articolo dal titolo *Editio picta*⁴⁰, abusato binomio che verrà poi erroneamente associato all'Isaotta. Tra gli illustratori scelti dal poeta, Alfredo Ricci era, forse, quello che più di altri rivelava dipendenza dal modello preraffaellita; per l'illustrazione del *Dolce grappolo*, infatti, l'artista aveva elaborato in modo pressoché palmare il disegno di John Everett Millais *St. Agnes' Eve*, pubblicato proprio nei *Poems* di Tennyson.

La seconda esposizione di In Arte Libertas del 1887 fu un totale insuccesso. Allestita nello studio del pittore Scipione Vannutelli presso il circo agonale di Palazzo Doria Pamphilj, la mostra ottenne solo recensioni negative. Natoli scrisse che la società era finita "col degenerare in una scuola, in una maniera, in una chiesa", criticandone i principi estetici: "L'estetica che si è composta è un'estetica ammalata"⁴¹. Ciò che apparve incomprensibile fu l'attacco diretto di Angelo Conti: "Non facciamoci illusioni. Questo gruppo, con questa seconda esposizione, non ha più ragion d'essere"⁴².

L'esposizione progettata per l'anno successivo non venne dunque allestita a causa della mancanza di fondi, ma probabilmente grazie ai rapporti di Costa con Leighton, in occasione della *Italian Exhibition* di Londra del 1888,⁴³ di cui l'inglese era commissario generale, la compagine ottenne una intera sala riportando anche recensioni positive: "An interesting room is that devoted to the work of the members of the Roman 'Società in Arte Libertas', the President of which, Giovanni Costa, is represented by three works. The equestrian portrait of the Prince of Naples, by Count Rossi-Scotti Lemmo, occupies a post of honour, a similar distinction being accorded to the same painter's *Battle of San Martino*. All the other members of the Società are ably represented: Formilli, Onorato Carlandi, the veteran Prof. Castelli, Alessandro Morani, Pontecorvo, Cabianca, Raggio, Pazzini, Enrico Coleman, and Ricci. An interesting terracotta bust of Savonarola by the late lamented sculptor Bastianini (lent by Sir Frederic Leighton, Bart., P.R.A.) occupies the centre of the room"⁴⁴. È interessante notare che nella stessa sala e sotto le insegne del gruppo esposero anche Edward Burne-Jones e Dante Gabriel Rossetti, mentre Costa presentò il ritratto di Dorothy Dene, che era una delle muse ispiratrici di Frederic Leighton (fig. 3).

La quarta esposizione del 1889 fu allestita nelle sale del Palazzo delle Arti in via Nazionale. La composizione dei soci a questa data aveva subito un primo cambiamento - Mario De Maria, ad esempio, era stato allontanato già dopo la seconda esposizione - e comprendeva, oltre al nucleo originario, Giovanni Biggi, Adalberto Cencetti, Attilia Marini, Raimondo Pontecorvo ed Ercole

Rosa. Tra gli artisti invitati figurarono anche Leighton, che espose un ritratto, un disegno e una veduta di Cervara⁴⁵, e Lisa Stillman, figliastra di Marie Spartali (fig. 4), che a sua volta era pittrice, allieva di Spencer Stanhope e modella per Rossetti, Alma-Tadema e Madox Brown, e nel cui salotto romano erano esposte opere di Burne-Jones e dello stesso Rossetti⁴⁶.

La partecipazione a In Arte Libertas non impedì - anzi, semmai favori - la contemporanea partecipazione di alcuni artisti a mostre di caratura più internazionale. Lo dimostrano, ad esempio, gli inviti ricevuti da Alessandro Morani e Alfredo Ricci da parte della New Gallery nel 1889, ai quali non fu forse del tutto estraneo Costa; nell'occasione i due italiani esposero rispettivamente I Lavori di maggio⁴⁷ (fig. 5) e The Almond Harvest, accanto a opere di Lisa Stillman, Marie Spartali e William Blake Richmond, già appartenenti alla Scuola Etrusca.

Nella rassegna del 1890 di In Arte Libertas si rafforzò la presenza anglosassone, con nomi di primo piano come Charles Fairfax Murray e Edward Burne-Jones. In questa quinta esposizione fece ingresso nel gruppo Giulio Aristide Sartorio, che presentò sia l'enorme tela I figli di Caino (1885-1888) sia una serie di paesaggi a pastello, ma soprattutto l'opera Figura di donna Epoca bizantina, che preludeva al revivalismo bizantineggiante, testimoniando quel timido primo approdo al preraffaellismo che troverà piena attuazione nel decennio seguente⁴⁸.

Alla sesta mostra del 1891, secondo Ugo Fleres, si andava delineando sempre più all'interno dell'associazione un linguaggio "spiccatamente esotico, o meglio inglese, che ostenta una certa ingenuità di fattura, una tendenza minuziosa, quasi diremmo acuta", sottolineando "il loro entusiasmo alquanto tardivo per il preraffaellismo"⁴⁹.

Alla settima esposizione dell'associazione del 1892⁵⁰ la composizione della Società era ulteriormente cambiata; non figurava più tra i soci Giuseppe Cellini, mentre si erano aggiunti altri artisti, come Edoardo Gioja. L'associazione continuava comunque a rappresentare una realtà consolidata all'interno dell'ambiente artistico romano, nonostante l'indifferenza del pubblico, più propenso ad ammirare, più che gli anglicismi di derivazione, le opere degli anglosassoni: Leighton era presente con una veduta di Capri e il ritratto di Sir Richard Francis Burton, Alfred Gilbert vi espose il celebre Perseo, mentre William Blake Richmond presentava un ritratto prestato per l'occasione proprio da Costa⁵¹.

Alla mostra del 1893⁵² Gioja espose il ritratto di Marie Spartali Stillman, ma ancora più interessante fu la suite di disegni a punta d'argento - tecnica decisamente rinascimentale utilizzata anche da Pinturicchio - presentata da Edward Robert Hughes, assistente di Holman Hunt e nipote del preraffaellita Arthur Hughes (cat. 195). Proprio a causa di questa insistenza anglosassone la critica iniziò, con ogni probabilità a causa di un malintenzionato nazionalismo, a stigmatizzare gli accenti più languidi della ritrattistica femminile: "Sarebbe tempo di smettere questo abuso che ad ogni occasione si fa del preraffaellismo"⁵³. Anche Sartorio, in occasione dell'esposizione del 1894, iniziò a manifestare pubblicamente insofferenza per la gestione confusa di In Arte Libertas, soprattutto per quanto riguardava il modello espositivo, che avrebbe voluto fosse basato su selezionati inviti e ammissioni previa giuria, e non sulla base della semplice iscrizione alla società: "L'In Arte Libertas ebbe un'idea più razionale di esposizione, ma il guaio del primo manipolo veramente generoso fu di voler radunare in se stesso tutto, soci esponenti e cassa: così che le risorse ristrette della società, che pur chiede ai componenti sacrifici significanti, non possono dare uno sviluppo adeguato all'idea madre"⁵⁴.

L'indirizzo dell'associazione, seppure ben orientato verso l'estetismo di marca anglosassone, continuava a mostrare anche qualche divagazione nordica, dovuta ovviamente alla larga presenza di artisti di area mitteleuropea presenti a Roma e che spesso erano stati presenti alle esposizioni dell'associazione, come Max Klinger e Arnold Böcklin. A rinnovare e reiterare l'interesse del movimento verso un'estetica preraffaellita furono Adolfo De Carolis, che entrò a far parte dell'associazione nel 1896, e Adolfo de Bosis, poeta ed editore della rivista "Il Convito" (fig. 6), sulle cui pagine D'Annunzio pubblicò Le vergini delle rocce⁵⁵ e Sartorio aggiornati studi proprio sul preraffaellismo. Certamente la rivista si trovava in sostanziale consonanza con le aspirazioni figurative di molti artisti italiani, specie dopo la "scintillante" presenza di alcuni Preraffaelliti alla Biennale di Venezia del 1895, che spostò l'interesse di molti pittori italiani verso Burne-Jones e il revival botticelliano e michelangiolesco. Per il quarto numero (aprile 1895), il fondatore di In Arte Libertas, Alessandro Morani, mostrò ancora le stigmate di un

evidente preraffaellismo con l'illustrazione dedicata a Massimilla (fig. 7), da Le vergini delle rocce, che, se nella minuziosa resa dei trapassi chiaroscurali eseguiti con la tecnica a punta d'argento ricordava i ritratti a matita di Frederick Sandys, nello sfondo svelava invece quella particolare attitudine rossettiana nei confronti della natura, rilevabile in particolare nelle opere del secondo periodo, come ad esempio Venus Verticordia del 1868, con le rose allacciate a un canneto a fare da sfondo al seducente ritratto muliebre⁵⁶.

Venuto ormai a mancare da tempo il supporto critico di Angelo Conti, la società trovò un sostegno in Diego Angeli, che già negli anni precedenti aveva difeso In Arte Libertas sulla stampa, aiutato in questo da Adolfo De Carolis, che era divenuto nel frattempo il nuovo segretario dell'associazione. A presentare la domanda di partecipazione per l'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia del 1899 furono proprio Angeli e De Carolis, il quale si rivolse personalmente all'allora segretario Antonio Fradeletto. Nel fitto scambio epistolare tra l'artista marchigiano e l'istituzione veneziana, certamente non privo di tensioni, il segretario della biennale comunicava: "Non ci sarà possibile assegnare all'In Arte Libertas un'apposita sala, sebbene non lo si escluda assolutamente a priori"⁵⁷. Dopo alcune trattative che durarono circa due mesi, Fradeletto venne incontro alla richiesta dell'associazione assegnandole una piccola sala, pur limitando il numero delle opere e degli artisti ammessi. Adolfo De Carolis presentò il dipinto - oggi disperso - Donna alla fontana (fig. 8), che rappresenta senz'altro il vertice della miscela artistica tra neorinascimento e preraffaellismo, e Giulio Aristide Sartorio due pastelli dedicati alla campagna romana, nonostante alla stessa esposizione avesse anche una sala personale (sala Q), in cui presentò La Gorgone e gli eroi (fig. 9) e Diana di Efeso e gli schiavi insieme ad altre quarantanove opere.

L'impostazione della sala di In Arte Libertas alla Biennale era totalmente in linea con le idee di Vittorio Pica, che infatti la ritenne "d'ispirazione idealistica, di fattura arcaicizzante, d'una eleganza sapiente ma un po' fredda, con spiccate tendenze all'arte decorativa", giudicando i membri della società con un sentimento che ispirava "nel suo complesso un ammirativo rispetto"⁵⁸.

Probabilmente su suggerimento di Giulio Aristide Sartorio, dato il successo ottenuto alla Biennale veneziana, In Arte Libertas riuscì a avere una piccola rappresentanza dei suoi soci all'Exposition Universelle de Paris del 1900. Come si osserva nel volume di William Walton, Victor Champier e André Saglio uscito in occasione della mostra, il gruppo manifestava ovviamente una "tendency toward the idealism of other nations and especially toward that of the English Pre-Raphaelism. Under this somewhat vague banner are ranged a great diversity of talents"⁵⁹; se veniva notata l'assenza di Giuseppe Raggio, Edoardo Gioja, Napoleone Parisani, Giuseppe Cellini, Adolfo De Carolis e Alessandro Morani, gli autori altresì sottolinearono la nobile presenza di Coleman e Carlandi, dedicando ampie lodi al dittico sartoriano La Gorgone e gli eroi e Diana di Efeso e gli schiavi. Sartorio aveva certamente, anche all'interno dell'associazione, accentuato alcuni stilemi preraffaelliti, ritenendoli necessari per spingere gli artisti italiani a riscoprire i maestri del Quattrocento e del Cinquecento, proprio come aveva fatto De Carolis con la già citata Donna alla fontana, che era una chiara rilettura del Pinturicchio; del resto, anche Arturo Graf si era posto sulla stessa lunghezza d'onda, giudicando positivamente il contributo che gli inglesi avevano offerto all'arte italiana, "troppo ingrassata alla scuola del naturalismo"⁶⁰.

In Arte Libertas si sciolse nel 1902, venuto a mancare anche il supporto letterario di uno "spirito eletto", che l'associazione aveva dapprima identificato in D'Annunzio e poi in Angelo Conti, del tipo che Ruskin aveva rappresentato per la tendenza preraffaellita, lasciando come eredità la formula delle esposizioni libere, dove, al di là del nucleo storico anglofilo, potevano trovare spazio esponenti di indirizzi spesso contrastanti come Angelo Morbelli e Giovanni Segantini - nonostante la netta disapprovazione di Sartorio nei confronti della tecnica divisionista, giudicata un "verminoso processo pittorico"⁶¹ - dimostrando una avanguardistica apertura internazionale, ben prima delle biennali veneziane, e una seppur tenue vitalità delle arti italiane al di fuori dell'Accademia.

Ancora Sartorio, approntando il fregio decorativo che avrebbe ornato la Sala del Lazio alla Biennale di Venezia del 1903, arrivò al definitivo distacco da quell'idea di bellezza stereotipata, diafana e longilinea che aveva costituito una sorta di cliché, così come era stato modellato anni prima dalle parole dannunziane "Vestiva di velo bianco, e su quel bianco il colore del volto acquisiva una diafanità indefinibile. O beata Beatrix!"⁶².

- ¹ G.A. Sartorio, *Flores et humus. Conversazioni d'arte*, Città di Castello 1922, p. 294.
- ² "Il particolare effetto di luce che si può ottenere in uno schizzo a penna e a inchiostro": J. Ruskin, *The Elements of Drawings*, London 1856, p. 4.
- ³ "Queste vergini asessuate senza seno né fianchi, queste ragazze che sembrano ragazzi, questi ragazzi che sembrano ragazze [...]! Ah, che brutta gente, dà disgusto e fa vomitare!": É. Zola, *Peinture*, in "Le Figaro", 2 maggio 1896, p. 1.
- ⁴ Si veda nel presente volume il mio saggio "The romance of Italy". I Preraffaelliti fra Venezia, Firenze e Roma. Si veda inoltre M. Webster (a cura di), *Firenze e l'Inghilterra. Rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, luglio-settembre 1971), Firenze 1971; F. Benzi, *L'idea dell'Italia, il Medioevo e il naturalismo pittorico nell'estetica dei Preraffaelliti*, in *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750-2000*, Milano 2004, pp. 27-38.
- ⁵ Cfr. C. Palazzolo, Giovan Battista Amendola. Uno scultore partenopeo e i suoi contatti con l'arte europea, in "800 italiano", II, 5, marzo 1992, pp. 41-45.
- ⁶ M. Carrera, Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent, in "Storia dell'Arte", 133, ottobre-dicembre 2012, pp. 153-180.
- ⁷ Mason, contrariamente a quanto a volte riportato – "era un pittore dilettante [...] giunto a Roma nel 1845 spinto dal desiderio di avventura più che da nobili finalità proprie degli aristocratici rampolli del Grand Tour", in F. Dini, *Luce del vero, luce dell'anima. Nino Costa e il rinnovamento del paesaggio europeo*, in F. Dini, S. Frezzotti (a cura di), *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo, Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra (Castiglione, Castello Pasquini, luglio-settembre 2009), Milano 2009, pp. 22-23 – era invece un artista professionista e divenne membro della Royal Academy nel 1869.
- ⁸ N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano 1983, p. 130.
- ⁹ Come molti suoi connazionali, Howard aveva viaggiato molto in Italia, soprattutto a Firenze, ma la conoscenza con Costa avvenne nello studio romano del pittore in via Margutta nel 1866.
- ¹⁰ Leighton supportò finanziariamente la mostra personale di Costa allestita nel 1882 alla Fine Arts Society e, a testimonianza del suo legame con gli artisti italiani, convinse la direzione della galleria a commissionare allo scultore Giovanni Battista Amendola la traduzione tridimensionale del suo dipinto *Wedded* (1882, Sydney, Art Gallery of New South Wales) con un contratto di circa quattrocento sterline. Cfr. S.P. Casteras, C. Denney, *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, London 1996, p. 157.
- ¹¹ C. Placci, *In automobile*, Milano 1908, p. 225.
- ¹² Sull'argomento si veda il fondamentale apporto di A. Groenewald-Schmidt, Nino Costa (1826-1903). *Transnational Exchange in European Landscape Painting*, Cinisello Balsamo 2016.
- ¹³ Sul gruppo si veda C. Newall (a cura di), *The Etruscans: Painters of the Italian Landscape 1850-1900*, catalogo della mostra (York, York Art Gallery, Londra, Leighton House, e Stoke-on-Trent, City Museum and Art Gallery, febbraio-maggio 1989), Stoke-on-Trent 1989.
- ¹⁴ Giuseppe Cellini si aggiunse alla Scuola Etrusca solo in un secondo momento, nel 1885, anche se i rapporti con Costa datavano agli inizi del 1880; cfr. A. Groenewald-Schmidt, Nino Costa, cit., p. 151.
- ¹⁵ Alla mostra parteciparono George James Howard, Matthew Ridley Corbet, Edith Corbet, William Blake Richmond, Edgar Barclay, Walter Maclaren, Gaetano Vannicola e Napoleone Parisani.
- ¹⁶ Alfredo Ricci era presente con l'opera *Ozio*, Edoardo Gioja con *Fantasie marinesche* e Studi d'estate, Vincenzo Cabianca con cinque opere e un esordiente Alessandro Morani con il dipinto *Spes ultima vale*.
- ¹⁷ G. D'Annunzio, *Esposizione d'arte. I paesisti*, in "Fanfulla della domenica", 18 febbraio 1883.
- ¹⁸ Un'ultima confessione. Novella di Dante Gabriele Rossetti tradotta dall'inglese da Luigi Gamberale, Campobasso 1878.
- ¹⁹ E. Nencioni, *Le poesie e le pitture di Dante Gabriel Rossetti*, in "Fanfulla della domenica", 17 febbraio 1884.
- ²⁰ G. D'Annunzio, *Esposizione promotrice*, in "La Tribuna", 10 marzo 1885.
- ²¹ Su Alessandro Morani e i suoi rapporti con In Arte Libertas cfr. F. Parisi (a cura di), *Alessandro Morani, suggestioni preraffaellite e paesaggi dell'anima. Una testimonianza dell'Estetismo romano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Simeone Aleandri, maggio-giugno 2023), Roma 2023.
- ²² Cfr. A. Conti, *L'Arte a Roma. Novissimum agmen*, in "La Tribuna", 4 ottobre 1885. Sulla figura di Angelo Conti si veda il fondamentale lavoro di A. Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze 2007; cfr. anche G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna 1996.
- ²³ "Il quadro più nobile è una poesia dipinta", cit. in A. Piasecka, *Towards Creative Imagination in Victorian Literature*, Cambridge 2014, p. 71.
- ²⁴ L. Ormond, *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, London 2017, p. 171.
- ²⁵ "Insoddisfatti delle condizioni artistiche prevalenti a Roma", scrissero al maestro perché riunisse "le forze disperse del partito della riforma, e [...] desse vita e importanza al nuovo movimento": O. Rossetti Agresti, Giovanni Costa. *His Life, Work, & Times*, London 1904, p. 218.
- ²⁶ Il documento è conservato presso gli eredi Morani (Arsoli); l'edizione a stampa dello statuto, di cui a oggi non sono emerse copie, fu impressa a Roma solamente nel 1890.
- ²⁷ "Amore, lavoro, libertà: è questo il riassunto del mio programma per i giovani artisti. L'amore nobilita e purifica i sentimenti; il lavoro li rafforza e li sviluppa; la libertà conferisce loro responsabilità e dignità": G. Costa, *Le Salon de Rome*, in "L'Art en Italie", 59, 1885, p. 5. Cfr. G. Pieri, *Giovanni Costa and George Howard: Art, Patronage and Friendship*, in "The Volume of the Walpole Society", 76, 2014, pp. 289-432, in particolare p. 298.
- ²⁸ D. Angeli, *Le esposizioni In Arte Libertas*, in "La Nuova Rassegna", 12 maggio 1893, pp. 250-252, in particolare p. 251.
- ²⁹ O. Rossetti Agresti, op. cit., p. 218.
- ³⁰ T. Sillani, op. cit., p. 117.
- ³¹ G.A. Sartorio, lettera a Tommaso Sillani datata 5 ottobre 1930, in T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Milano 1932, pp. 116-117.
- ³² Il volume di D. Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano 1930, aveva riportato alla memoria le vicende di In Arte Libertas e per molti anni fu tra le poche fonti disponibili alle quali attingere per le notizie sul gruppo.
- ³³ D. Angeli, op. cit., p. 98.
- ³⁴ Alcune lettere di Sartorio a Giorgi, conservate presso l'archivio della GNAM di Roma, sono state trascritte in B. Mantura, A. Damigella (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina, febbraio-marzo 1989), Milano 1989, pp. 39-41.
- ³⁵ C. Lara, *In Arte Libertas*, in "Natura e Arte", 1° febbraio 1892, pp. 355-358, in particolare p. 355.
- ³⁶ D. Angeli, op. cit., 1893, p. 251
- ³⁷ G. Cantalamessa, *Esposizione privata di pitture in via S. Niccolò da Tolentino 72*, in "L'Italia Artistica Illustrata", IV, 1, 1886, pp. 6-7, in particolare p. 7.
- ³⁸ Le illustrazioni erano state tradotte in xilografia dalla rinomata impresa dei Brothers Dalziel.
- ³⁹ Dettagli di altari, monumenti, scultura ecc. della Basilica di San Marco in Venezia riprodotti dal vero in eliottipia da C. Jacobi, Venezia 1881-1886. Cellini rimproverava agli artisti coinvolti di non avere adeguato il proprio linguaggio alle necessità tipografiche, che si avvalevano della fototipia per riprodurre le opere, con la conseguente manchevole qualità del risultato ottenuto.
- ⁴⁰ G. Cellini, *Editio picta*, in "Cronaca Bizantina", VI, 1, 3 gennaio 1886, pp. 5-6. La collaborazione con D'Annunzio era stata suggellata anche dalla realizzazione della copertina per il periodico, di cui il poeta era direttore dal 1885, per la quale Cellini progettò una testata con tre Grazie botticelliane con abiti e collari orientali.
- ⁴¹ L. Natoli, *Escursioni artistiche*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 16 maggio 1887, pp. 2738-2739.
- ⁴² *Doctor Mysticus*, Un'esposizione artistica. Marius De Maria, in "La tribuna", 8 gennaio 1887.
- ⁴³ La mostra non va confusa con la piccola omonima mostra organizzata da Alberto Grubicy con artisti della sua "scuderia" a latere della più grande esposizione ufficiale italiana.
- ⁴⁴ "Interessante è la sala dedicata alle opere dei membri della società romana In Arte Libertas, il cui presidente, Giovanni Costa, è presente con tre lavori. Il ritratto equestre del Principe di Napoli, opera del conte Rossi-Scotti Lemmo, occupa un posto d'onore, così come la Battaglia di San Martino dello stesso pittore. Tutti gli altri membri della Società sono degnamente rappresentati: Formilli, Onorato Carlandi, il veterano Prof. Castelli, Alessandro Morani, Pontecorvo, Cabianca, Raggio, Pazzini, Enrico Coleman e Ricci. Un interessante busto in terracotta del Savonarola, opera del compianto scultore Bastianini (prestatato da Sir Frederic Leighton, Bart., P.R.A.), è collocato al centro della sala": C. Lowe, *Four National Exhibitions in London and their Organiser*, London 1892, pp. 162-163.
- ⁴⁵ *In Catalogo della IV Quarta Esposizione Annuale In Arte Libertas nel Palazzo delle Belle Arti, Roma 1889*, cat. 1, 2, 3, p. 24.
- ⁴⁶ Sulle vicende degli Stillman è fondamentale il volume di S. L. Dyson, *The Last Amateur*, New York 2014, in particolare le pp. 246-273.
- ⁴⁷ Il dipinto venne pubblicato nel secondo catalogo della galleria col titolo *Haying among the Pontine Marshes*; in *The New Gallery 1889. An illustrated catalogue of the Summer Exhibition. With notes by Henry Blackburn*, London 1889, cat. 278, p. 57.
- ⁴⁸ Si trattava con ogni probabilità del dipinto *Visione medievale (Vestale)* oppure *Scena bizantina*, quest'ultimo apparso recentemente nella Galleria Berardi di Roma.
- ⁴⁹ U. Fleres, *Esposizione di Belle Arti in Roma*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, pp. 142-144: 142.
- ⁵⁰ A. Cervesato, *Esposizione della società In Arte Libertas in Roma*, in "Arte e Storia", XI, 3, 10 febbraio 1892, pp. 17-19.
- ⁵¹ *Catalogo della settima Esposizione annuale In Arte Libertas nel Palazzo delle Belle Arti, Roma 1889*.
- ⁵² D. Angeli, *Le esposizioni In Arte Libertas*, in "La nuova rassegna", I, 8, 12 novembre 1893, pp. 250-252.
- ⁵³ Ivi, p. 251.
- ⁵⁴ G.A. Sartorio, *La prima Esposizione della Società di Belle Arti a Bruxelles*

les, in "La nuova rassegna", II, 22, 3 giugno 1894, pp. 676-678.

- ⁵⁵ Lo stesso Rossetti scrisse un poema dal titolo *For Our Lady of the Rocks* by Leonardo Da Vinci, pubblicato poi nel 1881; cfr. il saggio di Susan Owens nel presente catalogo.
- ⁵⁶ Secondo Mario Guabello, si trattava del ritratto della moglie di Diego Angeli e rappresenterebbe Massimilla, una delle protagoniste delle *Ver-gini delle rocce*; si nota comunque anche una certa rassomiglianza, seppure non supportata da prove certe, con la moglie dell'artista Lili Helbig, sposata poco prima e ritratta dall'artista in un dipinto riprodotto in questo catalogo. Cfr. M. Guabello, *Catalogo ragionato della collezione di libri e autografi di Gabriele D'Annunzio, riunita da Mario Guabello laniero biellese per suo spasso libraio o se vuolsi libraio per sua pena laniero: con riproduzioni di inediti, cimeli, ritratti, dell'Ode a Umberto e una prefazione di Pietro Paolo Trompeo della Regia Università di Roma*, s.l., 1937, p. 182.
- ⁵⁷ Lettera di Antonio Fradeletto ad Adolfo De Carolis datata 7 marzo 1899, conservata presso l'Archivio Storico della GNAM di Roma.
- ⁵⁸ V. Pica, *L'Arte mondiale alla III Esposizione di Venezia, Bergamo 1899*, p. 112.
- ⁵⁹ Una "tendenza all'idealismo di altre nazioni e soprattutto a quello del preraffaellismo inglese. Questa denominazione alquanto vaga riunisce una grande varietà di talenti": W. Walton, V. Champier, A. Saglio, *Chefs-d'oeuvre of the Exposition Universelle, Philadelphia 1900*, p. 15.
- ⁶⁰ A. Graf, *Preraffaellisti, simbolisti, esteti*, in "Nuova Antologia", 67, 1897, pp. 29-38, in particolare p. 38.
- ⁶¹ G.A. Sartorio, Nota su D.G. Rossetti pittore, in "Il Convito", IV, aprile 1895, p. 285.
- ⁶² G. D'Annunzio, *La messa e il ballo*, in "La Tribuna", 25 gennaio 1885.



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico

24 febbraio - 30 giugno 2024

OPERE IN MOSTRA

SEZIONE 1

LA VISIONE DEGLI ANTICHI

[*THE VISION OF THE ANCIENT MASTERS*]

BERNARDO DADDI (bottega/workshop)

Borgo San Lorenzo c. 1290 - Firenze 1348
Crocifissione con i santi Orsola e Lorenzo /
Crucifixion with saints Ursula and Lorenzo
Arrivo di Sant'Orsola a Colonia / *Arrival of saint
Ursula in Cologne*
Martirio di Sant'Orsola e delle compagne /
Martyrdom of saint Ursula and companions
post. 1335-1340
tempera su tavola / tempera on panel, 113 x 293 cm
Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e
Moderna

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Bozzetto per La famosa 'Madonna di Cimabue'
portata in processione per le strade di Firenze'
*Sketch for Cimabue's Celebrated Madonna
is Carried in Procession through the Streets of Florence*
1854
olio su tela / oil on canvas, 28 x 63 cm
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House

CIMABUE

Firenze 1240 - Pisa 1302
Madonna in trono con il Bambino e due Angeli
Madonna Enthroned with Child and Two Angels
1280-1285
tempera su tavola / tempera on panel, 218 x 118 cm
Bologna, Basilica di Santa Maria dei Servi

GUARIENTO DI ARPO

Piove di Sacco 1310 - Padova 1370
Angelo con lancia e scudo / *Angel with Lance and
Shield*
1345-1354
tempera su tavola / tempera on panel, 91 x 56 cm
Arezzo, Museo Nazionale d'arte Medievale e
Moderna

ANTONIO BRIOSCO

Milano, documentato dal 1414 - 1457
Maddalena
1414
Marmo di Candoglia / *Candoglia marble*,
181 x 50 x 40 cm
Milano, Museo e Tesoro del Duomo

TADDEO DIBARTOLO

Siena 1362 - 1422
Polittico Madonna con Bambino fra Santi
Polyptych Madonna and Child among Saints
1411
tempera su tavola / tempera on panel 322 x 265 cm
Volterra, Capitolo dei Canonici

PARRI DI SPINELLO

Arezzo 1387 - 1453
Madonna della Misericordia tra i Santi Lorenzino
e Pergentino
*Madonna of Mercy between Saints Lorenzino and
Pergentino*
1435-1437
tempera su tavola / tempera on panel, 199 x 174 cm
Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e
Moderna

BEATO ANGELICO

Guido di Pietro, fra Giovanni da Fiesole, c. 1400
- 1455
Compianto sul Cristo morto
Lamentation over the Dead Christ
1436-1441
tempera su tavola / tempera on panel, 109 x 165,5 cm
Firenze, Museo di San Marco

BENOZZO GOZZOLI

Firenze 1420 - Pistoia 1497
Madonna dell'Umiltà con i santi Andrea e
Prospero
Madonna with Saints Andrew and Prospero
1466
tempera e oro su tavola / tempera and gold on
panel, 137 x 138 cm
San Gimignano, Palazzo Comunale, Pinacoteca
(proprietà Arcidiocesi di Siena, Colle di Val
d'Elsa, Montalcino)

COSIMO ROSSELLI

Firenze 1439 - 1507
Madonna con Bambino e i Santi Antonio Abate e
Nicola di Bari
*Madonna and Child and St. Anthony Abbot and St.
Nicholas of Bari*
1470
olio su tavola / oil on panel, 155 x 187 cm
Firenze Gallerie degli Uffizi

FREDERICK CAYLEY ROBINSON

Brentford 1862 - Londra 1927
Orfani / *Orphans*
1915
olio su tela / oil on canvas, 199 x 339 cm
Londra, Wellcome Collection

FREDERICK CAYLEY ROBINSON

Brentford 1862 - Londra 1927
Orfani / *Orphans*
1915-1920
olio su tela / oil on canvas, 200 x 340 cm
Londra, Wellcome Collection

FREDERICK CAYLEY ROBINSON

Brentford 1862 - Londra 1927
Il dottore / *The doctor*
1916
olio su tela / oil on canvas, 199 x 338,6 cm
Londra, Wellcome Collection

FREDERICK CAYLEY ROBINSON

Brentford 1862 - Londra 1927
Il dottore / *The doctor*
1920
olio su tela / oil on canvas, 198,5 x 339,5 cm
Londra, Wellcome Collection

FREDERICK WILLIAM POMEROY

Lambeth 1854 - Boscombe 1924
Perseus
1898
bronzo / bronze, 208 x 59 x 98 cm
Amgueddfa Cymru - Museum Wales

ANDREA DEL VERROCCHIO

Firenze 1435 - Venezia 1488

LORENZO DI CREDI

Firenze 1459/1460 - 1537
Madonna di piazza
1474-1483
tempera su tavola / tempera on panel, 189 x 196 cm
Pistoia, Cattedrale di San Zeno

FILIPPO LIPPI

Firenze 1406 - Spoleto 1469
Esequie di san Girolamo / *Funeral of Saint Jerome*
1453
tempera su tavola / tempera on panel, 268 x 165
cm (con cornice)
Prato, Museo dell'Opera del Duomo

SANDRO BOTTICELLI (Alessandro Filipepi)

Firenze 1445 - 1510
Pallade e il Centauro / *Pallas and the Centaur*
c. 1482-1483
olio su tela / oil on canvas, 207 x 148 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi

ANDREA DELLA ROBBIA

Firenze 1435 - 1525
San Michele / *Saint Michael*
1478-1479
terracotta con tracce policrome, ali in legno
intagliato, h. 136
*terracotta with polychrome traces, carved wooden
wings*
Volterra, Museo Diocesano Arte Sacra

ARMATURA CON SPADA A UNA MANO E MEZZO

Armour with one-and-a-half-handed sword
Manifattura tedesca / German Manufacture
metà sec. XVI / Mid-16th century
acciaio, legno, cuoio, tessuto, h. 180 x 90 cm
steel, wood, leather, fabric
Firenze, Museo Stibbert

EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM
MORRIS, JOHN HENRY DEARLE (disegnato
da / designed by)
MORRIS & CO. (prodotto da / produced by)

ROBERT ELLIS, JOHN KEICH, JOHN MARTIN, GEORGE MERRITT (tessuto da / woven by)
Arazzi del Santo Graal. I cavalieri si armano
Holy Grail tapestries. The Arming of the Knights
progettato nel / designed 1890
tessuto nel / woven 1898-1899
arazzo in lana e seta / *tapestry in wool and silk*,
238,76 x 441,96 cm
collezione privata

EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM MORRIS, JOHN HENRY DEARLE (disegnato da / designed by)
MORRIS & CO. (prodotto da / produced by)
ROBERT ELLIS, JOHN KEICH, JOHN MARTIN, GEORGE MERRITT (tessuto da / woven by)
Arazzi del Santo Graal. Il fallito ingresso di Sir Lancillotto nella cappella
Holy Grail tapestries. The Failure of Sir Lancelot to Enter the Chapel
progettato nel / designed 1890
tessuto nel / woven 1898-1899
arazzo in lana e seta / *tapestry in wool and silk*,
238,76 x 180,34 cm
collezione privata

EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM MORRIS E JOHN HENRY DEARLE (disegnato da / designed by)
MORRIS & CO. (prodotto da / produced by)
ROBERT ELLIS, JOHN KEICH, JOHN MARTIN, GEORGE MERRITT (tessuto da / woven by)
Arazzi del Santo Graal. Il fallimento di Sir Gawaine
Holy Grail tapestries. The Failure of Sir Gawaine
progettato nel / designed 1890
tessuto nel / woven 1898-1899
arazzo in lana e seta / *tapestry in wool and silk*,
238,76 x 190,5 cm
collezione privata

EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM MORRIS, JOHN HENRY DEARLE (disegnato da / designed by)
MORRIS & CO. (prodotto da / produced by)
ROBERT ELLIS, JOHN KEICH, JOHN MARTIN, GEORGE MERRITT (tessuto da / woven by)
Arazzi del Santo Graal. Il traguardo: La visione del Santo Graal di Sir Galahad, Sir Bors e Sir Percival
Holy Grail tapestries. The Attainment: The Vision of the Holy Grail to Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival
progettato nel / designed 1890
tessuto nel / woven 1898-1899
arazzo in lana e seta / *tapestry in wool and silk*
collezione privata

LUCA SIGNORELLI
Cortona c. 1441-1445 – 1523
Madonna con Bambino e Santi Girolamo e Bernardo
Madonna and Child with Saints Jerome and Bernard
c. 1491-1493
olio su tavola / *oil on panel*, 158 x 151 cm (con cornice)
Firenze, Galleria Corsini

CHARLES WEST COPE
Leeds 1811 - Bournemouth 1890
Fra Beato Angelico

1865
olio su carta / *oil on paper*, 137,2 x 48 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

EDWARD ROBERT HUGHES
London 1851 - Saint Albans 1914
Studio per un quadro (Fra Lippo Lippi)
Study for a Picture (Fra Lippo Lippi)
1893
gessetto rosso e marrone su carta, 67,7 x 48 cm
red and brown chalk on paper
Wirral Museums Service (Wirral Borough Council)

SEZIONE 2
SUL CRINALE DELLA STORIA: [ON CREST OF HISTORY]
RILEGGERE IL PASSATO. RINNOVARE L'ARTE [RETHINKING THE PAST. RENEWING ART]

JOSEPH VON FÜHRICH
Chrastava 1800 - Vienna 1876
Giacobbe incontra Rachele tra le greggi di suo padre
Jacob Encountering Rachel with her Father's Herds
1836
olio su tela / *oil on canvas*, 66,3 x 90,5 cm
Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

JOHN ROGERS HERBERT
Maldon 1810 - Londra 1890
La giovinezza di Nostro Signore
The Youth of Our Lord
1847-1856
olio su tela / *oil on canvas*, 81 x 130 cm
Londra, Guildhall Art Gallery, City of London Corporation

WILLIAM DYCE
Aberdeen 1806 - Londra 1864
Compianto sul Cristo morto
Lamentation over the Dead Christ
1835
olio su tela / *oil on canvas*, 210 x 165 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives, Gallery & Museums)

JOHN ROGERS HERBERT
Maldon 1810 - Londra 1890
San Gregorio insegna il suo canto
St Gregory Teaching his Chant
1845
olio su tela / *oil on canvas*, 83,5 x 119 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

WILLIAM DYCE
Aberdeen 1806 - Londra 1864
Vergine con il bambino
Virgin and Child
c. 1845
olio su gesso / *oil on plaster*, 78,7 x 60,3 cm
Nottingham, Nottingham City Museums & Galleries

WILLIAM DYCE
Aberdeen 1806 - Londra 1864
Omnia Vanitas
1848
olio su tela / *oil on canvas*, 62,7 x 75 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

JOHN ROGERS HERBERT
Maldon 1810 - Londra 1890
La moglie del crociato

Crusader's Wife
1851
olio su tela / *oil on canvas*, 61 x 43 cm
Greater Manchester, Bury Art Museum & Sculpture Centre

WILLIAM DYCE
Aberdeen 1806 - Londra 1864
Una Sibilla / A Sibyl
c. 1852
gessetto bianco e nero e acquerello grigio su carta
black and white chalk with grey wash on paper,
91,2 x 87,5 cm
Bedford, Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery (The Higgins Bedford)

HENRY NELSON O'NEIL
San Pietroburgo, Russia, 1817 - Londra 1880
Ester / Esther
1850
olio su tela / *oil on canvas*, 104,8 x 78 cm
Provo, Brigham Young University Museum of Art.
Acquistato con il finanziamento di Thomas R. e Diane Stevenson Stone, 2017

WILLIAM DYCE
Aberdeen 1806 - Londra 1864
Tiziano si prepara per la sua prima prova in pittura
Titian Preparing to Make His First Essay in Colouring
1856-1857
olio su tela / *oil on canvas*, 100,5 x 79 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Art Gallery & Museums collections)

JOHN ROGERS HERBERT
Maldon 1810 - Londra 1890
Lear e Cordelia / Lear and Cordelia
1849
olio su tela / *oil on canvas*, 244,2 x 170,5 cm
Nottingham, Nottingham City Museums & Galleries.
Prestito a lungo termine di Miss Herbert

THE GOTHIC REVIVAL

CHARLES WILD
Londra 1781 - Mayfair 1835
L'esterno dell'Abbazia di Fonthill,
The Exterior of Fonthill Abbey,
c. 1799
acquerello su carta / *watercolour on paper*,
29,22 x 23,5 cm
Londra, Victoria and Albert Museum. Lascito di William Smith

JOHN RUTTER
Bristol 1796 - 1851
Delizie di Fonthill e della sua abbazia
Delineations of Fonthill and its Abbey
1823, 29,5 x 46 cm
collezione Stephen Calloway

HORACE WALPOLE
Londra, 1717 - 1797
Il castello di Otranto / The Castle of Otranto
1796
collezione Stephen Calloway

AUGUSTUS WELBY NORTHMORE PUGIN
Londra 1812 - Ramsgate 1852
Contrasti / Contrasts
1836 prima edizione / *first edition*
collezione Stephen Calloway

WALTER SCOTT

Edinburgo 1771 - Abbotford House 1832
 La donna del lago / *The Lady of the Lake*
 1838
 Londra, Charles Tilt
 collezione Stephen Calloway

EDWIN LANDSEER

Londra 1802 - 1873
 La regina Vittoria e il principe Alberto al ballo in
 maschera del 12 maggio 1842
Queen Victoria and Prince Albert at the Ball
Costumé of 12 May 1842
 1842-1846
 olio su tela / *oil on canvas, 143 x 111,6 cm*
 Londra, prestito di Sua Maestà il Re Carlo III

CARLO MAROCCHETTI

Torino 1806 - Passy 1867
 Riccardo I Cuor di Leone
Richard I Coeur de Lion
 1853
 bronzo / *bronze, 45 x 44 cm*
 Londra, prestito di Sua Maestà il Re Carlo III

MINTON ART POTTERY (realizzato da /
produced by)

AUGUSTUS WELBY NORTHMORE PUGIN
 (disegno di / *designed by*)
 Ciotola / *Bowl*
 c. 1851

porcellana Bone China con decorazione stampata
 a trasferimento
Bone China with transfer-printed decoration,
diametro 25 cm
 Londra, Victoria and Albert Museum

SAMUEL SCOTT (realizzato da / *produced by*)

AUGUSTUS WELBY NORTHMORE PUGIN
 (disegno di / *designed by*)
 Carta da parati, con l'araldica dei Tudor e le iniziali
 VR (Victoria Regina)
Wallpaper, with Tudor rose and portcullis, and the
initials VR (Victoria Regina)
 1848
 stampa xilografica a colori su carta / *colour*
woodblock print, on paper, 63 x 57 cm
 Londra, Victoria and Albert Museum. Dono di
 Cole & Son (Wallpapers) Ltd.

JAMES ROBERTS

Londra 1800-1867
 Il camerino del principe Alberto, Osborne House
Prince Albert's Dressing Room, Osborne House
 1851
 matita, acquerello e tempera con tocchi di gomma
 arabica
pencil, watercolour and bodycolour with touches of
gum Arabic, 24,3 x 36,8 cm
 Londra, prestito di Sua Maestà il Re Carlo III

THOMAS PATRICK SPALL

Dublino 1852 - 1914
 Châtelaine in stile rinascimentale
Renaissance-style Châtelaine
 c. 1875
 ferro sbalzato e cesellato, con decorazioni di putti
embossed and chase iron, decorated with putti
 Londra, Victoria and Albert Museum

WILLIAM BURGESS

Londra 1827 - 1881
 Croce pettorale e catena
Pectoral cross and chain

c. 1860
 oro, zaffiri, smeraldi, rubini
gold, sapphires, emeralds, rubies
 Londra, British Museum. Offerto da Hull Grundy

RAFFAELE ANGELO MARCHI (realizzato da
 / *produced by*)

ALFONSO RUBBIANI (disegno di / *designed by*)
 Pendente "Raffaello" / "*Raphael*" pendant
 1898-1902
 oro, perle, calcedonio, smalto
gold, pearls, chalcedony, enamel
 Londra, British Museum. Offerto da Hull Grundy

ARTHUR CROFT

(Londra 1828 - 1901)
 Mausoleo Reale, Frogmore: *progetto realizzato*
degli interni,
Royal Mausoleum, Frogmore: realised design of the
interior,
 1863
 acquerello, tempera in oro e gomma arabica,
 matita su carta
watercolour, bodycolour, gold paint and gum arabic,
pencil on paper
 Londra, prestito di Sua Maestà il Re Carlo III

SEZIONE 3 RUSKIN IN ITALIA [RUSKIN AND ITALY]

JOHN RUSKIN e JOHN EVERETT MILLAIS
 (realizzato da / *produced by*)

EUPHEMIA CHALMERS GRAY (assistiti da /
assisted by)
 Diagramma della Conferenza di Edimburgo:
 Finestra gotica a cuspidi decorata
Edinburgh Lecture Diagram: Decorated Cusped
Gothic Window
 1853
 matita, carboncino, inchiostro, olio e vernice
 dorata su carta montata su lino, 42,2 x 47,2 cm
pencil, charcoal, ink, oil and gold paint on paper
mounted on linen.
 The Ruskin, Lancaster University

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Portico meridionale della collegiata di San
 Wulfran ad Abbeville
Southern Porch of St Wulfran's Abbeville
 1848,72,5 x 55 cm
 acquerello sopra grafite su carta vergata /
watercolour over graphite on wove paper
 Oxford, The Ashmolean Museum, University of
 Oxford; probabilmente donato da John Ruskin
 alla Ruskin Drawing School (University of
 Oxford), dove è catalogato per la prima volta nel
 1906

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Rilievo a spirale, porta del transetto, cattedrale
 di Rouen
Spiral Relief, Transept Door, Rouen Cathedral
 1882
 seppia e bianco su cartoncino color crema,
 60 x 44 cm
sepia and white on cream card
 The Ruskin, Lancaster University

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Studio della porzione centrale della

"Crocifissione"

Study of the Central Portion of the "Crucifixion"
 (da/after Tintoretto, 1518-1595)
 1845
 matita, gessetto, china, inchiostro diluito e
 tempera su carta, 27 x 53,5 cm
pencil, chalk, ink, ink wash and bodycolour on paper
 The Ruskin, Lancaster University

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Disegno del "Sogno di Sant'Orsola"
Drawing of the "Dream of Saint Ursula"
 (da/after Vittore Carpaccio, c. 1465 /1525)
 1876
 acquerello, tempera e grafite su carta vergata,
 29,4 x 27,7 cm
watercolour and bodycolour over graphite on wove
paper
 The Ashmolean Museum, Università di Oxford.
 Dono di John Ruskin alla Ruskin Drawing School
 (Università di Oxford),
 catalogato la prima volta nel 1906.

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
Zipporah (da/after Sandro Botticelli, 1445-1510)
 1874
 matita, acquerello e bianco cinese, 143 x 54 cm
pencil, watercolour, and Chinese white
 The Ruskin, Lancaster University

SCULTORE ATTIVO ALLA FABBRICA DEL DUOMO

**SCULPTOR ACTIVE AT THE FABBRICA
 DEL DUOMO**
 Pinnacolo con animali / *Pinnacle with animals*
 fine del XIV - inizi del XV secolo
Late 14th - early 15th century
 marmo di Candoglia / *Candoglia marble,*
 128 x 40 x 40 cm
 Milano, Museo e Tesoro del Duomo

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Le Pietre di Venezia: Capitelli - Gruppo convesso
Stones of Venice: Capitals - Convex Group
 1849
 matita, inchiostro bruno, inchiostro diluito,
 acquerello e tempera su carta, 21,4 x 12,5 cm
pencil, brown ink, ink wash, watercolour, and
bodycolour on paper
 The Ruskin, Lancaster University

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Venezia: Capitelli bizantini, gruppo concavo
Venice: Byzantine Capitals, Concave Group
 1851-1853
 matita, inchiostro nero e inchiostro diluito su
 carta, 18,4 x 13,5 cm
pencil, black ink, and ink wash on paper
 The Ruskin, Lancaster University

JOHN RUSKIN

Londra 1819 - Brantwood 1900
 Venezia: La Piazzetta, San Marco, ingresso del
 Palazzo Ducale
Venice: The Piazzetta, Saint Mark's, Entrance to the
Doge's Palace
 1835
 matita, penna e inchiostro nero / *pencil, pen, and*
black ink, 26,7 x 36,4 cm
 The Ruskin, Lancaster University

Nostra Signora dei bambini buoni
Our Lady of Good Children
1847-1861
pastello, acquerello e vernice dorata su carta
pastel, watercolour, and gold paint on paper,
78,1 x 59,1 cm
Londra, Tate. Dono di Alfred A. de Pass, 1910

FORD MADOX BROWN

Calais 1821 - Londra 1893
La sepoltura / *The Entombment*
1868
olio su tela / *oil on canvas, 54,6 x 48,2 cm*
Oxfordshire, The Faringdon Collection Trust,
Buscot Park

FORD MADOX BROWN

Calais 1821 - Londra 1893
La prima traduzione della Bibbia in inglese
The First Translation of the Bible into English
1847-1848, 1859-1861
olio su tela / *oil on canvas, 119 x 153.5 cm*
Bradford, District Museums and Galleries,
CBMDC

FORD MADOX BROWN

Calais 1821 - Londra 1893
Giacobbe contempla la tunica di Giuseppe
Jacob and Joseph's Coat
c. 1868-1871
olio su tela / *oil on canvas, 52,5 x 50 cm*
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce. The
Luis A. Ferré Foundation, Inc.

SEZIONE 5

I PRIMI PROTAGONISTI:

[*THE EARLY PROTAGONISTS*]

DANTE GABRIEL ROSSETTI

ELIZABETH SIDDAL (attribuito a / *attributed to*)
Holhorn 1829 - Blackfriars 1862
St. Cecilia (The Palace of Art)
1855
penna e inchiostro su carta / *pen and ink on paper,*
57,1 x 41,9 cm (con cornice)
Londra, Victoria and Albert Museum.
Dalle collezioni di T. Woolner, R.A. e Reuben
Townroe

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Le regine piangenti
The Weeping Queens
illustrazione per *Il Palazzo dell'Arte in 'The Moxon
Tennyson'*
*Illustration for The Palace of Art in 'The Moxon
Tennyson'*
1857
incisione su legno della Dalziel Brothers
Wood-engraving by Dalziel Brothers 9,2 x 8 cm
collezione Stephen Calloway

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
St. Cecilia
illustrazione per *Il Palazzo dell'Arte in 'The Moxon
Tennyson'*
*Illustration for The Palace of Art in The Moxon
Tennyson'*
1857
incisione su legno della Dalziel Brothers
Wood-engraving by Dalziel Brothers, 9,2 x 8 cm
collezione Stephen Calloway

ELIZABETH SIDDAL

Holhorn, 1829 - Blackfriars, 1862
La triste vittoria
The Woeful Victory
1860
penna e matita su carta
*Pen and pencil on paper, 60,7 x 45,7 cm 8 (con
cornice)*
Bedford, The Higgins Bedford Art Gallery &
Museum

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
La luna di miele di re Renato (o La musica)
King René's Honeymoon (or Music)
1862
china e acquerello su carta color camoscio
brush and Indian ink and wash on light buff paper,
43.1 x 33,6 cm
Wirral Museums Service (Wirral Borough
Service)

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
La famiglia Borgia
Borgia
1851-1859
acquerello su carta / *watercolour on paper,*
23,2 x 24,8 cm
Carlisle, Tullie House Museum and Art Gallery
Trust

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
"Silenzio!", disse Kate, la Regina
"Hist!", Said Kate the Queen
1848-1851
olio su tela / *oil on canvas, 32,4 x 59,7 cm*
Provost and Fellows of Eton College

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Dante in meditazione con in mano un melograno
Dante in Meditation Holding a Pomegranate
c. 1852
penna e inchiostro nero e grafite su carta
pen and black ink and graphite on paper,
22,9 x 20 cm
New Haven, Yale Center for British Art Paul
Mellon Fund

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Paolo e Francesca
Paolo and Francesca
1862
acquerello su carta / *watercolour on paper,*
53 x 81 cm (con cornice)
Bedford, The Higgins Bedford Art Gallery &
Museum

DANTE GABRIEL ROSSETTI

(Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882)
Studio per *Il saluto di Beatrice*
Study for The Salutation of Beatrice
c. 1859
grafite, penna e inchiostro di china su carta,
montata su cartoncino
*graphite, pen and Indian ink on paper, mounted on
card, 25,1 x 25,4 cm*
The Syndics of the Fitzwilliam Museum,
University of Cambridge

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Studio per Paolo e Francesca

Study for Paolo and Francesca
per il dipinto che illustra il Canto V dell'*Inferno*
di Dante
*for the painting illustrating Canto V of Dante's
Inferno*
c. 1855
grafite su carta / *graphite on paper, 22,8 x 16,7 cm*
Londra, British Museum

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Poesie / Poems
1870 (Londra, F.S. Ellis)
tela blu-verde scuro con pannelli impressi in oro
dark blue-green cloth with gold-stamped panels
disegnato da/ design by Dante Gabriel Rossetti
collezione Stephen Calloway

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
illustrazioni per / *illustrations for*
Christina Rossetti (Londra 1830-1894),
Il mercato dei folletti / *The Goblin Market*
1862 (1ª Ed. Londra, Macmillan / *1st Ed. London,*
Macmillan)
collezione Stephen Calloway

MARIA FRANCESCA ROSSETTI

Londra 1827-1876
Un'ombra di Dante / *A Shadow of Dante*
1871 Londra, Oxford and Cambridge Rivington's
tela color prugna con disegno in oro da Dante
Gabriel Rossetti
*plum cloth with gold-stamped design by Dante
Gabriel Rossetti*
collezione Stephen Calloway

JOHN EVERETT MILLAIS

DAVID WILKIE WYNFIELD

India 1837 - Londra 1887
Sir John Everett Millais
c. 1860
stampa all'albumina su cartoncino / *albumen
print on card*
Londra, The Royal Academy of Arts

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
Progetto per la copertina di un album
Design for Album Cover
1842
acquerello, penna e inchiostro nero su carta,
35,2 x 22,8 cm
watercolour, pen, and black ink on paper
collezione The Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College,
dono di Helen Searing, in onore di Linda
Nochlin.

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
Lorenzo and Isabella
c. 1849
acquerello su carta / *watercolour on paper,*
38 x 50,8 cm
Londra, Guildhall Art Gallery, City of London
Corporation

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
Disegno della testa della Vergine Maria
dall'"*Ecce Homo*"
*Drawing of the head of the Virgin Mary from the
"Ecce Homo"*
(da/after Correggio, 1489-1534)

16 marzo/March 1837
matita su carta vergata / *pencil on wove paper*,
25,4 x 28,2 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
La signora James Wyatt Jr e sua figlia Sarah
Mrs James Wyatt Jr and her Daughter Sarah
c. 1850
olio su mogano / *oil on mahogany*, 35,3 x 45,7 cm
Londra, Tate. Acquistato nel 1984

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
La figlia del boscaiolo
The Woodman's Daughter
1851
olio su tela / *oil on canvas*, 89 x 65 cm
Londra, Guildhall Art Gallery, City of London
Corporation

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
La fuga di un eretico
The Escape of a Heretic
1857
olio su tela / *oil on canvas*, 109,5 x 79,1 cm
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce. The
Luis A. Ferré Foundation, Inc.

WILLIAM HOLMAN HUNT

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910
La vigilia di Sant'Agnese: La fuga di Madeleine
e Porfiro
*The Eve of St. Agnes: The Flight of Madeleine and
Porphyro*
1848
olio su tela / *oil on canvas* 75 x 113 cm
Londra, Guildhall Art Gallery, City of London
Corporation

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910
La mia bella signora / *My Beautiful Lady*
1850
acquaforte per / *etching for* 'The Germ', n° 1,
January 1850
collezione Stephen Calloway

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910
Studio per le teste di Cristo e Maria per "Il
ritrovamento del Salvatore nel Tempio"
*Study of the Heads of Christ and Mary for 'The
Finding of Saviour in the Temple'*
1858
acquerello, carboncino e gesso su carta
watercolour, charcoal, and chalk on paper,
54 x 64 cm (con cornice)
Liverpool, National Museums, Walker Art
Gallery.
Lascito della Walker Art Gallery da parte di Ethel
M. Coleman tramite l'Art Fund, 1949.

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910
Il crepuscolo in Egitto / *Afterglow in Egypt*
1854
olio su tela / *oil on canvas*, 185,4 x 86,3 cm
Southampton City Art Gallery

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910

Claudio and Isabella
1850 - 52
olio su tavola / *oil on panel*, 19,7 x 12,4 cm
The Makins collection

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827-1910
Bianca
1868-1869
olio su tela / *oil on canvas*, 88,3 x 66,8 cm
Worthing Museum & Art Gallery

WILLIAM HOLMAN HUNT

Londra 1827 - 1910
Isabella e il vaso di basilico / *Isabella and the Pot
of Basil*
1867-1868
olio su tela / *oil on canvas*, 60,6 x 38,7 cm
San Francisco, Fine Arts Museums of San
Francisco

SEZIONE 6

LA FORTUNA DEI MODELLI [THE SUCCESS OF THE MODELS]

FREDERICK WILLIAM BURTON

Mungret, Irlanda, 1816 - Londra 1900
Il primo sguardo di Faust a Margherita
Faust's First Sight of Marguerite
1857
acquerello con lueggiate bianche su carta
watercolour with white highlights on paper,
71 x 62,5 cm
Dublino, National Gallery of Ireland

JOSEPH NOEL PATON

Dunfermline 1821 - Edimburgo 1901
Il sogno di Michelangelo
Michelangelo's Dream
c. 1860-1870
olio su tela / *oil on canvas*, 60 x 44 cm
Londra, William Morris Gallery

JOSEPH NOEL PATON

Dunfermline 1821 - Edimburgo 1901
Dante che medita sull'episodio di Paolo e
Francesca
*Dante meditating the episode of Paolo and
Francesca*
1852
olio su tela / *oil on canvas*, 101 x 89 cm
Bury, Bury Art Museum & Sculpture Centre

WALTER HOWELL DEVERELL

Charlottesville (Stati Uniti) 1827 - Londra 1854
La dodicesima notte / *Twelfth Night*
1850
olio su tela / *oil on canvas*, 101,6 x 132,1 cm
collezione privata, courtesy Grant Ford Ltd.

CHARLES ALLSTON COLLINS

Londra 1828 - 1873
I pensieri con cui un bambino cristiano dovrebbe
imparare a contemplare le opere di Dio
*The Thoughts with which a Christian Child should
be taught to look on the works of God*
1852
olio su tavola / *oil on panel*,
50,5 x 40,5 cm (con cornice)
Londra, The Maas Gallery

ARTHUR HUGHES

Londra 1832 - Kew 1915
Il liuto rotto / *The Rift whithin the Lute*
1861-1862

olio su tela / *oil on canvas*,
77,5 x 117 cm (con cornice)
Carlisle, Tullie House Museum and Gallery Trust

ARTHUR HUGHES

Londra 1832 - Kew 1915
Maddalena / Madeleine
1862-1865
olio su tavola / *oil on panel*,
58 x 36,4 cm (con cornice)
Carlisle, Tullie House Museum and Gallery Trust

THOMAS MATTHEWS ROOKE (attribuito a /
attributed to)

EDWARD BURNE-JONES (progetto di /
designed by)
JOHN BROADWOOD & SONS (prodotto da /
produced by)
Orpheus Piano
1879
olio su legno / *oil on wood*, 142 x 260 x 98 cm
collezione privata

EDWARD BURNE-JONES E PHILIP WEBB

(disegnato da / *designed by*)
MORRIS, MARSHALL, FAULKNER & CO.
(realizzato da / *produced by*)
Amore e Alceste / The God of Love and Alceste
1864
vetro colorato / *stained glass*, 44 x 52 cm
Londra, William Morris Gallery

HENRY HOLIDAY

Londra 1839 - 1927
Angeli custodi / *Attendant Angels*
c. 1909-1910
vetro colorato / *stained glass*, 100 x 45 cm
Londra, William Morris Gallery

WILLIAM MORRIS

(Walthamstow 1834 - Londra 1896)
Menestrello con cimballi / *Minstrel with Cymbals*
anni ottanta del XIX secolo / 1880s
vetro colorato / *stained glass*, 64,5 x 47,5 cm
Londra, William Morris Gallery

WILLIAM MORRIS

Walthamstow 1834 - Londra 1896
Le tre Marie al Sepolcro (Disegno per vetrata)
Three Marias at the Sepulchre (Design for Stained
Glass)
1862
acquerello e matita su carta / *watercolour and
pencil on paper*, 66 x 55,7 cm
Amgueddfa Cymru - Museum Wales

WILLIAM MORRIS

Walthamstow 1834 - Londra 1896
Autoritratto / *Self-Portrait*
c. 1856
matita su carta / *pencil on paper*, 28,6 x 22,2 cm
Londra, Victoria and Albert Museum. Dono di
Dr. R. Campbell Thompson

SEZIONE 7

EDWARD BURNE-JONES E IL MITO DELL'ITALIA [EDWARD BURNE-JONES AND THE MYTH OF ITALY]

EDWARD BURNE-JONES

Birmingham 1833 - Londra 1898
Sidonia von Bork 1560
1860
acquerello e gouache su carta

1883
grafite su carta / *graphite on paper*, 28,9 x 20,5 cm
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce. The
Luis A. Ferré Foundation, Inc.

EDWARD BURNE-JONES

Birmingham 1833 - Londra 1898
La maschera di Cupido / The Masque of Cupid
1872
matita su carta / *pencil on paper*, 60,2 x 83 cm
Amgueddfa Cymru – Museum Wales

EDWARD BURNE-JONES

Birmingham 1833 - Londra 1898
Copia della Madonna e Bambino dal pannello del
trittico "Presentazione di Cristo al tempio"
Copy of the Madonna and Child of the triptych
"Presentation of Christ at the Temple"
(da/after Andrea Mantegna, 1431-1506)
1873
matita su carta (quaderno di schizzi) / *pencil on*
paper (sketchbook), 17,9 x 25,4 cm
The Syndics of The Fitzwilliam Museum,
University of Cambridge

EDWARD BURNE-JONES

Birmingham 1833 - Londra 1898
Studio del drappaggio della Regina ai piedi di Re
Artù
Drapery study for the Queen at King Arthur's Feet
1883
grafite su carta / *graphite on paper*, 28,9 x 20,5 cm
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce. The
Luis A. Ferré Foundation, Inc.

ANDREA MANTEGNA

Isola di Carturo 1431 - Mantova 1506
Sacra famiglia con una santa
Holy Family with a Saint
fine del XV secolo / *Late 15th century*
tempera su tavola / *tempera on panel*,
73,5 x 53,5 cm
Verona, Museo di Castelvecchio

GIOVANNI BELLINI

Venezia c. 1427/1430 - 1516
Santa Giustina / *Saint Justine*
tempera su tavola / *tempera on panel*, 129 x 55 cm
Milano, Fondazione Bagatti Valsecchi

FILIPPINO LIPPI (attribuito a / *attributed to*)

Prato 1457 - Firenze 1504
Cinque figure femminili allegoriche
Five allegorical female figures
c. 1470-1475
olio su tavola / *oil on panel*, 55 x 155 cm
Firenze, Galleria Corsini

COSIMO ROSSELLI

Firenze 1439 - 1507
San Michele Arcangelo / Saint Michael Archangel
1490-1498
tempera e tempera grassa su tavola
tempera e tempera grassa on panel, 122 x 52 cm
Firenze, Museo Stibbert

SEZIONE 8

**L'ARTE CONDIVISA. MORRIS & CO. E
LE ARTI APPLICATE**
[**THE SHARED ART. MORRIS & CO.
AND THE APPLIED ARTS**]

EDWARD BURNE-JONES

Birmingham 1833 - Londra 1898
Cofanetto decorato con personificazioni delle virtù

*A painted casket decorated with personifications of
the virtues,*

1877
olio e oro su legno / *oil and gold on panel*,
20,3 x 33,6 cm
collezione privata

BIAGIO D'ANTONIO TUCCI

Firenze c. 1445 - c. 1510
Annunciazione / Annunciation
c. 1476
tempera su tavola / *tempera on panel*, 113 x 227 cm
Faenza, Pinacoteca Comunale

MINTON ART POTTERY (realizzato da / *produced by*)

Charger
(raffigurante l'imperatrice Eugenia / *depicting*
Empress Eugenie)
1850-1855
maiolica / *majolica*
Londra, prestato da Sua Maestà Re Carlo III

WILLIAM HARRY ROGERS (disegnato da / *designed by*)

WILLIAM GIBBS ROGERS (intagliato da /
carved by)
Mensola / Bracket
c. 1853
legno di bosso intagliato / *carved boxwood*
Londra, Victoria and Albert Museum

DANTE GABRIEL ROSSETTI / **MORRIS & CO.**

Sedia / Chair
c. 1870
legno ebanizzato con sedile in giunco / *ebonised*
wood with rush seat
collezione Stephen Calloway

MINTON ART POTTERY (realizzato da / *produced by*)

ELIZA JAMESON STRUTT (dipinto da /
painted by)
Bottiglia da pellegrino in stile rinascimentale
Renaissance Revival Pilgrim Bottle
1872-1873
ceramica dipinta / *pottery painted*
Londra, Victoria and Albert Museum.
Dono di Ian e Rita Smythe

MINTON ART POTTERY (realizzato da / *produced by*)

REBECCA COLEMAN (dipinto da / *painted by*)
Changer con donna con sciarpa bianca
Changer with a Woman with a White Scarf
1877
ceramica dipinta / *pottery painted*
Londra, Victoria and Albert Museum

MINTON ART POTTERY (realizzato da / *produced by*)

THOMAS KIRKBY (dipinto da / *painted by*)
Tazza con "L'apoteosi degli amori di Giove"
Tazza with "The Apotheosis of the Amours of Jupiter"
(da/after Giulio Romano, 1499-1546)
1862
terracotta dipinta / *earthenware painted*
Londra, Victoria and Albert Museum. Dono di
Ian e Rita Smythe

WILLIAM MORRIS (disegnato da / *designer*)

PHILIP WEBB (aggiunte di / *additions by*)
JEFFREY & CO. (stampatore / *printer*)
MORRIS & CO. (editore / *publisher*)
Traliccio / Trellis

dal primo volume di una raccolta contenente 25
motivi di Morris & Co dal 1862 - 1881
Part of 'Volume 1' of a pattern book containing 25
Morris & Co patterns from 1862-1881
1862-1864
stampa xilografica con colori a tempera su carta,
68 x 52,9 cm
block-printed in distemper colours, on paper
Londra, Victoria and Albert Museum.
Dono di Morris & Co.

WILLIAM MORRIS (disegnato da / *designer*)

JEFFREY & CO. (stampatore / *printer*)
MORRIS & CO. (editore / *publisher*)
Margherita / Daisy
dal primo volume di una raccolta contenente 25
motivi di Morris & Co dal 1862 - 1881
Part of 'Volume 1' of a pattern book containing 25
Morris & Co patterns from 1862-1881
1864
stampa xilografica con colori a tempera su carta,
68,5 x 53,3 cm
block-printed in distemper colours, on paper
Londra, Victoria and Albert Museum, dono di
Morris & Co.

WILLIAM MORRIS (disegnato da / *designer*)

JEFFREY & CO. (stampatore / *printer*)
MORRIS & CO. (editore / *publisher*)
Frutta (o Melagrane) / Fruit (or Pomegranate)
dal primo volume di una raccolta contenente 25
motivi di Morris & Co dal 1862 - 1881
Part of 'Volume 1' of a pattern book containing 25
Morris & Co patterns from 1862-1881
c.1866 prima pubblicazione / *First issued*
stampa xilografica con colori a tempera su carta,
68,5 x 53,3 cm
block-printed in distemper colours, on paper
Londra, Victoria and Albert Museum, dono di
Morris & Co.

MINTON ART POTTERY (realizzato da / *produced by*)

W.H. SLATER (decorato da / *decorated by*)
Ciotola con piede / Footed Bowl
1862-1869
Porcellana Bone China dipinta a grisaglia su
fondo blu intenso con dettagli dorati,
a imitazione degli smalti rinascimentali francesi
su rame dipinto
Bone China painted all over in grisaille on a deep
blue ground with gilt details,
in imitation of French Renaissance enamels on
painted copper
Londra, British Museum

WALTER CRANE (su disegno di / *designer*)

MAW & CO. (manifattura / *manufacturer*)
Due formelle in terracotta con uccelli affrontati e
fogliame a volute in stile rinascimentale
Two earthenware Tiles with confronted Birds and
Renaissance-Style scrolling foliage
post 1883
terracotta decorata a stampa in marrone lucido
brown luster painted earthenware
Londra, British Museum

WALTER CRANE (disegnato da / *designed by*)

MAW & CO. (manifattura / *manufacturer*)
Vaso / Vase
terracotta decorata a lustro / *luster painted*
earthenware
Londra, British Museum

WALTER CRANE (disegnato da / *designed by*)

JEFFREY & CO. (manifattura / *manifattura*)

Gigli e rose / *Lily and Rose*
1894
carta da parati, stampa xilografica a colori su carta, 59,6 x 53,3 cm
wallpaper, colour woodblock print on paper,
Londra, Victoria and Albert Museum

WALTER CRANE

Liverpool 1845 - Horsham 1915
L'altare dell'Amore / *Love's Altar*
1870
olio su tela / *oil on canvas*, 78 x 55,5 cm
Londra, William Morris Gallery

WALTER CRANE (disegnato da/*designed by*) JEFFREY & CO. (manifattura / *manufacturer*)

Carta da parati con intreccio di rose e gigli
Wallpaper frieze with intertwining rose and lily flowers
1894
stampa xilografica a colori su carta, 30,5 x 61 cm
colour woodblock print on paper
Londra, Victoria and Albert Museum

JAMES POWELL & SONS, Whitefriars

Vaso / *Vase*
1876
vetro blu opalescente, con decorazione filettata e applicata
Opalescent blue glass, with threaded and applied decoration, 11,4 x 11,7 cm
Londra, Victoria and Albert Museum

OWEN JONES (disegno di / *designer*) STANHOPE FURNISHING FABRIC (manifattura / *manufacturer*)

Tessuto / *Fabric*
1872
seta tessuta a Jacquard / *Jacquard-woven silk*, 45,2 x 54,5 cm
Londra, Victoria and Albert Museum,
dono di Sir Frank Warner of Warner & Co.

VINCENZO CORSI

Siena, attivo tra il 1855 e il 1882
Seggiolone da parata / *Parade High-Chair*
1872
legno intagliato e intarsiato / *carved and inlaid wood*
Firenze, Museo Stibbert

ÉDOUARD LANTÉRI

Auxerre 1848 - Londra 1917
La Beatrice di Dante / *Dante's Beatrice*
1885-1904
rilievo in marmo scolpito in cornice di rovere /
carved marble relief in oak frame, 47 x 30,6 cm
Londra, Victoria and Albert Museum.
Dono di Mr. Robert Mond e Mrs Ludwig Mond

ALEXANDRE GUEYTON

Parigi 1818-1862
Spilla / *Brooch*
1862
placca in porcellana dipinta, iscritta, montatura aperta in argento con decorazione in smalto, incastonata di granati / *signed painted porcelain plaque, set with garnets*, 5,8 x 5,1 cm
Londra, Victoria and Albert Museum

CARLO GIULIANO (realizzato da / *produced by*)
EDWARD BURNE-JONES (su disegno di / *designed by*)
Spilla-pendente a forma di uccello
Brooch-Pendant in the Form of a Bird

1885-1895
oro smaltato con turchese, corallo, perle e rubino incastonati
enamelled gold set with turquoise, coral, pearls and a ruby,
Londra, Victoria and Albert Museum.
Dono di Geoffrey e Caroline Munn tramite Art Fund

CHARLES ROBERT ASHBEE (progettato da / *designed by*)

per la Corporazione dell'Artigianato / *for the Guild of Handicraft*)
Ciondolo a forma di nave / *Pendant in the form of a Ship*
c. 1903
oro e argento smaltato con grande opale, scintille di diamante e tre perle di tormalina
enamelled gold and silver set with a large opal, diamond sparks and hung with three tourmalines beads, 7 x 4,8 cm
Londra, Victoria and Albert Museum.
Lascito di Miss M.C. Annesley

GIUSEPPE LELLI

Firenze 1842-1913
Tondo con la Vergine e il Bambino
Roundel of the Virgin and Child
1895-1896
terracotta smaltata / *enamelled terracotta*
Londra, Victoria and Albert Museum

CERAMICA DELLA ROBBIA / DELLA ROBBIA POTTERY

Placca decorata in forma di ritratto di donna in abiti rinascimentali
Plaque painted decoration in the form of a Portrait of a Female in Renaissance style dress
1904
terracotta smaltata / *glazed earthenware*
Wirral Museums Service (Wirral Borough Council)

SEZIONE 9

L'EREDITA' DELLA CONFRATERNITA E LA FASCINAZIONE DI BOTTICELLI [THE HERITAGE OF THE BROTHERHOOD AND FASCINATED BY BOTTICELLI]

BOTTICELLI (ALESSANDRO FILIPEPI)

e bottega / *and his workshop*
Firenze 1445 - 1510
Madonna col Bambino / *Madonna and Child*
c. 1490
tempera e tempera grassa su tavola, 74 x 57 cm
tempera and tempera grassa on panel
Firenze, Museo Stibbert

SIMEON SOLOMON

Londra 1840 - 1905
Amore in autunno / *Love in Autumn*
1866
olio su tela / *oil on canvas*, 84 x 66 cm
collezione privata, courtesy Martin Beisly Fine Art, Londra

SIMEON SOLOMON

Londra 1840 - 1905
Autoritratto allegorico / *Allegorical Self-Portrait*
1873
acquerello guache gomma arabica e gessetto rosso, 35,5 x 22,7 cm
watercolour, gouache, and gum arabic over red chalk
Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund

SIMEON SOLOMON

Londra 1840 - 1905
I dormienti e colui che veglia / *Sleepers and One That Waketh*
1871
acquerello su carta / *watercolour on paper*, 34,7 x 44,7 cm
Leamington, Leamington Spa art Gallery & Museum

SIMEON SOLOMON

Londra 1840 - 1905
L'Annunciazione / *The Annunciation*
1892
olio su tavola / *oil on board*, 37,5 x 62,2 cm
Bournemouth, Russel-Cotes Art Gallery & Museum

ROBERT BRAITHWAITE MARTINEAU

Londra 1826 - 1869
Una donna di San Germano / *A Woman of San Germano*
1864
olio su tela / *oil on canvas*, 57,5 x 62,5 cm
Oxford, The Ashmolean Museum, University of Oxford.
Accepted by HM Government in lieu of Inheritance Tax and allocated to the Ashmolean Museum, 2011

HENRY NELSON O'NEIL

San Pietroburgo 1817 - Londra 1880
Gli ultimi momenti di Raffaello / *The Last Moments of Raphael*
1866
olio su tela / *oil on canvas*, 121,1 x 182,3 cm
Bristol Museums: Bristol Museum & Art Gallery

FREDERICK SANDYS

Norwich 1829 - Londra 1904
Ritratto di William Houghton Clabburn /
Portrait of William Houghton Clabburn
1870
olio su tela / *oil on canvas*, 111,8 x 65,8 cm
Sheffield Museums Trust

ROBERT BATEMAN

Biddulph 1842 - Nunney 1922
Tre donne raccolgono una mandragola / *Three People Plucking Mandrake*
1870
gouache su carta riportata su tela, 31,2 x 45,8 cm
bodycolour on paper laid on canvas
Londra, Wellcome Collection

ROBERT BATEMAN

Biddulph 1842 - Nunney 1922
La piscina di Betzaeta / *The Pool of Bethesda*
1877
olio su tela / *oil on canvas*, 50,8 x 73,7 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

VALENTINE CAMERON PRINSEP

Calcutta 1838 - Londra 1904
Leonora di Mantova / *Leonora of Mantua*
1873
olio su tela / *oil on canvas*, 167,7 x 124 cm
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery.
Presentata alla Walker Art Gallery da P.H.Rathbone e George Holt nel 1873

THOMAS MATTHEWS ROOKE

Londra 1842 - 1942
La brama di re Achab / *King Ahab's Coveting*

1879
olio su tela / *oil on canvas*, 110,2 x 168 cm
Bournemouth, Russel-Cotes Art Gallery & Museum

WALTER CRANE

Liverpool 1845 - Horsham 1915
Diana e Endimione / *Diana and Endymion*
1883
acquarello e gouache su carta, 54 x 77 cm
watercolour and bodycolour on paper
Dundee City Council (Dundee Art Gallery & Museums)

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
Studio dalla Nascita di Venere / *Study after The Birth of Venus*
da / after Sandro Botticelli, 1445 - 1510
c. 1875
acquerello su carta / *watercolour on paper*,
36 x 42 cm
Trustees of the De Morgan Foundation

CHRISTIANA JANE POWELL HERRINGHAM

Blackheath Park 1852 - Burgess Hill 1929
Testa di Maria Maddalena / *Head of the Magdalene*
da/after Sandro Botticelli, 1445 - 1510
ante 1897
tempera su tavola / *tempera on panel*, 45,8 x 38 cm
Egham, Royal Holloway, University of London

CHARLES FAIRFAX MURRAY

Londra 1849 - 1919
Adorazione dei Magi / *Adoration of the Magi*
da/after Botticelli, 1445 - 1510
1873 - 1876
acquerello su carta / *watercolour on paper*, 21,8 x 27 cm
Collection of the Guild of St George, Sheffield Museums Trust

CHRISTIANA JANE POWELL HERRINGHAM

Blackheath Park 1852 - Burgess Hill 1929
Combattimento di Amore e Castità / *A Battle of Love and Chastity*
da/after Gherardo di Giovanni del Fora, 1445-1497
ante 1901
tempera su tavola / *tempera on panel*, 45,8 x 38 cm
Egham, Royal Holloway, University of London

GHERARDO DI GIOVANNI (detto Del Fora)

Firenze, 1444/1445 - 1497
Trionfo di Castità / *The Triumph of Chastity*
circa 1485
Tempera verniciata su tavola / *varnished tempera on panel*, cm 43 x 65
Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda

SEZIONE 10

UT PICTURA POESIS. ROSSETTI E IL SUO CENACOLO
[**UT PICTURA POESIS. ROSSETTI AND HIS CIRCLE**]

FILIPPO LIPPI

Firenze 1406 - Spoleto 1469
Madonna col Bambino / *Madonna and Child*
c. 1445-1450
tempera e oro su tavola / *tempera and gold on panel*, 80x 52,5 cm
Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca

CHRISTIANA JANE POWELL HERRINGHAM

Blackheath Park 1852 - Burgess Hill 1929
Smeralda Bandinelli da/after Sandro Botticelli,
1445 - 1510
1880 - 1897
tempera su tavola / *tempera on panel*,
64,3 x 40,8 cm
Egham, Royal Holloway, University of London

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Ritratto di Jane Morris / *Portrait of Jane Morris*
c. 1868 - 1874
pastello su cartone / *pastel on board*, 55,5 x 41 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
La Donna della Finestra / *The Lady of Pity*
1870
gessetti colorati su carta / *coloured chalks on paper*, 84,8 x 72,1 cm
Bradford District Museums and Galleries, CBMDC

JACOPO PALMA IL VECCHIO

Serina c. 1480 - Venezia 1528
Ritratto femminile, detto la cortigiana
Portrait of a Woman known as The Courtesan
c.1520
olio su tela / *oil on canvas*, 87,4 x 73,5 cm
Milano, Museo Poldi Pezzoli

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Venus Verticordia
1867 - 1868
pastello su carta / *pastel on paper*, 79,6 x 65,3 cm
Messico, collezione Pérez Simón

CHARLES FAIRFAX MURRAY

Londra 1849 - 1919
Bocca Baciata da/after Dante Gabriel Rossetti
c. 1897
olio su tavola / *oil on panel*, 32,3 x 27,3 cm
collezione The Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, lascito di Suzette Morton Davidson

CHARLES FAIRFAX MURRAY

Londra 1849 - 1919
Il concerto / *The concert*
1890
olio su tela / *oil on canvas*, 63,5 x 243,8 cm
Collezione privata, courtesy Christie's

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
La vedova romana / *Roman Widow*
1874
olio su tela / *oil on canvas*, 105,4 x 92,7 cm
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

FREDERICK SANDYS

Norwich 1829 - Londra 1904
Isotta con la pozione d'amore / *Ysoude with the Love Philter*
1870
olio su tavola / *oil on panel*, 69,4 x 59,7 cm
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

FREDERICK SANDYS

Norwich 1829 - Londra 1904
Isotta / *Ysoude*
1870
gessetto nero, gessetto, sanguigna e grafite su carta, 53,4 x 43,5 cm
black chalk, chalk, sanguine and graphite on paper
Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

HENRY TREFFRY DUNN

Truro 1838 - Londra, Putney 1899
e / and
DANTE GABRIEL ROSSETTI
Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
La coppa dell'amore / *The Loving Cup*
1867
acquerello su carta / *watercolour on paper*,
54x 37 cm
Londra, William Morris Gallery

BERNARDINO LUINI

Dumenza, c. 1481- Milano, 1532
Figura muliebre / *Female figure*
1521 - 1523
affresco strappato e riportato su tavola,
44 x 36,2 cm
detached fresco mounted on panel
Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Fair Rosamund
1861
olio su tela / *oil on canvas*, 51,9 x 41,7 cm
Amgueddfa Cymru - Museum Wales

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londra 1828 - Birchington-on-Sea 1882
Louisa Ruth Herbert
1858 - 1859
olio su tavola / *oil on panel*, 45,1 x 35,6 cm
Bristol Museums: Bristol Museum Art Gallery
dono di Virginia Surtees, 2014

GIOVANNI BELLINI

Venezia c. 1430 - 1516
Madonna con il Bambino (Madonna Trivulzio)
Madonna with Child (Madonna Trivulzio)
1460-1464
tempera su tavola / *tempera on panel*, 78 x 50 cm
Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

SEZIONE 11

LEIGHTON TRA MICHELANGELO E IL CLASSICISMO
[**LEIGHTON BETWEEN MICHELANGELO AND CLASSICISM**]

VERONESE (PAOLO CALIARI)

Verona 1528 - Venezia 1588
Giuditta e Oloferne / *Judith and Holofernes*
1580
olio su tela / *oil on canvas*, 195 x 176 cm
Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Studio per la figura di Dante per 'La famosa Madonna di Cimabue'
Study for the figure of Dante in 'Cimabue's Celebrated Madonna'
1853 - 1854
matita su carta avorio / *pencil on cream paper*
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Studio per figura maschile relativo a 'La famosa
Madonna di Cimabue'
*Study for male figure possibly relating to 'Cimabue's
Celebrated Madonna'*
c. 1853
acquerello, gouache e gessetto nero su carta azzurra
*watercolour and gouache over black chalk on blue
wove paper*
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Studio di panneggio / *Study of a draped arm*
1860-1870
gessetto nero e biacca su carta grigio-azzurra
black chalk and white paint on blue/grey laid paper
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Nanna (Pavonia)
1859
olio su tela / *oil on canvas, 59,4 x 51,1 cm*
Londra, prestito di Sua Maestà il Re Carlo III

ANSELM FEUERBACH

Spira 1829 - Venezia 1880
Madonna con bambino tra angeli musicanti
Madonna and Child between Musician Angels
1860
olio su tela / *oil on canvas, 117 x 96 cm*
Dresda, Albertinum Staatliche
Kunstsammlungen Dresden

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Pavonia
c. 1859
olio su tela / *oil on canvas, 53 x 41.5 cm*
Collezione privata, courtesy Christie's

LORENZO LOTTO

Venezia 1480 - Loreto 1556/1557
Ritratto di balestriere (Mastro Battista di Rocca
Contrada)
*Portrait of a Crossbowman (Mastro Battista di
Rocca Contrada)*
c. 1551
olio su tela / *oil on canvas, 95 x 72,5 cm*
Roma, Musei Capitolini - Pinacoteca

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Balestriere Italiano / *An Italian Crossbow Man*
1863
olio su tela / *oil on canvas, 105,4 x 64 cm*
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery,
offerto da George Audley 1928

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Michelangelo assiste il suo servo morente
Michael Angelo Nursing His Dying Servant
1862
olio su tela / *oil on canvas, 109,2 x 91,4 cm*
collezione privata, in deposito presso Londra,
Leighton House

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
La stella di Betlemme / *The Star of Bethlehem*
c. 1862
olio su tela / *oil on canvas, 154,9 x 55,2 cm*
New York, Dahesh Museum of Art

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Ragazze greche che raccolgono ciottoli in riva al
mare
Greek girls picking up pebbles by the sea
1871
olio su tela / *oil on canvas, 84 x 129,5 cm*
Messico, collezione Pérez Simón

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Studio per "Padre, mi lascerò guidare" per
Romola
Tracing for "Father, I will be guided" for Romola
1862
matita su carta da lucido / *pencil on tracing paper*
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Studio per "Il messaggio in punto di morte" per
Romola
Tracing for the 'The Dying Message' for Romola
1862
matita su carta da lucido / *pencil on tracing paper*
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Illustrazione di 'Alla deriva' del romanzo di
George Eliot 'Romola'
*Illustration of 'Drifting Away' of George Eliot's novel
Romola*
1862-63
incisione su legno su carta / *wood engraving on
paper*
tagliato da Joseph Swain per il libro pubblicato da
Smith, Elder & Co. nel 1863
Collezione Stephen Calloway

CONSTANCE PHILLOTT

Londra 1842 - 1931
Ritratto di Tito Melema / *Portrait of Tito Melema*
1872
grafite, acquerello e gouache su carta
graphite, watercolour and gouache on paper,
28,6 x 25,4 cm
Delaware Art Museum, F. V. du Pont Acquisition
Fund, 2022

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Una nobildonna veneziana / *A Noble Lady of Venice*
1866
olio su tela / *oil on canvas,*
116,5 x 95 cm (con cornice)
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House

FREDERICK WILLIAM BURTON

Wiclow 1816 - Londra 1900
Cortigiana veneziana / *A venetian courtesan*
1873 - 1874
acquerello, gouache, gessetto nero, pastello and
grafite su carta, 95,5 x 68,5 cm
*watercolour bodycolor, black chalk, pastel, and
graphite on paper*
Dublin, National Gallery of Ireland

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
La lezione di musica / *The Music lesson*
1877
olio su tela / *oil on canvas, 93 x 95 cm*
Guildhall Art Gallery City of London
Corporation

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Testa di una vecchia donna italiana
Head of an Old Italian Woman
c. 1850
olio su tela / *oil on canvas*
61,9 x 48,8 cm (con cornice)
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House,

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Madre romana / *Roman Mother*
c. 1867
olio su tela / *oil on canvas*
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Testa di un uomo italiano / *Head of an Italian Man*
c. 1864
olio su tela / *oil on canvas. 83 x 69,2 cm*
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Uno studio (Testa di giovane donna)
A Study (Head of a Girl)
1877
olio su tela / *oil on canvas*
Londra, The Maas Gallery

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Professor Giovanni Costa
c. 1878
olio su tela / *oil on canvas,*
73,5 x 63,6 cm (con cornice)
The Royal Borough of Kensington Chelsea,
Leighton House

GUIDO RENI

Bologna 1575 - 1642
Arianna / Ariadne
1639 - 1640
olio su tela / *oil on canvas, 220 x 150 cm*
Bologna, Pinacoteca Nazionale
(deposito a tempo indeterminato della
Fondazione del Monte)

da/after **MICHELANGELO BUONARROTI**

Caprese Michelangelo 1475 - Roma 1564
Schiavo morente / Dying Slave
calco in gesso / plaster cast, cm 228,7 x 73,80
seconda metà 1800/second half of 1800s
da un originale del 1513-1515 / after an original
of 1513-1515

Museo Casa Natale di Michelangelo Buonarroti

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
Cimone / Cymon
c. 1884
bronzo / bronze
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896
L'indolente / The Sluggard
1885 (cast c. 1896)
bronzo / bronze
Londra, The Royal Academy of Arts

FREDERIC LEIGHTON

Scarborough 1830 - Londra 1896

Gionata avverte Davide con un segno
Jonathan's Token to David
c. 1868
olio su tela / oil on canvas 171,4 cm x 124,4 cm
The Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund

SEZIONE 12

IL VENETISMO DI WATTS

[WATTS AND VENETIAN PAINTING]

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Ritratto di Virginia Julian Dalrymple (Lady Champneys)
Portrait of Virginia Julian Dalrymple (Lady Champneys)
1872
olio su tela / oil on canvas, 132 x 84 cm
Compton, Watts Gallery Trust

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Arianna a Nasso / *Ariadne in Naxos*
1867-1875
olio su tela / oil on canvas, 75 x 94 cm
Guildhall Art Gallery City of London Corporation

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Paolo e Francesca
1872-1875
olio su tela / oil on canvas, 152,4 x 129,5 cm
Compton, Watts Gallery Trust

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Poiché possedeva molti beni
For he had great possessions
1894
olio su tela / oil on canvas 139,7 x 58,4 cm
Londra, Tate, dono dell'artista nel 1897

DAVID WILKIE WYNFIELD

India 1837 - Londra 1887
George Frederic Watts
c. 1860s
stampa su carta all'albumina / *albumen print*
Londra, The Royal Academy of Arts

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Sir Galahad
1897
olio su tela / oil on canvas, 197 x 105 cm
Provost and Fellow of Eton College

TIZIANO

Pieve di Cadore 1488/1490 - Venezia 1576
Cristo Risorto appare alla Madre
Christ Appearing to his Mother
terzo quarto del XVI secolo
olio su tela / oil on canvas, 276 x 198 cm
Mantova, Parrocchia di Medole

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Cupido addormentato / *Cupid Asleep*
1893
olio su tela / oil on canvas, 66 x 53,3 cm
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery,
legato testamentario Reverend S.A. Thompson
Yates 1904

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Speranza / Hope
1891
olio su tavola / oil on panel, 66 x 48,3 cm
New Haven, Yale Center for British Art,
dono di Claire and Albert J. Zuckerman, Yale
School of Drama MFA 1961, DFA 1962

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Amore e Morte / Love and Death
1875
olio su tela / oil on canvas, 151,1 x 74,9 cm
Bristol Museums: Bristol Museum & Art Gallery

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Europa
1870-1894
olio su tela / oil on canvas, 67 x 77,2 cm
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery,
legato testamentario di James Smith of
Blundellsands 1923

GEORGE FREDERIC WATTS

Marylebone 1817 - Compton 1904
Orfeo ed Euridice
1869
olio su tela / oil on canvas, 71,8 x 48,1 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives,
Gallery & Museums)

WILLIAM ETTY

York 1787 - 1849
Concerto campestre / The Pastoral Concert
da/after Tiziano, 1488/1490 - 1576
1830
olio su tela / oil on canvas, 73 x 92 cm
Collezione privata

SEZIONE 13

II RINASCIMENTO COME

ISPIRAZIONE

[INSPIRED BY THE RENAISSANCE]

Royal Gallery, Grosvenor Gallery, New
Gallery

EDWARD JOHN POYNTER

Parigi 1836 - Londra 1919
Il ritorno del figliol prodigo / *The Prodigal's Return*
1869
olio su tela / oil on canvas, 120 91,4 cm
Provo, Brigham Young University Museum of Art,
acquistato con i fondi messi a disposizione da Ira
and Mary Lou Fulton, 2005

EDWARD JOHN POYNTER

Parigi 1836 - Londra 1919
Andromeda
1869
olio su tela / oil on canvas, 51,3 x 35,7 cm
Messico, Collection Pérez Simón

EDWARD JOHN POYNTER

Parigi 1836 - Londra 1919
L'indovina / The Fortune Teller
1877
olio su tela / oil on canvas, 64,2 x 76,5 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

THOMAS ARMSTRONG

Manchester 1832 - Abbots Langley 1911
Donna con i gigli / *Woman with Lilies*
1876

olio su tela / oil on canvas, 183 x 91,5 cm
Newcastle, Tyne & Wear Archives & Museums
Laing Art Gallery

JOHN WILLIAM GODWARD

Wimbledon 1861 - Londra 1922
Testa di fanciulla italiana / *An Italian Girl's Head*
1902
olio su tela / oil on canvas, 49,5 x 43,2 cm
Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum

WILLIAM FREDERICK YEAMES

Taganrog 1835 - Teignmouth 1918
La Bicolante
1879
olio su tela / oil on canvas, 158,4 x 87,4 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

EDMUND BLAIR LEIGHTON

Londra 1852 - 1922
Il cieco alla Piscina di Siloam
The Blind Man at the Pool of Siloam
1879
olio su tela / oil on canvas, 101,6 x 127,6 cm
Provo, Utah, Brigham Young University Museum
of Art,
acquistato con i fondi messi a disposizione Jack R.
Wheatley, 2014.

HARRY BATES

Stevenage 1850 - Londra 1899
Enea e Didone (trittico) / *Aeneas and Dido (triptych)*
1888 circa
bronzo / bronze, 43,5 x 162 x 10 cm (con cornice)
Glasgow Life Museums.
Acquistato alla Glasgow International Exhibition
nel 1888, offerto dalla Exhibition association

ALFRED GILBERT

Londra 1854 - 1934
Post Equitem Sedet Atra Cura
(Alle spalle del cavaliere sta la nera angoscia /
Behind the Rider Sits Dark Care)
1899
bronzo / bronze
Londra, Victoria and Albert Museum

CHARLES WILLIAM MITCHELL

Newcastle upon Tyne 1854 - 1903
Ipazia / Hypatia
1885
olio su tela / oil on canvas, 244,5 x 152,5 cm
Newcastle, Tyne & Wear Archives & Museums /
Laing Art Gallery

EDWIN AUSTIN ABBEY

Philadelphia 1852 - Londra 1911
Una Suonatrice di Liuto / A Lute Player
1899
olio su tela / oil on canvas 77 x 51,5 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

FRANK CADOGAN COWPER

Wicken 1877 - Cirencester 1958
Vanità / Vanity
1907
olio su tavola / oil on panel, 57,1 x 38,1 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

HENRY WOODS

Warrington 1846 - Venezia 1921
Porzia / Portia
1887
olio su tela / oil on canvas, 87,1 x 57,1 cm
Newcastle, Tyne & Wear Archives & Museums /
Laing Art Gallery

JOHN EVERETT MILLAIS

Southampton 1829 - Londra 1896
Il precursore /A Forerunner
1895-1896
olio su tela / *oil on canvas*, 141,2 x 82,2 cm
Glasgow Life Museums per conto del Glasgow
City Council,
dono di Sir Charles Tennant, 1903

SOLOMON JOSEPH SOLOMON

Londra, 1860 - Birchington-on-Sea, 1927
San Giorgio / St George
c. 1906
olio su tela / *oil on canvas*, 213 x 106,2 cm
Londra, The Royal Academy of Arts

BERNARD SLEIGH

Birmingham 1872 - 1954
La Crocifissione. Un trittico / The Crucifixion. A
Triptych
1906
olio su tela / *oil on canvas*, 213,4 x 81,3 cm
Provo, Brigham Young University Museum of Art,
acquistato da Warren Winegar, fondi messi a
disposizione da
Verla Birrell e la Campbell Foundation, 2005

THE NEW SCULPTURE

ALFRED STEVENS

Blandford Forum 1817 - Londra 1875
Verità e menzogna / *Truth and Falsehood*
c. 1860
bronzo / *bronze*
Nottingham City Museums & Galleries

ALFRED STEVENS

Blandford Forum 1817 - Londra 1875
Valore e viltà / *Valour and Cowardice*
c. 1860
bronzo / *bronze*
Nottingham City Museums & Galleries

ALFRED GILBERT

Londra 1854 - 1934
Testa di giovane donna/*Head of a Girl*
1883
bronzo / *bronze*
Amgueddfa Cymru - National Museum Cardiff

ALFRED GILBERT

Londra 1854 - 1934
Commedia e tragedia: 'Sic Vita'
Comedy and Tragedy: 'Sic Vita'
1891
bronzo / *bronze*
Nottingham City Museums & Galleries

ALFRED GILBERT

Londra 1854 - 1934
Eros
fusione 1925 - 1926, da un originale del 1891
cast 1925 - 1926, after an original of 1891
bronzo / *bronze*
London, The Royal Academy of Arts

PISANELLO (ANTONIO PISANO)

Pisa o Verona, ante 1395 - Napoli, 1455
Medaglia per Cecilia Gonzaga
Portrait medal of Cecilia Gonzaga
1447
Bronzo fusione /*cast bronze*
Bologna, Museo Civico Archeologico, collezione
Universitaria, dono Delitala

MARIA CASSAVETTI ZAMBACO

Londra 1843 - Parigi 1914

Marie Spartali Stillman
1886
fusione in bronzo / *cast bronze*
London, British Museum

MARIA CASSAVETTI ZAMBACO

Londra 1843 - Parigi 1914
Margherita di Prato
1886
fusione in bronzo / *cast bronze*
London, British Museum

MARIA CASSAVETTI ZAMBACO

Londra 1843 - Parigi 1914
Testa di giovane donna
Head of a Girl
1885
fusione in bronzo / *cast bronze*
London, British Museum

EDWARD JOHN POYNTER

Parigi 1836 - Londra 1919
Lillie Langtry
1882
fusione in bronzo / *cast bronze*
London, British Museum

ALPHONSE LEGROS

Digione 1837 - Watford 1911
Maria Valvona
1881
fusione in bronzo / *cast bronze*
Londra, British Museum

EDWARD ONSLOW FORD

Londra 1852 - 1901
Testa di giovane donna / *Head of a Girl*
1889
bronzo / *bronze*
Bradford District Museums and Galleries,
CBMDC

EDWARD ONSLOW FORD

Londra 1852 - 1901
Meditazione / Meditation
1886
bronzo / *bronze*
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives
Gallery & Museums)

WILLIAM REYNOLDS-STEPHENS

Detroit 1862 - Tunbridge Wells 1943
Testa di vecchia Contadina
Head of an Old Peasant Woman
s. d.
bronzo / *bronze*
Nottingham City Museums & Galleries

WILLIAM GOSCOMBE JOHN

Cardiff, 1860 - Londra, 1952
Infanzia (Muriel in tenera età)
Childhood (Muriel, A Maid So Young)
1896
bronzo / *bronze*
Amgueddfa Cymru - National Museum Cardiff

SEZIONE 14

**FIRENZE VISIONARIA: STANHOPE,
DE MORGAN [A VISIONARY
FLORENCE: STANHOPE, DE MORGAN]**

WILLIAM DE MORGAN

Londra 1839 - 1917
ULISSE CANTAGALLI
Firenze 1839 - Il Cairo 1901

Vaso con Cherubini / *Cherub Vase*
1890 - 1900
terracotta smaltata a lustro
lustre-glazed earthenware
Trustees of the De Morgan Foundation

JOHN RODDAM SPENCER-STANHOPE

Cannon Hall 1829 - Firenze 1908
La dolce musica di un giorno passato
The Gentle Music of a Bygone Day
1873
olio su tela / *oil on canvas*, 97 x 119 cm
National Trust Collections, Wightwick Manor

JOHN RODDAM SPENCER STANHOPE

Cawthorne 1829 - Firenze 1908
Amore tradito / *Love Betrayed*
c. 1884
acquerello e gouache su cartoncino, 80 x 53 cm
watercolour and bodycolour on card
Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum

JULIA MARGARET CAMERON

Calcutta 1815 - Kalutara, Ceylon 1879
Marie Spartali
1868
stampa su carta all'albumina / *albumen print*, 60,9
x 50,9 cm (con cornice)
London, Victoria and Albert Museum,
The Royal Photographic Society Collection
presso V&A,
acquisito con il generoso contributo del National
Lottery Heritage Fund e The Art Fund.

MARIE SPARTALI STILLMAN

Londra 1844 - 1927
Hera
c. 1889
acquarello, gouache e pittura ai silicati su carta
riportata su tavola, 71,1 x 62,5 cm (con cornice)
watercolor, gouache, and possibly waterglass
(sodium silicate) on paper stretched on wood panel
Boston, courtesy of Historic New England,
lascito di Susan Norton

JOHN MELHUIISH STRUDWICK

Clapham 1849 - Hammersmith 1937
Canzone senza parole/*Song without Words*
1875
olio su tela / *oil on canvas*, 74,3 x 99,8 cm
Messico, Colección Pérez Simón

JOHN MELHUIISH STRUDWICK

Clapham 1849 - Hammersmith 1937
I giorni passano/*Passing Days*
1878
olio su tavola / *oil on panel*, 37,6 x 114,2 cm
Messico, Colección Pérez Simón

JOHN MELHUIISH STRUDWICK

Clapham 1849 - Hammersmith 1937
I bastioni della casa di Dio
The ramparts of God's House
1889
olio su tela / *oil on canvas*, 61,7 x 86,1 cm
Messico, Colección Pérez Simón

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
Flora
1894
olio su tela / *oil on canvas*, 199 x 88 cm
Trustees of the De Morgan Foundation

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919

Medea
1889
olio su tela / oil on canvas, 147,5 x 87,5 cm
Wirral Museums Service (Wirral Borough Council)

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
Arianna a Nasso / *Ariadne in Naxos*
1877
olio su tela / oil on canvas, 59,8 x 101,2 cm
Trustees of the De Morgan Foundation

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
Studio di composizione in oro per figure femminili e maschili per 'Legato alla Terra'
Gold Compositional Study of Male and Female Figures for 'Earthbound'
1897
pigmento dorato su carta scura
gold pigment on dark wove paper, 44,8 x 64,2 cm
Trustees of the De Morgan Foundation

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
L'angelo della morte I
The Angel of Death I
1880
olio su tela / oil on canvas, 112,8 x 93 cm
Trustees of the De Morgan Foundation

EVELYN PICKERING DE MORGAN

Londra 1855 - 1919
Aurora Triumphans
1886
olio su tela con tocchi d'oro
oil on canvas heightened with gold, 118,5 x 173,9 cm
Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum

SEZIONE 15

**L'ULTIMA GENERAZIONE
[THE LAST GENERATION]**

ALPHONSE LEGROS

Digione 1837 - Watford 1911
Ritratto di Charles Ricketts / *Portrait of Charles Ricketts*
1896
punta d'argento su carta preparata rosa
silverpoint on pink prepared ground on paper, 27,6 x 21,9 cm
The Syndics of The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

ALPHONSE LEGROS

Digione 1837 - Watford 1911
Ritratto di Charles Shannon / *Portrait of Charles Shannon*
1897
grafite su carta / *graphite on paper, 31,4 x 22,9 cm*
The Syndics of The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

CHARLES DE SOUSY RICKETTS

Ginevra 1866 - Londra 1931
La Deposizione / *The Deposition*
c. 1905
olio su tela / oil on canvas, 136 x 108 cm
Bradford, District Museums and Galleries, CBMDC

CHARLES HASLEWOOD SHANNON

Sleaford 1863 - Kew 1937
Seminatore e mietitore / *Reaper and Sower*
1915

olio su tela / oil on canvas, 101,2 x 106 cm
Londra, William Morris Gallery

CHARLES HASLEWOOD SHANNON

Sleaford 1863 - Kew 1937
La nascita di Venere / *The Birth of Venus*
1923
olio su tela / oil on canvas, 105,6 x 107,6 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives, Gallery & Museums)

FRANK DICKSEE

Londra 1853 - 1928
Romeo e Giulietta / Romeo and Juliet
1884
olio su tela / oil on canvas, 171 x 118 cm
Southampton City Art Gallery

CHARLES DE SOUSY RICKETTS

Ginevra 1866 - Londra 1931
Paolo e Francesca
1909
bronzo / bronze
The Syndics of The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

AUBREY BEARDSLEY

Brighton 1872 - Mentone 1898
Sandro Botticelli
1892
stampa xilografica a blocchi / half-tone line block print, 28,2 x 22 cm
pubblicato per la prima volta in / first published in "The Magazine of Art", maggio 1898
Collezione Stephen Calloway

AUBREY BEARDSLEY

Brighton 1872 - Mentone 1898
Andrea Mantegna, pittore e incisore di Padova
Andreas Mantegna, painter and engraver of Padua
1892
stampa xilografica a blocchi / half-tone line block print, 28,2 x 22 cm
pubblicato per la prima volta in / first published in "The Yellow Book", vol. III, ottobre 1894
Collezione Stephen Calloway

CHARLES DE SOUSY RICKETTS

Ginevra 1866 - Londra 1931
Edipo e la Sfinge / *Oedipus and the Sphinx*
1891
penna e inchiostro su carta / pen and ink on paper, 23,6 x 15,5 cm
Carlisle, Tullie House Museum and Art Gallery Trust

FRANK DICKSEE

Londra 1853 - 1928
Album di disegni di viaggio, tra i quali l'Italia Sketchbook with travel drawings including Italy
c. 1881 - 1884
Matita, gouache su carta / *Pencil, and gouache on wove paper*
Londra, The Royal Academy of Arts

FRANK DICKSEE

Londra 1853 - 1928
Romeo e Giulietta / Romeo and Juliet
c. 1880-1890
olio su sei blocchi di legno / oil on six joined pieces of wood
New York, Dahesh Museum of Art

JOHN BYAM LISTON SHAW

Madras 1872 - Londra 1919
La donzella beata

The Blessed Damozel

1895
olio su tela / oil on canvas, 94 x 180 cm
Guildhall Art Gallery City of London Corporation

JOHN WILLIAM WATERHOUSE

Roma 1849 - Londra 1917
Studio per Dante e Matilda / *Study for Dante and Matilda*
c. 1914-17
olio su tela riportata su tavola / oil on canvas mounted on wood, 49,5 x 61,9 cm
New York, Dahesh Museum of Art

WILLIAM QUILLER ORCHARDSON

Edimburgo 1832 - Londra 1910
I Borgia / *The Borgia*
1902
olio su tela / oil on canvas, 157,4 x 124,8 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives, Gallery & Museums)

JOHN WILLIAM WATERHOUSE

Roma 1849 - Londra 1917
Le Danaidi / *The Danaïdes*
1906
olio su tela / oil on canvas, 162,5 x 127,4 cm
Aberdeen City Council (Aberdeen Archives, Gallery & Museums)

THOMAS STURGE MOORE

Hastings 1870 - Clewer 1944
Dipinto simbolico / *Symbolic Painting*
1890 - 1910
tempera su carta / *tempera on paper, 31,8 x 43,4 cm*
Carlisle, Tullie House Museum and Art Gallery Trust

JOSEPH SOUTHALL

Nottingham 1861- Birmingham 1944
Nuove lampade per una vecchiaia
New Lamps for Old
1900
acquerello, guache, oro su carta, 17 x 12,3 cm
watercolour, bodycolour, ink gold paint on paper
Bedford, The Higgins Bedford Art Gallery & Museum Bedford

CHARLES SIMS

Islington, Londra 1873 - Newtown St. Boswells 1928
Il bosco alla fine del mondo
The Wood beyond the World
1913
olio su tela / oil on canvas, 101,6 x 144,1 cm
Londra, Tate, dono dei Trustees of the Chantrey Bequest nel 1913

BEATRICE PARSONS

Peckham 1869 - Watford 1955
Annunciazione / *Annunciation*
1897 - 1899
olio su tela / oil on canvas, 114,3 x 184 cm
Provo, Brigham Young University Museum of Art, acquistati con fondi forniti da Thomas R. e Diane Stevenson Stone, 2007

FRED APPELYARD

Middlesbrough 1874 - Ithen Stoke 1963
Un segreto / *A Secret*
1914 - 1915
olio su tela / oil on canvas, 91,4 x 123,2 cm
Londra, Tate, presented by the Trustees of the Chantrey Bequest 1915

THOMAS COOPER GOTCH

Kettering 1854 - Londra 1931
 Alleluia
 1896
 olio su tela/ *oil on canvas*, 133,3 x 184,1 cm
 Londra, Tate,
 dono del Trustees of the Chantrey Bequest nel
 1896

MARIANNE PREINDLSBERGER STOKES

Graz 1855 - Londra 1927
 Due angeli allietano il Santo Bambino
Angels Entertaining the Holy Child
 c. 1893
 olio su tela / *oil on canvas*, 144,2 x 174,6 cm
 Provo, Brigham Young University Museum of Art
 acquistato con i fondi messi a disposizione da Roy
 e Carol Christensen 2015

PHOEBE ANNA TRAQUAIR

Kiltiernan 1852 - Edimburgo 1936
L'Annunciazione / Annunciation
 1900
 tempera su cartoncino / *tempera on card*,
 27,9 x 22,7 cm
 Carlisle, Tullie House Museum and Art Gallery
 Trust

ROBERT ANNING BELL

Londra 1863 - 1933
Le donne si recano al Sepolcro
The Women going to the Sepulchre
 1912
 olio su tela / *oil on canvas*, 76 x 127 cm
 Londra, The Royal Academy of Arts

ELEANOR FORTESCUE-BRICKDALE

Londra 1871 - 1945
 Se si potesse avere quella sua piccola Testa...
If One Could Have That Little Head of Hers...
 1900-1909
 acquerello, gouache e fondo oro su carta,
 31,8 x 19 cm
watercolour, bodycolour, and gold ground on paper
 Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery &
 Museum

JOSEPH SOUTHALL

Nottingham 1861 - Birmingham 1944
Il cristallo / The Crystal
 1930
 tempera su seta/ *tempera on silk*, 65 x 44,5 cm
 Nottingham, Nottingham City Museums &
 Galleries

BOTTICELLI (ALESSANDRO FILIPEPI)

Firenze 1445 - 1510
 Ritratto di giovane donna (Bella Simonetta)
Portrait of a Young Woman (Bella Simonetta)
 c.1485
 tempera su tavola / *tempera on panel*,
 61,3 x 40,5 cm
 Firenze, Gallerie degli Uffizi

EDWARD REGINALD FRAMPTON

Thornton Heath 1872 - Parigi 1923
 Una Madonna di Bretagna
A Madonna of Brittany
 c. 1913
 olio su tela / *oil in canvas*, 51,5 x 47 cm
 Bradford District Museums & Galleries, CBMDC

MAY LOUISE GREVILLE COOKSEY

Birmingham 1878 - 1943
Maria Virgo
 1915
 olio su tavola / *oil on board*, 39,5 x 29,5 cm
 Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum

SEZIONE 16**IN ARTE LIBERTAS. LA RISCOPERTA
DELL' ARTE ITALIANA****ALESSANDRO MORANI**

Roma 1859 - 1941
 Lavori di Maggio / *May Works*
 1889
 olio su tela / *oil on canvas*,
 52 x 156 cm (con cornice)
 Roma, nipote dell'artista

GIUSEPPE CELLINI

Roma 1855 - 1940
 Fantasia
 1889
 tempera, acquerello e pastelli su cartone
tempera, watercolor and pastels on cardboard,
 45 x 55 cm
 Roma, collezione Francesco e Pier Paolo Cellini

LEMMO ROSSI-SCOTTI

Perugia 1848 - Roma 1926
 Fanciulla che coglie dei fiori in un giardino
Young girl picking flowers in a garden
 1900
 olio su tela / *oil on canvas*, 73 x 40 cm
 Roma, collezione Alessio Ponti

GIULIO BARGELLINI

Firenze 1860 - Roma 1932
 Eterno idioma / *Eternal idiom*
 1899
 olio su tela / *oil on canvas*, 90 x 138 cm
 Firenze, Gallerie degli Uffizi - Palazzo Pitti,
 GAM, depositi

GIULIO ARISTIDE SARTORIO

Roma 1860 - 1932
 Vestale / *Vestal*
 1885
 olio su tela / *oil on canvas*, 100 x 60 cm
 Collezione privata, courtesy Berardi Galleria
 d'Arte Roma

NINO [GIOVANNI] COSTA

Roma 1826 - Marina di Pisa 1903
 Studio per *Alla fonte (La ninfa del bosco)*
At the spring (The Wood Nymph)
 1863
 matita e pastello bianco su carta grigia
 pencil and white crayon on gray paper,
 47,9 x 31 cm
 Collezione F.B

GIULIO ARISTIDE SARTORIO

Roma 1860 - 1932
 Le vergini savie e le vergini stolte
The wise virgins and the foolish virgins
 1890-1891
 olio su tavola / *oil on panel*, 188 x 205 cm
 Roma, Galleria d'Arte Moderna e
 Contemporanea

FILADELFO SIMI

Levigliani, 1849 - Firenze, 1923
 Un riflesso / *A reflection*
 1887
 olio su tela/*oil on canvas*, 230 x 176 cm
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
 Contemporanea

ADOLFO DE CAROLIS

Montefiore dell'Aso 1874 - Roma 1928
 Le Castalidi / *The Castalidi*
 1905

tempera e decorazione a rilievo in gesso dorato su
 tela, 200 x 148 cm
*tempera and relief decoration in gilded plaster on
 canvas*
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
 Contemporanea

ADOLFO DE CAROLIS

Montefiore dell'Aso 1874 - Roma 1928
Madonna (Laudata sii per la bella luce che desti in terra)
 1900
 olio su cartone / *oil on cardboard*, 70,8 x 90 cm
 collezione privata, courtesy Enrico Gallerie d'Arte



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico 24 febbraio - 30 giugno 2024

SCHEMA INFORMATIVA

Sede

Musei San Domenico
Piazza Guido da Montefeltro 12
Forlì

Date al pubblico

24 febbraio - 30 giugno 2024

A cura di

Elizabeth Prettejohn
Peter Trippi
Francesco Parisi
Cristina Acidini
con
Tim Barringer
Stephen Calloway
Charlotte Gere
Véronique Gerard Powell
Paola Refice

Direzione generale

Gianfranco Brunelli

Ideata e promossa da

Fondazione Cassa dei Risparmi
di Forlì
Comune di Forlì

Biglietti

Intero € 14,00

Ridotto € 12,00

per gruppi superiori alle 15 unità,
minori di 18 e maggiori di 65 anni,
titolari di apposite convenzioni,
studenti universitari con tesserino

Speciale € 5,00

per bambini dai 6 ai 14 anni

Biglietto Open € 15,00

visiti la mostra quando vuoi,
senza date e senza fasce orarie.

Puoi regalarlo a chi desideri

Biglietto speciale famiglia € 28,00

valido per l'ingresso di due adulti e
fino a tre minori (fino ai 14 anni)

Gratuito

per bambini fino ai 6 anni,
un accompagnatore per ogni
gruppo, diversamente abili
con accompagnatore, due
accompagnatori per scolaresca,
giornalisti con tesserino, guide
turistiche con tesserino,
tesserati ICOM

**Il biglietto consente anche
la visita alle Collezioni Civiche
permanenti del Museo
di San Domenico.**

Il biglietto comprende le
radioguide (obbligatorie per
i gruppi) e le audioguide
(disponibili anche in inglese;
versione speciale per bambini).
Il servizio di audioguide è
disponibile anche in versione
virtuale, da utilizzare tramite
apposita APP, che andrà scaricata
sul proprio smartphone il giorno
stesso della visita alla mostra.

Informazioni e prenotazioni mostra

tel. 0543.36217
mostratorli@civita.art
www.mostremuseisandomenico.it

Orario di visita

da lunedì a venerdì: 9.30-19.00
sabato, domenica, giorni festivi:
9:30-20:00
La biglietteria chiude un'ora prima

Catalogo

Dario Cimorelli Editore



Preraffaelliti

Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico 24 febbraio - 30 giugno 2024

COMITATO SCIENTIFICO

Antonio Paolucci [+]
Presidente ad honorem

Gianfranco Brunelli
Direzione generale

Cristina Acidini
Francesco Parisi
Elizabeth Prettejohn
Peter Trippi
Curatori della mostra

Timothy Barringer
Stefano Benetti
Stefano Bosi
Stephen Calloway
Charlotte Gere
Véronique Gerard Powell
Elena Lissoni
Paola Refice
Ines Richter

PATROCINI

Senato della Repubblica

Camera dei Deputati

Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione
Internazionale

Ministero della Cultura

Commissione Europea

Regione Emilia Romagna

Alma Mater Studiorum –
Università di Bologna

Ufficio Scolastico Regionale
Emilia Romagna



Preraffaelliti Rinascimento Moderno

Forlì, Museo Civico San Domenico 24 febbraio - 30 giugno 2024

RESTAURI

Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Trivulzio)*, 1460 - 1464, tempera su tavola. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

da Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, seconda metà del XIX secolo, calco in gesso da un originale del 1513-1515. Caprese Michelangelo, Museo Casa Natale di Michelangelo Buonarroti

Charles West Cope, *Fra Beato Angelico*, 1865, olio su carta. Londra, The Royal Academy of Arts

Frank Dicksee, *Romeo e Giulietta*, 1876, olio su sei blocchi di legno. New York, Dahesh Museum of Art

William Dyce, *Compianto sul Cristo morto*, 1835, olio su tela. Aberdeen City Council | Aberdeen Archives, Gallery & Museums

William Etty (da Tiziano), *Concerto campestre*, 1830, olio su tela. Prestito alla York Art Gallery da collezione privata

Frederic Leighton, *Gionata avverte Davide con un segno*, c. 1868, olio su tela. Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund

Charles Fairfax Murray (da Dante Gabriel Rossetti), *Bocca Baciata*, c. 1897, olio su tavola. New York, Collezione The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, lascito di Suzette Morton Davidson

Cosimo Rosselli, *Madonna con Bambino e i Santi Antonio Abate e Nicola di Bari*, 1470, olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi

Charles Haslewood Shannon, *Seminatore e mietitore*, 1915, olio su tela. Londra, William Morris Gallery

Charles Haslewood Shannon, *La nascita di Venere*, 1923, olio su tela. Aberdeen City Council | Aberdeen Archives, Gallery & Museums

Luca Signorelli, *Madonna con Bambino e Santi Girolamo e Bernardo*, c. 1491 - 1493, olio su tavola. Firenze, Galleria Corsini

Filadelfo Simi, *Un riflesso*, 1887, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Marie Spartali Stillman, *Hera*, c. 1889, acquarello, gouache e pittura ai silicati su carta riportata su tavola. Courtesy of Historic New England. Bequest of Susan Norton

Tiziano Vecellio, *Cristo risorto appare alla Madre*, terzo quarto del XVI secolo, olio su tela. Mantova, Parrocchia di Medole

John William Waterhouse, *Le Danaidi*, 1906, olio su tela. Aberdeen City Council | Aberdeen Archives, Gallery & Museums

L' AUDIOGUIDA PER Preraffaelliti. Rinascimento Moderno

24 Febbraio al 30 Giugno 2024
Museo Civico San Domenico Forlì



START ha prodotto e realizzato l'audioguida che accompagna i visitatori attraverso le sale della mostra: quaranta commenti alle opere esposte e confronti fra gli artisti, in **italiano e inglese**.

- ✓ Il servizio è **compreso nel biglietto di ingresso** alla mostra.
- ✓ **Percorso adulti** (italiano e inglese) della durata di circa 50 minuti
- ✓ **Percorso bambini** (6/12 anni) in italiano della durata di circa 40 minuti
- ✓ Tutti gli apparecchi sono accuratamente **igienizzati** prima e dopo ogni utilizzo ed è inoltre possibile acquistare **auricolari usa e getta**.

L'offerta si arricchisce con **App START™**

Un'applicazione semplice da scaricare sul proprio dispositivo, è intuitiva e facile da utilizzare: i visitatori possono **decidere di usare i propri cellulari** all'interno delle sale di mostra per ascoltare lo stesso percorso contenuto nelle audioguide.

START - Services & Technology for ART
www.startart.it



START dal 2008 produce audioguide, palmari, applicazioni multilingue per la visita in **autonomia** e fornisce sistemi radio per la visita in **gruppo**.

Strumenti **innovativi, tecnologici** e di **alta qualità**, ma molto **semplici e intuitivi** da utilizzare.

Le produzioni audio sono **multilingue** per **adulti** e **bambini** e per visitatori con **particolari necessità**: curate in ogni dettaglio e con diversi livelli di approfondimento per soddisfare il pubblico più vario, perché la visita diventi un'esperienza **unica, coinvolgente e emozionante**.



Centro Diego Fabbri di Forlì

Audio guida per non vedenti, ipovedenti e Video guida per non udenti

La mostra **“Preraffaelliti. Rinascimento Moderno”**, grazie alla collaborazione tra il Centro Diego Fabbri e la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, sarà **accessibile anche al pubblico non vedente, ipovedente e non udente** tramite un servizio di audio-guida e video-guida specificatamente realizzato per l'utenza di riferimento.

Il servizio prevede l'audiodescrizione e la traduzione in LIS (lingua dei segni) di una ventina tra le opere più significative, integrate da informazioni sulle varie sezioni, strutturando in tal modo un percorso museale completo ed esaustivo per comprendere pienamente lo spirito dell'esposizione e i suoi contenuti.

Il visitatore recandosi direttamente ai Musei San Domenico potrà collegarsi, attraverso il proprio smartphone, ad un link dedicato fornito dal personale di biglietteria e usufruire del servizio in maniera autonoma.

Rivolti al pubblico non vedente, ipovedente e non udente sono inoltre previsti percorsi e azioni collaterali di avvicinamento e approfondimento all'esposizione (laboratori didattici, visite guidate, incontri).

La fruibilità della cultura da parte dell'ampio pubblico costituisce un valore aggiunto per l'esposizione, creando anche un percorso di integrazione e valorizzazione dell'individuo. Questo pone **la mostra “Preraffaelliti. Rinascimento Moderno”** e la città di Forlì come **punto di riferimento e avanguardia nazionale in termini di accessibilità culturale**.

Per info

Tel. 0543.30244 Cell. 328 24 35 950 – info@centrodiegofabbri.it

*Il **Centro Diego Fabbri** nasce della collaborazione di più soggetti attorno ai temi del teatro e dei diversi linguaggi culturali (musica, letteratura, arte visiva, cinematografia, etc...), tanto cari al noto drammaturgo italiano, al quale l'istituzione è dedicata. Ad oggi il Centro ha all'attivo una serie di azioni culturali volte tanto alla formazione dello spettatore, quanto all'accessibilità ai linguaggi artistici per un più vasto pubblico: dal progetto **“SCUOLA DELLO SPETTATORE”** (incontri, conferenze, concerti, reading musicali, etc...), alla collaborazione con l'Azienda Usl della Romagna per la promozione dell'attività teatrale e musicale svolta dagli utenti del Centro Diurno Psichiatrico **“Ulisse”**, al progetto **“CULTURA. NO LIMITS”** di audiodescrizione, sopratitolaggio e traduzioni in LIS di spettacoli teatrali, opere cinematografiche, eventi museali e visite guidate. In questi anni inoltre, il Centro ha sviluppato una serie di azioni rivolte alle giovani generazioni per incentivare la formazione e la conoscenza dei vari linguaggi dello spettacolo, come strumenti di crescita individuale e collettiva, con uno sguardo attento alle politiche culturali europee.*

*Ricordiamo i progetti europei realizzati grazie ai contributi della Commissione Europea (Europa Creative, Erasmus+, Europa per il Cittadino): **POP DRAMA, KEEPINMIND, CASTLE, EUROPOLY, INCLUSIVE THEATER(S)** senza dimenticare **DREAM THEATRE**, nell'ambito del programma Erasmus + formazione per gli adulti dell'Unione Europea, . Il Centro Diego Fabbri vede tra i suoi soci l'Università di Bologna, la Provincia di Forlì-Cesena, il Comune di Forlì, la Famiglia Fabbri e l'Associazione **“Incontri Internazionali Diego Fabbri APS”***



MUSEI SAN DOMENICO FORLÌ

Il complesso di San Domenico collocato ai margini del nucleo medievale della città con la sua imponente mole (circa 7500 mq. di superficie utile su un'area di quasi due ettari) costituisce, anche in termini dimensionali, una parte fondamentale del centro storico di Forlì.

Il convento, secondo la tradizione locale fondato dallo stesso San Domenico, fu edificato a partire dal 1229 in una zona ancora non urbanizzata della città e si sviluppò progressivamente per cinque secoli, fino a raggiungere l'attuale configurazione con edifici disposti su due chiostri e una grande chiesa ad aula unica dedicata a San Giacomo Apostolo.

Il convento domenicano fu per secoli un importante luogo di fede e di cultura per la città di Forlì. Suoi ospiti più importanti furono il Beato Marcolino Amanni da Forlì (Forlì, 1371-1397) ed il Beato Giacomo Salomoni (Venezia, 1231- Forlì, 1314). Nel corso del XIX secolo fu destinato a ospedale militare, gendarmeria, deposito di viveri e caserma delle truppe di passaggio.

La chiesa fu chiusa al culto nel 1867. Dal 2004 dopo un articolato e imponente intervento di restauro, integrato al programma di riqualificazione del centro storico e di riorganizzazione del sistema museale della città, reso possibile da specifici accordi di programma tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Emilia-Romagna e il Comune di Forlì, è stato restituito alla comunità e progressivamente riaperto al pubblico.



Il percorso espositivo prevede di visitare per prima l'ala di destra, dove sono collocate le opere più antiche della Pinacoteca: tra le altre, il *Trittico con Storie della Vergine e Santi* del cosiddetto Maestro di Forlì, il *Corteo dei Magi* del misterioso "Augustinus", l'affresco col *Pestapepe*, le tavole del Beato Angelico e di Lorenzo di Credi, la grande *Crocefissione* di Marco Palmezzano e infine le due arche sepolcrali, quella del Beato Giacomo Salomoni (anonimo, 1340) e quella del Beato Marcolino Amanni (Antonio Rossellino e bottega, 1458), entrambi padri domenicani vissuti tra le mura del convento forlivese.

Accanto a quest'ultima dal settembre 2013 si può ammirare, grazie alla disponibilità dell'ordine domenicano che ne è proprietario, la "*Madonna della Pace*", tavola dipinta da Vitale da Bologna, davanti alla quale lo stesso Beato Marcolino pregava.

Il percorso prosegue nell'ala di sinistra, con le opere di Marco Palmezzano, Baldassarre Carrari, Nicolò Rondinelli, Francesco Zaganelli, Luca Longhi, fino al manierismo di Francesco Menzocchi, Livio Agresti e Livio Modigliani.

Le restanti sale e la galleria espongono, in continuo dialogo, una ricca documentazione di opere del tardo manierismo e del primo Seicento emiliano e romagnolo.

L'ultima sala, con *"la Fiasca con fiori"* del Maestro della Fiasca di Forlì, una delle nature morte più significative nel panorama italiano del Seicento e i dipinti di Carlo Magini e di Nicola Bertuzzi, anticipa il percorso futuro della Pinacoteca.



La sala ovale ospita infine *'Ebe*, celebre opera dello scultore Antonio Canova, massimo esponente del neoclassicismo.

Per informazioni

Comune di Forlì - Unità Musei

Via C. Albicini, 12

47121 Forlì

Tel. 0543 712627

E-mail: biglietteria.musei@comune.forli.fc.it

www.scopriforli.it

Seguici anche su: Facebook, Instagram, Twitter



Chiesa di San Giacomo Apostolo in San Domenico

Luogo di memoria plurisecolare restituito alla Città dopo oltre due secoli, la Chiesa di San Giacomo è parte integrante del complesso museale del San Domenico e ne amplia le funzioni, costituendo un valore aggiunto di grande peso.

L'aula, predisposta per essere completata con allestimenti dedicati, è utilizzata da maggio 2015 per concerti, convegni e performances artistiche.



L'insediamento originario era costituito da una chiesa piccola e semplice, con annesso convento sul lato meridionale.

Lo stato attuale è in gran parte frutto del grande rinnovo settecentesco, al quale seguì una fase di progressivo degrado che culminò con il crollo (1978) di parte della copertura e della facciata meridionale.

A partire dagli anni '90, il Comune ha avviato un processo di graduale recupero.

L'intervento decisivo per la ricostruzione della chiesa si è svolto dal 2007 al 2012, anno in cui le grandi mostre hanno iniziato ad animare gli spazi restaurati.

All'interno è stato ricollocato il grande dipinto ad olio su tela

“**La crocifissione**”, esposto per decenni nella Pinacoteca di Palazzo Merenda e restaurata grazie al lascito testamentario di Euro Bentini.

Secondo alcune ipotesi, il dipinto potrebbe essere opera dell'artista Tommaso Missiroli (Faenza 1635? - 1713).



Per informazioni

Comune di Forlì - Unità Musei

Via C. Albicini, 12

47121 Forlì

Tel. 0543 712627

E-mail: biglietteria.musei@comune.forli.fc.it

www.scopriforli.it

Seguici anche su:

Facebook, Instagram, Twitter

PALAZZO ROMAGNOLI

COLLEZIONI DEL NOVECENTO

A due passi dai Musei San Domenico, Palazzo Romagnoli dal 2013 è sede museale delle Collezioni Civiche del Novecento.

L'intero primo piano è dedicato all'esposizione permanente della prestigiosa *Collezione Verzocchi*. Questa Collezione, nata dalla volontà di un affermato imprenditore d'origine forlivese e donata al Comune di Forlì nel 1961, raccoglie settanta quadri di artisti italiani di generazioni diverse e di diverse tendenze artistiche, da Guttuso a Donghi, da Vedova a De Chirico, uniti da uno stesso filo conduttore: il Lavoro.



La singolare impresa di Giuseppe Verzocchi (Roma 1887 – Milano 1970), libero imprenditore, appassionato e tenace industriale delle costruzioni, viene illustrata non solo attraverso l'esposizione di tutti i dipinti, ma viene contestualmente narrata a partire da una selezione di documenti, fra i quali fotografie, oggetti e testimonianze scritte.

La visita al Palazzo prosegue al primo piano con la sezione *La Grande Romagna* che illustra alcuni aspetti salienti della vicenda figurativa del secolo scorso a Forlì.



In particolare sono qui esposti oli ed incisioni di Morandi della Donazione Righini, le sculture di Wildt legate alla figura di Raniero Paulucci de Calboli e una selezione di opere pittoriche e plastiche rappresentative del vasto e composito patrimonio novecentesco forlivese.

Per informazioni

Comune di Forlì - Unità Musei

Via C. Albicini, 12

47121 Forlì

Tel. 0543 712627

E-mail: biglietteria.musei@comune.forli.fc.it

www.scopriforli.it

Seguici anche su:

Facebook, Instagram, Twitter



**MEDIAFRIENDS E FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
ANCORA INSIEME
PER REALIZZARE I DESIDERI DEI BAMBINI MALATI**

Anche per il 2024, con la mostra “**Preraffaelliti. Rinascimento Moderno**” (allestita dal 24 febbraio al 30 giugno nelle sale del Museo civico San Domenico di Forlì) si rinnova la fortunata collaborazione tra la **Fondazione Cassa dei Risparmi** di Forlì e **Mediafriends**, l’Associazione Onlus di Mediaset, Mondadori e Medusa, nel segno di arte e solidarietà.

Un impegno che dal 2016 ha permesso la realizzazione di 17 progetti sviluppati sul territorio nazionale e su quello della provincia di Forlì in favore dei più deboli, dei malati, delle donne e delle madri che hanno bisogno di protezione, dei giovani che vivono in contesti difficili e in periferie dimenticate.

Anche quest’anno, grazie al prezioso contributo della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e alla vendita dei biglietti di ingresso alla mostra, Mediafriends sosterrà il progetto “**Adotta un desiderio**” di **Make-A-Wish Italia Onlus** che consta nella realizzazione dei desideri di bambini affetti da gravi patologie. Quando una malattia irrompe nella vita di un bambino, si porta via la sua serenità, crea ansie e preoccupazioni che coinvolgono l’intera famiglia. Esaudire un suo desiderio è un’incredibile esperienza positiva che lo aiuta a guardare avanti con speranza, rendendolo più forte nella battaglia contro la malattia. Con la donazione di Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì si potranno sostenere diverse tipologie di desideri “Vorrei andare...”, “Vorrei essere...”, “Vorrei avere...”, “Vorrei incontrare...” che saranno realizzati a livello nazionale, con particolare attenzione a Forlì e al suo territorio e alle province romagnole.

Lo **spot** dedicato all’iniziativa sarà trasmesso sulle **Reti Mediaset** negli spazi di Comunicazione Sociale Mediafriends fino al 29 giugno.

Per ulteriori informazioni sull’iniziativa visita www.mediafriends.it

Cologno Monzese, 23 febbraio 2024



LA MISSIONE

“Insieme realizziamo desideri che cambiano la vita a bambini affetti da gravi malattie.”

Crediamo che la realizzazione di un desiderio sia un'incredibile esperienza che offre al bambino malato l'opportunità di vivere intense emozioni positive che lo aiutano a guardare avanti con speranza e lo rendono più forte nella sua battaglia contro la malattia.

CHI SIAMO

Make-A-Wish® Italia Onlus è un'Associazione non profit riconosciuta dallo Stato Italiano, con sede a Genova e un ufficio a Milano, che realizza i desideri di bambini e ragazzi tra i 3 e i 17 anni, affetti da gravi malattie, per offrire loro un'esperienza che è in grado di cambiare la loro vita.

E' presente su tutto il territorio nazionale attraverso un network di oltre **250 volontari**, e riceve segnalazioni dai più importanti ospedali pediatrici del nostro Paese.

Make-A-Wish Italia è affiliata a **Make-A-Wish International**, nata negli Stati Uniti nel 1980, oggi tra le organizzazioni non profit più note e conosciute al mondo, presente in 50 Paesi, con più di 43.000 volontari e 500.000 desideri realizzati.

LA NOSTRA STORIA

Make-A-Wish® Italia Onlus è stata fondata nel **2004** da Fabio e Sune Frontani, in ricordo della loro figlia primogenita Carlotta, scomparsa all'età di 10 anni, a causa di una grave malattia. Dal 2004 a oggi ha realizzato più di **2900 desideri**, facendo la differenza nella vita di tantissimi bambini e famiglie.

IL VALORE DI UN DESIDERIO E IL “WISH JOURNEY”

Un desiderio che si realizza permette al bambino di vivere un'**intensa esperienza emotiva** che, secondo i principi della psicologia positiva, è complementare alle cure mediche. Sono sempre più numerose le ricerche che mettono in relazione gli aspetti emotivi con la possibilità di guarigione e dimostrano che realizzare il proprio desiderio del cuore ha un "**potere terapeutico**". Incontrare Make-A-Wish significa intraprendere **un percorso coinvolgente**, pianificato con cura per accompagnare il bambino con attività che stimolino la sua fantasia, lo portino a sognare e gli facciano vivere esperienze positive con lo scopo di renderlo emotivamente più forte: questo percorso è il "**Wish Journey**". In questo modo il **Wish Journey sviluppa resilienza** e aiuta i bambini ad affrontare meglio la loro malattia. Il beneficio si allarga all'intera famiglia, all'interno della quale diminuiscono le ansie e le paure e, al contrario, crescono ottimismo, speranza e voglia di lottare.

A fronte di tale impegno e serietà, Make-A-Wish Italia ha ottenuto vari riconoscimenti:

- 2015 -- "Infant Charity Award", ex equo con Unicef. Premio, patrocinato dalla Regione Lombardia, per il lavoro svolto a favore del benessere dei bambini.
- 2016 -- Ambrogino D'Oro Riconoscimento speciale con l'attestato di Civica Benemerenzza.
- 2018 -- Superbrands, Premio nell'ambito delle eccellenze di Marca, quale Onlus of the Year
- 2018 -- "Excellence in Marketing Award" e "Revenue Growth Award" conferito da Make-A-Wish International

CONTATTI

www.makeawish.it

Tel: +39 010 8681336

Email: info@makeawish.it

Sede Nazionale

Piazza San Matteo 15/9 - 16123 Genova

Filiale

Via Giuseppe Gabetti, 15 scala B - 20147 Milano





Preraffaelliti. Rinascimento Moderno.

Elfi ancora una volta al fianco della grande mostra forlivese in scena dal 24 febbraio al 30 giugno 2024

Riconfermato il sodalizio con l'arte e la vicinanza al territorio

L'azienda leader nel settore delle elettroforniture, rinnova il suo impegno a fianco delle grandi mostre forlivesi sposando il nuovo percorso espositivo ideato e realizzato dalla **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** in collaborazione con il **Comune di Forlì**.

Il legame di Elfi con i Musei San Domenico è iniziato da molti anni e ha portato l'azienda a sostenere esposizioni all'avanguardia, di alto profilo nazionale e internazionale. Una partnership nata nel solco dell'impegno che Elfi riserva con orgoglio al mondo della cultura.

L'esposizione 2024, *Preraffaelliti. Rinascimento Moderno* ricostruirà il profondo impatto che ebbe la storia dell'arte italiana sulla confraternita inglese. Un tema inedito, che verrà affrontato con più di 350 opere tra dipinti, sculture, mobili, ceramiche, gioielli e manoscritti provenienti dalle più importanti istituzioni di tutto il mondo.

*A Forlì abbiamo la sede legale e la Direzione Generale della nostra società quindi è un orgoglio e un privilegio per noi contribuire ancora una volta a sostenere l'arte, la cultura e lo sviluppo del territorio attraverso quella che sarà un'altra prestigiosa iniziativa di caratura internazionale - **commenta Sergio Lorenzi, Direttore Generale di Elfi.***

PROFILO AZIENDALE

La società nasce nel 2000 con solo sedi in Romagna ma con un forte spirito di espansione che ha cominciato a materializzarsi in pochi anni. La capacità di specializzarsi e dare servizi nel settore del commercio del materiale elettrico, elettronico, illuminotecnico e di fonti rinnovabili ha portato Elfi a diventare una tra le aziende leader del proprio settore in Italia. Oggi, possiamo contare su venticinque filiali che coprono tutto il territorio dell'Emilia Romagna, parte della Lombardia con le filiali di Cremona, Lodi, Melegnano, Vigevano e Brescia, le Marche con le filiali di Fano e Ancona e la Toscana con la filiale di Prato. In oltre 20 anni di attività abbiamo realizzato numeri significativi che ci hanno reso estremamente orgogliosi: il nostro fatturato ha raggiunto i 200 milioni di euro, il patrimonio netto superato i 90 milioni di euro e il numero dei dipendenti ha registrato le oltre 380 unità. Sono dati importanti che ci soddisfano e ci incoraggiano nel proseguire il nostro progetto, rafforzando in noi la convinzione che la strada intrapresa sia quella giusta.

comunicato stampa

Forlì, 23 febbraio 2024

Hera sponsor della mostra sui Preraffaelliti dei Musei di San Domenico di Forlì

L'impegno del Gruppo a favore della cultura si rinnova per il diciannovesimo anno consecutivo in occasione dell'esposizione allestita dal 24 febbraio al 30 giugno.

Prosegue anche quest'anno fra Hera e il Museo Civico San Domenico il sodalizio, che da 18 anni contribuisce a sostenere un'offerta culturale di altissimo livello, capace di porre la città di Forlì all'attenzione di un pubblico sempre più affezionato e numeroso.

Il sipario di questo 2024 si alzerà domani sulla mostra **'Preraffaelliti. Rinascimento moderno'** visitabile fino al **30 giugno**. Organizzata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì in collaborazione con l'Amministrazione Comunale, l'esposizione è dedicata alla moda dipinta, ritratta, scolpita, realizzata dai grandi artisti, mettendo in rapporto l'arte con la moda.

Dal 24 febbraio al 30 giugno 2024 la mostra **Preraffaelliti. Rinascimento moderno** – diretta da **Gianfranco Brunelli** e a cura di **Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Cristina Acidini e Francesco Parisi** con la consulenza di **Tim Barringer, Stephen Calloway, Charlotte Gere, Véronique Gerard Powell e Paola Refice** – attraverso circa **300 opere** tra dipinti, sculture, disegni, stampe, fotografie, mobili, ceramiche, opere in vetro e metallo, tessuti, medaglie, libri illustrati, manoscritti e gioielli è una mostra che si pone già dalle premesse come unica. L'esposizione mira infatti a narrare la storia delle tre generazioni di artisti associati o ispirati al movimento Preraffaellita, ricostruita attraverso un viaggio intorno al mondo nelle più prestigiose collezioni e musei

Questo movimento artistico, nato nell'Inghilterra vittoriana di metà Ottocento ad opera di alcuni artisti – William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti - aveva lo scopo di rinnovare la pittura inglese, considerata in declino a causa delle norme eccessivamente formali e severe imposte dalla Royal Academy.

“Anche quest'anno abbiamo voluto dare continuità alla nostra collaborazione, oramai storica, per supportare questa interessante mostra dedicata all'affascinante mondo della moda, organizzata dalle istituzioni di Forlì attraverso il Museo Civico San Domenico - precisa **Giuseppe Gagliano, Direttore Centrale Comunicazione e Relazioni Esterne del Gruppo Hera** – Questo per testimoniare l'attenzione del Gruppo alle eccellenze culturali espresse dalle comunità locali che, nel tempo, hanno saputo consolidare il prestigio dei nostri territori a livello nazionale e internazionale”.

Info: <https://mostremuseisandomenico.it/preraffaelliti/>

IMA per la mostra “Preraffaelliti. Rinascimento Moderno”

**IMA contribuisce a questa prestigiosa iniziativa,
a conferma dell'importanza che il Gruppo conferisce all'arte e alla cultura**

Fondata nel 1961, IMA è leader mondiale nella progettazione e produzione di macchine automatiche per il processo e il confezionamento di prodotti farmaceutici, cosmetici, alimentari, tè e caffè, nonché nell'automazione dei processi industriali.

Una leadership acquisita grazie a investimenti significativi nella ricerca e sviluppo, a un dialogo costante e costruttivo con gli end-user dei settori di riferimento, alla capacità del Gruppo di internazionalizzarsi e conquistare nuovi mercati. La sua storia è infatti caratterizzata da una crescita costante. Il Gruppo IMA ha chiuso l'esercizio 2022 con ricavi consolidati a circa 2 miliardi di euro e una quota export superiore all'86%.

Il Gruppo presieduto da Alberto Vacchi conta circa 7.000 dipendenti, di cui circa il 58% in Italia e il 42% nel resto del mondo, ed è presente in oltre 80 paesi, sostenuto da una rete commerciale composta di 30 filiali con servizi di vendita e assistenza in Italia, Francia, Svizzera, Regno Unito, Germania, Austria, Spagna, Polonia, Israele, Russia, Stati Uniti, India, Cina, Malesia, Thailandia e Brasile, uffici di rappresentanza in Europa centro-orientale e più di 140 agenzie.

Il Gruppo si avvale di 54 stabilimenti di produzione tra Italia, Germania, Francia, Svizzera, Spagna, Regno Unito, Stati Uniti, India, Malesia, Cina e Argentina.

Il Gruppo IMA è titolare di oltre 3.000 tra brevetti e domande di brevetto attivi nel mondo e ha lanciato numerosi nuovi modelli di macchine negli ultimi anni.

IMA S.p.A. è stata quotata alla Borsa di Milano dal 1995 a gennaio 2021.

In oltre 60 anni di attività, IMA ha costruito valori altamente qualificanti, quali l'esperienza, l'affidabilità, la presenza capillare nel mercato globale e l'elevata capacità di rispondere alle richieste degli end user, che le consentono ad oggi di proporre varie soluzioni innovative oltre a numerosi prodotti di alta qualità.

MAPEI PER LA MOSTRA “PRERAFFAELLITI: UN RINASCIMENTO MODERNO” AL MUSEO CIVICO SAN DOMENICO DI FORLÌ

Una partnership che unisce arte, cultura e solidarietà

Milano, 24 febbraio 2024 – Si rinnova anche quest’anno la collaborazione di Mapei con il Museo Civico San Domenico di Forlì. L’azienda è Partner della mostra “Preraffaelliti: un Rinascimento moderno” promossa da Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì, con il Comune di Forlì e aperta al pubblico dal 24 febbraio al 30 giugno 2024.

Il movimento artistico Preraffaellita nasce nell’Inghilterra vittoriana di metà Ottocento quando alcuni giovani artisti ribelli creano, nel 1848, la Confraternita preraffaellita con lo scopo di rinnovare la pittura inglese. I fondatori John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti rifiutano le convenzioni manieriste e l’approccio idealizzato della grande arte italiana successiva a Raffaello, promuovendo invece un ritorno alla purezza dell’arte medievale.

Per l’occasione le sale del Museo si arricchiscono con oltre 300 opere tra dipinti, sculture, disegni, stampe, fotografie, mobili, ceramiche, opere in vetro e metalli, tessuti, medaglie, libri, illustrati, manoscritti e gioielli, ospitando per la prima volta in Italia capolavori provenienti da importanti istituzioni nazionali, tra cui le Gallerie degli Uffizi di Firenze e i Musei Capitolini di Roma, e internazionali, come la collezione privata della famiglia reale inglese e il British Museum di Londra.

L’alto profilo delle esposizioni firmate dal Museo San Domenico è uno dei motivi per cui Mapei rinnova dal 2016 la partnership con questa prestigiosa realtà, in un rapporto che si basa sulla condivisione di valori come l’amore per l’arte e l’impegno per la solidarietà. Infatti, grazie al contributo di MediaFriends, una parte del ricavato dalla vendita dei biglietti di ingresso della mostra verrà devoluto per sostenere *Make a Wish Italia*, l’Onlus che realizza i desideri di bambini e ragazzi gravemente malati.

Durante l’intero periodo di apertura della mostra, sul canale Sky Arte HD andrà in onda uno Speciale Sky Arte, con Mapei in qualità di Partner, in cui gli spettatori saranno accompagnati alla scoperta di questo progetto visionario unico e moderno.

Mapei

Fondata nel 1937 a Milano, Mapei è uno tra i maggiori produttori mondiali di prodotti chimici per l’edilizia ed ha contribuito alla realizzazione delle più importanti opere architettoniche e infrastrutturali a livello globale. Con 102 consociate distribuite in 57 Paesi e 90 stabilimenti produttivi operanti in 35 nazioni, il Gruppo occupa oltre 11.900 dipendenti in tutto il mondo. Nell’anno 2022 il Gruppo Mapei ha registrato un fatturato consolidato di 4 miliardi di euro. Alla base del successo dell’azienda: la specializzazione, l’internazionalizzazione, la ricerca e sviluppo e la sostenibilità.

www.mapei.com

Per ulteriori informazioni

UFFICIO STAMPA MAPEI

Daniela Pradella | d.pradella@mapei.it | 348 2586205 | + 39 02 3767 3374

Angela Bonadimani | a.bonadimani@mapei.it | 335 813 66 32 | +39 02 3767 3720

Il Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo

Intesa Sanpaolo, con una lunga e consolidata tradizione, contribuisce attivamente alla vita culturale del Paese con un impegno che si traduce concretamente nell'elaborazione del **Progetto Cultura**, piano programmatico delle attività culturali della Banca, rinnovato di triennio in triennio e sviluppato con il supporto di un Comitato Scientifico. Uno dei principali obiettivi è la conservazione, valorizzazione e condivisione con il pubblico del cospicuo patrimonio artistico e architettonico del Gruppo, tramite le **Gallerie d'Italia**, il polo museale di Intesa Sanpaolo. Nelle sue sedi di **Milano, Napoli, Torino e Vicenza**, palazzi storici della Banca adibiti a sedi museali e culturali, è esposta in via permanente una selezione delle 35 mila opere del patrimonio artistico di Intesa Sanpaolo. A queste sedi si aggiungono anche **Galleria di Palazzo degli Alberti di Prato**, recentemente aperta dalla Banca per consentire la fruizione pubblica di un patrimonio di grande valore identitario per la città, e la **Casa Museo dell'Antiquariato Ivan Bruschi di Arezzo**, entrata a far parte del patrimonio artistico di Intesa Sanpaolo.

Intesa Sanpaolo sostiene, attraverso accordi di **partnership**, importanti istituzioni e iniziative culturali del Paese (mostre, festival, eventi attorno ad arte, fotografia, musica, archivi, editoria e lettura) per esprimere, anche nel mondo dell'arte e della cultura, come in quello dell'economia, la centralità del rapporto con il territorio e la partecipazione attiva allo sviluppo delle comunità di riferimento, secondo un progetto organico che negli anni ha visto una forte presenza della Banca a fianco delle istituzioni per diffondere la passione per la cultura, coinvolgendo i giovani e generando effetti economici positivi.

Inoltre, in linea con la proiezione europea e internazionale del Gruppo, la Direzione Arte, Cultura e Beni Storici della Banca ha stretto collaborazioni con Fondazioni, Enti e Musei in tutto il mondo e contribuito, secondo accordi di partnership e prestiti, alla realizzazione di mostre in tutta Italia e all'estero.

LE MOSTRE DI PROSSIMA APERTURA

Casa Museo Ivan Bruschi, Arezzo: 2 marzo – 9 giugno 2024

Palazzo Bisaccioni, Fondazione CR Jesi, Jesi: 7 dicembre 2024 – 5 maggio 2025 (preview stampa 6 dicembre)

LA LIBERA MANIERA. Arte astratta e informale nelle collezioni di Intesa Sanpaolo

A cura di: Marco Bazzini

Mostra in collaborazione con Fondazione Ivan Bruschi di Arezzo e Fondazione CR Jesi

Mostra in due tappe, una ad Arezzo e una a Jesi, che vedrà esposte una selezione di opere di arte moderna della collezione Intesa Sanpaolo. L'esposizione è dedicata alle poetiche artistiche italiane degli anni '50 che scelsero di esprimersi attraverso un linguaggio astratto informale, in contrapposizione alle tradizionali espressioni legate alla figurazione. Importante fu il dibattito, anche ideologico, legato alla contrapposizione tra "Realismo" e "Astrattismo" culminato nella iconica querelle Togliatti-Vittorini.

Gallerie d'Italia, Torino

14 marzo – 1° settembre 2024

Cristina Mittermeier. La grande saggezza

A cura di: Lauren Johnston

Mostra in collaborazione con National Geographic

Cristina Mittermeier è co-fondatrice e presidente dell'associazione Sea Legacy, nata nel 2014 dall'unione tra fotografi, registi e scrittori di fama internazionale impegnati da quasi due decenni nella sensibilizzazione per la difesa degli oceani, dalla cui salvaguardia dipende la vita sul pianeta. La mostra, realizzata con National Geographic e curata da Lauren Johnston, affronterà temi ambientali legati agli obiettivi ESG, con lo scopo di riflettere sulla fragilità del nostro ecosistema.

Gallerie d'Italia - Napoli

24 aprile - 14 luglio 2024

Velázquez. Due dipinti per i Carmelitani Calzati di Siviglia

In partnership con: The National Gallery, Londra

Con in contributo di: Daniel Sobrino Ralston, Associate Curator of Spanish Painting alla National Gallery di Londra

Nell'ambito della rassegna "L'Ospite illustre"

La National Gallery di Londra, in occasione del bicentenario della nascita del museo nel 2024, proporrà la mostra-dossier *The Last Caravaggio*, dedicata al Martirio di sant'Orsola di Caravaggio dalle collezioni Intesa Sanpaolo, conservato nelle Gallerie d'Italia di Napoli. Nel segno della reciprocità degli scambi, le Gallerie napoletane accoglieranno un prestito straordinario dal museo londinese: "ospiti illustri" saranno i due dipinti realizzati da Diego Velázquez (1559-1660) per i Carmelitani Calzati di Siviglia (Immacolata Concezione e San Giovanni Evangelista a Patmos). La presenza di queste due opere della prima produzione sivigliana di Velázquez permetterà di ripercorrere gli echi nella città andalusa del naturalismo caravaggesco, mediati anche dal rapporto dell'aristocrazia locale con Napoli, nonché di ricordare i soggiorni del pittore nella capitale del Vicereame.

Informazioni per la stampa:

Intesa Sanpaolo - Ufficio Media Attività Istituzionali, Sociali e Culturali
Silvana Scannicchio Tel. 335 7282324 - stampa@intesasnpaolo.com

Preraffaelliti

Rinascimento Moderno



GMF



MUSEO CIVICO
SAN DOMENICO
FORLÌ



main partner

INTESA  SANPAOLO

VISIT **EMILIA**
ROMAGNA

La terra della dolce vita
Romagna

platinum partner



media partner

Rai **Cultura**

Rai **Radio 3**

 **Quotidiano Nazionale**

IL GIORNO
il Resto del Carlino
LA NAZIONE

Corriere Romagna

FORLÌTODAY.IT

 **PUBLIMEDIA
ITALIA**

