

Selezione schede catalogo

Sezione 1 - I soggetti letterari, Dante

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Paolo e Francesca da Rimini, 1855

acquerello su carta, mm 254 x 449

London, Tate

Questo acquerello, la più elaborata raffigurazione che Rossetti fece dell'episodio di Paolo e Francesca, fu dipinto nel 1855 come parte di una serie di acquerelli commissionati da Ruskin. Sulla sinistra i due amanti si stringono in un abbraccio appassionato dopo aver interrotto la lettura; al centro, Dante e Virgilio contemplano la coppia sciagurata; mentre a destra Paolo e Francesca sono portate dal turbine del secondo cerchio dell'*Inferno*, destinato ai lussuriosi. Ogni pannello reca un'iscrizione tratta dal quinto canto dell'*Inferno*: “Quanti dolci pensier Quanto disio”; “O lasso!”; e “Menó costoro al doloroso passo”. Rossetti aveva in serbo un'opera tripartita fin dal 1849, come ricordò suo fratello sul “Pre-Raphaelite Journal”: “Gabriel... vorrebbe un'opera suddivisa in tre parti. Al centro, Paolo e Francesca che si baciano, a sinistra Dante e Virgilio nel secondo cerchio e a destra gli spiriti che vengono portati su e giù” (19 novembre 1849). Rossetti aveva concepito l'idea di questo schema compositivo nel corso del recente viaggio in Francia e nei Paesi Bassi, durante il quale aveva osservato numerosi trittici. Rossetti realizzò l'acquerello in una settimana tra l'ottobre e il novembre del 1855 per poi correre a Parigi a prestare soccorso a Elizabeth Siddal, che diverse voci davano a Parigi in condizioni di indigenza.

(C.H.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Dante disegna un Angelo nell'anniversario della morte di Beatrice, 1853

acquerello e colore su carta, mm 420 x 610

Ashmolean Museum. University of Oxford

Rossetti trattò per la prima volta questo soggetto nel 1849 in un'opera che fu anche la prima ispirata alla *Vita Nova* di Dante, nonché la prima a riportare le iniziali “P.R.B.” (Birmingham Museum and Art Gallery). L'acquerello raffigura Dante che, nell'anniversario della morte dell'amata Beatrice, siede da solo nell'atto di disegnare un angelo quando, voltandosi per caso, scorge che altre persone lo osservano in piedi e per scusarsi dice loro: “C'era altri con me”. Rossetti ultimò questo acquerello, il più grande fino ad allora mai realizzato e una delle più complesse e cromaticamente più ricche delle sue prime opere, nel 1853. Fu grazie a esso che lo notò per la prima volta John Ruskin, il quale gli scrisse il 10 aprile 1854 per dirgli che riteneva quell'acquerello “un'opera altamente splendida - il più perfetto pezzo d'Italia, nelle sue parti accessorie, mai visto in vita mia; e non solo d'Italia, ma della meravigliosa pittura del paesaggio”.

(C.H.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Visione di Dante. Rachele e Lia, 1855

acquerello su carta, mm 352 x 314

London, Tate

Nel 1855, nella speranza di incoraggiare Rossetti a dipingere soggetti più intellettuali che romantici, Ruskin commissionò all'artista due acquerelli che illustrassero due scene tratte dal *Purgatorio*: *Visione di Dante. Matilda che coglie fiori* (non rintracciato) e *Visione di Dante. Rachele e Lia*. Sul finire dell'anno Rossetti cedette il secondo a Ellen Heaton, scrivendole: “è imperfetto solo perché Rachele non siede in modo naturale – ma rigidamente, alla maniera preraffaellita – sul bordo della fontana e perché il suo riflesso nell'acqua è reso in modo errato. Ma è adorabile, e credo che ti farà comunque piacere tenerlo per un po’”. Inoltre ammise che Rossetti era innamorato del proprio disegno. Nell'acquerello Rachele

ammira il proprio riflesso nell'acqua mentre Lia coglie i fiori per adornarsi. Le due figure sono considerate dai più come allegorie della vita attiva e contemplativa.

(C.H.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

***La famiglia Borgia*, 1863**

Acquerello su carta, mm 362 x 378

London, Victoria and Albert Museum

Quando realizzò questo acquerello Rossetti aveva raggiunto una fase di maturazione pittorica in cui, anziché elaborare raffigurazioni intorno a un'iscrizione, attribuiva un titolo solo a opera compiuta. Le origini di questo soggetto tuttavia risalgono al 1850, anno in cui ultimò un'opera raffigurante una scena simile chiosandola con l'iscrizione di un passo del *Riccardo III* (atto I, scena I) di Shakespeare: “ora se'n va, agilmente saltellando / per l'alcova di questa o quella dama / alle lascive note d'un liuto” (Surtees 1971, n. 47). L'acquerello originario, iniziato del 1851, fu acquistato da George Price Boyce, il quale concesse a Rossetti di tornare a più riprese sull'opera fino a completarla definitivamente nel 1859 (oggi è conservata presso la Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle; Surtees 1971, n. 48). Da casta scena di un concerto da camera, l'opera si trasformò nelle versioni successive in una celebrazione del potere erotico della musica. La donna che suona il liuto è Lucrezia Borgia, nota per il suo fare perverso e seducente; alle sue spalle si trova il fratello Cesare e dietro di lui papa Alessandro VI. Diversamente dalle prime versioni, il costume indossato da Lucrezia è sfarzoso e colorato. Questa versione, di dimensioni leggermente maggiori della prima, meno lineare e più pittorica, fu realizzata tra l'ottobre del 1862 e il luglio del 1863.

(C.H.)

Sezione 2 - John Ruskin

John Ruskin (1819-1900)

***Il Battistero di Firenze: studio della parte superiore del compartimento di destra sulla facciata sud-ovest*, 1872**

acquerello e colore su grafite, mm 520 x 346

Ashmolean Museum. University of Oxford

Nel marzo del 1872 Ruskin annunciò il suo viaggio a Firenze per studiare e disegnare il Battistero in vista del ciclo di lezioni che stava preparando per Oxford. Era affascinato da come quella struttura che a detta di alcuni risaliva a un'epoca tardo-romana avesse con il tempo assorbito uno stile decorativo così tipicamente toscano. Ruskin era naturalmente attratto dalle superfici e dagli elementi piatti più che dagli spazi e dai volumi ed esaltò il Battistero come qualcosa “sulla cui superficie l'occhio e l'intelletto indugiano a cercare le relazioni fra le curve e le dimensioni dei rivestimenti marmorei policromi, le quali hanno a che fare con la fattura dell'edificio non più dei rombi della giacca di Arlecchino con le sue ossa” (*“Works”, XX, p. 217*).

Ruskin prestò molta attenzione allo schema e all'esatta distribuzione degli elementi architettonici: “Ne ho dipinto [...] una sezione con più cura che potevo – [e] non mi sono mai dannato tanto per un disegno” (*“Works”, XXIII, p. 241*). L'acquerello infatti mostra la parte superiore della sezione destra, che affaccia verso sud-ovest su piazza San Giovanni. Soltanto i lati di sud-ovest e nord-ovest presentano finestre così strette e soltanto quello che affaccia a sud-ovest presenta nella parte superiore degli elementi quadrangolari che incontrano, senza sovrapporsi, la fascia semicircolare che corre all'interno dell'arcata cieca. Osservando più da vicino, si nota che le crepe e le giunture sulle lastre di marmo rappresentate nel disegno persistono ancora oggi, compreso il piccolo rappezzo quadrangolare sul pannello bianco, a destra della finestra.

(C.N.)

John Ruskin (1819-1900)

La tomba di Federico II nella Cattedrale di Palermo, 1874

acquerello, mm 495 x 329

Ashmolean Museum. University of Oxford

Alcuni amici inglesi invitarono Ruskin in Sicilia nella primavera del 1874. La prima impressione che ne trasse fu scoraggiante; trovò Palermo “una città costruita con grandi pietre colore del fango, con un balcone di ferro arricciato a ogni finestra e su di essi le gonne, le camicie da notte, le sottane e le lenzuola di tutti appese ad asciugare”. Tuttavia il 22 aprile prese nota sui monumenti che avevano esercitato su di lui un'impressione positiva: “Come quinta cosa ho visto la tomba di Federico II, mi sono inginocchiato al cospetto e domani, se Dio vorrà, tornerò a disegnarla” (“Works” XXIII, pp. xxxii-xxxiii). La tomba “di porfido corinzio e oro” (“Works” XXXI, p. 26) era per Ruskin l'esempio perfetto di tempio greco-cristiano posto a copertura di un sarcofago” (“Works” XXXIII p. 477). Ruskin aveva pensato di scrivere una biografia di Federico e nella sua lezione del 1873, dal titolo “Val d'Arno”, parlò dei rapporti fra il Sacro romano impero (“Stupor Mundi”) e il papato.

In origine le tombe dei re normanni di Sicilia erano conservate nel coro della cattedrale, ma in seguito furono spostate da Ferdinando Fuga in due cappelle comunicanti, prospicienti la navata meridionale. La tomba di Federico II - quasi certamente quella che Ruggero II aveva commissionato per se stesso prima che Federico la trafugasse dalla cattedrale di Cefalù nel 1213 meritando per questo la scomunica - è quella sulla sinistra. Ruggero riposa nella tomba alle spalle, anch'essa realizzata in porfido con un basamento in marmo scolpito, come il baldacchino.

Ruskin detestava il freddo interno neoclassico della cattedrale di Palermo, frutto del rifacimento della preesistente chiesa normanna da parte di Fuga nel 1781. Eppure non esiste traccia di un suo commento sulla perdita della più stupefacente delle chiese, la cittadella dell'arcivescovo Walter Offamilio edificata nel cuore di Palermo intorno al 1180 per competere con il complesso benedettino di Monreale voluto da Guglielmo II.

(C.N.)

John Ruskin (1819-1900)

Tomba di Ilaria del Carretto nel Duomo di S. Martino a Lucca, 1874

Acquerello su carta, mm 203 x 305

Ashmolean Museum. University of Oxford

Ruskin citò per la prima volta il monumento sepolcrale di Ilaria del Carretto in una lettera al padre del 6 maggio 1845 in cui, dopo aver descritto le varie parti, concludeva: “È impossibile descriverti la sublime dolcezza delle labbra e degli occhi chiusi, o la solennità del sigillo di morte che racchiude tutta la figura. La maestria scultorea è perfetta in ogni dettaglio: è la verità stessa, ma selezionata con infinita raffinatezza di spirito” (Works IV, p. 122 n. 1). Nell'epilogo al secondo volume di *Pittori moderni*, scritto nel 1883, affermò categoricamente (dopo aver equivocato nel 1846) che la statua di Ilaria scolpita nel 1408 da Jacopo della Quercia era “l'ideale della scultura cristiana” (“Works” IV, p. 347).

Questo disegno è uno dei tre realizzati da Ruskin nell'estate del 1874 a mostrare il sepolcro. La meditazione sulla morte di una bella fanciulla così giovane suscitò in Ruskin un crudele senso di solitudine e di fallimento esistenziale. Come spiegò nella raccolta di saggi *Fors Clavigera*, studiandola era passato “dallo studio del paesaggio a quello della vita”. Nel 1874 aggiungeva: “Sento così amaramente la separazione fra me e le persone che mi circondano, nel mio mondo in cui esse non possono accedere; e ora vedo quell'accesso barrato in modo ineluttabile dalla loro stessa risoluzione” (“Works” XXVIII, p. 146). E ancora più tardi, nel 1878, con il dolore della perdita di Rose La Touche ancora vivo nella sua coscienza - meditava sul passaggio dalla vita alla morte: “E nel marmo e attraverso di lui vediamo che la fanciulla non è morta, bensì assopita, ma di un sonno così visibile che non conoscerà fine finché l'ultimo giorno non sorgerà e non spazzerà via l'ultima ombra; fino ad allora lei “non ritornerà”” (“Works” XXXIV, p. 171).

(C.N.)

Sezione 3 - I discepoli di Ruskin in Italia

Edward Burne-Jones (1833-1898)

Copia dalla "Circoncisione" di Tintoretto, 1862

acquerello e colore, mm 181 x 240

Ashmolean Museum. University of Oxford

Entrambi i primi viaggi di Burne-Jones in Italia, nel 1859 e nel 1862, furono finanziati da Ruskin. Nel 1859 viaggiò con Charles Faulkner e Val Prinsep; nel 1862 in compagnia della moglie Georgiana e, per una parte del viaggio, con lo stesso Ruskin. Nell'una e nell'altra occasione passò del tempo a Venezia; nel secondo viaggio, in particolare, i coniugi Burne-Jones sostarono a Venezia per tre settimane, mentre Ruskin restò a Milano.

Lavorando sotto la direzione di Ruskin, Burne-Jones realizzò bozzetti di opere d'arte esposte in chiese e musei. Quelli relativi al secondo viaggio sono di solito più grandi e più formali di quelli del 1859 proprio per rispondere all'esigenza di Ruskin di documentare le opere che temeva potessero deteriorarsi o essere esposte ad altri generi di rischi. Per questo si ritiene che la serie di disegni e acquerelli che riproducono dettagli dei dipinti di Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco risalga al secondo soggiorno veneziano.

Quando espose il disegno poi intitolato *Studio di una parte del quadro di Tintoretto "Presentazione nel Tempio" nella Scuola di San Rocco* alla Oxford Drawing School, Ruskin ritenne che rappresentasse "il valore delle tinte attenuate con un colore pallido" ma che desse anche "l'idea dei toni attenuati del colore scuro usato nelle più grandi scuole dei veneziani dopo la loro completa accettazione del chiaroscuro come risorsa addizionale" (*"Works"* XXI, p. 140).

La lezione dal titolo *La relazione fra Michelangelo e Tintoretto* tenuta da Ruskin nel 1842 offese l'ambiente accademico di Oxford e provocò la rottura con Burne-Jones, che lo accusava di esagerare con la denigrazione preconcetta di Michelangelo come disegnatore.

(C.N.)

John Brett (1831-1902)

Veduta di Firenze da Bellosguardo, 1863

olio su tela, cm 60 x 101,3

Tate, London

John Brett dipinse la straordinaria veduta durante l'ultimo dei due soggiorni invernali a Firenze del 1861-1862 e 1862-1863. Robert Browning fu felice di concedere l'autorizzazione di allegare al quadro due versi della sua lirica *Old Pictures in Florence* (e perfino a sostituire la parola "giorno" con "sera" per renderli più adatti al soggetto vespertino di Brett) in occasione della prima esibizione che era stata pensata per la Royal Academy ma fu tenuta privatamente nello studio dell'artista:

*And washed by the morning water-gold,
Florence lay out on the mountain-side*

[*E bagnata dall'oro acqueo del mattino,
Firenze giace sul fianco del monte*]

Il dipinto fu eseguito dal fianco di una collina a nord-ovest di Bellosguardo sulla quale sorge Villa Fioravanti (non da Villa Brichieri, come si credette in un primo momento; si veda Staley & Newall 2004, p. 123). Si distinguono in lontananza, da sinistra verso destra, la Sagrestia Nuova, il Duomo (con la facciata non ancora rivestita di marmi policromi), Palazzo Vecchio, Santa Maria del Carmine, Santo Spirito e Palazzo Pitti. Sulle pendici della collina a nord si intravede Fiesole e, alle spalle, le cime innevate degli Appennini. Affolla la parte centrale del dipinto una moltitudine di tetti, muri e finestre, legati insieme e resi vibranti dalla ripetizione delle forme e dal ricco e suggestivo bagliore di un sole invernale basso che irradia la scena da destra, alle spalle dell'artista. Come altre opere realizzate dall'artista in questo decennio, il dipinto trasmette un senso di vertiginoso distacco di fronte a un paesaggio che appare realistico ma al tempo stesso inaccessibile.

(C.N.)

John Warlton Bunney (1827-1882)

***La tomba di Castelbarco, Verona*, 1868-69**

acquerello e colore, mm 980 x 480

Ashmolean Museum. University of Oxford

Ruskin amava Verona quasi quanto Venezia, e in varie occasioni cercò di combinare le visite alle due città. In una lezione del 1857 disse: “[Verona] custodisce [...] mirabili esempi della grandiosa architettura longobarda del XII secolo, che è alla base di tutta l’arte medievale italiana e senza la quale artisti del calibro di Giotto, Angelico e Raffaello non sarebbero mai esistiti: la città contiene quell’architettura non in forme grezze, bensì nelle più perfette e più belle mai raggiunte - le custodisce non sottoforma di ruderi, non in frammenti alterati e difficilmente decifrabili, bensì in chiese perfette dal portale all’abside, con gli intagli ancora intatti, le colonne ferme, le giunture ben salde. Accanto a questi custodisce grandi esempi del gotico italo dei secoli XIII e XIV che oltre a essere perfetti non hanno pari altrove” (*“Works” XVI, p. 66*). Ruskin consigliava spesso ad artisti e viaggiatori di visitare Verona, ritenendo che fosse spesso trascurata a vantaggio di Venezia.

Bunney operò come copista a Verona nel 1868-1869, disegnando e riproducendo soggetti architettonici. Pare addirittura che Ruskin avesse pensato di farlo trasferire nella città stabilmente, trovandogli una sistemazione per lui e la famiglia, ma più tardi lo fece spostare a Venezia.

Fra i disegni che Bunney realizzò a Verona c'era quello che raffigurava uno dei timpani scolpiti dell’arca di Mastino II, che avrebbe dovuto illustrare la lezione *Verona e i suoi fiumi*, e un altro raffigurante la Loggia de Palazzo del Consiglio prima del restauro del 1873. Questo disegno propone una veduta obliqua del baldacchino gotico dell’Arca di Castelbarco, che sorge sulla soglia di un convento chiuso a fianco alla chiesa di Sant’Anastasia. Guglielmo di Castelbarco era morto nel 1320 e il suo monumento funebre era stato costruito dal Maestro di Sant’Anastasia.

(C.N.)

Sezione 4 - I Preraffaelliti viaggiatori in Italia

William Bell Scott (1811-1890)

***La parte superiore della facciata di San Marco a Venezia*, 1862**

acquerello su carta, mm 353 x 252

© V&A Images / Victoria and Albert Museum, London

In *Pietre di Venezia*, Ruskin descrisse così la parte superiore della facciata di San Marco: “un tumulto di gioia, in mezzo al quale si scorgono i petti dei cavalli greci divampare del loro respiro di forza aurea” (*Works* 10.83). I cavalli, trasportati a Venezia dall’ippodromo di Costantinopoli nel 1204, nel XIX secolo erano per lo più attribuiti a Lisippo. Benché fossero facilmente accessibili e rappresentassero un soggetto apparentemente ambito, furono oggetto di pochissime raffigurazioni.

Nel 1862 Scott aveva programmato un viaggio in Italia con W.M. Rossetti e D.G. Rossetti, ma in seguito al suicidio di Elizabeth Siddal, nel febbraio di quell’anno, fu costretto a partire in compagnia del solo W.M. Rossetti. Scott aveva già cominciato l’acquerello dei cavalli bronzei di San Marco quando incontrò J.W. Inchbold nel luglio del 1862 e venne a sapere con evidente dispiacere che l’artista aveva intenzione di riprodurre il medesimo soggetto. Ciononostante Inchbold proseguì nella realizzazione del dipinto *The Green Horses of St Mark’s*, che fu esposto alla Royal Academy nel 1873 e oggi risulta introvabile. L’acquerello di Scott, di minuziosa fattura, riporta la scritta “for sale” (“destinato alla vendita”).

(C.H.)

Edward Lear (1812-1888)

***Veduta di Firenze da Villa San Firenze*, 1862**

olio su tela, cm 63 x 127

UK Government Art Collection

Edward Lear fu il più grande viaggiatore fra gli artisti del XIX secolo. Passò da Firenze durante il suo primo viaggio in Italia nel novembre del 1838 e vi trovò un “affastellamento di bellezza e meraviglia”, anche se l’intero luogo gli parve “simile a una località balneare inglese” (Levi p. 73). Durante quel primo soggiorno realizzò alcuni schizzi a olio, ma fu solo dopo il suo incontro con Holman Hunt nel 1852 che realizzò l’ambizione di diventare un serio pittore di tele a olio.

Lear trascorse gran parte del giugno 1861 a Firenze su richiesta di Lady Waldergrave, l’anziana mecenate che gli aveva commissionato una veduta della città da Villa Petraia. Purtroppo Lear trovò quella veduta “deludente, essendo il fogliame rado e disordinato”. Allo stesso modo, trovò la vista da Villa Albizzi “magnifica ma priva del fiume”. Solo il 12 giugno, giorno in cui assistette al funereale di Cavour, salì a San Miniato scoprendo “a Villa San Lorenzo una veduta degna di Turner. È magnifica e ora posso dedicarmi anima e corpo all’opera”. E così fece, lavorando senza sosta dalle due e trenta alle sette di sera. A partire dai disegni preparatori, Lear dipinse questa veduta di Firenze da Villa San Firenze per Sir Thomas Fairbairn, un importante industriale e mecenate dei preraffaelliti.

(C.H.)

William Holman Hunt (1827-1910)

Passato e Presente, 1863-68

olio su tela, cm 61,2 x 47

Aberdeen Art Gallery & Museums Collections

Il 25 agosto 1863, Hunt scrisse a F.G. Stephens: “Ora i miei progetti sono di finire l’intera opera per poi portare con me il bozzetto di una ragazza italiana e finire di dipingerne lo sfondo a Napoli”. Aveva iniziato il dipinto alcune settimane prima: una delle sue composizioni incentrate su una figura singola realizzate principalmente per soldi. Grazie all’aiuto del suo amico cattolico J.H. Pollen, poté prendere in prestito una comune sedia impagliata e due corone di rosari da una chiesa. Da un’altra “fonte” non identificata prese in prestito o acquistò un tipico abito italiano che servì anche al suo amico e discepolo Martineau per il suo *Una donna di San Germano*. Hunt completò presumibilmente la figura nel 1863, ma non proseguì il dipinto fino al suo secondo viaggio a Firenze, nel 1868. Per fortuna – scrisse – “la località va bene per il costume, perché la gente di qui lo indossa abitualmente”. Più tardi, tra l’agosto e il settembre dello stesso anno, trascorse alcune settimane a Ravello presso un amico. Lavorò con la consueta lentezza e completò il dipinto dopo il suo ritorno a Firenze, in autunno. Il titolo, attribuibile ad altri, si riferisce al contrasto tra la pietà dell’anziana sullo sfondo e lo sguardo distratto, persino civettuolo, della figura principale, che conduce il suo cane in chiesa e ha lasciato cadere un mazzolino di fiori sul pavimento.

(C.H.)

Robert Braithwaite Martineau (1826-1869)

Donna di San Germano, 1864

olio su tela, cm 76,2 x 89

Oxfordshire, Collezione privata, in deposito temporaneo presso The Ashmolean Museum, Oxford

Dal 1851 Martineau studiò pittura con Holman Hunt, condivise con lui il medesimo studio fino al 1857 e restò al suo fianco fino alla morte prematura del maestro. *Donna di San Germano* fu esposto alla Royal Academy nel 1864. Il costume della figura femminile, lo stesso del dipinto di Hunt *Passato e presente*, fa presupporre che il dipinto fu realizzato a Londra, ma Martineau era solito dipingere gli sfondi dal vivo, benché non esista purtroppo alcun documento che attesti il passaggio di Martineau dalla città collinare di San Germano (l’attuale Monte Cassino), fra Napoli e Roma. Molti artisti europei, soprattutto fra il secondo e il terzo decennio del XIX secolo, avevano dipinto contadine nel loro costume caratteristico, ma questo soggetto non fu mai visitato dagli altri preraffaelliti. Martineau coniuga alla resa dettagliata del costume e alla dolcezza dell’abbraccio fra la madre e il suo bambino addormentato, l’accuratezza nella raffigurazione degli elementi tipici della natura morta – le pignate e la zucca – e della pergola di vite. Non manca in questo dipinto un chiaro riferimento alle Vergini con Bambino dei grandi maestri della pittura italiana.

(C.H.)

Edward Burne-Jones (1833-1896)

***Il sogno di nove muse*, 1871-72**

gouache verniciata su tela, mm 270 x 355

Fitzwilliam Museum, Cambridge

Burne-Jones effettuò il terzo viaggio in Italia nel settembre del 1871, poco dopo aver definito l'inclemente critica di Ruskin a Michelangelo come "un tentativo di realizzare un atto al di sopra del suo potere, associato a un desiderio febbrile che il suo potere venga riconosciuto" (*Works* 22.87). Lady Burne-Jones descrisse il viaggio come un "vero e proprio ritorno a casa dopo nove anni di assenza". L'artista visitò Roma per la prima volta e ne restò deluso, ma "il paesaggio italico restò per lui una fonte immutata di piacere, soprattutto nelle regioni vulcaniche in cui le colline si levavano improvvisamente dalla pianura ricoprendosi di città". Ricostruendo le circostanze dell'ideazione del quadro, Lady Burne-Jones aggiunge: "Durante il viaggio verso Roma, tra Monte Fiascone e Viterbo, Edward si addormentò e sognò le nove muse del monte Elicone, in modo così nitido che al risveglio le disegnò" (*Memorials*, II, pp. 24-25). Il soggetto era alquanto inusuale per il XIX secolo e l'evocazione che Burne-Jones fece dell'austero paesaggio della Beozia era molto diversa dalle precedenti raffigurazioni delle colline lussureggianti costellate di templi greci. Nel quadro, in un paesaggio stilizzato e certamente ispirato ai maestri senesi del Quattrocento, primo fra tutti Giovanni di Paolo, le muse non sono individualizzate bensì distribuite decorativamente intorno alla fonte.

(C.H.)

Walter Crane (1845-1915)

La tomba di Keats

acquerello su carta, mm 243 x 341

Ashmolean Museum. University of Oxford

Dopo l'estate trascorsa a Napoli, i Crane passarono l'inverno del 1872-1873 a Roma. Walter realizzava per lo più schizzi all'aperto e, come annotò la moglie nel proprio diario, tra l'11 e il 12 maggio 1873 si dedicò a questo disegno della tomba di Keats nel cimitero protestante. Entrambi gli acquerelli delle tombe furono commissionati da George Howard, ciononostante non costituiscono un dittico. Viene da chiedersi se Crane non abbia realizzato una raffigurazione così puntuale, perfino meticolosa, della tomba di Keats in risposta a una critica di Howard, che forse non aveva apprezzato la veduta poco dettagliata della tomba di Shelley. Certo è che il luogo di sepoltura di Keats, nella parte più antica del cimitero, imponeva una composizione più tradizionale, anche se grazie a una prospettiva leggermente laterale, Crane riuscì a includere nell'opera una porzione più ampia della Piramide cestia di quanto non gli avrebbe concesso una prospettiva frontale.

Entrambi gli acquerelli furono donati da Howard alla primogenita Lady Mary, che da bambina, nell'inverno del 1871-1872, lo aveva accompagnato nelle visite allo studio romano di Crane durante i viaggi di andata e ritorno da Napoli.

(C.H.)

Sezione 5 - Nino Costa e gli Etruschi

Giovanni Costa (1826-1903)

***Donne che rubano legna sul litorale vicino ad Ardea, in una serata di libeccio*, 1853- 1874**

olio su tela, cm 119,4 x 279,5

Castle Howard Collection, Yorkshire

Questo imponente dipinto, che può essere a ragione considerato il capolavoro di Costa, impegnò a fasi alterne il pittore per oltre due decenni: Costa infatti lo iniziò nel periodo in cui si trovava fuori Roma, in seguito alla restaurazione dell'autorità pontificia, ed era in contatto con gli artisti inglesi George Heming Mason e Frederic Leighton, con i quali era solito effettuare spedizioni pittoriche nella campagna

circostante, compresa una visita ad Ardea con Mason nel 1853, durante la quale realizzò molto probabilmente il primo schizzo preparatorio puramente paesaggistico per questo dipinto. Costa studiò a lungo le figure umane, servendosi di modelli nudi e vestiti, secondo i dettami della composizione classica.

Il motivo degli uomini e delle donne che portano la legna fu importante nell'opera di Costa. Per l'artista era un'esemplificazione della vita contadina. Inoltre, inserendo, come sottolinea il titolo, il dettaglio della legna rubata, Costa intendeva associare al tema della durezza del lavoro quello della miseria della gente costretta a infrangere la legge per sostentare se stessa e la propria famiglia. Riprese un tema simile ne *Il ladro di sale*, che raffigura un uomo intento a raccogliere il sale lungo il litorale caprese: in questo modo l'artista intendeva denunciare l'iniquo sistema per il quale la vendita del sale era un monopolio statale.

Questo dipinto fu esposto alla prima mostra della Grosvenor Gallery nel 1877, durante la quale diverse opere innovative crearono scalpore nella scena artistica londinese. Fu acquistato dalla famiglia Wyndham, che lo espose nella propria dimora nello Wiltshire insieme ad altre opere di Mason. George Howard, il più caro amico di Costa e il suo più leale committente britannico, ne approfittò per riacquistare l'opera nel 1899.

(C.N.)

Giovanni Costa (1826-1903)

Dopo un acquazzone nei pressi di Pisa

olio su tavola, cm 13,3 x 29,2

Gere Collection

Questo pannello ligneo senza data risale senza dubbio agli ultimi anni della carriera di Costa, quando l'artista si era già trasferito a Marina di Pisa, dopo il 1885. Sebbene la composizione non presenti dati paesaggistici inconfutabili, la natura raffigurata - con i boschi all'orizzonte e in primo piano i ruscelli che scorrono rasoterra fino a incontrare una distesa d'acqua - rimanda chiaramente alla campagna compresa fra l'Arno e le pinete a nord di San Rossore. L'ultimo periodo della pittura di Costa è caratterizzato da colori più luminosi e dall'assenza del nero nelle ombre: un'evoluzione in cui è forse possibile riconoscere l'influenza della corrente coeva del postimpressionismo. I punti di colore, che formano campiture mosse e vibranti, richiamano analogie con i *pointillistes* francesi. Negli ultimi anni Costa conservò un approccio cosmopolita ed ebbe l'opportunità di studiare la pittura francese a Parigi e altrove. Viceversa, i collezionisti delle sue opere restarono esclusivamente inglesi: questo dipinto, per esempio, appartenne all'editore e mercante di stampe Robert Dunthorne; negli ultimi anni del XIX secolo il paesaggismo inglese conobbe un'analogia evoluzione verso una pittura più materica e luminosa.

(C.N.)

Giovanni Costa (1826-1903)

***Dormono di giorno per pescare di notte*, 1853-56**

olio su tavola, cm 12 x 47,6

Collezione privata

Nel 1853 Costa e George Mason trascorsero diverse settimane ad Ardea, sul litorale a sud di Roma, dipingendo dal vero e realizzando disegni preparatori per le due tele di grandi dimensioni a cui stavano rispettivamente lavorando; Costa, in particolare, era alle prese con *Donne che rubano legna sul litorale vicino ad Ardea in una sera di libeccio* (cat.n.98). I due artisti “trascorrevano tutto il tempo all'aperto, dipingendo per l'intera durata del giorno e passando la notte *à la belle étoile*” (Agresti 1904, p. 68). Il dipinto di Costa, realizzato a partire da disegni e forse da uno schizzo a olio, raffigura dei pescatori che riposano all'interno e accanto alla loro barca. Tutto lascia presagire che sia appena passata una violenta tempesta, alla quale ora segue il sereno: lunghe ombre si distendono all'orizzonte mentre il sole tramonta, una luce vespertina dorata accarezza il paesaggio e le creste delle onde luccicano sulla superficie altrimenti ancora scura del mare.

Questo piccolo dipinto fu il primo di una numerosa serie di opere di Costa essere acquistato da Frederic Leighton. La vivacità e la sensibilità nella resa della luce, così come l'ampiezza del formato e

l'attenta ripartizione della scena compositiva in zone contraddistinte dal cielo, dall'orizzonte, dal mare e dai soggetti in primo piano, evocano lo stile dei macchiaioli, sui quali Costa esercitò una notevole influenza a partire dal 1859, quando si stabilì a Firenze e cominciò a frequentare il Caffè Michelangiolo. Più tardi Costa realizzò una versione più grande del dipinto, che espose alla New Gallery nel 1890.
(C.N.)

Giovanni Costa (1826-1903)

Una giornata di scirocco sulle coste vicino a Roma, 1859-74

olio su tela, cm 86,4 x 193

Collezione privata (in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna Palazzo Pitti, Firenze)

Questo dipinto degno di nota fu cominciato nel 1859 a Firenze. Costa vi lavorò per quindici anni prima di esporlo a Londra e a Liverpool nel 1874 e venderlo a Stopford Brooke nel 1879. Nella sua autobiografia descrive il litorale tirrenico, come un luogo in cui “la sabbia è battuta e livellata dal mare e raccolta in cumuli dal vento, [e] la vegetazione è spazzata dalla forza delle tempeste e si allarga in forme distorte” (Costa 1983, p. 154). Il vento secco di Scirocco è evocato dallo strano cielo azzurro-violaceo e dall'oppressivo grigiore delle forme del paesaggio, come se la luce del sole fosse filtrata attraverso un velo di particelle di sabbia trasportate dal vento. Un uomo porta sulle spalle bruciate dal sole un pesante cestino ricolmo di pesci e ricoperto di foglie.

Questo dipinto, emblema dell'opera di Costa, associa l'attenta osservazione di un paesaggio reale, dai tratti fisici e meteorologici riconoscibili, al racconto della povertà e della tenacia degli abitanti del luogo. In tal senso le opere elaborate della prima parte della carriera di Costa, frutto di una lunga gestazione, sono espressamente politiche nel loro celebrare la nobiltà del lavoro e l'essenziale caparbieta degli uomini e delle donne italiani malgrado l'oppressione straniera. La sobrietà e la serietà del dipinto furono perfettamente comprese da Brooke, il quale era a sua volta un uomo di vedute liberali che credeva nell'autodeterminazione dei popoli e scrisse a proposito dell'opera: “Amo in esso l'unità di sentimento; il modo in cui la Natura stessa sembra avervi operato; e amo ancora di più quello che va oltre il potere della Natura e che appartiene solo all'artista” (Agresti 1904, p. 171).

(C.N.)

Frederic Leighton (1830-1896)

Scena di strada a Capri, 1859

olio su tela, cm 32 x 24,5

Collezione Lloyd

Gli schizzi a olio di Capri del 1859 sembrano essere stati concepiti come una serie unitaria, in cui gli edifici e i giardini sono ritratti in diverse ore del giorno, e gli scorci delle stradine labirintiche si associano a quelli dei terrazzi per dare un'idea complessiva del luogo in cui l'artista trovava gioia e relax. Leighton ripeté questo stesso esercizio anche nel corso di successivi viaggi all'estero: come nel 1867, quando eseguì una serie di studi sul mare e le isole dell'Egeo, e l'anno successivo in Egitto, quando dipinse ben trenta studi a olio ripresi in diverse ore del giorno con diversi effetti e direzioni della luce sul panorama costiero visto da un battello sul Nilo.

Era da molto tempo che Leighton intendeva visitare Capri: aveva espresso il desiderio di fare “un viaggio a Napoli, Capri, Ischia, Amalfi, e tutti quei posti per cui gli artisti si entusiasmano” (Barrington 1904, I, p. 172). La passione degli inglesi per Capri risale a molto tempo prima: tra il '700 e i primi dell'800 erano state pubblicate diverse cronache di viaggio e durante le guerre napoleoniche l'isola aveva accolto un presidio di truppe britanniche. Intorno alla metà del secolo ai britannici si erano aggiunti numerosi viaggiatori tedeschi, francesi e scandinavi. Leighton alloggiava in una locanda nella città di Capri di proprietà di Michele Pagano sia perché era uno dei pochi alberghi esistenti sia perché una guida Baedeker dell'Italia del Sud (*Southern Italy*, 1867) spiegava che, pur essendo l' “Antico Albergo di Michele Pagano senza pretese, [era] particolarmente raccomandato per quei gentiluomini che viaggiavano soli [ed era] un posto particolarmente amato dagli artisti che occasionalmente trascorrevano diversi mesi sull'isola”.

(C.N.)

Frederic Leighton (1830-1896)

***Villa Malta a Roma*, 1860 (?)**

olio su tela, cm 27,2 x 41,5

Collezione Gere

Villa Malta sorge su un terreno che rappresenta un'estensione meridionale dei prati di Villa Medici, vicino alla scalinata di piazza di Spagna e alla chiesa di Trinità dei Monti. Leighton conosceva bene questa zona di Roma: dal 1852 al 1855 aveva lavorato nel suo atelier di via della Purificazione, e per molti anni Costa ne aveva occupato uno in via Margutta. In passato Villa Malta era appartenuta al principe von Bülow ed era stata il ritrovo di artisti e scrittori del Circolo artistico tedesco. L'interesse di Leighton derivava forse dai suoi legami con la scena intellettuale tedesca, soprattutto dopo la partenza da Francoforte al termine del suo apprendistato presso lo Städtisches Kunstinstitut.

L'audacia e la libertà dell'opera, nonché la sicurezza con cui l'artista ha alternato larghe pennellate materiche a punti in cui la grana della tela emerge sotto strati più leggeri di colore, testimoniano dello stile paesaggistico più maturo di Leighton, ma palesano anche l'influenza delle tradizioni pittoriche italiane e francesi del *plein air*.

Leighton non riteneva i propri paesaggi adatti alle mostre estive della Royal Academy, ma occasionalmente li esponeva presso la Society of British Artists e la Grosvenor Gallery. Nello studio della sua abitazione di Holland Park Road, Leighton teneva i suoi quadri, montati in semplici cornici dorate, disposti uno sull'altro lungo l'intera lunghezza di colonne addossate alle pareti. Il dipinto, che in vita dovette ricordargli a lungo Roma e le sue esperienze nella Città eterna, è visibile in una foto dello studio scattata alla morte dell'artista.

(C.N.)

William Blake Richmond (1842-1921)

***Nei pressi di Viareggio, dove fu trovato il corpo di Shelley*, 1875**

olio su tela, cm 91,5 x 228,5

© Manchester City Galleries

Questa visione epica di un paesaggio immerso nell'oscurità mostra la costa toscana con le colline di Carrara che chiudono l'orizzonte a nord. L'opera era stata pensata come un tributo al poeta inglese Percy Bysshe Shelley (1792-1822), il cui corpo annegato era stato cremato su una pira sulla spiaggia di Viareggio. Shelley era venerato da tutti coloro che amavano l'Italia e che credevano al diritto di autodeterminazione del suo popolo. La sua opera più nota, il poema lirico *Prometeo Liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820), narra della cacciata di un tiranno da parte degli oppressi e può essere interpretato come una metafora dell'Italia, allora ancora soggetta alla dominazione francese e austriaca. Tra le altre opere di Shelley apprezzate nel periodo vittoriano, il poema panteistico *Il trionfo della vita*, rimasto incompiuto a causa della morte prematura, e i malinconici *Versi scritti nella baia di Lerici*.

Oltre mezzo secolo dopo il soggiorno e la morte in Italia del poeta erano ancora oggetto di discussione e analisi. Quando quest'opera fu esposta alla Royal Academy nel 1875, W.M. Rossetti identificò subito "l'uomo seminudo abbronzato, quasi nero, [...] che risaliva dalla spiaggia portando un carico di fascine. Probabilmente fu riprodotto per evocare l'idea della pira funeraria di Shelley, senza tuttavia rappresentare nulla di direttamente legato a quell'evento che investì di un interesse tragico e sublime la costa di Viareggio" (*The Academy*, 1876, p. 519). Costa completò *Una giornata di scirocco sulle coste vicino a Roma* (cat.n. 101) nello stesso periodo in cui Richmond concepiva *Nei pressi di Viareggio*; le due opere potrebbero essere in qualche modo collegate, visto che entrambe presentano una figura maschile a torso nudo che trasporta un carico sulle spalle.

(C.N.)

William Blake Richmond (1842-1921)

***Il mare a Bocca d'Arno*, 1889 (?)**

olio su tavola, cm 25 x 62

Ashmolean Museum. University of Oxford

Richmond aveva conosciuto Costa intorno al 1866, probabilmente tramite Leighton. Come ricordato dallo stesso Richmond: "L'opera di Costa fu una rivelazione per me; mi fece vedere la natura in una luce nuova e mi ispirò nuovi desideri. Vedevo in essa un'assoluta sincerità, un sentire tipicamente greco per la forma, per i colori nitidi e intensi, e se tenui, pur sempre armoniosi [...] Non era mai graziosa, bensì sempre bella, a volte austera. Non riesco a confrontarla con quella di nessun'altro (Stirling, 1926, pp. 206-207).

Nel 1868 Richmond prese in affitto una casa vicino alla foce dell'Arno per soggiornarvi con la famiglia. In altre occasioni, in cui viaggiò da solo, alloggiò invece presso la pensione Gombo. Nel 1875 l'amore per la costa toscana lo spinse a dipingere il bellissimo *Nei pressi di Viareggio, dove fu trovato il corpo di Shelley* (cat.n. 106). Ritornò nella regione nell'estate del 1889, risiedendo nella casa che Costa aveva comprato a Marina di Pisa quattro anni prima. Ed è forse in quell'occasione che dipinse quest'opera non datata, il cui titolo con cui è tradizionalmente conosciuta identifica come una veduta di Bocca d'Arno.

(C.N.)

George Howard (1843-1911)

La fortezza di Bocca d'Arno, 1890

olio su tela, cm 48,2 x 108

Londra, Collezione privata

Dall'Inghilterra molti amici pittori andavano spesso a trovare Costa nella sua casa di Marina di Pisa, che aveva acquistato nel settembre del 1885. Le vedute dell'Arno, i boschi e la marina circostanti, l'altopiano pisano e le vicine colline di Carrara erano ormai panorami familiari presso gli appassionati di mostre d'Oltremarica. Stopford Brooke, che conosceva bene Costa e ne collezionava le opere, scrisse a proposito del contesto toscano: "Quello è un posto per artisti. Il mare, il fiume, i boschi, i monti, la lunga costa, tutto è al posto giusto, alla giusta distanza, e nelle giuste proporzioni; ed è anche intriso di sentimento, non umano, ma dell'essenza stessa della Natura (Jacks II, p. 521). Questa veduta è orientata verso nord: la superficie del fiume che scorre verso il mare, escluso dalla visuale sulla sinistra, è appena accennata sottoforma di un nastro d'argento al centro della composizione; in primo piano, al centro, è collocata un'inquietante pozza di acqua scura. Il motivo centrale del dipinto è un pino, spezzato e ritorto dalla forza dei venti provenienti dal mare. L'edificio situato sul promontorio a destra nella composizione era un famoso monumento chiamato "il fortino".

Howard andò a trovare Costa nel novembre del 1889 ed è probabile che proprio in quell'occasione raffigurò questa veduta, che rappresenta per l'appunto un paesaggio autunnale. In un album di Howard è conservata una foto dell'albero spezzato, motivo principale dell'opera, e la pozza d'acqua che si estende al centro (forse una veduta del fiume Morto), il che potrebbe significare che l'artista continuò a lavorare all'opera quando era già tornato in Inghilterra, prima della mostra alla New Gallery del 1891.

(C.N.)

Sezione 6 - L'Estetismo

Frederic Lord Leighton (1830-1896)

Acme e Settimio, 1850 c.

olio su tela, diam. cm 99

Ashmolean Museum. University of Oxford

La grande tela intitolata *La celebrata Madonna di Cimabue portata in processione per le vie di Firenze* (R.A. 1855; Royal Collection) fu il primo grande successo pittorico di Leighton, uno dei numerosi soggetti preraffaelliti che il pittore dipinse nel decennio 1840-1850, per i quali si rivelarono decisive l'esperienza in Germania e l'influenza dei pittori nazareni. Nella seconda metà del decennio seguente, Leighton approdò alla pittura classicizzante del movimento estetico, che promosse insieme ad altri artisti presso la Royal Academy avvicinandosi per certi versi all'interpretazione rossettiana del movimento preraffaellita. Il tema di *Acme e Settimio* è tratto da Catullo (*Carmini*, XLV). Leighton scelse i versi che

descrivono il momento sensuale in cui la donna bacia sugli occhi il proprio compagno, struggendo “nell'intime fibre il [suo] core”. La composizione e il formato rotondo devono molto alle Madonne di Raffaello, mentre il paesaggio, per quanto immaginario, trae origine dagli studi di Leighton in Italia e nel Mediterraneo orientale. La rosa, che in modo leggermente anacronistico viene fatta fiorire nello stesso periodo dell'arancio, è un simbolo tradizionale dell'amore. Il dipinto ottenne un'accoglienza positiva alla Royal Academy, dove venne esposto nel 1868, anche se alcuni critici trovarono i due amanti troppo casti per i versi di Catullo.

(C.H.)

William Holman Hunt (1827-1910)

***Il Dolce far Niente*, 1866**

olio su tela, cm 101 x 81,2

Collezione privata, courtesy Neville Keating Pictures, London

Il dipinto originario raffigurava Annie Miller, una modella professionista della quale il pittore era perdutamente infatuato. Nel 1860, dopo la rottura della relazione causata dall'eventualità che la modella posasse per altri artisti, Hunt lo lasciò incompiuto.

Quando riprese a lavorarvi, cinque anni più tardi, si ispirò a un ritratto di Fanny Waugh, la donna che aveva sposato nel 1865 ma che era morta in quello stesso anno dando alla vita il loro primogenito. Il dipinto appare perciò come il ritratto composito delle due donne a cui l'artista era stato legato.

Hunt disse a proposito del dipinto che “non aveva alcun intento didattico” (Hunt, II, p. 203), distinguendolo in tal modo dalla maggior parte delle sue opere, in cui di solito cercava di istruire o elevare il pubblico illustrando soggetti tratti dalla Scrittura o ideando temi edificanti dal punto di vista morale o spirituale. Questo dipinto invece è pervaso da un senso di languore al quale l'osservatore è invitato a partecipare attraverso lo sguardo stesso della protagonista, avvicinandosi in tal senso ad altri dipinti non narrativi ma carichi di erotismo, come il preraffaellita *Bocca baciata* di Rossetti (Museum of Fine Arts, Boston). Nello stesso periodo Frederic Leighton stava lavorando al ciclo di dipinti ispirato alla pittura italiana dal titolo *La Nanna*, che nel 1859 ebbe un notevole impatto sulla Royal Academy.

Il Dolce far niente segna il passaggio della pittura di Hunt dai soggetti preraffaelliti del primo periodo a un'ispirazione più sensuale e sibaritica che lo avvicinò per un certo periodo al nascente movimento estetico. Il titolo evoca un'attitudine rarefatta e indulgente, priva di obblighi e responsabilità, in cui i pensieri vagheggiano la sensualità e l'avventura amorosa.

(C.N.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

***Dantis Amor*, 1860**

olio su pannello di mogano, cm 74,9 x 81,3

London, Tate

L'opera era stata originariamente concepita come il pannello centrale di un trittico che doveva ricoprire l'ampio schienale di una cassapanca - disegnata da Rossetti e realizzata da Henry Price, un falegname chiamato da William Morris - da destinare alle stanze che Morris e Burne-Jones occupavano in Red Lion Square. In occasione del matrimonio di Morris con Jane Burden, nell'aprile del 1859, come dono nuziale Rossetti ultimò i due pannelli laterali, *Il saluto di Beatrice in Terra* e *Il saluto di Beatrice in Cielo*, che nel 1860 furono incorporati alla cassapanca e portati nella Red House di Bexley Heath, residenza edificata da Philip Webb per i coniugi Morris. Al centro dello schienale si trovava questo pannello, il cui sfondo è diviso, lungo una diagonale, in due settori che rappresentano il giorno e la notte, simboleggiati rispettivamente dai raggi solari e dalle stelle. Nel quadrante in alto a sinistra la testa di Cristo rappresenta il Sole, mentre nel quadrante in basso a destra la testa di Beatrice rappresenta la Luna. Al centro si staglia la figura di Amore, che ha le sembianze della modella Jane Morris: con le ali rosse, la fluente chioma ramata e una veste oro e marrone, reca in una mano un arco e una freccia e nell'altra una meridiana che, se il dipinto fosse stato ultimato secondo il progetto abbozzato nel disegno

preparatorio, avrebbe indicato, oltre alla nona ora del giorno, la data di morte di Beatrice, il 12 giugno 1290. Nel disegno preparatorio compaiono inoltre diverse citazioni della *Divina Commedia* dantesca che chiariscono il significato della rappresentazione, concepita da Rossetti già prima del 1850: i primi bozzetti del trittico risalgono al 1849 e sono oggi conservati al Fogg Art Museum.

(C.N.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Aurelia, (L'amante di Fazio), 1863-1873

olio su pannello di mogano, cm 43,2 x 36,8

London, Tate

Per questo dipinto Rossetti si ispirò a un poema trecentesco di Fazio degli Uberti, che tradusse in inglese con il titolo *His Portrait of his Lady, Angiola of Verona* e pubblicò nella raccolta *Early Italian Poets* (1861). In esso il poeta enumera le doti della sua amata: “i crespi e i biondi capelli”, “l'amorosa e bella bocca”, “quel labbro soctile e vermiglio”, “la sua suelta e bianca gola”, “i bracci suoi distesi e grossi”. Un esplicito inno al desiderio e all'ammirazione fisica che si conclude con una nota di incertezza:

Beltà di corpo e d'anima bontade,
fuor che vi manca un pocho di pietade.

Rossetti raffigura Angiola con le trecce in mano e lo sguardo perso nel vuoto, seduta a una toeletta su cui sono posati una spazzola, un pettine e una boccetta di profumo. Lo scenario dell'opera è claustrofobicamente riempito dalla tappezzeria e dal candelabro, cui si aggiungono, in uno spazio in ombra, arredi e oggetti in metallo. Rossetti scrive a Ellen Heaton che, pur essendo ispirato a un testo letterario, il dipinto era “soprattutto un tocco di colore” (cfr. Surtees 1971, p. 92), volendo con questo specificare che l'opera non dovesse essere valutata per la qualità artistica o la sensualità, quanto per lo scrupoloso intento narrativo, che richiedeva una lettura in parallelo con quella del testo corrispondente. L'ambiente riprodotto sulla tela è senza dubbio una stanza di Tudor House, la dimora seicentesca di Chelsea, dove Rossetti si era trasferito dopo la morte della moglie Elizabeth. La donna ha le sembianze della sua amante Fanny Cornforth, bionda e dalle forme voluttuose, la cui presenza sensuale ispirò al poeta i ritratti a mezzobusto di splendide fanciulle, che accettavano di essere oggetto di ammirazione ma rifiutavano il coinvolgimento diretto con i propri ammiratori.

(C.N.)

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

La Donna della finestra, 1870

matita su carta, mm 850 x 720

Bradford Museums and Galleries

Si tratta quasi certamente del primo studio per un soggetto tratto dalla *Vita Nova* di Dante in cui una donna alla finestra osserva Dante piangere per la morte di Beatrice. Un'iscrizione su un rotolo attaccato al parapetto oltre il quale siede la donna, riporta le parole: “Color d'amore e di pieta sembiante”.

La modella del dipinto è Jane Morris, come si deduce immediatamente dalla lucentezza della chioma fluente. Rossetti ricorse spesso nelle sue opere più mature allo stratagemma di porre un riquadro di luce sullo sfondo, alle spalle della figura, al fine di dare profondità alla composizione. Nel 1879 l'artista realizzò una versione a olio, oggi conservata al Fogg Art Museum, in cui la donna appare seduta dietro un parapetto e guarda attraverso le finestre aperte di un balcone.

(C.N.)

Edward Burne-Jones (1833-1898)

Venus Concordia

grafite su carta, mm 303 x 484

Whitworth Art Gallery, University of Manchester

Edward Burne-Jones (1833-1898)

Venus Discordia

grafite su carta, mm 298 x 481

Whitworth Art Gallery, University of Manchester

Verso la fine del decennio 1860-1870, l'amore di Burne-Jones per i nudi di Michelangelo si palesò in una serie di opere, la più celebre delle quali è senza dubbio *Fillide e Demofonte*, che fu oggetto di accese controversie quando fu esposta alla Old Watercolour Society nel 1870. L'anno seguente Burne-Jones cominciò a lavorare a un dipinto a olio fra i più complessi della sua carriera, un polittico di gusto italiano che illustrava episodi dell'*Assedio di Troia*. Si componeva di tre pannelli principali – il Giudizio di Paride, Elena condotta a Troia ed Elena che assiste all'incendio della città – e di una predella raffigurante il Banchetto di Peleo e i soggetti complementari di Venere-Concordia e Venere-Discordia, al tempo stesso separati e uniti da quattro pannelli verticali raffiguranti il tema di “Amor vincit omnia”. Burne-Jones non portò mai a termine il polittico (ora conservato alla Birmingham Art Gallery), ma sviluppò ogni singolo soggetto in opere a sé stanti. I due disegni di Venere-Concordia e Venere-Discordia erano perfettamente compiuti e furono usati come base per le grandi tele commissionategli dal suo maestro nel 1872-1873. Anche queste rimaste incompiute, compaiono nell'inventario della vendita dello studio di Burne-Jones nel 1898 (e oggi sono conservate rispettivamente a Plymouth e Cardiff). La prima raffigura Venere, seduta sul trono, che reca in mano il pomo della vittoria; ai suoi piedi, Cupido e, alla sua destra, le Grazie. L'altro dipinto raffigura il trionfo delle più infime passioni umane: Venere vi appare scomodamente rannicchiata su un trono scuro, mentre osserva le forme tremanti dei quattro Vizi: Rabbia, Invidia, Sospetto e Discordia. Gli uomini che combattono sullo sfondo rinviano alla celebre incisione di Pollaiuolo *Battaglia dei nudi*, così come i loro corpi possenti sono da ricondurre all'attento studio dell'opera di Michelangelo da parte dell'artista.

(C.H.)

Edward Burne-Jones (1833-1898)

***Danae e la torre di bronzo*, 1872**

olio su tavola, cm 38 x 19

Ashmolean Museum. University of Oxford

Pur essendo dotato di una rara cultura, Burne-Jones non traeva i soggetti della storia e della mitologia antiche direttamente dalle fonti classiche, bensì dalle riscritture che ne fecero i suoi contemporanei, primo fra tutti William Morris. Nel capitolo “The Doom of Acrisius” (“Il regno di Acrisio”), contenuto nella raccolta poetica *The Earthly Paradise (Il paradiso terrestre)*, Morris inserì l'episodio della torre di bronzo in cui Acrisio, re di Argo, imprigionò la figlia Danae per impedirle di generare il figlio che, secondo l'oracolo, un giorno lo avrebbe ucciso. Tuttavia Zeus si introdusse nella torre sotto forma di pioggia d'oro e sedusse Danae. Dalla loro unione nacque Perseo, il quale in seguito uccise involontariamente Acrisio, avverando la profezia.

Originariamente Burne-Jones aveva pensato di illustrare l'episodio in una tavola da inserire in *The Earthly Paradise* ma, abbandonato il progetto, decise di dipingerlo a olio. Realizzò in tutto tre versioni: le prime due, per conto del suo principale committente, William Graham; oltre dieci anni dopo, realizzò l'opera definitiva, di dimensioni maggiori, che espose con immenso successo alla New Gallery nel 1888. John Christian gli aveva suggerito di rifarsi a *Isabella d'Este* (Royal Collection, Hampton Court), il ritratto di Giulio Romano in cui una figura principale si staglia sullo sfondo di una scena secondaria con figure minori.

(C.H.)

Edward Burne-Jones (1833-1898)

Musica, 1877

olio su tela, cm 67,7 x 43,5

Ashmolean Museum di Oxford

Nel dipinto compaiono due figure femminili: la prima è seduta, vestita di grigio e reca in mano uno spartito; la seconda è vestita di rosso e suona il violino stando in piedi. Alle loro spalle si scorge un parapetto oltre il quale si apre una vista panoramica su un'ampia valle fluviale e due colline fortificate all'orizzonte. Si tratta di una versione di una composizione del 1875-1876 appartenuta al collezionista dei grandi maestri del passato R.H. Benson. Questo dipinto fu acquistato, probabilmente su commissione, da William Graham MP, un altro grande appassionato dei maestri della pittura italiana.

Burne-Jones tornò due volte in Italia, nel 1871 e nel 1873, dedicandosi allo studio approfondito degli artisti di Quattro e Cinquecento, fra cui Mantegna, Signorelli, Carpaccio, Botticelli e Michelangelo. Affrancatosi dai dettami di Ruskin, Burne-Jones dirottò l'attenzione verso opere che altrimenti sarebbero finite nel dimenticatoio. I due critici si contesero a lungo Michelangelo, di cui Burne-Jones nel 1871 aveva analizzato scena per scena la celebre volta della Cappella Sistina, stando disteso sul pavimento sottostante ad osservarla attraverso un binocolo. Oltre a rifarsi all'arte pittorica italiana, *Musica* evoca le impressioni visive che Burne-Jones tradusse in schizzi viaggiando in treno per la campagna toscana.

Il tema musicale, più volte affrontato da Burne-Jones e da altri artisti inglesi legati al movimento estetico, sembra trarre origine dal *Concert champêtre* di Giorgione, esaltato da Swinburne. La musica era percepita come una forma d'arte che dipendeva interamente dalla sensibilità dell'ascoltatore e non richiedeva interpretazione per essere apprezzata. Da qui il precetto di Walter Pater, secondo cui gli artisti dovevano innalzare la propria opera "alla condizione di musica", liberando il mezzo dal prosaico fine documentaristico o narrativo.

(C.N.)

Frederick Sandys (1829-1904)

Dolce primavera, 1865

olio su tela, cm 121 x 64

The Ashmolean Museum, Oxford

Come l'amico Rossetti, che conobbe nel 1857 ed esercitò sulla sua pittura un'influenza decisiva, Sandys era prima di tutto un "artista letterario", che dalla metà del secolo in poi si occupò principalmente di illustrazioni per libri e periodici. *Dolce primavera* fu esposto alla Royal Academy nel 1865, corredato nel catalogo da una lirica di Swinburne ispirata al dipinto:

“O vergine madre! Di giorni e notti dolci,
Primavera di teneri germogli e primavera di gioie fugaci,
Vieni, con labbra bacciate da molte ore amorose,
Vieni, con mani ricolme del fervido fiore,
Con il primo fiore tremante che sente il vento e sospira,
La foglia tenera che attira il sole e muore...”

Tutta il dipinto di Sandys è percorso da riflessioni sulla natura effimera della primavera e da presagi dell'imminente decadenza portata dall'autunno: dal cielo tempestoso all'orizzonte al soffione in basso a sinistra. La stessa figura femminile, che rappresenta Proserpina, la dea del Sonno e della Morte – una delle preferite di – è colta nel momento del suo periodico ritorno dall'Ade nel mondo dei vivi, in primavera. I fiori di campo furono dipinti dal vivo, in perfetto stile preraffaellita, nel giardino del poeta George Meredith.

(C.H.)