

ROSSELLA RUGGERI

*I Pre-Raffaelliti,  
avanguardia vittoriana*



Contributi

Le immagini del presente contributo sono consultabili nella versione *on line*

La tesi dei curatori della mostra *Pre-Raphaelites, Victorian Avant-Garde* alla Tate Britain (Londra, 12 settembre 2012-13 gennaio 2013) è esplicita e provocatoria. I Preraffaelliti vengono accreditati come movimento d'avanguardia i cui adepti e continuatori, presentati come radicali ribelli, innovativi e sperimentali, meriterebbero il titolo di proto-modernisti.<sup>1</sup>

Il giudizio della critica inglese – non sempre tenero nei confronti di questi artisti ritenuti estetizzanti, didascalici e narrativi all'eccesso<sup>2</sup> – si è espresso su questa tesi talora con sferzante ironia, tuttavia dal punto di vista del visitatore la mostra si fa apprezzare per l'impegno nell'assemblare un *corpus* ricco di 180 opere e nel mettere a punto un corredo didascalico di tutto rispetto. Inoltre, la felice scelta di un ordinamento tematico anziché biografico, come più di consueto nella cultura britannica, permette di porre a confronto diretta sensibilità, poetiche e tecniche molto diverse, e di sottrarre le individualità artistiche del movimento ad un giudizio indifferenziato.

In un lungo arco di tempo che va dal 1848 - data di fondazione del movimento - alla morte di William Morris nel 1896, la mostra espone nelle otto sezioni tematiche non solo le opere della *Pre-Raphaelite Brotherhood*, che ebbe del resto vita brevissima, ma anche del successivo *Pre-Raphaelite Movement* e dell'ulteriore *Arts and Crafts*. Nel loro complesso esse attestano l'estesa permeabilità di tutti i generi artistici sperimentati dal movimento e invitano a rintracciare analogie e citazioni nel contesto di una ricerca di integralità della decorazione che attraversa ogni genere di materiali, dalla tela del dipinto alla parete, dal vetro al legno del mobile, dal tessuto alla pagina del libro.

Un limitato numero di *exhibits* riguarda la produzione editoriale che rappresenta, specialmente nella fase dell'*Arts and Crafts Movement*, un

<sup>1</sup> TIM BARRINGER, JASON ROSENFELD, ALISON SMITH, *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, Tate Publishing, London, 2012.

<sup>2</sup> Aspetti della fortuna critica dei Preraffaelliti e una carrellata delle principali esposizioni sono utilmente ripercorsi nella introduzione al vol. MICHAELA GIEBELHAUSEN, TIM BARRINGER, *Writing the Pre-Raphaelites. Text, Context, Subtext*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2009, disponibile anche per la lettura on-line <[www.ashgate.com](http://www.ashgate.com)>, ultima cons.: 24.2.2013.

significativo tassello di una visione politica e sociale dell'arte che «punta all'inserzione diretta dell'esperienza estetica nella prassi della produzione economica e alla individuazione di uno stile artistico suscettibile di diventare stile di vita»<sup>3</sup>.

Le origini del movimento registrano una breve esperienza editoriale con la pubblicazione della rivista del gruppo «The Germ» (1850, 1-4; n. 1 presente in mostra) dove la scelta di uno stile tipografico enfaticamente gotico, già divenuto stilema del movimento, trae forse ispirazione da Augustus Welby Pugin, antesignano del *gothic revival*. Ma è solo con la personalità e l'iniziativa di William Morris che la tipografia assumerà, decenni dopo, un ruolo di rilievo nel contesto di un'esperienza artistica a tutto tondo che coinvolge anche le arti applicate.

Morris iniziò a interessarsi alla produzione di libri all'Università di Oxford quando, alla Bodleian Library insieme a Burne-Jones per studiare manoscritti miniati, rimase colpito dal poema persiano *Rubáiyát* (1460) di Omar Khayyám, che la biblioteca aveva acquistato nel 1844. Dei circa 20 manoscritti miniati che Morris produsse tra il 1870 e il 1875, la mostra esibisce il codice con il testo del poema nella traduzione inglese di Edward Fitzgerald, divenuto oggetto di culto nel circolo preraffaellita.

Nella pagina esposta in mostra il testo si inserisce entro margini fittamente decorati con tralci dorati che avvolgono figure di angeli musicanti e giungono ad invadere anche l'area del testo. Ogni pagina del manoscritto illustra diverse varietà di foglie e fiori creando nell'insieme un ἀράδεισος vegetale – forse qui associato alla cultura persiana – che May, la figlia di Morris, descrisse come «a flower garden turned into a book». Il tema dell'ornato vegetale è notoriamente costante in Morris, ma la sua declinazione in questa pagina del codice trova una puntuale corrispondenza nella parte superiore della parete della Morris Room al Victoria and Albert Museum, completamente istoriata con lo stesso fogliame dorato. In quella stanza, anche i pannelli sottostanti riproducono, su fondo oro, una varietà di disegni vegetali nell'intento, probabilmente condiviso con il manoscritto, di comporre una sorta di erbario medievale.

I due caratteri principali dell'estetica preraffaellita, l'accuratezza calligrafica nel riprodurre la natura e l'ispirazione gotica, qui evocata dal fondo-oro, trovano quindi in Morris una sintesi priva di contraddizione poiché interpretano entrambi la tensione verso quella ricercata perizia decorativa che dovrà, secondo l'artista, ripristinare la bellezza che è andata perduta nei prodotti del mondo industrializzato che lo circonda.

Tutte le edizioni a stampa della Kelmscott Press, fondata nel 1891 e attiva fino al 1896, resteranno fedeli, nel perseguire un «definite claim to beauty», al modello tipografico dell'incunabolo e allo stile dell'ornato gotico mantenendosi sulla strada indicata da Ruskin in *The Nature of*

<sup>3</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 225.

*Gothic*<sup>4</sup> poiché secondo Morris «it seemed to point out a new road on which the world should travel».

Nell'avviare l'impresa, Morris partì dai fondamentali disegnando un carattere romano basato su un modello veneziano del XV secolo, tratto in particolare da Nicolas Jenson. Dapprima fotografò e ingrandì le lettere, le copiò infinite volte e infine fece disegni per un carattere tipografico ispirato da Jenson, ma originale. Per la carta, che doveva eguagliare quella delle edizioni italiane del XV secolo, ottenne che un opificio a Little Chart, in Kent, accettasse di riprodurla. L'inchiostro venne acquistato dalla ditta tedesca Jaenecke, ma solo dopo che Morris si convinse che non era possibile produrlo in proprio. A volte la stampa era impressa su pergamena e per le legature venivano scelte sete preziose o la pelle più fine. Delle edizioni della Kelmscott Press la mostra esibisce *News from Nowhere* (1892) di William Morris con un'incisione di Charles March Gere, *The Story of the Glittering Plain* (1894) di William Morris e Walter Crane, e infine *The Life and Death of Jason: a Poem* (1895) e *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896) di William Morris e Edward Burne-Jones.

Questi capisaldi dell'arte tipografica non hanno bisogno di commento,<sup>5</sup> ci limiteremo perciò a due sole annotazioni che emergono in tutta evidenza anche dalle poche pagine esposte nella mostra.

I capilettera di Morris sono emblema del concetto di *continuous growth* che egli individua come stilema del gotico: le grandi lettere iniziali sono attraversate, anzi trafitte da viticci di vegetazione pericolosamente attivi, la cui crescita tumultuosa e inarrestabile sembra proseguire anche dopo che il lavoro dell'incisore li ha fissati sulla pagina.

Questo originale carattere traduce nel modo più efficace ciò che Morris aveva detto a proposito della novità introdotta nella decorazione dallo stile gotico: «But when young Gothic took the place of old Classic, the change was marked in pattern-designing by the universal acceptance of continuous growth as a necessity of borders and friezes».<sup>6</sup>

L'altra annotazione si riferisce alla evidente qualità architettonica delle edizioni di Morris. I fregi sono parte della pagina tanto quanto il testo: il rigoroso criterio della progettazione a pagina aperta, cui Morris non venne mai meno, fa parte della regola fondamentale che egli assegna all'arte della stampa: «The essential point to be remembered is that the

<sup>4</sup> JOHN RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Smith, Elder & Company, 1851-1853, 3 vol.

<sup>5</sup> Per una storia della Kelmscott Press, vedi: WILLIAM S. PETERSON, *The Kelmscott Press. A History of William Morris's Typographical Adventure*, Berkeley, University of California Press, 1991.

<sup>6</sup> WILLIAM MORRIS, *Some Hints on Pattern Designing. A Lecture Delivered...at the Working Mens' College, London, on December 10, 1881*, London, Published by Longmans & Co. 1899, <[www.marxists.org/archive/morris/works/1881/hints.htm](http://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/hints.htm)>, ultima cons.: 21.2.2013.

ornament, whatever it is, whether picture or pattern-work, should form *part of the page*, should be a part of the whole scheme of the book».<sup>7</sup>

Su queste pagine l'occhio indugia ma non si smarrisce, l'ornato le pervade ma non le appesantisce, mentre un controintuitivo criterio di infestazione regolata pare dominare in questi libri-giardino. Alla fine, la definizione di «Victorian avant-garde», essa pure controintuitiva, sembra trovare qui una sua felice e appropriata applicazione.



---

<sup>7</sup> WILLIAM MORRIS, *Printing*, 1893, <[www.marxists.org/archive/morris/works/1893/printing.htm](http://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/printing.htm)>, ultima cons.: 21.2.2013.