

RA

restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione
del patrimonio architettonico
**Rivista del Dipartimento di Architettura
dell'Università degli Studi di Firenze**

Knowledge, preservation and enhancement
of architectural heritage
**Journal of the Department of Architecture
University of Florence**

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro Aut. n. 072/CCB/F11/VF del 31.03.2005

**Memories on
John Ruskin**
Unto this last
special issue

2019

2



Memories on
John
Ruskin
in

UNTO THIS LAST

a cura di

SUSANNA CACCIA GHERARDINI

MARCO PRETELLI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di CULTURE E CIVILTÀ



SCUOLA
ALTI STUDI
LUCCA



RA | restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione
del patrimonio architettonico
**Rivista del Dipartimento di Architettura
dell'Università degli Studi di Firenze**

Knowledge, preservation and enhancement
of architectural heritage
**Journal of the Department of Architecture
University of Florence**

Editors in Chief

Susanna Caccia Gherardini,
Maurizio De Vita
(Università degli Studi di Firenze)

Guest Editors

Susanna Caccia Gherardini
(Università degli Studi di Firenze)

Marco Pretelli
(Alma Mater Studiorum | Università
di Bologna)

Anno XXVII special issue/2019
Registrazione Tribunale di Firenze
n. 5313 del 15.12.2003

ISSN 1724-9686 (print)
ISSN 2465-2377 (online)

Director

Saverio Mecca
(Università degli Studi di Firenze)

Memories on John Ruskin. Unto this last Florence, 29 November 2019

HONORARY COMMITTEE

Luigi Dei
(Dean of Università degli Studi Firenze)

Simon Gammell
(Director of The British Institut
of Florence)

Johnathan Keats
(President of Venice in Peril)

Giuseppe La Bruna
(Director of Accademia di Belle Arti
Venezia)

Saverio Mecca
(Director of the Department of
Architecture – Università degli Studi
Firenze)

Jill Morris
(CMG, British Ambassador to Italy and
non-resident British Ambassador to San
Marino)

Pietro Pietrini
(Director of IMT School for Advanced
Studies Lucca)

Enrico Rossi
(President of Regione Toscana)

Nicola Sartor
(Dean of Università di Verona)

SCIENTIFIC COMMITTEE

Giovanni Agosti
(Università Statale di Milano)

Susanna Caccia Gherardini
(Università degli Studi di Firenze)

Maurizio De Vita
(Università degli Studi di Firenze)

Carlo Francini
(Comune di Firenze)

Sandra Kemp
(The Ruskin – Library, Museum
and Research Centre, University of
Lancaster)

Giuseppe Leonelli
(Università di Roma Tre)

Giovanni Leoni
(Alma Mater Studiorum,
Università di Bologna)

Donata Levi
(Università di Udine)

Angelo Maggi
(Università IUAV di Venezia)

Paola Marini
(former Director Gallerie
dell'Accademia di Venezia)

Emanuele Pellegrini
(IMT School for Advanced Studies
Lucca)

Marco Pretelli
(Alma Mater Studiorum, Università
di Bologna)

Stefano Renzoni
(independent scholar, Pisa)

Giuseppe Sandrini
(Università di Verona)

Paul Tucker
(Università degli Studi di Firenze)

Stephen Wildman
(former Director Ruskin Library,
University of Lancaster)

ORGANISING COMMITTEE

Stefania Aimar
(Università degli Studi di Firenze)

Francesca Giusti
(Università degli Studi di Firenze)

Giovanni Minutoli
(Università degli Studi di Firenze)

Francesco Pisani
(Università degli Studi di Firenze)

Leila Signorelli
(Gallerie dell'Accademia di Venezia)

PROPOSING INSTITUTIONS

Università degli Studi di Firenze
Alma Mater Studiorum | Università
di Bologna

Università degli Studi di Verona
IMT School for Advanced Studies
Lucca

The Ruskin | Library, Museum and
Research Centre, University of
Lancaster

SIRA | Società Italiana per il Restauro
dell'Architettura

EDITING

*Stefania Aimar, Donatella Cingottini,
Giulia Favaretto, Francesco Pisani,
Riccardo Rudiero, Leila Signorelli,
Alessia Zampini*

Gli autori sono a disposizione di quanti, non rintracciati, avessero legalmente diritto alla
corresponsione di eventuali diritti di pubblicazione, facendo salvo il carattere unicamente
scientifico di questo studio e la sua destinazione non a fine di lucro.

Cover photo

John Ruskin, *Column bases, doorway of Badia, Fiesole*. 1874.
Pencil, ink, watercolour and bodycolour.

© The Ruskin, Lancaster University

Copyright: © The Author(s) 2019

This is an open access journal distributed under the Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).

graphic design

●●● didacommunicationlab

DIDA Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8
50121 Firenze, Italy

published by

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com



Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni



Indice

VOL. 1

Tour	9
La cultura inglese e l'interesse per il patrimonio architettonico e paesaggistico in Sicilia, tra scoperte, evoluzione degli studi e divulgazione <i>Zaira Barone</i>	10
John Ruskin e le "Cattedrali della Terra": le montagne come <i>monumento</i> <i>Carla Bartolomucci</i>	18
Dalla <i>Lampada della Memoria</i>: valori imperituri e nuove visioni per la tutela del paesaggio antropizzato. Alcuni casi studio <i>Giulia Beltramo</i>	26
Il viaggio in Sicilia di John Ruskin. Natura, Immagine, Storia <i>Maria Teresa Campisi</i>	32
Verona, and its rivers. Il paesaggio di Ruskin e la sua tutela. <i>Marco Cofani, Silvia Dandria</i>	40
Karl Friedrich Schinkel, Mediterraneo come materiale da costruzione <i>Francesco Collotti</i>	48
John Ruskin a Milano e il 'culto' per Bernardino Luini <i>Laura Facchin</i>	52
Un vecchio corso di educazione estetica (ad uso degli inglesi). John Ruskin dentro e fuori Santa Croce (1874-2019) <i>Simone Fagioli</i>	60
New perception of human landscape: the case of Memorial Gardens and Avenues <i>Silvia Fineschi, Rachele Manganelli del Fà, Cristiano Rininesi</i>	64
Dalle pietre al paesaggio: la città storica per John Ruskin <i>Donatella Fiorani</i>	70
Geologia, tempo e abito urbano (<i>Imago urbis</i>) <i>Fabio Fratini, Emma Cantisani, Elena Pecchioni, Silvia Rescic, Barbara Sacchi, Silvia Vettori</i>	78
'P. horrid place'. L'Emilia di John Ruskin (1845) <i>Michela M. Grisoni</i>	86
Terre-in-Moto tra bello e sublime. Lettura ruskiniana del paesaggio e dei borghi dell'Abruzzo montano prima e dopo il sisma del 1915 <i>Patrizia Montuori</i>	94
La percezione del paesaggio attraverso la visione di Turner. Riflessioni sull'idea di Etica e Natura in John Ruskin. <i>Emanuele Morezzi</i>	100
Naturalità del paesaggio toscano nei viaggi di John Ruskin <i>Iole Nocerino</i>	108
Il pensiero di Ruskin nella storia del restauro architettonico: quale eredità per il XXI secolo? <i>Serena Pesenti</i>	114
La Venezia analogica di Ruskin. Osservazioni intorno a <i>I Caratteri urbani delle città venete</i> <i>Alberto Pireddu</i>	122
«Piacenza è un luogo orribile...». John Ruskin e la visita nel ducato farnesiano <i>Cristian Prati</i>	130

John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria	134
<i>Emanuele Romeo</i>	
La città di John Ruskin. Dalla descrizione del paesaggio di Dio alla natura morale degli uomini	142
<i>Maddalena Rossi, Iacopo Zetti</i>	
Una nuova idea di paesaggio. William Turner e l'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere	148
<i>Luigi Veronese</i>	
Lontano dalle capitali. Il viaggio di Ruskin in Sicilia: una lettura comparata	156
<i>Maria Rosaria Vitale, Paola Barbera</i>	
Le periferie della storia	162
<i>Claudio Zanirato</i>	
Tutela e Conservazione	169
La diffusione del pensiero di John Ruskin in Italia attraverso il contributo di Roberto Di Stefano	170
<i>Raffaele Amore</i>	
L'eredità di John Ruskin in Spagna tra la seconda metà dell'XIX secolo e gli inizi del XX secolo	176
<i>Calogero Bellanca, Susana Mora</i>	
Ruskin, il restauro e l'invenzione del nemico. Figure retoriche nel <i>pamphlet</i> sul Crystal Palace del 1854	182
<i>Susanna Caccia Gherardini, Carlo Olmo</i>	
Il "gotico suo proprio" nel Regno di Napoli: problemi di stile e modelli medioevali. La didattica dell'architettura nel Reale Collegio Militare della Nunziatella	190
<i>Maria Carolina Campone</i>	
La religione del suo tempo. L'Ottocento, Ruskin e le utopie profetiche	196
<i>Saverio Carillo</i>	
Francesco La Vega, le intuizioni pionieristiche per la cura e la conservazione dei monumenti archeologici di Pompei	204
<i>Valeria Carreras</i>	
«Sono felice di parlarti di un architetto, Mr. Philip Webb»	210
<i>Francesca Castanò</i>	
I disegni di architettura di John Ruskin in Italia: un percorso verso la definizione di un lessico per il restauro	218
<i>Silvia Crialesi</i>	
Una riflessione sul restauro: Melchiorre Minutilla e il dovere di "conservare e non alterare i monumenti"	222
<i>Lorenzo de Stefani</i>	
Quale lampada per il futuro? Restauro e creatività per la tutela del patrimonio	228
<i>Giulia Favaretto</i>	
La conservazione come atto progettuale di tutela	236
<i>Stefania Franceschi, Leonardo Germani</i>	
John Ruskin's legacy in the debate on monument restoration in Spain	242
<i>María Pilar García Cuetos</i>	
L'influenza delle teorie ruskiniane nel dibattito sul restauro dei monumenti a Palermo del primo Novecento	248
<i>Carmen Genovese</i>	
Le radici filosofiche del pensiero di John Ruskin sulla conservazione dell'architettura	254
<i>Laura Gioeni</i>	
Marco Dezzi Bardeschi, ruskiniano eretico	260
<i>Laura Gioeni</i>	
Prosemica Architettonica. Riflessioni sulla socialità dell'Architettura	266
<i>Silvia La Placa, Marco Ricciarini</i>	
«Every chip of stone and stain is there». <i>L'hic et nunc</i> dei dagherrotipi di John Ruskin e la conservazione dell'autenticità	272
<i>Bianca Gioia Marino</i>	

<i>Imagination & deception. Le Lampade sull'opera di Alfredo d'Andrade e Alfonso Rubbiani</i>	280
<i>Chiara Mariotti, Elena Pozzi</i>	
Educazione e conservazione architettonica in Turchia: Cansever e Ruskin <i>en regard</i>	288
<i>Eliana Martinelli</i>	
La lezione di Ruskin e il contributo di Boni. <i>Dalla sublimità parassitaria alla gestione dinamica delle nature archeologiche</i>	294
<i>Tessa Matteini, Andrea Ugolini</i>	
Interventi sul paesaggio. Il caso delle centrali idroelettriche di inizio Novecento in Italia	300
<i>Manuela Mattone, Elena Vigliocco</i>	
L'eredità di John Ruskin a Venezia alle soglie del XX secolo: il dibattito sull'approvazione del regolamento edilizio del 1901	306
<i>Giulia Mezzalama</i>	
L'estetica ruskiniana nello sviluppo della normativa per la tutela del patrimonio ambientale.	312
<i>Giovanni Minutoli</i>	
L'attualità di John Ruskin: Architettura come espressione di sentimenti alla luce degli studi estetici e neuroscientifici	316
<i>Lucina Napoleone</i>	
Il viaggio in Italia e il preludio della conservazione urbana: prossimità di Ruskin e Buls	322
<i>Monica Naretto</i>	
Le Pietre di Milano. La conservazione come paradosso.	330
<i>Gianfranco Pertot</i>	
L'etica della polvere ossia la conservazione della materia fra antiche e nuove istanze	336
<i>Enrica Petrucci, Renzo Chiovelli</i>	
VOL. 2	
Tutela e Conservazione	9
John Ruskin nel <i>milieu</i> culturale del Meridione d'Italia tra Otto e Novecento	10
<i>Renata Picone</i>	
Architettura e teoria socioeconomica in John Ruskin	18
<i>Chiara Pilozi</i>	
«Nulla muore di ciò che ha vissuto». Ripensare i borghi abbandonati ripercorrendo il pensiero di John Ruskin	24
<i>Valentina Pintus</i>	
L'abbazia di San Galgano "la sublimità degli squarci"	28
<i>Francesco Pisani</i>	
L'eredità di John Ruskin 'critico della società'	34
<i>Renata Prescia</i>	
Pietre di Rimini. L'Influenza di John Ruskin sul pensiero di Augusto Campana e i riverberi nella ricostruzione postbellica del Tempio Malatestiano.	40
<i>Marco Pretelli, Alessia Zampini</i>	
John Ruskin e le Valli valdesi: etica protestante e conservazione del patrimonio comunitario	46
<i>Riccardo Rudiero</i>	
How did Adriano Olivetti influence John Ruskin?	50
<i>Francesca Sabatini, Michele Trimarchi</i>	
Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia	58
<i>Rosario Scaduto</i>	
L'eredità del pensiero di John Ruskin nell'opera di Patrick Geddes: il patrimonio culturale come motore dell'evoluzione.	64
<i>Giovanni Spizuoco</i>	
Ruskin and Garbatella, Architectonic Prose Cultivating the Poem of Moderate Modernity	70
<i>Aban Tahmasebi</i>	

Il lessico di John Ruskin per il restauro d'architettura: termini, significati e concetti. <i>Barbara Tetti</i>	76
John Ruskin, dal restauro come distruzione al ripristino filologico <i>Francesco Tomaselli</i>	82
L'attualità del pensiero di John Ruskin sulle architetture del passato: una proposta di rilettura in chiave semiotica. <i>Francesco Trovò</i>	90
Città, verde, monumenti. I rapporti tra Giacomo Boni e John Ruskin <i>Maria Grazia Turco, Flavia Marinos</i>	98
Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains. John Ruskin, Gilbert Scott e la Carta inglese della Conservazione (Londra, 1865) <i>Gaspere Massimo Ventimiglia</i>	104
La lezione ruskiniana nella tutela paesaggistico-ambientale promossa da Giovannoni. Il pittoresco, la natura, l'architettura. <i>Maria Vitiello</i>	116
Dal Disegno alla Fotografia	125
La fotogrammetria applicata alla documentazione fotografica storica per la creazione di un patrimonio perduto. <i>Daniele Amadio, Giovanni Bruschi, Maria Vittoria Tappari</i>	126
La Verona di John Ruskin: "il posto più caro in Italia" <i>Claudia Aveta</i>	134
Ruskin e la fotografia: dai connoisseurship in art ai restauratori instagramers <i>Luigi Cappelli</i>	142
Alla ricerca del pittoresco. Il primo viaggio di Ruskin a Roma <i>Marco Carpiceci, Fabio Colonnese</i>	146
Ruskin e la rappresentazione del sublime <i>Enrico Cicalò</i>	154
Elementi di conservazione nell'archeologia coloniale in Egitto <i>Michele Coppola</i>	162
Tracce sul territorio e riferimenti visivi. Il disegno dei ruderi nelle mappe d'archivio in Basilicata <i>Giuseppe Damone</i>	168
Lo sguardo del forestiero: le terrecotte architettoniche padane negli album e nei taccuini di viaggio anglosassoni dalla metà dell'Ottocento. Influssi nel contesto ferrarese <i>Rita Fabbri</i>	174
Ruskin a Pisa: visioni e memorie della città e dei suoi monumenti <i>Francesca Giusti</i>	180
La documentazione dei beni culturali "minori" per la loro tutela e conservazione. Il monastero di Santa Chiara in Pescia <i>Gaia Lavoratti, Alessandro Merlo</i>	186
Carnet de voyage: A Ruskin's legacy on capture and transmission the architectural travel experience <i>Sasha Londoño Venegas</i>	192
L'espressività del rilievo digitale: possibilità di rappresentazione grafica <i>Giovanni Pancani, Matteo Bigongliari</i>	198
Ruskin e il suo doppio. Il "metodo" Ruskin <i>Marco Pretelli</i>	204
Disegno della luce o stampa del bello. L'influenza di John Ruskin nel riconoscimento della fotografia come arte. <i>Irene Ruiz Bazán</i>	212
John Ruskin and Albert Goodwin: Learning, Working and Becoming an Artist <i>Chiaki Yokoyama</i>	218
L'applicazione della Memoria <i>Claudio Zanirato</i>	224

Linguaggio letteratura e ricezione	231
Alcune note sul restauro, dagli scritti di J. Ruskin (1846-1856), tra erudizione e animo <i>Brunella Canonaco</i>	232
Etica della polvere: dal degrado alla patina all'impronta <i>Marina D'Aprile</i>	238
Another One Bites the Dust: Ruskin's Device in The Ethics <i>Hiroshi Emoto</i>	244
Ruskin, i Magistri Com(m)acini e gli Artisti dei Laghi. Fra rilancio del Medioevo lombardo e ricezione operativa del restauro romantico <i>Massimiliano Ferrario</i>	248
«Non si facciano restauri»: d'Annunzio e Ruskin a Reims. <i>Raffaele Giannantonio</i>	256
J. Heinrich Vogeler e la Colonia artistica di Worpswede (1899-1920) Reformarchitektur tra design e innovazione sociale <i>Andreina Milan</i>	262
La fortuna critica di John Ruskin in Giappone nella prima metà del Novecento <i>Olimpia Niglio</i>	268
Ruskin a Verona, 1966. Riflessioni a cinquant'anni dalla mostra di Castelvecchio <i>Sara Rocco</i>	276
Traversing Design and Making. From Ruskin's Craftsmanship to Digital Craftsmanship <i>Zhou Jianjia, Philip F. Yuan</i>	282
Tempo storia e storiografia	289
I sistemi costruttivi nell'architettura medievale: John Ruskin e le coperture a volta <i>Silvia Beltramo</i>	290
«Disturbed imagination» e «true political economy». Aspirazioni e sfide tra Architettura e Politica in John Ruskin <i>Alessandra Biasi</i>	298
John Ruskin and the argumentation of the "imperfect" building as theoretical support for the understanding of the phenomenon today <i>Caio R. Castro, Amílcar Gil Pires</i>	304
Conservazione della memoria nell'arte dei giardini e nel paesaggio: la caducità della rovina ruskiniana, metafora dell'uomo contemporaneo <i>Marco Ferrari</i>	310
I giardini di Ruskin, tra Verità della Natura, flora preraffaelita e Wild Garden <i>Maria Adriana Giusti</i>	318
John Ruskin la dimensione del tempo e il restauro della memoria <i>Rosa Maria Giusto</i>	326
Il carattere e la storia dell'architettura bizantina nel pensiero di John Ruskin a confronto con le politiche e gli studi Europei nel XIX secolo <i>Nora Lombardini</i>	332
Cronologia e temporalità, senso del tempo e memoria: l'eredità di Ruskin nel progetto di restauro, oggi <i>Daniela Pittaluga</i>	340
La temporalità e la materialità come fattori di individuazione dell'opera in Ruskin. Riverberi nella cultura della conservazione <i>Angela Squassina</i>	348
"Before and after the Gothic style": lo sguardo di Ruskin all'architettura, dai templi di Paestum al tardo Rinascimento <i>Simona Talenti</i>	354

Ruskin e la rappresentazione del sublime

Enrico Cicalò | enrico.cicalo@uniss.it

Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica
Università degli Studi di Sassari

Abstract

This article presents the representation of the concept of beautiful and sublime through the reading of the works by John Ruskin. Ruskin defines as sublime everything that elevates the mind through the contemplation of a magnificence capable of creating sensations of wonder at the limit of disorientation and fear. The sublime would therefore not be distinct from beauty but is configured as its highest and deepest manifestation. The concept of the sublime is also linked to the concept of the picturesque, fundamental for the formulation of Ruskin's thought on the conservation of ancient architecture and for the affirmation of aesthetic categories in the artistic and more generally cultural imagination not only of the time but also of contemporaneity.

Parole chiave

Rappresentazione, Bello, Sublime, Pittoresco, Architettura, Ruskin

Bellezza e sublimità

La categoria del sublime ha avuto sin dall'antichità classica¹ un ruolo importante nell'attribuzione della qualità estetica. La sua definizione è da sempre al centro del dibattito culturale ed è stata legata al concetto di bellezza, dal quale si è comunque sempre differenziata. Kant in *Critica del giudizio* sottolinea come il sublime implichi o provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, della misura capace di sollecitare un sentimento di piacere solo dopo aver prodotto un senso di momentaneo impedimento, un'alternanza di repulsione e attrazione, quasi un piacere negativo che contiene meraviglia, stima intesa come sentimento di insufficienza del nostro potere, stupore inteso come quello stato dell'anima in cui tutti i movimenti sono sospesi, con un certo grado di paura². Anche Schopenhauer descrive il sentimento del bello rispetto al sublime, raggiungendo quest'ultimo attraverso l'aggiunta al primo della volontà di superare e elevarsi al di sopra dell'ostilità dell'oggetto contemplato³. La conoscenza del bello avverrebbe dunque spontaneamente, senza lotta, senza resistenza, senza opposizione; mentre nel sublime la conoscenza verrebbe raggiunta solo mediante un conscio ed energico districarsi volontariamente e intenzionalmente dal turbamento provocato da quello stesso oggetto inizialmente percepito come sfavorevole, spaesante e

¹ Cfr. D. LONGINO, *Sul sublime*, Milano, BUR 1991, p. 77.

² Cfr. I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza 1997, pp. 161-185.

³ Cfr. A. SCHOPENAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione Tomo II*, Milano, Bompiani 2006, p. 64.



Fig. 1
J. Ruskin, Paesaggio montano
con vista di Bombay, 1864
(Indianapolis Museum of
Art).

ostile⁴. Il legame della percezione del sublime con il superamento consapevole di sentimenti negativi emerge anche nella *Inchiesta sul bello e il sublime* di Burke, a cui poi anche Ruskin farà riferimento nello studio del concetto di sublime. Scrive Burke

tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una causa del “sublime”; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l’animo sia capace di sentire⁵.

La passione causata da ciò che è grande e sublime in natura è lo stupore, ovvero quello stato d’animo sospeso provocato anche da un certo grado di orrore. Lo stupore fa sì che

l’anima sia così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull’oggetto che la occupa. Di qui nasce il grande potere del sublime che, lungi dall’essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore è l’effetto del sublime nel suo più alto grado⁶.

Tutto ciò quindi che è terribile alla vista è pure sublime⁷ in quanto

Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto, e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono piacevoli⁸.

Bellezza e Sublimità nell’opera di Ruskin

Agli scritti di Burke farà riferimento esplicitamente Ruskin in *Modern Painters*:

la sublimità si trova ovunque qualsiasi cosa eleva la mente; cioè, ovunque essa contempi qualcosa al di sopra di se stessa, e la percepisca come tale. Questo è il semplice significato filologico della parola derivata dal sublime⁹.

⁴ *Ivi*, pp. 63-75.

⁵ E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, *Aesthetica* 2002, p. 77.

⁶ *Ivi*, p. 100.

⁷ *Ivi*, p. 101.

⁸ *Ivi*, p. 78.

⁹ J. RUSKIN, *Modern Painters* Vol. I. Sunnyside, Orpington, Kent, George Allen 1888, p. 40.



In *Modern Painters* Ruskin intende analizzare e dimostrare la natura delle emozioni del bello e del sublime ed esaminare i particolari caratteri di ogni tipo di scenario portando alla luce, per quanto in suo potere, «quella impeccabile, incessante, inconcepibile, inesauribile bellezza, che Dio ha impresso su tutte le cose» (Fig. 1). Per Ruskin le definizioni di bello e sublime sono fondamentali per poter criticare e classificare lavori dei grandi pittori del paesaggio¹⁰ e il sublime è ciò a cui un pittore deve tendere attraverso la conoscenza dei «caratteri specifici di ogni oggetto che deve rappresentare, pietra, fiore o nuvola» da esprimere con la massima raffinatezza e severa semplicità¹¹. Sublime non è un termine specifico, che descrive una particolare classe di idee. Tutto ciò che eleva la mente attraverso la contemplazione della grandezza, soprattutto delle cose più nobili, è sublime. Sublimità è quindi solo un'altra parola per indicare l'effetto della grandezza sui sentimenti. La grandezza della materia, dello spazio, del potere, della virtù o della bellezza sono dunque sublimi. Non c'è qualità desiderabile di un'opera d'arte, che nella sua perfezione non sia, in qualche modo o grado, sublime¹². Il sublime si configura dunque come il bello dotato di grandezza e potenza, ma tali condizioni non sembrano essere ancora sufficienti. In *Poetry of Architecture* Ruskin scrive

Non si può ottenere una vera bellezza senza un tocco di tristezza. Ogni volta che il bello perde la sua malinconia, degenera in graziosità. Senza una sfumatura di malinconia e di senso del pericolo ci può essere semplice bellezza ma non sublimità¹³.

Tutto ciò che in qualche modo mette di fronte ai pericoli e alla potenza sui quali non si può avere controllo, è in qualche modo classificabile come sublime (Fig. 2). Non è però la paura a favorire la sensazione di sublimità ma la contemplazione della morte; non è il sollecitare il nostro istinto di sopravvivenza e la lotta all'autoconservazione, ma la consapevolezza del nostro destino, che ne favoriscono la percezione: «Non è mentre ci restringiamo, ma mentre sfidiamo, che riceviamo o trasmettiamo le più alte concezioni del destino»¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. xiii.

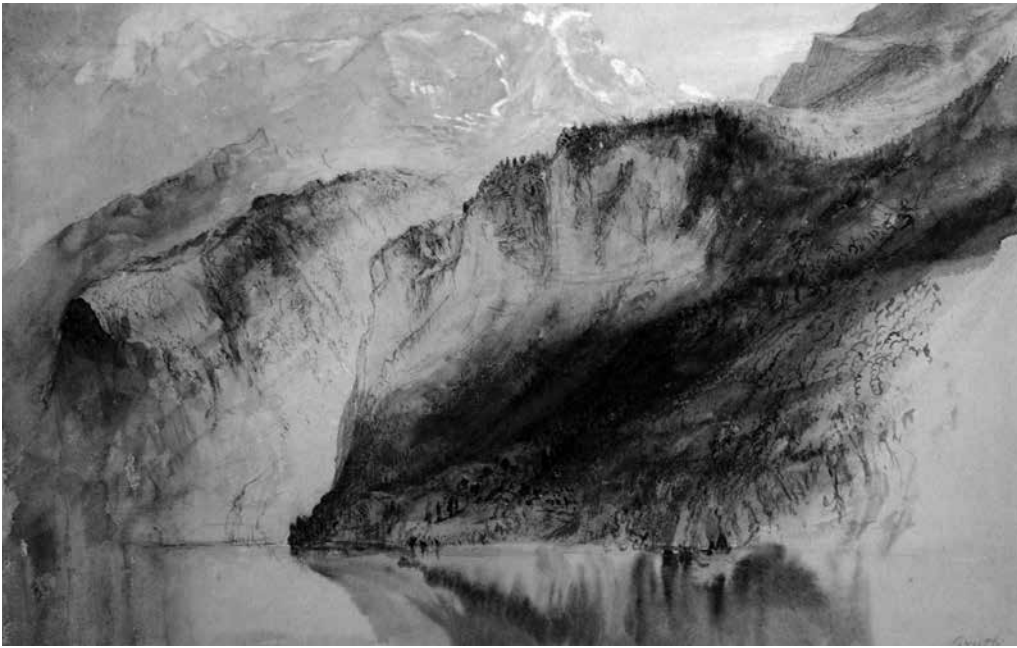
¹¹ Ivi, p. xxvi.

¹² Ivi, p. 40.

¹³ J. RUSKIN, *Poetry of Architecture*, New York, Wiley 1973, p. 16.

¹⁴ J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Books 1981, pp. 117-118.

¹⁵ J. RUSKIN, *Modern Painters...* cit., pag. 81.



pagina a fronte

Fig. 2
J. Ruskin, Cascate di Schaffhausen, 1842 (Harvard Art Museums).



Fig. 3
J. Ruskin, Lago Uri, Lago dei Quattro Cantoni, 1858.

Fig. 4
J. Ruskin, La valle di Lauterbrunnen, Switzerland, ca. 1866 (Metropolitan Museum of Art, New York).

Se fossimo messi al di fuori della portata di ogni pericolo o dolore, la percezione di queste agenzie nella loro influenza sugli altri non sarebbe meno sublime, non perché il pericolo o il dolore sono sublimi nella loro stessa natura, ma perché la loro contemplazione, eccitante compassione o forza, eleva la mente, e rende impossibile la meschinità del pensiero¹⁵.

Questo conflitto apparente tra turbamento e godimento lo si ritrova anche nella descrizione della percezione degli elementi naturali. In *Fronde Agrestes* Ruskin (1902) descrive le sensazioni provocate dalla sublimità degli elementi naturali quali il mare e

le montagne: l'onda marina "divorante e terribile" viene messa a confronto con «l'onda silenziosa della montagna blu che si solleva verso il cielo in una quiete di misericordia perpetua; e l'una si solleva, insondabile nelle sue tenebre, l'altra incrollabile nella sua fermezza»¹⁶ (Fig. 3). Il senso di stupore non deriva dalla paura della morte ma dallo spaesamento verso ciò che mette in discussione i limiti della nostra esistenza, come la magnificenza e la maestosità di taluni paesaggi. Infatti

non è nelle manifestazioni ampie e feroci delle energie delle forze della natura, né nell'abbattersi della grandine, né nella deriva provocata dalla tromba d'aria, che si sviluppano i caratteri più elevati del sublime. Dio non è nel terremoto, né nel fuoco, ma nella voce calma, bassa [...] nei passaggi tranquilli e sommessi di discreta maestà, nel profondo e nella calma, nel perpetuo¹⁷ (Fig. 4).

Lo stesso concetto si ritrova in *The Nature of Gothic*, pubblicato in *The stones of Venice*, in cui Ruskin (1892) scrive che c'è una sublimità e maestosità nella monotonia della natura:

c'è una sublimità e maestosità nella monotonia che non c'è nella rapida o frequente variazione. Questo è vero in tutta la natura. La maggior parte della sublimità del mare dipende dalla sua monotonia; quindi anche quella della torbiera desolata e del paesaggio montano; e soprattutto la sublimità del movimento, come nella quiete[...]. Quindi c'è anche una sublimità nell'oscurità che non c'è nella luce¹⁸.

Bellezza, Sublimità e Architettura nell'opera di Ruskin

Lo stesso concetto di monotonia e continuità viene ripreso da Ruskin ne *Le sette lampade dell'architettura*, analizzando il sublime in architettura

Si può conferire un certo senso di potenza mettendo in particolare evidenza una serie continua di elementi ben precisi, tali che l'occhio non sia in grado di enumerarli; anche se tuttavia ci rendiamo conto, della loro nettezza, baldanza e semplicità, che invero è la loro gran quantità che ci ha disorientato, non il fatto che siano in qualche modo confusi e indistinti dal punto di vista della forma. In tale espediente della continua ripetizione di elementi in serie consiste la sublimità dei colonnati e delle navate, di tutti i tipi di colonna e, su scala minore, di tutti quei fregi e le greche¹⁹ (Fig. 5).

Anche la stessa relazione tra bellezza e sublimità già esplorata nei paragrafi precedenti trova applicazione in architettura. Ne *Le sette lampade dell'architettura* (1981) scrive:

mentre non è da credere che la pura e semplice dimensione possa nobilitare un misero progetto, tuttavia ogni accentuazione di grandiosità gli conferirà un certo grado di dignità; tanto che è bene stabilire fin dall'inizio se il progetto di un edificio debba puntare prevalentemente sulla bellezza o sulla sublimità; e, nel secondo caso è bene far sì che a esso non sia negata, per rispetto delle parti più piccole, la possibilità di sfruttare le ampie dimensioni, a patto soltanto che rientri evidentemente nella capacità dell'architetto raggiungere almeno quel grado di grandiosità che è il gradino più basso della sublimità²⁰.

Sebbene il sublime si leghi alla grande scala, anche un particolare uso degli elementi piccoli e limitati nelle dimensioni possono favorire l'impressione di sublimità nell'osservatore (Fig. 6):

un pezzo di scultura o di pittura [...] sarà più utile se abbinata ad altre opere per produrre quell'impressione solitamente definita "sublime", come si avverte guardando una grande serie di quadri fissi, o davanti ad una cattedrale, che se fosse così separata da suscitare solo una meraviglia o ammirazione speciale, come si prova per un gioiello in un mobile²¹.

pagina a fronte

Fig. 5

J. Ruskin, Loggia del Palazzo Ducale di Venezia, 1849-50 (Metropolitan Museum of Art, New York).

¹⁶ J. RUSKIN, *Frondes Agrestes*, London, Allen 1902, p. 22.

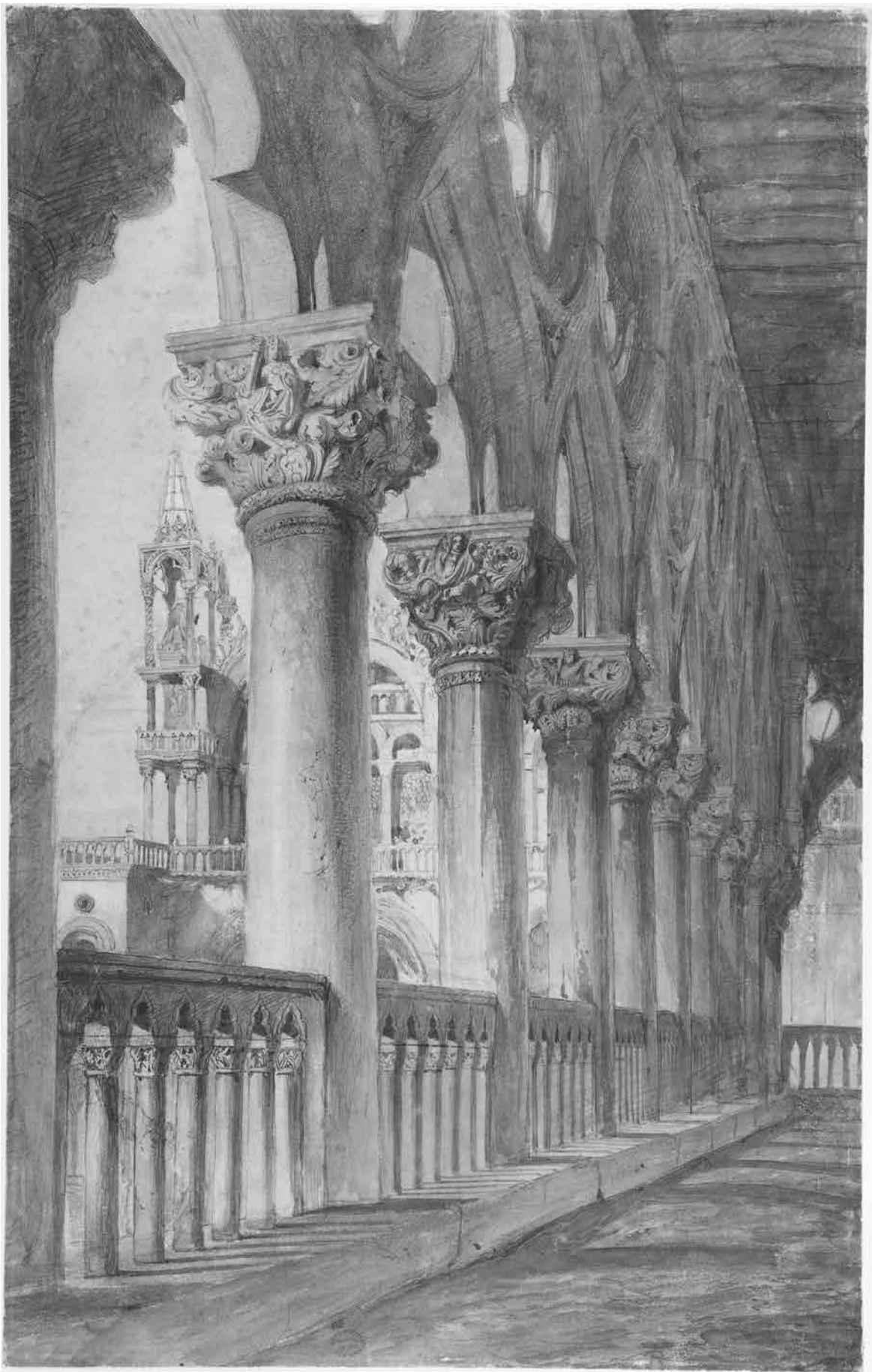
¹⁷ Ivi, p. 16.

¹⁸ J. RUSKIN, *The stones of Venice*, London and Orpington, George Allen 1892, p. 176.

¹⁹ J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Books 1981, p. 114.

²⁰ Ivi, p. 107.

²¹ J. RUSKIN, *Arrows of the Chace*, vol. I, New York, Wiley 1881, p. 128.





Non è molto differente l'effetto provocato da quei «mosaicisti giunti da Costantinopoli, che coprivano le chiese d'Italia con una sublime monotonia di tradizione Bizantina»²². Secondo Ruskin le opere di architettura possono rientrare entro due ampie categorie

l'una caratterizzata da un eccesso di preziosità e raffinatezza alla quale ritorniamo con un senso di affettuosa ammirazione; e l'altra, da una severa reverenza, come quella che proviamo alla presenza di una grande forza spirituale e dei suoi effetti. La differenza tra queste due categorie di edifici non è semplicemente quella che esiste in natura tra le cose belle e le sublimi²³.

La percezione delle dimensioni delle creazioni naturali così come quelle dell'architettura può dipendere

più da una fortunata sollecitazione dell'immagine che dalla misurazione da parte dell'occhio; e l'architetto ha un vantaggio particolare nell'essere in grado di imporre una visione ravvicinata di quella grandiosità che esso desidera²⁴.

L'architetto può dunque usando i suoi strumenti favorire il sublime nelle sue opere attraverso la definizione di proporzioni e distanze così come di luci e ombre (Fig. 7).

L'ombra effettiva è cosa necessaria e sublime nelle mani di un architetto. La potenza dell'architettura si può dire dipenda oltre che dalla dimensione e dalla pesantezza, dalla quantità (misurata sia in termini di spazio che di intensità) del suo chiaroscuro. La realtà delle opere architettoniche e l'uso e l'influenza che esse hanno nella vita quotidiana dell'uomo [...] richiedono all'architettura di esprimere una sorta di affinità con la condizione umana, attraverso una misura di oscurità equivalente a quella che è presente nella vita degli uomini [...] vi deve essere, in quest'arte stupendamente umana che è l'architettura, qualche espressione corrispondente alle tribolazioni e al tormento della vita, ai suoi dolori e al suo mistero: e ciò essa può dare solo con la profondità o la diffusione dei punti oscuri²⁵.

²² J. RUSKIN, *Giotto and his Works in Padua*, London, Sunnyside, Orpinton, Allen 1900, p. 12.

²³ J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura...* cit., pag. 104.

²⁴ Ivi, p. 106.

²⁵ Ivi, pp. 117-118.

²⁶ Ivi, p. 222.

²⁷ Ivi, p. 225.



pagina a fronte

Fig. 6
J. Ruskin, Interno della
cattedrale di Lucca, 1879.

Fig. 7
J. Ruskin, tavola da ID, *Le sette
lampade dell'architettura*,
1889.

Fig. 8
J. Ruskin, Piazza Santa Maria
del Pianto, 1840.

La comprensione del concetto di sublime è fondamentale per la comprensione dell'approccio di Ruskin al restauro. Da esso deriva infatti un altro concetto che sarà alla base delle riflessioni di Ruskin sul rapporto tra tempo e architettura, il pittoresco, che definisce in relazione al sublime:

Il pittoresco è sublimità parassitaria, una sublimità che dipende da fattori accidentali o da caratteri meno essenziali degli oggetti ai quali essa appartiene, caratteri che producono il loro effetto a un grado ancora più alto quando, per rassomiglianza o analogia, ci ricordano oggetti nei quali risiede un'effettiva ed essenziale sublimità, come rocce o montagne, oppure le nubi tempestose o i flutti marini²⁶(Fig. 8).

In Architettura, secondo Ruskin, questa bellezza aggiuntiva e accidentale è incompatibile con la conservazione del carattere originario dell'opera, per questo il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine, andando oltre alla semplice decadenza del manufatto. Crepe, fratture, macchie e vegetazione assimilano l'architettura all'opera della natura, e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente dilette all'occhio dell'uomo e che consistono semplicemente nella sublimità²⁷.



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di **didapress**
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Novembre 2019



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

