

L'EREDITÀ DI JOHN RUSKIN NELLA CULTURA ITALIANA DEL NOVECENTO



NARDINI EDITORE

Gabinetto
Vieusseux

a cura di
Daniela Lamberini



Maurizio Bossi, PREMESSA — *Amedeo Bellini*, GIACOMO BONI TRA JOHN RUSKIN E LUCA BELTRAMI. ALCUNE QUESTIONI DI RESTAURO ARCHITETTONICO E DI POLITICA — *Clotilde Bertoni*, CROCE E IL RUSKINISMO ITALIANO: I RAPPORTI CON CONTI E "IL MARZOCCO" — *Stella Casiello-Renata Picone*, JOHN RUSKIN E IL MEZZOGIORNO D'ITALIA. GLI ESITI SULLA CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI NEL NOVECENTO — *Giovanni Cianci*, "CE DÉPLORABLE RUSKIN". FILIPPO TOMMASO MARI NETTI *VERSUS* JOHN RUSKIN — *Jeanne Clegg*, LA PRESENZA DI RUSKIN IN ITALIA CENTO ANNI FA — *Paolo D'Angelo*, LA PRESENZA DI RUSKIN NELL'ESTETICA ITALIANA — *Alessandro Del Puppo*, ASPETTI DELLA RICEZIONE DI RUSKIN NELLA STAGIONE DELLE RIVISTE — *Guido Guerzoni*, LA RICEZIONE ITALIANA DEL *SOCIAL AND ECONOMIC CRITICISM* DI JOHN RUSKIN, 1850-1950 — *Francesco Gurrieri*, MORNINGS IN FLORENCE. UNA LEGGENDA DAL VIVO — *Daniela Lamberini*, GLI ANGLOAMERICANI A FIRENZE E IL RESTAURO ARCHITETTONICO, DA RUSKIN A BERENSON — *Marta Nezzo*, "BANDIRE L'IMPERFEZIONE È DISTRUGGERE L'ESPRESSIONE": JOHN RUSKIN LETTO DA LIONELLO VENTURI — *Chiara Rostagno*, IL RUOLO DEL PENSIERO DI JOHN RUSKIN NELL'URBANISTICA ITALIANA TRA GLI ANNI VENTI E QUARANTA DEL NOVECENTO — *Emma Sdegno*, 1900-1946: LE PRIME TRADUZIONI ARTISTICHE — *Paul Tucker*, JOHN RUSKIN, ROBERTO LONGHI E L'"INTONAZIONE" DEL COLORE — *Guido Zucconi*, VENEZIA, PRIMA E DOPO RUSKIN



Ogni foglia di un albero aggiunge il proprio lavoro a quello di tutte le foglie che l'hanno preceduta [...] Noi che viviamo per noi stessi e non sappiamo sfruttare né conservare l'opera del passato, possiamo umilmente imparare da una semplice foglia il modo di coltivare il sentimento della reverenza, così come potremmo imparare dalla formica il sentimento della previdenza. La potenza di ogni grande popolo, come di ogni pianta vivente, non dipende certo dall'attitudine a distruggere, ma da quella a conservare e completare l'opera delle rispettive generazioni passate.

John Ruskin, *Modern Painters*, IV, I, 1856

(traduzione di R. Di Stefano, 1969)

ISBN 88-404-4099-2



€ 25,00

Jeanne Clegg

LA PRESENZA DI RUSKIN IN ITALIA CENTO ANNI FA

Da quando ho proposto come titolo di questo saggio *La presenza di Ruskin in Italia cento anni fa*¹ ho capito che forse non era chiaro ciò che volevo intendere. L'idea è quella di tentare di dire qualcosa sulla presenza di Ruskin nella cultura italiana al tempo della sua morte e subito dopo: cosa si sapeva di lui, quale era la sua reputazione, come sono state interpretate e, soprattutto, utilizzate le sue opere.

Devo sottolineare, ora, che l'intenzione è di dire 'qualcosa'. Purtroppo non esistono studi bibliografici sistematici simili a quelli che abbiamo per l'accoglienza di Ruskin in Francia², né possediamo studi moderni approfonditi riguardanti la sua influenza su singoli italiani; alcuni, sicuramente, saranno frutto di questo convegno. Perciò, ho ritenuto potesse essere utile iniziare con una sorta di mappa generale del territorio anche se sarà molto approssimativa e comprenderà molti angoli inesplorati. Questo per due motivi.

Innanzitutto, la mia relazione si basa su una ricerca fatta molto tempo fa. Esattamente nell'inverno del 1972, quando, come dottoranda presso lo University College of London partii alla volta dell'Italia con l'intento di rintracciare tutti i discendenti degli italiani che ebbero scambi epistolari con Ruskin, di trovare tutte le lettere a loro inviate e di raccogliere tutti i documenti necessari per stabilire il tipo e la natura della sua influenza sulla cultura italiana. Tutto questo doveva essere portato a termine nell'arco di sei settimane, che era il periodo di tempo per il quale disponevo delle risorse finanziarie. Non posso pensare a cosa aveva in mente il mio supervisore quando accettò questo ingenuo obiettivo, che è stato perseguito con metodi ancora più ingenui. Ricordo molto bene di aver cercato i discendenti di Giacomo Boni e di Alvise Piero Zorzi sull'elenco telefonico di Venezia, di aver chiamato anche qualche sfortunato omonimo, e di essere passata nei paesi vicino Assisi chiedendo notizie alle famiglie dei contadini su un certo Raffaele Carloforti, che aveva eseguito disegni per Ruskin, ma che era morto da tempo. Di tanto in tanto le mie domande ricevettero le risposte che meritavano. Riguardo proprio a Carloforti, ebbe ragione a rispondermi un'anziana signora che cuciva in un campo di carciofi: «Noialtri siamo Carloforti, ma nessuno di noi è morto».

Tuttavia le persone erano sempre sorprendentemente disponibili ed interessate ed io ho trovato molto più materiale di quanto mi aspettassi, compresa una romantica fotografia di Carloforti e 85 lettere inedite scambiate tra Ruskin ed il suo alunno veneziano, Angelo Alessandri³. Tra un colpo di fortuna e l'altro, ho

trascorso molto tempo a prendere appunti e a fare fotocopie di lettere in cui si accennava a Ruskin, nonché dei primi articoli dedicati a lui e delle prime traduzioni delle sue opere. Questa parte della ricerca non era, poi, così eccitante e si presentarono altri impegni, cosicché quelle annotazioni e quelle orribili, pallide, grigie fotocopie su quella carta lucida di una volta, sono rimaste sui miei scaffali, più o meno indisturbate, per quasi trenta anni. Sono, quindi, molto grata per l'occasione di rispolverarle e sistemarle, e spero che finalmente ne risulti qualcosa di utile.

La seconda ragione, ma anche la più seria, relativa all'incompiutezza ha a che fare con la mia vaga conoscenza del clima culturale italiano all'inizio del ventesimo secolo e, quindi, delle coordinate necessarie per interpretare il materiale raccolto. Sicuramente è stato un periodo complesso e confuso, specialmente per una persona che non solo non è uno storico italiano, ma che non dispone di quella parte di conoscenze culturali che possiede chiunque sia stato formato dal sistema d'istruzione italiano. Ho fatto del mio meglio per battere una mia strada attraverso questo labirinto, ma devo inevitabilmente lasciare aperte alcune domande alle quali, spero, altri provvederanno a rispondere.

Ora, credo sia necessario tralasciare i preliminari, poiché il materiale, anche se incompleto, è voluminoso. Non parlerò in maniera particolareggiata di tutto, ma mi soffermerò brevemente su quei testi che sembrano i più adatti a rispondere a due semplici domande:

Quanto si conosceva di Ruskin in Italia cento anni fa?

Come fu recepito e quali furono gli obiettivi culturali per i quali fu reclutato?

1.

Affronterò la mia prima domanda, «quanto era conosciuto Ruskin», in due parti, la prima riguardante la sua vita, la seconda le sue opere.

«In Italia molto se ne parla, pochi lo conoscono». A parlare è Eugenia Balegno, che tenne una conferenza agli operai milanesi sull'«apostolato sociale» di Ruskin, un anno dopo la morte dell'apostolo, presso l'Università Popolare, da poco fondata⁴. «Assai più noto di nome che sconosciuto di fatto» scrisse l'autore di un necrologio⁵.

Sicuramente in Italia si parlava molto di Ruskin nell'anno della sua morte, ma non sempre in modo informato. Quando, nel tardo gennaio del 1900, cominciarono a circolare le notizie sulla sua morte, molte persone apparentemente furono sorprese poiché credevano che fosse morto anni prima. Il ritiro, a causa della pazzia, a Brantwood fece sì che diventasse una figura quasi spettrale, mitica anche in vita. Le leggende circolavano liberamente, osserva un giornalista tedesco il cui necrologio su Ruskin fu tradotto per il periodico «Minerva»⁶. Ugo Fleres suppose che Ruskin fosse di origine aristocratica⁷, così come fece Giulio Vitali, che attribuì alla sua «educazione rigida e virile» delle qualità che nessuno fino

ad allora aveva mai attribuito a questo londinese inquieto, disperato:

calma [...] prudenza [...] il senso del divenire lento delle cose, quel senso positivo, che è predominante nel popolo inglese, forse appunto perché la vita delle classi dirigenti colà è trascorsa e trascorre più di frequente al contatto della natura, lungi dai tumulti e dalle volubilità cittadine, ne' vecchi castelli e ne' nuovi *cottages*, ovvero in braccio alla severa maestà del mare.⁸

Gran parte delle leggende, tuttavia, sono delle variazioni sulla favola del ribelle romantico ed asociale. Arturo Jahn Rusconi gli fa rifiutare «l'offerta di riposare fra i grandi della patria», presumibilmente nell'abbazia di Westminster⁹. In un articolo del 1908 comparso su «Emporium», Helen Zimmern gli fa abbandonare una carriera universitaria (in realtà mai iniziata), conseguire una laurea in Belle Arti, in un periodo in cui una simile laurea non esisteva, rompere i rapporti con i suoi adorati genitori per problemi di dogmi anglicani, quegli stessi genitori che lo avrebbero costretto ad un matrimonio di convenienza con una famiglia «illustre» (i Gray di Perth erano invece del tutto medio-borghese). Ancora secondo la Zimmern, gli ultimi anni della sua vita sarebbero stati completamente dediti all'educazione di giovani ragazze, una delle quali morì sull'istante, quando Ruskin avrebbe rifiutato di affermare di amare Cristo più di lei; Rose La Touche fu, infatti, malata per diversi anni¹⁰.

Si può capire dove la Zimmern ha trovato alcune delle informazioni che invece qui ha ingarbugliato, ma le notizie sul divorzio di Ruskin riportate dalla stessa scrittrice nel suo necrologio due anni più tardi, sono pura fantasia:

sin dal 1852, un avvenimento, che si potrebbe dire tragico, nella sua passionale semplicità, era sopraggiunto a strappare le corde de' più soavi affetti del sommo critico. Sposo alla giovane scozzese miss Chalmey Grey [sic], in quell'anno, aveva egli invitato a Blakstone [sic] il suo caro e diletto John Millais, acciocché le facesse il ritratto. Il rinomato autore degli *Amanti* Ugonotti, vinto da un duplice fascino di gioventù e di bellezza, s'invaghì della moglie del suo intimo amico, il quale, fattosi accorto del come quell'amore non fosse senza ricambio, con stoicismo spartano, senza né recriminazioni, né rimbrotti, ebbe la forza d'animo di sollecitare immediatamente il divorzio e di assistere egli stesso alle nozze del Millais con la divorziata consorte.¹¹

Un simile coraggio morale era troppo per la Balegno, che forse andò eccessivamente lontano nella direzione opposta: «mi è rimasta l'impressione che, tutto assorto nel suo apostolato, non debba essersi neppure accorto di questo episodio della sua esistenza»¹².

Tutto ciò sarebbe del tutto insignificante, se non fosse per il fatto che molti scrittori e giornalisti insistono nel presentare la vita di Ruskin come il suo vero

capolavoro, una pia messa in atto del proprio insegnamento sociale. Così la sua effettiva generosità viene esagerata in modo tale da renderla incredibile: si favoleggia di una eredità delapidata in opere di carità, di Turner venduti per darne il ricavato ai poveri. La Balegno credeva fermamente che Ruskin avesse perfino rinunciato alla sua casa per andare a vivere con gli operai: questa «convivenza cogli operai», afferma, contribuì alla sua profonda comprensione dei problemi sociali¹³. Mentre la Balegno e tutti coloro che erano attivamente impegnati nel movimento italiano per l'istruzione operaia dettero un'interpretazione socialista a tale bontà – Ruskin si sarebbe dedicato alla fratellanza umana, avrebbe lottato per l'emancipazione intellettuale e morale, ecc. – la terminologia adoperata di preferenza nei ritratti di Ruskin è di tipo religioso, per non dire cattolica. Egli è presentato come fervido, entusiastico ed appassionato, ora come «sacerdote», ora come «pontefice», o ancora come «profeta», ma più di frequente come «apostolo», impegnato o in una missione o in una crociata o nella ricerca di una setta, un culto o anche una nuova religione. Angelo Conti, probabilmente il più fervente del gruppo attaccato da Benedetto Croce, perché da lui ritenuto propugnatore del «ruskinismo», paragonò lo scrittore al santo preferito dallo stesso Ruskin, san Francesco d'Assisi¹⁴.

In ultima analisi, responsabile dell'alone cristiano attribuito a Ruskin in questi anni, fu il critico francese Robert de La Sizeranne, il quale nella sua opera *Ruskin et la religion de la beauté* si autoproclamò un convertito¹⁵. Qualunque italiano che sapeva qualcosa di Ruskin nei primi anni del secolo, aveva letto l'opera di de La Sizeranne: infatti fu invitato a pronunciare un discorso per la commemorazione di Ruskin al Congresso artistico internazionale che si tenne a Venezia nel 1905. Molti conobbero Ruskin soltanto attraverso de La Sizeranne o, forse, tramite le recensioni del suo libro¹⁶. Certamente questo non valeva per i veri «fedeli ruskiniani» come Edoardo Nicoletto, Angelo Conti, Domenico Tumati ed Arturo Jahn Rusconi che si rifiutarono di leggere il Maestro se non nei volumi eleganti, costosi e ben stampati che George Allen curò e pubblicò – secondo Rusconi «in un prato fiorito» – sotto la stretta supervisione di Ruskin¹⁷. Dobbiamo anche ricordare il ruolo che il contatto personale giocò nel diffondere questi interessi. Ad eccezione di Carloforti, che emigrò in America, i discepoli italiani di Ruskin erano ancora vivi ed attivi: Giacomo Boni era a Roma, dove partecipava agli scavi nel Foro romano, Alvise Piero Zorzi e Angelo Alessandri erano a Venezia, dove il secondo insegnava all'Accademia. Alessandri fu un grande amico di Conti, al quale mostrò un disegno di Ruskin, e potrebbe essere considerato responsabile della nascita dell'entusiasmo per l'apostolo nei circoli del «Marzocco».

Per gli italiani che non leggevano o non conoscevano l'inglese, ben poco di Ruskin era disponibile nel 1900 (così anche in Francia). Un capitolo dell'opera tarda *St. Mark's Rest*, in cui sono descritti i dipinti del Carpaccio situati nella cappella di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, era stato tradotto nel 1895, evidentemente ad uso di guida¹⁸. Tuttavia, l'unico libro di Ruskin a essere tradotto

integralmente in italiano prima della svolta del secolo fu la versione pubblicata da Nicoletto nel 1898 dell'idiosincratico manuale di disegno *The Elements of Drawing*. Questa insolita scelta fu dettata dal profondo interesse da parte del traduttore per l'educazione artistica e dal desiderio di combattere l'insegnamento privato del disegno come in prevalenza veniva praticato in Italia – «Il quale viene troppo spesso *esercito* da mestieranti, che privi di abilità tecnica hanno vuoto il cervello e chiuso il cuore ad un ideale nobile...» – e i manuali di disegno francesi: «nei quali la Pittura è trattata quasi come un grazioso gioco di società»¹⁹.

Nicoletto intendeva proseguire con un'altra opera sul disegno, *The Laws of Fiesole*, e quindi con tutte le opere di Ruskin «che possono interessare il pubblico italiano». Domenico Tumiati, che recensì *Elementi del disegno* per «Il Marzocco», condivideva lo zelo riformista di Nicoletto, e scrisse acutamente di Ruskin, quale educatore dell'occhio:

La divulgazione delle sue opere è un dovere per gl'Italiani; l'intelligenza dei tesori d'arte che possediamo, ne verrà agevolata a tutti: e ci accadrà di vedere innanzi ai quadri e alle architetture, più di un'anima, prima ottusa, fiorire in una espansione di giubilo. Se voi volete apprendere a scoprire nell'infinitamente piccolo l'infinitamente grande; nella collaborazione di una pietra il linguaggio dei secoli; nella direzione di una linea, una legge universale; nel tocco di un pennello un'effusione di amore; l'arte nella semplicità della vita; la vita, nell'apparente astrazione dell'arte grande; se volete accostarvi alla mensa divina che è formata dall'armonia di tutte le cose, non potete scegliere migliore sacerdote di John Ruskin.²⁰

I «veri amanti di Ruskin» continuarono a scrivere sul Maestro²¹, ma l'ambizioso progetto di traduzione non si materializzò mai, e le seguenti prossime traduzioni furono speculazioni commerciali. Quelle che Nicoletto chiamò le «brutte edizioni americane» di *St. Mark's Rest* e *Mornings in Florence* erano da tempo in vendita nei negozi turistici di Firenze, e potrebbe essere stato questo fatto, nonché, probabilmente, la crescita di un commercio turistico interno, ad incoraggiare l'editore fiorentino Barbéra a mettere sul mercato *Venezia* nel 1901²². Questa antologia, scelta e tradotta da Maria Pezzé Pascolato, comprendeva porzioni di *St. Mark's Rest*, non di *The Stones of Venice* come ci si poteva aspettare, e inoltre la *Academy guide* ed alcuni brani riguardanti il Tintoretto dalla rabiosa conferenza su *Michelangelo and Tintoret* tenuta ad Oxford nel 1872. «La traduzione mi par buona: conserva in parte l'agilità del testo»; ma la scelta dei testi era deludente ed il titolo ingannevole, commentava Tumiati, sfoggiando la propria familiarità con un'ampia gamma di scritti ruskiniani, dai manuali di disegno e dagli scritti sulla geologia e sulla botanica a quelli sui miti greci, sulla guerra e sul commercio, sull'arte dell'incisione e del coniare monete. Insolita anche per l'acuta comprensione dei metodi compositivi di Ruskin, la recensione di Tumiati a *Venezia* assume la forma di un monologo del fantasma di Ruskin che

rimprovera i promotori del libro per aver travisato le sue intenzioni:

Io sono un Arabo errante, miei cari, io scrivo quello che mi passa pel capo, e non faccio né guide né opere monumentali.

La composizione! Ma qualunque cuoco è un abile compositore [...] Che cosa vi viene in mente, miei cari, di affibbiarmi un titolo di questo genere?

Leggete i titoli dei miei libri, erranti e splendenti come gli uccelli dell'aria [...] Io li ho composti come gli uccelli compongono i loro nidi di paglie sparse, raccolte qua e là sulla terra; le piccole pagine venivano intessute dalla mia mano, e componevano un nido aereo, tremulo ai venti, contro cui i ragazzacci tiravano sassate [...] come vi viene in mente di attribuirmi una guida di Venezia.

Capisco che possiate avere l'ambizione di cucirvi un libro per conto vostro; ma veramente l'ago non l'ho tenuto in mano io.²³

Nonostante le proteste da parte dei veri ruskiniani, tuttavia, le opere che somigliavano alle guide turistiche – o che erano confezionate in modo da somigliarvi – dovettero riscuotere molto successo come speculazioni editoriali. Nel 1908, Barbera mise sul mercato una nuova edizione di *Venezia*, più una traduzione a cura di Odoardo Giglioli di *Mattinate fiorentine*, che includeva anche alcune «spigolature» tratte da *Val d'Arno*²⁴, una ciclo di lezioni universitarie tenute da Ruskin ad Oxford. Entrambi i volumi sono maneggevoli sedicesimi, illustrati rispettivamente con modeste stampe da fotografie Naya e Alinari, nonché corredati di indici secondo artista e monumento e capillarmente annotati con l'intento di correggere gli errori e le cattive attribuzioni di Ruskin. Nel selezionare, nel raccogliere e nel riordinare queste opere della maturità così disordinate ed eccentriche, gli editori ed i traduttori mostrarono un certo imbarazzo. La Pezzé Pascolato riuscì ad affibbiare a Ruskin un titolo sensato, ma si sente di dover scusare la «irruente intemperanza del linguaggio, la franchezza spesso brutale, il filantropico despotismo»²⁵. Confessò inoltre di aver perduto «ogni speranza di fare un libro italiano»²⁶, dal che suppongo ella intendesse un libro con un soggetto ben definito ed una struttura ordinata. Molto più appropriata, da questo punto di vista, fu la scelta dell'opera giovanile *Poetry of Architecture*, che apparve nella traduzione di Dora Prunetti nel 1909²⁷, e, l'anno seguente, della Travellers' Edition di *The Stones of Venice*²⁸, che a detta dello stesso Ruskin aveva riunito tutti i passi scelti, tralasciando i brani più ardui, come le ciliegie conservate nel brandy²⁹.

Passando dai libri di arte ed architettura a ciò che i commentatori tendevano a chiamare la sua «sociologia», traduzioni di *Sesame and Lilies* – libro tradizionalmente dato in premio nelle scuole femminili inglesi – apparvero nel 1907 e nel 1917 a Milano³⁰. Nel 1923 a Torino fu pubblicato *The Crown of Wild Olive*, con una parvenza di prefazione a cura di Giacomo Boni, ex-allievo veneziano di Ruskin e ormai archeologo famoso impegnato negli scavi del Foro romano³¹. In

realtà si trattava della ristampa di un breve articolo, pubblicato sulla «Nuova Antologia» quattro anni prima³²; dedicato inanzitutto alla conferenza ruskiniana intitolata *War*, l'articolo esprime tutte le preoccupazioni e l'ammirazione di Boni nei confronti dell'esercito italiano impegnato nelle terribili campagne alpine della Grande Guerra.

Tuttavia tra tutti gli scritti sociali ed economici di Ruskin, il più chiaro, il più ordinato e l'unico che si è sempre dimostrato il più attraente alla sinistra, fu *Unto This Last*, che vanta il più grande successo nei primi anni del XX secolo in Italia. Come al solito, editori e traduttori si dimostravano insoddisfatti con il titolo di Ruskin, una citazione della parabola del vigneto nel Vangelo secondo Matteo 20, 14: «Prendi il tuo e vattene; ma io voglio dare anche a quest'ultimo quanto a te». Le alternative che riuscirono a trovare erano o più esplicite o più sociali. *I diritti del lavoro* fu il titolo che «Tommaso Barclay» scelse per il suo riassunto del libro, un opuscolo pubblicato nel 1900 «in formato economico [...] finché l'operaio non sarà in grado d'intendere questa relazione, sarà vana ogni speranza di migliorare la condizione *come classe*»³³. Otto anni più tardi, nel 1908, uscì la traduzione dell'intero libro da parte di Giovanni Amendola, intitolata *Le fonti della ricchezza*. Amendola, futura vittima del Fascismo ma (se ho ben capito) a quel tempo tanto preoccupato per i fallimenti della democrazia giolittiana quanto lo era per l'affermarsi dell'ideologia dannunziana, sperava che il testo avrebbe funzionato come correttivo delle astrazioni del pensiero economico sociale italiano, il quale egli riteneva invalidata, alla stregua dell'economia politica inglese, da una mancata considerazione dei sentimenti umani. A tal proposito egli offre qualche interessante commento sulle «difficoltà grandissime» che incontrò durante la traduzione del libro:

non tanto per la sua lingua, che pure è scelta ed abbondante, e che difficilmente può essere assimilata all'italiano, quanto nel pensiero e nelle immagini dello scrittore, che la piegano a nuovi atteggiamenti e a forme strane e inusitate; sicché anche l'inglese ne risente nonostante la sua grande flessibilità – e l'italiano poi, che non riesce mai ad emanciparsi da una certa rotondità classica, diventa talora contorto, irrequieto ed anche falso, quando in esso si voglia troppo letteralmente costringere il pensiero dello scrittore inglese.³⁴

Dopo Amendola non vi fu alcuna traduzione di *Unto This Last* fino al 1936, quando uscì, a cura di Francesco Chimenti, *A quest'ultimo: principi fondamentali di economia politica*, con una prefazione inaspettata che denuncia furiosamente la posizione di Eden sull'Abissinia e ciò che Chimenti vede come il tentativo inglese di «disgregare la razza latina»³⁵. Questa prefazione, intitolata con efficacia «Nota fuori posto», non è né il primo né l'ultimo degli utilizzi fascisti di Ruskin, che non erano affatto limitati alla sola Italia³⁶. Ma durante la Seconda Guerra Mondiale e nel periodo immediatamente successivo ad essa, il Ruskin

«socialista» riemerge nella veste della nuova traduzione di *Unto This Last* a cura di Felice Villani, che egli intitolò *I diritti del lavoro* e che dedicò alla memoria di Amendola³⁷.

La predilezione per *Unto This Last*, con la conseguente esclusione *Munera Pulveris* e *Fors Clavigera*, opere accomunate da una poetica associativa, può essere ancora una volta attribuita alla sua organizzazione metodica e al suo approccio astratto. Il desiderio di trarre da Ruskin un insieme di idee chiare, concise e coerenti è un aspetto quasi costante della ricezione e della trasmissione dei suoi scritti nella prima metà del XX secolo, in Inghilterra così come in Italia. Soprattutto nella prima decade del secolo, il decennio che vide anche la più grande concentrazione di traduzioni, una schiera di scrittori e giornalisti decisero di diffondere la conoscenza di Ruskin riassumendo la sua «dottrina», le sue «idee fondamentali»³⁸, «il nucleo centrale e teorico»³⁹. Altri, come l'editore Barbera e, in particolare, Ernesto Setti, scelsero il metodo dell'antologia⁴⁰. Nel complesso, questi divulgatori erano lettori intelligenti e curiosi di Ruskin, non soltanto delle opere maggiori⁴¹. Il problema è che Ruskin non si antologizza e non si riassume bene, perché egli non era, in alcun senso accademico o illuministico dell'espressione, un grande pensatore e non aveva un vero e proprio «nucleo centrale teorico». Aveva una mente meravigliosa, il cui pregio però sta nella flessibilità e non nell'ordine. Cercare di seguire il flusso della sua mente, il modo in cui osserva attentamente e mette in relazione, discerne e interpreta, è un'esperienza che ci lascia sgomenti; ma per riuscire in tale intento è necessario leggere in quantità, accettando le dimensioni immense della sua opera, e suo apparente disordine: quella che Tumati definì il suo metodo costruttivo «a nido d'uccello», il suo modo di assemblare libri da osservazioni ed intuizioni sparse, piegandole, come afferma Amendola, in «forme strane ed inusitate».

2.

A questo punto siamo ampiamente introdotti nella mia seconda domanda, riguardante la fortuna di Ruskin nei primi anni del XX secolo in Italia e l'uso che è stato fatto dei suoi scritti. Da quanto già detto ne consegue che le sue opere erano lette, di solito, per le idee in esse contenute, fossero estetiche o sociologiche, con il risultato che molti furono delusi, altri furono costretti ad assumerne la difesa. Gli oppositori ritenevano Ruskin contraddittorio, impetuoso e disordinato, erano infastiditi dai suoi titoli oscuri e dal suo rifiuto di attenersi all'argomento. Nel suo articolo necrologico, Vittorio Pica lo elogiava quale critico «acuto, profondo e battagliero, uno scrittore sapiente e originale, un oratore dalla parola vibrata, colorita e persuadente», ma allo stesso tempo deplorava i suoi paradossi, la sua stravaganza e la sua intransigenza. Evidentemente, nel 1900, erano questi i tratti stereotipi di un «carattere fundamentalmente anglo-sassone» visti in contrapposizione a quelli dell'«anima latina». Con l'eccezione di alcuni snobi-

stici e fanatici «intelletti aristocratici», scriveva Pica, la maggioranza dei lettori preferiva una critica d'arte alla Hyppolite Taine:

la cui lucidità espositiva, la cui severità di raziocino scientifico, la cui armonia d'architettura libresca rispondono sì bene ai bisogni di chiarezza e di ordine ed alle tendenze verso l'astrazione dei francesi, come degli italiani e degli spagnoli.⁴²

Ugo Fleres si lamentava del fatto che Ruskin fosse «deficiente d'organismo»⁴³, mentre Mùther obiettava che, mentre *Modern Painters* e *The Seven Lamps*

hanno un certo ordine [...] gli altri mancano affatto di ossatura: egli sceglie titoli che non lo impegnano a nulla [...] e il loro contenuto è un accozzamento di pensieri messi insieme a casaccio.

Ancor più di Pica, Mùther trovava difficile comprendere «il fascino esercitato da quest'uomo, giacché egli non è né uno scrittore elegante e brioso [...] né ha l'imparzialità dello storico». Egli provava avversione anche per il modo in cui Ruskin prendeva i suoi lettori per mano «come se fossero bambini» e il modo in cui dava spiegazioni «con un tono d'infallibilità [...] sembra di leggere, anziché uno scrittore di estetica, un predicatore dell'Esercito della Salute»⁴⁴. I difensori del genio tipicamente «inglese», energico, istintivo ed impetuoso, sono forse più imbarazzanti. I pensieri di Ruskin sono come «ruscelletti» che si congiungono per formare un «fiume largo e solenne»; egli è un uccello dell'aria, un Arabo vagabondo, un nuovo Confucio, Shakespeare, Byron, Heine, Goethe, Nietzsche, Wagner⁴⁵.

Gli ostacoli alla comprensione di Ruskin non erano soltanto di tipo formale e stilistico. L'Italia del primo Novecento leggeva Ruskin nel contesto di un lungo ma ancora animato dibattito sul positivismo e sul metodo scientifico, e in un clima politico sempre più conflittuale. Contro Ruskin – nel complesso – si schierava Ugo Ojetti che, nel 1897, lo rimproverò per le sue teorie infantili, per il suo erroneo intendere le bellezze della modernità, per il suo non voler perseguire un'estetica fondata su principi scientifici, psicologici e fisiologici e per il suo negare la natura soggettiva e relativa del gusto vigente, della virtù e della verità⁴⁶. Considerando le «due tendenze critiche dominanti del nostro secolo, la prima di cieca fiducia verso la scienza deduttiva, la seconda, d'avventata sfiducia contro di essa», Ugo Fleres indicò in Ruskin «il più strenuo campione dei reazionari»⁴⁷. Il termine «reazionario» è, sicuramente, problematico nel contesto dell'Italia dell'inizio del Novecento. Fleres, che era fermamente convinto del fatto che «il miglioramento fisico delle razze sia la sola vera via del progresso», sembrerebbe essere stato felice di seguire la «religione della bellezza», avendo questa prodotto un positivo progetto reale di stampo razzista. Invece di limitarsi alle critiche, egli chiede:

non sarebbe meglio [...] interpretare i bisogni presenti universali, impadronirsene fino al possibile per fecondare quel che ci resta del bello e temperare la fecondazione eccessiva di quel che v'è di nuovamente brutto?

Giulio Vitali, dall'altro lato, vedeva in Ruskin un innovatore ed un progressista, un pioniere della moderna teoria e pratica sociale. In un discorso pronunciato per le Opere Femminili a Roma nel 1905, lo elogiò per aver, a quanto pare, risvegliato negli animi dei banchieri e degli uomini d'affari inglesi:

la coscienza del bene [...] Egli è fra coloro a cui va debitrice l'Inghilterra del carattere temperato e pacifico che vi ha assunto il moto operaio, e del rapido incremento della cooperazione industriale, fecondo tentativo di conciliazione del capitale con il lavoro. La modernissima scuola della solidarietà sociale è stata da lui anticipata.⁴⁸

Tre anni più tardi, in quello che fu, credo, il primo esauriente studio italiano su Ruskin, Ernesto Cesare Longobardi non avrebbe trovato niente di tutto questo. Accusandolo di mancanza di simpatia nei confronti del Risorgimento, dell'Italia e di tutte le cose meridionali e moderne, egli pensava che Ruskin «avrebbe volentieri mantenuta l'Italia in rovine per il proprio piacere»⁴⁹. Giuseppe Prato, dall'altro lato, scrivendo nei primi anni Venti, cercava in Ruskin l'ispirazione nello sviluppo dell'arte manuale e del progetto industriale⁵⁰.

A volte si intrecciava con lo scontro tra progressisti e reazionari per impossessarsi di Ruskin, una controversia parallela, più erudita, sulle imprecisioni e sulle attribuzioni errate nei suoi scritti storico-artistici e sulla sua mancanza d'interesse per la ricerca sui documenti d'archivio svolta da storici dell'arte appartenenti alla scuola tedesca e, ora, in Italia da Adolfo Venturi. Quest'ultimo, insieme a Giovanni Morelli, faceva parte del gruppo dei «nemici di John Ruskin» attaccati da Domenico Tumiati negli articoli usciti sul «Marzocco» di febbraio e marzo 1900⁵¹. Sebbene, come si è detto precedentemente, fosse sensibile alla qualità della mente e del metodo di Ruskin, Tumiati potrebbe aver danneggiato l'immagine di Ruskin in Italia coinvolgendo il suo fantasma in questa guerra. Come faceva notare Andrea Moschetti nel 1907, era quasi impossibile negare l'utilità dell'erudizione, anche se ciò poteva significare negare l'importanza di Ruskin come critico⁵². Forse oppositori ed incauti difensori insieme distolsero l'attenzione del pubblico dall'immenso lavoro di ricerca compiuto da Ruskin – direttamente sugli edifici piuttosto che nelle biblioteche – riguardo le decorazioni architettoniche veneziane e toscane durante gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento.

Ma quella fase dell'opera di Ruskin non era molto conosciuta in Italia al volgere del secolo e in un'Italia in cui, come nello stesso pensiero di Ruskin, le questioni dell'arte non erano mai separate da quelle politiche e sociali, e la polemica stava crescendo. Per il momento vincevano – mi sembra – gli antiruskiniani e,

nel secondo decennio del secolo ci fu un crollo dell'entusiasmo per l'apostolo. Sembra probabile che l'ostilità di Croce verso il «ruskinianismo» italiano, implicitamente manifestato in una recensione del 1907, avesse qualcosa a che fare con questa situazione⁵³. Nell'anno della morte di Ruskin la gente per lo meno parlava di lui, anche se aveva una conoscenza limitata e superficiale delle sue opere; il pubblico verso il quale si rivolgevano i divulgatori era costituito dalle classi operaie. Ma per i cinque anni dopo il 1910 non ho trovato né traduzioni né articoli su di lui. Quando Setti mise insieme la sua antologia di pensieri, nel 1915, si lamentò del fatto che persino il nome di Ruskin era sconosciuto dagli intellettuali italiani e quando, nel 1919, Romualdo Patini celebrò il centenario della nascita di Ruskin con un articolo ben illustrato pubblicato su «Emporium», riconobbe quanto fosse distante Ruskin dal moderno mondo del dopoguerra: «Mi par di sentire sbraitare: Si parla ancora dell'uomo fanatico delle diligenze con le sonagliere? La guerra immane con i *camions*, i *tanks*, i 420, gli aeroplani e la motoaratura non ha distrutto questi vecchi ricordi di solitari incartapecoriti?»⁵⁴.

Pantini sperava che, adesso che, con la fine della Guerra, «l'ora è georgica: i nostri nervi non sono fasci di corde d'acciaio ritorte», i tempi fossero maturi per una rivalutazione dell'influenza positiva di Ruskin nel promuovere l'aprezzamento da parte degli italiani per la loro arte. Probabilmente aveva ragione, poiché con l'apparizione della disciplina metacritica della storia della critica artistica e della storia del gusto, negli anni Venti del Novecento, diventava possibile uno sguardo più distaccato. Federico Olivero, che aveva scritto su Ruskin qualche anno prima⁵⁵, tornò a farsi avanti, nel 1920, con alcuni accurati, sebbene noiosi, studi di *Modern Painters* e di *Stones of Venice*, sottolineando la conoscenza da parte di Ruskin dell'arte e della letteratura italiana, laddove i critici precedenti avevano dato troppo peso alla sua devozione alla natura e ai suoi legami con i Pre-Raffaelliti⁵⁶. Molto più interessanti sono i notevoli saggi di Mary Pittaluga su Ruskin come critico di Tintoretto⁵⁷, quello di Mara Bertello che valuta l'originalità e i limiti del contributo ruskiniano alla comprensione dell'architettura Bizantina⁵⁸ e, naturalmente, quello di Lionello Venturi, il cui *Gusto dei Primitivi* non ha tempo per Ruskin il filosofo ma ha tempo infinito per la sua concreta esperienza dell'arte⁵⁹. Tralasciando la richiesta di coerenza e di ordine, Pittaluga, Mara Bertello e Venturi furono in grado di comprendere ciò che Ruskin avrebbe dovuto offrire, le «scoperte» rese possibili dalla sua grande abilità nel tollerare la contraddizione. Fu proprio la sua mancanza di «cultura» e di «rigore», quindi, a concedergli la libertà di rifiutare i «pregiudizi» scientifici e classici, quali l'antichissimo pregiudizio sulla superiorità della forma plastica, che aveva ostacolato la comprensione del colore e della linea, e delle scuole d'arte che dipendevano dal colore e dalla linea. Dai minuziosi giudizi concreti, dalla fiducia nel suo gusto e nelle sue capacità di osservazione, afferma Venturi, derivarono una nuova metodologia ed una nuova consapevolezza dell'arte⁶⁰.

A questo punto, avendo raggiunto il quarto di secolo, vorrei fare alcune provvisorie osservazioni conclusive. Come mi fece notare qualcuno, durante una con-

versazione, attraverso gli scritti di Ruskin si può scrivere una storia riguardante qualsiasi cosa, dalla fotografia alla gemmologia, dalla musica al giornalismo. Lo stesso vale per la storia della cultura italiana nel primo ventesimo secolo. Leggere Conti quando parla di Ruskin, o Fleres, o Balegno, o Vitali, significa apprendere il modo in cui, nell'Italia del primo ventesimo secolo, le correnti di pensiero si sono sviluppate, hanno fatto delle digressioni, e si sono poste in relazione ad un eccentrico critico inglese la cui stessa posizione era notoriamente instabile (motivo di ulteriore complessità che rende l'esercizio ancora più interessante). Leggere gli storici italiani della critica d'arte, degli anni Venti del Novecento, vuol dire apprendere cose nuove sullo stesso Ruskin e qui, s'intuisce, emerge una moderna e transnazionale conoscenza di lui come un critico che rese le persone capaci di vedere in modo nuovo; una percezione di Ruskin che, forse, non è stata ancora acquisita dalla sua propria cultura. Leggere l'Italia attraverso l'utilizzo che ha fatto di Ruskin, leggere Ruskin attraverso occhi italiani, sono esperienze interpretative entrambe di grande ricchezza, per quanto tali esercizi di lettura transculturale inevitabilmente cadano nel fraintendimento, e nel fraintendimento del fraintendimento.

Note

- ¹ Questa relazione è una versione rivisitata del discorso enunciato presso il British Institute di Firenze all'inizio del Convegno del novembre 2002.
- ² J. Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie les idées et l'oeuvre de Marcel Proust*, Genève, Droz 1955; J. Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust*, Genève, Droz 1965.
- ³ Descritto in J. Clegg, *John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri*, «Bulletin of the John Ryland's University Library of Manchester», LX, n. 2, (Primavera 1978), pp. 404-433.
- ⁴ E. Balegno, *Ruskin e il suo apostolato sociale*, Milano, La Poligrafica 1901 (Biblioteca Università Popolari Italiane), p. 10.
- ⁵ P.L., *John Ruskin*, «Rivista d'Italia», 1900.
- ⁶ R. Müther, «Minerva», X, vol. XIX, n. 9, 11 febbraio 1900, p. 198; tradotto da un articolo apparso in «Die Zeit», 27 gennaio.
- ⁷ U. Fleres, *John Ruskin*, «Nuova Antologia», LXXXV, s. IV, fasc. 675, 1 febbraio 1900, p. 503.
- ⁸ G. Vitali, *Le idee fondamentali di Giovanni Ruskin*, «Rivista d'Italia», a. VIII, vol. II, fasc. XII (dicembre 1905). Nato a Holborn, di famiglia borghese, educato a Camberwell, Ruskin non fu nient'altro che un prodotto della metropoli.
- ⁹ J.A. Rusconi, *John Ruskin e la sua grande parola*, «Rivista politica e letteraria», X, fasc. I, 15 gennaio 1900, pp. 137-146.
- ¹⁰ H. Zimmern, *Illustri contemporanei: John Ruskin*, «Emporium», VIII, 44, agosto 1898, pp. 91-111.
- ¹¹ [H. Zimmern], *John Ruskin*, «Emporium», XI, n. 61, gennaio 1900, p. 79. L'attribuzione alla Zimmern si fonda su un riferimento da parte dell'autore ad un suo precedente articolo (cfr. nota 10).
- ¹² *Ivi*, p. 37.
- ¹³ *Ivi*, p. 38.

- ¹⁴ A. Conti, *La religione dell'amore. (John Ruskin)*, «Il Marzocco», V, n. 4, 28 gennaio, p. 1. Croce attaccò il testo di Conti, intitolato *Sul fiume del tempo*, nella «Rivista Bibliografica», 1907, pp. 155-158. Una più sistematica denuncia del culto della natura e «quell'atteggiamento verso l'arte e la vita che si può denominare 'ruskiniano'» generalmente in B. Croce, *Angelo Conti e altri estetizzanti*, «Critica», XXXV, 1939, pp. 177-189. Tra gli «estetizzanti» di Croce c'è Giacomo Boni, spregiativamente denominato «il mago del Foro» (p. 188).
- ¹⁵ R. de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Edition Hachette 1897.
- ¹⁶ Come U. Ogetti, *Ruskin e la religione della bellezza*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1897, s. IV, a. XXXII, vol. LXX, fasc. XIV, pp. 368-376.
- ¹⁷ «Fedeli ruskiniani» è l'espressione usata da E. Nicoletto nella sua *Prefazione a J. Ruskin, Elementi del disegno e della pittura*, trad., prefazione e note di E. Nicoletto, Torino, Bocca 1898 (Biblioteca Artistica VII), p. IV. Cfr. anche A.J. Rusconi, *John Ruskin e la sua grande parola* cit., p. 145 n.: «I veri amanti del Ruskin rifiutano le volgari edizioni a poco prezzo, pubblicate dalle United States Book Company di New-York, e preferiscono ignorare la parola del maestro piuttosto che leggere le sue opere in forma volgare.»
- ¹⁸ J. Ruskin, *La Cappella degli Schiavoni in Venezia*: dipinta dal Carpaccio; descritta da I. Ruskin; trad. di G. Pasolini Zanelli, Roma, Danesi 1895.
- ¹⁹ *Ivi*, p. XXI-XII.
- ²⁰ D. Tumiati, *I nemici di John Ruskin*, «Il Marzocco», V, n. 5, 4 febbraio 1900, in cui egli riferisce di aver scritto «della prima traduzione italiana di un libro di Ruskin» e cita a lungo sé stesso.
- ²¹ A.J. Rusconi, *John Ruskin e la sua grande parola* cit., p. 145 n. Un altro saggio di divulgazione è Id., *John Ruskin e il sentimento paesista in Inghilterra*, «Flegrea», II, vol. IV, fasc. I, 1900, pp. 43-54.
- ²² J. Ruskin, *Venezia: il Riposo di San Marco, la Cappella degli Schiavoni, l'Accademia, Paolo Veronese e gli Inquisitori, Sant'Orsola, il Tintoretto e Michelangelo*, trad. e note di M. Pezzé Pascolato, Firenze, G. Barbera 1901.
- ²³ D. Tumiati, «Venezia» di John Ruskin, «Il Marzocco», XII, 14 luglio 1907.
- ²⁴ J. Ruskin, *Mattinate fiorentine: con spigolature da Val d'Arno*, trad. con note di O.H. Giglioli, Firenze, Barbera 1908.
- ²⁵ *Ivi*, p. XIV.
- ²⁶ *Ivi*, p. 4 n.
- ²⁷ J. Ruskin, *La poesia dell'architettura*, trad. di D. Prunetti, Milano, A. Solmi 1909.
- ²⁸ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*: capitoli introduttivi ad uso di coloro che visitano Venezia e Verona, trad. di A. Tomei, Roma, Carboni 1910. La stessa edizione fu usata da A. Guidetti per il suo libro J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, a cura di A. Guidetti, Torino, UTET 1932, ristampato nel 1945.
- ²⁹ Lettera a George Allen del 10 settembre 1876; *Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook e A. Wedderburn, 39 voll., London, G. Allen; New York, Longmans, Green and Co. 1903-1912, XXXVII, 307.
- ³⁰ J. Ruskin, *Sesamo e gigli*, trad. di D. Prunetti, Milano, A. Solmi 1907; *Sesamo e gigli*, trad. di S. Spaventa Filippi, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1917; 2° ed. Milano, Sonzogno 1939.
- ³¹ J. Ruskin, *La corona di olivo selvatico*, trad. di A. Biancotti, con prefazione di G. Boni, Torino, G.B. Paravia e C. 1923.
- ³² G. Boni, *John Ruskin*, «Nuova Antologia», CC, s. VI, fasc. 1133, 1 aprile 1919, pp. 317-320.
- ³³ *I diritti del lavoro secondo John Ruskin. Riassunti da Thomas Barclay*, trad. di E. D'Erri, Roma, Luigi Mongini 1900, «in formato economico [...] finché l'operaio non sarà in grado d'intendere questa relazione, sarà vana ogni speranza di migliorare la condizione come classe».
- ³⁴ J. Ruskin, *Le fonti della ricchezza*, a cura di G. Amendola, Roma, E. Voghera 1908.
- ³⁵ J. Ruskin, *A quest'ultimo: principi fondamentali di economia politica*, trad. di F. Chi-

- menti, Bari, Pasini e Figli 1936.
- ³⁶ J.H. Withehouse, collezionista, educatore e fondatore delle «Ruskin Societies», fu ammiratore del Duce, e potrebbe essere attraverso di lui che i due disegni giovanili di piazza Santa Maria del Pianto a Roma raggiunsero Mussolini e successivamente il Museo di Roma a Palazzo Braschi. Gli altri sette disegni attribuiti a Ruskin nel catalogo del museo non sono di Ruskin.
- ³⁷ J. Ruskin, *I diritti del lavoro*, trad. con uno studio introduttivo e note di F. Villani, Bari, Laterza 1946.
- ³⁸ *Ivi*, pp. 973-993.
- ³⁹ L'espressione usata da A. Guidetti nella sua *Introduzione a Le pietre di Venezia* cit., p. 16.
- ⁴⁰ J. Ruskin, *Il pensiero di Ruskin*, pagine scelte e tradotte da E. Setti, Lanciano, Carabba 1915.
- ⁴¹ Ho già osservato quanto vaste fossero le letture di Tumiati; Vitali conosceva *Deucalion* e *Fors Clavigera*, ed anche la letteratura secondaria come *Life and Work of John Ruskin* di W.G. Collingwood, così come de La Sizeranne; Setti include passaggi da un'ampia gamma di scritture.
- ⁴² V. Pica, *John Ruskin*, «L'Illustrazione Italiana», XXVII, n. 6, 11 febbraio 1900, pp. 113-116.
- ⁴³ *Ivi*, p. 504.
- ⁴⁴ *Ivi*, p. 200.
- ⁴⁵ Cfr. E. Nicoletto, *Prefazione a J. Ruskin, Elementi del disegno e della pittura* cit., p. IV; D. Tumiati, «Venezia» di *John Ruskin* cit., G. Vitali, *Le idee fondamentali* cit., p. 974; Anon., *John Ruskin. Un'adoratore di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 25 gennaio 1900.
- ⁴⁶ U. Ojetti, *Ruskin e la religione* cit.
- ⁴⁷ U. Fleres, *John Ruskin* cit., p. 504.
- ⁴⁸ G. Vitali, *Le idee fondamentali* cit., p. 986.
- ⁴⁹ E.C. Longobardi, *John Ruskin. saggio critico*, Napoli, Cooperativa Tipografica 1908, pp. 98-101.
- ⁵⁰ G. Prato, *Orizzonti di economia ruskiniana: le industrie d'arte italiane e la Mostra di Monza*, «Problemi Italiani», II, fasc. 22, 15 novembre 1923, pp. 241-272.
- ⁵¹ Cfr. sopra, D. Tumiati, *I nemici di John Ruskin* cit. e Id., *Un libro e un metodo*, «Il Marzocco», a. V, n. 9, 4 marzo 1900.
- ⁵² A. Moschetti, recensione di *Les matins à Florence*, trad. da E. Nypels, annotato da E. Cammaerts, Paris 1906, «La Cultura», a. 26, s. III, 15 agosto 1907, p. 249.
- ⁵³ Vedi sopra, nota 14.
- ⁵⁴ R. Pantini, *Il centenario di Ruskin*, «Emporium», XLIX, n. 291, marzo 1919, p. 145.
- ⁵⁵ F. Olivero, *Sul «Saint Mark's Rest» di John Ruskin*, «Ateneo Veneto», XXXII, fasc. II, settembre-ottobre 1909, pp. 237-247.
- ⁵⁶ F. Olivero, *I primi viaggi di Ruskin in Italia*, «Rivista d'Italia», XXIII, v. II, fasc. I, 1920; Id., *Ruskin sulla figurazione poetica in Dante*, «Rassegna Nazionale», a. XLII, s. II, vol. XXVIII, 1-16 agosto 1920, pp. 197-206; Id., *Ruskin e Dante*, «Il Giornale Dantesco», XXVIII, n. 1, gennaio-marzo 1925, pp. 1-12.
- ⁵⁷ M. Pittaluga, *John Ruskin critico del Tintoretto*, «Emporium», LII, n. 312, dicembre 1920, pp. 294-303.
- ⁵⁸ M. Bertello, *San Marco e la critica di Ruskin*, «L'Arte», XXX, n. 14, pp. 105-118.
- ⁵⁹ L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Bologna, Zanichelli 1926, p. 216.
- ⁶⁰ *Ivi*, pp. 187.