

Il patrimonio medievale in Dante secondo l'estetica di John Ruskin

Rossano De Laurentiis

Università di Firenze

rossano.delautentiis@unifi.it

<https://orcid.com/0000-0002-4999-6852>



Riassunto

John Ruskin (1819-1900), critico d'arte e poligrafo, viaggiò più volte in Italia a partire dal 1833, studiando soprattutto lo stile gotico in città come Lucca, Pisa, Firenze, Verona e Venezia. Durante il Grand Tour disegnava monumenti e paesaggi e annotava impressioni di viaggio e letture, tra cui la *Divina Commedia*, presto divenuta la sua opera prediletta, letta e commentata in originale e in traduzione. Ruskin considerava Dante e Giotto come esemplari della mente medievale, capaci di cogliere la natura nella sua totalità organica secondo l'ordine divino. Pittore e poeta condividevano il dono del "saper vedere", un atto che univa poesia, profezia e religione. Due opere di Ruskin, *Le pietre di Venezia* e *Mattinate fiorentine*, sono ancora oggi classici, in cui l'autore mostra la sacralità dell'esperienza dell'architettura gotica come specchio della storia politica e culturale. Il corpus delle sue opere, raccolto in 39 volumi, testimonia il successo ottenuto in vita e postumo, con teorie che influenzarono i Preraffaelliti e lo stile Liberty. La storia del gusto europeo resta profondamente debitrice a Ruskin, figura centrale tra i critici e pensatori dell'Ottocento.

Parole chiave: John Ruskin; Modern Painters; Grand Tour; pathetic fallacy; gotico medievale; Dante in Inghilterra.

Abstract

John Ruskin (1819–1900), art critic and polymath, traveled repeatedly to Italy from 1833 onward, studying Gothic style in cities such as Lucca, Pisa, Florence, Verona, and Venice. During the Grand Tour he sketched monuments and landscapes and recorded impressions in diaries and letters, while reading works including Dante's *Divine Comedy*, which soon became his favorite book, carried even as a talisman, read both in the original and in translation, and annotated extensively. Ruskin regarded Dante and Giotto as exemplars of the medieval mind, and as all-round artists able to grasp nature in its organic totality according to divine order. Painter and poet shared the gift of "knowing how to see," an act that combined poetry, prophecy, and religion. Two of Ruskin's works, *The Stones of Venice* and *Mornings in Florence*, remain classics, in which he explored the sacred force of Gothic architecture as a mirror of political and cultural history. His corpus, published in 39 volumes and still accessible online, testifies to his success during his lifetime and afterward, with theories that influenced the Pre-Raphaelites and the Art Nouveau style in Europe and beyond. The history of European taste owes much to Ruskin, one of its most influential critics and thinkers.

Keywords: John Ruskin; Modern Painters; Grand Tour; pathetic fallacy; medieval Gothic; Dante in England.

Il mio Dante del Cary è sempre sul sedile della mia carrozza o in una mia tasca – non proprio per leggerlo, ma come antidoto a cose e pensieri pestilenziali in genere; e come riserva, per così dire, di chinino mentale, – pochi versi mi bastano, infatti, per rimettermi da ogni attacco di brividi da febbre malaria, provocato dal contatto con la corruzione e stupidaggine

(Ruskin, *Deucalion*)¹

L'arte di edificare [...] mette in luce la capacità da parte dell'uomo o di raccogliere o di governare; e i segreti del suo successo risiedono nel suo sapere cosa raccogliere e come governare

(Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*)²

Molte altre chiese antiche sono ricoperte con manifestazioni abbastanza suggestive del vivo interesse che gli edificatori nutrivano per le cose di questo mondo. Simboli o rappresentazioni di avvenimenti politici, ritratti di persone viventi, sculture di soggetto satirico, grottesco o triviale si confondono con soggetti più propriamente sacri ed ecclesiastici.

(Ruskin, *Le pietre di Venezia*)³

1. Architettura e poesia

Una prima consonanza tra la poesia di Dante e l'estetica di Ruskin⁴ la troviamo nelle seguenti due definizioni:

Questo che io chiamo ordine poetico ed è la vita interna della poesia, il disotto che si rivela sulla superficie [...] corrisponde a] uomini vivi e compiuti; e solo così è possibile alla poesia di potere nella permanente unità serbar tutta la varietà che nasce dal libero arbitrio dell'umana persona e dal particolare dell'accidente. Il poeta dee [...] non lasciar trasparire nella poesia alcuna orma d'intellettuale e di pensato; egli dee serbare l'unità, ma tale che nei generali lineamenti si muova con libero giuoco ogni maniera di contrasti (De Sanctis, 1955, pp. 172-173).

L'architetto non è tenuto a mettere in evidenza la struttura, né dobbiamo noi lamentarci di lui perché ce la nasconde, più di quanto ci dovremmo rammaricare che la superficie esterna del corpo umano celi gran parte della sua anatomia; tuttavia, sarà in genere del più alto pregio quell'edificio che a un occhio perspicace rivela i grandi segreti della sua struttura, come

1. Ruskin 1903-1912, vol. 26, p. 224. La traduzione è di Ruggiero Corradini (1989, p. 60), come per le prossime citazioni dalle *Complete Works* (39 voll.) di Ruskin in italiano, salvo diversa indicazione.
2. Ruskin 1981a, pp. 104-105.
3. Ruskin 1974a, p. 45.
4. John Ruskin (Londra 1819 – Brantwood 1900) è stato un poliedrico scrittore (*Polymath*, dicono gli inglesi), professore a Oxford, attento nei suoi *grand tour* alla dimensione erudita della storia dell'arte. Il primo viaggio in Italia lo fece nel 1833; complessivamente furono più di quindici viaggi lungo la penisola; cfr. Bradley, 1987.

succede per le forme degli animali, sebbene esse possano restare ben celate a un osservatore disattento (Ruskin, 1981a, pp. 68, 71).⁵

Nella sintesi che propongono tra 'struttura' e 'superficie' (ricordiamo l'antinomia "poesia didascalica" vs "poesia lirica" di Benedetto Croce in merito alla *Divina Commedia*) in una finale "permanente unità" possiamo ravvisare delle posizioni a favore di una visione e concezione organicistica della poesia e dell'arte di edificare.

Uno dei capisaldi dell'estetica ruskiniana è stata l'età del Gotico. Gli artefatti di quello stile sono in grado di ricreare l'unità organica della realtà e della natura, secondo un concetto di totalità religiosa che discende da Platone.⁶ Nel *Cv* III, xi, 9 si trova un'asserzione di Dante che potrebbe valere anche per questo credo 'totalitario' di Ruskin:

Onde non si dee dicere vero filosofo alcuno che, per alcuno diletto, con la sapienza in alcuna sua parte sia amico; sì come sono molti che si dilettono in intendere canzoni ed istudiare in quelle, e che si dilettono studiare in Rettorica o in Musica, e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di sapienza.

Si spiega così perché Ruskin (1987, pp. 267-268) non amò il Rinascimento, epoca laica di ritorno al classico⁷ che, a suo parere, "distrusse i più bei tipi di forma architettonica", mentre nell'arte si giungeva a un "artificiale e irreligioso prodotto d'un'imitazione del paganesimo" (Praz, 1936). Un'epoca in cui il sapere si frammentò nei primi specialismi delle singole scienze; dal canto suo Ruskin "cercò di fondere l'arte, l'ottica e lo studio della natura entro uno schema leonardesco",⁸ di cui può essere considerato uno degli ultimi interpreti ed eredi.

L'arte del costruire per Ruskin si lega alla storia biblica intesa come mitologia di fondazione perché provvista di leggi basilari anteriori ad ogni specificazione

5. Brano tratto dall'argomento della 'verità': aforisma 9, "Natura e dignità dell'immaginazione").

6. Un "rapporto che lega l'uomo al sacro e al divino": per questo concetto Ruskin ricorre a un versetto dall'*Ecclesiaste* (3, 11): "He hath made everything beautiful, in his time" [Ei creò tutto bello, in quel tempo]. La fonte deriva da Platone, nel X libro della *Repubblica*, laddove – secondo la concezione "figurale" ripresa da Auerbach, 1956, II, p. 339 – "l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o imitazione" diventa "la mimesi come copia della copia della verità, insieme con la pretesa dantesca di presentare nella *Divina Commedia* la realtà vera".

7. Con il cristianesimo la natura era stata liberata "de petites divinités des bois et des ondes" retaggio della cultura greco-classica che ricercava la bellezza per suo uso (Sandrini, 2020, p. 280).

8. Ruggiero Corradini, 1989, p. 22, nota 8.

geografica o stilistica,⁹ e con una missione sociale di 'innalzamento'.¹⁰ Pertanto le manifestazioni del sacro "vanno colte, interpretate e sigillate nella forma particolare di ogni singola arte" (Leonelli, 1998, p. XX). Ogni artiere rende così lode alla sfera divina, secondo la peculiarità tomistica dell'arte "nipote a Dio".¹¹ La storia dell'uso lessicale medio-latino di *architectus* ci conferma che la "sua fortuna non si deve all'eredità classica, ma piuttosto a quella biblica".¹²

In Dante analogo legame troviamo espresso in *Dve* I, vii, 6-7, con il genere umano convenuto per erigere un'opera iniqua (perché sfida a Dio), la torre di Babele¹³ – nell'episodio tratto dal Vecchio Testamento (*Genesi* 11, 1-9) – ossia della "confusione" delle lingue che colpì per punizione le maestranze che "dovettero rinunciare all'impresa" (si cita nella trad. di V. Coletti del *Dve*).

Nella tradizione cristiana il tempio-chiesa corrisponde al corpo di Cristo,¹⁴ mentre l'altare – come una mano prensile e duttile – è il luogo storicamente dei sacrifici pagani e dell'ostensione cristologica. Sempre per stare all'architettura sacra, la cripta ipogea affonda nelle radici terrene, mentre all'interno le volte

9. Il primo uomo Adamo parlò in ebraico. "L'arco e la colonna, che costituiscono forza e struttura nell'arte edificatoria, sono invenzioni della stirpe di Giafet; la spiritualità e la santità gli provengono da Ismaele, Abramo e Sem" (Ruskin, citato in Barrall i Altet, 2008, p. 290). L'ebraismo veterotestamentario fu un interesse peculiare, insieme all'ellenismo, dell'età vittoriana: in questo Ruskin fu figlio del suo tempo.
10. Secondo una suggestione 'anagogica' (*anagogia* [sc. atto d'amore mistico verso Dio] viene dal gr. *anagôgê* "innalzamento" per via del lat. eccl.).
11. In Alberto Magno, maestro dell'Aquinate, si trova la metafora per il Creatore del mondo, originata da un passo paolino: "sapiens architectus Deus gloriosus"; con Tommaso (*Quodlibetales*, IV, 1, 1) che ribadisce come l'architetto, "quasi figura di Dio creatore [*quasi idea*, lat.], attuasce un modello vivente nel proprio spirito" (Auerbach, 2005, p. 216). Oltre a san Pietro definito "Ecclesiae architectus", con ricorso al *nomen omen*: "Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa" (*Matteo*, 16, 18).
12. Tosco, 2021, p. 34, riporta l'occorrenza da Paolo, *Prima Lettera ai Corinti* 3, 10: "Ut sapiens architectus fundamentum posui". L'etimologia contempla il gr. ant. 'architékton' (ἀρχιτέκτων), composto da *árche* (ἀρχή) che significa 'capo', 'guida' o 'primo artefice', e *tékton* (τέκτων), che significa 'costruttore' o 'ingegnere'.
13. Per questa tradizione biblica, che deve aver influito anche sulle posizioni di Ruskin in merito all'origine dell'architettura, si veda Corti, 1978.
14. Ruskin, 1974a, pp. 50-51: "se lo straniero vuole imparare ancora quale fosse lo spirito che regnò nei primi passi di Venezia e con quali forze essa andò verso le conquiste [...] salga il ripiano che circonda l'altare di Torcello e guardi, come fece anticamente il pilota [sc. il vescovo], la struttura marmorea del bel tempio-vascello". Si attiva qui una metafora nautica in uso nella retorica dantesca, per es. in *Pg* XXXII 129, "O navicella mia, com' mal se' carca"; nello stile sostenuto e aulico di *Ep.* VI, "ai Fiorentini" (Alighieri, 2005), dove però lo sfondo è politico, pur nell'intreccio inevitabile con la sfera religiosa: "Perché non vi piace similmente rivolgere lo sguardo invidioso alla monarchia apostolica...?" [8]: il gerundivo "res humanas ... gubernandas" [2] fa riferimento al 'governo' e 'direzione' della barca di Pietro messa in pericolo quando "il nocchiero e i rematori ... dormono" [3] portando le sorti a un "inevitabile naufragio" [11].

ogivali a crociera e all'esterno le forme pinnacolate significano lo slancio verticale dell'anima in viaggio di redenzione, protesa verso l'eternità.¹⁵

Per gli architetti teorici del Neo-gotico Viollet-le-Duc e Pugin la funzione ornamentale è subordinata alla struttura, mentre Ruskin riconosce all'ornamentazione una libertà e un significato essenziali, come si desume dal passo sul Gotico fiorentino (1984b, p. 275, che cita le *Istorie* di Giovanni Villani):

fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore, ordinando che s'incrostasse di fuori tutto di marmi lavorati, con tante cornici, pilastri, colonne, intagli di fogliami, figure et altre cose [...] di vari colori e all'interno di granito fiorentino [...].¹⁶

L'ornamento è il momento in cui l'ordine divino, che si rivela nella natura, e l'ordine umano, che si manifesta nell'architettura, si incontrano e si rivelano armonici (Forti, 1983).¹⁷ Per Ruskin "l'immaginare profondamente è profetizzare" (Ruggiero Corradini, 1989, p. 62). E ci dà un esempio di questo modo di progettare e interpretare in architettura con il Duomo di Verona: il cui portale è protetto da un doppio protiro sovrapposto con colonnine tortili poggianti su due "grifi" scolpiti: "l'animal binato" (*Pg* XXXII, 47) e chimerico detto anche "grifone" (Camporesi, 1970); la natura di "doppia fiera" (posta a 'pietra angolare' di una chiesa) allude nella mentalità medievale alle due nature, umana e divina, di Gesù Cristo. Inoltre l'incrocio della testa e delle ali dorate dell'aquila con il corpo del leone (bianco e vermiglio, ossia la purezza e la passione) rispecchia le due anime, spirituale e secolare, della Chiesa: una *transumptio* che Dante rende plasticamente con la processione mistico-allegorica nel Paradiso terrestre: il carro trionfale (il "dificio santo", *Pg* XXXII, 142) della Chiesa universale è trainato da un grifone.¹⁸

15. Il teorico del Neo-gotico inglese, A. W. N. Pugin (1812-1852), convertito al cattolicesimo, riteneva l'architettura cristiana identificabile con quella "archiacuta", mostrando la perfetta ed eterna funzionalità di questo sistema costruttivo (Bernabei, 1981, p. 28), eredità dell'arco dei romani, modificato dagli arabi che "hanno rastremato l'arco a forma di foglia" o a sesto acuto (Ruskin, citato in Barrall i Altet, 2008, p. 290).

16. Per le fonti utilizzate da Ruskin, nei suoi viaggi, su Firenze si può ipotizzare, oltre al ricorso a documenti di archivio, l'uso della collezione libraria del Gabinetto Vieusseux. Nel Libro dei soci della biblioteca, per gli anni 1820-1889, compare il suo nome almeno un paio di volte. Un'edizione delle *Istorie fiorentine* di Villani, fino all'anno 1348, era uscita a Milano nel 1802 per i tipi della Società tipografica de' Classici Italiani; al cap. IX del vol. 4, pp. 20-21, si trova la descrizione di "Come per lo Popolo di Firenze fu reedificata e accresciuta santa Reparata, e nominata santa Maria del Fiore", con discordanza però della data: *recte* 8 settembre 1296, non MCCXCIV.

17. Riportiamo una definizione ancora di De Sanctis, 1955 (tratta dal *Corso torinese sopra Dante*, primo anno, inverno-primavera del 1854, lezione XVI, *La natura infernale*), p. 173: "La natura, come opera d'arte, come prodotto dello spirito, costituisce il primo scalino dell'arte".

18. *Pg* XXIX, 106-114, chiosato in Ruskin, 1903-1912, vol. 5, p. 147.

In modo complementare Dante da uomo medievale ricorre ad una soluzione decorativa e strutturale tipica dell'architettura negli edifici religiosi e civili,¹⁹ ossia le mensole di sostegno che spesso erano antropomorfe (si pensi alle cariatidi e ai telamoni) o zoomorfe, per imbastire una similitudine che spiega la pena dei superbi: «Come per sostentar solaio o tetto, / per mensola talvolta una figura / si vede giugner le ginocchia al petto» (*Pg* X, 130-132), con sottolineatura dell'effetto di realtà: «la qual [scultura] fa del non ver vera rancura [sc. sofferenza] / nascere 'n chi la vede» (vv. 133-134).

La stesura della *Commedia* impegnò Dante per circa un quindicennio. Per elevare una cattedrale medievale ci voleva molto di più. Gli addetti alle varie forme d'arte di un cantiere possono comprendere una compagine di maestranze;²⁰ esse vanno dall'abilità del lapidario (i *magistri scharpelli*)²¹ che imita la natura per decorare il capitello al sommo di una colonna,²² fino al *caput-magister* che disegna il progetto ingegneristico dell'edificio.

ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem (*Mn* II, ii, 2)

[l'arte si presenta su tre piani, la mente dell'artista, lo strumento e la materia che dall'arte riceve la sua forma].²³

2. Arte e natura

Già con il primo volume di *Modern Painters* [1843], prima opera importante pubblicata a 24 anni e nell'arco di diciassette anni per i cinque volumi complessivi, dal taglio enciclopedico dove la natura è filtrata attraverso lo sguardo dei pittori,²⁴ Ruskin si rivelò per la storia dell'estetica come «l'improvviso affiorare dall'oceano delle propaggini di quello che si sarebbe rivelato un nuovo continente,

19. Nel latino medievale si trova la formula *Ars domificativa* [l'arte di costruire una *domus*], cfr. Tosco, 2021, p. 35. Il termine “duomo” corrisponde infatti alla “casa di Dio”.

20. Della filiera delle maestranze si ha un esempio relativo al Camposanto di Pisa, nell'epigrafe apposta sulla facciata, a sinistra della porta est di accesso, che recita: “Nell'anno del Signore 1278, al tempo del signore Arcivescovo pisano Federigo, del signore Potestà Terlato, Operaio Orlando Sardella, Maestro Giovanni [di Simone] edificò” (Magnolfi & Niccolai, 2015, pp. 6-7). Dante descrive nel cantiere della torre di Babele (*Dve* I, vii, 6) una filiera più estesa fino a comprendere gli spaccapietra e i fornitori di materiali: “pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant”.

21. Espressione documentata in una carta dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore; cfr. Verdon, 2023, pp. 10, 146.

22. Il capitello massiccio caratterizza lo stile romanico con le colonne ispirate all'ordine dorico dell'antica Grecia; l'altro ordine, il corinzio, genera lo stile gotico con le colonne alte e slanciate.

23. Allo stesso modo su tre piani possiamo studiare la natura: 1) Idea nella mente di Dio, 2) quale strumento nel cielo e 3) quale sinolo di materia e di forma nel mondo sublnare (Volpini, 1973).

24. In sigla *MP*. I materiali di *Modern Painters* corrispondono ai volumi 3-7 delle opere di

il continente Ruskin" (Leonelli, 1998, p. XVI). A colpire i lettori fu la "sua personalità attrattiva, il suo proselitismo quasi rapace" (Monti, 1974, p. XXIII).²⁵

La sua prosa per la critica d'arte è caratterizzata da una scrittura di ragionamento, ariosa e arguta, non lontana, a volte, dal *pamphlet* polemico, fino ai "timbri più accesi dell'ispirazione profetica" (Bernabei, 1981, p. 10). Può benissimo rientrare in un canone di letteratura artistica, come auspicato da Mengaldo (2015, p. 8), in particolare per la nostra tradizione di prosa: "quasi che un denso libro di un critico d'arte non valesse di più, non fosse altro che per la sua audacia, di tanti poetini o noiosi trattatisti morali. [...] E solo così la storia della nostra letteratura può veramente confrontarsi e intrecciarsi con quella di altre nazioni".

La scrittura di Ruskin è punteggiata da frequenti citazioni di versetti dalle *Sacre Scritture*, a volte ricordati a memoria e comprensibilmente in qualche caso imprecisi. Una familiarità che aveva sviluppato con le letture giovanili della Bibbia,²⁶ secondo un'abitudine quotidiana inculcata dalla madre, devota anglicana e di osservanza evangelica. Si può dire che il culto di Ruskin per la *Commedia* di Dante, maturato lentamente, sia una derivazione di quell'indugiare diuturno, parola per parola, sulla *Sola Scriptura*. In una famosa lettera, scritta da Lucca (città dalle cento chiese agli occhi dei viaggiatori) al padre, Ruskin (1903-1912, vol. 4, p. XXX) descrive il termine delle sue giornate italiane con la lettura di Dante: "With this I end my day, and return home as the lamps begin to burn in the Madonna shrines, to read Dante, and to write to you".

Quella di Ruskin è una confidenza con i sacri testi da uomo medievale colto. Come il Dante *auctor* di *Vita nuova* e *Convivio* era intento a chiosare in prosa financo una "particola" o un breve sintagma dei versi dei sonetti e delle canzoni inseriti nelle due opere.

Dai *Salmi* (92, 4-6; ebr. *tehillim*, le 'lodi') Ruskin pescò la divisa per il rispetto del creato e l'adorazione gioiosa della natura:

Quia delectasti me, Domine, in factura Tua, / et in operibus manuum
Tuarum exultabo.

Ruskin (1903-1912). Ruskin la definiva "un albero che ha solide e ferme radici, ma il cui fogliame si sviluppa per il suo stesso rigoglio in ogni direzione" (1998, citato nel risvolto di sovracoperta); "una grande opera di portata e importanza quasi dantesca" (Leonelli, 1998).

25. Nel 2019, per il bicentenario della nascita di Ruskin il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, in collaborazione con altri atenei e centri di ricerca italiani e inglesi, ha organizzato un convegno, di cui si è data notizia al sito <https://www.dida.unifi.it/art-462-ruskin-200-unto-this-last.html#>. Alcuni contributi sono usciti in un fascicolo speciale di *Restauro Archeologico*; cfr. Caccia Gherardini & Petrelli, 2019.

26. Gibbs & Gibbs, 1974. Per un ricordo diretto cfr. Ruskin, 1984, p. 57.

[Poiché tu mi fai lieto, o Signore, con le tue opere, / fremo di gioia per la festa delle tue mani].

Nel 1877 procurò un “dodecalogo” (dodici aforismi) sui canoni della bellezza, dal titolo *Le leggi di Fiesole*²⁷ (1903-1912, vol. 15), in omaggio ad una gita in collina, di qualche anno prima, che gli aveva ispirato quelle riflessioni. La prima legge dice: “L’arte dell’uomo è l’espressione del suo piacere, razionale e disciplinato, per le forme e le leggi della creazione di cui egli è parte”.²⁸

La Natura [...] fu per lui una presenza mistica, formidabile, sublime, dominante sulle piccole figure umane in primo piano [...] la bellezza del paesaggio rese soltanto più terribile per lui la malvagità dell’uomo (Woolf, 1977, pp. 59-60).

3. Apostoli della bellezza

Il consiglio che Ruskin (1984, p. 169) si sentiva di dare ai giovani diretti a Firenze o a Roma era: “Tenete bene a mente il primo volume del Vasari e i primi due libri di Tito Livio; e poi guardatevi attorno senza chiacchierare e senza ascoltar tante storie”; mostrando così una caratteriale diffidenza verso l’ufficialità degli studi accademici. Con il suo “saper vedere”, attraverso un *innocent eye* o *katà physin* (gr. ant., sc. secondo natura),²⁹ egli difendeva il gusto del *connoisseur* dilettante (il padre commerciante di liquori era anche un collezionista d’arte), più che del severo critico attribuzionista (vd. Levi, 1989).

Gli scritti danteschi di Ruskin si trovano prevalentemente nel vol. 3 di *MP* [1856],³⁰ proprio per il forte valore della poesia dantesca quale repertorio vasto e di qualità ai fini di una esemplificazione dello “stile grandioso” in relazione all’arte.

Un gruppo di “primi appunti metodici per una lettura sistematica di Dante” Ruskin aveva raccolto sparsamente nei diari, all’altezza del biennio 1848-49.³¹ Man mano che perfezionava la conoscenza dell’italiano, anche grazie alla lettura

27. Nell’ed. Gurrieri, 2012, il sottotitolo recita: “tutta la grande arte è lode”.

28. Citata in Gurrieri, 2012, p. 9.

29. Con lo pseud. *Kata Phusin* Ruskin si firmò negli scritti su *The Poetry of Architecture* raccolti nel 1837 (Ruskin 1909); prima incursione di Ruskin nella storia dell’*ars architectonica*, considerata la madre delle arti.

30. Ruskin 1903-1912, Vol. 5 (la parte IV, *On many things*); corrisponde a Ruskin, 1998, pp. 847-1224, “dedicata a diversi problemi”. Tuttavia ci si può avvalere del *General Index* dell’*opera omnia* di Ruskin (1903-1912, vol. 39): da una interrogazione per il solo nome “Dante” si trovano più di duecento occorrenze.

31. Le note sono rimaste inedite fino alla pubblicazione di Ruggiero Corradini, 1990, p. 118. Gli editori dei diari non le hanno considerate per l’edizione, pur dandone notizia. Per

di Dante,³² in Ruskin aumentava la capacità di gustare i suoni di quella lingua che l'amico Byron aveva definito in versi accattivanti del 1818:

La lingua, poi, quel latino bastardo
morbido come il bacio di una donna,
che vibra come scritto sul raso,
sillabe respiranti il mezzogiorno,
le liquide che scorrono gentili,
dove nessun accento suona rozzo
come le gutturali nordiche, grugniti
o fischi che sputiamo, scoppiettanti.³³

Ruskin dunque riuscì gradualmente ad apprezzare “la concisione e la melodia di Dante pari a quella di un ruscello” [the conciseness and the rivulet-like melody of Dante].³⁴ Anche solo scorrendo l'indice di *Pittori moderni* (Ruskin, 1998) troviamo l'ossatura della sua estetica: “Natura delle idee indotte dall'arte”, con dei valori chiave analizzati singolarmente (pt. I, § 1); “La verità dell'acqua” (pt. II, § 5) e di altri elementi naturali nella rappresentazione artistica; “La bellezza delle montagne”, “delle foglie”, “delle nuvole” (ptt. V-VII).

Le similitudini realistiche e tratte dai fenomeni naturali del poeta fiorentino sono lodate per l'accuratezza dei dettagli. Spesso sono delibate “sfumatura per sfumatura” con l'occhio di un pittore provvisto “della fusione tra *sight and insight* [introspezione], tra visione e intuizione immediata di una realtà fisica e spirituale al tempo stesso attraverso il miracoloso equilibrio tra movimento e stasi delle immagini” (Ruggiero Corradini, 1989, p. 115).

“Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero” (*Pg* XII, 67-68). In una lettura dantesca poi trascritta, Ruskin consigliava ai suoi uditori di imparare “a memoria quel passo” per averlo come riserva di salute mentale e quale guida durante le visite ai monumenti d'arte: “e se avete occasione di andare a Pistoia, guardate i bassorilievi di terracotta policroma di della Robbia sulle sette opere di misericordia sul frontone dell'ospedale [and note especially the faces of the two sick men—one at the point of death, and

un'antologia dei suoi commenti al poema, quelli giunti a stampa, cfr. Ruskin, 1903.

32. Le edizioni italiane del poema possedute da Ruskin, andate disperse, erano le *Terze Rime* (Aldo Manuzio: Venezia 1502); un esemplare della *Divina Commedia* “ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca” (Manzani: in Firenze 1595). Cfr. Ruggiero Corradini, 1990, pp. 120-121, nota 5, che ha consultato delle schede di catalogo della biblioteca privata di Ruskin.

33. Byron, 2009, pp. 58-59.

34. Ruskin, 1903-1912, vol. 10, p. 307 (in nota).

the other in the first peace and long-drawn breathing of health after fever] e saprete cosa intendesse Dante” con quei versi.³⁵

Il bagaglio iconografico del critico d'arte si alimenta, pertanto, di segmenti descrittivi e coloristici che provengono dalla lettura della *Commedia*, ormai interiorizzata negli scorci più felici e potenti dalla memoria visiva di Ruskin. Un esempio di questo tipo è dato dalla descrizione del variegato “dosso” di Gerione (*If*XVII, 7-18) che viene giudicato da Dante iperbolicamente superiore agli arabeschi dei “drappi Tartari o Turchi” (v. 17). La *texture* seducente per “grazia e colore arabi” (Ruskin, 1984b, p. 275) della cotenna di Gerione sarebbe arrivata, come per un campionario di tessuti, fino alla lettura-contemplazione di un paio di dettagli minimi presenti nel ciclo delle nove grandi tele (telèri) di Vittore Carpaccio per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, a Venezia: il “povero drago”³⁶ colpito dal *miles Christi* trionfante e il manto screziato delle vesti di un sultano.³⁷

Anche nelle *Mattinate fiorentine* Ruskin adotta la lettura simbolista dei colori, a proposito di “quella fiera a la gaetta pelle” (*If*I, 42), sentita quale un presagio di tentazione per il giovane individuo ritratto in un affresco di Santa Maria Novella (Ruskin, 1984, p. 259). Stiamo parlando di una città che dei mestieri della tessitura (con le Arti maggiori della Lana e della Seta, quella minore dei Linaiooli), aveva fatto la sua fortuna commerciale. Ruskin (1984, p. 236) infatti indugia nella descrizione della formella con soggetto la *Tessitura*, alla base del campanile di Giotto:

Il volto chino della donna intenta al telaio assomiglia più a un disegno di Leonardo che ad una scultura [...] e la sequenza dei filamenti, e con essi la maniera di far percepire la differenza fra una superficie ruvida e una liscia [...] mentre sul piano storico indica che l'arte della tessitura è opera di regine e non di villiche, tanto è vero che la scena si svolge in un palazzo.

Egli mette, a volte, in dialogo i paesaggi visitati o rappresentati in dipinti osservati con luoghi e azioni resi poeticamente da Dante e tesaurizzati dal

35. Il passo è citato da Ruggiero Corradini, 1985, p. 302. Sua la trad. da Ruskin, *Works*, vol. 20, 1903-1912, pp. 286-287, mentre la lacuna nella citazione è stata colmata con l'originale tra parentesi quadre. Ruskin fa riferimento allo Spedale del Ceppo, fondato nel 1277; il fregio in maioliche si snoda al di sopra del loggiato esterno, capolavoro della scultura rinascimentale, fra le opere più note ed emblematiche di Pistoia.

36. Tra le tavole di *MP* 5 (Ruskin 1903-1912, vol. 7, tav. tra le pp. 402-403), appare un disegno di Gerione di mano di Ruskin, confermato dall'amato pittore Turner: “La simbologia del serpente sarà sempre centrale nella tipologia ruskiniana, fino ad invaderne perfino il subconscio nelle tragiche allucinazioni degli attacchi schizofrenici” della tarda età (Ruggiero Corradini, 1990, p. 133).

37. “The wonderfulest of Venetian Harlequins this, – variegated, like Geryon, to the innermost mind of him – to the lightest gleam of his pencil” (*Works*, vol. 24, p. 340; *St. Mark's Rest = Il riposo di San Marco*).

viaggiatore-critico d'arte con una visività da 'sciamano' a tratti sorprendente.³⁸ Nel viaggio a Cuma Ruskin si figura il fenomeno naturale delle ceneri e della lava vulcanica come di un inferno visibile, pur non avendo ancora letto un verso di Dante. Quel riconoscimento a posteriori di un luogo già visitato avverrà leggendo la terzina di *Pg* III in cui il Virgilio dell'oltretomba accenna al sepolcro in cui riposa "lo corpo dentro al quale io facea ombra" (v. 26), a Napoli. Accade che in quei potenti versi – "Napoli l'ha e da Brandizio è tolto" (v. 27) – Ruskin constati che "non la sola Napoli, ma l'Italia tutta per sempre si soffuse della loro sacra luce".³⁹

In Italia uno dei primi studiosi a rivolgere l'attenzione al Ruskin 'dantista' fu l'anglista Federico Olivero (1925) che insistette sull'aspetto della "figurazione poetica" recepito dal critico inglese: "una mente non immaginativa nulla vede dell'oggetto che essa ha da descrivere, ed è perciò affatto incapace, poi che essa stessa è cieca, di porre alcunché innanzi agli occhi del lettore" (Ruskin, *MP* 1 [*Works*, vol. 3, p. 315]). La circolarità ermeneutica affiora a monte in versi di accurato realismo che Dante utilizza nella *fictio*, e a valle nell'acuto lettore Ruskin che ritrova certe descrizioni dantesche in luoghi da lui attraversati nei viaggi da e per l'Italia. È Olivero (1925, pp. 9-10) che cita in italiano il fenomeno ipotizzato da Ruskin:

Tra Lerici e Turbia la più diserta,
la più romita via è una scala,
verso di quella, agevole ed aperta (*Pg* III, 49-51).

Le similitudini con cui Dante illustra la rapida ascesa al primo balzo del monte del Purgatorio sono tutte prese dalla Riviera di Genova, al tempo del Poeta attraversata probabilmente per mezzo di sentieri non poco pericolosi. Le immagini non potevano esser derivate da miglior fonte,

38. Ruggiero Corradini (1990, p. 150) scrive di quando Ruskin ritrovò il gesto di "Caron dimonio" che "batte col remo" le anime dannate (*If* III, 109-111) in un particolare del *Giudizio universale* della Cappella Sistina: "Michael A. Charon taken from this" (da una annotazione a margine nell'edizione posseduta da Ruskin della *Commedia* nella trad. Cary, 1844). Henry Francis Cary (1772-1844), *The Vision or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*, varie edizioni nel 1814, 1819, 1844 e 1870. Le ultime tre edizioni, appartenute a Ruskin, sono postillate e si conservavano nella Biblioteca della Bembridge School, nell'Isola di Wight, istituzione creata a ricordo della pedagogia del pensatore inglese. Successivamente le collezioni d'arte, di libri, di materiale manoscritto e di memorabilia sono state spostate nella Ruskin Library di Lancaster. Ruskin in alternativa leggeva il poema nella versione più recente di Cayley (stampata tra il 1851 e il 1855), che conserva la terza rima dantesca.
39. Ruskin 1903-1912, vol. 35, p. 288 (*Praeterita*, 1885-1889, vol. 2.III, *Cumae*). La trad. è in Ruggiero Corradini, 1989, p. 60. Mario Praz ha definito l'autobiografia postrema, rimasta incompleta, di Ruskin "uno dei più notevoli libri di *confessioni* che siano mai apparsi in ogni letteratura". Il titolo probabilmente è un calco del verso di *Pd* XXIII, 53-54: "mai non si stingue / del libro che 'l preterito rassegna", dalla riflessione di Dante *viator* dopo l'invito di Beatrice: "Apri li occhi e riguarda qual son io" (v. 46).

poiché questi tratti della riviera, nel modo con cui essi dominano i golfi del mare, e poich'essi sono esposti al pieno ardore del sole nel sud-est, corrispondevano esattamente alla situazione del sentiero [...] sulle balze che guardano sul mare che circonda il Purgatorio (*MP* 3, [*Works*, vol. 5, p. 304]).

I maestri dell'immaginazione creativa in poesia,⁴⁰ secondo Ruskin, sono stati Omero, Dante e Shakespeare: poeti che padroneggiano “tutti i sentimenti nella loro estrema pienezza”,⁴¹ fino ad arrivare a delle epifanie. Tale concetto, sia pagano che cristiano, reso famoso da Joyce (Frangne, 2020, p. 51), è riconducibile, sempre a detta di Ruskin, per un autore “alla sua capacità di comporre assecondando la verità espressa dalla natura”.⁴²

La pittura non fa che restituire e fissare quel che si epifanizza attraverso il moto incessante delle trasformazioni di forma, tono, luce e colore della natura: ovvero, il fenomeno naturale è autonomo e la pittura, che se ne fa interprete, lo coglie e conserva per strapparli alla irripetibilità del suo essere momentaneo. Natura e arte si legano in un rapporto strettissimo, in cui la prima tende ad assorbire e potenziare l'altra, a prestarle i propri occhi e a guidarne il pennello (Leonelli, 1998, pp. XXIV-XXV).⁴³

4. Firenze e Dante: buon governo e cantor rectitudinis

Due opere hanno segnato la fama di Ruskin in tutta Europa e nella cultura anglo-americana: *Le pietre di Venezia* (1851, 1853; in 3 voll.)⁴⁴ e *Mattinate fiorentine* (1875-1877).⁴⁵ Pur nella diversità delle città-principato poste sotto la lente odeporica, le due opere sono accomunate dall'essere una guida erudita di viaggio (nel genere degli *Handbook for travellers* di età vittoriana);⁴⁶ inoltre sono arricchite da un apparato di illustrazioni tratte dai disegni eseguiti da

40. Lo schema, presente già in Coleridge, seguito da Ruskin in *MP* è: “L'immaginazione crea, la fantasia combina”. Per una ricognizione dei due termini nella storia dell'estetica, cfr. Orsini, 1943.

41. Ruskin citato in Olivero, 1925, p. 7.

42. Leoni, 2014. In modo affine al fenomeno descritto da Wordsworth della *fulguratio mentis* etica.

43. Probabile eziologia critica di questo passaggio è la nota di Ruskin, riportata da Olivero, 1925, p. 6: “appunto perché l'arte vede distintamente è carattere di ogni vera, alta cosa ideale di essere stata studiata quasi a dire dalla vita, e includere particolari di subitanea familiarità”.

44. Ruskin, 1903-1912, voll. 9-11. L'opera più organica della sua produzione. Venne fatta un'edizione ridotta in un solo volume, ad uso dei “viaggiatori”. Anche l'ed. italiana che ancora si trova in libreria è in un solo volume.

45. Le descrizioni fiorentine, scandite in sette mattinate, erano state presentate in alcune *Lectures* tenute a Oxford, dove Ruskin insegnò nel decennio 1875-1885 sulla cattedra di storia dell'arte. Esse conservano il “tono disinvolatamente cattedratico, di una discorsività sempre pronta ad impennarsi e a autoproliferare laddove il discorso si impegna in temi retorici” (Monti, 1974, p. XXXIV).

46. Da una definizione sprezzante di Robert Louis Stevenson, che definì i connazionali all'estero

Ruskin, con varie tecniche⁴⁷ ma sempre fedeli all'occhio mentale dell'autore che vuole catturare su carta lo spirito cristallizzato del luogo, sia che si trattasse di vestigia architettoniche, di paesaggi,⁴⁸ di quadri o di sculture, e non ultima la poesia.⁴⁹ Un *corpus* che oggi rappresenta una documentazione storico-artistica di prim'ordine per le "arti sorelle", considerate nel Medioevo attività meccaniche.

Con una disinvoltura fascinosa per il "pedale di forza retorica" usato (Monti, 1974, p. XIX), Ruskin si prende delle licenze nel riferire gli episodi storici perché gli preme trasmettere l'esempio morale più che restituire l'obiettività dei fatti. I due ritratti di città sono concepiti da storico dell'architettura che "should live as little in cities as a painter" [dovrebbe vivere da poco in città, come un pittore],⁵⁰ con cavalletto e tavolozza dietro. "I have always considered architecture as an essential part of land-scape; and I think the study of its best styles and real meaning one of the necessary functions of the landscape-painter" (Ruskin, 1903-1912, vol. 5, p. 130).

Venezia ha l'antefatto in *Torcello* (titolo di un capitolo delle *Stones of Venice*),⁵¹ la piccola isola, nei pressi di *Altinum* (oggi sito archeologico),⁵² famosa per i suoi mosaici sacri, tra i quali una *Madonna Odigitria* (gr. bizantino per "colei che conduce") e un *Giudizio universale*.⁵³ I tre volumi descrivono infatti un ciclo storico: di fondazione; dei fastigi di storie del mare; di decadenza e corruzione.

Le reali pietre di Venezia servirono a Ruskin come pietre di paragone [...]. Ma in luogo di una unità tediosa sul tipo della cronaca, egli riuscì ad evocare un dramma tipo quello allegorico, in cui la sequenza dei dogi e degli stili segna non soltanto i momenti della storia di Venezia, ma anche

una "tumultuosa marmaglia", possiamo intuire i primi segnali del moderno turismo di massa.

47. Il vol. 38 delle *Works* (Ruskin 1903-1912) contiene un *Catalogue of Ruskin's Drawings*. Ruskin beneficiò anche della fotografia come documentazione per i suoi scritti d'arte su Venezia e Verona; cfr. Arrhenius, 2005.
48. Ruskin, 1998 (pt. IV, capp. 14-15), *Il paesaggio medievale*. I. *I campi*; II. *Le rocce*.
49. Ruskin fu anche un comparatista in letteratura per dei confronti stringenti che stabilì tra Dante e Milton del *Paradise Lost* (1667); tra i due quasi sempre i versi di Dante uscirono vincenti.
50. Ruskin, 1903-1912, vol. 8, p. 136.
51. Ruskin, 1974a, pp. 42-43, 50-51. Nell'edizione delle *Works Torcello* si trova in Ruskin 1903-1912, vol. 10, pp. 17-35.
52. Ruskin, 1974a, p. 43. In nota, a p. 213, l'autore ammette l'imprecisione storica voluta: riferimento "fantastico ed anche fallace. [...] Aquileia e non Torcello fu la vera madre di Venezia".
53. La storica dell'arte Laura Pasquini (2020) ha ipotizzato un viaggio di Dante nella laguna veneta, con visita ai mosaici della basilica di santa Maria Assunta a Torcello, facendosi forte dei dettagli accurati cui Dante ricorre nel descrivere l'Arsenale di Venezia nella similitudine di *IfXXI*. Per un riepilogo del problema di Dante a Venezia, cfr. Lombardo, 2021, p. 31.

le forze che lottano per l'integrità estetica e in vero per la sopravvivenza della città stessa (Rosenberg, 1987, p. III).

Un analogo sviluppo si è verificato con l'antico insediamento di Fiesole, che è stata l'anticamera nobile del successo mercantile di Firenze: "Madre e figlia le vedete tutte e due nella loro vedovanza" (chiosa Ruskin).⁵⁴ Rapporti e analogie di cui il critico inglese era sempre alla ricerca per trarne un segreto insegnamento, anche in funzione di *memento* per le sorti dell'Impero britannico. Secondo quella che è stata definita una "morality of style" (Bloom, 1965, p. 335), o per usare le parole del medesimo Ruskin: "ogni grande prodotto della pittura o della letteratura [...] è un'asserzione di legge morale, così rigida, se ben la si esamini, quanto le *Eumenidi* o la *Divina Commedia*".⁵⁵

Egli infatti era propenso a vedere nello stile architettonico di una città, come in una filigrana *sub specie artis*, la sua storia morale: voleva far credere alla "connessione dell'arte di una città con la sua indole" (Monti, 1974, p. XIX). Pertanto la categoria del 'grottesco' tocca Venezia nella terza fase della sua storia: quella del Rinascimento, o del barocco, con i mascheroni deformi della scultura sacra e profana, collocati al sommo degli archi o sulle facciate degli edifici, per un livello caricaturale cui l'arte si era ridotta (Bernabei, 1981, p. 19), ma non Firenze che resta, nella percezione del *promeneur solitaire* inglese, ordinata "foglia per foglia pietra per pietra, sopra il fondale di un quadro preraffaellita" (Monti, 1974, p. XXXII). Si pensi al nitore del famoso dipinto dell'inglese Henry Holiday (1884), con l'incontro tra Dante e Beatrice all'inizio del ponte Santa Trinita.⁵⁶

La curiosità per il dettaglio portava Ruskin a passare, con "perentoria impertinenza",⁵⁷ dal vedutismo pittorico a volo d'uccello all'analisi del simbolo gigliato di Firenze (*Iris Florentina*).⁵⁸ La Madonna del Fiore è la Maria che tiene tra le dita della mano destra, come uno scettro, il giglio: secondo l'iconologia

54. Cfr. Cardini, 1970. In *Ep.* VI, [24] i fiorentini sono additati con un'apostrofe: "O miserrima progenie dei Fiesolani". Per altri rapporti intratestuali vd. *If* XV, 61-63 e *Pd* XV, 125-126.

55. Ruskin, 1903-1912, vol. 29, p. 257).

56. Lanza, 2014, p. 9; De Sanctis, 1955, p. 172. Cfr. Ciardi Dupré Dal Poggetto, 2001; Balducci, 2019.

57. Brilli, 1984, p. 31. Bernabei, 1981, p. 21: "per l'intenzione esplicita di analizzare le leggi del costruire secondo un ordine di criteri e di valori del tutto estraneo alla tradizione della letteratura artistica, almeno da Vitruvio a Quatremère de Quincy".

58. Cfr. Ruskin, 1984, p. 23, dove è riportato un suo acquerello del fiore (1871). Un'altra sua passione fu infatti la botanica, con le escursioni fin da giovane nella campagna inglese; abitudine continuata nei soggiorni italiani: "Era uso di Ruskin raccogliere fiori nei colli fiorentini da mettere a riscontro con quelli dipinti dai maestri toscani che andava studiando" (Brilli, 1984, p. 22). Cfr. le "genzianelle" segnalate da Ruggiero Corradini (1990, p. 129), a riprova del suo gusto metodico per l'osservazione dei fiori e delle piante: soggetti che dal gotico medievale trasmigreranno nella pittura dei Preraffaelliti e nello stile Liberty. Anche

simbolo del Cristo. Ruskin (1998, p. 1074) ci ricorda che “i fiori [...] nell'animo medievale rappresentano l'opera principale di Dio”. Sono tecnicamente una “ierofania” che si declina a Firenze quale arma cittadina. La quale si ritrova nel conio di un lato della moneta destinata alla primazia commerciale in Europa: il fiorino d'oro,⁵⁹ che nella sua originale versione araldica era d'un argento lucente prima che fosse “per division fatto vermiglio” (*Pd* XVI, 154) a causa delle lotte fratricide. Ma Ruskin, per amor di simbologia, è pronto a spariagliare le carte pur di far tornare una sua suggestione:

Il fatto che il giglio di Firenze fosse cangiato in rosso è un emblema – inconscio, badate, ma non meno importante – che l'umanità si riappropriava dei propri diritti, che il periodo della guerra fine a se stessa era terminato. Il suo rosso fulgente non era quello della città di Dite, ma quello della Carità “ch'a pena fora dentro al foco nota” (*Pg* XXIX, 123).⁶⁰

L'iconologia è ancora necessaria per capire la “croce fiorita” della Colonna di san Zanobi (nella piazza del Battistero), un soggetto scaturito dall'antico tema dell'*arbor* o *lignum vitae*⁶¹ che si fonde con la storia della croce di Cristo, simbolo della Resurrezione, della vita che rinasce dalla crocifissione: “Fiorenza, fior che sempre rinovella”.⁶²

“Così è germinato questo fiore” (*Pd* XXXIII, 9) recita san Bernardo nell'orazione alla Vergine, secondo l'amato linguaggio della mistica medievale che pone la simbologia floreale come un arco-segno destinato a designare una topografia celeste con evidenti correlati architettonici. La “circular figura” (*Pd*

qui possiamo evidenziare una tangenza con Dante e il suo poema, ossia il nucleo della flora nei versi della *Commedia*, cfr. Di Santo, 1993.

59. Sull'altro lato della moneta fiorentina, coniata dal 1252, vi è effigiato san Giovanni, patrono della città: “la lega suggellata del Batista” (*If* XXX, 74). Le due figure, la Madonna del Fiore e il Battista, sono solidali (“igualmente”, *Pd* XXXII, 39) per posizionamento nella gerarchia della “milizia santa” (*Pd* XXXI, 2), ossia al colmo delle calotte emisferiche in cui si articola “l'alto trionfo del regno verace” (*Pd* XXX, 98).
60. Citato da Brilli, 1984, pp. 61-62. L'attenzione e padronanza che Dante aveva per i colori, al pari di un pittore o di uno ‘speziale’, è colta e apprezzata da Ruskin, il quale indugia sulle sfumature di significato di uno stesso colore in base al contesto d'uso: Dante usa un francesismo, “oriafiamma” (*Pd* XXXI, 127) < *oriflamme* (fr.) < *aurea flamma* (lat.), per descrivere il rosso acceso di “carità” (vv. 49, 110; una delle virtù teologali) in corrispondenza del seggio celeste della Gloria di Maria, dove vige la connotazione “pacifica” (v. 127) del colore in questione.
61. In *Pg* XXXII Dante ricorre per la ‘sacra rappresentazione’ allegorica ad un albero simbolico, dapprima spoglio e privo di ogni foglia, poi fiorisce rigogliosamente: “s'innovò la pianta, / che prima avea le ramora sì sole” (vv. 59-60).
62. Suona bene il v. 93 della canzone di Guittone d'Arezzo, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*. Biagi, 1925, lo riprese per intitolare un suo libro di “quadri e figure di vita fiorentina”. “Firenze è come un albero fiorito” declama il personaggio di Giacomo Puccini nell'opera comica *Gianni Schicchi*, su libretto di Giovacchino Forzano, ispirato al falsario di *If* XXX; cfr. Cardini, 2004, p. 15.

XXX, 103) della “candida rosa”⁶³ (*Pd* XXXI, 1) può assimilarsi al rosone per dimensione e forma, “sì grande lume, quanta è la larghezza / di questa rosa ne l'estreme foglie!” (*Pd* XXX, 116-117), “gran fior” (*Pd* XXXI, 10), ossia alla vetrata circolare presente solitamente sull'asse principale della navata di una chiesa. Questo ornamento sacro sembra anche suggerirci il culmine del fiume di luce generato dalle faville rossegianti (*sc.* i beati): “di sua lunghezza divenuta tonda” (*Pd* XXX, 90 e *passim*). Un altro effetto è dato dal “gioioso senso della luce e del colore nell'abside traforata” (Ruskin, 1984b, p. 275). Una sensazione di stupore che sempre Dante ci consegna nei versi di *Pd* XXXI, 43-44, 46-48: “E quasi peregrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando, / [...] / sù per la viva luce passeggiando / menava iò li occhi per li gradi, / mo su, mo giù, e mo recirculando”.

Se Dante è stato l'architetto ideatore della struttura del suo poema-cattedrale,⁶⁴ allo stesso tempo è stato anche il maestro di muro e lo sbizzaritore⁶⁵ che si è occupato dell'ornamentazione con le colonnine, a volte tortili, finemente scolpite e cesellate con fregi fitomorfi.⁶⁶ Le regole dell'arte per il Poeta sono state il ritmo dell'endecasillabo⁶⁷ (Beccaria, 1973), la terzina a rima incatenata, la divisione in tre cantiche più un canto proemiale con funzione di “nartece”,⁶⁸ riassumibile nella formula numerica 1 + 33 + 33 + 33, ossia un'ordinata e

63. Malato, 2018: “L'architettura è quella del fiore, con i petali degradanti verso l'interno, fino a un centro, giallo (dove sono gli stami), che è la parte meno rilevata: *nel giallo de la rosa sempiterna, / che si digrada e dilata e redole* (*Pd* XXX, 124-125) [...] descritta come un grande anfiteatro circolare (meglio, emisferico)”. Su eventuali incoerenze della rappresentazione dell'Empireo, da parte di Dante o dei suoi interpreti, cfr. Tavoni, 2024.

64. L'analogia della *Divina Commedia* con una cattedrale venne suggerita a Ruskin dall'amico Carlyle (l'altro profeta dell'Inghilterra vittoriana), quando paragona, in uno scritto del 1841 (2013, p. 87), il poema di Dante ad “a great supernatural world-cathedral, piled-up there, stern, solemn, awful” (*The hero as poet*). Nello stesso giro di anni anche il francese Ozanam (1841), usò questo paragone che ben presto sarebbe diventato un luogo comune.

65. Cfr. Assunto, 1970 e *Mn* III, iv, 1: “velut artifex inferior dependet ab architecto”, con la similitudine del rapporto tra Impero e Chiesa abbastanza comune nel repertorio della trattatistica della Scolastica, in particolare da Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles*. Il rapporto gerarchico nel cantiere si coglie anche nella formella a bassorilievo dedicata all'*Edilizia*, nel campanile di Giotto a Firenze, dove i tre lavoranti sono, pur in primo piano, di dimensioni diverse: “Sono ormai sicuro che la figura maggiore rappresenti il Potere civile come nell'affresco del Lorenzetti a Siena. La rozzezza delle figure minori potrebbe costituire una garanzia della loro autenticità” (Ruskin, 1984, p. 235); qui il critico inglese mostra la preferenza per degli artefatti non perfetti, ma espressione genuina di chi li ha eseguiti.

66. Sul “fregio” ornamentale Ruskin si sofferma notando che nel linguaggio dell'architettura corrisponde all'ingl. *Friezes*. Ma si ricorda anche della descrizione del blasfemo Capaneo, i cui “dispetti / sono al suo petto assai debiti fregi” (*If* XIV, 71-72). Oltre a motivi vegetali, le decorazioni erano a tema antropo- e zoomorfo; cfr. Thoumieu, 1997.

67. Nell'*Ep. a Cangrande IX*, [26] si legge “quilibet cantus dividitur in rithimos”.

68. Dal gr. *nárthn̄x* (lat. *narthex*), “bastone, flagello”: simbolo di pentimento e punizione. In architettura è lo spazio posto fra le navate e la facciata principale della chiesa, ha la funzione di un corto atrio, largo quanto la chiesa stessa. Esattamente la funzione di ‘vestibolo’ proemiale

armonica tavola delle geometrie, specchio analogico dell'ordine perfetto dell'universo emanazione del pensiero divino.

La vita di Dante ci offre un episodio vissuto pertinente ai temi che stiamo trattando. Nel Battistero, dalla pianta ottagonale, verso il quale Ruskin (1984, p. 87) è prodigo di ammirazione, il neonato Durante fu battezzato nel marzo 1266: "nel mio bel San Giovanni". Il riferimento dantesco è dato dal paragone delle vasche dei "battezzatori", per forma e misura, con la visione della "piena la pietra livida di fòri" nella terza bolgia (del cerchio VIII di Malebolge) dei Simoniaci (*If*XIX, 14, 17-18).

Secondo Ruskin siamo di fronte a un perfetto esempio delle "equivalenze verbali"⁶⁹ (*verbal account*) che comunicano un aspro abisso da scenario infernale:

O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
[...].
Io vidi per le coste e per lo fondo
[...].
Là giù per quella ripa che più giace (*If*XIX, 10-11, 13, 35).

Nei mosaici della volta del Battistero di San Giovanni non manca il soggetto canonico del *Giudizio universale* e di altri temi sacri, di fatto le tre cantiche dantesche viste in un solo colpo d'occhio. Una visuale che Dante dovette avere davanti agli occhi fin dal battesimo, e che imparò a interpretare man mano che si faceva adulto, passando per quello stadio di semi-consapevolezza che Ruskin racconta in un episodio dell'autobiografia *Praeterita* (1983, pp. 78-79): allorché giovinetto provò un "senso di sorpresa e di sgomento quando [...] entrai in una chiesa al lume di candela: mi parve una visione preliminare del Giorno del Giudizio". Dante e Ruskin, a distanza di più di cinquecento anni, ebbero così un'esperienza visiva comune di "estrema nitidezza della lettera": un concetto che il critico inglese rende nei testi solitamente con l'aggettivo *graphic* ("ben disegnato", Ruggiero Corradini, 1990, p. 123), e probabilmente ne rimasero segnati nel duplice ruolo di osservatori prima e poi da adulti, di poeta il primo e di critico d'arte il secondo.

svolta da *If*I per l'itinerario spirituale della salvezza: "sì ch'io veggia la porta di san Pietro / e color cui tu fai cotanto mesti". / Allor si mosse, e io li tenni dietro" (vv. 134-136).

69. Per Roberto Longhi esse procedono "quasi geneticamente, a seconda cioè del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa" (Mengaldo, 2015, p. 8). Dal battezzatoio si riemerge quando si viene ammessi alla comunità cristiana; nel contrappasso dei Simoniaci vi si affoga a testa in giù per significare l'aberrazione dalla Chiesa (*If*XIX, 22-30). Per la 'Città di Dite', posta nella parte del basso Inferno che va dal sesto al nono cerchio, caratterizzata da elementi di alterità ed estraneità architettonica, come le empie "meschite" (*If*VIII, 70), cfr. De Laurentiis, 2018.

Il diario delle visite di studio di Ruskin si dipana in sette “mattinate fiorentine”⁷⁰ perché è l’ora migliore del giorno per godere di un monumento, con la tersa luce propizia per l’osservazione della torre-campanile di Giotto.⁷¹ Alla sua base si trova una *summa* iconografica della “perfetta scuola d’arte cristiana” (Ruskin, 1984b, p. 264), articolata in formelle in bassorilievo opera di Andrea Pisano, con il figlio Nino e aiuti di bottega nel XIV sec., conclusa il secolo seguente da Luca della Robbia: in tutto sono 26 esagoni e 28 losanghe sovrapposte in due registri; i soggetti “inscenano aspetti della vita con immagini di attività lavorative⁷² e d’influssi superiori” (Verdon, 2023, pp. 77-89). “In questi bassorilievi sono le pietre miliari della torre più perfetta costruita in Europa” (Ruskin, *Leggi di Fiesole*, citato da Gurrieri, 2012, p. 6).⁷³

La basilica di *Santa Croce* fu visitata e descritta nella “Prima mattinata”. La posa della prima pietra risale all’anno 1294, su progetto di Arnolfo di Cambio, *magister* di scultura dopo essere stato allievo di Nicola Pisano e al contempo “il più famoso ed esperto costruttore di chiese [...] sotto di lui la tomba gotica raggiunse forme perfette;⁷⁴ e la chiesa gotica italiana la propria forma ideale” (Ruskin, 1984b, p. 277).⁷⁵ All’interno di Santa Croce si ammira il ciclo degli affreschi “che Giotto, consigliato da Dante, per i Francescani continuamente dipingeva” (Ruskin, 1974b, p. 5). La “Quarta mattinata” è dedicata al *Libro a volta* del Cappellone degli Spagnoli, nella basilica di Santa Maria Novella, con il celebre affresco del *Trionfo della Chiesa militante* eseguito da Andrea di Bonaiuto.

70. Il simbolo numerologico torna nell’opera *Le sette lampade dell’architettura*, ossia i valori chiave dai quali esaminare la storia dell’arte delle costruzioni: sacrificio, verità, potenza, bellezza, vita, memoria, obbedienza.

71. *La Torre del Pastore (The Shepherd’s Tower)* è il titolo della “Sesta mattinata”.

72. Nella Firenze medievale le arti e i mestieri erano organizzati in corporazioni, sorte tra XII e XIII sec.; ciascuna con uno statuto, una sede e un patrono. Tra le 14 Arti minori vi era quella dei maestri di Pietra e di Legname, protetti dai santi Quattro Coronati. Alcuni soggetti delle formelle, per limitarci alle attività che stiamo trattando, sono l’Architettura; la già menzionata *Edilizia*; *Fidia*, ossia la scultura; *Apelle*, ossia la pittura (tutti esagoni).

73. Si nota che la medesima etichetta elogiativa, “central building of the world”, era stata assegnata in precedenza al Palazzo Ducale di Venezia. Di entrambi gli edifici Ruskin fornisce una dettagliata descrizione: delle formelle per il Campanile, e dei capitelli scolpiti per il Palazzo veneziano.

74. Qui Ruskin si riferisce al monumento funebre di Bonifacio VIII (1303) che Arnolfo aveva realizzato nella basilica di San Pietro, Grotte Vaticane, su committenza pontificia, ma non fu il solo di questo tipo progettato.

75. In un documento d’incarico Arnolfo è definito: “Capudmagister laborerii et operis ecclesiae Beate Reparate”: Santa Reparata è la chiesa preesistente su cui sarebbe sorto il nuovo duomo di Firenze (vd. la nota 14). Per lo scavo d’archivio cfr. Guasti, 1974, p. 20, doc. 24 (primo aprile 1300). Per lo stato delle arti figurative e dell’architettura in riva all’Arno nell’età di Dante, finché vi visse, cfr. Tartuferi & Scalini, 2004; Frati, 2021.

Il fatto poi che Dante e Ruskin nelle loro opere si siano spesi per propagare quei frutti della sacralità li rende meritoriamente “apostoli della bellezza” (La Sizeranne, 1897).

E, sebbene, l'oggetto della nostra indagine sia, chiaramente, la bellezza che sboccia dalla verità, mi trovo tuttavia costretto a raccogliarla dallo stelo e non dai petali. Non sono in grado di afferrare la bellezza, né di esserne certo per un momento, se non per il fatto di sentirla attraverso questo forte stelo (Ruskin, 1998, p. 954).

La metafora delle parti componenti un fiore (i petali, lo stelo) veniva a Ruskin (1983, p. 84) dall'attenzione per gli “elementi essenziali nelle cose da disegnare, in modo da astrarli decisamente”; egli infatti fu insegnante di disegno dopo aver appreso la tecnica fin da bambino da un maestro privato, ma sempre con una certa riluttanza, da autodidatta, verso il percorso consueto di apprendimento. Viene fatto di pensare, in un'ecfrasi suggestiva, a Dante autoproclamatosi disegnatore: “ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette” (*Vn XXXIV*, 1), in una maniera dilettesca ma sentita dal profondo, proprio come sarebbe piaciuto a Ruskin (2009) se avesse avuto il poeta fiorentino come discepolo.

Una situazione, quella di Dante ‘madonnaro’ di angeli, forse precorritrice della serialità dell'*Angelus Novus* di Paul Klee, risultato della “percezione metafisica” della realtà che portò il pittore tedesco a replicare una cinquantina di esemplari del dipinto. Variazioni sul tema dunque, come quelle di Dante poeta che si ricordò e scrisse di Beatrice per tutta la vita: per usare delle categorie ruskiniane, prima per la sua *beauty* (mimesi dell'organico, per es. la simbologia del nove) e in seguito per il suo *power* (energia mentale, *sc.* ‘colei che dà beatitudine’).⁷⁶

L'arte cristiana, dunque, nel pantheon di Ruskin, ha due stelle fisse nel firmamento, Dante e Giotto, coetanei e in contatto scambievole di esperienze. Entrambi dotati di un “senso spiccato per ogni effetto di luce” (Ruskin, 1984, p. 144); sorretti da una “fede che si trasfonde tutta nella qualità dell'opera, permeandone l'aspetto meramente tecnico e facendola splendere di luce impareggiabile” (Bernabei, 1981, p. 35);

76. Cfr. Bernabei, 1981, p. 37 e nota 52; a p. 40 ho trovato una conferma del parallelo con l'*Angelus Novus*: “non è detto che la sua [di Ruskin] insistenza sul processo analogico e non mimetico dell'arte nei confronti della natura, non meriti un riferimento più opportuno a Klee che non ai Pre-raffaelliti”. Ruskin, nelle *Lectures on Art*, cap. *The relation of Art to Religion* (Ruskin 1903-1912, vol. 20, p. 66), aveva fornito una definizione di *idolatry*: “the serving with the best of our hearts and minds, some dear or sad fantasy which we have made for ourselves” [*idolâtrie*: le fait de servir avec le meilleur de nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée (nel francese di Proust, 1971, p. 129)].

per la facoltà di rendere una rapida e vivace espressione. Mentre tutti gli altri pittori religiosi italiani raggiungono con grande fatica la facoltà espressiva, Giotto la comunica con un sol tocco. E mentre tutti gli altri coloristi italiani intendono il colore solo come effetto di bellezza, Giotto sa vederne anche lo splendore. [...] sentono non solo una perfetta armonia che vibra nel colore, ma anche un significato recondito (Ruskin, 1984, pp. 146-147).⁷⁷

L'oraziano *ut pictura poesis* si realizza senza gelosie o invasioni di campo: "i pittori ci ammaestrano tanto quanto i poeti" (Proust, 2016, p. 43).⁷⁸ La 'bellezza' veniva aumentando con la 'narratività',⁷⁹ con effetti quali "i colori [che] trovano il giusto equilibrio fra lo splendore e l'opacità, [...] ed il chiaroscuro, del pari, armonizza luci ed ombre" (Ruskin, 1987, p. 158); il colore "come tramite fisico più evidente di questa divina mimesi naturale" (Monti, 1974, p. XIX). A volte un colore nella sua vaghezza può essere soltanto suggerito, accennato per approssimazione: "men che di rose e più che di viole" (Pg XXXII, 58), lasciando al lettore di completare il dettaglio "nella sua perfetta bellezza, inesprimibile".⁸⁰ In *MP* c'è un capitolo proprio su "La legge della perfezione" (Ruskin, 1998, pp. 1909-24).

Tuttavia nell'arte del costruire, compresa la scultura, Ruskin fu piuttosto un sostenitore dell'imperfezione quale segno distintivo dello stile gotico: "né l'architettura né altra opera nobile dell'uomo può essere buona se non è imperfetta" (Ruskin, 1987, p. 148).⁸¹ L'imperfezione nell'esecuzione vuol dire

77. Nel passo originale Ruskin mette accanto a Giotto Tintoretto, ma come si è accennato e vedremo ancora fra poco, anche Dante sarebbe stato investito di meriti pari a quelli di un artista figurativo.

78. Frase che il francese avrà ben maturato dalle letture, traduzioni e introduzioni al suo Ruskin. Due opere dell'autore inglese sono state tradotte in francese dal romanziere della *Recherche*, con relative introduzioni. *Sesame and Lilies*, 1865 (1906 [Proust 1919a]), pubblicazione in origine composta di due saggi: il primo ha avuto anche circolazione autonoma con il titolo *I tesori dei re* [*Of King's Treasures*]; in origine era il testo di una conferenza social-didattica per l'inaugurazione di una biblioteca pubblica. La seconda opera tradotta da Proust è *The Bible of Amiens* [*La Bible d'Amiens*], 1885 (1904 [Proust 1919b]): omaggio di Ruskin alla cattedrale gotica di stile nordico, "lettura amorosa, come sempre aperta ed interrotta da divagazioni su personaggi o vicende storiche", di una 'Bibbia di pietra' articolata tra struttura architettonica e ornamento scultoreo – secondo un approccio già tenuto da Hugo per Notre-Dame, e poi da Huysmans per la cattedrale di Chartres.

79. Setti, 1915: sono una raccolta di 248 "pensieri" estratti dalle opere di Ruskin, di cui viene dato l'Indice finale, pp. 157-164.

80. La sottolineatura da *MP* è recuperata da Olivero, 1925, p. 6.

81. Il capitolo *La natura del Gotico* si trova in Ruskin, 1987, pp. 139-183; ebbe fortuna autonoma per il carattere di manifesto di interesse per le generazioni successive di artisti e critici d'arte: "il carattere più spiccato dell'arte gotica è la franca confessione della sua debolezza", prodotta dall'"opera di un povero, maldestro laborioso essere umano. La sua grazia vera viene dallo scoprirvi la testimonianza dei pensieri, delle intenzioni, delle prove, degli scoraggiamenti dell'artefice". Si veda qui la nota 63, con la "rozzezza" del bassorilievo come marca di "autenticità".

“mutamento; bandire l'imperfezione significa distruggere l'espressività, reprimere lo sforzo, paralizzare la vita” (*ibid.*); “nell'arte gotica si registra un mutamento incessante, sia nel disegno che nell'esecuzione, vuol dire che le maestranze hanno lavorato in totale libertà” (*ibid.*, p. 149). “Non esisteva fama per gli artisti a quei tempi. [...] Potevano solo sperare di essere ricordati come anelli di un'infinita catena” (Ruskin, *The study of Architecture in Schools*).⁸²

5. Viatico per la critica d'arte

Gli elementi essenziali che rendono lo stile gotico subito riconoscibile in architettura sono la verticalità delle guglie,⁸³ prontamente rilevate da Ruskin (1987, p. 303) con la “selva di pinnacoli⁸⁴ sormontati da nicchie [o cuspidi, vd. TLIO, s.v.], entro cui vi sono statue di guerrieri santi”. I due sinonimi tecnici dell'architettura si usano anche per indicare forme acuminate, “le fiamme, cacciate indietro, inclinano le acute guglie” (da Milton),⁸⁵ oppure formazioni geologiche slanciate e a punta – a norma di una “visione di fratellanza, che corre fra le Alpi e le cattedrali” (Ruskin, 1987, p. 141). In quelle contemplazioni della “Bellezza delle montagne” (titolo della pt. V di Ruskin, 1998) è sottinteso il valore metaforico di nobile ascesa come speranza (una virtù teologale) di redenzione; come già per Dante *viator* “il dilettevole monte” (*IfI*, 77).

In un *abréégé* semplificato di storia dell'architettura il “Gotico fiorentino” sarebbe sorto – secondo Ruskin (1984b, p. 275) – da una preesistenza di “severità etrusca” nel “grande scenario sul quale si apre [...] il popoloso cimitero delle rovine romane, sulle quali si abbattono il fiume ardente degli Arabi e il torrente ghiacciato dei popoli del nord” (Bernabei, 1981, p. 13).⁸⁶ Si noti l'immagine dei due fiumi, uno ardente e l'altro ghiacciato, di probabile

82. *Works*, vol. 19, p. 28.

83. A Dante si ritorna per via etimologica con aguglia usato come allotropo popolare di aquila; vd. Salsano, 1970. Cfr. anche la scheda nel *Vocabolario Dantesco*, http://www.vocabolariodantesco.it/voce_tab.php?id=174.

84. Ad un episodio biblico invece si torna con ‘pinnacolo’ (dal lat. tardo *pinnaculum*, der. di *pinna* ‘penna’; TLIO, 8.1 *Penne dei monti*: parte superiore, sommità di un monte; con un paio di occorrenze in Francesco da Buti), usato dal padre Domenico Cavalca, *Specchio di croce*: “in sul pinnacolo del tempio” (1333, area pisana) per l'episodio di Gesù Cristo tentato dal diavolo di lanciarsi da quella sommità del tempio di Gerusalemme. Cfr. l'attestazione nel Corpus OVI. Mentre nell'*Ep.* VI, [12] Dante ricorre ad una dittologia: “propugnaculis et pinnis” [di baluardi e di merli].

85. L'immagine metaforica è rilevata da Ruskin, citato in Olivero, 1925, p. 3.

86. Dell'architettura di Firenze Ruskin apprezzava anche quello stile, residuale, istintivamente naturale e “barbarico” – “nordico” secondo una classificazione di stili basata su una teoria ‘climatica’ in uso fra gli inglesi –, suggerito dai “conci sbazzati alla brava di Palazzo Pitti”, da alcuni antichi palazzi “che sembrano altrettante prigionie, semplici masse di pietra grezza” (citato in Brilli, 1984, pp. 30, 33).

ascendenza simbolica dantesca, ancora con lo scopo (premeditato o inconsapevole?) di Ruskin di argomentare retoricamente le proprie audaci ricostruzioni storiche. Alleghiamo un altro passo simile:

Perciò tutta la forza della natura dipende dalla sottomissione dell'animo umano. L'uomo è il sole del mondo più che il sole reale. Il fuoco di questo cuore meraviglioso è la sola luce e ardore degno di misura e stima. Dove egli si trova ci sono i tropici; dove non si trova è il mondo di ghiaccio (Ruskin, 1998, p. 1935).

Ossia c'è la distanza etica che corre tra Lucifero confitto nel Cocito, nella cantica dove anche il paesaggio risulta inerte con la resa coloristica del "grigio chiaro austero", "di color tristo", di corsi d'acqua che "a guardarli in profondità, sembrano laghi d'inchostro": "in tutti questi casi non s'intende mischiare alcun calore al colore" (Ruskin, 1903-1912, vol. 5, pp. 299-303).⁸⁷ E dall'altra parte della geografia soteriologica troviamo le prime visioni di Dante nel Paradiso terrestre.⁸⁸

Del 'colore' giusto e appropriato, in pittura come in letteratura, viene richiamato il valore di nobile "santità". Del 'calore' Ruskin riprende un'etichetta già usata da Byron, *white-hot fire* (un po' come il "calor bianco" nella nostra lingua): "fonde tutto nel suo fuoco incandescente" (Ruskin 1903-1912, vol. 4, pp. 257-258). I due termini sono poi stati usati in endiadi da Virginia Woolf (1983, p. VIII) per riassumere il clima italiano percepito da un inglese vittoriano: "Il colore e il calore italiano combattevano con il suo puritano ed anglosassone amore per l'ordine, il metodo e la pulizia".

Pur con queste caratteristiche nordiche il critico d'arte era disposto a riconoscere un giudizio lusinghiero agli affreschi del Camposanto di Pisa: "great in imagination and emotion no less than in intellect, [...] there the grotesque will exist in full energy" (Ruskin, 1903-1912, vol. 11, p. 187).⁸⁹ Il *true grotesque*⁹⁰ diventava veicolo di verità di fede (una virtù teologale), allo stesso modo di "un fatto che accada sulla terra, indipendentemente dalla forza che gli deriva

87. Si trova citato anche in Ruggiero Corradini, 1989, pp. 76-77. Per Ruskin infatti l'*Inferno* è la cantica degli inermi, con i colori prevalenti del rosso (le fiamme, il Flegeton ribollente di sangue) e del bruno, effetto della mancanza di luce ("l'aer Bruno", *If* II, 1; "onda bruna", *If* III, 118; l'acqua "bruna bruna" del fiume Letè, *Pg* XXVIII, 31).

88. Cfr. Segre, 2006, p. 26. Il termine "paradiso" etimologicamente ci viene, dopo essere passato per il greco e il latino, ma anche dall'iranico, dall'ebraico *pardes*, 'giardino', 'frutteto'. È utile ricordarlo nella prospettiva del 'panteismo' di Ruskin.

89. Cfr. Caleca, 2024.

90. Etichetta che per Dante risulta essere anacronistica perché il termine compare nella critica d'arte solo dal XVI sec., mentre Ruskin ne sviluppò una classificazione in tre tipologie nelle *SoV*, per enucleare una definizione elettiva di "Art arising from the confusion of the imagination by the presence of truths which it cannot wholly grasp" (Ruskin 1903-1912, vol. 5 [*MP* 3], p. 130).

dalla sua concreta realtà *hic et nunc*, significa non soltanto se medesimo, bensì anche un altro fatto che esso preannuncia o, confermandolo, ripete; [...] come unità dentro il piano divino, di cui tutti gli avvenimenti sono membra e immagini riflesse” (Auerbach, 1956, p. 341).⁹¹ Una deduzione che ritroviamo anche in un devoto lettore di Ruskin, che abbiamo già evocato: Marcel Proust, anzi nel personaggio principale del suo romanzo, Charles Swann. Questi è un collezionista come il padre di Ruskin e grande esperto d'arte ma sempre all'interno di un gusto amatoriale:

Oggetto della sua passione non sono soltanto le opere d'arte, ma soprattutto i ricordi, che si sforza di isolare e conservare intatti, come quadri da contemplare [...] è un vero e proprio culto del passato, dal quale è indotto a venerare i riferimenti che ha accumulato nel corso della vita e a non voler vedere altro che quelli nelle esperienze successive, tanto che riesce a trovare bella Odette solo nel momento in cui nei suoi tratti rivede un Botticelli: i segni attraverso cui dovrebbe imparare a leggere la realtà gli si impongono di per se stessi, come esistenze assolute, come significati, e la realtà diviene un pretesto per ribadirla.⁹²

Già Dante, nella salita alla prima cornice del Purgatorio, ci aveva offerto una chiave di interpretazione della “realtà vera” la cui imitazione riesce solo “copia della copia”, con l'eccezione di qualche autore che fa professione di modestia affidandosi ad Apollo affinché appena “l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti” (*Pd* I, 23-24). Ecco spiegato il giudizio di valore nella comparazione di quando il *viator* e Virgilio ammirano i bassorilievi degli *exempla* di umiltà e superbia, artefatti “d'intagli sì, che non pur Policeto, / ma la natura li avrebbe scorno” (*Pg* X, 32-33): perché sono creati da Dio stesso.

L'effetto di *trompe-l'œil* degli “intagli d'antiche immagini” è poi elegantemente ribadito da Dante nella dissociazione tra quello che il suo personaggio sente e quello che vede: “a' due mie' sensi / faceva dir l'un 'No', l'altro 'Sì, canta” (vv. 59-60); anche l'olfatto viene coinvolto nell'illusione di realtà: “Similmente al fummo de li 'ncensi / che v'era imaginato, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi” (vv. 61-63). Anzi Virgilio, con finezza di verosimiglianza, consiglia al *viator* di “Non tener pur ad un loco la mente” (v. 46), ma appunto di guardare l'insieme e il seguito della rappresentazione,⁹³ come nella migliore critica d'arte davanti a un manufatto. È Dante che fa il critico ‘intenditore’ ispirato di fronte

91. Da postillare con Paolo, *Lettera ai Colossesi*, 2, 17: “Queste sono impronte di cose a venire; la realtà si trova in Cristo”; secondo la lettura ‘tipologica’ o ‘figuralista’ dei testi sacri per una “profezia reale” da ricavare da un “significato letterale o istoriale” (vd. Gregory, 1973, in relazione al denso saggio di Nardi, 1985).

92. Garbelli, 2023, p. 19.

93. È stato giustamente notato che per il percorso a spirale delle balze del Purgatorio, Dante sembra aver colto un “suggerimento dalle colonne coclidi figurate romane, a causa

a una grande riuscita dell'opera figurativa: non solo descrive l'artefatto, ma ricrea narrativamente "lo sguardo che percorre l'opera. [...] Non è una fotografia, ma uno smontaggio e un rimontaggio".⁹⁴

Con una esclamazione di Ruskin, tra le molte che Dante gli ha strappato, possiamo ripetere con lui: "Non c'è, ne sono certo, null'altro pari a ciò in tutto il campo della poesia" (Ruskin, 1903-1912, vol. 5, pp. 312-316). Secondo Praz (1936) la prosa critica di Ruskin ha avuto il merito, "in uno stile solenne e adorno, che indusse i contemporanei a un più sottile apprezzamento delle Opere d'arte, al di là d'ogni dottrina e teoria", di "far parlare" le opere da sé. Questo per quanto riguarda il "visibile parlare" (in origine espressione di Sant'Agostino) – un settore degli studi danteschi ben arato negli ultimi decenni.⁹⁵

Resta da dire qualcosa ancora sulla concezione dell'architettura che ebbero Dante e Ruskin. Alcuni critici, a proposito della figurazione poetica dantesca, hanno paragonato la prima cantica allo stile romanico per una certa evidenza plastica delle storie; mentre *Purgatorio* (Boyde, 2001a) e *Paradiso* (Boyde, 2001b) sono assimilabili allo stile gotico, rispettivamente all'esterno di una chiesa (nel poema si attraversa un varco custodito da un "angel di Dio che siede in su la porta",⁹⁶ *Pg* IV, 129) e all'interno di una cattedrale gotica. Per la seconda impressione pensiamo all'esperienza alla portata di tutti i visitatori delle "lame di luce" solare che penetrano in una chiesa dalle finestre strette e allungate con le loro vetrate colorate e possono far baluginare a certe ore le tessere dei mosaici dorati che arredano l'interno:⁹⁷ l'aspetto più caratteristico ed espressivo del mutamento introdotto dallo stile gotico rispetto al romanico fu infatti "lo sfondamento della buia caverna absidale sino ad ottenere un semicerchio di

dell'ininterrotto svolgimento degli episodi" (Carli, 1943): con gli episodi istoriati leggibili sullo zoccolo della parete e su "quanto per via di fuor del monte avanza" (*Pg* XII, 24).

94. Mengaldo, 2015, p. 9, che cita quale modello il *Viatico* di Longhi (1946).

95. Cfr. Collareta, 2005; Pasquini, 2016; Terzoli, 2016; Pittiglio, 2023; *Carte ridenti*, 2017-2023; *Smiling Walls*, 2023.

96. Sulla base di alcune espressioni bibliche – *haec est porta caeli* (incisa sul gradino del portone orientale dell'abbazia di San Miniato), *ianua coeli*, *porta Domini*, *ostium portae domus Domini* –, che nell'immaginario popolare avevano assunto valore di realtà concreta, Dante conferisce una dignità letteraria a un'opera d'ingegno, la porta urbana, che è il correlativo oggettivo della teodicea. In modo uguale e contrario egli pensò di porre "al sommo" della porta dell'*Inferno* un'iscrizione in capitale di "parole di colore oscuro" (*If* III, 10-11): "GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE: / FECEMI LA DIVINA POTESTATE, / LA SOMMA SAPIENZA E IL PRIMO AMORE (vv. 4-6). Sulle epigrafi, le "scritture esposte", inserite da Dante nella *Commedia* cfr. Ciociola, 1997 (con valore sistemico), e De Laurentiis, 2021 (per un caso specifico).

97. Cfr. Lanza, 2014, pp. 20-39. L'invenzione della volta 'a crociera', vero sviluppo tecnico che permise il passaggio dal romanico al gotico, consentì di alleggerire il peso della copertura e di andare più in alto nella realizzazione dell'edificio, ricavando spazi piani laterali utili per aprirvi delle finestre.

finestrelle intervallate da colonnine: un vero e proprio barbaglio di luce colorata” (Ruskin, 1984b, p. 269).

6. “Però, in pro del mondo che mal vive” (Pg XXXII, 103)

La perizia delle ‘eroiche’ maestranze toscane e fiorentine fu sempre ammirata da Ruskin, il quale volle trovare puntigliosamente una conferma indiretta e letteraria a questa sua idea nel fatto che Dante non avesse concepito un girone per punire i “cattivi lavoratori”: “But after Christ, these workmen became artists in the highest kind” (Ruskin, 1903-1912, vol. 23 [1874], p. 472). Lo stesso Dante, nei mesi che rivestì il ruolo di ufficiale pubblico quale membro del consiglio dei Cento, il 28 aprile 1301 ricevette un incarico di “soprastanza ai lavori” su una strada urbana, eseguiti per “rintracciare i diritti del Comune” e per tutelare gli interessi delle famiglie proprietarie lungo il tracciato, tra cui gli Alighieri.⁹⁸

Cosa si poteva d'altronde rimproverare agli esecutori della bicromia intarsiata degli edifici religiosi toscani, in gran parte gotici “fra le striature chiaroscurali dei suoi marmi decorativi”;⁹⁹ anche se il gotico schietto Ruskin lo ammirava di più a Verona e a Venezia. In un “Arsenale di marmi”¹⁰⁰ si depositavano i materiali in attesa della lavorazione dei “marmorari”.¹⁰¹ Il manufatto “prodotto

98. L'incarico conferito dai “Sei sindaci” riguardava i “lavori per il raddrizzamento” della via di San Procolo, l'odierna via dei Pandolfini (esiste ancora la piccola chiesa omonima). All'epoca la strada dall'interno delle mura cittadine portava fuori la cinta, al borgo della Piagentina, proseguendo fino al corso del torrente Affrico. Vd. Barbi, 1921, pp. 110-111, che smonta la fantasia dello Scartazzini, 1894, p. 67, sull'ufficio di Dante quale “indizio assai forte che cognizioni architettoniche non gli erano estranee”; Pampaloni, 1973, doc. n. 70, pp. 125-130. Per una recente edizione del documento si veda De Robertis, Milani, Regnicoli & Zamponi, 2016, doc. n. 124, pp. 189-193.

99. Ruskin, 1984, p. 217. Ad eccezione di Pisa, prettamente romanica nelle sue chiese, i principali edifici religiosi di Pistoia, Arezzo, Grosseto, Livorno e Prato risalgono ai secoli posteriori a quelli dello stile romanico; però in una resa più temperata nelle forme rispetto al gotico del nord Europa. Mentre per Firenze solo il Battistero e l'abbazia di San Miniato al Monte si possono considerare di stile romanico secondo una distinzione corrente, non necessariamente combaciante con le classificazioni di Ruskin, che spesso si muoveva su una “scelta dei caratteri [...] provocatoria” e non sempre lineare per delle norme oggettive di valutazione estetica. “Sono in realtà formulazioni di poetica architettonica, a metà fra l'interpretazione del passato e la proposta per il presente” (Bernabei, 1981, pp. 29-30). Infatti egli usava un linguaggio tecnico piuttosto arbitrario secondo un processo didattico elementare e personalissimo, attribuendo qualità e funzioni morali ad elementi architettonici e problemi statici (*ibid.*, p. 14 e nota 9). Per fare un esempio, nell'aforisma 17 di Ruskin, 1981a, p. 104, si legge che le due facoltà intellettuali dell'Architettura sono la venerazione e il dominio (aggiungiamo: in servizio del tempio religioso e del palazzo governativo?).

100. L'espressione è di Richa, 1757, p. 79.

101. Davidsohn, 1956, pp. 495-496 e 1231, riferisce quale probabile esecutore del sepolcro per un vescovo della città, Ranieri (*floruit* 1072, morto nel 1113), il lapicida *Angelus magister marmoree artis civitate Florentine*, nominato in un documento del 1119 (Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Luco di Mugello - S. Pietro, 1119 ottobre 28). Cfr. Gramigni, 2012.

da un uomo i cui sensi erano completamente addestrati a distinguere il bene dal male” (Ruskin, 1984b, p. 265) è l’epifenomeno della tradizione d’ordine del buon governo di Toscana durato fino ai Lorena.

Per accomunare Dante e Ruskin sotto l’etichetta di “profeta” bisogna ricordare che il primo è stato un fustigatore, in un periodo di intenso sviluppo commerciale e demografico per la “florida Florentia” (secondo un’espressione del tempo riferita anche al rinnovamento edilizio iniziato già alla metà dell’XI sec.)¹⁰² – percepita come una ‘Babele delle arti’¹⁰³ per la “vertiginosa e frenetica corsa a ricostruzioni e riedificazioni” (Procacci, 1970) richieste dalla ricca committenza (non ultime le corporazioni di arti e mestieri). Un’altra immagine da profeta di sventura è il “maladetto fiore”: il fiorino d’oro che fece “garrire al vento per la prima volta in Europa lo stendardo gigliato del libero – perché onesto – commercio”, secondo il giudizio ottimistico del critico vittoriano in *Val d’Arno* (Ruskin 1903-1912, vol. 23; Ruskin 1984, pp. 45-78); parere però impugnato già da Dante, per bocca di Folchetto di Marsiglia, perché quella moneta diabolica “ha disviate le pecore e li agni, / però che lupo ha fatto del pastore” (*Pd* IX, 130-132).¹⁰⁴

Anche di Ruskin si è sottolineato spesso il ruolo di zelatore sempre schierato contro le manifestazioni superflue e inautentiche di spreco e di lusso dello spirito industriale capitalista, al pari di un Savonarola del XIX secolo,¹⁰⁵ o l’atteggiamento da predicatore utopista con una “verginità di visione” (Praz, 1936) per le sue proposte riformiste in tema di educazione e acculturazione

102. Ai tempi di Dante la popolazione si era quintuplicata rispetto all’età dell’avo Cacciaguida, quindi nel giro di poco più di un secolo. La crescita era dovuta all’inurbamento della “gente nuova e i subiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata, / Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni” (*If* XVI, 73-75), come spiega il medesimo Dante *viator* con una terzina dal forte valore eziologico e di invettiva a tre dannati che gli chiedevano se “cortesia e valor” (v. 67) ancora dimorassero a Firenze.

103. L’immagine è segnalata da D’Ovidio (2008, pp. 27-30): “la confusione babelica”, riferita alle tre lingue sacre, finisce per legarsi all’episodio, ricordato all’inizio, della torre di Babele di Dve I, vii, 6; “una mera escogitazione di Dante [...]. A un Fiorentino di quel tempo la trovata di affidare alle *Arti* la confusion delle lingue dovè balenare assai naturalmente e parer felicissima”. Un’altra occorrenza si trova in *Ep.* VI (datata 31 marzo 1311), [8], però con una connotazione differente: “alteri Babilonii” [novelli Babilonesi], detto dei fiorentini renitenti a una unità politica e spirituale (“il pio *imperium*”).

104. Cfr. Artale, 1995, p. 38 e *passim*. Per un Dante contro il capitalismo, cfr. Vacchelli, 2025.

105. O dello stesso Dante che per bocca dell’avo Cacciaguida (1091 ca.-1148 ca.), nel trittico di *Pd* XV-XVI-XVII, esalta la frugalità della Firenze della prima metà del XII sec., quando “Bellincion Berti vidi andare cinto / di cuoio e d’osso” (*Pd* XV, 112-113), quella “Fiorenza dentro da la cerchia antica [la prima medievale, eretta negli anni 1172-1175, in buona parte coincidente con quella di epoca romana dal tracciato rettangolare di castrum], / ... / si stava in pace, sobria e pudica” (*Pd* XV, 97, 99).

della classe operaia e degli svantaggiati.¹⁰⁶ Per certe prese di posizione a favore della salvaguardia della natura e dei monumenti è considerato un antesignano della tutela dell'ambiente dai pericoli degli inquinamenti industriali. Il Ruskin della tarda maturità, impegnato in scritti di denuncia contro i mali della società vittoriana, avrebbe potuto prendere, come pure ha fatto, per ciascun tema un nucleo narrativo dell'opera di Dante per epigrafe.

Si è detto della tendenza di Ruskin a vedere nel tessuto urbano della città uno specchio della sua moralità. Ebbene nell'*Ep.* VI, Dante "exul inmeritus" si rivolge con toni di rampogna ai "perfidissimi Fiorentini rimasti dentro le mura [sc. i guelfi neri]",¹⁰⁷ colpevoli di opporsi al destino 'fatale' dell'Impero per uno spirito di particolarismo, "come se la civiltà fiorentina fosse una cosa e quella romana un'altra?" ([8]). Per questa ribellione Dante gli predice la distruzione delle famigerate case-torri (fenomeno già avvenuto nella prima metà del XIII sec. per la lotta delle fazioni e per misure pubbliche di abbassamento dell'altezza arrivata a raggiungere e superare negli edifici più elevati i 50 m).¹⁰⁸

Vedrete le vostre costruzioni, non alzate prudentemente per le vostre vere esigenze, bensì ridotte sconsigliatamente a servire i vostri piaceri, costruzioni che non riuscirebbero a cingere una rinata Pergamo [sc. resilienza della città], voi vi rattristerete a vederle cascare sotto i colpi dell'ariete o essere date alle fiamme (*Ep.* VI, [15]).

È interessante notare che in *Pd* XXXI, in versi scritti probabilmente a Ravenna, negli ultimi anni prima di morire, Dante, per rendere in similitudine lo stupore provato dal pellegrino davanti allo spettacolo celeste, scomoda i monumenti di Roma per la loro *hybris* edificatoria condivisa con Firenze, e si autoinveste di una "presaga mens" [mente profetica] (*Ep.* VI, [17]), altrove "antiveder" (*Pg* XXIII, 109), abbinando lo stato di corruzione generale del mondo, "guarda qua giuso a la nostra procella!" (*Pd* XXXI, 30), ad un sintomo di fasto architettonico degli edifici di rappresentanza e non solo:

Se i barbari, venendo da tal plaga
[...],
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano

106. Cfr. la sua *Economia politica dell'arte* (Ruskin, 2016), contenuta in Ruskin 1903-1912, vol. 17.

107. *Ep.* VI, [1] Alighieri, 2005, p. 615.

108. Come fulminea era stata la crescita delle torri, brevissima fu la loro vita e improvvisa o quasi la fine, "quando nel 1250, al tempo del primo Popolo, nel tentativo di porre un limite alle lotte fratricide che dilaniavano la città, fu decretato che tutte le torri fossero abbattute in parte e abbassate, non dovendo superare l'altezza di cinquanta braccia (poco più di 29 metri)".

a le cose mortali andò di sopra;
 io, che al divino da l'umano,
 a l'eterno dal tempo era venuto,
 e di Fiorenza in popol giusto e sano,
 di che stupor dovea esser compiuto!
 (*Pd* XXXI, 31, 34-40)

Entrambi dunque non sono disposti a fare sconti alle loro patrie. La “noverca” (*Pd* XVI, 59; XVII, 47) Firenze di Dante, il “bello ovile ov’io dormi’ agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra” (*Pd* XXV, 5-6). Ruskin (1987, p. 146) contro il capitalismo industriale moderno, con centro Manchester, che fagocita le “folle animate [di operai che] servono da carburante per alimentare le fabbriche”. Entrambe le città possono ricevere l’appellativo di ‘Babilonia’ o di ‘Babele’, funzionale alla contrapposizione con la “Gerusalemme celeste” (*Lettera agli Ebrei* 12, 22) o a “quella Roma onde Cristo è romano” (*Pg* XXXII 102).

Resta alla fine la sensazione di voci che hanno predicato nel deserto, per la difficoltà dei tempi vissuti. Con la scomparsa anzitempo di Dante, già sconfitto politicamente e rimasto esule; poco dopo la sua morte, nel 1329, il *De Monarchia* veniva bruciato come libro eretico. La demenza senile afflisce gli ultimi anni di Ruskin; le sue opere hanno avuto, seppur a fasi alterne, un grande successo e un’importante influenza sul gusto nelle arti e nella critica d’arte dell’occidente, pur avendo generato una certa diffidenza tra gli addetti ai lavori in senso stretto per lo stile eccentrico: “la teoria dell’arte non si è punto giovata dell’opera sua distratta e respinta dal modo antisistemico dell’esposizione” (Venturi, 1972, p. 139 sgg.).

Nonostante l’anacronismo di certe posizioni – “Ma nel suo orientamento morale è antimoderno quanto le storie di Shakespeare o la cronaca del fato di Israele redatta dai profeti” (detto a proposito di Ruskin; Rosenberg, 1987, p. IX) – conta l’esempio che hanno lasciato di genio e di amore. I due centenari recenti che li hanno riportati in cima all’agenda accademica e delle commemorazioni, il 2021 per Dante e il 2019 per Ruskin, sono stati ricchi di iniziative. Possa anche questo contributo rendere loro il merito dovuto e lumeggiare, di quel poco che un articolo consente, non tanto la loro opera, già ampiamente studiata, quanto quel rapporto ‘fideistico’ forte che c’è stato da parte di Ruskin verso Dante. Il critico inglese con il suo gusto di lettore curioso e appassionato della *Divina Commedia* ha reso un servizio alla poesia di Dante riconoscendole un valore esemplare di suggello all’enorme ricchezza di quell’eredità poetica e figurativa.

In *Pg* XXVIII, 91-93 Matelda¹⁰⁹ spiega a Dante che il giardino dell'Eden è stato riservato all'uomo quale caparra dell'eterna beatitudine:

Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace,
fé l'uom buono e a bene, e questo loco
diede per arr' a lui d'eterna pace.

Versi da far risuonare con le parole di un messaggio di papa Francesco, pronunciato ad Assisi, il cui spirito è racchiuso nella sua seconda lettera apostolica, l'enciclica *Laudato si'* del 24 maggio 2015, "sulla cura della casa comune".

Il mondo non è una scatola da utilizzare, ma un giardino da curare e far fiorire attraverso le relazioni fra uomo e natura e fra ogni singola persona con i propri fratelli.¹¹⁰

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

- Alighieri, D. (1814). *The vision, or Hell, Purgatory and Paradise* (H. F. Cary, Trad.). London: F. Warne.
- Alighieri, D. (1851-1855). *Dante's Divine Comedy* (Cayley, C. B., Ed. & Trad.; 3 voll.) London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Alighieri, D. (2005). *Epistole*. In D. Alighieri, *Le opere latine* (R. R. Lokaj, Ed.; pp. 557-735). Roma: Salerno.
- Byron, G. G. (2009). *Beppo: una storia veneziana*. Milano: Feltrinelli. (Edizione originale del 1818).
- Proust, M. (1919a). *Journées de lecture*. In M. Proust, *Pastiches et Mélanges*. [Ristampa dell'introduzione a *Sésame et les Lys*, 1906]. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1919b). *En mémoire des églises assassinées*. In M. Proust, *Pastiches et Mélanges* (pp. 136-180). [Ristampa dell'introduzione a *La Bible d'Amiens*, Paris: Mercure de France, 1904]. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles* (P. Clarac & Y. Sandre, a cura di). [Bibliothèque de la Pléiade]. Parigi: Gallimard.
- Proust, M. (2016). *Il piacere della lettura* (E. Trevi, Prefaz; D. Feroldi, Trad.). Milano: Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1906, Préface du traducteur, *Sur la lecture*, edizione autonoma dell'introduzione a Ruskin, *Sésame et les Lys*).
- Ruskin, J. (1903). *Comments of John Ruskin on the 'Divina Commedia'*. Boston; New

109. Per un paio di ricognizioni recenti sulla figura di Matelda cfr. Ciccuto, 2016; da Caprile, 2025.

110. https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html.

- York: Houghton, Mifflin & C.
- Ruskin, J. (1903-1912). *The Works of John Ruskin: Library Edition* (E. T. Cook & A. Wedderburn, Eds.; 39 voll.). London: George Allen. <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>.
- Ruskin, J. (1909). *La Poesia dell'architettura* (D. Prunetti, Trad.). Milano: Solmi. (Opera originale pubblicata nel 1837).
- Ruskin, J. (1974a). *Le pietre di Venezia* (Vol. 1). Firenze: Vallecchi. (Opera originale pubblicata nel 1851-1853).
- Ruskin, J. (1974b). *Mattinate fiorentine* (Voll. 2-3). Firenze: Vallecchi. (Opera originale pubblicata nel 1875-1877).
- Ruskin, J. (1981a). *Le sette lampade dell'architettura* (R. Di Stefano, Present.; R. M. Pivetti, Trad.). Milano: Jaca Book. (Opera originale pubblicata nel 1849).
- Ruskin, J. (1981b). *La natura del gotico* (saggio introduttivo di F. Bernabei). Milano: Jaca Book (Opera originale pubblicata nel 1853).
- Ruskin, J. (1983). *Praeterita*. Palermo: Novecento. (Opera originale pubblicata nel 1885-1889).
- Ruskin, J. (1984). *Mattinate fiorentine: Val d'Arno; Il gotico fiorentino* (A. Brilli, Ed.). Milano: Mondadori.
- Ruskin, J. (1984b). *Il gotico fiorentino*. In J. Ruskin (1984), *Mattinate fiorentine: Val d'Arno; Il gotico fiorentino* (A. Brilli, Ed.; pp. 264-277). Milano: Mondadori.
- Ruskin, J. (1987). *Le pietre di Venezia* (Introduzione di J. D. Rosenberg; disegni originali di J. Ruskin). Milano: BUR Rizzoli.
- Ruskin, J. (1998). *Pittori moderni* (G. Leoni, Ed.). Torino: Einaudi.
- Ruskin, J. (2009). *Gli elementi del disegno*. Milano: Adelphi. (Opera originale pubblicata nel 1857).
- Ruskin, J. (2016). *Economia politica dell'arte*. Roma: Castelvechi (Opera originale pubblicata nel 1862).

FONTI SECONDARIE

- Arqués, R., & Ciccuto, M. (Eds.). (2017). *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIII secolo*. Firenze: Cesati.
- Arqués, R., & Ferrara, S. (Eds.). (2018). *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XIV secolo*. Seconda parte. Firenze: Cesati.
- Arqués, R., Maddalo, S., & Pasquini, L. (Eds.). (2023). *The Smiling Walls. Dante e le arti figurative / Dante and the Visual Arts*. Turnhout: Brepols.
- Arrhenius, T. (2005). *John Ruskin's Daguerreotypes of Venice*. LiU Electronic Press. <https://ep.liu.se/ecp/015/008/ecp015008b.pdf>.
- Artale, E. (1995). Dal "fiorin d'oro d'amor" al "maladetto fiore". *Semicerchio*, 12(1), 33-41. (Numero monografico: *La poesia del denaro*).
- Assunto, R. (1970). Architettura. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1, pp. 351-352). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Auerbach, E. (1956). *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* (2 voll.). Torino: Einaudi.

- Auerbach, E. (2005). Figura. In E. Auerbach, *Studi su Dante* (pp. 176-226). Milano: Feltrinelli.
- Balducci, M. A. (2019). Grottesco teologico nell'*Inferno* di Dante. *Dante: rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 16, 55-65.
- Barbi, M. (1921). L'ufficio di Dante per i lavori di via S. Procolo. *Studi Danteschi*, 2, 89-128.
- Barrall i Altet, X. (2008). *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*. Milano: Jaca Book.
- Beccaria, G. L. (1973). Ritmo. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 4, 985-992). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bernabei, F. (1981). Saggio introduttivo. In J. Ruskin (1981b), *La natura del gotico* (pp. 9-52). Milano: Jaca Book (Opera originale pubblicata nel 1853).
- Biagi, G. (1925). *Fiorenza for che sempre rinnovella: quadri e figure di vita fiorentina* (I. Del Lungo, Pref.). Firenze: Battistelli.
- Bloom, H. (Ed.). (1965). *The Literary Criticism of John Ruskin. Selected, edited, and with an introduction by Harold Bloom*. New York: Anchor Books.
- Boyde, P. (2001a). Il *Purgatorio* e le arti figurative medievali. In Società Dante Alighieri. Comitato di Firenze (Ed.), *Dante poeta Cristiano* (pp. 99-115). Firenze: Polistampa.
- Boyde, P. (2001b). Il *Paradiso* e le arti figurative medievali. In Società Dante Alighieri. Comitato di Firenze (Ed.), *Dante poeta Cristiano* (pp. 155-170). Comitato di Firenze. Firenze: Polistampa.
- Bradley, A. (1987). *Ruskin and Italy*. Ann Arbor (Mich.), London: UMI Research Press.
- Caccia Gherardini, S., & Petrelli, M. (Eds.). (2019). *Memories on John Ruskin: unto this last*. Firenze: FUP; <https://didapress.it/pubblicazione/memories-on-john-ruskin-1>.
- Caleca, A. (2024). *Gli affreschi del Camposanto di Pisa: cinque secoli di pittura*. Pisa: ETS.
- Camporesi, P. (1971). Grifone. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 3, p. 287). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Cardini, F. (1970). Fiesole. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 2, pp. 863-865). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Cardini, F. (2004). "Così è germinato questo fiore". In A. Tartuferi & M. Scalini (Eds.), *L'arte a Firenze nell'età di Dante* (pp. 15-32). Firenze; Milano: Giunti.
- Carli, E. (1943). Dante e la scultura. *Primato*, 4, 76-78; <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivista/CFI0362171/1943/n.4/20>.
- Carlyle, T. (2013). *On heroes, hero-worship, and the heroic in history* (D. R. Sorensen & B. E. Kinser, Eds.). New Haven-London: Yale University Press (Edizione originale del 1841).
- Ciardi Dupré Dal Poggetto, M. G. (2001). L'*Inferno* e la miniatura. In Società Dante Alighieri. Comitato di Firenze (Ed.), *Dante poeta cristiano* (pp. 55-67). Firenze: Polistampa.
- Ciccuto, M., & Libraghi, L. (Eds.). (2019). *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV*

- secolo. Prima parte. Firenze: Cesati.
- Ciccuto, M. (2016). Origini poetiche e figurative di una leggenda dantesca. In M. A. Terzoli & S. Schütze (Eds.), *Dante und die bildenden künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen* (pp. 49-80). Berlin; Boston: de Gruyter.
- Ciociola, C. (Ed.). (1997). *Visibile parlare: le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992). Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Collareta, M. (2005). 'Visibile parlare': l'arte medievale come linguaggio. In F. Flores D'Arcais (Ed.), *Il teatro delle statue: gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo* (pp. 61-68). Milano: Vita e Pensiero.
- Corti, M. (1978). Dante e la torre di Babele. In M. Corti, *Il viaggio testuale* (pp. 250-256). Torino: Einaudi.
- Da Caprile, M. (2025). *I giardini di Matelda*. Pisa: ETS.
- Davidsohn, R. (1956). *Storia di Firenze* (Vol. 1. *Le origini*). Firenze: Sansoni.
- De Laurentiis, R. (2018). *La città di Dite: un percorso di lettura da Dante a Gramsci*. In F. Capano, M. I. Pascariello & M. Visone (Eds.), *La città altra: storia e immagine della diversità urbana* (pp. 301-311). Napoli: Federico II University Press; CIRICE.
- De Laurentiis, R. (2021). Spigolature paleografiche per un Dante epigrafista in servizio della *Commedia*. In C. Bianchini & L. Sardo (Eds.), *La trasmissione della conoscenza registrata. Scritti in onore di Mauro Guerrini offerti dagli allievi* (pp. 171-183, 403-404). Milano: Editrice Bibliografica.
- De Robertis, T., Milani, G., Regnicoli, L., & Zamponi, S. (Eds.). (2016). *Codice diplomatico dantesco*. Roma: Salerno editrice.
- De Sanctis, F. (1955). *Lezioni e saggi su Dante* (S. Romagnoli, a cura di). Torino: Einaudi.
- Di Santo, S. (1993). *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella 'Commedia'*. Chieti: Solfanelli.
- D'Ovidio, F. (2008). *Dante e la filosofia del linguaggio*. In F. D'Ovidio, *Studii sulla 'Divina Commedia'*. Firenze: Le Cárity. (Opera originale pubblicata nel 1892).
- Forti, L. C. (1983). *John Ruskin: un profeta per l'Architettura*. Genova: Compagnia dei Librai.
- Frangne, P.-H. (2020). *John Ruskin, un œil européen. La photographie, la peinture, l'écriture et l'énigme de la visibilité*. In E. Sdegno, M. Frank, M. Pilutti Namer & P.-H. Frangne (Eds.), *John Ruskin's Europe: A Collection of Cross-Cultural Essays* (pp. 43-58). (*Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa*, Numero monografico). Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing. https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-488-2/978-88-6969-488-2-ch-04_I7SJ0wH.pdf DOI 10.30687/978-88-6969-487-5/004.
- Frati, M. (2021). L'architettura fiorentina 'visibile' a Dante (1265-1301) fra conservazione e progresso. *Opus Incertum: rivista di storia dell'architettura*, 7, 38-47. (Numero monografico: *Dante e l'architettura*, A. Brodini, Ed.).
- Garbelli, F. (2023). Proust le fumiste. *Fillide. Il sublime rovesciato: comico umorismo e affini*, 27, 15-24. <https://fillide.it/numeri/numero-27/>.

- Gibbs, E., & Gibbs, M. (1974). *The Bible References of John Ruskin*. New York: Gordon Press.
- Gramigni, T. (2012). *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*. Firenze: FUP.
- Gregory, T. (1973). Nardi, Bruno. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 4, pp. 5-8). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Guasti, C. (Ed.). (1974). *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*. [Ristampa Anastatica]. Sala Bolognese: Forni. (Opera originale pubblicata nel 1887).
- Gurrieri, F. (Ed.). (2012). *John Ruskin: le Leggi di Fiesole (I canoni della bellezza)* [Appendice di "Passi scelti"; trad. it. G. Mochi & S. F. Caciagli]. Firenze: Libreria Alfani Editrice. (Opera originale: *The Law of Fiesole: A Familiar Treatise on the Elementary Principles and Practice of Drawing and Painting as Determined by the Tuscan Masters* (arranged for the use of schools), 1877-1878, in *The Works of John Ruskin*, vol. 15).
- Lanza, A. (2014). Dante poeta gotico. In A. Lanza, *Dante gotico e altri studi sulla 'Commedia'* (pp. 9-39). Firenze: Le Lettere. (Rielaborazione del cap. IV, Dante, in Lanza, A. (1994). *La letteratura tardogotica: arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo* (pp. 159-180). Anzio: De Rubeis).
- La Sizeranne, R. de (1897). *Ruskin et la Religion de la Beauté*. Paris: Librairie Hachette.
- Leonelli, G. (1998). *Il profeta della modernità*. In J. Ruskin, *Pittori moderni* (G. Leoni, Ed.; pp. XIII-LIV). Torino: Einaudi.
- Leoni, G. (2014). *John Ruskin*. In U. Eco (Ed.), *Storia della civiltà europea*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/john-ruskin_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-ruskin_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/).
- Levi, D. (1989). Mercanti, conoscitori, 'amateurs' nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin. In M. Bossi & L. Tonini (Eds.), *L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. (Atti del convegno, Firenze, 17-19 dicembre 1986; F. Haskell, Pref.; pp. 105-116). Firenze: Centro Di.
- Lombardo, L. (2021). Tra poesia e biografia: per una ricognizione della Venezia di Dante. *Quaderni Veneti*, 10, 7-38.
- Longhi, R. (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Sansoni.
- Magnolfi L., & Niccolai, N. (2015). *Il Camposanto di Pisa*. Firenze: Luca Magnolfi.
- Malato, E. (Ed.). (2018). *Dizionario della 'Divina Commedia'* (s.v. "candida rosa"; pp. 159-161). Roma: Salerno editrice.
- Mengaldo, P. V. (2015). *Due ricognizioni in zona di confine*. Parma: MUP.
- Monti, R. (1974). Introduzione. In J. Ruskin (1974a), *Le pietre di Venezia* (Vol. 1; pp. XI-XXXVII). Firenze: Vallecchi. (Opera originale pubblicata nel 1851-1853).
- Nardi, B. (1985). Dante profeta. In B. Nardi, *Dante e la cultura medievale: nuovi saggi di filosofia dantesca* (pp. 265-326). Bari: Laterza. (Opera originale pubblicata nel 1942).
- Olivero, F. (1925). Ruskin: sulla figurazione poetica di Dante. *Il Giornale Dantesco*,

- 28 (num. unico), 1-12. (Opera originale pubblicata nel 1920).
- Orsini, G. N. G. (1943). Fantasia e immaginazione nella terminologia estetica europea. *Lingua nostra*, 5, 12-13.
- Ozanam, A.-F. (1841). *Dante e la filosofia cattolica del tredicesimo secolo* (P. Molinelli, Ed.). Milano: Società tipogr. de' Classici Italiani. (Opera originale pubblicata nel 1839).
- Pampaloni, G. (1973). *Firenze al tempo di Dante: documenti sull'urbanistica fiorentina* (N. Rodolico, Premessa). [Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti e sussidi, 4]. Roma, Firenze: Il Cenacolo Arti grafiche. <https://dgagaeata.cultura.gov.it/public/uploads/documents/FontiSussidi/6421247a0701e.pdf>.
- Pasquini, L. (2016). Fra parole e immagini: il "visibile parlare" nel manoscritto Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48). In M. A. Terzoli & S. Schütze (Eds.), *Dante und die bildenden künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen* (pp. 81-100). Berlin; Boston: de Gruyter.
- Pasquini, L. (2020). "Pigliare occhi, per aver la mente": *Dante, la Commedia e le arti figurative*. Roma: Carocci.
- Pittiglio, G. (2023). *La Commedia dei dettagli. 'Storie seconde' e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*. Roma: Istituto storico italiano per il Medioevo.
- Praz, M. (1936). "Ruskin, John". *Enciclopedia Italiana*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/john-ruskin_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-ruskin_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Procacci, U. (1970). *Firenze*. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 2, pp. 913-920). Roma: Istituto della enciclopedia italiana.
- Proust, M. (2016). *Il piacere della lettura* (E. Trevi, Prefaz; D. Feroldi, Trad.). Milano: Feltrinelli (Opera originale pubblicata nel 1906, Préface du traducteur, *Sur la lecture*, edizione autonoma dell'introduzione a Ruskin, *Sésame et les Lys* [*Sesame and lilies*, *Works*, vol. 18]).
- Richa, G. (1757). *Notizie storiche delle chiese fiorentine, divise ne' suoi quartieri* (Vol. 6). Firenze: Stamperia di Pietro Gaetano Viviani.
- Rosenberg, J. D. (1987). *Ruskin a Venezia: le pietre di paragone*. In J. Ruskin, *Le pietre di Venezia* (Introduzione di J. D. Rosenberg; disegni originali di J. Ruskin; pp. I-XXVIII). Milano: BUR Rizzoli.
- Ruggiero Corradini, C. (1985). *Lecturae Dantis di John Ruskin. Studi Danteschi*, 57, 271-302.
- Ruggero Corradini, C. (1989), *Saggio su John Ruskin: il messaggio nello stile*. Firenze: Olschki.
- [Ruggiero] Corradini, C. (1990). Note dantesche inedite dai *Diari* di John Ruskin. *Studi Danteschi*, 62, 117-151.
- Salsano, F. (1970). *Aquila*. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1, pp. 338-339). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Sandrini, G. (2020). *Ruskin, Dante e l'Europa romantica*. In E. Sdegno, M. Frank, M. Pilutti Namer & P.-H. Frangne (Eds.), *John Ruskin's Europe: A Collection of Cross-Cultural Essays* (pp. 271-282). (*Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa*, Numero monografico). Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing.

- https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-488-2/978-88-6969-488-2-ch-16_SDpAIPc.pdf DOI: 10.30687/978-88-6969-487-5/016.
- Scartazzini, G. A. (1894). *Dantologia: vita ed opere di Dante Alighieri*. Milano: Hoepli.
- Segre, C. (2006). *Pittura, linguaggio e tempo*. Parma: Università degli Studi, Facoltà di Architettura.
- Setti, E. (Ed.) (1915). *Il pensiero di Ruskin: pagine scelte e tradotte*. Lanciano: Gino Carabba editore.
- Tartuferi, A., & Scalini, M. (Eds.) (2004). *L'arte a Firenze nell'età di Dante*. Firenze; Milano: Giunti.
- Tavoni, M. (2024). L'universo di Dante è una 3-sfera? In A. Beccarisi, M. De Giorgi, V. L. Puccetti & F. Somaini (Eds.), *La mente di Dante: visioni, percezioni, rappresentazioni* (pp. 265-282). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Terzoli, M. A. (2016). "Visibile parlare": ecfasi e scrittura nella *Commedia*. In M. A. Terzoli & S. Schütze (Eds.), *Dante und die bildenden künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen* (pp. 23-48). Berlin; Boston: de Gruyter.
- Thoumieu, M. (1997). *Dizionario d'iconografia romanica*. Milano: Jaca Book.
- Tosco, C. (2021). Dante e la figura dell'architetto. *Opus Incertum: rivista di storia dell'architettura*, 7, 32-37. (Numero monografico: *Dante e l'architettura*, A. Brodini, Ed.).
- Vacchelli, G. (2025). *Dante "anticapitalista": poesia, filosofia, mistica ed economia politica*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Venturi, L. (1972). *Il gusto dei primitivi* (2. ed. prefazione di G. C. Argan). Torino: Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1926, Bologna: Zanichelli).
- Verdon, T. (2023). *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*. Firenze: Mandragora.
- Volpini, E. (1973). Natura. In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 4, pp. 14-17). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Woolf, V. (1977). *Books and Portraits* (M. Lyon, a cura di; pp. 59-62). London: Hogart Press.

SITOGRAFIA

- John Ruskin's Europe. A collection of cross-cultural essays*. Edited by E. Sdegno [et al.], with an introductory lecture by S. Settis. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020; https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-488-2/978-88-6969-488-2_99OwihL.pdf.
- Lancaster University, <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>, The works of John Ruskin: Library Edition, Cook, E. T. & Wedderburn, A. (Eds). 1903-1912. London: George Allen. 39 voll. consultabili in pdf.
- Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University, <https://artuk.org/visit/venues/ruskin-library-and-research-centre-lancaster-university-6218>.

