

«Aratra Pentelici» di John Ruskin Insegnare l'arte greca dopo Winckelmann

Myriam Pilutti Namer
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This research paper offers a preliminary analysis of the volume by John Ruskin "Aratra Pentelici" (1872), which contains five of the six lectures on sculpture he gave at Oxford in 1870. The article begins with an investigation of the structure of the volume, focusing on Ruskin's views on the arts and customs of the ancient Greeks. The essay continues with an attempt to enucleate the influence of Winckelmann's thought on Ruskin and the spread of the work of the English art historian in German culture, with particular reference to the work of the intellectual Charlotte Broicher. The article concludes by outlining a future study perspective, never attempted before, on Ruskin, as an original interpreter of the art of ancient Greece.

Keywords John Ruskin. Aratra Pentelici. Queen of the air. Johan Joachim Winckelmann. Carl Justi. Charlotte Broicher. Reception of classical antiquity. Reception of ancient Greek art.

Sommario 1 «Aratra Pentelici»: linee guida per la lettura di un trattato poco noto. – 2 Ruskin lettore di Winckelmann? – 3 L'influenza del pensiero di Ruskin in Germania. – 4 Si può parlare di pensiero originale di Ruskin sull'arte greca?

1 «Aratra Pentelici»: linee guida per la lettura di un trattato poco noto

È senza nascondere un certo imbarazzo che Ruskin si accinge a fungere da «apologist for Greek Art». ¹ E si accosta al compito, richiesto dal suo ruolo di professore ad Oxford, intitolando il volume tratto dalle sue lezioni «Aratra Pentelici», ² 'i solchi del marmo pentelico', dove *aratra* implica l'azione del vomere che permetterà la semina, la maturazione delle se-

¹ «I cannot easily express how strange it seems to me that I am obliged, here in Oxford, to take the position of an apologist for Greek Art» (*Works*, 20: 250).

² Il volume, pubblicato nel 1872, verrà qui citato nell'edizione delle opere complete di John Ruskin a cura di Cook, Wedderburn 1903-1912, vol. 20 (1905) con la sigla «AP» (*Works*, 20).

menti, il raccolto. Ne nasce una bella metafora che vede il marmo pentelico (elemento-simbolo dell'arte greca e romana) 'dare frutto' attraverso l'insegnamento e il corrispettivo apprendimento. Non è il solo testo dove Ruskin tratta o cita l'arte dell'antica Grecia; scrive infatti Charles Eliot Norton nell'introduzione all'edizione di *Queen of the Air* (1869) a sua cura, edita a New York nel 1893:

The study of Greek myths for the purpose of ascertaining their moral and spiritual significance, and their true relation to the religion of the Greeks, had been, for many years, a favourite pursuit of Mr. Ruskin.³

Aratra Pentelici è però interessante perché lo studio dell'arte greca vi è affrontato in forma organica; la nota critica all'edizione completa delle opere tramanda che le lezioni si tennero secondo questa partizione:

I. The Division of Arts (November 24); II. Imagination (November 26); III. Likeness (December 1); IV. Structure (December 3); V. The School of Athens (December 8); VI. The School of Florence (December 10). («AP», 185)

Nell'autunno del 1871 Ruskin ultimò per la pubblicazione, avvenuta nel 1872, sotto al titolo *Aratra Pentelici*, le prime cinque lezioni, dividendo la seconda in due capitoli (*Idolatry* e *Imagination*).⁴

Nell'indagare un soggetto per cui lo studioso sembra avere un interesse marginale, come l'arte greca,⁵ pare opportuno procedere, anzitutto, con una descrizione sin-

tetica della struttura del volumetto. Com'è noto, le lezioni sulla scultura seguono le *Seven Lectures on Art*: scrive Ruskin stesso che le prime quattro erano state «wholly prefatory», le altre tre erano servite soltanto «to define methods of practice». Le lezioni sulla scultura erano intese come l'inizio di «systematic analysis e progressive study» della materia («AP», 199). Il progetto complessivo di Ruskin avrebbe implicato, inoltre, che a queste sarebbero seguiti un corso su «elementary characters on Architecture» e una terza serie di lezioni sulla scultura cristiana; progetto reso complicato dal suo sforzo «to direct the attention of the resident students to Natural History, and to the higher branches of ideal Landscape» e al quale Ruskin non diede seguito in questa precisa forma («AP», 196).

Nella prima lezione, *Of the Division of Arts*, Ruskin si preoccupa di definire agli studenti l'oggetto di studio, perché anche

painting and sculpture, no less than language, or than reasoning, have grammar and method - that they permit a recognizable distinction between scholarship and ignorance, and enforce a constant distinction between Right and Wrong. («AP», 193)

Lo studioso rifiuta la distinzione tra arti maggiori e minori, mentre propone la suddivisione dell'Arte in tre elementi:

We have simply three divisions of Art - one, that of giving colours to substance; another, that of giving

³ Ruskin 1893, v.

⁴ La sesta lezione (*The School of Florence*) rimase inedita e fu pubblicata per la prima volta nell'edizione delle opere complete. Come precisato dai curatori, che l'hanno correttamente espunta dopo che era stata inclusa in alcune edizioni di *Aratra Pentelici*, la lezione che tenne nel giugno del 1871, *The Relation between Michael Angel and Tintoret*, pubblicata da Ruskin nel 1872 con il titolo *Seventh of the Course of Lectures on Sculpture, Delivered at Oxford, 1870-1871*, non presenta connessioni stringenti con le lezioni pubblicate in *Aratra Pentelici*.

⁵ Sull'interesse di Ruskin per la mitologia greca si rimanda a Birch 1981, 1988.

form to it without question of resistance to force; and the third, that of giving form or position which will make it capable of such resistance. («AP», 200-1)

cui si deve aggiungere anche l'osservazione che «generally speaking, Painting and Sculpture will be imitative, and Architecture merely useful» («AP», 204). La pittura e la scultura, infatti, «simply graphic», rispondono alle parole della *Politica* di Aristotele (8,3) che Ruskin traduce come «having capacity and habit of contemplation of the beauty that is in material things», più oltre spiegate dal filosofo col concetto di *chairein orthòs*, «to have pleasure rightly» («AP», 209), che per Ruskin implica la ricezione da parte dello spettatore di una corrispondenza.⁶ L'architettura, invece, «and its correlative arts, are to be practiced under quite other conditions of sentiment» («AP», 202).

Dopo aver accennato alla scienza della disposizione dei colori e della combinazione di linea e forma («AP», 209) Ruskin specifica ulteriormente quel che intende per scultura:

sculpture is essentially the production of a pleasant bossiness or roundness of surface; [...] the pleasantness of that bossy condition to the eye is irrespective of imitation on one side, and of structure on the other. («AP», 214)

L'oggetto delle lezioni sarà la scultura imitativa,

that being defined as the art which, by the musical disposition of masses, imitates anything of which the imitation is justly pleasant to us; and does so in accordance with structural laws having due reference to the materials employed. («AP», 218)

La prima parte della seconda lezione, pubblicata con il titolo *Idolatry*, pone la questione di quale debba essere il soggetto da scolpire, che Ruskin intende come subordinata alla domanda su quale dovrebbe essere l'oggetto preferibile della nostra immaginazione («AP», 221). Ruskin procede con lo stabilire le caratteristiche che una nazione (l'autore utilizza sempre questo termine) debba avere, vale a dire

Instincts of Mimicry, Idolatry, and Discipline, meaning, by the last, the desire of equity and wholesome restraint, in all acts and works of life. («AP», 229)

L'idolatria, per Ruskin «the desire of companionship with images», non è come le altre due naturale e giusta. Va compresa, indagata, definita. Giunge così a dividere le tre fasi delle «greatest races» in infanzia, età adulta e l'età della scienza e della razionalità, piena di rischi, dove la corruzione può annidarsi se non vi è dirittura morale («AP», 231-3), come riteneva avvenisse nella cultura a lui contemporanea («AP», 238-41) per la 'frivolezza' della gioventù e la sua sottomissione al denaro come a un dio («AP», 240). Continua quindi nella seconda parte della seconda lezione a trattare di immaginazione. L'idolatria imperante era per lui delle più servili e, accostata all'incapacità di esercitarsi in una immaginazione fertile, portava Ruskin a constatare, ribadire e confermare l'abissale differenza tra il suo tempo e il tempo dei Greci («AP», 244).

The entire Greek intellect was in a childish phase as compared to that of modern times. Observe, however, childishness does not necessarily imply universal inferiority: there may be a vigorous, acute, pure, and solemn childhood, and there may be a weak, foul, and ridiculous condition of advanced life; but the one is still

⁶ «So much as there is in you of ox, or of swine, perceives no beauty, and creates none: what is human in you, in exact proportion to the perfectness of its humanity, can create it, and receive» («AP», 209).

essentially the childish, and the other the adult phase of existence. You will find, then, that the Greeks were the first people that were born into complete humanity. All nations before them had been, and all around them still were, partly savage, bestial, clay-encumbered, inhuman; sill semi-goat, or semi-ant, or semi-stone, or semi-cloud. [...] Fix your mind on this as the very central character of the Greek race - the being born pure and human out of the brutal misery of the past, and looking abroad, for the first time, with their children's eyes, wonderingly open, on the strange and divine world. («AP», 248-9)

Nella terza lezione, *Likeness*, Ruskin tratta del soggetto da scolpire, che deve essere «the spiritual power seen in the form of any living thing, and so represented as to give evidence that the sculptor has loved the good and hated the devil» («AP», 277). Il fine deve essere «to produce something which shall look as like Nature as possible» («AP», 284), qualcosa che sia comprensibile a tutti («AP», 287), «nothing but what is honourable» («AP», 291). E conclude:

1. Not only sculpture, but all other fine arts, must be for the people; 2. They must be didactic to the people, and that as their chief end. The structural arts, didactic in their manner; the graphic arts, in their matter also; 3. And chiefly the great representative and imaginative arts - that is to say, the drama and sculpture - are to teach what is noble in past history, and lovely in existing human and organic life; 4. And the test of right manner of execution in these arts, is, that they strike, in the most emphatic manner, the rank of popular minds to which they are addressed; 5. And the test of utmost fineness in execution in these arts, is that they make themselves be forgotten in what they represent; and so fulfill the words of their greatest Master, The best, in this kind, are but shadows. («AP», 300)

Quanto alla quarta lezione, *Structure*, vi si trovano qui descritte le leggi che devono regolare la composizione artistica: anzitutto, «to be beautiful, our structure must be produced with tools of men», e, in secondo luogo, «it must be composed of natural substances» («AP», 304); ancora «to exhibit the virtues of those materials, and aim at no quality inconsistent with them»; infine, «its temper is to be quiet and gentle, in harmony with common needs, and in consent to common intelligence» («AP», 309). Quanto alle tipologie esecutive, Ruskin ne indica quattro: «Flat Relief, Round Relief, Edged Relief, Full Relief» («AP», 323-4).

La quinta lezione, *The School of Athens*, ultima del volume che Ruskin licenziò, è dedicata a tracciare le principali differenze tra l'arte greca e l'arte fiorentina, anche se a partire dalla considerazione che fossero entrambe di «equal rank, as essentially original and independent» («AP», 333). Ma l'arte greca, come per Ruskin dimostra l'esempio di una Afrodite rappresentata su vaso, che paragona con una Venere di scuola fiorentina da incisione («AP», 336-7), «never expresses momentary passion and personal character», lì dove l'arte fiorentina sceglie proprio entrambe queste caratteristiche come obiettivo e tratto distintivo di bellezza («AP», 339-40) [figg. 1-2]. Infine l'arte greca non esprime «refined or naive beauty» («AP», 342), «divine strength» o «divine sadness» («AP», 345); un giudizio piuttosto severo, anche se temperato da alcune considerazioni conclusive:

It may not be sublime, nor beautiful, nor amusing; but it will be full of meaning, and faithful in guidance. [the Greek] will give you clue to myriads of things he cannot literally teach; and, so far as he does teach, you may trust him. Is not this saying much? («AP», 347)

He made as many [mistakes] as we do ourselves, nearly; - he died of his mistakes at last - as we shall die of them; but so far as he was separated from the herd of more mistaken and more wretched nations - so far



Figura 1 *Afrodite assisa su un cigno*. Tondo da una kylix a figure rosse a fondo bianco, dalla tomba F43 a Kameiros (Rodi). Nell'opuscolo «Aratra Pentelici» è indicata come «Aphrodite Urania. Photogravure from a Greek vase» («AP», 337-8).
© The Trustees of the British Museum



Figura 2 Venus. Quarantatreesima carta dei cosiddetti 'Tarocchi del Mantegna', qui nell'incisione di Hans Ledespelder, con annotazioni, conservata presso il British Museum e datata tra il 1530 e il 1561. Nell'opuscolo «Aratra Pentelici» è indicata come «Aphrodite Urania. Photogravure of an early Florentine engraving» («AP», 336-7). © The Trustees of the British Museum

Venus a cinque uolte muchas lagua aque se entonde es lo hysa de Jupiter
 la qual llamaron los antiguos a cosa de los amores y hermosura fue la que
 lleua el greco acheronta al adioso pallao y Juno en el monte uia aca de
 Jucos paris hyso de piamos rey de troya. fue venus uerna de chipre non dea
 bo templo en la isla de pafos y quando fue mado de cupido de otros de amor es lo
 en el tercer cielo yes el tercer planeta infunde inclinacion de amasar al
 qnace en la ora que se cria

as was Greek - it was by his rightness. He lived, and worked, and was satisfied with the fatness of his land, and the fame of his deeds, by his justice, and reason, and modesty. He became Graeculus esuriens, little, and hungry, and every man's errand-boy, by his iniquity, and his competition, and his love of talk. But his Graecism was in having done, at least at one period of his dominion, more than anybody else, what was modest, useful, and eternally true; and as a workman, he verily did, or first suggested the doing of, everything possible to man. («AP», 351)

Abbiamo visto che l'argomentazione del trattatello è piut-

tosto complessa: Ruskin prova una percepibile ammirazione per i Greci e più in generale per la cultura classica sia per il ruolo che vi ebbe la presenza del mito, ma anche nella filosofia e nella poesia, come dimostrano all'interno del testo le frequenti citazioni di Aristotele, Platone, Luciano di Samosata, Virgilio, Orazio, Pindaro. Assenti sono invece in *Aratra Pentelici* i drammaturchi greci (Eschilo, Sofocle, Euripide) e rare sono anche le citazioni omeriche. Ma si intuisce che il dover trattare della scultura greca fosse una scelta obbligata per un professore di Oxford che insegnava in un contesto europeo dove la scultura classica era ancora tratto distintivo di un partecipato *milieu* culturale.

2 Ruskin lettore di Winckelmann?

Nel considerare questo elemento il pensiero non può che rivolgersi al grande critico dell'arte classica la cui immensa fama si diffuse fino a tutto l'Ottocento: Johan Joachim Winckelmann (1717-1768).⁷ Ruskin non dice esplicitamente di averne lette le opere, ma almeno in un punto il riferimento pare evidente.

There is a school of teachers who will tell you that nothing but Greek art is deserving of study, and that all our work at this day should be an imitation of it. Whenever you feel tempted to believe them, think of these portraits of Athena and her owl, and be assured

that Greek art is not in all respects perfect, nor exclusively deserving of imitation.⁸

A Ruskin del resto non interessa discutere criticamente dell'arte greca: dà per assodata una cronologia tripartita [fig. 3] e la classificazione delle opere in senso evoluzionistico («AP», 231-2), dove l'arte ellenistica è interpretata come espressione di un periodo di decadenza. E non è questo l'unico tratto comune con il pensiero di Winckelmann: una fondamentale analogia vi è anche nell'impostazione didattica del discorso sull'arte greca, vale a dire nella tradizione di un insegnamento che deve essere

⁷ Negli anni 2017 e 2018 si è celebrato il doppio anniversario della nascita e della morte con ampia diffusione europea, portando all'edizione di numerose pubblicazioni, qui elencate in un'appendice bibliografica dedicata, alle quali si rimanda per ulteriori letture. Il filosofo inglese B. Bosanquet (1848-1923) accosta esplicitamente Ruskin a Winckelmann nella sua storia dell'estetica (1892, 445-54): «It is not too much to say that he like Winckelmann has given the mind a new organ for the appreciation of beauty»; la citazione è tratta da *Works*, 38: 162.

⁸ «AP», 254. Il riferimento alle immagini di Atena con elmo raffigurate su monete è alle figg. 10-12 («AP», 252-3). Anche in *Modern Painters*, in un suo commento sul Laocoonte, Ruskin fa riferimento all'opera di Winckelmann senza citarla esplicitamente, ma è interessante notare, come già Cook e Wedderburn, che tralascia del tutto - o ignora - il *Laokoon* di Gotthold Ephraim Lessing (*Works*, 3: 121 e nota 4).

trasmesso agli studenti, e in particolare ai giovani artisti, per educarli;⁹ nonché sull'importanza che entrambi gli studiosi attribuiscono al 'sentimento', che però i due studiosi declinano in modo diverso: nei *Gedanken* Winckelmann sostiene, come ampiamente noto, che si può raggiungere il 'pensiero originale' (se possibile) attraverso l'imitazione delle opere d'arte greca,¹⁰ Ruskin sostiene invece che bisogna scolpire 'quel che si sente' ispirandosi alla natura:

You must carve only what you yourself see as you see it; but, much more, you must carve only what you yourself feel, as you feel it. You may no more endeavour to feel through other men's souls, than to see with other men's eyes. Whereas generally now, in Europe and America, every man's energy is bent upon acquiring some false emotion, not his own, but belonging to the past, or to other persons, because he has been taught that such and such a result of it will be fine. Every attempted sentiment in relation to art is hypocritical; our notions of sublimity, of grace, or pious serenity, are all second-hand: and we are practically incapable of designing so much as a bell-handle or a door-knocker, without borrowing the first notion of it from those who are gone - where we shall not wake them with our knocking. I would we could. («AP», 292)

La marginalità o la centralità della natura sono quindi l'elemento di discriminazione tra Winckelmann, l'ispiratore della stagione del neoclassicismo europeo, e Ruskin, una delle personalità più influenti del romanticismo inglese. Se Winckelmann crede nella selezione già operata dai Greci delle opere meritevoli di essere imitate, quindi sostiene l'importanza del canone a discapito dello stu-

dio della natura, Ruskin suggerisce che gli artisti studino 'anche' l'arte greca - 'anche', non esclusivamente. Entrambi coltivano la speranza che gli artisti possano divenire 'originali', vale a dire che entrambi si pongono anzitutto come educatori, condividendo il disprezzo per l'erudizione e l'accademismo. Sembrerebbe pertanto di poter dire che, a prescindere dal contesto (Winckelmann ebbe familiarità prevalentemente con l'arte antica e con i maestri del Rinascimento romano, Ruskin con l'arte medievale e il Rinascimento veneziano e fiorentino) e dagli interessi di studio e didattici (Winckelmann fu un indiscusso appassionato di valori plastici, mentre Ruskin preferiva la grafica, il colore e l'ornamento), i due condividessero l'esigenza di trasmettere i valori dell'arte greca e dell'arte del Rinascimento italiano ai propri lettori e studenti. Ruskin ne tratta implicitamente, rivolgendosi alla gioventù europea:

If, after I have set before you the nature and principles of the sculpture, in Athens, Pisa, and Florence, you consider these facts, - which you will then at once recognize as such, - you will find that they absolutely justify my assertion that the state of sculpture in modern England, as compared with that of the great Ancients, is literally one of corrupt and dishonourable death, as opposed to bright and fameful life. And now, will you bear with me while I tell you finally why this is so? The cause with which you are personally concerned is your own frivolity; though essentially this is not your fault, but that of the system of your early training. But the fact remains the same, that here, in Oxford, you, a chosen body of English youth, in nowise care for the history of your country, for its present dangers, or its present duties. You still, like children of seven or eight

⁹ Sul progetto didattico di Ruskin, in particolare sull'importanza del disegno ma anche in riferimento all'arte greca, si rimanda agli studi di Donata Levi e Paul Tucker: Levi, Tucker 1997, 1999, 2014.

¹⁰ Nella traduzione italiana di Federico Pfister per Einaudi (1943), inclusa nella raccolta *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, il riferimento è alla p. 19.

years old, are interested only in bats, balls and oars: nay, including with you the students of Germany and France, it is certain that the general body of modern European youth have their minds occupied more seriously by the sculpture and painting of the bowls of their tobacco-pipes, than by all the divinest workmanship and passionate imagination of Greece, Rome, and Medieval Christendom. («AP», 239-40)

Winckelmann, inoltre, nei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), indica anche quali artisti del Rinascimento italiano avevano a suo parere seguito la via degli antichi. E sceglie, tra i tre che preferisce (Raffaello, Michelangelo e Gianlorenzo Bernini), l'opera di Raffaello, perché era stato capace di evitare gli eccessi di temperamento.¹¹ Così anche Ruskin ha artisti prediletti, anche Ruskin teme l'elemento astratto:

All second-rate artists will tell you that the object of fine art is not resemblance, but some kind of abstraction more refined than reality. Put that out of your heads at once. The object of the great Resemblant Art is, and always has been, to resemble; and to resemble as closely as possible [...]. All the talks about abstraction belongs to periods of decadence. («AP», 282-3)

Persino l'impostazione politica del discorso sull'arte vede tra Winckelmann e Ruskin alcuni tratti in comune: entrambi attribuiscono al denaro un valore strumentale, e indicano come qualità dell'artista di successo l'originalità (Winckelmann), l'autenticità e la funzione sociale (Ruskin), a prescindere dal riconoscimento del pubblico e dei guadagni. Winckelmann sottolinea l'importanza dell'autonomia economica per un artista che aspiri a



Figura 3 Esempi di monetazione dell'antica Grecia a cui Ruskin ricorre per esemplificare le fasi artistiche nel loro sviluppo tripartito dall'età arcaica attraverso l'apogeo fino al declino. Nell'opuscolo «Aratra Pentelici» la didascalia riporta: «Archaic, Central, and Declining Art of Greece. Photogravure from Greek coins» («AP», 280)

¹¹ Nella traduzione italiana di Federico Pfister per Einaudi (1943), inclusa nella raccolta *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, il riferimento è alle pp. 19 e 66.

diventare 'originale', Ruskin sostiene che l'artista debba realizzare opere per tutti giudicando un male dei tempi il servilismo nei confronti del denaro assunto a dio. Entrambi gli studiosi sono consapevoli che non tutti i loro lettori e studenti sarebbero riusciti a seguire e a realizzare i loro insegnamenti, e anzi soltanto una netta mi-

noranza era destinata a raggiungere la grandezza; dice infatti Ruskin:

Remember, the second-rate ones are a loquacious multitude, while the great come only one or two in a century; and then, silently. («AP», 282)

3 L'influenza del pensiero di Ruskin in Germania

Si è accennato al pensiero di Winckelmann, imprescindibile riferimento culturale per l'arte antica nell'Ottocento, per restituire un più corretto inquadramento storico alle osservazioni di Ruskin sull'arte greca: se anche quindi costituisce un interesse generalista, dove assenti risultano l'osservazione dal vero e la conoscenza diretta delle opere d'arte antica, le sue riflessioni in materia presentano aspetti di originalità. Si è pertanto ritenuto opportuno verificare se vi sia stato un qualche influsso del pensiero di Ruskin nel vivace dibattito sull'arte greca che animò la Germania nell'Ottocento. E.T. Cook e A. Wedderburn, nel volume 38 delle opere, riportano che la fama dello studioso inglese era perfino maggiore in Germania che in Inghilterra, e attribuiscono l'inizio di questa moda («fashion») all'affermazione del linguista e critico letterario Eduard Engel (1851-1938), che definì Ruskin «the Englishman's Winckelmann and Lessing in one». ¹² Com'è noto la scuola tedesca di antichistica, che nasce dal pensiero di Winckelmann, diviene paradigmatica a partire dagli anni Quaranta, in particolare grazie al lavoro di impronta filologica compiuto da Heinrich Brunn

e da Ernst Curtius. Di diretta filiazione winckelmanniana è invece il pensiero sull'arte antica di Carl Justi, contemporaneo di Ruskin, detentore della cattedra di archeologia classica a Bonn e autore dell'opera fondamentale in tre volumi *Winckelmann: sein Leben, Seine Werke und sein Zeitgenossen* (1866-72). ¹³ Pare quindi interessante constatare che una sua amica e corrispondente, che fu vicina anche a Ernst Curtius, la misconosciuta Charlotte Broicher, fu non solo tra coloro che tradussero in tedesco la selezione di opere di Ruskin, edita in quindici volumi a Lipsia per i tipi di Eugen Diederichs tra il 1900 e il 1906, curando l'edizione di due volumi di *Modern Painters* [fig. 4], ma al contempo fu autrice di tre volumi biografici, *John Ruskin und sein Werk*, editi a Lipsia e a Jena tra il 1902 e il 1907. ¹⁴ Il suo interesse per Ruskin, figura vicina al pensiero tradizionale sull'arte greca di scuola tedesca (Curtius da un lato, Justi dall'altro), mi sembra confermi come l'apporto della lettura di Winckelmann nella riflessione dello storico dell'arte inglese fosse chiaramente percepibile da qualcuno che doveva conoscere bene le opere di entrambi. Lo intuì del resto lo stesso

¹² *Works*, 38: xii e, per la citazione (tratta dalla traduzione inglese del 1902 dell'opera in tedesco), 167.

¹³ Justi 1866-1872. Su Carl Justi vedi Rößler 2012 e Marten, Kanz 2016.

¹⁴ I tre volumi hanno per sottotitolo: *Puritaner, Künstler, Kritiker* (Broicher 1902), *Kunst-Kritiker und Reformen* (Broicher 1907a), *Sozialreformer, Professor, Prophet* (Broicher 1907b). La sua opera fu recensita da Marcel Proust ne *La Chronique des arts et de la curiosité* del 2 gennaio 1904. Un sintetico profilo della studiosa si trova in Rößler 2012, 475, dove si apprende che a Ernst Curtius aveva anche dedicato un libretto di memorie nel 1897 (*Erinnerungen on Ernst Curtius*).

JOHN RUSKIN MODERNE MALER

BD. I-II

IM AUSZUG ÜBERSETZT UND
ZUSAMMENGEFASST VON
CHARLOTTE BROICHER



VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS, LEIPZIG 1902.

Figura 4 Frontespizio dell'opera di John Ruskin, *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung* (Bde. 11/12). *Moderne Maler* (Bde. 1-2): Broicher 1902. Universitätsbibliothek Heidelberg, digital resource. <https://doi.org/10.11588/diglit.3877#0005>

Carl Justi, anche se in una lunga lettera a Broicher del luglio 1899, di recente edita da Johannes Rößler (2012), non nasconde la sua delusione per l'assenza di pensiero

sistematico in Ruskin: lo ritiene un grande maestro di stile («ein großer Stilist») ma anche un ancor più grande folle («aber ein noch größerer Narr»).¹⁵

4 Si può parlare di pensiero originale di Ruskin sull'arte greca?

Un altro aspetto interessante che vale la pena menzionare, in attesa di ulteriori approfondimenti, consiste nel valutare se le osservazioni sull'arte greca di Ruskin abbiano contribuito ad elaborare pensiero originale. Al proposito sembra interessante ricordare che lo stesso Charles Eliot Norton teneva da conto le opinioni di Ruskin in materia, come dimostra la prefazione già citata dell'edizione americana del 1893 a *Queen of the Air*, e le condivideva anche con i suoi allievi quali, ad esempio, Bernard Berenson, che esprime ammirazione per il volumetto.¹⁶ Inoltre, la riflessione sull'arte greca come espressione di ricerca di uguaglianza, vale a dire il rapporto tra apogeo artistico e sviluppo di cultura democratica, è idea condivisa da Ruskin, Norton e Berenson, secondo l'assioma che vede il Rinascimento fiorentino come corrispettivo dello splendore dell'arte della Grecia classica perché caratterizzato da un comune anelito alla pari dignità tra i cittadini.¹⁷ Per quanto ricca di ideali, la convinzione che l'emancipazione politica e la raffinazione artistica vadano di pari passo, si può spiegare come una forma di nostal-

gia, di *Sehnsucht*, per tempi incontaminati e 'sinceri' che non esistevano più. È però importante sottolineare che nell'ambito di questa riflessione l'elemento ideale è talmente forte da indurre persino Ruskin ad attribuire un valore all'insegnamento dell'arte greca, nonostante si trattasse di una materia che forse i 'nordici' non potevano capire del tutto:

Gentlemen, we of the rough northern race may never, perhaps, be able to learn from the Greek his reverence for beauty; but we may at least learn his disdain of mechanism: – of all work which he felt to be monstrous and inhuman in its imprudent dexterities. («AP», 354)

A conferma dello stretto legame che nel pensiero di Ruskin intercorre sempre tra analisi della realtà contemporanea e riflessione artistica, si conclude osservando che *Aratra Pentelici* è costellato di preoccupazioni per la guerra franco-prussiana e termina con parole di apprensione per l'assedio di Parigi. È noto che la fine di

¹⁵ Rößler 2012, 154. Della conoscenza del *Winckelmannsrede* nell'opera di Walter Pater, in particolare nella stesura del noto saggio del 1867, hanno scritto da ultimi Stefano Evangelista e Katherine Harloe (2017, 66-7); vedi anche Jenkins 2018, 62-3. Evangelista e Harloe giustamente evidenziano il contributo che fornì alla formazione del pensiero di Pater e al dibattito in lingua inglese la traduzione della *Storia dell'arte nell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) di Winckelmann, avvenuta in forma parziale nel 1850 a opera di Giles Henry Lodge (1805-1888) con il titolo *The History of the Ancient Art among the Greeks* (Evangelista, Harloe 2017, 67). Forse Ruskin conosceva il volume nonostante non sia censito nella sua biblioteca (Dearden 2012); come ha dimostrato Paul Tucker (2020, 33-4) probabilmente conosceva anche i *Monumenti antichi inediti* (Roma 1767).

¹⁶ Mostyn-Owen 2014, 240, riporta la citazione da Berenson (*One Year's Reading for Fun*, 1942): «Ruskin's *Queen of the Air*, eloquent, magnificent, unctuous, mad, absurd, penetrating, visionary, fantastic, all in one. What a curious mytho-poet was Ruskin. How conveniently he handles the Greek deities with the freedom of old friends whose secret histories he alone knows. Yet what sublime impudence on the part of Ruskin».

¹⁷ Scrive Ruskin: «The Greek school of sculpture is formed during, and in consequence of, the national effort to discover the nature of justice; the Tuscan, during and in consequence of, the national effort to discover the nature of justification» («AP», 228).

quella guerra cambiò gli equilibri geopolitici europei, ridimensionando le aspirazioni della Francia e accrescendo il potere del Secondo Reich. Anche trattando di arte greca Ruskin non riusciva a tralasciare il presente; talora interpreta il pensiero degli studenti, cui fa attribuire il commento «irrelevant matter» alle questioni attuali che lui solleva. La sensibilità di Ruskin detta loro l'invito sempre attuale a interessarsi del futuro dell'Eu-

ropa, a non cullarsi nella propria «frivolity», a dedicarsi alle 'arti delle pace':

I know it my duty to assert to you that the work we enter upon to-day is no trivial one, but full of solemn hope; the hope, namely, that among you there may be found men wise enough to lead the national passions towards the arts of peace, instead of the arts of war. («AP», 200)

Bibliografia di John Ruskin

I riferimenti alle opere di Ruskin rinviano al numero di volume e alle pagine di:

Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1903-1912). *The Works of John Ruskin*. Library Edition, 39 vols. London: George Allen.
<https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>.

Works, 3: *Modern Painters I*. | 20: *Lectures on Art, Aratra Pentelici, Lectures and Notes on Greek Art and Mythology (1870)*. | 38: *Bibliography, Catalogue of Ruskin's Drawings, Addenda et Corrigenda*.

Bibliografia generale

Birch, D. (1981). «Ruskin and the Science of Proserpina». Hewison, R. (ed.), *New Approaches to Ruskin*. London: Routledge, 142-7.

Birch, D. (1988). *Ruskin's Myths*. Oxford: Clarendon Press.

Broicher, C. (1902). *John Ruskin und sein Werk*. Bd. 1, *Puritaner, Künstler, Kritiker*. Leipzig: Diederichs.

Broicher, C. (1907a). *John Ruskin und sein Werk*. Bd. 2, *Kunst-Kritiker und Reformer*. Leipzig: Diederichs.

Broicher, C. (1907b). *John Ruskin und sein Werk*. Bd. 3, *Sozialreformer, Professor, Prophet*. Leipzig: Diederichs.

Dearden, S (2012). *The Library of John Ruskin*. Oxford: Oxford Bibliographical Society.

Evangelista, S.; Harloe, K. (2017). «Pater's 'Winckelmann': Aesthetic Criticism and Classical Reception». Martindale, C. et al. (eds), *Pater the Classicist. Classical Scholarship, Reception and Aestheticism*. Oxford: Oxford University Press, 63-80. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198723417.003.0004>.

Harloe, K. (2013). *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199695843.001.0001>.

Harloe, K. (2018). «Winckelmania: Hellenomania Between Ideal and Experience». Harloe, K. et al (eds), *Hellenomania*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 40-55. <https://doi.org/10.4324/9781315277370-3>

Jenkins, R. (2018). «The British Literary Reception of Greek Visual Culture in the Nineteenth and Twentieth Century». Harloe, K. et al (eds), *Hellenomania*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 56-72. <https://doi.org/10.4324/9781315277370-4>.

Justi, C. (1866-1872). *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. 2 Bde. Leipzig: Koehler & Amelang.

Levi, D.; Tucker, P. (1997). *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio.

Levi, D.; Tucker, P. (1999). «'A Line of Absolute Correctness'. Ruskin's Enlargements from Greek Vases and the Drawing Classes at Oxford».

Birch, D. (ed.), *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Oxford: Clarendon Press, 87-110.

- Levi, D.; Tucker, P. (2014). «“Drawing is a kind of language”: la didattica artistica in John Ruskin e nel dibattito inglese coevo». *Annali di Critica d'Arte*, 10, 215-55.
- Marten, B.; Kanz, R. (Hrsgg) (2016). *Carl Justi und die Kunstgeschichte*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Mostyn-Owen, W. (2014). «Bernard Berenson and Kenneth Clark». Connors, J.; Waldman, L.A. (eds), *Bernard Berenson. Formation and Heritage*. Villa I Tatti: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 231-47.
- Rößler, J. (Hrsg.) (2012). *Carl Justi. Moderne Irrtümer: Briefe und Aphorismen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Ruskin, J. (1893). *The Queen of the Air, Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*. With an Introduction by C.E. Norton. New York: Maynard, Merryll & Co. Publishers.
- Tucker, P. (2020). «A ‘New Clue’: Ruskin’s Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice (1877), the History of Venetian Art and the Idea of the Museum». *Journal of Art Historiography*, 22, 1-38.

Su Winckelmann

- Agazzi, E.; Slavazzi, F. (a cura di) (2019). *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*. Roma: Artemide.
- Balestreri, I.C.R. (a cura di) (2018). *Arte e cultura fra classicismo e lumi: omaggio a Winckelmann*. Milano: Jaca book.
- Beyer, A. et al. (Hrsgg) (2018). *Winckelmann und die Schweiz*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Bomski, F. et al. (2017). *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann-Lektüren in Weimar*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Bragantini, I. (a cura di) (2019). *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*. Napoli: Università degli studi di Napoli l'Orientale.
- Bruni, S.; Meli, M. (a cura di) (2018). *La Firenze di Winckelmann*. Pisa: Edizioni ETS.
- Cambi, F.; Catalano, G. (a cura di) (2019). *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*. Roma: Istituto italiano di studi germanici.
- Debenedetti, E. (a cura di) (2018). *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel duplice anniversario*. Roma: Quasar.
- Décultot, É. et al. (Hrsgg) (2017). *Winckelmann Moderne Antike*. München: Hirmer.
- Dodero, E.; Parisi Presicce, C. (a cura di) (2018). *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*. Roma: Gangemi.
- Ferrari, S. (a cura di) (2019). *La rete prosopografica di Johann Joachim Winckelmann. Bilancio e prospettive*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Foi, C.; Panizza, P. (a cura di) (2019). *Winckelmann privato. Conseguenze di una morte inaudita*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Hase, F.-W. von (Hrsg.) (2017). *Die Kunst der Griechen mit der Seele suchend. Winckelmann in seiner Zeit*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern.
- Kunze, M. (Hrsg.) (2014). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. Mainz; Ruppolding: Rutzen.
- Kunze, M.; Lappo-Danilevskij, K.J. (Hrsgg) (2017). *Antike und Klassizismus. Winckelmanns Erbe in Russland*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Walser, R. (Hrsg.) (2019). *Johann Joachim Winckelmann und Bayern: eine europäische Dimension*. München: Katholische Akademie in Bayern.