

RA

restauro archeologico

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

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

Poste Italiane spa - laassa pagata - Piego di libro Aut. n. 072/DCB/FI/VF del 31.03.2005

Memories on
John Ruskin
Unto this last
special issue

2019

2



Memories on John Ruskin in

UNTO THIS LAST

a cura di

SUSANNA CACCIA GHERARDINI
MARCO PRETELLI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di CULTURE E CIVILTÀ



SCUOLA
ALTI STUDI
LUCCA



RA | restauro archeologico

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

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

Editors in Chief

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

Guest Editors

Susanna Caccia Gherardini
(Università degli Studi di Firenze)

Marco Pretelli
(Alma Mater Studiorum | Università
di Bologna)

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

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

Director

Saverio Mecca
(Università degli Studi di Firenze)

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

HONORARY COMMITTEE

Luigi Dei
(Dean of Università degli Studi Firenze)

Simon Gammell
(Director of The British Institut
of Florence)

Johnathan Keats
(President of Venice in Peril)

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

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

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

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

Enrico Rossi
(President of Regione Toscana)

Nicola Sartor
(Dean of Università di Verona)

SCIENTIFIC COMMITTEE

Giovanni Agosti
(Università Statale di Milano)

Susanna Caccia Gherardini
(Università degli Studi di Firenze)

Maurizio De Vita
(Università degli Studi di Firenze)

Carlo Francini
(Comune di Firenze)

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

Giuseppe Leonelli
(Università di Roma Tre)

Giovanni Leoni
(Alma Mater Studiorum,
Università di Bologna)

Donata Levi
(Università di Udine)

Angelo Maggi
(Università IUAV di Venezia)

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

Emanuele Pellegrini
(IMT School for Advanced Studies
Lucca)

Marco Pretelli
(Alma Mater Studiorum, Università
di Bologna)

Stefano Renzoni
(independent scholar, Pisa)

Giuseppe Sandrini
(Università di Verona)

Paul Tucker
(Università degli Studi di Firenze)

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

ORGANISING COMMITTEE

Stefania Aimar
(Università degli Studi di Firenze)

Francesca Giusti
(Università degli Studi di Firenze)

Giovanni Minutoli
(Università degli Studi di Firenze)

Francesco Pisani
(Università degli Studi di Firenze)

Leila Signorelli
(Gallerie dell'Accademia di Venezia)

PROPOSING INSTITUTIONS

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

Università degli Studi di Verona
IMT School for Advanced Studies
Lucca

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

SIRA | Società Italiana per il Restauro
dell'Architettura

EDITING

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

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

Cover photo

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

Copyright: © The Author(s) 2019

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

graphic design

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

published by

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



Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni



Indice

VOL. 1

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

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

Imagination & deception. Le Lampade sull'opera di Alfredo d'Andrade e Alfonso Rubbiani <i>Chiara Mariotti, Elena Pozzi</i>	280
Educazione e conservazione architettonica in Turchia: Cansever e Ruskin <i>en regard</i> <i>Eliana Martinelli</i>	288
La lezione di Ruskin e il contributo di Boni. <i>Dalla sublimità parassitaria alla gestione dinamica delle nature archeologiche</i> <i>Tessa Matteini, Andrea Ugolini</i>	294
Interventi sul paesaggio. Il caso delle centrali idroelettriche di inizio Novecento in Italia <i>Manuela Mattone, Elena Vigliocco</i>	300
L'eredità di John Ruskin a Venezia alle soglie del XX secolo: il dibattito sull'approvazione del regolamento edilizio del 1901 <i>Giulia Mezzalama</i>	306
L'estetica ruskiniana nello sviluppo della normativa per la tutela del patrimonio ambientale. <i>Giovanni Minutoli</i>	312
L'attualità di John Ruskin: Architettura come espressione di sentimenti alla luce degli studi estetici e neuroscientifici <i>Lucina Napoleone</i>	316
Il viaggio in Italia e il preludio della conservazione urbana: prossimità di Ruskin e Buls <i>Monica Naretto</i>	322
Le Pietre di Milano. La conservazione come paradosso. <i>Gianfranco Pertot</i>	330
L'etica della polvere ossia la conservazione della materia fra antiche e nuove istanze <i>Enrica Petrucci, Renzo Chiovelli</i>	336

VOL. 2

Tutela e Conservazione	9
John Ruskin nel <i>milieu</i> culturale del Meridione d'Italia tra Otto e Novecento <i>Renata Picone</i>	10
Architettura e teoria socioeconomica in John Ruskin <i>Chiara Pillozzi</i>	18
«Nulla muore di ciò che ha vissuto». Ripensare i borghi abbandonati ripercorrendo il pensiero di John Ruskin <i>Valentina Pintus</i>	24
L'abbazia di San Galgano "la sublimità degli squarci" <i>Francesco Pisani</i>	28
L'eredità di John Ruskin 'critico della società' <i>Renata Prescia</i>	34
Pietre di Rimini. L'influenza di John Ruskin sul pensiero di Augusto Campana e i riverberi nella ricostruzione postbellica del Tempio Malatestiano. <i>Marco Pretelli, Alessia Zampini</i>	40
John Ruskin e le Valli valdesi: etica protestante e conservazione del patrimonio comunitario <i>Riccardo Rudiero</i>	46
How did Adriano Olivetti influence John Ruskin? <i>Francesca Sabatini, Michele Trimarchi</i>	50
Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia <i>Rosario Scaduto</i>	58
L'eredità del pensiero di John Ruskin nell'opera di Patrick Geddes: il patrimonio culturale come motore dell'evoluzione. <i>Giovanni Spizuoco</i>	64
Ruskin and Garbatella, Architectonic Prose Cultivating the Poem of Moderate Modernity <i>Aban Tahmasebi</i>	70

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

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

L'applicazione della Memoria

Claudio Zanirato | claudio.zanirato@unifi.it

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Abstract

When Ruskin discovers with the daguerreotypes the potential of what photography will soon become, seems to be unable to do more for less, proving to be "modern" also in this vision.

The mechanical plates could easily reproduce the reality of the built, quickly and with more details and precision compared to his, design, even if virtuous, which however he does not abandon, considering it perhaps more "selective". In this case, he thinks that the innovative technique can help to document what is destined to be lost through deterioration or tampering. However, he cannot imagine the pitfalls of this investigation tool. As a snapshot the photograph fixes a memory and allows it to be seen again even after the inevitable transformations. It is evident that reality cannot be grasped in its complexity with a single trait, neglecting the multitude of vision possibilities.

A frame is always the re-proposal of a fragment of reality extrapolated from a unitary perspective view: the multiplicity of points of view also involves subjectivity, it is inevitable (Fig. 1).

Parole chiave

Fotografia, realismo, riproduzione, linguaggio, memoria

Punti di vista

Fotografare significa in primo luogo vedere e fissare uno sguardo: quel particolare modo di vedere la realtà del fotografo diventa anche dello spettatore che guarda l'immagine di quella visione riprodotta. Per cui si deve pensare che in questa correlazione s'istituisce una "induzione" dello sguardo, tramite un processo selettivo. L'azione del fotografo si ripercuote direttamente sull'osservatore, che è guidato in quella direzione precisa e fissa: la fotografia diventa in questo scrittura, trasmette concetti diretti.

Per avere una fotografia bisogna scegliere un'angolazione di vista ed un'inquadratura: così facendo, si fornisce della realtà una visione del tutto orientata, corrispondente al punto di vista del fotografo che l'ha inquadrata in quel modo preciso.

La macchina fotografica funziona come l'occhio umano, è una sua riproduzione meccanica: per percepire deve selezionare, costruisce l'inquadratura, opera i tagli, sceglie

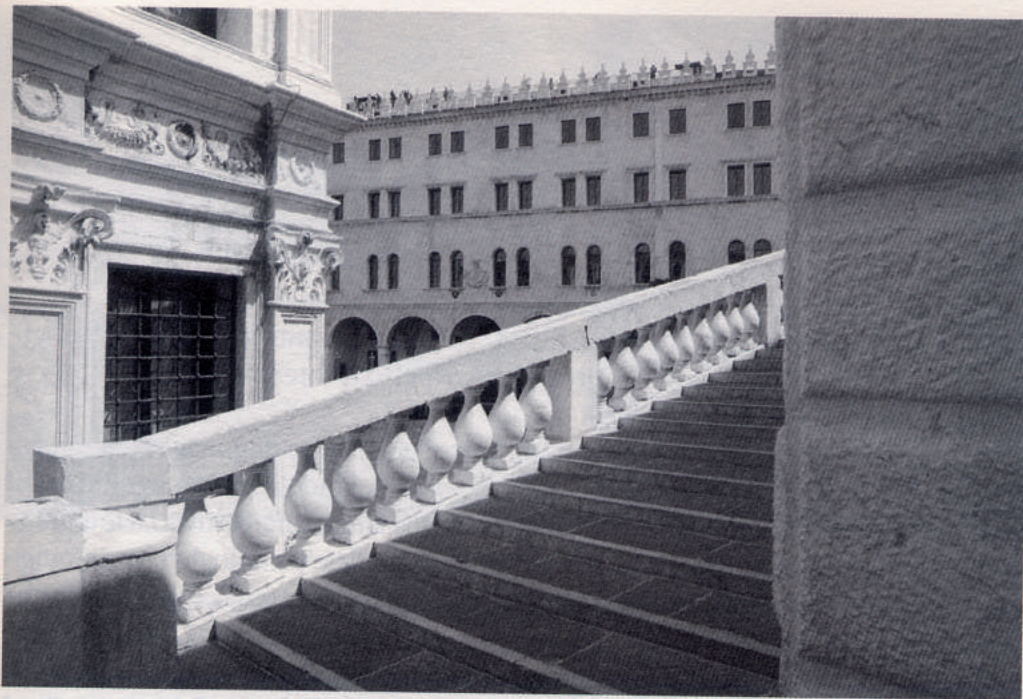


Fig. 1
OMA, Fondaco dei Tedeschi,
Venezia.

il fuoco, regola le luci, agendo parimenti, la fotografia interpreta e riproduce una realtà che è già ideologica, è già preparata, quindi già semiotizzata. Prima di scattare una foto si è già formata la “messa in scena” nella nostra mente, è stata quindi immaginata. La visione del fotografo procede per evidenziazioni e selezioni, tra le infinite immagini che scorrono davanti ai suoi occhi, deve soffermarsi solo su pochissime, per questo ci vuole una consistente coscienza critica per portare avanti quella che può ben considerarsi un’“indagine visiva”, fatta di documentazione ed interpretazione.

La creatività fotografica sta proprio in questo voler guardare il mondo con occhi diversi, praticando direttamente lo spazio della città, nel quale l’architettura spesso s’immerge con relativa trascuratezza; in questo ci può stare anche l’attribuzione di un’assunzione di responsabilità da parte del fotografo, nei confronti della collettività, nel guardare la realtà “per delega” (Fig. 2).

Se si paragona la fotografia ad una semplice pratica di riproduzione della realtà, cosa che non è, si deve ben tenere presente che comunque l’azione non può essere assolutamente qualcosa di amorfo, è sempre la conseguenza di una scelta, almeno una. È più facile pensare alla fotografia come una pratica d’interpretazione della realtà, perché le modalità di riproduzione di una forma sono assai insidiose, e spesso si rischia di sostituire la forma di una realtà con un’altra forma, anche solo inconsciamente. Se consideriamo la fotografia una forma di “registrazione” questa «è condizione necessaria e sufficiente della credenza e la condizione del sapere»¹.

Così, l’immagine fotografica non si propone essa stessa come una realtà, ma rimanda inevitabilmente ad altre realtà, operando traslazioni di continuo verso altri segni. Diversamente dal pittore o dall’illustratore, che osservano la scena senza farne parte in alcun modo, in un tempo comunque dilatato ed in uno spazio fisso, il fotografo invece cattura un attimo della scena e ne fa cosa propria, la “privatizza”, e con ciò finisce per far parte di quella scena, non può rimanerne fuori, diventa compartecipe di quello che descrive, ne è assorbito. La fotografia diventa così “testimonianza” di qualcosa che non esiste più, che non può essere sopravvissuta allo scatto, anche se il soggetto continua ad esistere ma è quel particolare momento irripetibile ad essere sparito per sempre: è una “cattura” che sottrae vitalità, sottende sempre a qualcosa che è svanito.

¹ Attraverso le registrazioni archiviamo delle tracce ma possiamo anche attivare delle tracce già registrate nella mente e far sì che si richiamino delle registrazioni significative. A livello pragmatico la registrazione è, secondo Ferraris, base della coscienza individuale e delle realtà sociali (M. FERRARIS, *Documentalità*, Bari, Laterza 2010).

In altri termini, scattare immagini fotografiche è come fare delle sezioni spazio-temporali, che tolgono completezza agli oggetti, ma li rendono per questo comprensibili, riducendo il loro grado di complessità e delineandone la forma.

Se è vero che la fotografia è per sua natura nostalgica (Sontag, Barthes...)², perché più di altri linguaggi è subordinata all'idea di tempo, allora si ritrova perfettamente in un codice espressivo che s'interroga sul futuro guardando al passato. Costruendo immagini, il fotografo distrugge, di fatto, la realtà che gli sta davanti, la trasforma in segni pronti ad assumere dei significati altri, anche rispetto le intenzioni architettoniche che hanno generato quei manufatti.

Trasformando la realtà in segno, la fotografia istituisce il suo linguaggio, che smaterializza la concretezza dei modelli che riprende, allontanandoli dai loro significati iniziali, separandoli dal loro "corpo" e dissolverli in una latenza percettiva. La fotografia in questo è un'"applicazione della memoria": è un artificio tecnologico che interagisce con i ricordi, evoca e celebra allo stesso tempo un'assenza di qualcosa: è questo che forse affascinava Ruskin.

Per Ruskin la fotografia rappresentava un "modello naturale" della realtà, una sua esatta trascrizione, per cui era entusiasta dei suoi primi dagherrotipi acquistati nel 1845³ che riproducevano per intero un lungo tratto del Canal Grande di Venezia. Diventa pertanto collezionista di queste "riproduzioni" meccaniche della realtà, per le capacità intrinseche di documentare il degrado della città, con una dovizia di particolare che nessun disegno sarebbe mai riuscito ad eguagliare⁴. Addirittura, quattro anni più tardi, si dota lui stesso di un apparecchio fotografico per recarsi a Venezia e proseguire i suoi studi e continuerà anche a scrivere pensieri sull'impiego di questo nuovo strumento.

Ruskin capì, quindi subito, che con la nuova tecnica appena inventata nel 1839 si poteva ottenere facilmente quella fedeltà di dettaglio che cercava di rendere nei suoi virtuososi disegni architettonici, così poteva raccogliere una preziosa documentazione di edifici che rischiavano di essere distrutti o manomessi irrimediabilmente. Per tutta la vita, infatti, egli collezionerà, acquisterà e commissionerà fotografie di edifici e di dettagli architettonici che riteneva importanti o a rischio, degni di essere documentati con la "presunta" oggettività dell'impressione meccanica. Il tempo "catturato" da quelle macchine lo affascinava nella sua visione del rapporto con l'architettura (Fig. 3).

Denotazioni e connotazioni

La riproduzione fotografica dell'architettura dev'essere concepita come una sua "traduzione" e l'esperienza conoscitiva, critica e storica, che ne deriva, va quindi sempre filtrata dalla sintassi figurativa propria del mezzo fotografico. Siamo comunque di fronte ad un'interpretazione critica della realtà, di cui l'architettura fa parte, e mai a una pura ed asettica documentazione figurativa del manufatto.

La "presunta oggettività" delle immagini, con le quali allarghiamo la nostra esperienza conoscitiva, deve tenere conto della soggettività del fotografo che ha estrapolato quelle immagini, del ruolo critico del suo operato, della testualità che ha prodotto. L'oggettività fotografica è da concepire come puro rinvio, ci dice semplicemente che qualcosa "è stata" e pertanto la fotografia «non è capace di fornirci da sola le coordinate necessarie ad un'identificazione oggettiva di questo qualcosa»⁵.

Una fotografia ha in pratica un doppio grado di lettura: l'analogo fotografico della realtà, che non ammette interpretazioni perché del tutto denotativa, è percepita come

² Susan Sontag ha indagato il rapporto tra la fotografia e il mondo reale. La fotografia può essere intesa per lei come un «nesso equivoco» tra l'io e il mondo poiché, aumentando il valore dell'apparenza, essa stessa diviene un modello per la realtà; ha portato alla comparsa di una vera e propria nuova forma di visione, quella fotografica, che è «insieme un nuovo modo di vedere e una nuova attività da svolgere». Non esiste mai infatti un unico significato delle immagini fotografiche e il loro peso morale ed emotivo dipende dal contesto in cui sono inserite, per cui è destinata a consumarsi, e i suoi usi originari cambiano con il passare del tempo; pertanto solo apparentemente la fotografia favorisce la comprensione della realtà. (S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1977-2004). Roland Barthes cerca invece di cogliere l'ordine fondatore della fotografia, partendo dalla considerazione che l'immagine fotografica non è una semplice imitazione del reale, perché è l'oggetto stesso fotografato a costituirne la causa. La specificità della fotografia è l'aderenza alla realtà come referente, e il suo noema, che ne costituisce l'essenza universale, è: «È stato»; la fotografia quindi non parla di una presenza, ma di un qualcosa legato al passato; ripropone la realtà allo spettatore differita nel tempo. Non si può definire la fotografia perciò né come un'immagine né come il

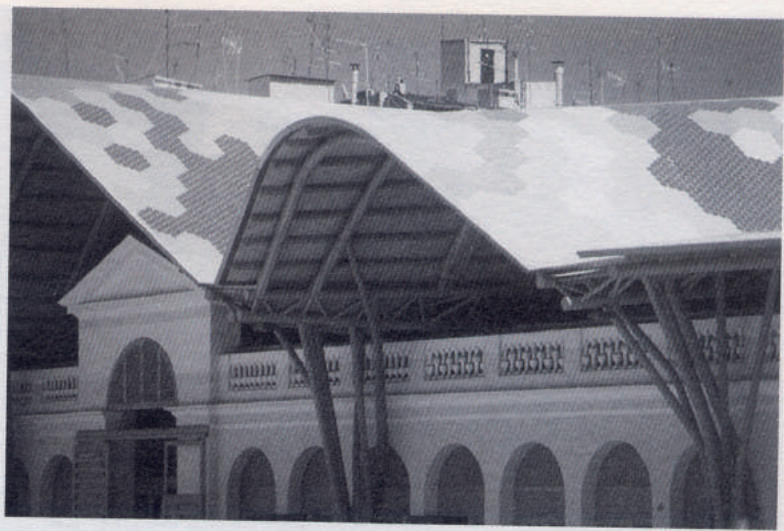


Fig. 2
Dormkirkoplatsen, Lund.

Fig. 3
Mirrales&Tagliabue, Mercato
di Santa Caterina, Barcellona.

oggettiva, ed il messaggio codificato tramite l'espressività e la scrittura, connotativo. Quest'ultimo è spesso latente e nascosto, come in tutte le forme di comunicazione di massa, diversamente dalle altre forme di arti imitative, che sono invece assai più esplicite. Come nel disegno, nella fotografia si può scegliere il proprio soggetto, ma mentre con il primo mezzo spesso se ne riproducono pochissimi tratti e senza perdere in ciò efficacia comunicativa, anzi, fotografando, invece, una volta inquadrato, non è possibile intervenire più di tanto sulla natura dell'oggetto, la sua integrità rimane, in quanto è pura denotazione. Quando si disegna o si scrive, la connotazione ha il sopravvento su quello che abbiamo di fronte: la differenza sta nella natura del mezzo, che mette in contatto due culture. Con la fotografia, invece, si mette in contatto la naturalità della ripresa con la cultura di un osservatore, col tramite di uno strumento meccanico, apparentemente disumanizzato nell'atto del trascrivere e ciò rafforza l'apparente naturalità dell'immagine. Rimane comunque vero che la tecnica di ripresa (inquadratura, distanza, luce...) è inevitabile e comporta l'attivazione di un piano connotativo, anche se a volte non intenzionale, ma c'è comunque.

Un altro elemento che rafforza la realtà fotografica è il portato della testimonianza evidente che l'autore è stato in quel preciso momento in quel posto, ed ha scattato: è provante, c'è identificazione con la scena rappresentata. Con questa speculazione di pensiero, ogni messaggio, ogni simbolismo o artificio semantico, si stempera nella naturalità della visione e si tende a non avvertirlo, si sospende il proprio piano culturale. In effetti, la fotografia è una forma espressiva, un linguaggio, che utilizza segni presi dalla realtà ossia dando un'impregnatura semiotica alla realtà. Cambiando lo stile di scrittura (fotografica) questi segni acquistano significati diversi.

Nella scena da riprendere il fotografo ci deve entrare, deve trovare una sua prospettiva d'immersione, per poter elaborare una visione simbolica di quello spazio, per cogliere tutte le relazioni spazio-temporali di quel luogo, la storia che si è sedimentata, per capire il suo presente. Attraverso questa percezione vissuta dello spazio i fotografi riescono anche a riscrivere la realtà.

Nell'incontro delicato tra la storia del fotografo e quella del luogo, dietro l'apparente neutralità della macchina fotografica, s'inserisce la volontà di imporre una modalità di visione, quasi per interposta persona, con il tramite meccanico, operando una sovrapposizione. Tutto quello che si fa dietro la macchina fotografica finisce per strutturare linguisticamente l'immagine che si andrà a scattare: in questo, il fotografo non riesce a sottrarsi dall'essere comunque parte integrante della realtà, non può separarsi

reale: «è un reale che non si può più toccare». La fotografia è da considerarsi quindi un medium bizzarro, essendo: "falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo". È un messaggio senza codice (R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980-2003).

³ Lettera al padre datata 7 ottobre 1845.

⁴ Lettera del 1846.

⁵ C. MAZZA GALANTI, *Paradigma indiziario e fotografia*, Roma, Meltemi 2007, p. 97.



Fig. 4
M.Botta, Centro pastorale
Giovanni XXIII, Seriate (BG).

da questa solo perché se n'è fatto un'idea e l'ha compresa come immagine, è però un modo per operare nella coscienza collettiva, per innescare processi di valorizzazione e trasformazione.

La fotografia rappresenta sempre qualcosa che c'è stato e forse c'è ancora, ma diverso da allora, ci dice sempre di quest'esistenza; il linguaggio che accompagna tale testimonianza può invece anche dire qualcosa che non c'è mai stato, possiede questa sua estrema autonomia. Per questa sua capacità insita di leggere gli ambienti per frammenti, la fotografia confligge assolutamente con il senso di continuità, sia spaziale ma anche temporale. (Fig.4)

Architetture e contesti

La "comprensione" di un fenomeno, qual è anche quello architettonico, passa abitualmente sempre attraverso un processo di contestualizzazione, senza il quale rimarrebbero gesti isolati privi di relazioni: è solo istituendo quest'ultime che ogni cosa assume un significato, perché si concatena ad altre.

Il fenomeno diventa assai complesso se consideriamo che la contestualizzazione non appartiene, di fatto, all'oggetto in quanto tale, ma dipende molto dal soggetto che osserva la scena. Inoltre, l'arbitrarietà cresce se diamo pure rilevanza al contesto in cui si colloca il punto di osservazione, più o meno soggettivo, acculturato o storicizzato... Queste considerazioni diventano importanti se si ritiene che l'architettura non sia solamente un manufatto volumetrico ma anche lo spazio implicitamente definito e le relazioni istituite con l'ambiente circostante⁶. In pratica, si deve considerare l'architettura come una semplice componente della realtà, il cui significato non è dissociabile dal contesto, che a sua volta si modifica di continuo.

Ciò veniva sostenuto anche da Ruskin in quanto affermava che l'architettura non era un'isola ma viveva in un contesto e doveva rispettare la sua unità: il monumento viveva quindi nel proprio ecosistema ed il contesto urbano formava parte della vita di un edificio in maniera indissolubile. Venezia, oltre la sua storia e la sua architettura, aveva per Ruskin anche un'anima pulsante (una socialità), che rischiava di venire compro-

⁶ Ludovico Quaroni sosteneva che «la città è quella cosa in cui la qualità delle relazioni tra le parti è più importante delle qualità delle singole parti»; L.

QUARONI, *La torre di Babele*, Padova, Marsilio 1972.

⁷ Fu a Venezia ben undici volte tra il 1835 e il 1888, con lo scopo ambizioso di documentare/denunciare lo sventramento e il decadimento della Serenissima, preda di degrado, incuria, restauri eufemisticamente selvaggi e invasivi, e di preservare fino all'ultima crepa e pietra del suo ambiente «gotico e bizantino, medievale e anticlassico».



messa da restauri azzardati e dalla nuova società che si stava affacciando, meccanizzata e priva di manualità⁷ (Fig. 5).

La città, come i paesaggi, ha una sottile memoria degli episodi che li hanno formati e con essi si confrontano: non riescono del tutto a dimenticarsi del loro passato e, nella loro lenta evoluzione continua, riemergono i sensi dei singoli frammenti. La città ha una natura metamorfica, deve procedere con cancellazioni e trasformazioni continue, con cui recuperare all'uso attuale i segni della storia: è una macchina del cambiamento, luogo del mutamento e teatro della sua rappresentazione.

Per poter valorizzare questi rapporti, in una fotografia, si deve partire dalla selezione di una parte di paesaggio, soprattutto se urbano, in cui il manufatto architettonico dev'essere in grado di emergere come una presenza da riosservare. La fotografia è, in altro modo, una pratica con la quale si prende delle "impronte" dello spazio e del tempo. I caratteri di un'immagine fotografica si formano cioè per scarti o deviazioni da qualcosa dell'abituale visione: di fatto, ogni fotografia è una parte del tutto che è omesso e questa parte è una delle scelte più importanti operate dal fotografo che poi prosegue con altri arbitri, per tradire del tutto la fedeltà della rappresentazione.

Acclarato l'impegno nell'arte del disegno inteso come "processo visivo di indagine del reale" di Ruskin, meno chiaro risulta invece l'intreccio dell'autore con le riprese fotografiche e soprattutto sull'"autonomia culturale" di quest'ultime, al di là del ruolo utilitaristico di semplici "appunti visivi di viaggio". Esistono non poche analogie e coincidenze tra molti disegni e lastre fotografiche ma pure insolite differenze. Per esempio, la fotografia di architettura dei suoi tempi percorreva stili rappresentativi molto canonici, con riprese frontali di diretta derivazione dalla consolidata pratica figurativa artistica, mentre Ruskin sembra più propenso nel disegno al vedutismo "accidentale", di scorcio. In tanti suoi appunti grafici su carta si possono apprezzare molti dettagli ravvicinati di porzioni di edifici, come se fossero stati indagati con teleobiettivi o derivati da "tagli" fotografici, ancora non praticati a quei tempi.

Il critico e paesaggista, in conclusione, si è soffermato quindi molto sulla struttura costruttiva degli edifici, sulla loro composizione, soprattutto sull'intarsio dei marmi gotici e bizantini, nel cogliere nei suoi disegni le loro forme, con un fare "scientifico" e metodico ma apparentemente senza fare ricorso allo strumento fotografico (Fig. 6).

Fig. 5
Schlossberg, Thun.

Fig. 6
P. Hairmerl, Garage Salvator,
Monaco di Baviera.

Linguaggio
letteratura
e ricezione