



Nella terza lettera che John Ruskin scrisse al Times in difesa dei preraffaeliti,

pittori che prediligeva e che vedeva ingiustamente attaccati dal gusto dell'epoca, John Ruskin dà un vero esempio di ecfraistica, utile per chi voglia avere un'idea del genere per la sua profondità e linearità. Il commento sulle immagini risulta chiaro senza perdere né di vivacità né di profondità.

John Ruskin elogia la pittura preraffaelita, lo spirito neogotico lo esalta, trova che nel movimento e poi nella realizzazione delle opere di questi autori stia nascosto un segreto esaltante, che restituisce all'arte qualcosa che va perdendo. Siamo sul finire dell'800, stanno per nascere le avanguardie artistiche, Ruskin rappresenta certamente un elemento controcorrente rispetto alla moda vincente; ma anche un esempio di profondità che invece resterà un'esperienza interessante di molti autori e molti letterati, influenzò molto non solo la storia dell'arte ma anche la letteratura, specialmente inglese, legandosi alle più alte componenti dell'intelligenza europea. Ma il suo progetto è chiaramente diverso, viene indicato come colui che più di tutti ha portato al successo dello stile neogotico, che ha influenzato tanta parte dell'architettura inglese ed americana. Ma Ruskin invece non fu entusiasta di questo suo successo, reputava questo stile una sorta di Frankenstein, che copiava l'esterno di uno stile senza poterne catturare l'anima, che invece nei preraffaeliti vedeva presente, nell'essere quell'opera generata da un momento autenticamente creativo.

Perché loro, come diceva W.Blake, capiscono che “tutto il sublime è fondato nella Descrizione minuziosa” (O p. 503), che riesce ad esprimere la vera percezione, quella che Locke diceva essere non obbligata, l'immaginazione in realtà vede solo quel che sa. “La parola blu non sta a significare la *sensazione* ... bensì il *potere* di produrre quella sensazione “ (MP p. 1004). Ruskin definisce questa percezione non estetica, ma teoretica: è “il risveglio di un pensiero” che guida la scelta sinché come effetto dell'arte “riceviamo un'idea di verità quando avvertiamo l'affidabilità di tali espressioni”, la qualità in “un unico attributo” (O p. 191). Benché esso, come dicono sia Burke che Kant (filosofi ben presenti a Ruskin che nasce nel 1819) sia la capacità di cogliere l'originalità, quel che è grande, cioè che ripresenta con le caratteristiche dell'indefinibile e della meraviglia, di inusitato e potente, non si esprime che attraverso il dettaglio estremo, la cura particolareggiata che impiega tutto il tempo che occorre per disegnare nel particolare ogni passaggio di colore, fino alla

leziosità. In ciò essi mostrano la “percezione esaltante riverente e riconoscente”, frutto del loro “contemplare amorevolmente” l’oggetto della natura (pp.213-4).

Perché nel tutto conta la sagoma e conta il chiaroscuro, conta la narrazione, ma essa si compone dei “fatti che raccontano... e di quelli che restano in silenzio”. Perciò non occorre il giudizio dell’estetica, dice Rusin, ma “una preferenza istintiva e immediata... senza che vi sia una ragione evidente,, tranne che ciò è appropriato alla natura umana nella sua perfezione”, il gusto – ed ecco allora la preferenza per il termine teoretica, perché “la facoltà teoretica si riferisce alla percezione e alla valutazione morale delle idee di bellezza”, tornando quindi alla terminologia kantiana pur rivoluzionandone il senso. (o, pp. 200-204)

Perciò l’artista deve essere visionario, e per Ruskin il massimo modello di tale artista è Dante Alighieri, “l’immaginazione è il modo di operare dell’artista e consiste di una capacità associativa che riorganizza e crea immagini organiche nuove che non costruisce ma vede, è lo scriba di Dio” che ascolta “le belle linee che insistevano per essere tracciate”. Questo genera il suo egoismo, la sua tendenza all’affermazione di quel che non è inteso dagli altri: ma è anche il limite, tende ad accecare, a sopravanzare l’ascolto nel dare troppo spazio al sé. Raggiungere la figura è cogliere “la forma provvisoria di un evento eterno e sovratemporale in essa prefigurato” (LO p. 57-63) che lega il presente il passato ed in futuro in un mondo sovratemporale. Questo è il senso vero dell’incarnazione: quando la Maddalena nel Cristo risorto crede di vedere un giardiniere, coglie la verità di quel che Egli porta, la trasformazione cioè dell’*hortus clausus* nel giardino della natura, dove ogni cosa è meravigliosa e induce alla ricerca della meraviglia. Perciò Ruskin prosegue la conciliazione che fu già del Rinascimento, effigiata da Botticelli, tra le tradizioni ebraica ed ellenica così presenti nel cattolicesimo; quel che va formato nell’uomo non è tanto il sapere (knowledge), il risultato delle ricerche, ma piuttosto la formazione (education) che porta a saper distinguere, a connettere – solo da questo infatti nell’intero sapere ciascuno saprà intendere il proprio ruolo nell’ambito del possibile. Questo è il motivo per cui ama la pittura di paesaggio, che considera la vera creazione della modernità pittorica, perché non tende a raccontare ma a connettere; il paesaggio in Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Claude Lorraine, non ha più la funzione di quinta per una narrazione letteraria, è ricercato in se stesso, per quel che vale, creando il pittoresco, l’arte diventa modello della natura: dice Starobinski che in queste valutazioni di Ruskin “la natura del pittore conta infinitamente di più della natura dell’oggetto”. Ciò non toglie che Ruskin non ami questi artisti in modo speciale, pur definendone la grandezza, perché in loro troppo spesso il pittoresco diventa un compiacimento di sé, ottunde la comprensione del mondo, Salvator Rosa dipinge la sua bravura più di ogni altra cosa. Il pittoresco perciò non è quel che va ricercato nella grande pittura, è qualcosa che deriva dall’esterno, dalla volontà dell’artista di mostrare la propria

abilità; non si tratta di un coglimento dell'intrinseco ma al contrario di una degradazione del contemplativo.

Ma l'uomo non nasce per mangiare né per pensare, bensì per *contemplare*: la pittura è un Dono dello Spirito Vivente – che nasce solo quando l'autore scompare. “L'artista non ha fatto nulla finché non si è nascosto” (O p.172).

Per comprendere a fondo tutto questo giro di riflessioni, occorre tornare alla seconda luce che illumina il cosmo di Ruskin. Nella sua età matura è soprattutto il critico vicino ai preraffaeliti; ma a diciassette anni era invece diventato lo strenuo difensore dell'ultrasettantenne Turner, *altro* pittore di paesaggio, che per molti anni aveva disegnato in bianco nero, dipingendo oceani e navi soprattutto, con tratti ben determinati. Nella mostra del 1836 alla Royal Academy, aveva esposto invece i suoi quadri più efficaci, non solo composti in colori come già in dipinti del suo primo stile, ma distolti dalla precisa descrizione che caratterizzava quelli: questi sono evidentemente impressionati da un nucleo centrale di significato, sino a rendere il colore protagonista di un'emozione contagiosa, che lascia tutto il resto sfumato nel fondo. Una chiara anticipazione dei tempi futuri, che Ruskin coglie subito nel suo effettivo significato, e benché giovanissimo si lancia in una difesa che riesce a fare rumore. Diventa sin dal 1840 il più grande collezionista di Turner ed il suo grande amico sino alla morte nel 1851, gli dedica il primo volume dei *Modern Painters* edito nel 1843. Perciò, Turner lo nomina suo esecutore testamentario, e Ruskin fu infatti un attento catalogatore e conservatore delle sue opere: volle sempre dare a queste opere un'esposizione conforme al loro stile, e ideò un labirinto della memoria che potesse tessere tra le tele la magia che il lettore vi coglie - un luogo delle mente che non divenne mai realtà, ma che ebbe diverse ipotesi di soluzione. Turner, dice Ruskin, aveva “una vista troppo acuta” (TP p. 50), come il presbite, che sa vedere solo da lontano; l'incendio della Torre di Londra, ad esempio, non è una descrizione fantastica, ma una vera e propria visione delle cose, quel che vede chi sa vedere da lontano, e coglie l'emozione sprigionata dai colori e dalle fiamme, e disegna solo quella, e la suscita in chi guarda. Non è una fantasia, ma una descrizione letterale, che solo chi è lungamente esercitato riesce a cogliere con tanta chiarezza.

Il modo dei preraffaeliti è invece molto diverso, ma l'esito non si distanzia da quello di Turner, di inseguire cioè e descrivere la luce, fidando nella connessione armonica integrale, che lega profondamente significato e senso. I preraffaeliti impiegano il tempo nel dettaglio insistito perché mostrano “fedeltà a un preciso canone di verità” (TP p. 5).

Con metodo diverso, entrambi colgono “il fiore delicato di ciò che è lontano, che appassisce al tocco delle nostre mani” (MP p. 986) e che quindi va mostrato indirettamente, lasciato alla nostra capacità di ricostruzione ed elaborazione. Come la psicologia insegna ad elaborare il lutto nella

presenza e attenzione, nel discorso e relazione, così l'immagine evoca, educa in questa sua capacità di lento rilascio del significato, in modo che esso sia non una affermazione altrui ma una ricerca nostra. I grandi paesaggisti badano troppo alla loro stessa abilità, mentre "la grandezza di un pittore o di uno scrittore deve essere, in ultima analisi, determinata non dal modo con cui essi rappresentano o dicono qualcosa ma da ciò che essi rappresentano e dicono". Per il critico "è necessario distinguere ciò che nel linguaggio è ornamentale da ciò che è espressivo" p. 182, per trasmettere con l'Opera "una grande idea", che può essere identificata come quella che esercita "una più elevata facoltà della mente" (O p. 182).

Gli attributi in entrambi i casi parlano della Luce, che pochi sanno vedere, "centinaia di persone sono in grado di parlare per una che è in grado di pendere, ma migliaia sanno pensare per una capace di vedere" (LO p. 24). La Luce Zoroastro e Matteo considerano Dio Vivente, come Turner, come Costable, come Emerson.

La natura è la parola simbolica di Dio che si rivela nell'infinito variabile come comprensibilità, nel testo/Opera che connette le parti. In quel ricapitolarsi in Dio che Agostino e Tommaso scorgono in ogni frammento del cosmo. Nell'energia (io sono) nella simmetria (giustizia divina) nella moderazione (legalità) la natura parla una lingua che l'arte ritrae.

Perciò il gusto non è solo estetica ma anche morale che tutte le religioni raccontano. L'eredità dei Platonici di Cambridge vive profondamente nel Ruskin lettore accanito della Bibbia oltre che dei classici, da cui ricava la convinzione dell'ecclesiologia che ogni momento del tutto ha un significato da interpretare cabalisticamente, in una immaginazione che va tenuta a freno in quella che Viollet le Duc chiama *immaginazione passiva* (Lo p.84), rispettosa del silenzio, amorevolmente china sulla visione, sulla percezione, sulla teoresi. Il linguaggio si presenta allora come il respiro della storia, una religione della bellezza che rivela le corrispondenze e guida il conoscere.

Non una sola religione, ma tutte le religioni, guidano a comprendere meglio questo linguaggio che è l'espressione della Luce nella ricerca della Bellezza. Costruzione architettonica, l'uomo "non può ricordare senza architettura" (O p. 79). Questa concezione, trova nel neogotico, nella ricerca preraffaelita, un anelito che Ruskin non trovava nei grandi accademici, nel grande stile di Reynolds: un'anima interna, un significato che è senso e che ha una valenza integrale nell'essere persona.

Quando poi queste sue idee divennero moda, ispirando la costruzione e l'edificio delle città, Ruskin non fu lieto. Gli parve che lo spirito della scelta sua e dei pittori che amava non fosse rispettato in quelle effigi senz'anima, passatiste senza guadagno: il senso di questa insoddisfazione sembra chiaro ora, da questo rapido sguardo volto all'intero, che recupera il senso dell'insoddisfazione.

(O) - J.Ruskin, *Opere*, ed. G. Leoni, Laterza, Bari 1987 (citazioni da *The Stones of Venice*, da *The Bible of Amiens* (con note di Proust) trad. Quasimodo Milano 1946)

- (MP) – J. Ruskin, *Modern Painters*, I e II, Torino, Einaudi 1998
(TP) - J. Ruskin, *Turner e i preraffaeliti*, ed. G. Leoni, Einaudi, Torino 1992
(LO) - G. Leoni, *Il pensiero e l'opera di J.R.*, in O
(LTP) - G. Leoni, *Due luci, due verità*, in TP

