

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

Tesi di Laurea Triennale

**“Praeterita”: germinazioni critiche nell'autobiografia di
John Ruskin**

Relatrice:

Prof.ssa MARTA NEZZO

Laureanda:

ELENA LO CONTE

Matricola:

2016327

Anno Accademico 2022-2023

*Alla mia famiglia e ai miei amici,
che hanno illuminato questo viaggio.
Grazie.*

INDICE

INTRODUZIONE	I
CAPITOLO 1	1
BIOGRAFIA	
1.1 Infanzia e primi componenti (1819-1836).....	1
1.2 Studi universitari e opere di svolta (1836-1851).....	3
1.3 Insegnamento e critica d'arte (1851-1870).....	5
1.4 Ultimo periodo (1870-1900).....	8
CAPITOLO 2	13
“PRAETERITA”	
2.1 Premessa.....	13
2.2 Volume primo.....	14
2.3 Volume secondo.....	26
2.4 Volume terzo.....	36
2.5 “Dilecta”.....	41
CAPITOLO 3	45
GERMINAZIONI CRITICHE	
3.1 Autobiografia come interpretazione.....	45
3.2 Ruskin e il disegno.....	47
3.3 Ruskin e Turner.....	56
3.4 Ruskin e Venezia.....	61
3.5 Complessità e ambivalenza.....	65
APPENDICE ICONOGRAFICA	67
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	79

INTRODUZIONE

Praeterita è l'autobiografia di uno dei più grandi critici d'arte dell'Ottocento inglese: John Ruskin. È redatta tra il 1885 e il 1889, ma rimane incompleta.

L'opera costituisce un *unicum* all'interno della produzione ruskiniana, rivolta quasi sempre alla critica d'arte, all'impegno sociale e, in particolare, a quello didattico. Dopo aver pubblicato con gran successo numerosi scritti di argomento artistico, botanico, architettonico, poetico, così come politico, l'autore approda a un genere totalmente differente. Giunto al declinare della propria esperienza terrena, avverte la necessità di raccontare il proprio vissuto, analizzandone dall'interno i vari periodi e i caratteri insiti a ciascuno di essi.

Il testo è suddiviso in tre volumi. Il primo illustra l'infanzia e la prima adolescenza dell'autore, durante le quali germinano le sue passioni più vivide, tra natura, poesia e disegno, approfondite durante numerosi viaggi in vari paesi europei. Ruskin prosegue a narrare gli eventi del periodo adulto, ospitati nel secondo volume, il quale registra gli anni dello studio universitario, dell'incontro con la pittura italiana, della produzione artistico-letteraria matura. Il terzo e ultimo volume è il resoconto della vecchiaia dell'autore, segnata da gravi disturbi mentali depressivi, affrontati in una solitudine desolante.

Il metodo adottato da Ruskin si divide tra la trascrizione di un flusso spontaneo di memorie e la riordinazione schematica di queste. L'attrito tra il contenuto e il registro stilistico, tuttavia, emerge in modo quanto mai problematico. Il racconto, infatti, scorre come un fiume limitato da argini definiti. I ricordi che riaffiorano riguardano, in molta parte, l'intimità dell'ambiente domestico e delle relazioni amicali o sentimentali, riportati, però, con uno stile sorprendente per il freddo distacco.

Se a una prima lettura, dunque, *Praeterita* può apparire toccante e istintivo, è evidente l'ambiguità che traspare da queste righe.

La ricorrenza di alcuni temi chiave può essere funzionale a decifrare questa ambivalenza. Nello specifico, sui vari argomenti affrontati, prevalgono i nodi critici relativi al rapporto di Ruskin con il disegno, con il pittore William Turner e con la città di Venezia. L'affioramento di questi tre nuclei è, evidentemente, frutto di un'analisi retrospettiva da parte dell'autore, che li individua come rilevanti pilastri attorno al quale ricostruire a

posteriori la propria vicenda biografica. Dunque, si tratta di germinazioni critiche funzionali a intuire l'autopercezione dell'autore, unica chiave di lettura affidabile per comprendere *Praeterita*, in tutte le sue apparenti contraddizioni.

Ciononostante, i tre fulcri selezionati presentano essi stessi, al loro interno, elementi in contrasto tra loro, che neutralizzano, in parte, la loro funzione chiarificante.

Il perdurare, inoltre, della frizione tra il registro adottato e la materia trattata non fa che alimentare dubbi e quesiti, nella consapevolezza, da parte del lettore, che una risposta certa mai si potrà ottenere.

CAPITOLO 1

BIOGRAFIA¹

1.1 Infanzia e primi componenti (1819-1836)

John Ruskin (fig. 1) nacque a Londra, l'8 febbraio 1819, da Margaret e James Ruskin, originari della Scozia. Nonostante sia formalmente londinese, le origini scozzesi caratterizzano il suo ambiente familiare, essendo proprie non solo della madre e del padre, ma anche di gran parte dei personaggi protagonisti della sua fanciullezza.

Seguito e accudito da familiari e parenti, trascorse un'infanzia ricca di stimoli e scandita da una ferrea educazione. I genitori impiegarono notevoli risorse per assicurare al loro unico figlio i migliori studi, che fossero sofisticati, interdisciplinari e, ovviamente, incardinati su una salda fede cristiana.

Il padre, figura severa e austera, era un facoltoso commerciante di vini e allo stesso tempo un appassionato d'arte. Apprezzava in particolare la pittura, aspetto di notevole importanza nell'influenza sul figlio.

Altrettanto interessata al campo artistico e letterario, ma anche fervente religiosa di credo puritano, la madre condizionò pesantemente la formazione di Ruskin. Lo sottopose, fin dalla tenera età, a sessioni di studio giornaliera, che alternavano i testi biblici a quelli latini.

Così Ruskin afferma in *Praeterita*, riferendosi alle Sacre Scritture:

Devo a questa disciplina paziente, accurata e risoluta, non solo la conoscenza del libro che in certe occasioni trovo ancora gradevole, ma la parte migliore del mio gusto letterario e della mia capacità a sostenere la fatica.²

¹ Per la redazione del capitolo sono state consultate le seguenti fonti:
W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004
DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Testimonianze visive nelle conferenze di John Ruskin*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.51, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1993
DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997
SERGIO PEROSA, *La grande assente: Venezia e "Praeterita"*, in "Ruskin e Venezia. La bellezza in declino", Firenze, Leo. S. Olschki, 2001
JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale)
JOHN RUSKIN, *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 ("a cura" di G.Sandrini)

Lo studio canonico sui volumi classici e religiosi non era l'unico interesse del fanciullo: fin dai primi anni dimostrò una spontanea attrazione e una famelica curiosità nei confronti di tutte le componenti del paesaggio naturale, dall'elemento zoologico a quello botanico e geologico. Determinante fu l'ambiente in cui fece le prime esperienze di vita, un ambiente dominato da tali paesaggi, dove ebbe la possibilità di impiegare il tempo libero indulgendo nell'osservazione di piante, fiori e rocce. Nel 1823, infatti, la famiglia decise di lasciare la città per trasferirsi in una residenza di campagna: il luogo prescelto fu Herne Hill, una collina nella periferia londinese, dalla cima della quale si poteva godere di un panorama che comprendeva le colline di Norwood, Harrow, la valle del Tamigi e Windsor. Qui Ruskin ebbe quindi modo di scoprire la molteplicità del reale, osservando e studiando nel giardino di casa e durante lunghe passeggiate in questo luogo di epifania naturale.

Fin dall'infanzia, dunque, trascorreva mattine e pomeriggi impegnato in uno studio duale, polarizzato tra interno ed esterno, tra guide didattiche e autonomia, tra opere letterarie e realtà esterna.

La precocità di Ruskin non tardò a manifestarsi. A quattro anni aveva già imparato a leggere e scrivere da autodidatta, rifiutando i metodi canonici; fu allora che la madre iniziò a impartirgli lezioni sul testo biblico, stimolando la sua memoria con la recitazione dei salmi. A cinque anni trascorreva le giornate immerso nella lettura, a circa sette cominciò a scrivere in versi.

Il primo tentativo poetico fu *The needless alarm*, un racconto in sette distici ottosillabici realizzato nel 1836 e seguito dalla più consistente raccolta di sei componimenti intitolata *Harry and Lucy Concluded; or, Early Lessons*, che risalgono allo stesso anno. Quest'ultima, incompleta, è illustrata con dieci incisioni in rame realizzate da Ruskin stesso, già pratico nell'utilizzo della stampa.

Emerse subito, infatti, la predilezione per il disegno, in questi primi anni ancora esclusivamente con funzione descrittiva, focalizzato su soggetti naturali e architettonici, con alternanza tra riproduzione dal vero e copia da opere celebri. Nel 1831 fu affiancato ad un maestro di disegno, il signor Runciman: il contenuto delle lezioni era incentrato su

² JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p. 22

quella che Collingwood definirà «the conventional "right way" of drawing anything»³, non particolarmente stimolante per l'allievo, ma fondamentale nell'apprendimento delle nozioni base di prospettiva e composizione.

Gli studi di Ruskin furono arricchiti da frequenti viaggi durante i quali era libero di osservare la natura e di realizzare schizzi con spontanea metodicità. Tra il 1832 e il 1833 intraprese con i genitori un lungo viaggio tra Svizzera, Belgio, Germania, Italia e Francia, immerso nell'adorazione dei panorami, soprattutto montuosi, primo tra tutti quello alpino. In *Praeterita* scriverà:

Da questi abbozzi, presi per strada, quando giungevo in città traevo dei disegni a penna o a matita molto elaborati: di essi una mezza dozzina sono degni di essere conservati e ricordati.⁴

1.2 Studi universitari e opere di svolta (1836-1851)

Nel 1836 i vari interessi di John Ruskin, tra incisione e poesia, geologia e architettura, sfociarono nella scelta di proseguire gli studi artistici al Christ Church College di Oxford.

Il primo periodo universitario fu minato dalla salute cagionevole, che nel 1837 spinse la madre, incapace di rinunciare all'attaccamento morboso per il figlio, a stabilirsi temporaneamente ad Oxford per assisterlo.

Dal punto di vista sociale e accademico, l'adattamento all'ambiente universitario non risultò faticoso. L'influenza del padre, il quale lo inserì come *gentleman-commoner*, garantendogli tutti i vantaggi e i privilegi possibili, ricoprì sicuramente un ruolo decisivo.

Furono anni di ricerca e di affermazione per Ruskin: la pubblicazione di varie opere e la rete di conoscenze che andava costruendo con coetanei dei più elevati ranghi contribuirono alla sua fama e all'avviamento verso la carriera da poeta, direzione che si mostrava come la più ovvia in quel momento.

Correva l'anno 1839 quando Ruskin vinceva, al terzo tentativo, l'ambito premio Newdigate, fornendo un'ulteriore dimostrazione del proprio talento poetico. Un coro-

³ W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004

⁴ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p. 82

namento che giunse al termine di due anni critici, segnati da una passione amorosa non corrisposta, con conseguente sospensione temporanea degli studi.

Il periodo universitario ricoprì, inoltre, una fondamentale importanza relativamente al rapporto con quello che si rivelerà essere il suo modello universale, anche se non sempre del tutto compreso: William Turner.

Il primo incontro avvenne nel 1840, a seguito dell'acquisto da parte di Ruskin di quattro quadri di Turner dai titoli "Richmond", "Gosport", "Winchelsea" e "Harlech". In *Prae-terita*, con sguardo retroattivo, Ruskin ne parlerà così:

Ho lasciato sotto silenzio quello che al lettore potrebbe sembrare l'avvenimento principale della mia vita⁵.

L'interesse per il pittore risaliva a molto prima. Già nel 1836 Ruskin espose questa ammirazione incondizionata in una lettera al *Blackwood's Magazine*, in contrasto con i commenti negativi che la rivista aveva rivolto ai quadri di Turner, esposti alla Royal Academy Exhibition dello stesso anno. Ai critici d'arte del *Blackwood*, che parlavano di un impreciso utilizzo del colore e di un chiaroscuro infantile, Ruskin rispose con una difesa appassionata:

His imagination is Shakespearian in its mightiness. [...] Many-coloured mists are floating above the distant city, but such mists as you might imagine to be ethereal spirits, souls of the mighty dead breathed out of the tombs of Italy into the blue of her bright heaven, and wandering in vague and infinite glory around the earth that they have loved. Instinct with the beauty of uncertain light, they move and mingle among the pale stars, and rise up into the brightness of the illimitable heaven, whose soft, sad blue eye gazes down into the deep waters of the sea for ever [...].⁶

Turner non tardò a replicare con una lettera di sentiti ringraziamenti.

In questo periodo di ricerca, Ruskin proseguì nel delineare in modo sempre più preciso i propri interessi, con l'obiettivo di convogliare le proprie energie sugli studi più proficui.

⁵ *Ivi*, p. 288

⁶ W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004, p.46

Se da un lato tralasciava temporaneamente fascinazioni seguite in passato, come la geologia, dall'altro continuava con costanza la pratica del disegno, naturale ed architettonico.

Nonostante un'interruzione degli studi nel 1840 a causa di un'ulteriore crisi di salute, nel 1842 ottenne il conferimento della laurea, anche grazie al precettore privato Osborn Gordon che lo affiancò nel 1841.

Il 1848 fu l'anno dello scandaloso matrimonio con Effie Gray, che Sergio Perosa definirà "vicenda dolorosa e imbarazzante"⁶. L'unione non fu mai consumata e si concluse rapidamente.

Furono, d'altra parte, anni fruttuosi dal punto di vista della produzione letteraria. Alcuni dei capolavori dell'autore nacquero non molto dopo la laurea.

Il primo volume di *Modern Painters* fu pubblicato nel 1843, al quale seguì il secondo nel 1846. Nel 1849 usciva *The Seven Lamps of Architecture*, mentre la genesi di *The Stones of Venice* risale al biennio tra il 1851 e il 1853.

Sicuramente ulteriori viaggi che condusse con i genitori, come quello tra Francia e Italia del 1844, condizionarono la composizione di queste opere e la sua formazione in generale, soprattutto relativamente alla scoperta dell'arte italiana e della pittura veneziana in particolare.

1.3 Insegnamento e critica d'arte (1851-1870)

Il 1851 fu un anno intenso, in quanto marchiato dalla triste notizia della morte di Turner e segnato da un cambio di rotta, dal privato al pubblico.

Nello stesso anno, Ruskin scrisse alcune lettere al Times, in difesa della "Brotherhood" dei Pre-raffaeliti: egli apprezzava la produzione artistica dei Fratelli, per il legame che individuava con quella del pittore ormai defunto che aveva assunto a proprio modello. Su queste lettere, pubblicate poi sotto forma di libello, così si pronunciano Donata Levi e Paul Tucker:

La scelta della lettera aperta o del libello accanto, se non in alternativa, alle ponderose opere erudite già implicava la volontà di rivolgersi ad un pubblico più ampio e tradiva il bisogno, divenuto urgente, di intervenire direttamente in prima persona

nelle grandi questioni, non solo artistiche, che agitavano il dibattito contemporaneo⁷

L'affermazione tradisce l'impellente necessità che fu avvertita da John Ruskin, a partire da quel momento, di scendere in campo per discutere in prima persona questioni socio-politiche.

Cominciò, dunque, una lunga serie di interventi su temi di pubblico interesse e a lui particolarmente cari, quali l'arte, l'istruzione e l'influenza del governo su di esse.

Nel 1852 già pubblicava numerosi articoli in questa direzione, mentre nel 1853 fu invitato a tenere una serie di conferenze alla Società Filosofica di Edimburgo, che riguardavano il suo pensiero degli anni precedenti, in particolare sulla pittura.

Tale occupazione fu condotta nonostante l'esplicita disapprovazione del padre, il quale non la riteneva molto distante dalla barbara pratica dei comizi plateali e temeva per la reputazione del figlio.

Parallelamente, John Ruskin si impegnò su altri due fronti: la produzione letteraria di opere e saggi, che continuava con fervore, e la professione dell'insegnamento.

La tendenza didattica gli era naturalmente affine, tanto che era solito rivolgersi anche a familiari e amici con atteggiamento educativo. Fu solo in questi anni, tuttavia, che ricoprì ufficialmente il ruolo di docente.

Il Working Men's College⁸ fu fondato nel 1854 a Londra, da Frederick Denison Maurice, John Malcolm Forbes Ludlow e Charles Kingsley. L'iniziativa giunse dal Socialismo cristiano, il cui obiettivo era di fornire un'istruzione ai membri della classe lavoratrice inglese, che supportasse e migliorasse la loro attività.⁹

Fin da subito la figura di Ruskin fu individuata come funzionale al progetto dell'istituto, tanto che durante la conferenza di apertura fu distribuita a tutti i presenti una copia del capitolo di *The Stones of Venice* intitolato "The Nature of Gothic". Si trattava di un testo di esaltazione del valore del lavoro manuale e venne dunque ritenuto adeguato alla

⁷ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Testimonianze visive nelle conferenze di John Ruskin*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.51, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1993.

⁸ Da qui in avanti sarà abbreviato in WMC.

⁹ Altre iniziative simili erano state intraprese in precedenza, animate dallo stesso scopo, prima tra tutte quella dei Mechanics' Institutes, la quale però mancava di efficienza e di rigore. Per questo fu sentita la necessità del College, al quale seguì dieci anni dopo, nel 1864, l'omologa struttura dedicata alle donne, il Working Women's College.

situazione, tanto da essere considerato come una sorta di manifesto. Fin dall'inizio gli fu assegnato il corso di disegno, che prese il nome di "Disegno elementare e paesaggio".

A supporto dell'attività didattica scrisse *Elements of drawing* e *Elements of Perspective*, rispettivamente nel 1856 e nel 1859.

Commentando, nuovamente, le opere dei Pre-raffaeliti, pubblicò nel 1855 *Notes on the Royal Academy and other Exhibitions*.

Tra gennaio e aprile 1856 uscirono anche i volumi terzo e quarto di *Modern painters*.

Gli anni successivi furono danneggiati da un'altra improvvisa crisi di salute che lo portò fuori Londra in cerca di un clima più mite e di sollievo dalla frenesia cittadina. La sua ricerca e il suo lavoro, tuttavia, non si fermarono.

Gli interessi di Ruskin comprendevano da sempre anche l'ambito architettonico: entro il 1854 aveva già tenuto numerose lezioni al Museo di Architettura, mentre nel 1857 parlò di fronte alla Architectural Association di Londra.

Nello stesso anno tenne, inoltre, una conferenza alla Art Exhibition di Manchester, sull'economia politica dell'arte.

Ruskin continuò senza sosta ad affermare il proprio pensiero con numerosi altri interventi e lettere di critica, ribadendo la propria opinione sull'interdipendenza delle discipline artistiche, sulla manifattura, così come sull'arte turneriana.

Dopo un ultimo viaggio all'estero con i genitori, nel 1859 avvertì la necessità di concludere la sua trattazione più consistente, *Modern Painters*. Fu forse un estremo tentativo di rendere orgoglioso l'ormai anziano padre, che mai aveva interamente approvato le scelte e gli impegni professionali del figlio. Nel 1860 l'opera fu portata a termine, mentre il padre morì nel 1864, lasciando a John un'enorme eredità.

Affrontato questo importante sforzo letterario e critico, l'autore si trovò alle porte di un lungo periodo di segno negativo.

Il suo tossico attaccamento verso le giovanissime allieve lo travolse ancora una volta, facendolo precipitare in uno stato depressivo, a seguito di un'ulteriore disavventura amorosa.

Dal 1861, l'animo di Ruskin fu tormentato da una visione pessimista: l'osservazione del meschino comportamento umano sfociò in una totale sfiducia nei confronti delle istituzioni e di iniziative culturali come il WMC. Infuocato dall'intento di risolvere da solo la miseria umana, si ritirò in isolamento, sentendosi incompreso da amici e parenti.

In questi giorni avversi, l'attenzione di Ruskin si spostò sempre più dai temi artistici a quelli etici e sociali.

Nel 1866 pubblicò *The crown of wild olive*, che raccoglieva tre delle sue conferenze pubbliche, mentre *Time and tide* e *Sesame and lilies* uscivano rispettivamente nel 1867 e nel 1868.

Il 1869 fu l'anno del suo più lungo soggiorno a Verona, documentato da numerosissime lettere inviate alla madre.

La sera di martedì 13 luglio 1869, Ruskin scrisse così:

Sono sempre più sicuro che se *io* ho una vocazione o un dovere speciale, è proprio ora – prima che la vista inizi a venir meno – il momento di dedicare lo studio più accurato possibile a quegli antichi edifici, che ora per l'ultima volta si possono disegnare.¹⁰

Il periodo veronese fu, dunque, trascorso all'insegna della pratica disegnativa, maturata come testimonianza delle opere d'arte del passato.

Sempre nel 1869 veniva pubblicata *The queen of air*, un'opera divisa tra natura e morale, esito del recupero maturo della classicità e in particolare della mitologia greca.

1.4 Ultimo periodo (1870-1900)

[...] una drammatica e a lungo celata crisi religiosa, che confessava averlo attanagliato fin dal 1858 e che ora si palesava in tutta la sua abissale realtà.¹¹

Questa l'espressione con cui Donata Levi e Paul Tucker descrivono quella che iniziò come crisi religiosa, ma che si trasformò presto in uno stato depressivo diffuso, destinato a non risolversi. Quella delusione evangelica che colpì Ruskin negli anni della conclusione di *Modern Painters*, infatti, si aggiunse ad altre delusioni di segno diverso, amoroso così come etico-sociale, e si protrasse a lungo, connotando l'ultima fase della sua vita come un periodo di isolato sconforto. La sua attività didattica e letteraria riscontrò ancora soddisfazioni, ma sempre compromesse dalla salute psico-fisica instabile.

¹⁰ JOHN RUSKIN, *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 ("a cura" di G.Sandrini), p.99

¹¹ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.202

Nel 1870 Ruskin fu nominato “Slade Professor of Fine Art” all’università di Oxford. La sua lezione inaugurale fu un avvenimento culturale e sociale, che lo vide acclamato da una folla di studenti, giovani, anziani, curiosi e seguaci.

L’insegnamento a Oxford continuò fino al 1884, con alcune interruzioni. L’obiettivo di Ruskin era in armonia con quello che si era posto trent’anni prima al WMC, ovvero creare “judicious patrons and critics, the best service any man can render to the cause of art”.¹² L’intento era quello di formare non geniali artisti ma giudiziosi critici e studiosi, con un approccio non differente da quello adottato nelle lezioni di Edimburgo del 1853.

Il 1871 si aprì con la pubblicazione di *Fors clavigera*, datata primo gennaio, un’opera sotto forma di lettera ai lavoratori inglesi, che riscontrò un discreto successo.

I mesi successivi, tuttavia, riservarono a Ruskin avvenimenti avversi.

La guerra, nel frattempo, infuriava e a Parigi molti edifici gotici, da Ruskin tanto apprezzati, furono danneggiati irreversibilmente.

L’anno si concluse con la notizia più dolorosa di tutte, la morte dell’amata madre.

In seguito, Ruskin tentò di guarire le ferite concentrandosi sullo studio e sul recupero di giovanili interessi, come la botanica.

Contestualmente, nei limiti definiti dalla salute precaria, continuò anche le proprie attività predilette, ovvero la produzione letteraria, l’insegnamento e i viaggi all’estero.

Il 1872 fu un anno di fervente elaborazione intellettuale, che sfociò nella pubblicazione di due raccolte. *Munera pulveris* accorpava diversi articoli di economia politica, scritti a partire dal 1862. Le dieci conferenze tenute a Oxford sul rapporto tra scienze naturali e arte uscirono, invece, sotto forma di una raccolta intitolata *The eagle’s nest*.

L’anno seguente fu rieletto “Slade professor” a Oxford. Durante il primo mandato aveva tenuto un corso mirato all’esposizione enciclopedica del proprio pensiero artistico, con particolare attenzione al rapporto tra arte classica e arte gotica, sempre calando il ragionamento in una prospettiva storica. Con la seconda elezione, invece, Ruskin decise di tenere delle lezioni di argomento naturale, proseguendo questo filone l’anno successivo con un approfondimento sulle Alpi. La corposa, quasi eccessiva, affluenza alle lezioni

¹² W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004, p.212

costrinse Ruskin a replicarle come conferenze pubbliche presso diverse istituzioni, come la Literary and Scientific Society di Eaton.

Le crisi di salute resero il lavoro molto difficoltoso nel 1874. La gran parte dell'anno fu trascorsa all'estero, soprattutto in Italia, paese che attraversò da nord a sud, cercando sollievo nel clima mite della penisola.

Sopravvalutando le proprie forze, il professore annunciò il successivo corso riguardante la catena alpina, sperando, dopo un'estate molto sofferente, di riprendere a ottobre l'attività di insegnamento a pieno regime. Effettivamente le lezioni ebbero luogo e furono apprezzate come di consueto, tanto che nel 1876 Ruskin fu eletto per un terzo mandato. Era innegabile, tuttavia, la crescente fatica causata dalla malattia e dalla depressione. Quello del 1876 fu, infatti, il terzo e ultimo mandato: l'incostanza nell'impegno accademico rese ovvia la decisione della rinuncia all'incarico.

La riconsiderazione di altri campi di ricerca, in gioventù scoperti e in età matura tralasciati, portò alla pubblicazione di *Proserpina* e di *Deucalione*, tra il 1877 e il 1879. La prima era un'opera di argomento botanico, focalizzata sulle specie di fiori tra zona alpina, Inghilterra e Scozia. *Deucalione* nacque come suo completamento.

I primi anni 80 conobbero l'aggravarsi delle condizioni di salute. Decise di trascorrere a Brantwood quello che poteva essere assimilato a un periodo di pensionamento, tra letture e riposo.

L'animo inquieto di Ruskin non poteva sopportare quello stile di vita, né tantomeno poteva rassegnarsi ad accettare i limiti della vecchiaia e della malattia. Il soggiorno a Brantwood si concluse, così, già nel 1881.

L'attrazione fatale per Oxford e per l'attività didattica lo richiamò al college nel 1883, dove sorprendentemente fu rieletto. Si può immaginare che l'incarico gli fu assegnato sullo slancio del successo dei mandati precedenti e nel rispetto della sua figura di grande intellettuale, piuttosto che per un'effettiva valutazione funzionale. Ruskin veniva osservato con preoccupazione, sospetto e con sfiducia nelle sue capacità didattiche sempre incrinata da uno stato irrequieto e nervoso. La dimissione non tardò ad arrivare, era il 1884.

Perfino una personalità inarrestabile come quella di John Ruskin comprese che la propria produzione lavorativa attiva era approdata alla conclusione e che era giunto il momento del ritiro.

Rinchiuso in malesseri di ogni sorta, isolato nella propria mente disturbata, Ruskin decise di comporre un'ultima opera. Tra il 1885 e il 1889 venne alla luce *Praeterita*, il resoconto autobiografico relativo alla vita vissuta fino a quel momento.

Gli ultimi giorni furono trascorsi nella residenza di Brantwood, dove morì il 20 gennaio 1900.

CAPITOLO 2

“PRAETERITA”¹³

2.1 Premessa

“Per gli amici e i lettori che hanno amato i miei libri ho narrato in queste pagine le imprese e le vicende degli anni passati.”¹⁴

Ruskin decide di anteporre a *Praeterita* una premessa, che consiste in poche righe di carattere informativo, ma dal timbro quasi commosso.

L'*incipit*, sopra riportato, non lascia spazio a dubbi sulla natura e sulla destinazione dell'opera. Essa nasce come racconto biografico destinato alla lettura da parte di amici, familiari, seguaci, e, in generale, di tutti coloro che hanno apprezzato la sua produzione letteraria fino a quel momento.

Si tratta, tuttavia, di un resoconto non rigorosamente puntuale, come l'autore non tarda a chiarire. L'intenzione è quella di riportare gli avvenimenti a lui più cari e di tralasciare invece quelli superflui.

L'attenzione rivolta al concetto di “utilità” svela i residui di quell'impegno sociale che ha coinvolto l'autore a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento. Neppure nell'atto di raccontare la propria vita Ruskin può rinunciare a un approccio razionale e metodologico, con l'obiettivo di comporre un'opera funzionale al giovamento del fruitore.

Tale inclinazione si manifesta anche nelle righe successive, che raccomandano, soprattutto ai giovani allievi e ai seguaci dell'autore, di adottare i suoi metodi e di saldare lo studio sui principi da lui suggeriti. Si rivolge in particolare ai propri fedeli lettori abituali, più allenati a comprendere i suoi ragionamenti. Costoro hanno potuto, infatti, conoscere in profondità la personalità di Ruskin.

¹³ Per la redazione del capitolo sono state consultate le seguenti fonti:

W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004

JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione “a cura di” M. Croci Giuli e G. De Pasquale)

JOHN RUSKIN, *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 (“a cura” di G.Sandrini)

¹⁴ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione “a cura di” M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p. 19

Le ultime righe della premessa sono evidentemente le più emotive, dal momento che riguardano il rapporto con il padre e la madre, ormai defunti.

Ruskin, sessantaseienne, comincia la stesura di *Praeterita* il 10 maggio 1885, giorno della ricorrenza del compleanno del padre, nella casa di Herne Hill, dove la famiglia si era trasferita quando l'autore era solo un bambino.

Il ricordo, tuttavia, non consiste in semplice commemorazione. *Praeterita* è l'offerta di un figlio alla tomba dei genitori, avanzata con piena gratitudine e con la speranza di un ricongiungimento ultraterreno.

2.2 Volume primo

Ruskin sceglie di cominciare il racconto, nel primo capitolo intitolato "Le sorgenti del Wandel", con la descrizione della rigida educazione impartitagli dalla madre fin dalla più tenera età, elencando le letture che era solito affrontare durante le lezioni. Walter Scott, Omero, Defoe erano solo alcuni degli autori prediletti da Ruskin, più o meno allineati con la caparbia volontà della madre e della zia di trasformare il giovane John in un illustre pastore evangelico, carriera che, tuttavia, egli mai avrebbe perseguito. Le lezioni prevedevano la lettura integrale della Bibbia, almeno una volta all'anno, comprese la memorizzazione e la recitazione di alcuni capitoli. Data la mancanza di interesse nei confronti della materia sacra, emerge chiaramente dall'opera il fastidio e la noia che caratterizzavano queste giovanili sessioni di studio. Lo sguardo retroattivo proprio di *Praeterita*, tuttavia, permette all'autore di riconoscere, dopo tanti anni, l'utilità di quell'arduo impegno, nello sviluppo di conoscenze e abilità, ma soprattutto di rigorosa disciplina.

Ruskin prosegue con un rapido schizzo della figura paterna: un intraprendente commerciante di vini, capace di costruire una fortuna che garantì una vita benestante a tutta la famiglia. Se degli antenati da parte di padre non ha informazioni, del nonno materno conosce invece la storia, che racconta sinteticamente. Egli era un marinaio, quindi spesso lontano da casa, ma anche un padre amorevole; morì prematuramente a trentadue anni, a causa di una grave caduta da cavallo, lasciando le due figlie in tenera età. Una delle due era appunto la madre di Ruskin, una giovane energica e guidata da responsabile senso del dovere, a differenza della ribelle sorella. Quest'ultima, la zia dell'autore, era moglie di un fornaio e viveva a Croydon. La sua dimora è descritta da Ruskin come un

luogo paradisiaco, meta molto ambita per fuggire dall'angusto ambiente domestico. L'accostamento dei ritratti della madre e della zia in *Praeterita* suggerisce il confronto non soltanto tra due figure femminili opposte, ma anche tra due stili di vita e mentalità agli antipodi. L'affettuosa liberalità della zia nel viziare il giovane John esalta l'aridità e la serietà della sua infanzia domestica, dovute al trattamento spartano ricevuto dalla madre. Giunse poi il momento dell'apprendimento delle parole, approcciato con autonomia a tratti ostinata, evitando i metodi canonici per l'esercizio di lettura e scrittura. L'autore prosegue con la fotografia dell'atmosfera di casa Ruskin, segnata da rigorose regole di comportamento, prima tra tutte quella di presenziare alla messa domenicale. John riconosce la limitatezza e la monotonia della propria infanzia, caratterizzata da solitudine, eccessivo rigore morale e sottomissione al volere dei genitori, che mai avrebbero rinunciato a immaginarlo prete. L'ulteriore descrizione dell'attività commerciale del padre è funzionale alla citazione di un momento saliente nell'educazione del fanciullo. È uno dei soci della ditta, infatti, Henry Telford, a regalargli l'edizione illustrata dell'*Italia* di Rogers, evento tanto importante da essere così ricordato in *Praeterita*:

Comunque il signor Telford esercitò un'influenza eccezionalmente importante sulla mia educazione. Mi regalò, credo su consiglio delle sorelle, l'edizione illustrata dell'"Italia" del Rogers, pubblicata da recente¹⁵

L'importanza era dovuta soprattutto alla presenza di illustrazioni turneriane nell'opera. Ecco che compare contestualmente il primo germe della passione inestinguibile per le opere del pittore, che John indugiava a osservare nel manuale. Non si trattava di un semplice apprezzamento, ma di una predilezione tormentata e incondizionata, spesso responsabile di distrarlo dagli studi canonici e dagli altri doveri quotidiani. Il signor Telford era solito inoltre prestare a Ruskin il proprio calesse, mezzo che si sarebbe rivelato indispensabile per gli spostamenti insieme con la domestica e nutrice Anne. Questa la conclusione del primo capitolo, nel racconto dei viaggi in carrozza tra le contee inglesi, sulle rotte commerciali del padre: l'acuto spirito di osservazione del giovanissimo Ruskin già si palesa nell'apprezzamento delle vedute di modesta vita cittadina e dei panorami naturali.

¹⁵ *Ivi*, p. 35

“I mandorli in fiore di Herne Hill”, il capitolo secondo del volume primo, consiste nell’approfondimento dei caratteri dell’educazione ricevuta tra le mura domestiche. John aveva quattro anni quando con i genitori si trasferì nella tenuta sulla collina di Herne Hill, dotata di un ampio giardino. Nella nuova dimora l’autore condusse una vita che nell’ autobiografia definisce “regolare e dolcemente egoista”¹⁶, oscillante tra le assidue lezioni sotto la guida materna e la solitudine del tempo libero, trascorso all’aperto a contatto con la natura, nell’assenza quasi totale di relazioni sociali. Poche righe si inseriscono per riferire di una pratica evidentemente di breve durata, ma molto cara all’autore: il racconto della storia di un quadro da parte del padre, del quale comincia a emergere l’interesse per l’arte e per la pittura. Nonostante le sessioni di studio biblico fossero inevitabilmente le più pesanti e tediose, Ruskin ne riconosce ora l’efficacia, descrivendo la vecchia Bibbia che ancora possiede e che riporta i “compiti” e le indicazioni da parte dell’insegnante. Il capitolo declina su considerazione degli aspetti positivi e di quelli negativi propri di quegli anni. I primi si riassumono nei concetti di Pace, Obbedienza e Fede, ovvero: la serenità domestica mai incrinata da litigi interni, la capacità di seguire i precetti dei genitori senza ribellioni e la cieca fiducia nei loro intenti. Tre nobili istanze bilanciate, tuttavia, da profonde lacune. “Non avevo nulla da amare”¹⁷: una triste confessione con cui Ruskin fa riferimento all’attaccamento morboso verso madre e padre, che però non compensava la solitudine causata dall’assenza di amici e dall’impossibilità di trovare sincero conforto nella religione cristiana. D’altra parte, non erano mai stimulate la pazienza o la forza d’animo del giovane John, sempre custodito in una gabbia di cristallo che lo difendesse da presunti pericoli. Inoltre, l’allora mancato insegnamento del cerimoniale lo avrebbe destinato a numerose difficoltà in età matura, nel tentativo di fingere spontaneità nelle buone maniere. L’ultimo male, nonché il peggiore, è espresso come una limitata “capacità di giudicare il giusto e l’ingiusto”¹⁸. L’autore si dimostra ora consapevole dell’importanza di affiancare all’educazione del bambino anche momenti di esperienza autonoma, per evitare la successiva dipendenza dalla guida genitoriale.

¹⁶ *Ivi*, p. 43

¹⁷ *Ivi*, p. 50

¹⁸ *Ivi*, p. 51

Il capitolo successivo si intitola “Le rive del Tay” e ospita il racconto dei primi tentativi poetici di John Ruskin. A sette anni componeva *Harry and Lucy Concluded; or, Early Lessons*, del quale completò solo due dei quattro volumi previsti. Affiora la natura infantile del poema, del quale in *Praeterita* l’autore riporta il testo così come era nato, con errori e disordine nella disposizione delle parole. Nel frattempo, perseguiva lo studio delle varie discipline, compresa l’architettura, scoperta casualmente in un ponte giocattolo regalatogli dalla zia. Ruskin, ormai anziano, riflette su quanto queste passioni accese nell’infanzia, come la letteratura, l’architettura e la natura non fossero che i germi dei futuri interessi, in età matura mai più abbandonati. Poco dopo, nel 1828, nasceva *Eudossia: on the Universe*, un altro componimento poetico che cantava il mondo fenomenico e la sua genesi. L’autore ricorda come l’interesse per la letteratura fosse un’eredità lasciata dai genitori, impegnati in letture quotidiane di classici sia in prosa sia in poesia. Le ultime pagine del capitolo ne spiegano il titolo: a Perth, sulle rive del fiume Tay abitava un’altra zia, unica sorella del padre, del quale Ruskin traccia brevemente la vita. Donna dolce e pacata, aveva sofferto immensamente in vita, subendo la morte di tre figli e del marito. Nella sua tenuta di Perth il giovane John amava trascorrere il periodo estivo con i cugini rimasti, immerso nella contemplazione botanica e geologica, che ora, a distanza di tanti anni, riporta in *Praeterita* sforzandosi di ritrovare quell’innocente sguardo di bambino.

L’ossessione per il disegno, che avrebbe accompagnato Ruskin per tutta la vita, germinò proprio in questi anni, come è narrato nel capitolo quarto, “Sotto nuovi maestri”. Le prime righe riportano un grave attacco febbrile risalente al 1827 circa, che sarà il primo di una lunga serie di crisi di salute. La debole costituzione era una caratteristica ereditata: l’autore racconta con nostalgia la malattia e le tragiche morti della zia, della cugina Jessie e della loro domestica, con conseguente adozione dell’unica superstite, la cugina Mary, da parte dei suoi stessi genitori. Il giovane John continuava le proprie occupazioni abitudinali, tra osservazioni e studi di mineralogia e di botanica, lezioni di greco e disegno, il quale era condotto in modo spontaneo e saltuario. Solo quando Mary fu affiancata da un maestro di disegno, nel 1831, anch’egli iniziò a prendere lezioni, approfittando dello stesso insegnante. In *Praeterita*, egli ripensa all’importanza dei precetti assimilati in questo contesto, in rapporto alla successiva maturazione. Altrettanto significativo, all’inizio degli anni Trenta dell’Ottocento, il primo viaggio in cui completa un taccuino

di schizzi realizzati dal vero. Accanto alla passione per il disegno, è rammentata quella per il mare, oggetto prediletto delle osservazioni. Ma protagonista del capitolo quarto è sicuramente l'*Italia* di Rogers, regalatagli dal collega del padre, già presentata all'inizio del volume. Ruskin spiega la fondamentale importanza delle illustrazioni ivi contenute, assunte fin da subito come modelli assoluti, tanto da essere studiate e copiate ripetutamente. Contestualmente, con i genitori aveva intrapreso un viaggio tra i paesi europei, della durata di tre mesi, del quale l'autore ricorda con emozione ogni momento. Si percepisce, invece, l'animo orgoglioso di Ruskin nel riflettere su quanto fosse perspicace e rapido negli studi, che proseguiva brillantemente. Tra scuole e insegnanti privati, poteva approfondire materie classiche e scientifiche, comprese la grammatica latina e le lingue tedesca e francese.

Nel precedente capitolo ho registrato le mie esperienze e le prime conquiste nel campo dell'arte; esse coprono un arco di tempo che va oltre la mia infanzia, così ricca di avvenimenti importanti sia nel bene che nel male. Continuo a riassumere gli avvenimenti senza esitazione perché nessun altro potrebbe raccontarli con tanta precisione; per gli anni successivi, invece, da un certo punto di vista i miei amici possono narrarli meglio di me, poiché essi mi conoscono più di quanto io non conosca me stesso.¹⁹

Questo l'*incipit* del capitolo quinto, "Il Parnaso e il Plynlimmon", che ne suggerisce il contenuto, sottolineando il valore della prima parte dell'autobiografia come puntuale testimonianza dell'infanzia dell'autore. Esiste uno scarto con i volumi successivi, apparentemente paradossale: Ruskin fa affidamento a un resoconto esterno, piuttosto che interno, a evidenziare il passaggio dall'intimità privata della fase giovanile, alla pubblica esposizione di quella matura. Tale passaggio è simbolicamente segnato, nella memoria dell'autore, dalla morte della "zia di Croydon", con la quale si conclude definitivamente il periodo delle estati spensierate trascorse nella sua tenuta, insieme con i cugini. Di questi ultimi è inserito un accenno: John, William, George, Charles, Margaret e Bridget erano tutti educati e volenterosi, ma soprattutto molto più liberi e intraprendenti del giovane John, sempre trattenuto dall'istinto iperprotettivo della madre. La formazione di Ruskin proseguiva con assiduità, sia sul versante umanistico, con l'interesse del poeta

¹⁹ *Ivi*, p. 87

Thomas Pringle per i suoi versi, sia su quello scientifico. In particolare, la passione per la mineralogia si acui con l'incontro con il Dottor Grant, il quale, medico a bordo di una fregata reale diretta verso l'America meridionale, ne aveva riportato gli interessanti risultati della ricerca geologica sui territori peruviano e cileno. Le pagine conclusive riguardano lo stretto rapporto con il signor Richard Gray e la moglie, instaurato dal padre di Ruskin che li aveva incontrati a Lisbona in contesto lavorativo. John si era velocemente affezionato ai signori Gray, sempre premurosi e attenti nei suoi confronti. In *Praeterita*, è percepibile il prezioso valore conferito alla loro memoria, data la quasi totale assenza di amici stretti che ha caratterizzato soprattutto l'infanzia dell'autore.

Ulteriori viaggi, intrapresi tra Belgio, Francia, Svizzera e Italia, con contestuali osservazioni della natura sono riferiti nel capitolo "Sciaffusa e Milano". Queste le parole relative alla capitale francese:

[...] a Parigi fui estremamente attratto dai soffici cuscini rossi di certe poltrone, in cui per sistemarsi occorreva una buona mezz'ora; dal pavimento perfettamente lucidato del salone; dagli amabili "lustratori" francesi (più propriamente "spazzolatori") che al mattino pattinavano sul pavimento finché diventava splendente come un tavolo di mogano; dal bel cortile pieno di fiori e arbusti, sistemati in aiuole e in vasi tra le porte-finestre del nostro *rez-de-chausée* e il cancello esterno; dall'amabile servitore negro, di un'altra famiglia, che aveva l'abitudine di catturare per me il gatto di casa; e da un'altrettanto gentile *fille-de-chambre* che me lo toglieva per paura che mi facessi male (l'esperienza che ella aveva dei bambini inglesi le aveva messo dei dubbi sulle mie intenzioni). Ricordo tutte queste cose e persone, ed ancora il giardino delle Tuilleries e quello del Tivoli, dove mio padre mi portava sulle "montagne russe" e dove vidi i più bei fuochi d'artificio, ma non ricordo niente della Senna o di Notre Dame o di qualunque altra cosa dentro e fuori città, tranne i mulini a vento di Montmartre.²⁰

Questa è solo una delle numerose vivide descrizioni con cui Ruskin racconta le esplorazioni e le visite di quegli anni. Sono rappresentazioni, per l'appunto, infantili, in quanto imprecise, curiosamente selettive, emozionali e spesso legate alla presenza dei genitori.

²⁰ *Ivi*, p. 104

Specchiandosi nella propria autobiografia, l'autore stesso riconosce questi caratteri, in parte mai estinti:

Un'altra caratteristica delle mie percezioni, che trovo curiosamente costante, è che ero interessato soltanto alle cose che mi stavano vicino o che almeno erano presenti e chiaramente visibili. Ritengo che questo valga in generale per tutti i bambini, ma è rimasto, e rimane tuttora, un connotato del mio carattere maturo.²¹

Le pagine si accendono di uno slancio ispirato al momento della narrazione del primo viaggio nella penisola italiana, nel 1833, a seguito del soggiorno in Svizzera. Il valore della vista dal vero di quei luoghi, tanto ammirati nelle illustrazioni dell'*Italia* di Rogers, è inestimabile e si incarna nell'adorazione assoluta, alquanto inusuale in un fanciullo, della composizione geologica delle Alpi. Chiude la sequenza di quadri naturali un'osservazione sintetica del significato che l'autore, ormai anziano e solo, riconosce insito in questi viaggi di famiglia:

Noi non viaggiavamo soltanto per il gusto dell'avventura o per stare in compagnia, ma per vedere con i nostri occhi e giudicare con i nostri cuori.²²

I capitoli settimo e ottavo, intitolati rispettivamente "Papà e mamma" e "Vester Came-nae", ancora fanno riferimento all'ambiente domestico in cui Ruskin crebbe, dal punto di vista relazionale, ma anche di modelli di riferimento e di formazione letteraria. Queste pagine si aprono con una constatazione: l'autore individua la poesia, l'incisione, l'architettura e la geologia come le quattro principali occupazioni protagoniste del 1834. Tale nota è necessaria per spiegare l'influenza subita da parte del padre e della madre sullo sviluppo dei suddetti quattro interessi, ancora in germe. Segue il racconto della relazione tra i genitori, che vede la prima come governante e consigliera del secondo, di quattro anni più giovane. La loro è la storia di un incontro casuale e di un matrimonio razionale basato su simpatia e stima reciproche, piuttosto che su una passione struggente. Ruskin ne traccia le tappe principali, liberando il flusso dei ricordi, intento a fornire un quadro più completo sulla propria famiglia e sulle proprie origini, delle quali, con rammarico, si rende conto di sapere troppo poco, senza possibilità di recupero.

²¹ *Ivi*, p. 103-104

²² *Ivi*, p. 117

Guardando retrospettivamente ai miei pensieri e interessi di un tempo, niente mi meraviglia di più della mia mancanza di curiosità per tutte queste cose; per quanto mia madre ripetesse spesso con piacere la storia di questo matrimonio tenuto accuratamente in segreto, non chiesi mai: “Mamma, perché tanta segretezza quando era esattamente quello che tutti i vostri amici si aspettavano da tempo, e quello che tutti i vostri amici migliori si auguravano tanto cordialmente?”. Ma, fino a poco tempo fa, non ho mai avuto il pensiero di scrivere su me stesso più di quanto non abbia riportato nei libri, né sulla mia famiglia; così, con eccessiva negligenza, e, come mi sembra adesso, con empietà, trascurai le memorie dei miei.²³

Il ricordo si sposta quindi su altri due parenti, con i quali John instaura un legame particolarmente stretto. La cugina Mary, infatti, dopo la morte della madre fu adottata dai genitori di Ruskin, apportando un consistente ma positivo cambiamento nella situazione familiare. La storia del cugino Charles è, invece, rammentata nella sua tragicità, che lo vede non fare ritorno da un viaggio in nave per l’Australia.

Ruskin sostiene, in questo racconto autobiografico, che la decisione da parte dei genitori di consolidare il rapporto con alcuni vicini, ovvero i signori Fall e i loro figli, un bambino e una bambina poco più piccoli dell’autore, avvenne proprio per tentare di compensare la perdita del cugino. Naturalmente, questa scelta era stata ponderata sulla base di una valutazione positiva dell’educazione e dello *status* della famiglia limitrofa, a scopo di non inficiare la formazione di John, che andava gradualmente approfondendosi. Intorno agli undici anni il padre lo introdusse alla lettura delle opere di Byron, che dovevano sostituire quelle letture molto meno appropriate e raffinate verso le quali tendeva l’animo del figlio. A tal proposito, all’autore preme di chiarire la natura ambigua del clima di apparente censura letteraria instaurato dai signori Ruskin tra le mura domestiche. In particolare, la madre viene definita “moralista *inoffensiva*”²⁴: sebbene fosse rigida nelle proprie convinzioni puritane, rimaneva una persona amabile, caritatevole, gioviale e soprattutto mai eccessivamente autoritaria nei confronti del figlio. Lo studio sui testi di Byron è giustificato dal loro possesso di quelle che Ruskin considera le “qualità

²³ *Ivi*, p. 127

²⁴ *Ivi*, p. 144

della grande poesia”²⁵: la Saggezza, la Dottrina, l’Effetto, l’Immaginazione, la Passione e l’Invenzione, tutte caratteristiche senza le quali un poeta può essere buono, ma non geniale. Inoltre, i versi di Lord Byron presentano una lingua chiara, incisiva e cadenzata da un coinvolgente ritmo compositivo. La componente che conquista Ruskin è, tuttavia, la “verità” dell’opera byroniana, intesa come l’attinenza delle narrazioni descrittive a elementi e concetti reali, specchio nel quale il lettore può confortarsi. A seguito di un violento attacco di pleurite, dal quale riuscì, anche se non totalmente, a riprendersi, l’autore nel 1835 partì per un viaggio in Svizzera, del quale il capitolo seguente, “Il Col de la Faucille” fornisce il resoconto.

Il racconto a ritmo di stazioni ferroviarie comincia con la prima località incontrata, ovvero Abbeville, una piccola, ma fervente cittadina, della quale è tracciata brevemente la storia. “Abbatis villa” era il nome originale, con riferimento alla dipendenza dal grande monastero limitrofo. Ruskin inserisce, a questa altezza, una nota significativa riguardo quelle che, retrospettivamente, ritiene le città che più hanno influenzato nel tempo il suo pensiero e la sua opera: Rouen, Ginevra e Pisa. Potrebbe stupire la mancanza di Venezia nell’elenco, in quanto l’autore vi si sarebbe recato più volte, attratto fin da giovane dall’arte lagunare, in particolare dalla pittura. La spiegazione di questa assenza non si fa attendere:

Tutto quello che ho fatto a Venezia è stato lavoro accessorio perché la sua storia era già stata scritta, anche se male, e non era stata compresa neanche dai suoi cittadini [...] ²⁶

Nella rilettura senile della propria formazione e produzione, dunque, Ruskin giunge alla conclusione che Venezia, visitata per la prima volta durante questo viaggio del 1835, abbia rivestito un’importanza marginale rispetto alle altre tre città sopracitate. Il racconto prosegue con l’elenco dettagliato delle mete conquistate in ordine diacronico. Ruskin si dilunga nel riferire l’esplorazione di Rouen e della sua cattedrale, anch’essa mai vista prima, e di Digione, indulgiando nei particolari dei luoghi o delle proprie abitudini quotidiane di visita con i genitori. Il titolo del capitolo tradisce la fascinazione subita soprat-

²⁵ *Ivi*, p. 148

²⁶ *Ivi*, p. 158

tutto dai panorami naturali, tra i quali troneggia quello montano. Il Giura, le cime del Dole e del Righi, il Col de la Faucille ammaliarono il giovane animo dell'autore, che in *Praeterita* li dipinge con descrizioni puntuali, ma anche malinconiche e appassionate.

Nel capitolo decimo, "Quem tu, Melpomene", emergono due nuovi temi, quello amoroso e quello musicale, che in queste pagine si intrecciano in un'alternanza di rimandi.

Dei miei istinti apollinei non riesco a ricordare altro, e forse il lettore me ne sarà grato, se non l'ispirazione per cui dichiarai agli increduli genitori: "Anche se non posso parlare, posso suonare il violino". Ma fino ad oggi ricordo, con una sorta di rimpianto, un'occasione in cui non seppi rilevare quanto era in me di geniale in quel campo.²⁷

Al 1833 risale il tentativo fallito nella pratica di uno strumento, marcato per contrasto dal ritratto che l'autore ci offre delle sue coetanee, figlie di colleghi del padre, tutte amabili cantanti, aggraziate nell'intonare arie di opere liriche. Le più ammirate erano le sorelle Domecq: quando la famiglia Ruskin era ospite a pranzo, le fanciulle si esibivano in esecuzioni canore e teatrali, cercando di coinvolgere il giovane John, imbarazzato per la totale inattitudine per la danza o la recitazione. Una di loro, Clotilde, aveva catturato le attenzioni del fanciullo, troppo impacciato per mostrare i propri sentimenti, se non attraverso miseri componimenti poetici, che agli occhi della ragazza risultavano incomprendibili se non ridicoli. I rispettivi genitori avrebbero accolto favorevolmente un eventuale matrimonio, condizione che rese ancora più insopportabile e umiliante il rifiuto da parte di Clotilde. Tormentato dalla delusione amorosa, ispirato dall'assaggio della materia musico-teatrale, Ruskin, nel 1836, compose una tragedia di argomento veneziano. L'autore era ormai diciassettenne, dunque era giunto il momento dell'immatricolazione all'università. È nitido il ricordo della visita con il padre a Oxford, così come le complicazioni nella scelta dell'istituto. I genitori desideravano per il figlio la frequentazione del college più raffinato, che al tempo era il Christ Church College, del quale non tolleravano, tuttavia, la distinzione degli studenti tra "borghesi" e "nobiluomini", su base di censo. La reputazione e lo *status* sociale ricoprivano un ruolo molto consistente nella società dell'epoca, ma soprattutto nella mentalità dei signori Ruskin: John fu iscritto da

²⁷ *Ivi*, p. 171

“nobiluomo”, senza esitazione. Scrivendo queste memorie, cinquanta anni dopo, l'autore si accorge di non aver mutato il proprio pensiero relativamente a queste distinzioni di rango e professione, che ancora ritiene valide e fondamentali.

Si giunge quindi agli ultimi due capitoli del primo volume, riguardanti i primi anni di studi universitari. “Il coro di Christ Church”, capitolo undicesimo, si apre con un'ironica affermazione:

Non c'era paura che mi indebitassi perché a Oxford non si potevano comprare quadri di Turner, e a me, nel campo dei possessi materiali, non importava altro.

Al lettore può apparire iperbolica, ma questa constatazione rispecchia il grado di ossessione di Ruskin nei confronti dell'opera turneriana, che in *Praeterita* è ripetutamente sottolineato. Altrettanto apprezzata dall'autore era l'architettura: le maestose strutture della cattedrale e del coro del College erano illuminate dalla raffinatezza e dalla purezza di spirito di coloro che le occupavano. L'unica eccezione era il salone, la cui eleganza architettonica strideva insopportabilmente con l'utilizzo come aula d'esame. Le righe successive riportano la difficoltà nella relazione con i colleghi, tra i quali l'autore ricorda di essere stato “accolto con disprezzo ma cortesia”²⁸. Dopo penosi tentativi di entrare nelle grazie dei coetanei, incontrò Henry Acland, maggiore di lui d'età, ma da subito affettuoso nei suoi riguardi e disponibile a illustrargli i modi e i principi di un vero *gentleman* britannico. È descritta dunque la sua tipica giornata da studente universitario, al quale si era abituato facilmente, divisa tra funzioni religiose, lezioni, letture e momenti ricreativi con amici. Orgogliosamente, l'autore spiega che dopo qualche settimana, superato il divario sociale, si era instaurato con i compagni un rapporto di tolleranza e di stima. Le conoscenze e le abilità di Ruskin iniziavano ad emergere e ad essere osservate, prima tra tutti la capacità disegnativa, che finalmente evadeva dai confini domestici e si rendeva apprezzabile da un pubblico numeroso.

“La cappella di Roslyn”: il capitolo conclusivo del primo volume di *Praeterita* torna a trattare fatti risalenti al 1836, in quanto ritenuti determinanti del lavoro maturo, analizzato nelle sezioni successive dell'opera. Si tratta di pagine significative nella misura in

²⁸ *Ivi*, p. 195

cui individuano gli eventi salienti di quegli anni e li sintetizzano evidenziandone, a posteriori, i temi predominanti. Primo tra tutti è l'esercizio del disegno, al quale l'autore si è rivelato portato fin da bambino. Solo negli anni adolescenziali, tuttavia, questa pratica si separò, in parte, dalla componente istintiva, per fondarsi su basi tecniche. Ruskin riconosce il valore delle otto o nove lezioni impartitegli da Copley Fielding, pittore molto gradito anche al padre, dunque scelto come valido insegnante. Fielding gli insegnò a sfumare i colori, a gestire il tratto, a controllare il chiaroscuro. Eppure, non era abbastanza: John percepiva una limitazione nel miglioramento, sanabile forse solo con la vista dal vero dei quadri a cui si ispirava. Subentra quindi, anche in questo contesto, il rapporto con Turner. Una mostra del 1836 fu l'occasione perfetta per osservare tre quadri del pittore, ovvero "Giulietta e la Balia", "Roma vista dal colle Aventino", "Mercurio e Argo". Il trasporto per questi capolavori era tale che, quando il *Blackwood's Magazine* li recensì negativamente, l'autore si sentì pervaso da una "rabbia nera"²⁹ e scrisse una violenta replica. Un altro tema ricorrente è l'attrazione per la natura, ricordata in questo capitolo con tono quasi commosso:

A diciotto anni, durante il viaggio del 1837, provai per l'ultima volta il puro, infantile amore per la natura che Wordsworth così oziosamente definisce un preavviso di immortalità. Al solito, scendemmo per la North Road e il quarto giorno giungemmo a Catterick Bridge dove tra i ciottoli scorre un limpido ruscello, circondato a oriente e occidente da alcune alture montane preannuncianti la brughiera e le valli del più elevato Yorkshire: lì ritrovai quel sentimento che mai più avrei provato. Soltanto i giovani possono sentire tale sensazione perché le preoccupazioni, i rimpianti e la conoscenza del male la distruggono; essa invece richiede la piena sensibilità dei nervi e del sangue, la consapevole forza del cuore e la speranza. Penso che un giovane possa provare questa emozione anche se è malato e in attesa della morte, ma solo quando sente che la morte è inviata da Dio.³⁰

Confessando ancora una volta il proprio amore per la natura selvaggia, Ruskin si osserva, vecchio e giovane, senza notare particolari differenze, constatando la sopravvivenza dello stesso animo "deluso e dolorante"³¹. Agli anni adolescenziali appartengono le ine-

²⁹ *Ivi*, p. 215

³⁰ *Ivi*, p. 216

³¹ *Ivi*, p. 217

vitabili delusioni sentimentali, tra le quali sono menzionate quelle con Charlotte Withers, Clotilde Domecq e infine la signorina Wardell, che subì un tragico destino, morendo prematuramente. Le trattazioni fin qui sostenute, che dimostrano un profondo sentire da parte di Ruskin, lo conducono, in conclusione del volume, a riflessioni etiche più generali. Queste righe ragionano su Amore e Morte, devozione e irrazionalità, nel tormento dell'autore per l'impossibilità di comprendere a pieno l'influenza di queste forze sui risvolti della propria vita.

2.3 Volume secondo

Il secondo volume è la memoria dell'età matura dell'autore, quella della produzione letteraria più significativa e dell'approfondimento di inclinazioni già palesatesi nell'infanzia. La scoperta di Venezia e dei suoi pittori è affiancata alle lezioni di disegno, sempre più avanzate e consistenti, ruotando attorno al primo incontro con William Turner, indubbio baricentro di questa sezione.

Il capitolo primo, intitolato "Maggiorenne", si apre con un avvertimento:

Il lettore che, al di là d'ogni mia attesa, ha accolto il primo volume con simpatia troverà credo, questo secondo volume meno piacevole, e non perché io sia stanco di raccontare, ma perché la narrazione dovrà trattare meno degli altri e più di me stesso.³²

Ruskin si premura di indirizzare le aspettative del lettore verso una materia forse meno vivace, ma sicuramente anche meno superficiale, che miri a un'analisi introspettiva da un punto di vista caratteriale e morale. Diciottenne, John era preda dell'irrazionale impeto emozionale, tipico dell'adolescenza, tra interessi amorosi, panorami naturali e impazienza nello studio. Con particolare riguardo è ricordato Osborne Gordon, precettore e guida nella scelta delle letture più consone, con il quale era solito discutere anche di fede religiosa. In questi anni, infatti, si acuiva il sentimento di vicinanza al credo protestante e il disprezzo per quello cristiano, caratterizzato da chiese sempre sporche e disordinate, ma soprattutto da un cerimoniale tanto piacevole da risultare fonte di corruzione. Il cuore del capitolo è di argomento puramente artistico. Turner torna protagoni-

³² *Ivi*, p. 233

sta: l'adorazione da parte dell'autore nei confronti della sua opera pittorica si concretizzò, durante gli anni universitari, nell'acquisto di alcuni suoi quadri. Il primo, "Richmond", fu un regalo da parte del padre, del quale Ruskin riporta nostalgicamente la memoria. Seguì, poi, l'acquisto di "Gosport" e "Winchelsea". Il maggior motivo di orgoglio è l'acquisto di "Harlech" senza la supervisione e la limitazione genitoriale. Queste pagine si chiudono, infine, con una nota amara: Ruskin, rinchiuso nelle mura domestiche tra studio e lezioni private, sviluppò sintomi da tubercolosi, fortunatamente poi guarita.

La maggior parte dei capitoli del secondo volume sono intitolati con nome di località, ad indicare la focalizzazione sulla materia dei viaggi e delle visite, da sempre fondamentali nella vita dell'autore, ma intensificati nella fase adulta. Il capitolo secondo porta il titolo di "Roma". La città papale fu effettivamente soggetto di un lungo soggiorno da parte della famiglia Ruskin, durante il quale John ebbe la possibilità di osservare da vicino luoghi e monumenti fino a quel momento conosciuti solo sui libri. Di queste visite è fornito un resoconto distaccato: lo studio prolungato del mondo classico, in particolare latino, lo aveva forse preparato, tanto che la meraviglia e lo stupore sono quasi bilanciate dalla fatica nel camminare a piedi per la città. Roma è solo una meta all'interno di un più ampio itinerario interamente italiano. Con scientifica descrizione l'autore racconta le giornate trascorse a Genova, Albenga, Lucca, Firenze, Siena, definendo il viaggio "malinconico con soste più malinconiche"³³, sicuramente con riferimento allo sforzo dettato dalla salute cagionevole, ma anche talvolta ad aspettative artistiche deluse. Le constatazioni più peculiari sono rivolte, infatti, alle opere di Raffaello, Domenichino e Tiziano analizzate a Roma. Questi primi assaggi di pittura italiana generarono non ammirazione, bensì un'indifferenza quasi disprezzante. Ruskin non edulcora i propri giudizi: definisce "brutto" il quadro del Domenichino con il "San Gerolamo" e "orribile" quello di Raffaello con la "Trasfigurazione". Neppure le Stanze si salvano dalla disapprovazione dell'autore, che afferma di non essersi sentito appagato dalla loro osservazione e di non condividere la loro valenza religiosa:

³³ *Ivi*, p. 256

[...] dichiarai decisamente che non riuscivano a darmi il minimo piacere, e che contenevano un misto di Paganesimo e di Pagato assolutamente incompatibile con l'istruzione religiosa che avevo ricevuto a Walworth.³⁴

La disapprovazione per il credo cristiano, alla quale era stato indottrinato dalla nascita, era stata dunque confermata dall'incontro con una produzione pittorica per lui insoddisfacente e di dubbia moralità.

Il capitolo terzo del secondo volume, "Cuma", si apre con un'apostrofe:

Avendo deciso con risolutezza di esporre in sequenza i fatti, lasciando al lettore il compito di rifletterci su, sto scivolando sulla superficie delle cose in maniera un po' troppo rapida, per cui diventa auspicabile per me conoscere, o almeno tentare di indovinare, quali *siano* le impressioni del lettore, e se, nel complesso, egli comprenda il senso delle cose che gli sto raccontando. Crede che io sia stato un giovane fortunato o sfortunato? In generale degno di lode ed esemplare, o il contrario? Pieno di qualità promettenti, o una semplice luce mattutina destinata a spegnersi nel meriggio? Glielo chiedo a questo punto perché alcune recenti lettere di cari amici mi annunciano che hanno acquisito nuovi lumi sul mio temperamento proprio da queste annotazioni e che mi vogliono più bene di prima. Questo non era per nulla l'effetto che io proponevo di produrre su di loro, anzi è l'esatto contrario dell'effetto che fa sulla mia mente l'incontro con me stesso, volgendomi indietro ad osservarvi.³⁵

Ruskin interrompe brevemente la narrazione per specchiarsi nella visione del lettore, al quale si rivolge direttamente, per conoscerne l'interpretazione e la prima impressione di *Praeterita*. L'autore è rammaricato: si pente del tempo e delle occasioni non sfruttate in gioventù, ma soprattutto si vergogna di sé, della propria misera esistenza, della propria natura testardamente orgogliosa e scontrosa. Con la speranza di redimersi, comincia a narrare le proprie avventure da neo-maggiorenne. Il racconto è, come d'uso, preciso e dettagliato, sulla traccia delle pagine di diario delle quali Ruskin riporta i frammenti, come testimonianze. Il tema è il viaggio in Italia del 1841, tra Lazio e Campania, passando per Roma, Mola, Napoli, Capua, Capri. La valutazione estetica e morale del sud

³⁴ *Ivi*, p. 259

³⁵ *Ivi*, p. 265

Italia fa eco a quella già esposta riguardante il nord, della quale replica la sincera crudeltà. La città partenopea gli comunicò una “sensazione di inutilità”³⁶, estesa all’intero paese, ritenuto un “luogo di vergogna e di crimine”. Totalmente differente l’approccio alla città di Venezia, la cui seconda visita produsse un giudizio profondamente distante da quello che era stato pronunciato durante il viaggio del 1835. La meraviglia di fronte alla laguna veneziana e alle sue architetture, così adorate da Turner, era ineffabile. L’autore indugiò nell’osservazione dei monumenti, realizzando anche alcuni disegni a matita e acquerello, ispirato dall’atmosfera di questo luogo che definisce il “paradiso delle città”³⁷. Non si tratta, tuttavia, di un apprezzamento sempre riserve, ma piuttosto di una considerazione ambigua. Retrospectivamente, Ruskin stempera questo entusiasmo giovanile, affermando che Venezia costituiva un’affascinante tentazione, eppure non più rilevante di altre città, che successivamente avrebbe conosciuto a fondo, come Pisa, Rouen o Ginevra.

Il capitolo quarto è intitolato “Fontainebleau” e costituisce un momento di svolta nel pensiero artistico e nella produzione critico-letteraria dell’autore. Le pagine iniziali descrivono le cure del dottor Jephson, alle quali si sottopone nell’estate del 1842 a causa di difficoltà respiratorie. La guarigione avvenuta nell’arco di sei settimane fece guadagnare al medico profonda stima da parte dei genitori dell’autore e dell’autore stesso, che in *Praeterita* non si trattiene da elogi. Durante il mese e mezzo di convalescenza, trascorso a Leamington, Ruskin si cimentò nelle attività più disparate, che riconsidera a distanza di tempo. Rimpiange di aver indugiato nello studio di fossili marini, giudicato inutile, mentre si vanta di aver realizzato un disegno molto elaborato del Castello di Amboise, a imitazione degli effetti di luce turneriani, e di aver composto una poesia, ad esso connessa. Dopo aver citato nuovamente Turner, l’autore si rende conto di aver trascurato l’avvenimento principale: l’incontro con l’artista, avvenuto il 22 giugno 1840. Il racconto dell’evento è affidato a una pagina di diario qui riportata, che descrive la prima impressione del pittore inglese, individuo complesso, cortese, ma allo stesso tempo aspro ed egoista, mai aperto al pubblico. Ruskin rimase notevolmente deluso dal colloquio, durante il quale sperava di osservare dipinti o disegni da vicino, o di ricevere

³⁶ *Ivi*, p. 274

³⁷ *Ivi*, p. 279

qualche consiglio. La narrazione torna all'anno 1842, quando Turner, straordinariamente, si aprì alla vendita di alcuni disegni. Tra questi, John si appassionò a "Spluga", tanto da volerlo acquistare, con la speranza di ottenere l'approvazione del padre. Quest'ultimo, tuttavia, fece ritorno da un viaggio troppo tardi, quando l'opera era già stata consegnata a un altro acquirente, con doloroso rammarico del figlio. La pratica disegnativa, nel frattempo, proseguiva con costanza. Il 1842 è l'anno di una significativa svolta nell'approccio al disegno naturale: durante una passeggiata nei pressi di Norwood, infatti, comprese la necessità dell'osservazione dal vero, per realizzarne una riproduzione accurata e realistica, nelle forme e nel chiaroscuro. La laurea conseguita nell'estate dello stesso anno si aggiunge agli importanti raggiungimenti di questo periodo giovanile. È riportata notizia, inoltre, di un altro viaggio tra la Svizzera e le città della Francia, tra cui Fontainebleau, luogo adatto agli esercizi grafici dell'autore, ma che, ciononostante, non lo soddisfò dal punto di vista di varietà geologica. L'ultimo significativo impegno menzionato nel capitolo è la stesura del primo volume di *Modern Painters*.

Il famelico desiderio di esplorare e visitare, anche se luoghi conosciuti, portò l'autore a spostarsi molto frequentemente. Nel 1844 affrontò un ulteriore viaggio a Ginevra, del quale il capitolo quinto, "Il Sempione", fornisce notizie. L'ammirazione per la città svizzera non è celata: la popolazione, pia e lavoratrice, si inseriva in una meravigliosa cornice naturale, pulita e curata, ma allo stesso tempo sublime nella maestosità dei fiumi e dei monti.

Per il secondo volume (che non intendeva minimamente essere quello che è), avevo ancora bisogno di Chamonix. Fu programmato quindi il viaggio nelle Alpi centrali e il primo maggio 1844, ancora una volta, ci trovammo felici sulla sponda del Lago Lemano.³⁸

Questa la confessione che chiude il capitolo precedente, con l'anticipazione di una futura visita a Chamonix. Ruskin necessitava, infatti, del contatto fisico e ripetuto con la natura selvaggia, in particolare con il contesto alpino, del quale da sempre aveva subito il fascino. Nel 1844, per l'appunto, nell'ambito del viaggio a Ginevra con i genitori, sog-

³⁸ *Ivi*, p. 300

giornò un mese nella città di confine, riportando puntualmente nel diario le abitudini e le attività svolte quotidianamente, come escursioni e passeggiate tra i monumenti. Le tappe previste non erano esaurite: come suggerito dal titolo, la famiglia Ruskin sostò anche in Italia, in particolare al Sempione, luogo tanto apprezzato che l'autore ne realizzò alcuni disegni. Le ultime pagine ci riportano all'argomento di critica artistica. All'agosto del 1844 risale la visita al Louvre, e la conseguente visione dal vivo di grandi capolavori soprattutto italiani, tra Veronese, Tiziano, Bellini e Perugino. La scoperta del naturalismo di Veronese e della qualità cromatica di Tiziano influenzò inevitabilmente la trattazione ospitata in *Modern Painters*, proseguita in quegli anni.

Il capitolo sesto si intitola "Camposanto" e alterna racconti di viaggio con riflessioni di tema religioso-morale e descrizioni di nuovi disegni realizzati. Ruskin rammenta la sensazione di confusione scaturita dalla visita al museo parigino e la necessità di consolidare i propri modelli di riferimento. Con questo obiettivo approfondì la conoscenza dei metodi turneriani, si informò di poesia e arte cristiane e decise di recarsi nuovamente in Svizzera e in Italia, prima di continuare la scrittura di *Modern Painters*. Quasi con tenerezza, l'autore ricorda la preoccupazione di Turner, con il quale il rapporto era andato consolidandosi nel tempo, per questa fuga nei cantoni svizzeri, al tempo stravolti da disordini popolari. Le gite a Napoli, ma soprattutto a Pisa e a Lucca, offrirono a Ruskin l'opportunità di analizzare più approfonditamente e da vicino l'architettura medievale, studio che, ricorda, gli arrecò una felicità genuina. Una descrizione più meticolosa è dedicata, per l'appunto, al Camposanto di Pisa. Si tratta di un'analisi sintetica dell'opera in sé e del significato simbolico-religioso che essa presenta. Secondo Ruskin, il Camposanto è la traduzione architettonica del contenuto di testi più disparati, in questa sede citati in successione, ad esempio le parole del Vangelo e i *carmina* latini, dai quali l'opera trae la raffigurazione trionfale della Morte. L'autore ricorda il proprio attivo interesse nell'osservazione degli affreschi, tanto da adoperare impalcature per annullare la distanza durante l'esamina e realizzare propri schizzi e disegni per interiorizzarne i caratteri formali. In chiusura del capitolo è inserita una nota a sfondo sociale, quasi mai indagato a questa altezza dell'autobiografia. Si ricorda, con nostalgia, la difficoltà ad aprirsi alle relazioni interpersonali in gioventù, periodo in cui, tuttavia, il talento di Ruskin cominciava ad essere riconosciuto dalla "gente comune".

“Macugnaga” è il titolo del settimo capitolo del secondo volume. Si apre con una descrizione di Firenze, mettendo a confronto tra come si presentava nel 1840, l’anno della prima visita da parte dell’autore, e la sua *facies* nel 1845, a seguito di ristrutturazioni e della riorganizzazione del tessuto urbano con conseguente chiusura di alcune strade. Ruskin ricorda con passione le ore trascorse, per esempio, a Santa Maria Novella, a Santa Croce e nella Loggia superiore di San Marco. Nonostante le funzioni liturgiche si celebrassero regolarmente, John rimaneva indisturbato nel coro di Santa Maria Novella, impegnato nello studio dell’abside del Ghirlandaio, significativa sintesi dello stile fiorentino. Nella città toscana Ruskin trascorse quelli che in *Praeterita* definisce “i giorni più belli della mia giovinezza”³⁹. Cionondimeno, il clima umido e afoso della penisola complicava la salute già precaria e l’ispirazione artistica si era esaurita. Avvertendo la necessità di tornare a respirare la brezza alpina, John decise di partire in direzione del Monte Rosa, ai piedi del quale sorgeva la località di Macugnaga. Le aspettative furono, tuttavia, disattese e il soggiorno difficoltoso fu fonte di una serie di negative prese di coscienza che Ruskin rammenta in sequenza:

La prima rivelazione fu che l’aria di montagna, a quell’altezza, [...], non era affatto salutare per me [...]. La seconda, che i miei studi fiorentini non mi avevano insegnato a dipingere meglio le nuvole e le pietre [...]. La terza, che a quell’altezza la geologia alpina mi era assolutamente inaccessibile. E la quarta, che non ero nato per la solitudine, come avevo creduto (insieme al dottor Zimmermann), e che tutto il versante meridionale del Monte Rosa non conteneva motivi di interesse autentico e gioioso più di Market Street a Croydon. Non credo che avrei potuto coerentemente resistere per un mese a Macugnaga se non mi fossi portato dietro un volumetto di Shakespeare e non mi fossi messo a leggere, per la prima volta seriamente, “Coriolano” e “Giulio Cesare”.⁴⁰

Sempre al 1845 risale un’altra visita a Venezia. Ruskin non poté evitare, questa volta, di immergersi totalmente nella pittura veneziana, subendone il fascino. In particolare, rimase radicalmente influenzato dal Tintoretto della Scuola di San Rocco, che determinò in gran parte la direzione critica di *Modern Painters*. Come non di rado accade in *Prae-*

³⁹ *Ivi*, p. 341

⁴⁰ *Ivi*, p. 343-344

terita, l'ultima pagina del capitolo è riservata a un evento tragico. Nel capitolo settimo si tratta della malattia e della morte del cugino John, circostanza che fece sprofondare l'autore in uno stato confusionale. Nell'assoluta disperazione, Ruskin ripiegò sulla fede, ritrovando l'intimità e il conforto dei momenti di preghiera. Questo stato di consolazione religiosa lo sostenne, tuttavia, per un breve luminoso periodo:

Magari fossi stato in grado di conservarlo! Ed è questo un altro dei “se fossi stato”, il più grave tra tutti quelli che ho perduto e l'ultimo col quale affliggerò il lettore. Il felice senso di relazione diretta con il Cielo è evidentemente noto alle folle delle anime umane di tutte le fedi e di tutti i paesi; evidentemente è spesso un sogno, ma si può dimostrare, come credo, che spesso è una realtà; in tutti i casi esso dipende dalla decisione, dalla sopportazione, dall'abnegazione, dalla saggezza, dall'obbedienza di cui alcuni cuori sono capaci senza sforzo e altri grazie alla costanza. Non so dire se ero in grado di mantenerlo o no, ma poco a poco, e per motivi di nessun conto, tuttavia invincibili, mi abbandonò.⁴¹

Il capitolo ottavo costituisce un breve intermezzo descrittivo della situazione dell'autore a seguito del trasferimento nella tenuta di Denmark Hill (da cui il titolo “Lo stato di *Danimarca*”). Ruskin rammenta alcune delle rare, ma preziose, amicizie instaurate con i compagni di studi. Edmund Oldfield, Henry Dart e Charles Newton erano solo alcuni degli studenti con i quali trascorse gli anni della gioventù. Con ognuno di loro si instaurò un rapporto peculiare, di semplice condivisione o di modello di riferimento, a seconda se fossero minori o maggiori d'età rispetto all'autore e in relazione alla loro preparazione e ai loro interessi.

L'*incipit* del capitolo successivo non lascia spazio ad ambivalenze:

La valutazione di “appassionato d'arte ormai superato” e di “visionario delirante”, che mi è stata spesso attribuita da artisti e filosofi contemporanei, difficilmente potrà far immaginare al lettore moderno quanto la pubblicazione del secondo volume dei “Pittori moderni” fosse attesa con serio interesse, non soltanto da mio padre e

⁴¹ *Ivi*, p. 354

da mia madre, ma anche da persone appartenenti ai circoli letterari più esigenti e alle più qualificate scuole artistiche del tempo.⁴²

Ruskin è consapevole del proprio valore come scrittore e critico d'arte e vuole dunque sincerarsi di comunicarlo anche al lettore. Queste pagine, infatti, dal peculiare titolo "I Festini dei Vandali", sono significative nella misura in cui illustrano l'autopercezione da parte dell'autore della validità di *Modern painters* e della ricezione dell'opera da parte del pubblico del tempo. È nitido il ricordo del primo intellettuale che sollevò l'attenzione sul trattato, ovvero Sidney Smith, affascinato dal talento del giovane scrittore del quale lodava le opinioni e il linguaggio. Integralmente è riportata, invece, la lettera ricevuta dall'acquarellista Samuel Prout, non propriamente encomiastica e, secondo l'autore, indicativa di un'opinione diffusa tra i principali artisti del tempo, oggetto della trattazione di *Modern painters*. Costoro erano turbati, più che lusingati, ma soprattutto infastiditi dalla monopolizzante e ingiustificabile predilezione per Turner. La seconda sezione del capitolo torna sulla traccia prettamente autobiografica relativa agli eventi familiari. Ruskin sottolinea nuovamente l'importanza commerciale della ditta del padre, grazie alla quale, da sempre, l'intera famiglia aveva goduto di ingenti benefici. Questa constatazione suggerisce all'autore alcune riflessioni generali sui concetti di ricchezza e di povertà, a partire dal confronto tra il lusso della propria vita, e la miseria di molte altre, prime tra tutte quelle dei cugini di Perth, in lotta costante con le ristrettezze economiche nella costruzione di una vita onesta.

Il capitolo decimo è un insieme multiforme intitolato "Crossmount", che tratta di produzione letteraria, quanto di viaggi e di interessi scientifici. Riprendendo il racconto di *Modern Painters*, l'autore dichiara che due erano gli intenti del secondo volume: spiegare sé stesso e la bellezza naturale, così come illustrare la scuola dell'Angelico a Firenze e quella del Tintoretto a Venezia. Ne scaturì una trattazione coerente e appassionata, tanto che Ruskin ancora ricorda la commozione dei genitori all'ascolto della lettura dei passi più eleganti. Nonostante alcuni disaccordi con il padre a tema d'architettura, il clima domestico è rammentato come quanto mai sereno, coronato da ulteriori viaggi di famiglia tra Calais e Chamonix. L'elevata considerazione di *Modern painters*

⁴² *Ivi*, p. 369

all'interno della critica del tempo fu presto confermata dalla richiesta pervenuta all'autore di recensire l'opera di Lord Lindsay, illustre esperto di pittura italiana, per la *Quarterly Review*. Una memoria cara a Ruskin è l'amicizia con il figlio di una vecchia conoscenza, incontrato durante il soggiorno a Leamington. Fu in sua compagnia che decise di recarsi a Crossmount, dove soggiornò riscoprendo la passione per la botanica, nella meraviglia di un luogo di natura selvatica, che, inevitabilmente, sollecitò anche la sua produzione disegnativa. Il capitolo declina, tuttavia, nel riconoscimento delle insicurezze che ancora erano fonte di destabilizzazione, da un punto di vista umano, quanto critico-artistico. In particolare, l'attenzione si rivolge nuovamente a William Turner: il pittore si stava indirizzando, infatti, su rotte figurative inaspettate, davanti alle quali Ruskin non può che accettare di non averlo ancora profondamente compreso.

“L'Hotel du Mont Blanc” è il penultimo capitolo. Nella trattazione, ancora una volta, il tema esplorativo si intreccia con riflessioni morali e narrazione intima familiare. Nel 1849 Ruskin si trovava a Samoens, nel modesto Hotel du Mont Blanc di Saint Martin:

[...] quando avevo giusto 30 anni, non mi si erano affacciati alla mente progetti del genere, ma i viaggi compiuti in quell'anno, per lo più da solo, attraverso la Allée Blanche e il Col de Ferret, attorno al Monte Bianco e poi a Zermatt, principalmente in vista della compilazione del quarto volume dei “Pittori moderni”, mi diedero modo di conoscere le tristi condizioni agricole della grande catena alpina [...]; quella passeggiata con mio padre a Saint Martin in pratica chiuse i giorni della felicità giovanile e diede inizio al mio autentico lavoro sociale, e per questo è degna di essere ricordata.⁴³

L'imminenza del terzo capitolo, dove la maturità e la vecchiaia saranno indagate, spinge Ruskin a tracciare brevemente, riportando le pagine del diario, la sequenza di questi viaggi, ultime occasioni di svago spensierato giovanile, ancora in compagnia dei genitori.

L'ultimo capitolo del secondo volume di *Praeterita* porta il titolo di “Otterburn”. Si apre con un nostalgico, quasi commovente, sguardo retrospettivo:

⁴³ *Ivi*, p. 408-409

Rimproverandomi, come ho fatto spesso, e come avrò occasione di fare ancora, per la mia mancanza di affetto verso gli altri, devo anche esprimere, guardando indietro, uno stupore crescente nel constatare che qualcuno ha avuto affetto per *me*. Pensavo che si potesse provare simpatia per me come per il fondo di una camera lucida, o per un righello d'avorio; tutta la mia intelligenza era rivolta unicamente a dimostrare che una cosa o l'altra era in un certo modo: non ero oratore, né attore, né pittore se non in misura modesta e poco appariscente; e non sopportavo di essere interrotto nel mio lavoro, qualunque esso fosse. Nondimeno alcune persone adulte e sensibili *riuscirono* a volermi bene! I migliori di loro per un senso di protezione, pensando che io avessi bisogno di guida, non meno che di simpatia; le anime più elevate e religiose, sperando di condurmi alle porte auree.⁴⁴

Queste ultime pagine, infatti, assicurano il lettore della consistenza delle relazioni sociali che accompagnarono la vita di Ruskin, preoccupato di aver trasmesso, invece, una totale assenza di legami affettivi, ad esclusione di quelli familiari. La prima ad essere citata è Lady Trevelyan, consigliera fidata, con la quale si instaurò un rapporto di reciproco accrescimento personale. L'amico "migliore e più sincero" fu, tuttavia, il dottor John Brown, non solo adeguato nell'elevatezza di stato sociale, ma anche sempre disponibile e costante nell'aiuto della famiglia Ruskin.

2.4 Volume terzo

Il terzo è il volume conclusivo dell'opera, riportando il resoconto del periodo finale della vita dell'autore. Sono narrati gli ultimi viaggi, le ultime produzioni letterarie, gli ultimi eventi sociali e familiari.

Il capitolo iniziale è intitolato "La Grande Chartreuse", la cui visita è registrata nel diario di viaggio. Il monastero si rivelò una grande delusione: a custodia dell'edificio, disordinatamente progettato, era un monaco, dai modi scorbutici e sgraziati, evidentemente non sostenuto né illuminato dalla fede. Questa esperienza ispira a Ruskin una riflessione sul significato della vita eremitica, ritenuta ammirevole relativamente al rapporto con la natura e alla ricerca della quiete, ma incompresa sotto molti altri aspetti. L'autore non comprende l'obiettivo dell'isolamento, preferito a un impegno sociale di insegna-

⁴⁴ *Ivi*, p. 425

mento e di contributo alla trasmissione della cultura. In secondo luogo, è vista in modo ambivalente la scelta delle Alpi come sede di eremitaggio: dal momento che i monaci non si mostravano interessati alle bellezze geologiche e botaniche che l'ambiente alpino offriva, potevano quanto meno optare per un luogo meno estremo, quindi meno pericoloso. Il ragionamento sfocia nella formulazione di un giudizio sui monaci e le monache conosciuti durante i numerosi viaggi in Europa, attraverso il confronto tra cattolicesimo e puritanesimo. Le memorie si spostano tra la Francia e l'Italia, presentando come costante il ricordo della gentilezza e dell'affabilità dei monaci, nonostante la difficoltà di comunicazione causate dallo scarto linguistico. Si percepisce, in questo racconto autobiografico, un tentativo di redimere la dottrina cristiana, indotto dalla cordialità dei cattolici incontrati a Venezia e a Firenze, dei quali l'autore rammenta la serenità nel vivere la propria fede. Ciononostante, si perviene a un giudizio negativo: Ruskin non poteva astenersi dal notare come gli uomini di chiesa presentassero, in realtà, la stessa corruzione e la stessa brama di ricchezza terrena dei borghesi commercianti, carattere che li trasformava in individui meschini e dimentichi dei propri doveri ecclesiastici.

Non mi lascerò sviare dalle mie memorie nel tentativo di riscontrare l'effetto che ebbe sull'animo di Turner la visita a questa Certosa, narrata nei tre temi del "Liber Studiorum": la Certosa, l'Isola Santa e l'Abbazia di Dumblane. La forza di tale effetto era moderata dal suo amore e dal suo rispetto per il mare e per l'eroismo marinaro e turbata dai suoi pensieri e dai suoi sentimenti tradizionali; invece, nella mia vita, lo svanire delle emozioni più nobili con le quali avevo lavorato nel Campo Santo di Pisa era in parte colpa mia, ma si aggravava con la inevitabile scoperta della falsità delle dottrine religiose nelle quali ero stato educato.⁴⁵

Perfino nella trattazione di argomenti apparentemente distanti, torna la citazione di Turner, in questo caso con una funzione quasi legittimante. La stessa visita era stata intrapresa, infatti, dal pittore, che ne aveva raccontato le impressioni nel *Liber Studiorum*. Ruskin non esita a porsi a confronto con il proprio modello, con il quale aveva potuto instaurare con il tempo un rapporto di amicizia, relativamente all'esperienza emotiva e nell'influenza subita dall'indottrinamento religioso, avvertita molto più gravosamente dall'autore. Il disdegno per il cattolicesimo non significò un rafforzamento del proprio

⁴⁵ *Ivi*, p. 445

credo puritano, che, al contrario, cominciò un irreparabile crollo. Questo è solo uno degli aspetti rilevanti del decennio tra il 1850 e il 1860, del quale l'autore rammenta la densità di eventi significativi. Tra questi sono citati la morte di Turner, nel 1851, la conclusione di *Stones of Venice*, l'anno seguente, e quella di *Modern Painters*, nel 1860, senza tralasciare la produzione disegnativa che proseguiva tra Oxford e la Svizzera. Queste pagine presentano, inoltre, il riferimento all'occupazione professionale di Ruskin presso il WMC, relativamente all'ambiente di lavoro e al rapporto con i colleghi, tra i quali sono ricordati in particolare il direttore, F.D. Maurice, e il pittore Rossetti. Il collegamento con il tema religioso proprio di questo primo capitolo esiste nella misura in cui l'autore ricorda con amarezza il profondo disaccordo di argomento biblico scoppiato con Maurice, a cui seguì la scelta di Ruskin di non presenziare a nessun'altra assemblea tenuta dal direttore. Dopo un rapido e orgoglioso *excursus* sui progressi riscontrati nel disegno, l'autore chiude il discorso di fede confessando uno stato confusionale, conseguente ai dubbi e alle perplessità scaturite dagli eventi narrati nel capitolo, che lo portò a una rinuncia definitiva alle proprie credenze evangeliche.

Il secondo capitolo, senza stupore del lettore, è intitolato a una cima alpina, "Mont Velan". Il carattere di spontaneo flusso di reminiscenze, proprio di questa autobiografia, si conferma in queste pagine che oscillano tra ricordi affettivi, notizie sul successo letterario e resoconti di viaggi. Le prime pagine sono dedicate alla memoria del cane Wisie, ricevuto in regalo, fedele compagno per molti anni. Senza preoccuparsi di creare un collegamento logico evidente, l'autore riferisce della frequentazione dei circoli londinesi più raffinati, guadagnata grazie al successo del primo volume di *Modern Painters*. È vivo il ricordo dell'imbarazzo e dell'affaticamento nel mostrarsi coinvolto nel dibattito con i migliori intellettuali inglesi del tempo, soprattutto quando la materia di loro pertinenza non era di interesse per Ruskin. In qualità di illustre professore d'Arte, era invitato d'onore ai solenni pranzi di Oxford e alle altre cerimonie collegiali, durante le quali fece la conoscenza di una delle poche persone dell'ambiente con cui instaurò un legame positivo, ovvero la signora Cower-Temple, che diventerà il suo "nume tutelare", come l'autore stesso la definisce. È rammentata, inoltre, l'occasione della visita della principessa del Galles alle Gallerie d'Arte, visita che Ruskin stesso, considerato il più adatto per il compito, fu incaricato di guidare.

Il fiume di pensieri è lasciato libero di scorrere, senza particolare criterio nell'ordinare i ricordi, riportati secondo un generico e non sempre rispettato ordine diacronico. Ecco che, dopo la digressione sul cenacolo di studiosi oxfordiani, l'autore si rende conto di aver smarrito il baricentro del capitolo:

Questi pettegolezzi mi hanno tanto sviato che non mi è rimasto il tempo per narrare con ordine ciò su cui avrei dovuto principalmente soffermarmi in questo capitolo: l'effetto prodotto sul mio animo dall'Ospizio di San Bernardo, in opposizione al Romitaggio di San Bruno.⁴⁶

Ancora una volta, l'attenzione è rivolta alle Alpi e in particolare il confronto tra l'ospizio di San Bernardo e quello di San Bruno raccontato nella sezione precedente. Il Mont Velan è la cima che domina il passo del San Bernardo, al confine tra Italia e Svizzera, paese del quale è tracciata brevemente la storia. Le ultime righe preannunciano un evento che sarà oggetto di considerazione successiva: l'incontro con Charles Eliot Norton, destinato a diventare il secondo amico di Ruskin, dopo il dottor Brown.

Gli ultimi due capitoli di *Praeterita* si intitolano "L'esterelle" e "Le attenzioni di Joanna". Sebbene il primo presenti una denominazione geografica, entrambi sono focalizzati non tanto su esplorazioni, quanto su relazioni sociali, di amicizia e talvolta sentimentali.

Il capitolo terzo riprende dove il secondo aveva concluso: l'incontro con C.E.Norton sfociò presto in una solida amicizia che comprendeva le rispettive famiglie. Ruskin offre una descrizione lodevole di Charles, riconoscendo la sua eleganza da *gentleman* e la sua supremazia relativamente alla conoscenza della letteratura classica, inglese e francese. Una nota d'orgoglio trapela nel constatare come uno studioso tanto acuto si fosse interessato anche a *Modern Painters*, con la capacità di comprendere l'opera nella sua interezza e di apprezzarne il contenuto. È riportata integralmente una lettera ricevuta dall'amico nel 1887, in cui si pronunciava anche sull'autobiografia ruskiniana:

L'ultimo volume di *Praeterita* mi è molto piaciuto. C'era un tono dolce, come si addice ai ricordi di un saggio nel richiamare davanti ai propri occhi le scene della

⁴⁶ *Ivi*, p. 469

vita trascorsa; la chiarezza, i netti contorni delle tue memorie sono una meraviglia, e così anche la pienezza del colore e della luce.⁴⁷

Così come aveva gradito il valore critico di *Modern Painters*, Norton apprezzava la tenerezza nostalgica, ma al contempo il rigore della memoria autobiografica dell'autore. Dopo aver diletto il lettore con l'illustrazione di un'amicizia tanto luminosa, per contrasto Ruskin si sposta su un tema più oscuro e turbato, che sarà protagonista dell'ultimo capitolo, quello amoroso. Le relazioni sentimentali dell'autore, infatti, comprendevano da una parte un matrimonio fallimentare, dall'altra una morbosa e sinistra passione per giovani allieve. Rosie ed Emily erano due sorelle in tenera età, la cui madre aveva contattato Ruskin affinché le istruisse nel disegno. Le descrizioni delle fanciulle, della loro grazia educata e raffinata, affiancata alla loro bellezza cristallina propria dell'infanzia, tradiscono una passione che superava i confini di un rapporto rigorosamente didattico e che viene enucleata in una lettera ricevuta da Rosie.

Un collegamento tematico, ma non cronologico, fa approdare il lettore all'ultimo capitolo dell'opera.

Le disgrazie che hanno ritardato la stesura dell'ultima parte di "Praeterita" modificheranno in qualche modo anche il suo ordine progettato. Lascio la lettera di Rosie ad esprimere, come può, l'inizio di giorni felici; ma non mi soffermo su di essi e tralascio, per un poco, di ricordare le ombre che si addensarono intorno a noi, e si moltiplicarono con la malattia di mio padre, e con la morte che lo colpì violentemente e così all'improvviso che trovo estremamente difficile, guardando all'indietro, ricostruire lo stato d'animo di mia madre e me.⁴⁸

Il racconto del rapporto con Rosie si allaccia a quello della relazione con Joan, preceduto tuttavia da una nota sulla situazione familiare, per la quale Ruskin è costretto a riprendere eventi precedenti, precipitando al 1864, anno della morte del padre e dell'incontro con la fanciulla protagonista del capitolo. Joan era figlia di un cugino dell'autore e, in quanto orfana, a diciassette anni fu affidata alle cure di Ruskin e della madre. La freschezza della sua gioventù facilmente illuminò la casa e le vite dell'autore

⁴⁷ *Ivi*, p. 482

⁴⁸ *Ivi*, p. 493

e della madre, sconvolti dopo la perdita di James Ruskin. Il racconto della vita con Joan è interrotto da una digressione culturale, dove la considerazione della letteratura di Walter Scott si alterna con una riflessione generale sulla produzione musicale. L'autore dichiara la propria ammirazione per la musica scozzese e adopera questa affermazione come ponte che riporta il racconto alla storia di Joan, la cui grazia nel canto e nella danza è dipinta con dolcezza. Le ultime pagine di *Praeterita* consistono in una nostalgica testimonianza di ulteriori momenti condivisi con le tanto amate fanciulle e con il migliore amico, nel ricordo di panorami naturali e monumenti visitati in compagnia:

Quando sono ritornato a casa mia, venti anni fa, ho ringraziato il cielo ancora una volta per la pace e la speranza e l'amabilità riscoperte nelle passeggiate elisie con Joanie, e quelle paradisiache con Rosie, sotto i rami dei peschi in fiore, presso il ruscello scintillante cosparso di cristalli di ghiaccio. [...] Vidi per l'ultima volta la Fonte Branda con Charles Norton, sotto gli stessi archi da cui la vide Dante. Bevemmo assieme, e assieme quella sera andammo a passeggio sulle soprastanti colline, dove le lucciole tra i boschetti odorosi brillavano agitandosi nell'aria non ancora scura. *Come brillavano!*⁴⁹

2.5 “Dilecta”

I lettori di *Praeterita* devono ormai avere capito che i limiti del suo schema non permettono l'inserimento di corrispondenza che non sia essenziale. Ovviamente, riconosceranno che, in una vita come la mia, devo avere ricevuto molte lettere interessanti per il pubblico; e quelle degli amici più stimati spesso sono più preziose delle mie stesse parole. Tra queste sceglierò quelle che penso non debbano andare perdute e che, con alcuni passi dei libri ivi citati, posso inserire in “*Praeterita*”. [...] Le lettere non saranno sistemate cronologicamente, ma disposte in modo che il loro contenuto abbia riferimento con i fatti di cui si parla nel testo principale.⁵⁰

Dilecta nasce come appendice di *Praeterita*, consistente nella raccolta delle lettere pubblicate che Ruskin giudica più rilevanti e attinenti al contenuto dell'autobiografia. Questo intento è esposto nella premessa, breve testo dal carattere programmatico, del quale sono in questa sede riportate alcune righe.

⁴⁹ *Ivi*, p. 512

⁵⁰ *Ivi*, p. 517

Le lettere sono suddivise in tre capitoli, struttura che rispecchia quella di *Praeterita*, spartita in tre volumi. Il principio di ordinamento è cronologico, anche se, proprio come avviene nell'opera principale, la diacronia non è rispettata ovunque. In principio del capitolo terzo, Ruskin fornisce una spiegazione di questa irregolarità, affermando la supremazia del criterio tematico:

La cronologia di "Dilecta" risulterà dall'indice finale, poiché la selezione delle lettere pubblicate deve dipendere più dall'argomento che dalla data, [...].⁵¹

L'argomento è vario, ma si concentra su nuclei di interesse già emersi e ampiamente trattati nell'autobiografia, quali i viaggi e le relazioni familiari.

Un tema innovativo è sicuramente quello bellico-navale, che occupa gran parte del primo capitolo. Significativo che anche nell'appendice il primo ricordo riportato sia legato alla figura di Turner, rammentato in una scena di pesca nel lago, nel 1832. La materia acquatico-marina sfocia nella descrizione di navi da guerra, in particolare la "Téméraire", imbarcazione francese il cui resoconto scientifico, relativo alle dimensioni e all'armamentario, è registrato in una lettera del signor Leslie.

Il secondo capitolo prosegue nella trattazione di fregate e altre navi belliche. Sono riportate principalmente missive del signor Leslie, con il quale l'autore intrattiene un intenso scambio epistolare, talvolta corredate di sintetici schizzi.

Un cambio di direzione si nota nel terzo e ultimo capitolo, che si apre con la necessità, prevedibile, di difesa da parte di Ruskin contro le accuse dei lettori per un giudizio troppo negativo e offensivo nei confronti del cattolicesimo, secondo loro dettato da ignoranza in materia. L'autore tenta, in *Dilecta*, di giustificarsi, convinto della propria cultura religiosa e della propria dignitosa tradizione familiare. Trova spazio anche l'illustrazione dell'albero genealogico, come autorevole testimonianza legittimante. Le pagine restanti sono interamente dedicate a William Turner. A una lettera del fisionomista Gustavus Cohens, secondo Ruskin la persona più vicina al pittore, è affidata la descrizione fisica dalla quale egli deduce i tratti caratteriali, che lo dipingono come un individuo modesto, generoso e prudente. Una lettera della moglie di John Simon è la pre-

⁵¹ *Ivi*, p. 551

scelta per un resoconto delle impressioni che l'incontro dal vero con Turner doveva scaturire. La gentildonna, infatti, aveva casualmente trascorso ore di viaggio in treno in sua compagnia, senza esserne consapevole. Nella lettera riporta come fosse stata incuriosita da questo anziano signore, che, nel mezzo della tempesta, aveva sporto la testa dal finestrino per osservarla meglio. Scoprì l'identità del compagno di viaggio solo quando, a un anno di distanza, riconobbe quella tempesta, dipinta in un quadro del pittore. Fino all'ultima riga dell'opera, dunque, l'attenzione è rivolta a Turner, modello di uomo e di artista, che Ruskin ammira per tutta la vita e il cui elogio appassionato ricorre come un filo guida in *Praeterita* e nella sua appendice.

CAPITOLO 3

GERMINAZIONI CRITICHE⁵²

3.1 Autobiografia come interpretazione

Emergono in *Praeterita* alcuni nuclei tematici, che fungono da linee guida della narrazione e incarnano i principali oggetti dell'attenzione, a tratti ossessiva, dell'autore.

Dal momento che i nuclei di questo genere sono numerosi, la loro individuazione può variare a seconda dell'interpretazione che si riserva a *Praeterita*. L'opera è un'autobiografia, frutto di un processo interpretativo e selettivo. Il termine greco *autòs* rimanda all'elemento dell'uguale, del medesimo, che suggerisce il rispecchiamento dell'identità. In sito già solo nella natura ontologica di *Praeterita*, dunque, è il metodo analitico scaturito dall'autopercezione di sé:

In effetti, più attentamente mi scruto allo specchio, più scopro in me una persona singolare.⁵³

⁵² Per la redazione di questo capitolo sono state consultate le seguenti fonti:

KENNETH CLARK, introduzione a *Praeterita*, Londra, Lowe & Brydone Printers, 1949

W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004

ROBERT HEWISON, *Ruskin and Venice*, Londra, Thames and Hudson, 1978

DANIELA LAMBERINI (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze, Nardini Editore, 2006

DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Testimonianze vive nelle conferenze di John Ruskin*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.51, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1993

DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997

DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *The dominion of Deedalus*, St Albans, Brentham Press, 1994

MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *dire l'arte*, Padova, Il Poligrafo, 2020

ANNA OTTANI CAVINA (a cura di), *Catalogo della mostra "John Ruskin. Le pietre di Venezia"*, Venezia, Marsilio Editori, 2018

SERGIO PEROSA, *La grande assente: Venezia e "Praeterita"*, in "Ruskin e Venezia. La bellezza in declino", Firenze, Leo. S. Olschki, 2001

JOHN RUSKIN, *The relations between Michael Angelo and Tintoret*, Londra, Smith, Elder & Co., 1872

JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale)

JOHN RUSKIN, *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 ("a cura" di G.Sandrini)

Ma *autòs* possiede anche un'altra sfumatura di significato, traducibile con un'espressione quale "da sé, spontaneamente". Un tratto peculiare di questa autobiografia è, in effetti, la spontaneità con la quale le memorie sono riportate alla luce. Si tratta di una spontaneità dichiarata da Ruskin, il quale si mostra consapevole della natura del racconto come flusso di reminiscenze non sempre ordinato o controllato. Nel comporre *Praeterita*, egli svolge in effetti due azioni primarie: libera il fiume di ricordi e, a partire dal riflesso che vi scorge, opera un'inevitabile scelta tematica sulla base degli aspetti che giudica più rilevanti del proprio vissuto e della propria persona, attuandone un'interpretazione. Si tratta, dunque, di un'operazione eseguita a posteriori, dal Ruskin ormai anziano, in possesso, finalmente, di una visione d'insieme.

Nel testo possono essere individuati tre nuclei germinativi prevalenti: il disegno, il rapporto con Turner e il rapporto con la città di Venezia. Tale è la serie di elementi la cui ricorrenza è insistente e che Ruskin sembra scegliere per polarizzarvi la propria esperienza intellettuale.

Questi tre fuochi sono inscindibili. Il disegno costituisce forse l'elemento centrale, identificandosi come il perno dell'indagine critica ruskiniana. Esso è inevitabilmente legato a Venezia, oggetto prediletto delle raffigurazioni e protagonista di una campagna grafica contro i danni del tempo e dell'uomo, ma anche a Turner e alla sua produzione, fonte di ispirazione formale e dedito anch'egli al ritratto della città lagunare. A partire dal loro periodico ripresentarsi in *Praeterita*, si coglie, dunque, la loro stretta interdipendenza reciproca.

Il disegno e il rapporto con William Turner e con Venezia si rivelano utili esempi rappresentativi di un'altra proprietà che sostanzia l'autobiografia: la complessità, a tratti contraddittoria, tra conoscenza e comunicazione, comprensione e smarrimento, bellezza e decadenza. Per comprendere il carattere composito e ambivalente della personalità di Ruskin, e quindi della sua produzione, è necessario attraversare i principali snodi critici dei quali ha fatto esperienza, seguendo una traccia il più possibile aderente all'ordine

⁵³ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p. 233

cronologico del suo viaggio biografico, combattendo l'andamento circolare dei continui riferimenti, se necessario.

3.2 Ruskin e il disegno

In *Praeterita*, il nucleo germinativo che forse fiorisce in modo più rigoglioso è il disegno, inteso come pratica, come impegno didattico, e infine come cura terapeutica. L'attività disegnativa appartiene a Ruskin fin dall'infanzia e matura insieme con lui, subendo una continua trasformazione. Si palesa come spontanea inclinazione, presto impostata sotto la guida dei maestri, per poi diventare elemento sostanziale della prassi lavorativa e declinare infine in un salutare passatempo. È inevitabile, perciò, che la funzione del disegno cambi nel corso degli anni, assumendo caratteri sempre diversi a seconda dello scopo da perseguire e del contesto operativo. Esistono e trapelano in *Praeterita* apparenti contraddizioni, una tra tutte la considerazione della linea, inizialmente aborrita, poi assunta a fonte primigenia nello schema ruskiniano della storia delle scuole artistiche. Si potrebbe percepire una forte ambiguità anche confrontando l'iniziale approccio istintivo, correlato a un impulsivo spirito autodidatta e ribelle ai canoni istituzionali, con la sistematizzazione finale all'interno dei manuali *Elements of drawing* ed *Elements of perspective*. Nonostante ciò, nel caso del disegno è forse più opportuno parlare di complessità, piuttosto che di contraddittorietà. Tali cambiamenti, anche se consistenti, sono probabilmente frutto di una fisiologica crescita intellettuale e di una profonda evoluzione di pensiero, all'interno della quale le componenti non si contrastano, ma si intessono in una complicata stratificazione.

I rimandi al disegno sono frequenti e si estendono su tutta la superficie di *Praeterita*, scandendone il ritmo narrativo. Essi costituiscono un fedele riferimento per comprenderne la complessità critica.

L'interesse disegnativo è ereditato. Il padre di Ruskin, infatti, nonostante non fosse un artista di professione, coltivava la passione del disegno, condividendola con il figlio, creando momenti di intimo scambio ai quali John avrebbe ripensato

con commozione nella propria autobiografia. Il secondo capitolo riporta appunto il ricordo dell'autore che, ancora bambino, osservava un acquarello raffigurante Conway Castle, realizzato dal padre e appeso nella sua stanza. Fu proprio questa frequentazione in ambito domestico ad instillare in Ruskin il desiderio di cimentarsi nell'attività grafica.

I genitori assunsero i migliori insegnanti per permettere al figlio un'educazione di alto livello. La personalità di John, tuttavia, per natura istintiva e turbolenta, poco si addiceva ai confini imposti da un insegnamento canonico. Il primo maestro, Mr. Runciman, affiancatogli nel 1831, fu apprezzato solo in parte:

Nondimeno Runciman ha lasciato nella mia mente un ricordo spiacevole perché non seppe valorizzare né tollerare le mie straordinarie attitudini per il disegno a penna; egli mi dava da copiare soltanto i suoi disegni manierati e futili troncando quasi completamente la forza della mia mente e della mia mano, e di conseguenza eseguivo questo genere di lavori solo per mio piacere personale.⁵⁴

L'autore non manca, ciononostante, di riconoscere l'importanza dei suoi insegnamenti:

Mi insegnò tuttavia alcune cose e molte altre me ne suggerì. Imparai da lui con semplicità e accuratezza la prospettiva; insegnamento, questo, davvero inestimabile. Mi costrinse alla rapidità e facilità di mano, cosa che in seguito trovai molto utile [...]. Coltivò in me, anzi creò, l'abitudine a cercare nelle cose da disegnare gli elementi essenziali, in modo da astrarli decisamente, e mi introdusse al significato e all'importanza della composizione, anche se egli stesso non era capace di comporre.⁵⁵

Le nozioni di prospettiva e composizione furono evidentemente apprezzate in modo più intenso, come testimonia una lettera inviata al padre, datata 20 febbraio 1832:

⁵⁴ *Ivi*, p.79

⁵⁵ *Ivi*, p.79

You saw the two models that were last sent, before you went away. Well, I took my paper, and I fixed my points, and I drew my perspective, and then, as Mr. Runciman told me, I began to invent a scene.⁵⁶

Copley Fielding presto sostituì il collega, attorno al 1836. John era ancora un bambino di sette anni, eppure è registrato in *Praeterita* il livello di approfondimento e di difficoltà tecnica di questo secondo ciclo di lezioni:

Così le sei lezioni che erano state concordate a Newman Street divennero otto o nove, e in quelle ore Copley Fielding mi insegnò a diluire delicatamente il colore in tinte graduali, a sfumare il cobalto con la robbia rosa fino ad ottenere il giallo ocre per il cielo, ad usare un tratto nervosamente spezzato per la cima delle montagne, a rappresentare i laghi tranquilli con larghe strisce di luce all'interno (intervallate di solito quanto le righe di questa pagina), a raffigurare le nuvole scure e la pioggia con dodici o venti guazzi successivi, e a sbriciolare la terra d'ombra con un pennello asciutto per ottenere il fogliame e il primo piano.⁵⁷

L'ultimo maestro che lo guidò in questi primi anni di esperienza disegnativa fu J. Harding. Ruskin ricorda questi incontri come piacevoli, ma non particolarmente incisivi o efficaci a rispondere alle sue esigenze di apprendimento e alla sua inclinazione artistica.

È evidente, in *Praeterita*, quale sia l'evento più importante che segnò l'infanzia dell'autore: il regalo, da parte del signor Telford, dell'*Italia* di Rogers. Si trattò di un vero *coup de foudre* per il giovanissimo John, che per la prima volta, probabilmente, poté ammirare le illustrazioni di William Turner. Donata Levi e Paul Tucker si esprimono così sulla rilevanza del momento:

A riscontro del rapporto con Runciman, di cui Ruskin anziano orgogliosamente accentua la conflittualità, è da considerare l'importanza da lui attribuita, nel tracciare il quadro della sua formazione, a modelli che erano il frutto di scoperte personali. Il regalo di compleanno dell'*Italy* di Rogers, che provoca - nei ricordi ruskiniani - l'improvvisa e folgorante scoperta di Turner, segna uno dei momenti topici intorno

⁵⁶ Riportata in: W.G. COLLINGWOOD, *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004, p.35

⁵⁷ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.212

a cui egli ricostruirà il suo percorso, come al solito condensando esperienze più diluite nel tempo.⁵⁸

Nel frattempo, Ruskin continuava a sperimentare in autonomia. Frutto di questi primi tentativi grafici furono le dieci incisioni realizzate a corredo del componimento poetico *Harry and Lucy Concluded; or, Early Lessons* del 1836.

Il vero impegno disegnativo, tuttavia, fu quello affrontato durante i numerosissimi viaggi con i genitori, spesso intrapresi per ragioni di salute dello stesso John. Era del tutto spontanea la spinta che l'autore percepiva a realizzare schizzi e disegni dei panorami osservati durante le visite. Nell'autobiografia ricorda con nostalgia il primo quaderno di disegni:

Il mio primo album da disegno, piccolo, rigido, estremamente disagiata, in ottavo, con la copertina screziata e pieghevole, la carta bianchissima e la grana grossolana, è irregolarmente tratteggiato di schizzi rapidi e numerosi, raffiguranti il castello di Dover, quello di Tunbridge e la torre principale della cattedrale di Canterbury. Conservo ancora questi disegni assieme a uno studio molto ben fatto e a un particolare di Battle Abbey. Il primo schizzo eseguito dal vero raffigurava una strada di Sevenoaks. Ricavai poca soddisfazione ed ancora minor lode da questi lavori, ma in essi si rivelò subito il mio spirito architettonico, facilmente riscontrabile da chiunque abbia cura di notare tali doti innate. Due piccoli disegni a matita, eseguiti dal portico meridionale e dalla torre centrale di Canterbury, li ho donati alla signorina Gale di Burgate House (Canterbury), il resto dello stesso album alla signorina Talbot di Tyn-y-Ffynon (Barmouth), entrambe mie carissime amiche.⁵⁹

In un testo giovanile del 1838, intitolato *On the Relative Dignity of the Studies of Painting and Music and the Advantages to be Derived from their Pursuit*, Ruskin spiega i motivi che lo portavano al disegno: la possibilità di passare ore piacevoli, quella di documentare viaggi e luoghi visitati, la capacità di meglio apprezzare opere d'arte e quella di leggere in maniera più approfondita la natura. Ecco che si cominciavano a delineare i principali nodi tematici e metodologici attorno ai quali ruotava questa pratica grafica.

⁵⁸ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.32

⁵⁹ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.79

La natura era sicuramente una fonte d'ispirazione fondamentale, soprattutto a partire dal 1842, che, in *Praeterita*, è indicato come un anno di svolta radicale. L'autore realizzò un disegno molto raffinato, tanto da essere paragonato, se non ritenuto superiore, alle incisioni tanto ammirate del pittore inglese:

La seconda cosa di particolare importanza che feci durante il mio soggiorno a Leamington fu il sopracitato disegno, altamente elaborato, del *Castello di Amboise*, in cui a *memoria* raffigurai il castello a circa duecento metri sopra il fiume (mentre in realtà erano una trentina di metri), illuminato dalla luce crepuscolare e con la luna sullo sfondo, a imitazione di Turner, con alcuni gradini e balaustre (in realtà non esistenti) digradanti fino al fiume, e con le sculture della chiesa di Saint Hubert eseguite accuratamente, a modo mio, anzi (così pensavo) un poco meglio di come li avrebbe fatti Turner.⁶⁰

L'avvenimento di primaria importanza, tuttavia, riguarda il metodo di approccio al disegno naturale:

Un giorno, sulla strada che porta a Norwood, notai dei rami di edera avvinghiati ad un arboscello spinoso che, anche a mio giudizio critico, mostravano d'essere non mal "composti": mi diedi a farne uno studio in chiaroscuro a matita sul mio taccuino tascabile di carta grigia, accuratamente, come se si trattasse di un pezzo di scultura, e mi piacque sempre di più man mano che lo disegnavo. Quando ebbi finito, mi accorsi che praticamente avevo perso il mio tempo fin da quando avevo dodici anni, perché nessuno mi aveva mai detto di disegnare la realtà come si presentava! Tutto il tempo, intendo, che avevo dedicato al disegno come arte: naturalmente conservavo la memoria dei luoghi, ma non avevo mai colto la bellezza di qualcosa, neanche di una pietra, tanto meno di una foglia! Non fui né abbattuto né esaltato dalla scoperta, come avrei dovuto; ma essa determinò la fine dei miei giorni di crisalide. Da allora in poi i progressi furono costanti, anche se lenti.⁶¹

L'episodio di Norwood è molto dibattuto. La descrizione come momento di svolta improvvisa fornita in *Praeterita* si scontra con l'evidenza della documentazione, che dimostra vari fattori a sfavore di questa interpretazione epifanica dell'evento. Uno dei fat-

⁶⁰ *Ivi*, p.286

⁶¹ *Ivi*, p.293

tori è, ad esempio, l'abitudine dell'autore di cimentarsi in disegni di alberi e fogliame realizzati dal vero già nel 1841, durante lo studio con Harding. Si pensa, dunque, che il racconto di Norwood sia addirittura frutto di invenzione di un evento che mai ebbe luogo. Si tratterebbe, secondo questa ipotesi, di un tentativo di solidificazione di un processo a scopo normativo.

La produzione di disegni a tema naturale è una delle più consistenti. Si instaura sulla tradizione settecentesca del pittoresco, per poi allontanarsene, in direzione di una formulazione peculiare e personale. L'obiettivo di Ruskin è la verità, intesa come autenticità della forma. Tale verità fu per la prima volta apprezzata nell'opera di Byron:

La cosa completamente nuova e preziosa per me, in Byron, era la sua misurata e vivida *verità*: misurata in confronto ad Omero e vivida a confronto con chiunque altro.⁶²

Ciò che Byron attua nella letteratura, Ruskin intende applicare al disegno naturale, che, per lui, esiste come strumento di indagine della verità di natura. Da queste riflessioni è prodotta una concezione del disegno naturale dai tratti leonardeschi e turneriani, incarnata dai disegni che realizza nell'arco di una vita, raffiguranti foglie, alberi, cieli, montagne e tramonti sul mare (figg. 2, 3, 4, 5 e 6).

La seconda fonte principale è l'architettura, che, come la natura, ha esercitato un fascino irresistibile sull'autore fin dalla tenera età:

Sono però ingrato a non ricordare quale amico stravagante (sospetto grandemente della zia di Croydon) mi abbia regalato un ponte a due archi. Era sorprendente per i concetti per rifiniti, per la chiave di volta e soprattutto per il modo in cui erano smussate le estremità con l'incastro a coda di rondine alla maniera del ponte di Waterloo. Le centine ben fatte e una rampa di scale, ricavata a intarsio, che portava fino al livello dell'acqua, rendevano questo modello molto istruttivo. Non mi stancavo mai di montarlo, smontarlo (era troppo resistente perché si rompesse e dovevo sempre smontarlo *pezzo per pezzo*) e rimontarlo. Mi rendo conto che questa mia incredibile soddisfazione passiva - anzi imperturbabile - a fare o a leggere sempre le

⁶² *Ivi*, p.149

stesse cose, costituì la grande premessa della mia futura capacità di penetrare l'intimo delle cose.⁶³

Un ricordo nitido riportato in *Praeterita* è quello del primo ingresso nella cattedrale di Christ Church, dove Ruskin si recò, ancora adolescente, come matricola del College:

La cattedrale stessa era un'epitome di storia inglese: ogni pietra, ogni lastra di vetro, ogni pannello lavorato in legno era autentico e non la detestabile imitazione eseguita da uno zelante architetto moderno.⁶⁴

La produzione di disegni a tema architettonico è molto vasta. Molti raffigurano Venezia, in particolare la Basilica di San Marco (fig. 7), canal Grande (fig. 8), Palazzo ducale (fig. 9), ma in generale l'atmosfera lagunare con i suoi ponti e le sue barche (fig. 10). Le tecniche sono varie e composite, tra le quali spiccano la matita (figg. 11 e 12) e la penna, in quanto:

erano mezzi più semplici e sobri e, data la loro intrinseca potenzialità illustrativa, si prestavano a un più vario impiego, dalla visualizzazione delle strutture geologiche, pazientemente indagate nel taccuino "scientifico", allo studio di architettura, alla veduta paesaggistica.⁶⁵

Molto frequentemente, poi, le tecniche vengono mescolate (figg. 13 e 14): tempera, acquarello, inchiostro si sovrappongono e vengono spesso illuminati da brillanti tocchi di biacca.

Se si pongono a confronto il disegno del campanile di San Marco realizzato da Turner (fig. 15) e quello raffigurante lo stesso soggetto realizzato da Ruskin (fig. 16), è impossibile non cogliere la stretta vicinanza di metodo, stile e *palette* cromatica.

Kenneth Clark si esprime così sui disegni di Venezia realizzati tra il 1858 e il 1880:

These are (I take a long breath and say it without qualification) some of the most beautiful architectural drawings ever executed. They are done with a combination of knowledge and love, sensibility and skill of hand. Which makes almost all other

⁶³ *Ivi*, p.61

⁶⁴ *Ivi*, p.192

⁶⁵ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.42

attempts in the same kind seem mechanical, formulistic, or imprecise. In looking at them we begin to understand Ruskin's repeated claim that his chief merit was his power of analysis: by which he meant [...] the power of scrutinising an object so patiently and so perceptively that he could reveal something of its true character which a hastier inspection, however androit, would overlook.⁶⁶

Molte di queste opere sono state esposte nel 2018 durante la mostra intitolata “John Ruskin. Le pietre di Venezia”, curata da Anna Ottani Cavina e ospitata a Palazzo Ducale, all'interno del sistema museale della Fondazione dei Musei Civici di Venezia. L'esposizione è nata con l'intento di richiamare l'attenzione su John Ruskin, non solo come fondamentale critico d'età vittoriana, ma soprattutto in quanto appassionato studioso della città lagunare. A Ruskin si devono un capolavoro interamente dedicato a Venezia e alla sua architettura, quale *The Stones of Venice*, ma anche rilevanti riflessioni in materia di restauro e di conservazione. Il disegno si inserisce in questo quadro come canale di assorbimento di quel dualismo tra fascino e oblio, proprio della città, e come mezzo di espressione di tale dualismo, nella speranza di realizzare testimonianze grafiche che illuminassero la situazione critica del patrimonio artistico.

Fu con gli anni Quaranta, in effetti, che il disegno assunse un compito più documentario, in particolare in ambito architettonico. Questo approccio s'affermò soprattutto durante i tour italiani. Il soggiorno a Verona del 1869, per esempio, fu scandito da schizzi e disegni finiti di opere architettoniche che, prossime alla demolizione, sarebbero state in tal modo preservate in eterno (fig. 17). Martedì 9 luglio 1869, Ruskin scrisse alla madre, a proposito dell'Arca di Cangrande della Scala (figg. 18 e 19):

Sai il grande disegno dell'Arca Rossa che è in corridoio? Una delle pietre grigie del tetto giace nel camino della mia camera da letto, pronta per essere impacchettata e venire a casa con me. Sono arrivato *appena* in tempo, e di un soffio, perché ho dovuto far le corse per riuscire a dipingerla con il suo vecchio tetto - per l'ultima volta.⁶⁷

La polivalenza del disegno come strumento comunicativo non si esaurisce qui.

⁶⁶ KENNETH CLARK, introduzione a *Praeterita*, Londra, Lowe & Brydone Printers, 1949, p.xviii

⁶⁷ JOHN RUSKIN, *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 (“a cura” di G.Sandrini), p.93

L'autore lo adoperò, infatti, anche come strumento didattico, sia nel contesto privato, sia in quello pubblico, dal WMC alle lezioni oxfordiane. L'avvicinamento all'impegno didattico, fuori dall'ambito privato, avvenne con la nascita del WMC: Ruskin percepiva la necessità di sopperire alla mancanza negli artigiani di conoscenze e capacità relative all'ornamentazione. Per raggiungere tale ambizioso obiettivo, l'autore elaborò un metodo personale incentrato sul disegno, distante dai metodi canonici e istituzionalizzati. Secondo le testimonianze degli allievi, Ruskin disprezzava il disegno come copia lenticolare e sterile della realtà, motivo per il quale teneva lezioni volte a:

insegnare a *sentire e vedere* la bellezza nelle cose, più che a ottenere un disegno gradevole.⁶⁸

L'insegnamento ruskiniano del disegno è sintetizzato in opere: *Elements of drawing*, *Elements of perspective* e *Laws of Fésole*, pubblicate tra il 1859 e il 1874. Risulta interessante l'analisi delle componenti del disegno che ognuno di questi testi offre. Si tratta, tuttavia, di opere leggermente diverse tra loro nell'impostazione, in quanto le prime due sono del tutto ascrivibili al genere del manuale di studio, mentre la terza solo in parte. *Elements of drawing*, nello specifico, simboleggia l'importanza che secondo Ruskin era rivestita dall'unione di teoria e pratica, entrambe necessarie allo sviluppo di competenze grafiche consolidate. Il testo, infatti, alterna sezioni teoriche a sezioni con proposte di esercizi, corredate da numerosi e precisi disegni esplicativi.

Il disegno si rivelò efficace strumento comunicativo anche a supporto dell'impegno politico-sociale intrapreso da Ruskin a partire dagli anni Cinquanta. Sono stati trovati, infatti, quarantatré *diagrams*, di varie dimensioni e fogge, utilizzati come supporto durante le conferenze pubbliche. Molto probabilmente, alcuni furono realizzati dagli allievi dell'autore, in funzione di esercitazione, assumendo quindi

una doppia valenza didattica, emblematica del rapporto fra esercizio del disegno e capacità di lettura critica dei dati visivi che troverà piena esplicitazione nell'insegnamento oxfordiano.⁶⁹

⁶⁸ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.153

L'esempio di Ruskin è dunque esplicativo di come un'inclinazione spontanea e istintiva, fondata su un sostrato teorico, possa trasformarsi in un dispositivo polifunzionale, sussidiario alla comunicazione in ambito sociale e didattico. Senza perdere i connotati originali, senza distanziarsi dalle fonti d'ispirazione primigenie di questa attività, quali la natura e l'architettura, il disegno ruskiniano va in contro a una profonda metamorfosi che produce, a seconda del periodo biografico, sfaccettature e caratteristiche diverse. Le ambiguità che si percepiscono rientrano per la gran parte nel sistema critico complessivo, che in *Praeterita* si articola nei vari impegni, pubblici e privati, in cui il disegno è adoperato.

3.3 Ruskin e Turner

In tutti gli scritti di John Ruskin, William Turner rappresenta un modello e *Praeterita* non fa eccezione. Quello con il pittore inglese si rivela essere, tuttavia, un rapporto complesso, non immune da ambiguità e reciproche incomprensioni. L'autobiografia guida il lettore nella storia di questo legame, illustrando l'importanza assunta da Turner sia nella formazione di Ruskin, sia nella sua produzione letteraria matura. Emerge il carattere totalizzante di questa relazione: talvolta l'accecamento provocato dal pre-impressionismo turneriano, allontanò l'autore dagli altri artisti contemporanei e lo limitò nella considerazione di altre scuole pittoriche. Il primo volume di "Dilecta", ciononostante, crea una riappacificazione, nel ricordo intimo di una longeva amicizia.

Il primo riferimento a Turner presente in *Praeterita* risale all'infanzia:

Fino ad allora non avevo mai sentito parlare di Turner, tranne che nella bella frase del signor Runciman che è rimasta impressa nella mia memoria: "Il mondo recentemente è stato abbagliato ed entusiasmato da certe splendide idee lanciate da Turner", ma non appena diedi uno sguardo alle illustrazioni del libro di Rogers, le assunsi come i miei soli modelli, e mi apprestai ad imitarle, per quanto potessi, con un delicato chiaroscuro a penna.⁷⁰

⁶⁹ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Testimonianze visive nelle conferenze di John Ruskin*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.51, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p.92

⁷⁰ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.81

La passione si accese, evidentemente, quando ricevette in regalo l'*Italia*, della quale studiò le illustrazioni turneriane (figg. 20 e 21) in tutte le loro sfumature di cromatismi e chiaroscuri:

L'enfasi nell'apprezzamento di Turner sembra concentrarsi soprattutto sulla ricchezza delle risorse tonali e specialmente su una singolare luminosità [...] qualità in parte dovute all'utilizzo [...] della tecnica dell'incisione su acciaio, recentemente introdotta per le possibilità di ottenere un'alta tiratura mantenendo costante la qualità. Essa però garantiva soprattutto [...] maggiore luminosità, brillantezza e nitidezza di dettagli, qualità che si rivelarono particolarmente adatte alla traduzione in bianco e nero di effetti turneriani: la durezza dell'acciaio infatti permetteva, anzi esigeva, delle linee estremamente sottili e nette, che, disposte in serrata contiguità, rendevano possibili passaggi molto più sottili e vibranti di luce e ombra. [...] l'incantesimo era anche dovuto all'interazione tra immagini e testo poetico, un testo che, se aveva avuto bisogno proprio dell'apporto delle illustrazioni di Turner per guadagnarsi il favore del pubblico, per Ruskin evidentemente appagava quella puerile *passione byroniana* che egli ricorda come la temperie dominante dei suoi anni infantili.⁷¹

La ricezione degli elementi stilistico-formali del pittore inglese da parte di Ruskin si riconosce nella vicinanza tra le vignette del primo e i disegni del secondo, raffiguranti gli scorci veneziani. Le incisioni di Turner ospitate nel manuale furono studiate dall'autore tanto a lungo e tanto intensamente che, durante il primo viaggio in Italia egli percepiva di conoscere già i luoghi visitati:

grazie a Turner facevano quasi parte del mio essere e mi furono immediatamente familiari e sacri.⁷²

Il primo avvicinamento al pittore avvenne intorno al 1836, con la replica infuriata da parte dell'autore al Blackwood's Magazine, che aveva recensito negativamente i quadri di Turner esposti alla mostra dello stesso anno. Ruskin, diciassettenne, si sfoga in una

⁷¹ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.32

⁷² JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.115

risposta accecata dalla rabbia, alla quale fece seguito la lettera di ringraziamenti del pittore, riportata in *Praeterita*:

Egregio signore, desidero ringraziarla per lo zelo, la cortesia e il disturbo che lei si è preso nei miei confronti a proposito della critica, comparsa sul Blackwood's Magazine di ottobre, relativamente ad alcune mie opere. Io non mi interesso mai di simili questioni, che non hanno importanza e determinano solo confusione e prodotti di cattiva qualità. Che si preoccupi la Rivista visto che io produco frutti di ben altro livello!⁷³

Il primo incontro, che risale a quattro anni più tardi, è menzionato nell'autobiografia all'interno di una citazione di una pagina di diario che ospita un ritratto quanto mai contraddittorio e impressionante per il numero di dettagli:

[...] fui presentato a Turner dal signor Griffith, durante una cena a Norwood, il 22 giugno 1840. Il diario dice: "Sono stato presentato oggi all'uomo che, fuori dubbio, è il più grande dell'epoca, più grande per ogni facoltà dell'immaginazione; in ogni settore della conoscenza scenica è contemporaneamente il pittore e il poeta del giorno, J.M.W.Turner. Tutti me lo avevano descritto come rude, zotico, non intellettuale, volgare. Sapevo che non era possibile. L'ho trovato un signore alquanto eccentrico, dai modi aspri, concreto, dalla tipica mentalità inglese: evidentemente buono, evidentemente di carattere difficile, nemico di ogni impostura, bisbetico, forse un poco egoista, altamente intellettuale; ma non esibiva manifestamente e con compiacimento o con intenzione di iattanza le sue elevate facoltà mentali, che bensì lampeggiavano occasionalmente in una parola o in uno sguardo".⁷⁴

Un argomento caro all'autore è quello dell'acquisto di disegni di William Turner, tra i quali, in particolare, l'acquisto di "Winchelsea" (fig. 22), ricordato così:

Per il ventunesimo compleanno mio padre mi regalò il disegno di "Winchelsea", scelta curiosa e sfortunata. Il cielo carico di nuvole e, nella tempesta, i guizzi di luce bianca che illuminavano a distanza il portale e la chiesa, a malapena visibili, costituivano presagi di tempi burrascosi che si preparavano per noi, ma né io né mio padre avevamo la dote di intendere gli auspici o di temerli. Penso che egli fosse

⁷³ *Ivi*, p.215

⁷⁴ *Ivi*, p.288

stato colpito dalla potenza del disegno e, d'altra parte, gli erano sempre piaciuti i soldati. Io, invece, fui deluso e per la prima volta vidi chiaramente che l'entusiasmo di mio padre per Rubens e per Sir Joshua non gli avrebbe mai permesso di cogliere i minuziosi tocchi di Turner. Comunque fui estremamente grato delle sue intenzioni e lo ringraziai di cuore perché avevo un altro Turner; e, come il "Gosport" a casa, così il "Winchelsea" a St.Aldate costituiva la principale ricreazione delle mie ore faticose.⁷⁵

Turner continuerà a rivestire il ruolo di modello durante tutto il percorso biografico e artistico di Ruskin, accompagnato da altre figure rilevanti. L'autore prende come riferimenti artisti che spaziano geograficamente e cronologicamente, tra Inghilterra, Italia, Olanda, in un arco temporale tra Quattrocento e Ottocento. Ricorrono, nelle opere ruskiniane, i nomi di Dürer, Leonardo e Rembrandt, per citarne solo alcuni. Il modello artistico è un tema centrale nel pensiero di Ruskin poiché esso è funzionale non solo al lavoro intellettuale dell'autore, ma anche al suo impegno da docente, in quanto svolge la funzione di fondamentale strumento didattico per i suoi allievi.

Che questo tema dei modelli fosse centrale lo dimostra, nel suo quasi contemporaneo intervento per il congresso di Liverpool, l'abbozzo di una serie di opere standard, da adottarsi in tutte le scuole della nazione. Questa doveva essere costituita non da dipinti di grandi maestri, ma da disegni e incisioni, anzi più propriamente da fotografie di questi, in modo da garantire non solo un'ampia diffusione, ma anche l'uniformità delle singole raccolte. I modelli avrebbero dovuto illustrare le varie modalità tecniche della grafica: la foto di un disegno di Leonardo degli Uffizi sarà esemplare dell'arte di ombreggiare, un'altra da Tiziano dell'uso della penna abbinata all'acquarellatura, l'incisione della conchiglia di Rembrandt della tecnica acquafortistica, lo stemma con il gallo di Durer all'incisione lineare.⁷⁶

Gli allievi di Ruskin riportano, come ulteriore elemento peculiare delle sue lezioni, la disponibilità da parte del docente di mettere a disposizione la propria collezione personale di opere di rilievo, che nel tempo era andata arricchendosi. La collezione delle ope-

⁷⁵ *Ivi*, p.242-243

⁷⁶ DONATA LEVI, PAUL TUCKER, *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997, p.194

re di Turner, in particolare, fu esposta dall'autore nel 1878 alla Fine Art Society, gesto generoso ed efficace nella misura in cui

Offrire anche al più largo pubblico la possibilità di apprezzare direttamente Turner era per Ruskin logica estensione non solo dei suoi scritti, ma anche della consueta disponibilità con cui aveva sempre reso fruibili le sue collezioni a una più ristretta cerchia di amici, ospiti e discepoli; una volontà, questa, testimoniata anche dalle considerevoli donazioni alle Università di Oxford e Cambridge dagli anni sessanta.⁷⁷

Si tratta, dunque, di un rapporto complesso e tortuoso. L'autore si avvicinò a Turner quasi per caso, senza immaginare che ne avrebbe confermato il ruolo esemplare durante tutta la propria produzione critica e perfino nel contesto didattico. L'acquarellista costituì fino alla fine un riferimento per Ruskin, che pur aveva incontrato numerose altre figure d'artisti rilevanti. Basti pensare alla scoperta fulminante di Tintoretto. Quest'ultimo è oggetto di copie da parte dell'autore, che arrivò a considerare lui e la sua scuola come l'apice della storia dell'espressione artistica. Eppure, questo rapporto non raggiunse mai le misure e le modalità di quello con Turner.

Nel tempo, il legame tra Ruskin e Turner si consolidò, fino a trasformarsi in una vera e propria relazione di amicizia, come è dimostrato dalle numerose pagine che l'autore gli dedica nell'appendice di *Praeterita*. Anche negli ultimi giorni, l'attenzione dell'autore era rivolta a lui, al ricordo della sua personalità di uomo e di artista.

Ciò non esclude numerose incomprensioni e frequenti momenti di smarrimento causati dalla mancata condivisione di pensiero. Un esempio è rammentato proprio nell'autobiografia, contestualmente alla svolta del pittore verso altri orizzonti figurativi, non affini all'animo di Ruskin:

Un lavoro assai più difficile di questo procedeva verso altre direzioni. Troppo dolorosamente mi era diventato chiaro, adesso, che né George Herbert, o Richard Hooker, né Henry Melville, o Thomas Dale, né il decano di Christ Church, o il vescovo di Oxford potevano in qualche modo spiegarmi quel che Turner intendeva con la

⁷⁷ *Ivi*, p.11

contesa tra Apollo e il Pitone, o con il riposo del grande drago nel Giardino delle Esperidi. [...]. Tutto quello che mi era stato insegnato doveva essere posto in discussione, tutto quello in cui credevo andava messo alla prova.⁷⁸

Confrontando il *corpus* di disegni dell'autore con quelli del suo modello si nota, in certi punti, una vicinanza esplicita. La pedissequa imitazione da parte di Ruskin, tuttavia, non sfociò in una completa sintonia. Si tratta, anche in questo caso, di una relazione ambivalente, un aspetto che in *Praeterita* emerge ampiamente. Si racconta di un innamoramento giovanile e di un apprezzamento maturo, ma talvolta caratterizzato da momenti di disorientamento. L'approdare, da parte del pittore, a nuova fase stilistica gettò l'autore nello sconforto e nella consapevolezza di dover rivoluzionare le proprie certezze.

3.4 Ruskin e Venezia

Il privilegio di poter viaggiare molto frequentemente permise a Ruskin, di effettuare molte visite in Italia, paese che ebbe l'occasione di esplorare dal settentrione al meridione. Venezia è, in assoluto, la città italiana dove soggiornò più volte, precisamente undici, dal 1835 al 1888. Si spiega dunque la natura composita del rapporto con la città lagunare, osservata sotto la luce di diversi periodi storici e di diverse età anagrafiche. A ciò si aggiunge la natura decadente e tenebrosa di Venezia, che esercitò sempre un fascino sul romantico animo di Ruskin, costantemente diviso tra l'ammirazione della bellezza artistica e il turbamento per il suo disfacimento.

Kenneth Clark descrive il valore simbolico di Venezia per l'esperienza ruskiniana, instaurando un collegamento tra le sue produzioni letteraria e di critica d'arte, William Turner e la scuola di pittura veneziana:

Venice had been the subject of his greatest work of art criticism, and had kindled his most eloquent prose; it had inspired Turner and had produced the painters of the Renaissance whom Ruskin most profoundly and perceptively adored, Tintoretto, Paul Veronese, Carpaccio and Bellini.⁷⁹

⁷⁸ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.401

⁷⁹ KENNETH CLARK, introduzione a *Praeterita*, Londra, Lowe & Brydone Printers, 1949, p.xix

Potrebbe sorprendere, ciò detto, un'affermazione come quella presente nel nono capitolo del primo volume di *Praeterita*, che definisce il lavoro volto a Venezia come “by-work”, traducibile con “lavoro accessorio”. Dopo la prima visita del 1835, della quale non riserva molti ricordi, l'autore tornò nella città veneta nel 1841 e durante questo secondo soggiorno scrisse una pagina di diario che non trattiene l'impeto giovanile:

Comunque, avanzando verso nord, fuori dalla zona vulcanica, mi si allargava il cuore, e davanti a me si apriva il mondo incantato di Venezia. L'avevo vista solo una volta, sei anni prima, quando ero ancora un bambino. Che la favola bella dovesse diventare realtà mi sembrava assolutamente incredibile, e lo divenne con la partenza da Padova al mattino: Venezia, così come sostenevano persone alle quali non potevamo non credere, era effettivamente là, in fondo all'orizzonte, sul mare! Come esprimere quel che sentivo!⁸⁰

Con sguardo retrospettivo, Ruskin anziano stempera quell'entusiasmo adolescenziale, ritenendo che fosse in gran parte dovuto al fatto che non aveva ancora conosciuto le città veramente rilevanti per la sua attività, come Rouen, Ginevra e Pisa.

Si arriva dunque al cuore dell'opera, la metà del secondo volume, posizione strategicamente centrale in cui Ruskin racconta della scoperta di Tintoretto alla Scuola di San Rocco:

Fu solo nell'interesse di Harding che quell'anno mi recai a Venezia, e nella prima settimana di permanenza [...] ci prese il capriccio di visitare la Scuola di San Rocco. Da allora nelle incerte congetture su quel che sarebbe potuto avvenire, a mala pena mi è capitato di desiderare che ciò fosse accaduto. Ma, assai onestamente, avrei preferito, quel giorno, di restare fuori dalla Scuola di San Rocco se avessi saputo cosa doveva derivare dal mio bussare alla porta. Se non fossi entrato [...] avrei scritto "Le pietre di Chamonix" invece de "Le pietre di Venezia", e "Le leggi di Fiesole" nella completezza del loro codice, prima di insegnare a Oxford [...]. Ma Tintoretto mi rapì immediatamente nel mare maggiore delle scuole di pittura in au-

⁸⁰ JOHN RUSKIN, *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione “a cura di” M. Croci Giuli e G. De Pasquale), p.277

ge durante la potenza di Venezia e poi decadute con essa, costringendomi così a studiare la storia della stessa Venezia [...].⁸¹

Tintoretto occupa nella critica ruskiniana un posto analogo, seppur in modo differente, a quello occupato da Turner. È anch'egli un modello, perfino superiore a Michelangelo, come è dimostrato in *The Relation Between Michael Angelo and Tintoret*:

there is no other human skill so great or so wonderful as the skill of fine oil-painting [...] Michael Angelo understood nothing [...] even fresco imperfectly. Tintoret understood bot perfectly.⁸²

Non solo. Il pittore veneziano è posto da Ruskin al vertice di quello schema esagonale esposto per la prima volta nella quinta delle *Lectures of art* (1870), che ordina i principali componenti della pittura secondo l'autore. Questi sono la linea, elemento primigenio dal quale origina la storia dell'arte, la luce, il colore e la massa. Nel sistema ruskiniano la scuola veneziana di Tintoretto è l'unica capace di sintetizzare tutti gli elementi tra loro, a differenza di tutte le scuole delle epoche precedenti, fino a risalire all'antica Grecia.

Così come la passione per Turner è espressa dalla copia delle sue illustrazioni, quella per Tintoretto è simboleggiata dalle numerose copie che Ruskin realizza di opere del pittore veneziano (fig. 23). Risalta tra tutte la copia della "Crocifissione" tintoretiana della Scuola di San Rocco, eseguita nel 1845 durante il terzo soggiorno a Venezia (fig. 24).

La città lagunare è trattata ampiamente in uno dei capolavori dell'autore, *The stones of Venice*, che risale ai primi anni Cinquanta. L'opera analizza e celebra il gotico veneziano, del quale Palazzo Ducale è uno degli edifici più rappresentativi, tanto da meritare tale descrizione:

The Gothic of the Ducal Palace of Venice is in harmony with all that is grand in all the world: that of the north is in harmony with the grotesque northern spirit only.⁸³

⁸¹ *Ivi*, p. 348-349

⁸² JOHN RUSKIN, *The relations between Michael Angelo and Tintoret*, Londra, Smith, Elder & Co., 1872, pp.25-26

L'analisi raggiunge un apice di raffinatezza letteraria e critica nel capitolo "The nature of Gothic", nel quale è esposto il concetto di decadenza, intesa come parte integrante della necessaria imperfezione di tutto ciò che è vivente.

L'espressione sopracitata con la quale Ruskin si riferisce al lavoro veneziano, "bye-work", risulta più che mai contraddittoria, analizzando i testi ruskiniani riguardanti Venezia. È dimostrato che diverse città furono importanti per l'attività critica dell'autore: Roma, Firenze, Verona, così come località francesi tra le quali, per esempio, Chamonix. Eppure, è a Venezia che soggiornò undici volte ed è sempre a Venezia che è dedicato una delle sue opere principali. È spontaneo domandarsi, dunque, quale sia la natura del rapporto con la città, a fronte di questi dati contrastanti.

La risposta può essere in parte riscontrata nel sopracitato passo relativo al primo ingresso nella Scuola di San Rocco. È evidente la sofferenza di Ruskin, il quale, in possesso di una visione complessiva e retrospettiva, acquisisce la consapevolezza di essere caduto nella trappola veneziana e di essere stato risucchiato dal suo "mare maggiore". L'autore non si tratterrà nel definire la città lagunare come una tentazione, che, suo malgrado, lo ha in parte distratto dallo studio di altri luoghi, principalmente italiani, altrettanto affascinanti e vicini alle sue inclinazioni artistiche. Sempre in *Praeterita*, legato alla visita della Scuola è questo commento relativo allo studio di Venezia:

Sono felice di averlo fatto [...], ma non era questo il mio vero lavoro [...] La continuità e la felicità della mia opera divennero, da allora, impossibili, e la misura del mio immediato successo irrevocabilmente accorciata.

Il lettore si trova davanti a una presa di coscienza e a una confessione quanto mai stupefacenti. Ruskin quasi si pente delle risorse investite nel lavoro veneziano, al quale imputa un drastico peggioramento della qualità della produzione letteraria. È proprio in riferimento a tale pentimento, probabilmente, che Sergio Perosa giunge addirittura a scrivere un saggio intitolato "La grande assente. Venezia e *Praeterita*". In effetti, da un punto di vista quantitativo, nell'autobiografia i riferimenti a Venezia non sono tanti quanti quelli relativi al disegno e a William Turner. Perosa analizza questo paradosso indican-

⁸³ JOHN RUSKIN, *The stones of Venice*, Boston, Aldine Book Publishing, p.157

do come, dalla commozione giovanile generata da una delle prime visite della città, si attui una “progressiva obliterazione”⁸⁴ di Venezia e del lavoro ivi svolto, fino ad arrivare alla presenza limitata nel tardo testo autobiografico. Secondo l’autore del saggio, questo parziale rifiuto è dovuto anche al legame che Ruskin, forse inconsciamente, instaura tra la città e alcuni eventi dolorosi della propria vita. Sono citati il rapporto conflittuale con il padre, inaspritosi negli anni veneziani, e il matrimonio con Effie Gray, che spesso seguiva il marito a Venezia, sopportando l’imbarazzo di una vita coniugale nel segno dell’indifferenza. Se a ciò si aggiunge il turbamento perenne causato dal macabro fascino decadente della città lagunare, si inizia a comprendere la necessità del Ruskin anziano di, in parte, negare a posteriori tutto questo.

In *Praeterita*, Venezia non è assente, né del tutto presente. Essa scorre in una sottotraccia che talvolta affiora e della quale si percepisce la rilevanza, forzatamente celata. Questa profonda ambiguità rende il rapporto con la città il nodo critico del testo forse più difficile da sciogliere.

3.5 Complessità e ambivalenza

Praeterita è un’opera ingannevole, che presenta tante sfaccettature divise tra un commovente flusso di memorie, un solido resoconto biografico e una significativa esposizione dei principali snodi critici ruskiniani.

Il testo può risultare, a una lettura più approfondita, ma soprattutto a seguito del confronto con fonti esterne, una sorta di montaggio retrospettivo. Alcuni personaggi, luoghi ed eventi sono del tutto o in parte omessi. Come già notato, il matrimonio è completamente trascurato e la stessa Venezia è vittima di un notevole ridimensionamento. Il racconto spontaneo si trasforma, all’occhio del lettore che ha imparato a decifrare il linguaggio ruskiniano, in un prodotto artificiale. A smascherare la pretesa di innocente e infantile nostalgia sono proprio tutte quelle ambivalenze proprie del rapporto con Turner, dell’approccio al disegno e della critica di Venezia.

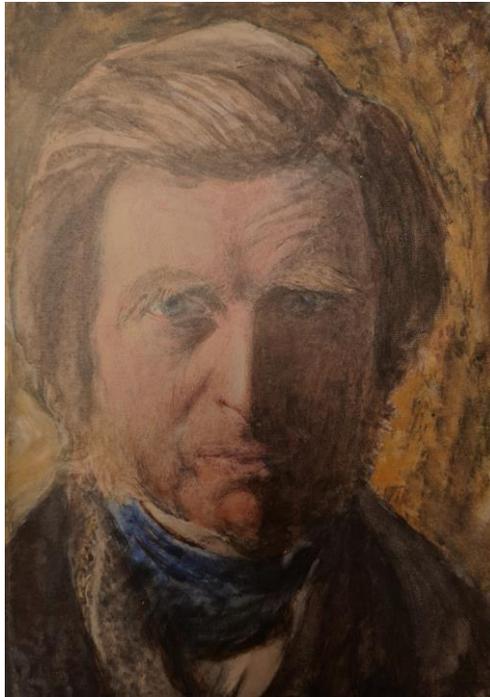
⁸⁴ SERGIO PEROSA, *La grande assente: Venezia e “Praeterita”*, in “Ruskin e Venezia. La bellezza in declino”, Firenze, Leo. S. Olschki, 2001, p.147

Il confine tra complessità, ambivalenza e contraddittorietà è labile all'interno di questa autobiografia e di molte altre opere di Ruskin. Eppure, forse è proprio in quel confine che si colloca il fascino che ancora questa straordinaria figura esercita sul mondo contemporaneo, nel quale l'autore rivive attraverso frequenti convegni e mostre, come la sopracitata esposizione del 2018. La città lagunare, esponendo i capolavori di uno dei più grandi critici dell'Ottocento, evidenzia l'identità tra l'obiettivo dell'indagine ruskiniana sulla testimonianza delle opere d'arte e quello che il Comune si deve porre anche oggi, per la tutela del patrimonio, minacciato da pericoli sempre più insidiosi. Un concetto chiaramente sintetizzato nel catalogo della mostra:

L'altalenante propensione di Ruskin ad ammirare Venezia e nello stesso tempo a disvelare con disprezzo i molti mali che l'affliggono è un colpo fatale a quel mito che abbiamo gelosamente conservato nel cuore e negli occhi come testimonianza di una delle più alte espressioni della nostra civiltà artistica. La sua prosa ci disturba e ci inquieta allo stesso tempo, chiamandoci a una responsabilità che non è nel dispregio o nella tentazione sempre presente di una condanna senza assoluzione, ma piuttosto nella presa di coscienza di quanto sarebbe necessario fare.⁸⁵

⁸⁵ ANNA OTTANI CAVINA (a cura di), Catalogo della mostra "John Ruskin. Le pietre di Venezia", Venezia, Marsilio Editori, Venezia, p.22

APPENDICE ICONOGRAFICA



1. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Autoritratto con cravatta blu*, 1873-1874, acquerello su carta, New York, Morgan Library & Museum



2. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Il massiccio del Giura*, 1845 circa, acquerello, biacca, matita su carta grigia, Londra, The British Museum



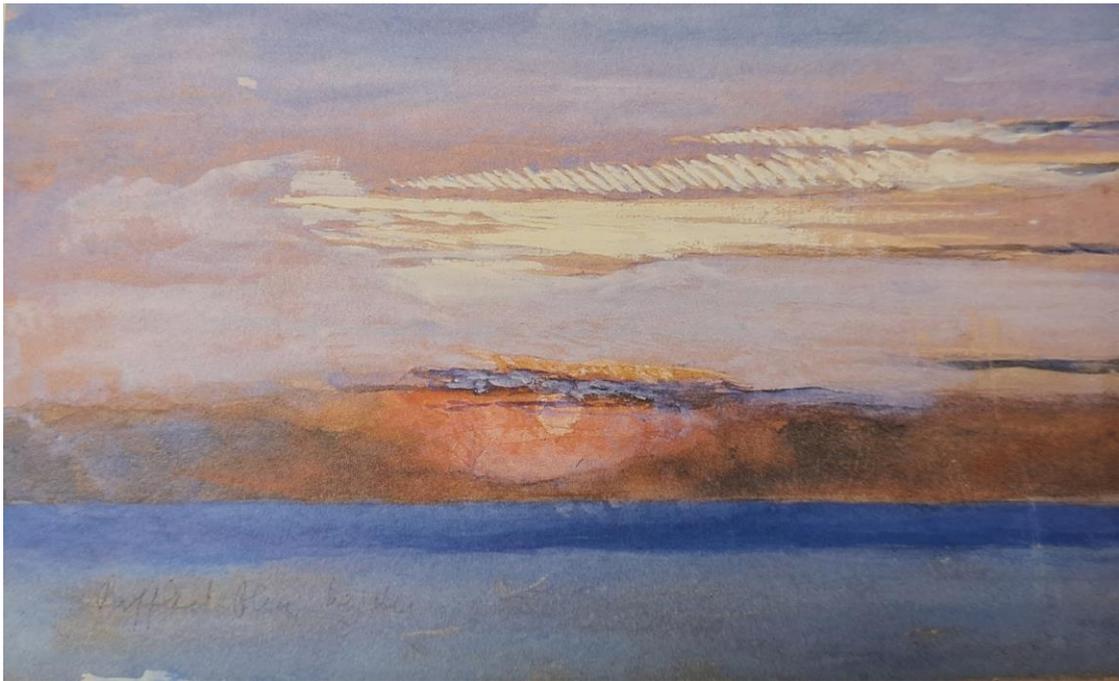
3. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Aiguilles di Chamonix al chiaro di luna*, 1854-1856, tempera, biacca su carta, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1202



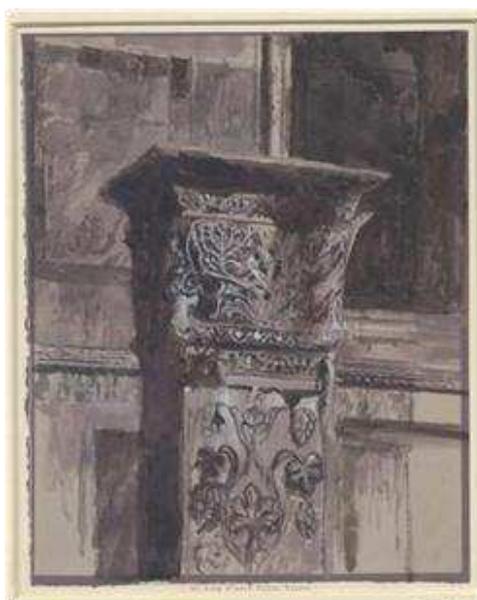
4. JOHN RUSKIN (1819-1900), *L'indocilità della driade, ramo di quercia in inverno*, 1858-1860, acquerello, tempera, matita su carta blu, Oxford, Ashmolean Museum



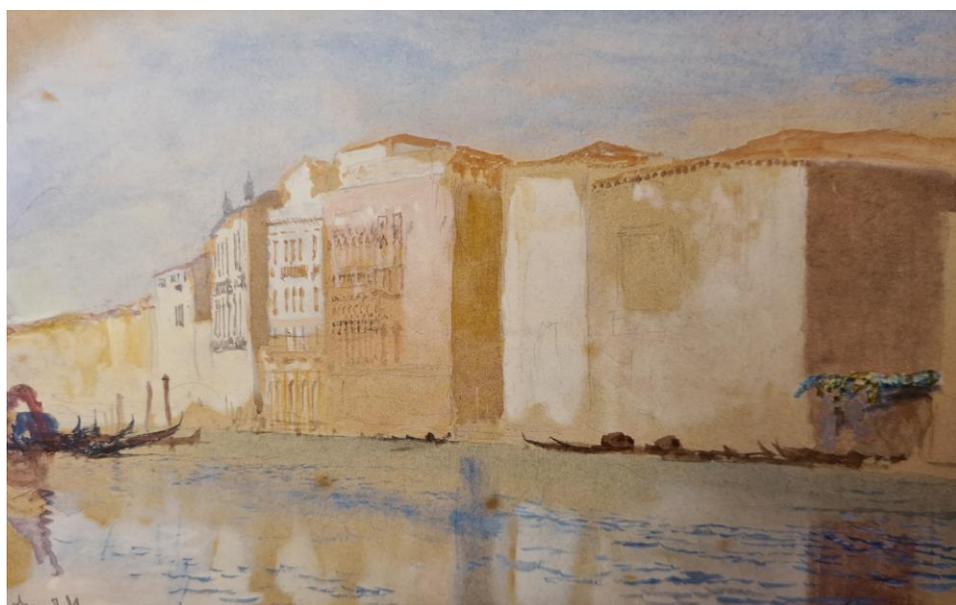
5. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Nuvole d'autunno, valle di Ginevra*, 1862, acquerello, matita su carta, Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford



6. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Tramonto sull'acqua (carta 9r)*, 1887-1889, acquerello, tempera, matita su carta, Coniston, The Ruskin Museum, inv. ConRM.1990.384



7. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Pilastro acritano, lato meridionale della Basilica di San Marco*, 1879, acquerello, tempera su carta viola, 280 × 222 mm, Londra, The British Museum, inv. 1967,1014.141



8. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Canal Grande, Ca' Sagredo e Ca' d'Oro*, 1876-1877, matita, acquerello, tempera su carta, 170 × 260 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1067



9. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Capitello della loggia, Palazzo Ducale*, 1850 circa, acquerello, matita su carta, 314 × 235 mm, Kendal, Abbot Hall Gallery, inv. O1954/80



10. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Venezia, barche a vela*, matita, acquerello su carta, 140 × 182 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1054



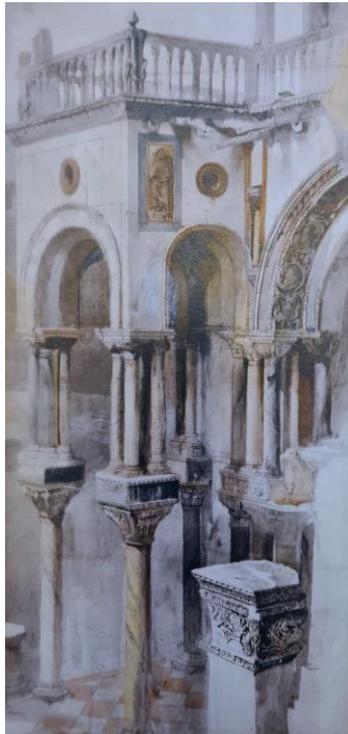
11. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Canal Grande, Ca' Pesaro verso San Geremia*, 1876, matita, tempera su carta, 362 × 521 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1612



12. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Canal Grande, Ca' Tron e Palazzo Duodo a Santa Croce*, 1876, matita su carta, 375 × 528 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1622



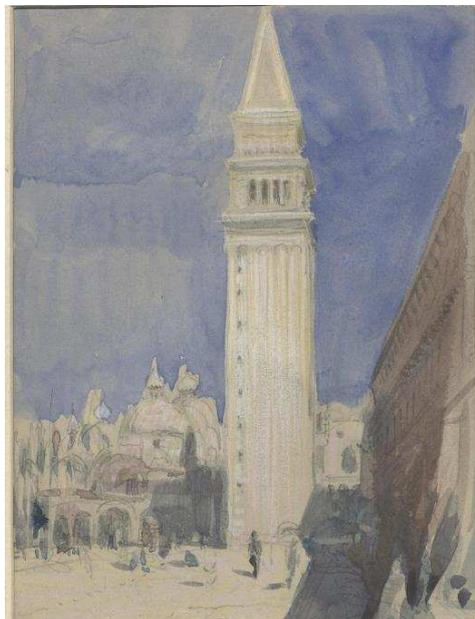
13. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Pilastrì acritani, lato meridionale della Basilica di San Marco*, 1879, acquerello, biacca su carta viola, 150 × 90 mm, Londra, The British Museum, inv. 1901,0516.2



14. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Fronte meridionale della Basilica di San Marco, dalla Loggia di Palazzo Ducale*, 1851, acquerello, tempera, matita, biacca su carta, 959 × 454 mm, Collezione privata



15. JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775-1851), *Campanile di San Marco*, 1840 circa, tempera, matita, acquerello su carta, 282 × 191 mm, Londra, Tate Gallery, inv. D32204



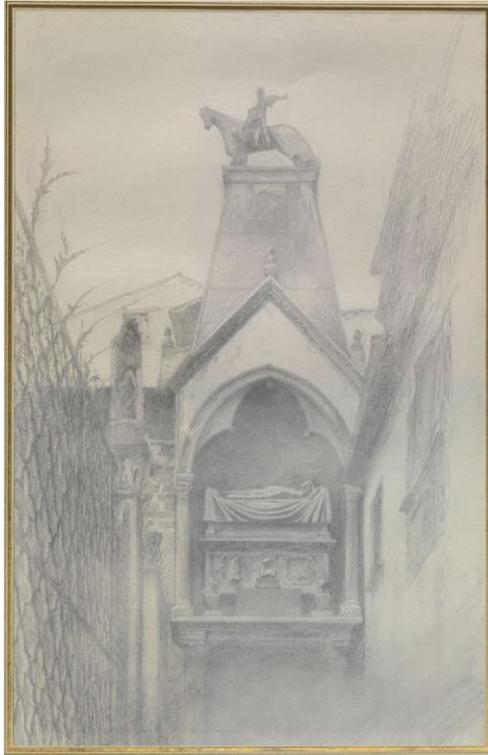
16. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Campanile di San Marco*, acquerello, biacca, matita su carta grigia, 163 × 126 mm, Londra, The British Museum, inv. 1946,1012.5



17. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Arca di Cansignorio, cancellata*, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)



18. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Arca di Cangrande, Annunziata*, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)



19. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Studio della tomba di Cangrande della Scala a Verona*, 1869, Oxford, Ashmolean Museum



20. JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775-1851), *Venezia*, (per l'*Italia* di Rogers), 1830, incisione su carta, 260 × 141 mm, Londra, Tate Gallery



21. JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775-1851), *Perugia*, (per l'*Italia* di Rogers), 1830, incisione su carta, 262 × 140 mm, Londra, Tate Gallery



22. JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775-1851), *Winchelsea*, 1830, incisione su carta, 164 × 232 mm, Londra, Tate Gallery



23. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Studio da Tintoretto*, "Adorazione dei Magi", 1845, matita, inchiostro su carta, 337 × 500 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1552



24. JOHN RUSKIN (1819-1900), *Studio da Tintoretto*, "Crocifissione", 1845, matita, gesso, inchiostro, acquerello, tempera su carta, 370 × 535 mm, Lancaster, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF 1552

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Bibliografia

COLLINGWOOD W.G., *The life of John Ruskin*, Project Gutenberg, 2004

HEWISON R., *Ruskin and Venice*, Londra, Thames and Hudson, 1978

LAMBERINI D. (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze, Nardini Editore, 2006

LEVI D., TUCKER P., *Testimonianze visive nelle conferenze di John Ruskin*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.51, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1993

LEVI D., TUCKER P., *The dominion of Daedalus*, St Albans, Brethren Press, 1994

LEVI D., TUCKER P., *Ruskin didatta*, Venezia, Marsilio editori, 1997

NEZZO M., TOMASELLA G., *dire l'arte*, Padova, Il Poligrafo, 2020

OTTANI CAVINA A., (a cura di), catalogo della mostra "John Ruskin. Le pietre di Venezia", Venezia, Marsilio Editori, 2018

PEROSA S., *La grande assente: Venezia e "Praeterita"*, in "Ruskin e Venezia. La bellezza in declino", Firenze, Leo. S. Olschki, 2001

RUSKIN J., *The relations between Michael Angelo and Tintoret*, Londra, Smith, Elder & Co., 1872

RUSKIN J., *Praeterita*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992 (traduzione "a cura di" M. Croci Giuli e G. De Pasquale)

RUSKIN J., *Praeterita*, Londra, Lowe & Brydone Printers, 1949, Kenneth Clark (a cura di), introduzione (pp. VII-XXII)

RUSKIN J., *Lettere da Verona*, Verona, alba pratalia, 2013 ("a cura di" G.Sandrini)

RUSKIN J., *The Stones of Venice*, Boston, Aldine Book Publishing Co., 1890, introduction (pp.3-9)

RUSKIN J., *Modern painters*, Londra, Longmans, Green & Co., 1906, preface to the first edition (pp. 3-6)

RUSKIN J., *The Seven Lamps of Architecture*, Londra, Longmans, Green & Co., 1903, preface to the first edition (pp. 3-6)

Sitografia

Internet Archive, digital library

<https://archive.org/>

The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, Inghilterra

<https://www.ashmolean.org/>

The British Museum, Great Russell Street, Londra, Inghilterra

<https://www.britishmuseum.org/>

Project Gutenberg

<https://gutenberg.org/>

Lakeland Arts, Abbot Hall, Kendal, Cumbria, Inghilterra

<https://lakelandarts.org.uk/items/john-ruskin/>

The Ruskin Whitehouse Collection, Lancaster University, Lancaster, Inghilterra

<https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/explore-the-collection/>

MUVE, “John Ruskin. Le pietre di Venezia”, mostra a Palazzo Ducale, 2018

<https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/mostra-ruskin/2018/02/18857/le-pietre-di-veneziah/>

The Ruskin Museum, Coniston, Cumbria, Inghilterra

<https://ruskinmuseum.com/>

Tate Gallery, Londra, Inghilterra

<https://www.tate.org.uk/>

The Morgan Library & Museum, New York, Stati Uniti

<https://www.themorgan.org/>

Enciclopedia “Treccani”

<https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/racconto/>

