

Ruskin, Dante e l'Europa romantica

Giuseppe Sandrini

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract My paper aims to show how Ruskin, through Dante's work, looks for an alternative to romantic aesthetics. In Ruskin's view, Dante is Medieval Italy (his knowledge of the poet being parallel to his discovery of Italian cities such as Lucca and Verona). Gothic art is the source of Europe: so Dante is «the central man of the world» (*The Stones of Venice*) and the fulcrum of an aesthetic based on sharpness and allegory, the two attributes that are typical of the architecture of a gothic cathedral. Ruskin's ideas are then compared to those of Wordsworth and Coleridge, but also to the view of nature of other protagonists of the romantic age in Europe, such as Chateaubriand and Leopardi.

Keywords John Ruskin. Dante Alighieri. William Wordsworth. Samuel Taylor Coleridge. François-René de Chateaubriand. Giacomo Leopardi.

Sommario 1 Dante contro Coleridge e Milton. – 2 Il paesaggio di Matelda e un'ode di Wordsworth. – 3 Il grottesco, non il sublime. – 4 L'amore per la natura e la presenza del passato.

1 Dante contro Coleridge e Milton

La passione per Dante, nella vita e nell'opera di John Ruskin, nasce insieme a quella per l'Italia medievale. È durante il lungo soggiorno del 1845 che il giovane viaggiatore scopre la *Commedia*, come testimonia una lettera al padre del 6 maggio di quell'anno: «With this I end my day, and return home as the lamps begin to burn in the Madonna shrines, to read Dante».¹ Ruskin scrive da Lucca, città che ama particolarmente, come Venezia, Verona e altre dell'Italia centro-settentrionale, preferite alla Roma classica che era stata, invece, la meta più urgente dell'*Italienische Reise* di Goethe. La lettura della *Commedia* accompagna una stagione di intuizioni e di studi sull'Italia medievale che lo porta alla stesura di *The*

¹ *Works*, 4: xxx. La lettera è citata anche da Charles Eliot Norton nell'introduzione a Ruskin 1903: ix, un'antologia di note dantesche che va aggiornata con i diari e gli epistolari di Ruskin pubblicati successivamente. Come riferimento generale, cf. anche Corradini 1985.

Stones of Venice (1851-1853): l'opera in cui «the Nature of Gothic» viene indagata nelle pietre della città lagunare, ma anche l'opera in cui si trova la celebre e risoluta definizione di Dante quale «the central man of all the world, as representing in perfect balance the imaginative, moral, and intellectual faculties, all at their highest».²

La grandezza di Dante, agli occhi di Ruskin (che legge la *Commedia* nella traduzione di Cary³ e nel testo originale), si basa su due qualità fondamentali che tiene sempre presenti. La prima è l'estrema nitidezza della lettera, degna del confronto con la pietra (c'è un parallelismo tra poesia e architettura: entrambe sono indispensabili per conservare la memoria di una comunità;⁴ in questo gli viene in aiuto l'immagine del poema di Dante introdotta nella cultura inglese dal suo amico Carlyle: «a great supernatural world-cathedral, piled-up there, stern, solemn, awful»);⁵ la seconda è il vertiginoso potenziale allegorico, altro attributo che avvicina la poesia a una cattedrale gotica.

Le pagine più importanti dedicate da Ruskin alla *Commedia* si trovano nel terzo volume dei *Modern Painters* (1856),⁶ l'opera che, iniziata per difendere l'arte di Turner, matura negli anni (attraverso la lunga interruzione che coincide con la stesura di *The Stones of Venice*)⁷ fino

a diventare una vastissima storia della civiltà europea dal punto di vista della percezione e della rappresentazione degli elementi della natura, che viene a coinvolgere così, oltre che l'arte, anche la poesia.

Nel capitolo XII della quarta parte, «Of the Pathetic Fallacy», Dante è portato come esempio di poeta che sa rendere la condizione delle anime sulle rive dell'Acheronte («Come d'autunno si levan le foglie», *Inf.* III 112) con «the most perfect image possible of their utter lightness, feebleness, passiveness, and scattering agony of despair, without, however, for an instant losing his own clear perception that *these* are souls, and *those* are leaves; he makes no confusion of one with the other»,⁸ rimanendo fedele cioè, nella similitudine, alla realtà della foglia.

È il contrario, nota subito Ruskin, di quanto fa Coleridge all'inizio del suo poema *Christabel* (a stampa nel 1816), dove attribuisce falsamente a una foglia una vita e una volontà che non può possedere:

The one red leaf, the last of its clan,
That dances as often as dance it can,
hanging so light, and hanging so high
on the topmost twig that looks up at the sky.⁹

² *Works*, 11: 187.

³ La traduzione di Cary, intitolata *The Vision*, uscì per la prima volta in forma completa nel 1814 e venne riproposta con maggior risalto nel 1819 dopo gli apprezzamenti positivi di Coleridge e di Foscolo. Se ne conservano tre edizioni appartenute a Ruskin e da lui postillate, come riferisce Corradini (1990, 120), che fa riferimento a quaderni manoscritti e a libri oggi conservati alla Ruskin Library di Lancaster.

⁴ Si ricordi l'affermazione contenuta in *The Seven Lamps of Architecture*, del 1849: «there are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture» (*Works*, 8: 224).

⁵ Carlyle 1968, 120.

⁶ *Works*, 3-7.

⁷ Il primo e il secondo volume di *Modern Painters* escono nel 1843 e nel 1846; il terzo (contenente la parte quarta dell'opera, *Of Many Things*) e il quarto, a stampa entrambi nel 1856, vedono dunque la luce dopo una pausa di dieci anni.

⁸ *Works*, 5: 206.

⁹ Ruskin cita i vv. 49-50 di *Christabel*, ma qui abbiamo riportato anche i due versi seguenti, dove l'immagine prosegue. Il testo è preso da Coleridge (1996, 52).

La critica deriva dall'esigenza di verità che secondo Ruskin deve guidare anche il diletto, proprio della poesia, che si trae dall'«inganno delle passioni». Per questo Ruskin, in una nota alla stessa pagina, annovera Dante, a fianco di Omero e di Shakespeare, tra i poeti di genere «creativo», contrapposti a quelli di tipo «riflessivo o percettivo» propri dell'età romantica (Wordsworth, Keats, Tennyson); la forza della *Commedia*, per lui, sta nella serenità di Dante, che «in his most intense moods, has entire command of himself», come aggiunge poco dopo.¹⁰

La distinzione tra «two orders of poets» ha qualche somiglianza con quella di Leopardi tra una poesia di immaginazione, propria degli antichi, e una di sentimento, tipica dei tempi moderni e venata di filosofia. Ruskin, a quanto pare, non conosceva Leopardi,¹¹ ma poteva aver notizia della distinzione tra poesia ingenua e poesia sentimentale, per molti versi analoga, formulata da Schiller, autore che tuttavia non amava.¹²

La critica a *Christabel* implica una posizione che è di fatto antiromantica, e non solo perché Ruskin si schiera contro uno dei due fondatori del romanticismo inglese. L'argomento, infatti, è il medesimo usato appunto da Leopardi, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) contro la rosa di Byron, l'esempio di poesia moderna portato da Ludovico di Breme nel suo articolo sul *Giaurro*.¹³ Può risultare interessante confrontare

certe posizioni di Ruskin con quelle del poeta italiano, ugualmente critiche verso il Romanticismo, per mettere in evidenza linee di pensiero simili all'interno del panorama europeo, anche se sviluppate in maniera del tutto indipendente.

Il Breme - riassume il Leopardi ventenne nel suo *Discorso* - «vuole in sostanza che il poeta avvivi checchessia tal qual è, non trasmutandolo in persona umana; e che tutto senta e viva, non però tutto il mondo sia popolato di persone: e reca per esempio certi versi del Byron dove toccando una novella Persiana degli amori della rosa e dell'usignolo, attribuisce alla rosa innamorata sospiri odoriferi». Ma, ragionando così, dimentica l'esperienza dell'infanzia: «nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini o donne».¹⁴

Quando viene a parlare del paesaggio nella letteratura medievale (capitolo XIV, «Of Mediaeval Landscape»), Ruskin mette in campo subito un'altra contrapposizione, destinata anche questa a colpire il lettore inglese: «Milton's effort, in all that he tells us of his Inferno, is to make it indefinite; Dante's, to make it definite». La *Commedia*, dunque, è superiore al *Paradise Lost* per «the formality of its landscape»,¹⁵ ovvero per la sua capacità di concre-

¹⁰ *Works*, 5: 210. L'osservazione di Ruskin si può confrontare con le riflessioni di un poeta del Novecento italiano, Umberto Saba, nelle *Scorciatoie*, sulla capacità di Dante di essere insieme un bambino stupito e un «uomo intero» (Saba 2001, 13-14).

¹¹ E del resto lo *Zibaldone*, dove Leopardi ragiona su questo tema (pp. 734-5 dell'autografo, 8 marzo 1821), non era ancora stato pubblicato.

¹² Come sappiamo da una lettera del 1879 (*Works*, 37: 277). Schiller discute del tema nel saggio intitolato appunto *Über naive und sentimentale Dichtung*.

¹³ *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* 1975, 1: 254-313. L'articolo del Breme era uscito nello *Spettatore italiano* nel 1818; nella traduzione di Pellegrino Rossi, *Il Giaurro. Frammento di novella turca*, era apparso a Milano nello stesso anno; Byron aveva pubblicato *The Giaour. A fragment of a Turkish tale* nel 1813.

¹⁴ Leopardi 1989, 1: 941.

¹⁵ *Works*, 5: 269-70. Del resto Ruskin aveva scritto, in una nota a *The Stones of Venice*: «if I could only read English, and had to choose, for a library narrowed by poverty, between Cary's Dante and our own original Milton, I should choose Cary without an instant's pause» (*Works*, 10: 307).

tezza, il cui esempio più lampante è l'uso dantesco dell'espressione «sovrà 'l verde smalto» per indicare il colore del prato che accoglie gli «spiriti magni» nel Limbo (*Inf.* IV 118). Dante «knew well what enamel was» e dunque sceglie un'immagine che tiene insieme precisione tecnica e significato metafisico:

Dante means, in using this metaphor of the grass of the Inferno, to mark, that it is laid as a tempering and cooling substance over the dark, metallic, gloomy ground; but yet so hardened by the fire, that it is not any more fresh or living grass, but a smooth, silent, lifeless bed of eternal green.¹⁶

2 Il paesaggio di Matelda e un'ode di Wordsworth

Tanta precisione non è fine a se stessa: dietro l'opera della «natura» che qui ha «dipinto», secondo le parole di Dante, agisce lo spirito divino, proteso, attraverso la manifestazione della bellezza, alla nostra letizia.

L'altro capo dell'attenzione di Ruskin è, infatti, il significato allegorico della poesia dantesca, come risulta dalla lettura sulla quale «Of Mediæval Landscape» si sofferma più a lungo: il canto XXVIII del *Purgatorio*. Qui troviamo un'originale analisi della figura di Matelda, che segue fino in fondo la traccia offerta, al v. 80, dalla citazione del «salmo *Delectasti*» (salmo 91); l'autore di *Modern Painters* spiega così il rapporto tra la scena del paradiso terrestre e il sogno del canto precedente, in cui Lia e Rachele sono apparse come prefigurazioni di Matelda e di Beatrice:

Leah gathers the flowers to decorate *herself*, and delights in *Her Own Labour*. Rachel sits silent, contem-

Il verde senza vita del Limbo viene confrontato, subito dopo, con l'«erba» e i «fior» della valletta dei principi (*Purg.* VII 73-81), dove Ruskin sottolinea la «mediæval accuracy» nell'elencare i colori, chiamati con i nomi dei pigmenti usati dai miniatori, e propone anche una chiosa pittorico-minerale all'espressione «fresco smeraldo»:

It is evident that the "emerald" here means the emerald green of the illuminators; for a fresh emerald is no brighter than one which is not fresh, and Dante was not one to throw away his words thus.

plating herself, and delights in *Her Own Image*. These are the types of the Unglorified Active and Contemplative powers of Man. But Beatrice and Matilda are the same powers, Glorified. And how are they Glorified? Leah took delight in her own labour; but Matilda - "in operibus manuum Tuarum" - in *God's labour*: Rachel in the sight of her own face; Beatrice in the sight of *God's face*.¹⁷

Matelda rappresenta la felicità che si prova nel vivere, sulla terra, lavorando alla scoperta delle opere di Dio («in operibus manuum Tuarum exultabo», dice il salmo): una felicità perfetta, «the life of the terrestrial paradise, being a true foretaste of heaven, and beginning in earth, as heaven's vestibule». La figura di Matelda si identifica quindi con l'«ideal landscape» descritto da Dante, che rovescia l'immagine iniziale della «selva oscura» nella

¹⁶ *Works*, 5: 285-6.

¹⁷ *Works*, 5: 278. Il corsivo, salvo quando diversamente specificato, è nell'originale.

«divina foresta», quasi una «new nature, converting pathless ways into happy ones».¹⁸ La scena di Matelda che raccoglie fiori pare a Ruskin la più importante non solo della *Commedia* ma di tutta la poesia europea, perché

it contains the first great confession of the discovery by the human race (I mean as a matter of experience, not of revelation), that their happiness was not in themselves, and that their labour was not to have their own service as its chief end. It embodies in a few syllables the *sealing* difference between the Greek and the mediæval, in that the former sought the flower and herb for his own uses, the latter for God's honour.¹⁹

Qui Dante incarna («embodies»), scolpisce in poche sillabe il *sigillo* del suo mondo, l'esperienza di una felicità che si può aprire solo in un'altra dimensione. Si capisce, allora, perché Harold Bloom ha definito Ruskin «one of the first, if not indeed the first, "myth" or "archetypal" critic», indicando la sua implicita teoria della letteratura nel principio per cui «all great poetry whatsoever is allegorical» e «that what is allegorizes is a fundamental myth of universal man, his fall from Paradise and his quest for a revelation that would restore him to Paradise».²⁰ Questo mito centrale, di cui Bloom rintraccia l'origine in una «experience of paradisaal intimations within a wholly natural context» (con riferimento all'ode di Wordsworth *Intimations of Immortality*

from *Recollections of Early Childhood*), è un'eredità del romanticismo, ma declinata secondo l'idea tipicamente ruskiniana dell'epoca gotica come infanzia universale dell'umanità, capace di immaginazione e di «perpetual wonder».²¹

Wordsworth è l'altro fondatore del romanticismo inglese, che Ruskin giudica superiore a Coleridge, se non come poeta, sicuramente come uomo²² (la stessa valutazione di Dante si regge, ricordiamo, soprattutto sulla sua qualità di «central man»). Val la pena di leggere un punto chiave dell'ode *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, che esprime insieme l'importanza decisiva di un singolo elemento della natura, individuato dalla sua familiarità con la vita del poeta, e il suo rimandare con insistenza a un'esperienza altra, perduta. Sono i vv. 51-57 dell'ode, a stampa nel 1807:

- But there's a tree, of many, one,
A single field which I have look'd upon,
Both of them speak of something that is gone:
The pansy at my feet
Doth the same tale repeat:
Whither is fled the visionary gleam?
Where is it now, the glory and the dream?²³

Ruskin è per certi versi il fedele discepolo di Wordsworth; da un'altra sua poesia, *The Excursion*, prende non a caso l'epigrafe che sta in capo ai volumi di *Modern Paint-*

18 *Works*, 5: 275.

19 *Works*, 5: 280. I vv. 40-63 di *Purg.* XXVIII sono riportati da Ruskin, qualche pagina prima, non nella consueta traduzione di Cary, ma in quella più recente di Cayley (stampata tra il 1851 e il 1855 e apprezzata da Rossetti), che si differenzia perché conserva la terza rima del poema dantesco.

20 Bloom [1965] 1987, xvi.

21 Bloom [1965] 1987, xxiv, xviii. Bloom riprende un passo di *The Stones of Venice* (*Works*, 11: 66).

22 «Wordsworth has a grand, consistent, perfectly disciplined, all grasping, intellect [...] Coleridge may be the greater poet, but surely it admits of no question which is the greatest *man*», scrive il giovane Ruskin al suo «college tutor», il reverendo W.L. Brown, in una lettera del 1843 (*Works*, 4: 392).

23 Wordsworth 1997, 136.

ers, nella quale si dichiara servitore «of Nature and of Truth». Ma la sua posizione ricorda, di nuovo, quella del giovane Leopardi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, che guarda però non al mondo cristiano medievale, bensì all'antichità greca e alla «sterminata operazione della fantasia», ripercorsa da ognuno di noi nel tempo dell'infanzia, che ha dato vita alle credenze mitologiche. Di «perpetual wonder», e insieme di fatale rimpianto, è piena anche la pagina del *Discorso* in cui Leopardi rievoca quella condizione:

Quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole [...] quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva.²⁴

Leopardi, lontano da una visione spiritualistica del mondo, orienterà la sua poetica verso il recupero dell'esperienza nella dimensione affettiva del ricordo. Scrive nello *Zibaldone* (p. 4418, 30 novembre 1828):

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo

doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono.

L'intuizione di Wordsworth («But there's a tree, of many, one / A single field which I have look'd upon») sembra più vicina al pensiero di uno scrittore del Novecento italiano, Cesare Pavese, che afferma nel suo saggio «Del mito, del simbolo e d'altro»:

Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento. [...] Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico.²⁵

Ruskin, da parte sua, crede che «the greatest thing a human soul ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way».²⁶ Vorrebbe contrapporre alla «Pathetic Fallacy» l'aderenza alla semplice realtà delle cose: il che - nota Bloom - rappresenta una critica del romanticismo dal suo interno. È questo il dilemma estetico che lo spinge a sostenere tanto il paesaggio già quasi impressionista di Turner quanto la pittura medievalista dei Preraffaelliti. Tuttavia Ruskin non mostra interesse per il tema romantico del poeta esule e solitario, caro al suo amico Dante Gabriel Rossetti; non legge Dante romanticizzandolo,²⁷ ma cercando di risalire alla sorgenti della sua estetica.

²⁴ Leopardi 1989, 1: 919.

²⁵ Pavese [1945] 1974, 139.

²⁶ *Works*, 5: 333.

²⁷ Ruskin, comunque, non dà a questo termine un significato opposto a "classico". Scrive infatti in *The art of England, Lecture I*, 1883: «I use the word "romantic" always in a noble sense; meaning the habit of regarding the external and real world as a singer of Romantics would have regarded it in the Middle Ages, and as Scott, Burns, Byron, and Tennyson have regarded it in our own times» (*Works*, 33: 269).

Del resto già in *The Stones of Venice* la rivendicazione di Dante quale «the central man of all the world» avveniva all'interno di un capitolo intitolato «Grotesque Renaissance», dunque sotto una precisa categoria estetica che sarà il caso di indagare per chiarire meglio il pensiero di Ruskin e tentare di offrire un'integrazione alla lettura di Bloom. Il «noble grotesque» di cui Dante è il campione contraddistingue infatti l'arte di un'epoca,

quella gotica, non ancora del tutto sottoposta al dominio della ragione, come ribadisce questo principio generale:

wherever the human mind is healthy and vigorous in all its proportions, great in imagination and emotion no less than in intellect, and not overborne by an undue or hardened pre-eminence of the mere reasoning faculties, there the grotesque will exist in full energy.²⁸

3 Il grottesco, non il sublime

Proprio la valutazione altamente positiva del grottesco segna un altro distinguo di Ruskin rispetto alle concezioni estetiche del romanticismo inglese. Significativo, ancora, il confronto con Coleridge, che notava

Dante's occasional fault of becoming grotesque from being too graphic without imagination; as in his Lucifer compared to Milton's Satan. Indeed he is sometimes horrible rather than terrible- falling into the μισητόν instead of the δεινόν of Longinus; in other words, many of his images excite bodily disgust, and not moral fear.²⁹

Il richiamo all'antico autore del *Sublime* dà la chiave della preferenza accordata a Milton: il grottesco per il poeta romantico è un difetto (anche se aggiunge che «the faults of great authors are generally excellencies carried to an excess»), causato dalla qualità «troppo grafica» di certe figure di Dante, che sono sentite come «prive di immaginazione» rispetto alla sublimità di *Paradise Lost*.

Abbiamo riportato sopra il pensiero dell'autore di *Modern Painters*, che preferisce Dante a Milton proprio per la sua capacità di definizione. Ora è il caso di andare a ripescare, tra le chiose dantesche dei diari di Ruskin, un appunto (datato Ginevra, 1 maggio 1849) a proposito di *Inf. XIII* 91-92: «Note how graphic the description of the speaking of the trunk by puffs».³⁰ Qui l'aggettivo «graphic», che serve a sottolineare con entusiasmo il vigore dell'immaginazione dantesca («Allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce»), contiene probabilmente un'implicita risposta a Coleridge, per cui il «too graphic» era il segno di un grottesco deterioro.

D'altra parte la stessa considerazione dell'idea di sublime pone Ruskin fuori dalla linea miltoniana. Già nel 1843 il giovane autore del primo libro di *Modern Painters* lanciava un attacco frontale alla teoria di Burke, che aveva fatto scuola nella cultura britannica dei decenni precedenti, affermando che «sublimity is found wherever anything elevates the mind». Sublime non è dunque la paura della morte o il brivido di chi sente mi-

²⁸ *Works*, 11: 187.

²⁹ Coleridge 1849, 2: 108.

³⁰ Corradini 1990, 123.

nacciata la propria sopravvivenza, ma la contemplazione e la coscienza del proprio destino: «There is no sublimity in the agony of terror».³¹

L'estetica di Ruskin cerca di uscire dalla soggettività della percezione grazie a una fede intatta nell'apparenza delle cose, cui corrisponde il recupero, attraverso la facoltà della «penetrative imagination»,³² di un legame con la verità, in senso trascendente. Da qui prende luce anche il concetto di grottesco, che il libro III di *Modern Painters* riprende da *The Stones of Venice*, articolandolo in tre tipologie, la terza delle quali, la più nobile, viene definita «Art arising from the confusion of the imagination by the presence of truths which it cannot wholly grasp».³³

Siamo, di nuovo, all'idea della conoscenza imperfetta come fonte insieme di felicità e di ispirazione, tema che invita a confrontare ancora Ruskin con Leopardi: si pensi al pensiero dello *Zibaldone* (p. 100, 8 gennaio 1820) sui poeti antichi che «descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intiero». Resta aperta, e difficile da sanare, la contraddizione tra definito e vago: «vagueness is not the sign of imagination, but of its absence», ribadisce Ruskin criticando Milton.³⁴ Ma è questo il terreno dove possono incontrarsi l'anonimo artigiano gotico, intento a scolpire i particolari di una cattedrale, e il pittore di paesaggio dell'Ottocen-

to, smarrito in quell'«oscurità di cuore»³⁵ che, secondo *Modern Painters*, è il carattere più profondo della modernità. Ruskin pensa innanzitutto a Turner, il cui pennello insegue i profili mutevoli delle nuvole; non dimentichiamo che la settima parte del suo libro si intitola «Of Cloud Beauty» e che anche lui potrebbe dire, come *L'Étranger* del primo dei poemetti in prosa di Baudelaire (raccolti in volume solo dopo la sua morte, nel 1869, e oggi noti col titolo *Le Spleen de Paris*), «J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!».³⁶

Un esempio di «true grotesque», tratto dall'arte medievale italiana, è il grifone che «carries on his back one of the main pillars of the porch of the cathedral of Verona». Ruskin scrive che

the Lombard workman did really see a griffin in his imagination, and carved it from the life, meaning to declare to all ages that he had verily seen with his immortal eyes such a griffin as that.³⁷

Il grifone fa da pietra angolare della chiesa perché la sua doppia natura, «its unity of lion and eagle», suggerisce, per analogia, le due nature, umana e divina, di Cristo: non a caso Ruskin rimanda in nota al canto XXIX del *Purgatorio*.³⁸ La visione di Dante nel paradiso terrestre, dove è appunto un grifone a tirare il carro della Chiesa, è condivisa dal semplice «workman» del duomo di Vero-

31 *Works*, 3: 128-30.

32 Ruskin definisce questa forma più alta e intuitiva di immaginazione nel secondo volume (contenente la parte terza) di *Modern Painters*, dove il confronto tra la descrizione delle fiamme in Milton e Dante (*Purg.* XXVI 4-8) è a tutto vantaggio di quest'ultimo (*Works*, 4: 249-50).

33 *Works*, 5: 130.

34 *Works*, 5: 271.

35 Per la «darkness of heart» dell'artista moderno, dovuta a «our want of faith», vedi il capitolo «Of Modern Landscape» (*Works*, 5: 322).

36 Baudelaire 1975-1976, 1: 277.

37 *Works*, 5: 140-1.

38 *Works*, 5: 147.

na, le cui pietre si accendono, come dirà *The Bible of Amiens*, di un «glow of mythic fantasy».³⁹

Alison Milbank nota che le due nature del grifone si manifestano a Dante riflesse negli occhi di Beatrice (*Purg.* XXXI 121-123) perché il mistero dell'incarnazione, simboleggiato dalla «doppia fiera», non ci può apparire che, paolinamente, «per speculum». Ruskin è vicino al Victor Hugo della prefazione al *Cromwell*, secondo il quale il realismo grottesco di Dante è indivisibile dal suo essere poeta cristiano, dalla sua visione dell'uomo come creatura duplice, composta di una parte mortale e di una immortale; e bisogna riconoscergli il merito di aver tentato di costruire un'estetica non idealistica, «truly modern but also truly Dantesque».⁴⁰

4 L'amore per la natura e la presenza del passato

Nella sua autobiografia *Praeterita* il vecchio Ruskin, rievocando un viaggio nello Yorkshire compiuto quando aveva diciotto anni, scrive: «I felt, for the last time, the pure childish love of nature which Wordsworth so idly takes for an intimation of immortality»; e aggiunge: «In myself, it has always been quite exclusively confined to wild, that is to say, wholly natural places».⁴³ Di questo sentimento della natura selvaggia, esclusivo della prima giovinezza e cantato nell'ode di Wordsworth, discute già il capitolo di *Modern Painters* intitolato «The Mo-

Sarebbe qui via d'uscita dalla «Pathetic Fallacy»; senonché, come dice Bloom, lo stesso Ruskin è diventato poi «the major Romantic myth-maker of the Victorian era».⁴¹ In questa ambivalenza c'è non solo la «aesthetic tragedy», ma anche il dramma personale di uno scrittore che nella seconda parte della sua vita parla a un vasto pubblico in veste di profeta di una nuova società, ma è insieme costantemente rivolto verso il proprio infelice cammino di uomo sulla terra. Il che determina una svolta anche nel suo modo di guardare a Dante: *Sesame and Lilies* (1865) propone la definizione della *Commedia* come «a love-poem to his dead lady; a song of praise for her watch over his soul».⁴²

ral of Landscape». Qui però Ruskin nota che in lui tale piacere «was never independent of associated thought»: la sua contemplazione del paesaggio era sempre associata a un libro letto o a una storia ascoltata.⁴⁴ Il fatto è che

the charm of romantic association can be felt only by the modern European child. It rises eminently out of the contrast of the beautiful past with the frightful and monotonous present; and it depends for its force on the existence of ruins and traditions, on the re-

³⁹ *Works*, 33: 121.

⁴⁰ Milbank 2011, 153.

⁴¹ Bloom [1965] 1987, XXVII.

⁴² *Works*, 18: 116. Il tema sarà sviluppato, in particolare, da Borges nei *Saggi danteschi*: «Io sospetto che Dante edificò il miglior libro che la letteratura abbia mai prodotto per interpolarvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice» (Borges 1984-1985, 2: 1307).

⁴³ *Works*, 35: 218-19.

⁴⁴ *Works*, 5: 365. Viene in mente di nuovo Pavese, *L'adolescenza*: «Nessun ragazzo, nessun uomo ammira un paesaggio prima che l'arte, la poesia - una semplice parola anche - gli abbiano aperto gli occhi» (Pavese [1945] 1974, 150).

mains of architecture, the traces of battle-fields, and the precursorship of eventful history. The instinct to which it appeals can hardly be felt in America, and every day that either beautifies our present architecture and dress, or overthrows a stone of mediæval monument, contributes to weaken it in Europe.⁴⁵

Questa consapevolezza spiega perché, secondo il Ruskin di *The Seven Lamps of Architecture* (1849), la natura esercita un fascino maggiore quando mostra i segni del lavoro umano: il paesaggio di Champagnole, nel Giura francese (descritto all'inizio del sesto capitolo del libro, «The Lamp of Memory») lo attrae proprio perché comprende edifici come il castello di Joux, che corona uno spalto ripido e boscoso. «It is a spot which has all the solemnity, with none of the savageness, of the Alps», scrive Ruskin a proposito del fiume Ain, che scorre tra alte rocce sormontate da un bosco di conifere; sulla cima del dirupo, l'osservatore è sorpreso non da un senso di sublime, ma da «the sudden blankness and chill which were cast upon it when he endeavoured, in order more strictly to arrive at the sources of its impressiveness, to imagine it, for a moment, a scene in some aboriginal forest of the New Continent».⁴⁶

C'è forse, qui, un implicito distinguo rispetto a chi aveva esaltato proprio le selvagge foreste dell'America settentrionale come una perfetta immagine della natura cristiana, recante nella sua solitudine l'impronta del Creatore: si pensi a Chateaubriand (autore che Ruskin non nomina mai, ma del quale certamente poteva aver notizia) e alla sua *Atala*, nata come inserto romanzesco del *Génie du Christianisme*. Nella visione di Chateaubriand, il Cristianesimo ha il merito di aver liberato

la natura di ogni residuo di presenza mitologica: «pui-sque c'est cette religion, qui, chassant de petites divinités des bois et des ondes, lui a permis de peindre les déserts dans toute leur majesté».⁴⁷

Si tratta di una posizione esattamente opposta a quella di Leopardi (lettore precoce e attento di Chateaubriand) che, nella canzone *Alla Primavera o delle favole antiche*, scritta nel 1822, rimpiange accuratamente la natura «abitata» degli antichi. Val la pena di ricordare, a questo proposito, le pp. 63-4 dello *Zibaldone*:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitar tra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli.

Ruskin sta oltre l'ideale alternativa tra Leopardi e Chateaubriand, due contrastanti campioni della sensibilità europea del primo Ottocento; e non gli basta nemmeno lo spiritualismo romantico di Wordsworth. La presenza per lui più necessaria e vitale è quella del passato, di un passato che - ragiona all'inizio della quinta parte di *Modern Painters* - si possa avvertire vivo nel presente: cosa inconcepibile nell'ordinata e monotona Inghilterra, ma ancora attuale in certe città della vecchia Europa, dove «we feel the ancient world to be a real thing, and one with the new». E qui interviene il suo talento di viaggiatore

⁴⁵ *Works*, 5: 369.

⁴⁶ *Works*, 8: 221-3.

⁴⁷ Chateaubriand 1802, 2: 154.

tore, capace di tenere insieme la lettura della *Commedia* e la ricognizione dei monumenti legati in qualche modo alla poesia dantesca, per esempio l'arca di Cangrande:

At Verona we look out of Can Grande's window to his tomb; and if he does not stand beside us, we feel only that he is in the grave instead of the chamber, - not that he is old, but that he might have been beside us last night.⁴⁸

È un atteggiamento di ascolto che, come sappiamo, troverà un erede pochi decenni dopo. Nel 1906 Proust, introducendo la sua traduzione di *Sesame and Lilies*, partirà anche da Dante per certe emblematiche considerazioni sull'opportunità di riconoscere nel mondo di oggi «la place inviolable du Passé: - du Passé familièrement surgi au milieu du présent». Nella riflessione di

Proust, l'epifania del passato può avvenire attraverso la parola dei grandi poeti come attraverso uno scorcio di città italiana, prima fra tutte la Venezia figlia della Grecia e dell'Oriente:

Que de fois, dans la Divine Comédie, dans Shakespeare, j'ai eu cette impression d'avoir devant moi, inséré dans l'heure présente, actuel, un peu du passé, cette impression de rêve qu'on ressent à Venise sur la Piazzetta, devant ses deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux grecs, l'une le Lion de Saint-Marc, l'autre saint Théodore foulant aux pieds le crocodile, - belles étrangères venues d'Orient sur la mer qu'elles regardent au loin et qui vient mourir à leurs pieds, et qui [...] continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XII^e siècle qu'elles intercalent dans notre aujourd'hui.⁴⁹

⁴⁸ *Works*, 6: 13-14.

⁴⁹ Proust 1987, 96.

Bibliografia di John Ruskin

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

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

Works, 3-7: *Modern Painters I-V*. | 8: *The Seven Lamps of Architecture*. | 9-11: *The Stones of Venice I-III*. | 18: *Sesame and Lilies, The Ethics of Dust, The Crown of Wild, Letters on Public Affairs (1859-1866)*. | 33: *The Bible of Amiens, Valle Crucis, The Art of England, The Pleasures of England*. | 35: *Praeterita, Dilecta*. | 37: *The Letters of John Ruskin, II (1870-1889)*.

Bibliografia generale

- Baudelaire, C. (1975-1976). *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. 2 vols. Paris: Gallimard.
- Bloom, H. [1965] (1987). «Introduction». *The Literary Criticism of John Ruskin*. Selected, edited, and with an introduction by H. Bloom. New York: Da Capo.
- Borges, J.L. (1984-1985). *Tutte le opere*. A cura di D. Porzio. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Carlyle, T. (1968). *On Heroes, Hero-worship, and the Heroic in History*. London: Oxford University Press.
- Chateaubriand, F.-A.R. de (1802). *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*. Nouvelle édition. 4 vols. Paris: Migneret.
- Coleridge, S.T. (1849). *Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the old Poets*. Edited by H.N. Coleridge. 2 vols. London: Pickering.
- Coleridge, S.T. (1996). *I poemi demoniaci*. A cura di M. Pagnini. Firenze: Giunti.
- Corradini, C. (1985). «“Lecturae Dantis” di John Ruskin». *Studi danteschi*, 57, 271-302. Poi in Corradini, C. (1989). *Saggio su John Ruskin: il messaggio nello stile*. Firenze: Olschki, 59-89.
- Corradini, C. (1990). «Note dantesche inedite dai “Diari” di John Ruskin». *Studi danteschi*, 62, 117-51.
- Discussioni e polemiche sul Romanticismo* (1975). A cura di E. Bellorini, ristampa a cura di Anco Marzio Mutterle. 2 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Leopardi, G. (1989). *Tutte le opere*. A cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti. 2 voll. Firenze: Sansoni.
- Milbank, A. (2011). «Dante, Ruskin and Rossetti: Grotesque Realisme». Havelly, N. (ed.), *Dante in the Nineteenth Century. Reception, Canonicity, Popularization*. Bern: Peter Lang, 139-58.
- Pavese, C. [1945] (1974). *Feria d'agosto*. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1987). «Préface du traducteur. Sur la lecture». Ruskin, J., *Sésame et les Lys*. Édition établie par A. Compagnon. Bruxelles: Complexe.
- Ruskin, J. (1903). *Comments of John Ruskin on the “Divina Commedia”*. Compiled by G.P. Huntington. Boston; New York: Houghton, Mifflin & C.
- Saba, U. (2001). *Tutte le prose*. A cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto. Milano: Mondadori.
- Wordsworth, W. (1997). *Poems. Poesie (1798-1807)*. A cura di A. Righetti. Milano: Mursia.