

## NEL NIDO DELL'AQUILA

Scrisse *Marcel Proust* nel suo saggio su *John Ruskin* che, a visitare il museo ruskiniano, si riceveva l'impressione d'una genialità goetheana:

*'in esso le fotografie di quadri di maestri stanno accanto alle collezioni di minerali come nella casa di Goethe. Come il museo, l'opera di Ruskin è universale. Egli cercò la verità e trovò la bellezza fin nei prospetti cronologici e nelle leggi sociali. Ma i logici hanno dato una definizione di arte che esclude la mineralogia e l'economia politica...'*

Il critico d'arte non osa guardare le pietre, che pure parlano come i pigmenti di un quadro, il metafisico non osa scendere nella pinacoteca a illuminare il giudizio di chi contempla le opere d'arte o nei mercati a giudicare la giustizia dei contratti. *Ruskin* sfidò il tabù della competenza esclusiva, comprese che soltanto le condizioni universali di pensabilità permettono di contemplare, agire e giudicare, e chi le conosce ha diritto di portare ordine nel caos delle singole discipline.

Un uomo, notava *Proust*, profetico.

All'eliminazione della sua fastidiosa testimonianza si è proceduto in due modi. Anzitutto si è gettato su di lui un epiteto diffamatorio indefinibile, tale che chiunque vi possa proiettare le sue personali avversioni: 'esteta'.

Un trucco da niente, ma si può star certi che la massima parte di coloro che udranno il laconico verdetto, non oseranno chiedere conto del suo esatto significato. Le accuse di estetismo mascherano l'impotenza, il rifugio nell'invettiva senza contenuto.

Un'altra, più sottile insidia alla dignità di *Ruskin* è frequente: se ne fruga la vita privata e si scoprono difetti o bizzarrie compassionevoli. La voce profetica si alzerà maestosa, ma le orecchie corrotte dal pettegolezzo crederanno di percepirvi un timbro stridulo; viene in mente la frase russa sull'uomo 'così sciocco che, quando gli si addita qualcosa, guarda il dito'.

*Ruskin* nacque **nel 1819** a Londra. Fu studente a Oxford. Studiò pittura e fu devoto soprattutto a Turner. Dopo i volumi sui pittori moderni, **nel 1849** palesò la forza sistematica del suo pensiero nelle Sette lampade dell'architettura.

Era il suo un pensiero puritano redivivo, con la capacità di esultanza, di rigore, di furia che era stata dei maestri religiosi secenteschi. Ma, a distanza di due secoli, il puritano ha imparato una lezione preclusa ai suoi antenati: dalla fede schietta deve nascere un'arte maestosa.

Parte da una premessa: *'la sensibilità e la coscienza d'un uomo sono sufficienti, purché aiutate dalla Rivelazione, a fargli scoprire quel che è giusto'*.

In particolare l'architettura deve avere principi immutabili e universali, che non si possono negare senza distruggere l'arte stessa. Ogni azione, la minima compresa, può essere elevata alla massima dignità se eseguita con l'intento di compiacere a Dio. *Ruskin* cita i versi di uno dei suoi poeti prediletti, il mistico secentesco (sempre si torna a quel secolo) *George Herbert*:

*Un servitore grazie a questa clausola Può rendere divina ogni sua fatica;*

*Chi spazza una stanza, come per seguire la Tua*

*[legge,*

*Rende vezzosa la stanza e la sua azione.*

*Tutto dev'esser riferito a Dio, poiché "lo trattiamo in modo irriverente sbandendolo dai nostri pensieri, non già invocando la sua volontà nelle occasioni più meschine".*

*L'architettura dunque si definirà come l'arte la quale così dispone e adorna gli edifici levati a qualsivoglia scopo dall'uomo, che la loro vista giova alla sua salute mentale, alla sua potenza e al suo diletto'.*

A rischiarare l'architettura occorre che sette lampade splendano: del sacrificio, della verità, della potenza, della bellezza, della vita, della memoria, dell'obbedienza. E *Ruskin* procede ad accendere i sette fuochi nel corso dell'opera, con un sermone, alla maniera dei grandi secentisti.

La prima lampada è forse la più importante: la luce dello spirito di sacrificio deve rischiarare ogni architettura. Esso spinge a offrire cose preziose non già perché sono utili o necessarie: *È lo spirito che, per esempio, fra due marmi entrambi del pari belli, funzionali, durevoli, sceglierebbe il più complesso perché tale'.*

Ma può Dio essere onorato attraverso tali sacrifici? *Ruskin* risponde rinviando alla Rivelazione: nel Levitico si prescrivono offerte immacolate e preziose.

*E 'se, nell'esecuzione di un rito in un tempo qualsiasi, certe circostanze siamo informati o possiamo legittimamente inferire che piacesse a Dio, quelle medesime circostanze dovranno piacergli in*

*tutti i tempi, tanto più se esse non furono essenziali all'umana completezza del rito, e furono anzi aggiunte soltanto perché erano in se stesse piacenti a Dio'.*

Se dunque il tabernacolo nel deserto dovette essere composto di materia eletta, da sacrificare gratuitamente a Dio, gli edifizii d'ogni tempo dovranno essere profusamente ornati. Non si può eccedere nell'ornato, poiché è un sacrificio, al quale non si possono porre limiti.

La seconda lampada è la verità, l'opposto del dolo, degli inganni onde la facciata dissimula la struttura o il materiale, ovvero si approfondono decorazioni non fatte a mano:

*'Come difesi l'espressione dello spirito di sacrificio negli atti e nei piaceri degli uomini, non perché tali atti potessero promuovere la causa della religione, ma perché essi stessi potrebbero così nobilitarsi, del pari vorrei che la lampada o spirito della verità fosse chiara nei cuori dei nostri artisti e artigiani, non perché la verace pratica delle arti possa in alcun modo promuovere la causa della verità, bensì perché vorrei vedere le arti stesse spronate dal senso di cavalleria, essendo mirabile a vedersi come questo principio sia ricco di potenza e di universalità, e come la dignità o il declino d'ogni arte o atto umano sia dovuto in gran parte all'averne fatto conto o all'averlo scordato'.*

Da questo principio della verità deriva la proibizione di usare il ferro. Le leggi della proporzione architettonica sono fondate sui materiali classici e sull'uso dei metalli soltanto nei limiti antichi. La libertà di infrangere le norme di statica che dovevano osservarsi allorquando ci si valeva di materiali classici è un'insidia, perché conduce all'assenza di ogni norma e alla scomparsa dell'architettura come tale. *Ruskin* risolutamente afferma e difende questo pregiudizio. La parola suona come condanna? Egli ne usa nel senso secentesco, quando prejudice significava previdenza. E aggiunge:

*Vorrei rammentare all'architetto, il quale creda che io stia restringendo fuor di necessità le risorse della sua arte, che la massima maestà e sapienza si mostrano, la prima attraverso una nobile sottomissione, la seconda attraverso una attenta previsione di certi limiti volontariamente accettati'.*

Esiste un momento in cui nella storia dell'arte europea si rinuncia al limite, in cui si rovesciano, azione sacrilega per eccellenza, i segni di confine sacri al dio. Gli effetti sono quelli stessi di altre prevaricazioni. Dapprima chi violi il limite nel bere vino ne resta esilarato, come rafforzato, ma pagherà interessi usurari su quel credito. Così l'arte che neghi i suoi limiti è avviata su una china che non potrà non portare all'estinzione. L'ultima somma arte europea, il gotico, dovette soccombere per aver violato la propria verità e i propri limiti.

*Morì non già perché il suo tempo era venuto, non perché fosse disprezzato dal cattolico classicheggiante o aborrito dal fedele protestante. A quello scorno e a quell'orrore sarebbe sopravvissuto, sarebbe rimasto a sfidare con la forza del paragone la snervata sensualità rinascimentale, sarebbe risorto in rinnovellato e purificato onore, con un'anima nuova, dalle ceneri ... Ma non vi rimaneva né sapienza né forza che lo levassero dalla polvere, l'errore dello zelo e la morbidezza del lusso lo abatterono e dissolsero. È bene che ce ne ricordiamo allorché calchiamo la nuda terra delle sue fondamenta e incespichiamo fra le sue sparse pietre. Quegli scheletri spezzati di mura sbrecciate, attraverso le quali gemono i nostri maestrali ... quei grigi archi e quelle quiete navate sotto le quali brucano le pecore, riposando poi sul prato che ha ricoperto gli altari - quei mucchi informi che non sono della terra e che sollevano i nostri campi in distese strane e improvvise di fiori e intralciano i nostri torrenti con pietre che non sono del loro letto, esigono da noi pensieri diversi dal lutto per l'ira che dettò la spoliazione, o per la pavidità che ne suggerì l'abbandono. Non fu il ladro, né il fanatico, né il blasfemo a sigillare la distruzione; la guerra, la rabbia, il terrore avrebbero anche potuto operare i loro disastri e sarebbero pur state risollevate le mura, le snelle colonne si sarebbero di nuovo slanciate in alto sfuggendo alla mano del*

*distruttore. Ma riemergere non potevano dalle rovine della loro verità violata'.*

Ruskin fissa dunque al gotico flamboyant la data di decesso dell'arte cristiana. Dopo sarebbe succeduta un'arte che non poteva non scendere progressivamente la china, mancando a essa i principi rivelati.

Terza lampada è la potenza ovvero il senso d'autorità che proviene da masse chiaramente definite, da chiaroscuri netti. Quarta la bellezza ovvero l'ornamento, *'che deve consistere di attente combinazioni di forme che suggeriscono o imitano le forme più frequenti in natura, fra le quali la più nobile decorazione è quella che ricalca gli ordini maggiori, l'imitazione dei fiori essendo più nobile di quella dei sassi, quella degli animali più nobile ancora...'*

Quinta è la lampada della Vita, per cui l'impronta del ritmo vivente deve imprimersi su ogni oggetto; perciò vanno rifiutate le riproduzioni, i metalli stampati, le pietre artificiali, i bronzi o i legni d'imitazione *'che non ci faranno né più felici né più saggi ... Ma ci renderanno soltanto più banali nella comprensione, più freddi nel nostro cuore, più deboli nel nostro intelletto. E giustamente. Perché non siamo al mondo per far cose nelle quali non si possa approfondire tutta l'anima'*.

Sesta è la lampada della memoria. Che cosa sia questo spirito di memoria, Ruskin spiega rammentando una sua contemplazione delle montagne svizzere: nulla di quanto lo seduceva sarebbe rimasto intatto se quella scena fosse stata ambientata in un continente senza storia. L'architettura deve coagulare quest'aura dei luoghi, alone di reminiscenze, delicatissima patina del tempo. Soltanto chi ha disonorato il focolare oserà infrangerne l'alone, soltanto chi ha tradito gli avi oserà cancellarne le orme. Distruggere monumenti del passato, quali che siano, è un delitto, perché non sono nostri.

Settima lampada dell'architettura è l'obbedienza, grazie alla quale la vita politica ha stabilità, la vita gioia, la fede è accettata e la creazione continuata. Obbedienza e non libertà, osa dire *Ruskin* contro le odi variamente libertarie del secolo shelleyano e byroniano. Contro il poema di *Coleridge* che esalta le libere nubi vaganti nei liberi cieli, *Ruskin* rammenta le caste parole del suo *Herbert* a favore dell'obbedienza.

Ecco la memorabile allocuzione:

*'Se per libertà intendete la disciplina delle passioni, la regola dell'intelletto, la soggezione della volontà, il timore di infliggere e la vergogna di commettere un torto, il rispetto per l'autorità e la provvidenza verso i soggetti, la custodia dei pensieri, la temperanza nei piaceri, perché designate tutto ciò col nome stesso con cui il libertino designa la rapina, lo stolto l'uguaglianza, l'orgoglioso l'anarchia e il maligno la violenza?'*

Guai a chi cerca uno stile nuovo: ci vuole uno stile, quale che sia, come ci vuole un codice di leggi perché soltanto chi sa ubbidire ha il diritto di mutare, ma proprio lui non muterà mai di proposito. Uno stile certo libererà l'artista dal dolore della scelta, fonte di tanta parte dei mali che affliggono l'esistenza.

*Ruskin* fornì gli antidoti a tutti i sofismi con i quali fu avallata la distruzione delle arti nell'Occidente. Altri doveva allineare con la grande opera successiva, *Le pietre di Venezia*. È la fede cristiana un poco pagana dei Veneziani che alimenta l'arte della città; decadrà la bellezza di pietra, nei secoli della decadenza, quando l'occhio veneziano diverrà inca-pace di discernere l'aura degli oggetti, la trasparenza della grazia soprannaturale.

*Ruskin* rivendica il primato dell'arte medioevale, precisamente perché fu una perfetta imitazione della natura. Dovettero restare stupiti i suoi lettori, poiché soltanto col Rinascimento sembra imporsi una vera e propria imitazione della realtà. *No'*, replica *Ruskin*...

*‘decade la fedeltà. Sì certo, l’esteriorità della natura è più accuratamente disegnata, le banalità materiali che si possono sistemare, catalogare, insegnare a qualunque essere diligente, forme di costole, di scapole, di sopraccigli, di labbra, di ricci. Tutto ciò che si può misurare e manipolare, dissezionare e dimostrare, in breve, tutto ciò che è del corpo soltanto, le scuole afferrano e ritraggono. Ma tutto ciò che non è misurabile, tangibile, divisibile, che è spirituale dunque, le scuole smarriscono e cancellano alla vista, eliminando quanto valga la pena di possedere e di registrare, poiché ciò che si può fissare, misurare, sistemare, lo possiamo invero contemplare a volontà nella natura stessa. Ma vogliamo invece che l’arte ci fermi ciò che è fuggevole, lumeggiando l’incomprensibile, incorporando le cose senza misura, immortalando quelle che non hanno durata ... ciò che ha in sé la potenza e lo spirito che l’uomo può attestare ma non pesare, concepire ma non capire, amare ma non limitare, im-maginare ma non definire’.*

Questi imponderabili sono presenti negli antichi, fino all’Orcagna e al Pisano, ma scompaiono allorché sopravvengono i meticolosi copiatori del reale.

Così *Ruskin* insegnò a sdegnare tanto l’imitazione della materia quanto l’astrazione dalla realtà che doveva imperversare, uguale e contraria, nel secolo seguente al suo.

Ma *Ruskin* ebbe il merito di distruggere il mito su cui si regge tutta la gran fabbrica del mondo moderno, l’evoluzionismo, chiave di volta del castello d’Alcina dove tutti paiono irrimediabilmente chiusi ancora oggi, come vi erano imprigionati i contemporanei di *Ruskin*.

La fonte dell’arte è la stessa della religione, la meraviglia, per cui l’uomo, finito, si sente a cospetto di un infinito e gioisce tanto per l’ignoranza quanto per la conoscenza, quanto per la nuova ignoranza. Proprio questa meraviglia è insidiata dall’evoluzionismo.



Nell'opera tarda, *Nel nido d'aquila*, del 1872, *Ruskin* attacca *Darwin*, in nome della concezione goetheana della natura come dispiegarsi di forme che plasmano la materia ma non ne dipendono, provenendo da archetipi immateriali.

*‘Certe bestie debbono scavare con il naso, altre edificare con le code, altre tessere con lo stomaco; le loro capacità sono in genere poche, le loro goffaggini innumerevoli, un leone è sempre imbarazzato quando deve tenere un osso, un’aquila non riesce a strapparne la carne senza scomporsi.*

*Rispetto alle origini di queste fasi variamente goffe, imperfettamente o grottescamente sviluppate, delle forme e delle capacità, non c'è bisogno di porsi domande. Probabilmente la razza umana è destinata a vivere nello stupore e riconoscendo la propria ignoranza, ma se è destinata a penetrare mai i segreti propri o dell'esistenza animale, ci riuscirà mercé la disciplina della virtù, non attraverso le curiosità della scienza ... mai avrete udito un argomento logico a favore del darwinismo, e ne ho udito molti al di sotto del disprezzo. Ad esempio, se copierete varie volte l'ala d'un alcione, vi interesserete di più alla costruzione e alla disposizione dei piumaggi, e forse allora vi volgerete alla descrizione che *Darwin* fornisce della piuma del pavone. Io stesso mi ci indirizzai, sperando di imparare alcune delle leggi vitali che governano la disposizione dei colori. Ma esse vi sembrano ignorate e l'unica nozione che ne ricavo è che i pavoni sono diventati tali dopo essere stati fagiani bruni perché le fagiane brune amano le belle piume. E allora mi dico: ci fu dunque una specie distinta di fagiani bruni nata con occhi veramente notevoli sopra il becco, distinti da una particolarità assai più notevole dell'aver occhi sulle code, se no tutti i fagiani dovrebbero or-mai essere dei pavoni. E tralascio perciò la teoria di *Darwin*'.*

Le certezze e i canoni fermissimi che *Ruskin* offre furono da lui conquistati e mantenuti a prezzo della sua stessa salute.

Verso la fine della vita cadde in frequenti marasmi, come non reggendo al peso di tutto un mondo ostile,

che gli serpeggiava anche dentro come dubbio ed esitazione. Soprattutto lo inquietava il dubbio religioso.

La balda certezza puritana delle Sette lampade fu incrinata dalla contemplazione dell'arte sensuale d'un Tiziano o d'un Veronese. E da riflessioni sull'insufficienza della fede a salvare. Il confidente di questi tremori fu un amico americano, che preservò le memorande lettere a lui indirizzate: *Charles Eliot Norton*.

Leggiamo in una **dell'agosto 1861**:

*'... è per me una scoperta così paurosa vedere come Dio abbia permesso che tutti quanti l'hanno seriamente cercato nel modo più sincero fossero accecati, come puritano, monaco, bramino, chierico, turco siano nomi per varie e diverse follie e ignoranze, come nulla alla fine prevalga se non una fatica costante e mondanamente saggia, agiata, risoluta, impavida, piena di vitalità, affettuosa, compassionevole...'*

La prima scossa l'aveva avuta **nel 1858** a Torino. Ne aveva scritto con un entusiasmo un poco demoniaco, con piglio già nietzscheano:

*'Andai a Torino, dove studiavo Paolo Veronese la mattina e mi recavo all'Opera la sera, per sei settimane. E ho scoperto parecchio, più di quanto si possa mettere in una lettera, e la massima cosa, in fatto di scoperte, in quelle sei settimane, fu che certamente, per essere un pittore di prim'ordine, non si deve essere più, ma anzi un poco maligni e del tutto mondani.'*

Si era trovato nel tempio valdese dove il predicatore inveiva contro l'iniquità, di lì era andato alla Galleria Sabauda dove vide splendere Salomone e la regina di Saba del Veronese nella morbida luce del pomeriggio. La sua integrità puritana ne ebbe una rivelazione di dolci, energiche, ispiranti iniquità. Doveva scontare queste prospettive in una serie di afflizioni anche fisiche. Soltanto verso la fine della vita andò riacquistando la fede perduta, attraverso le esperienze più strane,

attraverso incontri con stigmatizzati e visioni d'un'amica defunta.

Forse fu l'onnubilazione della fede che spinse *Ruskin* a una smodata attività civile e politica; volle restaurare le corporazioni medioevali, fino a istituire la Ghilda di San Giorgio **nel 1874**, una comunità dove le doti che diedero nascita al romanico e al gotico avrebbero dovuto vigoreggiare ancora una volta. Di tutto questo gran daffare pratico rimase una strada, al cui sterro aveva partecipato perfino il giovane *Oscar Wilde*.

Non è a questa caduca parte della sua esistenza che va l'attenzione, ma alla critica che svolse dell'idea stessa di economia politica. Non era il solo a svolgerla; la mente corre subito a Marx. Ma la coincidenza delle avversioni proviene da punti di partenza, da principi opposti.

Per Marx i rapporti di produzione sono il fondamento di ogni fenomeno, la filigrana nascosta di ogni evento; per *Ruskin* la materia è improntata sempre a forme che ne sono indipendenti, il male è sempre una mancanza di forma o una forma maligna.

Marx scardina le teorie degli economisti mediante analisi della merce come feticcio, *Ruskin* mediante prediche puritane che ripetono lo stesso procedimento critico con cui aveva attaccato l'idea di un'imitazione puramente materiale della natura. Esiste d'ogni cosa la forma, che ne è l'essenza e non è misurabile, né tangibile, ed essa va smarrita allorché la cosa sia riprodotta senz'anima, senza entelechia; lo stesso vale per la scienza economica, la quale crede di poter analizzare e riprodurre i rapporti economici prescindendo dagli affetti sociali.

È **del 1862** la grande invettiva contro l'economia politica *Fino all'ultimo*: di che utilità è mai, se non riesce a fornire un criterio nemmeno per risolvere un comune conflitto sindacale?

E infatti:

*la varietà delle circostanze che influiscono sui rispettivi interessi è sì grande che ogni tentativo di dedurre regole d'azione dall'equilibrio dei tornaconti è vano... Il Creatore non intese che le azioni umane fossero guidate dall'equilibrio dei tornaconti, ma dalla bilancia della giustizia. Perciò Egli ha condannato alla futilità i tentativi di determinare il tornaconto. Nessuno potrà mai sapere quale sia il risultato definitivo per sé o per gli altri, riguardo a qualsiasi linea di condotta. Ma tutti possono sapere, e molti di noi sanno, quale sia un atto giusto e quale uno ingiusto... Ho detto bilancia della giustizia intendendo includere nella giustizia anche l'affetto che l'uomo deve all'uomo... e non voglio considerare gli affetti altro che come una forza, non già come di per se stessi desiderabili o nobili o altrimenti buoni in senso astratto. Li voglio considerare soltanto come una forza anormale che rende fallaci tutti i calcoli dell'economista. Esiste un'economia naturale, per cui il lavoro va pagato una certa tariffa, lasciando disoccupato l'operaio cattivo. Il sistema innaturale e distruttivo si ha allorquando l'operaio incapace può offrire l'opera sua a metà prezzo e così prendersi il posto dell'operaio buono o costringerlo con la concorrenza a lavorare per un salario inadeguato'.*

Gli stipendi dovrebbero dunque essere pareggiati e gli operai essere tutti impiegati, quale che sia la domanda del mercato. La ricchezza economica è soltanto l'arte di tener povero il prossimo, è un concetto relativo. La vera ricchezza è la vita, come potere di amare e gioire e ammirare; massimamente ricco è il paese che nutre il massimo numero di esseri nobili e felici e la somma del godimento non dipende dalla quantità di cose assaporate ma dalla vivacità e pazienza del palato.

**Che effetto potevano fare tali allocuzioni al loro tempo?**

Dovevano sembrare un delirio medioevale, e il **2 ottobre 1860** il 'Manchester Examiner and Times' scriveva di *Ruskin*:

*‘Se non lo stronchiamo, le sue parole dementi toccheranno le molle dell’azione in certi cuori e prima che ce ne rendiamo conto una diga morale potrebbe sfasciarsi annegandoci tutti quanti’.*

La diga non si sfasciò e buona parte delle idee di *Ruskin* sono diventate un patrimonio quasi comune e la stessa critica dell’economia politica in se stessa è echeggiata ai nostri giorni. Se deponiamo i vecchi libri di *Ruskin* e leggiamo certe pagine di un economista d’oggi come Walter Adams, non vi troviamo riscoperto lo scetticismo stesso di *Ruskin* verso quella scienza, la medesima taccia d’essere incapace di risolvere i problemi che devastano la società?

L’economia politica e l’estetica sono le due scienze moderne per eccellenza, le due che *Ruskin* intese demolire. Soltanto in rapporto a qualcosa che la trascenda l’economia può avere un senso e soltanto in rapporto a qualcosa che la sovrasti può diventare vitale un’estetica. Il tornaconto alla lunga si dimostra inetto persino a fare i propri affari e il gusto alla lunga non sa neanche discernere il bello dal brutto.

Già nel giovanile libro sui pittori moderni, *Ruskin* aveva additato al disprezzo il gusto:

*‘Toste, gout, gusto in tutte le lingue indica la bassezza intrinseca, perché implica che l’arte dia una sorta di piacere simile a quello che si ha mangiando. E l’educazione moderna, non soltanto nell’arte, ma in tutte le cose che si riferiscano a tale criterio, ha insegnato il gusto in questo senso deleterio, ha instillato la preziosaggine della scelta senza giudizio, la superficialità della creanza senza dignità, la raffinatezza dei modi senza purezza, la grazia dell’espressione senza franchezza, il desiderio dell’amabilità senza amore’.*

Al di sopra dell’arte sta una rivelazione del divino, che sola salva l’arte dalla futilità del buon gusto.

La fulgida ma disordinata prosa di *Ruskin* forse è destinata a sopravvivere grazie a pezzi staccati piuttosto che nella mole intera dei singoli libri. Il lettore d'oggi ha bisogno dell'arte descrittiva di *Ruskin*, poiché con la morte della pittura si è smarrita la presenza fra noi di uomini per i quali l'attenzione era una consuetudine naturale e soltanto raffigurazioni verbali come quelle di *Ruskin* possono sopperire in piccola parte a tale mancanza.

Chi meglio di *Ruskin* può curare la fretta dello sguardo? Invitava i pittori a non seguire le linee di contorno degli oggetti, ma a stabilire con esattezza i rapporti, le distanze fra questa e quella chiazza, fra questa e quella intensità di luce: dalla precisione di questi confronti sarebbero riemersi gli oggetti. Ma soggiungeva che...

*'sul colle di conifere non scorgo soltanto puntini colorati, ma qualcosa che trabocca di essenza di pino; posso dedurne quali pini sieno vecchi e quali giovani, quali deformi e storti e quali viceversa simmetrici e floridi, posso sentire quindi come il sole serale mandi i suoi fili insinuanti fra i rami tenebrosi; altro che meri punti di colore. Eppure non uno dei rami, non uno dei contorni poteva essere ravvisato con esattezza o distintamente disegnato. Perciò, sia che avessi disegnato un pino ben definito, sia invece che avessi tracciato una macchia, sarei stato nel falso, poiché il giusto era un'inspiegabile, quasi inimitabile confusione delle due cose'.*

Questo esempio di affermazioni apparentemente contraddittorie, con cui *Ruskin* rendeva giustizia a situazioni complicate dalla nostra vena contrappositiva, si può moltiplicare. Egli affermava che soltanto la purezza morale rende possibile la grande arte, ma altre volte metteva in luce l'indifferenza dell'artista, che si solleva al di sopra d'ogni criterio etico quando s'innamora di un partito di colori. Il pittore deve diventare un occhio esclusivamente naturale, che lasci piovere i suoi sguardi su giusti e su empì: *'Se un uomo muore ai tuoi piedi, affar tuo non è aiutarlo, ma notare il colore*

*delle sue labbra; se una donna abbraccia sotto i tuoi occhi la sua rovina, affar tuo non è già salvarla, ma osservare come pieghi le braccia. Una faccenda, si direbbe, non particolarmente religiosa o spirituale’.*

D'altra parte guai al pittore morboso: *‘Il potere di colorire dipende dallo stato di salute e dall'equilibrio mentale; da malati o quando si sia affaticati, si discernono male i colori, perciò, benché il colore non sia una prova infallibile del carattere individuale, tuttavia è un segno di salute mentale in una nazione; allorché si versi in uno stato di declino intellettuale, il colore diventa smorto’.*

L'arte è lo specchio della salute morale dell'artista, e della società nella quale egli è fiorito: *‘ciò che la grazia delle maniere e il raffinamento delle abitudini sono in una società, altrettanto rappresentano la linea e il raffinamento della forma nell'associazione di oggetti visibili. Il vantaggio o il danno che nascono dalla ruvidezza, rozzezza, stranezza nei commerci o nelle conversazioni tra gli uomini, sono gli stessi che ne provengono in quanto elementi di una composizione pittorica’.*

Ruskin respinse l'arte moderna che cominciava a compiacersi di chiazze insignificanti, come i neri e turchini delle visioni notturne di *Whistler*, e del pari negava ogni bellezza all'architettura e all'arredamento ottocenteschi: un passo necessario e comune a quasi tutti i pensatori degli ultimi due secoli. Subito dopo però sopravvengono le tentazioni più insidiose. La prima è quella di abbracciare un partito radicalmente diverso dagli errori risaputi e sdegnati.

Ruskin schivò questa trappola:

*‘Quando il desiderio di cambiare diventa il principale e ci curiamo soltanto più di melodie, quadri, scenari nuovi, ogni facoltà di godere la natura o l'arte è smarrita, sostituita dal piacere che può provare un fanciullo coi suoi giocattoli’.* E chi vuole uno stile nuovo in pittura o in scultura? Di uno stile abbiamo bisogno, però. Non importa, purché si abbia un codice di leggi buone, se esse sono

*vecchie o nuove, straniere o nazionali, romane o sassoni, normanne o inglesi. Ma occorre che si abbia un codice di un genere o l'altro e che quel codice sia applicato da un punto all'altro della nazione... L'originalità dell'espressione non dipende dall'invenzione di parole nuove, né quella poetica da nuovi ritmi, o in pittura da colori nuovi o nuovi modi di usarli'.*

In *Histrion Pound* scrisse:

*Nessun uomo ha osato scriverlo finora,*

*Ma io so come avviene che le anime dei sommi*

*Talvolta ci attraversino*

*Ed ecco, siamo disciolti in loro, non siamo*

*Se non riflessi delle anime loro.*

Fra quanti l'animo di *Ruskin* riattraversa spicca il futuro alunno di *Gurdjieff*, *A.R. Orage*, il quale **nel 1911** su *'The New Age'* con sdegno ruskiniano ribiasimava l'arte naturalistica, illusa di risolvere in fatti materiali la psiche mercé quell'autopsia che è l'analisi psicologica, che l'anima informulabile è soggetto, predicato, oggetto dell'arte.

*Euripide* nel dramma per primo procurò di sostituire all'anima un'idea; da tale errore si cala sempre più in basso, fino all'arte nutrita di morale o di politica. L'estetica di *Orage* rinvia a ciò che trascende l'estetica, al rito che ciba la psiche ed è l'archetipo di ogni arte, così la sua economia rimanda a ciò che trascende il tornaconto.

Già *A.J. Pentey* in *The Restoration of the Guild System* **nel 1906** aveva ripronunciato le lodi della Ghilda, custode del giusto prezzo. Con *S.G. Hobson*, *Orage* propose che lo Stato acquistasse le industrie per affidarle alle Ghilde



composte di tutti coloro che in un territorio producessero un certo bene, secondo un patto che impegnasse alla qualità del bene, al giusto prezzo, al mantenimento di tutti i membri, all'elezione dei dirigenti. Il motto di questo sogno fu cavato ruskinianamente dall'Ecclesiastico (38, 31-32):

‘Tutti costoro nelle proprie mani sperano e ciascuno è saggio nel suo mestiere. / Senza di loro nessuna città può essere costruita’.

Ma come avrebbe potuto funzionare un tale ordigno giuridico, se l'evoluzione tecnica doveva continuare e accelerarsi, suggerendo investimenti via via diversi, costringendo le Ghilde a una metamorfosi incessante, cui non avrebbe risposto il loro assetto, fatto per un mondo tanto più placido?

*Orage* finì con l'arrendersi all'estinzione del 'guild socialism', dicendo che quel seme soltanto in una società permeata di religione sarebbe cresciuto, mentre *la religione per la cosiddetta mente moderna è l'ultima invece della prima risorsa contro la disperazione*'. Soltanto riscoprendo il Fine che è l'Origine si può avere una scienza dei fini minori.

**Il sogno di Ruskin solleciterà ancora chissà quante volte nell'etere e ancora, nuovamente, ci si aggirerà nei suoi labirinti.**

(E. Zolla)