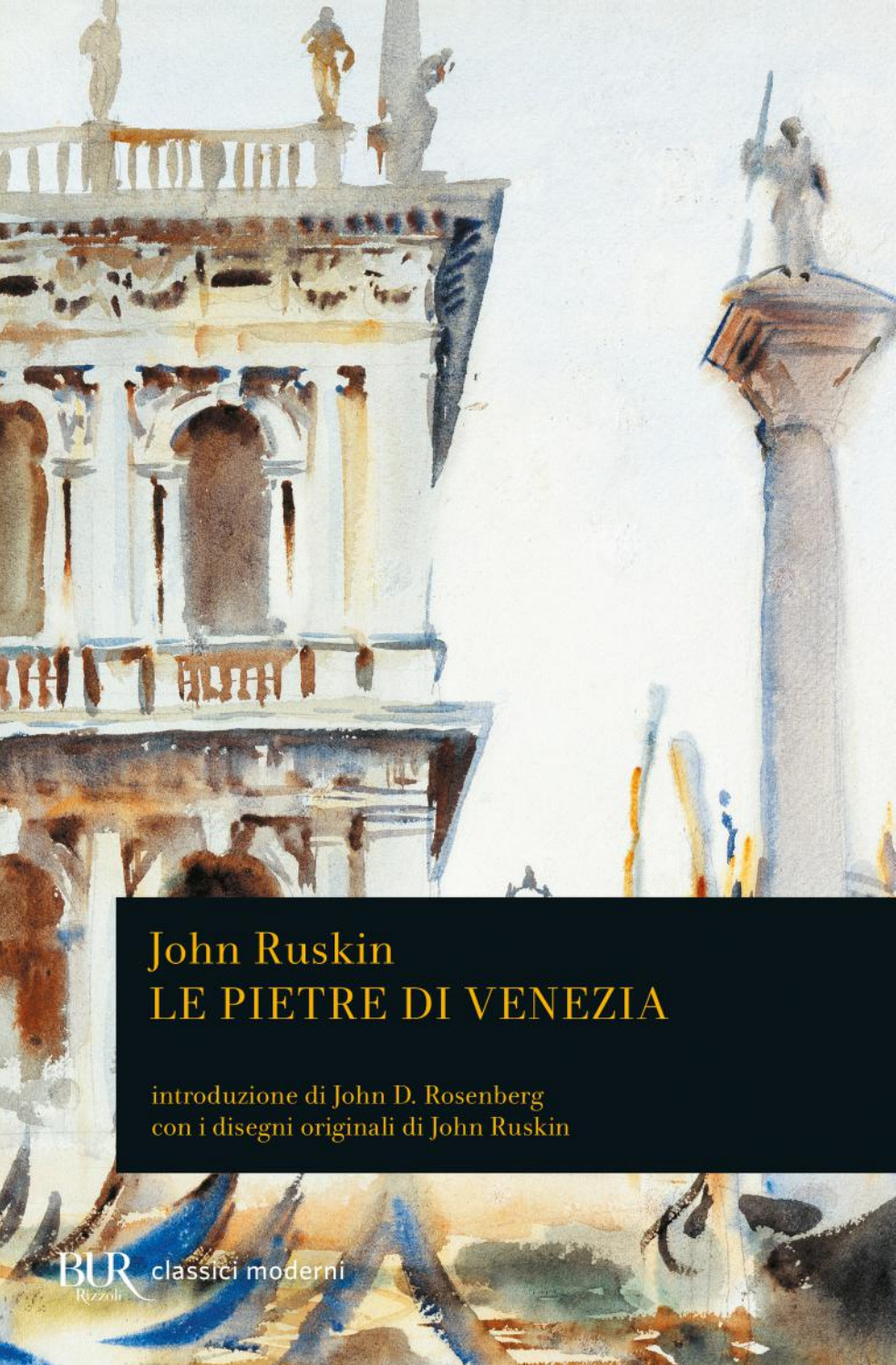


A watercolor illustration of Venetian architecture. On the left, a multi-story building with arched windows and a balcony with statues. On the right, a tall column topped with a statue. The style is soft and painterly, with visible brushstrokes and a muted color palette of blues, browns, and greys.

John Ruskin LE PIETRE DI VENEZIA

introduzione di John D. Rosenberg
con i disegni originali di John Ruskin

BUR
Rezzoli

classici moderni

John Ruskin

LE PIETRE DI VENEZIA

Introduzione di John D. Rosenberg
Con i disegni di Ruskin

Proprietà letteraria riservata
© 1987 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano
© 1997 RCS Libri S.p.A., Milano
© 1972 Columbia University Press
Per l'introduzione di John D. Rosenberg

ISBN 978-88-17-16584-6

Titolo originale dell'opera
The Stones of Venice

Prima edizione BUR 1987
Nona edizione BUR Classici moderni novembre 2013

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

RUSKIN A VENEZIA: LE PIETRE DI PARAGONE

I

Il visitatore sensibile o è respinto da Venezia oppure, di buon grado, le si assoggetta per poi godere della propria resa. È impossibile l'indifferenza verso una città che, in maniera così violenta, assale i sensi e che concentra, in poche miglia quadrate di acqua salata e di pietra, considerevoli frammenti della storia religiosa ed estetica europea. Offesi oppure sedotti, si è non di meno stimolati dal rigoglio di avarizia e di arte, di sagacità e di fede che riempiono le chiese veneziane con il bottino delle Crociate e che misero in grado una genia di irriducibili affaristi di creare una città di fantasia e di grazia squisita.

Mary MacCarthy, la più moderna e brillante cronista di Venezia, si spazientisce con le tirate di Ruskin contro gli empi lussi della città nella sua decadenza, qualificandolo «sorpasato Geremia». Ma se Ruskin scrive a volte in *The Stones of Venice* (*Le pietre di Venezia*) come irato profeta per rimproverare l'infedeltà di Venezia e la perdita della sua bellezza, le ha composto pure il Cantico dei Cantici. Il Geremia parla nel volume finale: un sermone furente, eccentrico e brillante sulle *pietre*, con il quale castiga la Venezia rinascimentale. Ma per la città bizantina e gotica, Ruskin sente e comunica la passione dell'amante che anatomizza, tratto dopo tratto, le doti dell'amata. «C'è in me un forte istinto» scriveva a suo padre nel 1850 «che non so analizzare – a disegnare e a descrivere le cose che amo... una sorta di istinto come quello del mangiare e del bere. Mi piacerebbe disegnare tutto S.

Marco – pietra dopo pietra – per ricrearlo nella mente – sfumatura dopo sfumatura.»

Quando a Venezia Ruskin scriveva il libro, era di fatto più coniugato con la città che con la moglie. Stranamente dimentico di lei, egli era appena sfiorato dalla lusinghiera attenzione che l'aristocrazia inglese e austriaca rivolgeva a Effie Gray durante i balli mascherati e negli incontri all'opera, dove lei splendeva; ma Ruskin li frequentava di malavoglia, e più di una volta se ne era andato presto e solo per godersi in pace il suono del mare che lambiva la città, o per godersi gli effetti del chiarore lunare che inondava la laguna. Le lettere e i diari lo mostrano, in più, preso interamente dalla città e del tutto immerso nel grande sforzo della mente e dell'immaginazione con le quali decifrava e ricreava in maniera splendida il passato di Venezia. L'unico matrimonio non fu mai consumato; l'altro diede a una città il monumento più elaborato ed eloquente della nostra letteratura.

Malgrado la mole, *Le pietre di Venezia* costituiscono uno dei libri più metodici di Ruskin. I fatti che egli ammassava si adattavano ad uno schema prettamente storico, attraverso il quale egli traccia la fondazione della città, il periodo bizantino e gotico e il passaggio al Rinascimento. In aggiunta all'unità cronologica, *Le pietre di Venezia* possiedono unità di tema: «La connessione dell'arte di Venezia con la sua indole» scriveva «è il soggetto chiave del libro, e quello della vita dell'operaio con il suo lavoro... è il principio pratico più importante ivi sviluppato». Ambedue le idee ebbero origine da *The seven Lamps of Architecture* (*Le sette lampade dell'architettura*), dove Ruskin aveva asserito che l'architettura di una nazione rispecchia con cura la vita morale propria, e che «la domanda giusta da porre riguardo ad ogni ornamento è semplicemente questa: fu esso fatto con gioia – fu felice l'esecutore mentre era all'opera?». Questo ultimo punto, quasi un *a parte* nel primo libro, divenne la fonte del grande capitolo centrale delle *Pietre di Venezia*, «La natura del Gotico», e a sua volta condusse Ruskin, tra il 1860 e il '70, all'assalto radicale contro la struttura economica e sociale dell'Inghilterra.

Le reali pietre di Venezia servirono a Ruskin come pietre di paragone che confermavano i principi delle *Sette lampade dell'architettura*. Le digressioni furono tenute a freno dal fluire ordinato della storia veneziana e dalla esigenza di una tesi da mantenere in maniera coerente. Ma in luogo di una unità tediosa sul tipo della cronaca, egli riuscì ad evocare un dramma tipo quello allegorico, in cui la sequenza dei dogi e degli stili segna non soltanto i momenti della storia di Venezia, ma anche le forze che lottano per l'integrità estetica e in vero per la sopravvivenza della città stessa.

Un senso quasi nevrotico di urgenza e di missione guidava Ruskin ai lavori di ricerca a Venezia. Dalla prima gioventù era stato perseguitato dal passo evangelico di S. Giovanni che ci ingiunge di compiere il lavoro di colui che ci ha mandato, poiché «giunge la notte quando nessuno può lavorare». Verso i venticinque anni aveva scritto nel diario dei «grandi passi» che aveva già percorso verso la tomba e dell'ombra che la morte gli gettava addosso «attraverso il miraggio degli anni». Conscio prematuramente del naufragio delle stagioni dentro se stesso, con intensificato allarme reagì alle rovine del tempo e alle balordaggini dei restauratori che incontrava dappertutto nel continente. Dobbiamo a Ruskin, più che a qualsiasi altro, la sostituzione della concezione storica all'alterazione capricciosa e il desiderio di preservare anziché «restaurare» i monumenti del passato. Ma tanto gli siamo debitori del disgusto per ogni deterioramento, quanto gli dobbiamo l'amor d'arte per l'entusiasmo particolare che rese così impellente la causa per la preservazione.

Le stesse opere d'arte che egli voleva comprendere di più, «sfumatura per sfumatura», correvano chiaramente il pericolo di essere perse. Dei secchi raccoglievano l'acqua piovana che colava dai soffitti nelle sale del Tintoretto nella Sacrestia di S. Rocco; grandi crepe erano apparse sulla parete del Palazzo dei Dogi. Il semplice fervore sensuoso, che i marmi e le tele di Venezia gli suscitavano, si univa a un dovere categorico: il sacro salvataggio della città e delle sue doti dai guasti del tempo.

Questo senso di urgenza lo pose in grado di completare l'enorme lavoro erudito del libro e di comunicare pure un

sentimento di contatto vitale con la sua materia. Nel 1852 scriveva al padre di aver esaminato pezzo per pezzo edifici che coprivano cinque miglia quadrate, e di aver letto quaranta volumi negli archivi cittadini, e di avere eseguito elaborati disegni architettonici – tutto mentre decifrava la cronologia controversa dei ricercatori veneziani, e componeva il libro. Solo l'indice al volume finale contiene ottanta pagine di informazioni dettagliate quasi su ogni edificio importante di Venezia. E Ruskin ammassò circa seicento pagine, in quarto, di note, e altrettanti disegni in aggiunta a quelli inseriti nel testo. Tuttavia se *Le pietre di Venezia* sono opera di erudizione, sono anche molto di più: un'insigne opera d'arte. Quando apparve il libro, gli architetti professionisti furono colpiti dalla capricciosità di Ruskin nel lodare la goffa cattedrale di S. Marco «in diretta opposizione a ogni altro critico e studioso di architettura che aveva parlato dell'edificio». L'immagine ruskiniana di Venezia risultava radicalmente fresca e brillante quanto la visione di Turner del mare e del cielo della stessa città.

Per qualche processo non analizzabile Ruskin trasformava le centinaia di pagine in quarto, i tracciati delle modanature e il conto delle colonne in un libro stimolante. Considerate, per esempio, le accurate misure delle maree che egli compilò nei suoi taccuini, dentro e attorno alla città. Nessun materiale poteva essere meno promettente. Ma nel capitolo che racconta la fondazione di Venezia, il fluire di queste acque – «la brezza salata, il lamento dei bianchi uccelli marini, i gruppi di erbe nerastre che si staccano uno dall'altro e scompaiono gradatamente all'avanzare della marea» – ci convince della presenza storica della città e di essere noi stessi i testimoni di una vera nascita. Con una frase o due, Ruskin dissipa l'immagine veneziana da cartolina illustrata per descrivere poi una topografia brulla e ostile di piane salate e di insenature attraverso cui l'azione delle maree era appena sufficiente da permettere il rifluire dell'acqua e lo sgombrò dei rifiuti, ma abbastanza limitate da immunizzare l'insediamento appena fondato contro l'attacco dal mare. Si mostra così il primario carattere della città che dipende da un accidente naturale regolato in maniera precaria.

Più che l'estensione dell'evento, entusiasmo e scrupolo di intuizione conferiscono autenticità al libro di Ruskin. Questi aveva il senso del particolare da romanziere, del poeta aveva il coinvolgimento di suoni, immagini e odori che fissano un'esperienza nella coscienza. Nel secondo volume, prima di coinvolgere il lettore nella illustrazione della chiesa madre di S. Donato, descrive un viaggio in gondola per i canali di Murano. Incrocia delle donne sedute sulla soglia di casa, operai delle vetrerie intenti al vaglio della polvere di vetro sul marciapiede, barconi carichi di grandi barili d'acqua dolce, un ponte con un piccolo leone dai muri imbiancati e scintillanti sull'acqua verde; ode le grida, «risuonare lontano per il canale affollato, dei venditori di fichi e uva, di meloni e crostacei», grida che si mescolavano con altre ancor più violente e strane che negano la frase negletta stampigliata in nero sui muri delle case: *Besteme non più: Lodate Gesù*.¹

Ma il lettore si stancherebbe di queste immagini frammentarie di Venezia, per quanto vibranti di verità, se non rientrassero in un più vasto disegno significativo. Si avvertirebbe la stessa fatica se Ruskin avesse insistito solo sullo schema astratto – la correlazione dell'arte di Venezia colla sua indole morale – senza sorprenderci costantemente col colore, la vivacità e i suoni della città. Il discorso sullo splendore e la decadenza di Venezia è pronunciato *in situ*.

Le magnifiche cadenze del capitolo d'apertura introducono ritmi di quel più vasto disegno:

Dal giorno in cui gli uomini hanno affermato il loro dominio sul mare, tre Stati degni d'essere ricordati, sono sorti sopra le sue sabbie: Tiro, Venezia ed Inghilterra.

Il crollo del primo è stato annotato forse con le parole più commoventi mai profferite contro città straniere dai Profeti di Israele. Venezia, che gli succede,

¹ In veneziano nel testo, così «Besteme» [N.d.T.].

giace ancora dinanzi ai nostri sguardi come era nel periodo finale della sua decadenza: un fantasma sulle sabbie del mare, così debole, così silenziosa, così spoglia di tutto all'infuori della sua bellezza, che qualche volta quando ammiriamo il suo languido riflesso nella laguna, rimaniamo incerti quale sia la città e quale sia l'ombra.

Le linee di questa immagine evanescente sembrano tracciare un monito espresso «dalle onde veloci, che scandiscono come campane funebri il loro frangersi contro le PIETRE DI VENEZIA».

Il primo capitolo delinea nel profilo più breve le epoche più importanti della storia di Venezia, dalla fondazione della città nel V secolo al decreto napoleonico, alla fine del XVIII secolo, che scioglieva la Repubblica. Più che trasmettere una serie di fatti, il capitolo evidenzia la loro importanza nei confronti del destino, le arti e la vita morale d'Europa. In questo dramma il Palazzo dei Dogi assume il ruolo centrale. Dopo che il potere e la religione dell'Impero romano furono «posti a dormire in un sepolcro scintillante», le spade dei Lombardi e degli arabi sorsero contro la sua dorata paralisi. Opposti per carattere e missione ma simili in splendida potenza,

vennero dal Nord e dal Sud, il torrente di ghiaccio e quello di lava, si incontrarono e si contesero le rovine dell'Impero Romano; ed il vero centro della lotta, il punto di riposo di ambedue, l'acqua morta dei molinelli contrastanti è Venezia, carica di frammenti delle rovine romane.

Ruskin legge nelle successive modificazioni del Palazzo il fiorire e il crollo della città. Il carattere bizantino dell'edificio rimase essenzialmente inalterato fino al 1301, quando fu iniziata la prima aggiunta gotica. Nel 1423, quando il Gran Consiglio si adunò nella Sala appena completata, la parte gotica aveva assunto la forma finale. Questo periodo segna, per Ruskin, l'apice dello splendore veneziano come centro delle arti, del potere come nazione e della fede. Il tema del libro è la necessaria dipendenza dei primi due sull'ultima. Nell'anno seguente al completamento della Sala gotica, ebbe corso il decreto del Consiglio di ricostruire il vecchio Palazzo. Il primo colpo inferto

al Palazzo suonò come «il rintocco funebre dell'architettura veneziana e della stessa Venezia».

La data di quel colpo ricorre come un ritornello per *Le pietre di Venezia*. Nel 1423 il grande doge Tomaso Mocenigo morì, la sua morte segnò il «visibile inizio» del crollo di Venezia. Ruskin pone a contrasto la sua tomba con quella del doge Andrea Vendramin, che morì nel 1478 e che, dopo un regno breve e disastroso, fu pure sepolto nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo. Salendo una scala, Ruskin esaminò la mano dell'effigie di Vendramin volta verso lo spettatore. Arrampicandosi più in alto, e cercando la sua compagna, trovò che non ve n'era nessuna; l'effigie è un semplice blocco nel lato più interno. Il volto, pesante e sgradevole nei lineamenti, «è reso mostruoso dalla semiscultura».

Ruskin vide riflesso in questo monumento semi-intagliato il disprezzo e l'insensibilità della Venezia rinascimentale, e come simbolo di infedeltà interpretò similmente il ritratto eseguito da Tiziano del doge Antonio Grimani, inginocchiato davanti ad una immagine non convincente della Fede. Le osservazioni religiose esteriori erano rimaste strette; i senatori e i dogi erano ancora dipinti in preghiera innanzi alla Vergine e a S. Marco. Ma tra la nascita di Giovanni Bellini nel 1423 e quella di Tiziano nel 1480 la fede era morta e il formalismo aveva preso il suo posto. Così nel dipinto di Tiziano la figura davanti alla quale si inginocchia il doge è un ritratto scadente dell'ultima delle graziose modelle di Tiziano. La Fede era diventata carnale.

Il declino parallelo della fede e dell'arte a Venezia, scrive Ruskin, era rispecchiato in tutta Europa. L'architettura gotica, anche prima che fosse soppiantata dalla «rigidità» del Rinascimento, si era dissolta in spire e fogliami innervati e stravaganti. In arte, le mitologie malintese in un primo momento, furono poi pervertite in molli sensualità che presero il posto dei soggetti religiosi.

Divinità senza potere, satiri senza sapore campestre, ninfe senza semplicità, uomini senza umanità s'adunano in gruppi inconcludenti per rappresentare soggetti osceni e assurde sculture ingombrano le strade.