

KEN JACOBSON, JENNY JACOBSON, *Carrying Off the Palaces. John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, Additional research on Italian daguerreotypists by Gabriella Bologna, Essay on conservation of daguerreotypes by Angela Arribas, Quaritch, London 2015, 406 pagine, 275 illustrazioni nel testo e 325 illustrazioni del catalogo dei dagherrotipi noti collezionati da Ruskin.

« Had I supposed myself to possess the power of becoming a painter, I should have devoted every available hour of my life to its cultivation, and never have written a line. But the power of drawing, with useful accuracy, objects which will remain quiet to be drawn, is within every one's reach who will pay the price of care, time, and exertion. This price I have paid; and I trust, therefore, that the drawings which either now, or at any future period, I may lay before the public, will not be found deficient in such ordinary draughtsmanship as may be necessary to the fulfilment of their purposes; while, on the other hand, they will never lay claim to any higher merit than that of faithful studies.

I never draw architecture in outline, nor unless I can make perfect notes of the forms of its shadows, and foci of its lights. In completing studies of this kind, it has always seemed to me, that the most expressive and truthful effects were to be obtained (at least when the subject presented little variation of distances) by bold Rembrandtism ; that is to say, by the sacrifice of details in the shadowed parts, in order that greater depth of tone might be afforded on the lights. Studies made on such a system, if successful, resemble daguerreotypes; and those which I have hitherto published, both in the 'Seven Lamps', and in the text of the present work, have been mistaken by several persons for copies of them. Had they been so, I should certainly not have stated them to be copies of my own drawings; but I have used the help of the daguerreotype without scruple in completing many of the mezzotinted subjects for the present series; and I much regret that artists in general do not think it worth their while to perpetuate some of the beautiful effects which the daguerreotype alone can seize.»

Ruskin, *Examples of the Architecture of Venice Selected and Drawed to Measurement from the Edifices*, London 1851, preface

Questo libro, frutto di passione e di rigore storico scientifico, merita di essere celebrato come un evento esemplare nella storia della storiografia della fotografia.

Gli autori, biofisici inglesi e studiosi di storia della fotografia, hanno acquistato nel 2006 a un'asta nel villaggio inglese di Penrith (Cumbria) una scatola di legno contenente 188 dagherrotipi definiti dalla casa d'aste come «photographs on metal», avendo avuto l'intelligenza di riconoscere che essi avevano fatto parte della collezione di John Ruskin. La vicenda della «Penrith Collection» è - secondo uno spirito che impronta più o meno velatamente tutto il testo del volume - dettagliatamente e vividamente (non senza qualche punta di arguzia) riferita nella prefazione, in cui essi rintracciano anche la provenienza della scatola da un'asta del 1931 di oggetti provenienti dalla residenza di Ruskin a Brantwood.

Successivamente alcuni dagherrotipi della collezione sono stati esposti in alcune mostre, per esempio *Voir l'Italie et mourir* curata da Guy Cogeval e Ulrich Pohlmann (Musée D'Orsay, 2009).

Il primo capitolo ripercorre la vita di Ruskin per individuare le tracce del suo interesse per la fotografia. È stato a Oxford, probabilmente nel 1840, che Ruskin ebbe, come ricorda egli stesso, il primo incontro con la fotografia, grazie ad alcuni dagherrotipi inviatigli da amici parigini. Gli autori suggeriscono con convincenti argomentazioni che due dagherrotipi di Lerebours, ora conservati nell'Oxford Museum of the History of Science, ne facessero parte (fig. 14; p. 2 e nota 9 a pag. 216). Nel 1845, a Venezia, Ruskin scoperse poi alcuni dagherrotipi che lo entusiasmarono e lo incoraggiarono a confermare uno stile di disegno realistico che egli aveva già sviluppato. Nei quattordici anni seguenti egli acquistò, commissionò e realizzò dagherrotipi.

Nel secondo capitolo, dedicato ai decisivi viaggi in Italia nel 1845 e nel 1846, gli autori argomentano l'attribuzione di almeno 11 dagherrotipi della «Penrith Collection» al «poor Frenchman» dal quale Ruskin acquistò a Venezia un certo numero di dagherrotipi (probabilmente una ventina). Gli autori si impegnano a dimostrare che altri dagherrotipi veneziani sono stati poi realizzati dal «Frenchman» su istruzioni di Ruskin. La presenza di persone in alcuni dei dagherrotipi di soggetti veneziani è, secondo loro, «an indication of the fact that they were produced before Ruskin could make the daguerreotypist aware of his preference for images devoid of human presence.» (p. 20).

Molti dagherrotipi veneziani del 1845, attribuibili al 'Frenchman', e del 1849-52, attribuibili a Ruskin e Hobbs, mostrano inquadrature angolate e linee non verticali giustificabili secondo Ruskin per le ragioni addotte in *The Seven Lamps of Architecture* (1855): «I would particularly desire to direct the attention of amateur photographers to this task; earnestly requesting them to bear in mind that while a photograph of landscape is merely an amusing toy, one of early architecture is a precious historical document; and that this architecture should be taken, not merely when it present itself under picturesque general forms, but stone by stone, and sculpture by sculpture; seizing every opportunity afforded by scaffolding to approach it closely, and putting the camera in any position that will command the sculpture, wholly without regard to the resultant distortions of the vertical lines, if once the details are completely obtained.» (cit. a p. 30).

« A present-day visit to Venice - osservano gli autori - reveals that a surprising number of daguerreotypes in Ruskin's collection simply could not have been taken from Venetian public thoroughfares.» (p. 74). In alcuni casi per ottenere l'immagine voluta in dagherrotipo fu necessario utilizzare impalcature (esempio: fig. 49, Palazzetto Foscola-Corner, Campo Santa Maria) o punti di vista da finestre o dal tetto di case fronteggianti il soggetto (esempio: figg. 52-54, finestre in Campiello delle Strope). «The singularity of those images [...] and the unlikelihood of their achieving commercial success suggests that many of the earliest Venetian daguerreotypes in Ruskin's collection were executed under his guidance if not by his own hand. Even those fortuitously purchased before Ruskin presumably took charge of the subjects and the compositions merit a degree of credit to the young art critic for the discovery of a fine but largely unrecognised daguerreotypist.» (p. 31).

Gli autori argomentano con rigore logico e in maniera convincente (pp. 35-40) la possibilità che il «Frenchman» dagherrotipista autore di vedute di Venezia (1845) e di Firenze (1846) collezionate da Ruskin sia da riconoscere nel Cavalier Iller. Nella collezione Ruskin (Ruskin Foundation) è peraltro presente un dagherrotipo della porta Nord della cattedrale di Firenze firmato da Iller (fig. 81). Iller, che ebbe atelier a Firenze almeno dal marzo 1844, ed era finora poco noto o malnoto benché citato da Sutton (1867) e da Brogi (1895), è studiato dagli autori con filologica ricchezza di dati e attenzione critica.

Durante il viaggio del 1846, Ruskin acquisì alcuni dagherrotipi oltre che grazie a Illier anche grazie a Fortunato Lasagna, la cui firma e la data compaiono su tre dagherrotipi del San Michele di Lucca (cat. nn. 157, 159, 161), che presentano un taglio molto particolare. Gli autori arguiscono: «It seems highly improbable that Lasagna would capture such unconventional views of the church without Ruskin's specific instructions.» (p. 41). Dagherrotipi di Firenze, Pistoia, Lucca, Siena e Pisa, riferibili alla stessa data, sono attribuiti dagli autori alla collaborazione tra Ruskin e il cavalier Illier (pp. 41, 42). Un passaggio di *The seven Lamps of architecture* riguardante due immagini incise del campanile di Giotto attesta che almeno alcuni di essi furono realizzati con la supervisione di Ruskin («enlarged and adapted from daguerreotypes, taken under my own superintendence.»); inoltre in una nota di *Fors Clavigera* egli afferma di aver realizzato un dagherrotipo in Pisa nel 1846 circa.

Il terzo capitolo riguarda i dagherrotipi di Rouen, delle Alpi e di Venezia nel periodo 1848-1852.

Nella stampa del tempo si legge che in un meeting della Graphic Society del maggio 1847 Ruskin mostrò «several French Daguerreotypes [sic]».

Sembra che Ruskin abbia acquistato un apparecchio dagherrotipico formato un quarto di lastra nel 1849 e abbia appreso ad usarlo insieme al suo servitore John Hobbs. A una data non nota Ruskin acquistò un apparecchio per dagherropi formato mezza lastra (12x16 cm), utilizzato con Hobbs e poi largamente, dopo la partenza di Hobbs per l'Australia nel 1851, con il nuovo assistente Frederick Crawley. Molte note del diario di Hobbs e di quello di Ruskin testimoniano difficoltà e successi nell'uso dell'apparecchio durante il viaggio in Svizzera nel 1849, del quale nella «Penrith Collection» si ritrovano tre dagherrotipi (cat. nn.

241, 242, 247). Nei viaggi a Venezia del 1849-50 e 1851-52 Ruskin e Hobbs ripresero vari dagherrotipi, caratterizzati da imperfezioni tecniche e da un gusto ruskiniano per vedute di dettaglio ravvicinate (figg. 96, 97) o per vedute atmosferiche direttamente ispirate all'esempio di Turner (figg. 107-108, 109-110).

Altri dagherrotipi, tecnicamente e formalmente più brillanti e perfetti, fra cui quello raffinatamente colorato a mano del Palazzo Loredan dell'Ambasciatore sul Canal Grande sono attribuiti dagli autori ancora a Illier (p. 168 e figg. 92, 100-104).

L'insieme dei dagherrotipi di Venezia della collezione Ruskin relativi ai viaggi tra il 1845 e il 1852 «resulted in perhaps the largest body of surviving daguerreotypes (137 plates) assembled by one individual portraying any city in the world.» (p. 64).

Il quarto capitolo concerne i dagherrotipi del periodo 1854-1858 frutto della collaborazione di Crawley. È individuato un gruppo di dagherrotipi di Rouen, Chartres, Thun, Fribourg e Sion riferibili al viaggio del 1854.

Alcune riprese di città svizzere sono proprie di quello che stava diventando «the vertiginous style» di Ruskin, vedute dal basso e dall'alto in forte scorcio, come nella serie di Friburgo (che conta circa trenta dagherrotipi) nell'ambito del progetto irrealizzato di emulare le *Picturesque Views of England and Wales* di Turner (fig. 140, 141, 146).

Le vedute della Cattedrale di Strasburgo (1856, fig. 134), della facciata laterale sul canale del veneziano Palazzo Ducale (fig. 136), il dettaglio della cattedrale di Rouen (fig. 137) o lo studio della facciata sud di S. Marco sulla Piazzetta (cat. n. 26) sono tour de force che nei loro risultati di straordinari effetti luministici possono essere riferiti anche a una geniale reminiscenza della pittura di Turner.

Nelle vedute di paesaggi alpini Ruskin adotta composizioni ardite non convenzionali in cui dominano elementi fortemente evidenziati e spesso astrattamente organici, come nelle vedute della Cascade du Dard (fig. 127, 128) o delle rocce a Ardon (Valais, fig. 170).

«His nature-study daguerreotypes known prior to 2006 comprised some beautiful but conventional works like his view of the Mer de Glace at Chamonix (fig. 124) but also included one unorthodox essay in sheer rock (fig. 170), which seemed merely puzzling as an isolated subject within Ruskin's oeuvre. Studying the Penrith daguerreotypes views alongside the examples at the Ruskin Library provides evidence that these idiosyncratic views were more the rule than the exception in Ruskin's landscape work with the daguerreotype camera.» (p. 93).

L'alternarsi e il coesistere di interesse per la veduta ravvicinata del dettaglio e di effetti pittorici trova a volte momenti di saldatura come nella veduta di barche ad Arona (fig. 111) così come negli acquarelli di Bellinzona (fig. 158), collegati a un dagherrotipo della roccia del castello che ripropone il gusto per l'astrazione organica (fig. 156). La coesistenza delle due sensibilità può essere rapportata all'ammirazione di Ruskin da una parte per la visione fluida e velata di Turner, dall'altra per la percezione chiara e dettagliata dei preraffaelliti. Ed è da ricordare, aggiungiamo, che per designare il centro della sua concezione dell'arte egli utilizza il termine «cloudiness».

Gli autori notano la presenza di dagherrotipi realizzati fra il 1854 e il 1858 da Ruskin e Crawley di un certo numero di casi in cui l'immagine è parzialmente fuori fuoco (figg. 173,174) e si chiedono se ciò sia dovuto a difficoltà tecniche degli operatori o sia voluto, propendendo per questa seconda ipotesi, con argomentazioni non del tutto convincenti (pp. 118-123). Mancano peraltro considerazioni sulle diverse focali utilizzate per i dagherrotipi Ruskin.

La questione dell'autorialità che concerne i dagherrotipi della collezione rimane aperta ma gli autori sottolineano che più volte nei suoi testi, in note e lettere Ruskin usa l'espressione: «I daguerreotyped...» o simili.

Nel capitolo 5 studia il rapporto tra la produzione internazionale nota di dagherrotipi di vedute e quelli di Ruskin. Gli unici casi di consonanza sono quelli di Ellis (159 dagherrotipi

di soggetti italiani) e soprattutto di De Prangey (oltre 800 dagherrotipi), con il quale sono rilevate analogie nella scelta dei soggetti e nell'interesse per il dettaglio architettonico ravvicinato (figg.193-202) nonché per aspetti di formazioni geologiche (figg. 203, 204).

Il capitolo 6 indaga le relazioni di Ruskin e dei suoi dagherrotipi con il largo circolo di suoi amici e colleghi che fecero uso dell'apparecchio fotografico, e quindi con la Graphic Society, nell'ambito della quale mostrò anche i suoi dagherrotipi accanto a suoi disegni; con l'amico pittore Edward William Cooke, le cui note di diario testimoniano di un interesse per la fotografia parallelo a quello di Ruskin; con alcuni pittori preraffaelliti che praticarono e utilizzarono la fotografia; con Stillman, con il quale compì un viaggio nelle Alpi nel 1860; con personalità di Oxford e in particolare con John Parker; con il Working Men's College londinese. Gli autori concludono: «The extent of the Ruskin's 'photographic circle' is one of several revelations that have emerged from the discovery of the Penrith Collection, which has provided a major additional resource and new impetus for the investigation of the depth of Ruskin's commitment to photography.» (p. 160).

Il capitolo 7 dimostra con nuovi importanti e abbondanti elementi che l'interesse di Ruskin per la fotografia non rimase circoscritto al dagherrotipo. Egli si interessò al calotipo (pensando di utilizzare egli stesso il nuovo procedimento) almeno fin dal 1848 e ne sottolineò l'utilizzazione in *Examples of the Architecture of Venice* (1851) (p. 163-165).

Il rinvenimento della «Penrith Collection» ha permesso di capire l'importanza di 23 stampe su carta salata che possono essere state riprese da Ruskin e/o da uno dei suoi domestici assistenti e si rivelano essere copie di dagherrotipi veneziani della collezione (figg. 216-218). Esse consentono anche importanti considerazioni sulle condizioni dei dagherrotipi di cui sono copia.

Alcuni documenti testimoniano l'attitudine di Ruskin concernente l'incarico di realizzare dei calotipi, indicando con precisione il punto di vista, le condizioni di luce e la composizione richiesti. «It seems likely that he would have taken the same attention and paid equal attitude to any daguerreotypes commissioned in the 1840s and 1850s.» (p. 169).

Negli anni Sessanta e Settanta «we find Ruskin frequently buying photographs, using intermediaries [...] or purchasing directly from photographic establishments like that of Ponti». (p. 170)

«Ruskin does seem to have continued to use camera himself in certain situations, even considerably after the 1850s» (ivi), come nel caso esemplare del suo viaggio a Abbeville, nell'ottobre 1868, riguardo al quale abbondanti note di diario e di altro tipo documentano le sue fotografie.

Ruskin fu anche un pioniere nell'adottare per illustrare dei libri i più aggiornati procedimenti di stampa fotografica. Il libro che raccoglie i testi delle sue conferenze del 1870 a Oxford (*Aratra Pentelici...*, 1872), edito da Allen, è uno dei primi a essere illustrato usando la collotipia per riprodurre fotografie. «Ruskin was not only fortunate enough to have a personal publisher, George Allen, but extraordinarily, also acquired his own photographic publisher, William Ward (1829-1908). Ward completed many jobs for Ruskin, eventually becoming dedicated to the distribution of any photographs that related to Ruskin's publications. [...] From his Richmond, Surrey address Ward offered photographs for sale Referred to by Professor Ruskin, in 'Fors Clavigera', 'The Laws of Fesole', 'St. Mark's Rest', 'Mornings in Florence', & c. (n.d., 1880 circa). The images illustrated themes from Ruskin's works and included views of Venice and Verona made by Venetian photographers such as Carlo Naya, Pietro Bertoja and Paolo Salviati [...].» (p. 177).

Ruskin adotta la platinotipia per le tavole fotografiche (29) del portfolio *The Shepherd's Tower. A Series of Photographs of the Sculptures of Giotto's Tower. To Illustrate Part VI of Mornings in Florence* (1881), e la stampa all'albumina per quelle della cattedrale di Amiens commissionate a Kaltenbacher per *The Bible of Amiens*.

«Further indications that Ruskin may have owned a much more extensive collection of paper photographs than has been hitherto identified is provided by the editors of the *Library Edition* of Ruskin's works.» (p. 180).

Ruskin non fu soltanto un acquirente di fotografie, ma anche un potenziale venditore ai commercianti. «Examination of the photographic prints from the Drawing School Collection at Oxford reveals works by such well-known 1850s practitioners as Charles Marville, Henri Le Secq, William Sherlock, Maurizio Lotze, Edouard-Denis Baldus, Bisson Frères, Leonida Caldesi and Fratelli Alinari.» (p. 181; figg. 234, 235).

Altre stampe fotografiche come possibilmente appartenenti alla collezione di Ruskin sono accuratamente rintracciate dagli autori (pp. 181-183).

Il capitolo 8 si apre con un fine confronto tra il « radicalismo » del dagherrotipo di Ruskin e Crawley del dettaglio di una facciata di una casa di Bellinzona (facente parte della Penrith Collection) con il dipinto di Jones del dettaglio di una facciata a Napoli (1872 circa) reso famoso dall'esposizione *Before Photography* proposta da Peter Galassi nel 1991 (fig. 238-239). Di qui il capitolo sviluppa poi considerazioni sul valore e la peculiarità dei dagherrotipi di Ruskin come «studi», nel senso attribuito a questo termine dagli artisti almeno fin dal Rinascimento e di cui gli autori propongono significativi esempi ottocenteschi (Ken Jacobson, insieme a Anthony Hamber, ha pubblicato nel 1996 l'importante *Ètudes D'après Nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*).

Nel capitolo 9 sono ripercorsi i documenti e i testi che nel corso del tempo testimoniano l'ambiguo e oscillante atteggiamento di entusiasmo e di ripugnanza nei confronti della fotografia da parte di Ruskin, che tuttavia senza mai di fatto cessato di interessarsene e di avvalersene.

L'ultimo capitolo (10), ampiamente riferito alla storiografia su Ruskin, offre non meno importanti e fini riflessioni sulla centralità dell'arte di vedere in Ruskin, in rapporto alla fotografia.

Il rapporto fra gli acquerelli o altri prodotti della creatività artistica di Ruskin e i dagherrotipi è discussa individualmente per ogni dagherrotipo preso in esame, sia nel testo che nel catalogo ragionato. Tuttavia, malgrado l'abbondanza e la finezza che informa tutta la ricerca degli autori si applichi anche all'indagine di questi rapporti, talvolta essi si limitano all'accostamento del dagherrotipo e del disegno di Ruskin. In alcuni casi sfuggono così alcuni aspetti importanti, come in quelli da noi esaminati della cattedrale di Lucca e della veduta di Thun (G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, 2009, pp. 42-44; id., *Ruskin, disegno e/o fotografia*, [www.historyphotography.org](http://www.historyphotography.org), sezione 'Spigolature', 2012; id., *Ruskin, Drawing and/or Photography*, [www.luminous-lint.com](http://www.luminous-lint.com), 2012).

Il volume comprende oltre al testo:

\* il prezioso catalogo ragionato e illustrato dei 325 dagherrotipi noti di Ruskin, ordinati geograficamente e topograficamente (sono individuati o proposti come plausibili anche i siti raffigurati in 27 dagherrotipi che Costantini e Zannier (1986) avevano incluso come « luoghi non identificati»). Ogni voce del catalogo individua il soggetto, la possibilità della presenza di Ruskin sul luogo, il probabile collaboratore nella realizzazione del dagherrotipo, i riferimenti a pubblicazioni o a prodotti dell'attività artistica di Ruskin, a documenti (lettere, ecc);

\* il catalogo dei dagherrotipi noti per essere stati acquistati, commissionati o ripresi da Ruskin ma a oggi non rintracciati e forse non più esistenti;

\* cinque appendici: I, cronologia [1819-2011]; II, nota di metodo sulla datazione, il riconoscimento dei soggetti [sopraluoghi degli autori], l'analisi delle caratteristiche fisiche dei dagherrotipi, l'identificazione dell'operatore, lo studio cronologico dei dagherrotipi di Ruskin; III, nota sulla conservazione e il restauro della «Penrith Collection»; IV, Glossario dei procedimenti fotografici ottocenteschi V, Riproduzione del catalogo (incompiuto) dei

dagherrotipi, manoscritto di Ruskin nel 'Coin Book' (Ruskin Library, Lancaster), elencante 250 pezzi;  
\* la bibliografia, comprendente l'elenco delle fonti archivistiche (20 pagine);  
\* l'indice analitico.



J. Ruskin e F. Crawley, Chamonix, Cascade du Dard, 1854 circa, dagherrotypo, 16x12.  
J. Ruskin, Bellinzona, 1858 circa, dagherrotypo, 16x12.



J. Ruskin e J. Hobbs (?), Venezia, Canal Grande, dagherrotypo, 12x16,5.  
W. Turner, Venezia, Canal Grande, olio su tela esposto nel 1837.



F. Lasagna, *Lucca, Particolare della facciata della chiesa di San Michele*; 1846 circa. Dagherrotipo commissionato da John Ruskin, 9,5x7. Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School, Bembridge. Il dagherrotipo è un'immagine rovesciata rispetto al vero.

J. Ruskin, *Lucca, Particolare della facciata della chiesa di San Michele*; 1846 circa. Acquarello. 40,5x24,5 . Oxford, Ashmolean Museum. **Nell'esecuzione dell'acquarello egli disegna la settima colonnina decorata (teoria di animali che lottano) al posto della terza liscia (cfr. figura precedente).**

J. Ruskin, *Lucca, Particolare della facciata della chiesa di San Michele*. Incisione a cera molle su acciaio per l'opera di J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London. 25,5x 18. Copiando il dettaglio del suo acquarello per l'incisione a cera molle Ruskin non si preoccupa del fatto che l'immagine stampata risulti rovesciata rispetto al vero.