

# RUSKIN, DISEGNO E/O FOTOGRAFIA

Giovanni Fanelli

|

« [...] it is just this lack of conclusiveness in Ruskin's art, its tentative, explorative, and experimental character, that gives it such interest to the modern eye [...] »  
(Paul H. Walton, *The Drawings of John Ruskin*, Oxford 1972, p. 4)

Nella prefazione di *Examples of the Architecture of Venice Selected and Drawed to Measurement from the Edifices*, London 1851, Ruskin scrive :

« 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.».

Come è noto anche grazie alla sua lettera al padre datata 7 ottobre 1845, Ruskin, alla ricerca di un mezzo - da affiancare alla fondamentale osservazione diretta - per potenziare la sua raccolta di dati per lo studio dell'architettura, acquista per la prima volta dagherrotipi (venti lastre da un « francese ») nel 1845 a Venezia. Nel 1846 precisa in un'altra lettera che considera i dagherrotipi « più validi di qualsiasi schizzo del punto di vista dell'informazione » e quindi i propri schizzi « semplicemente » dei « pro-memoria ». Nel 1849 torna a Venezia avendo acquistato un apparecchio dagherrotipico per lavorare insieme al segretario-domestico-fotografo John « George » Hobbes al progetto di *The Stones of Venice*.

Molte altre significative riflessioni e valutazioni sulla fotografia e anche sul rapporto arte-fotografia, sostanzialmente segnate da un dualismo di attitudine positiva-negativa nei confronti della fotografia, sono rintracciabili nella vasta opera omnia di Ruskin. Un contributo importante alla ricostruzione degli svolgimenti di tale dualismo è stato offerto da Michael Harvey nel 1984 (*Ruskin and Photography*, "The Oxford Art Journal", 7, 1985, 2, pp. 25-33). Sul versante dello studio del ruolo e dell'importanza del dagherrotipo nell'impegno di Ruskin nello studio dell'architettura restano importanti i contributi di Wolfgang Kemp (*Architektur-aufnahme am Übergang von der Zeichnung zur Fotografie - das Beispiel Ruskin*, « Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft », 20, 1981, pp. 55-62) e Paolo Costantini (*Ruskin e il dagherrotipo*, in *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, a cura di P. Costantini e I. Zannier, Venezia-Firenze 1986, pp. 11-20).

Manca ancora tuttavia anche nel caso di Ruskin - come del resto si potrebbe osservare anche a proposito delle non poche iniziative espositive e relativi cataloghi dedicate negli ultimi anni al tema

del rapporto fra arte e fotografia o meglio fra gli artisti e la fotografia (*I Macchiaioli e la fotografia*, catalogo della mostra a cura di M. Maffioli, con S. Balloni e N. Marchioni, Firenze 2008; *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogo a cura di G. Cogeval e U. Pohlmann, Paris 2009 ; *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, catalogo a cura di D. Waggoner, Washington-Paris 2010), in cui sostanzialmente ci si è limitati ad *accostare* fotografie e opere d'arte (pitture, opere grafiche) - un approfondimento in termini di indagine ricostruttiva del determinato processo creativo che porta a una determinata opera grafica o pittorica.

Il caso di Ruskin - non a caso citato da Aaron Schaaf (*Art and Photography*, London 1968 ) - è particolarmente interessante considerato lo spessore e la pregnanza del suo impegno nell'arte del disegno inteso come processo visivo di indagine del reale.

La monografia di Paul H. Walton (*The Drawings of John Ruskin*, Oxford 1972) resta un caposaldo ben solido per lo studio dell'arte de disegno di Ruskin ma offre sporadica e scarsa attenzione al processo di realizzazione dei disegni o all'uso di strumenti quali la camera lucida o la camera oscura<sup>1</sup> e anche al rapporto con la fotografia.

Diverse opere grafiche e illustrative di Ruskin trovano un riscontro nella sua collezione di dagherrotipi<sup>2</sup> e più tardi anche di fotografie da negativo su vetro. Il rapporto pone una serie di interrogativi o problemi di interpretazione. Per esempio :

1) La fotografia è venuta prima o dopo il relativo disegno ? e quali sono le discordanze e le ragioni di tali discordanze ?;

2) Le opere sicuramente derivate dal dagherrotipo sono soltanto disegni illustrativi dei suoi testi di riflessione sull'arte o anche - cosa che appare meno probabile - 'delight drawings' ?;

3) Nel caso di derivazione di disegni dalla fotografia, quali sono state le modalità di realizzazione (formati della fotografia e del disegno; modalità di trascrizione; fedeltà o meno di trascrizione, ecc.) ?;

4) Negli sviluppi dell'arte del disegno come indagine del reale, che ruolo e che rapporto hanno - nella polarità per Ruskin fondamentale fra verità e emozione (immaginazione) ovvero fra realismo dei Preraffaelliti e impressionismo di Turner - il disegno dal vero, lo schizzo, l'acquerello, la trascrizione ( o copia) a penna o a matita o a incisione dallo schizzo dal vero o dalla fotografia per illustrare suoi testi<sup>3</sup> ?;

5) Alcuni dei dagherrotipi della collezione Ruskin sono colorati a mano; che significato si deve dare a tale fatto ?;

5) Quanto la fotografia ha apportato alla tendenza costante fin dall'inizio e ancor prima dell'avvento della fotografia nell'opera grafica di Ruskin ad alternare soggetti ripresi a distanza ravvicinata e con forte ingrandimento o paesaggi ripresi con angolo assai largo ? E in proposito è possibile che Ruskin abbia fatto uso di camera oscura con obiettivi a lunga o a corta focale<sup>4</sup> ?.

Nell'impossibilità di poter svolgere una ricerca filologica negli archivi Ruskin e sulle opere e di

1 Acquerellisti ammirati da Ruskin come Thomas Sandby o Samuel Prout usavano la camera oscura, Cornelius Varley usava il 'graphic telescope', una versione da lui inventata della camera lucida. Ruskin nel primo volume di *Modern Painters* (1843) descrive l'immagine che si ottiene in una camera oscura e nella prefazione di *The Elements of Drawing* (1857) descrive un modo pratico di apprendere la prospettiva con l'uso di una lastra di vetro interposta fra il disegnatore e la veduta sulla quale tracciare le linee in prospettiva della veduta.

2 Una importante parte dei dagherrotipi (233 di cui 95 di Venezia) della collezione Ruskin è conservata presso le Ruskin Galleries di Bembridge, Isola di Wight e il Ruskin Museum di Coniston, Cumbria. Nel marzo 2006 Jenny e Ken Jacobson hanno acquistato in una vendita all'asta in Gran Bretagna un lotto di 231 dagherrotipi poi individuati come facenti parte della collezione di Ruskin (12 immagini della Francia, 105 della Svizzera, 114 dell'Italia e soprattutto di Venezia). Alcuni di essi sono stati esposti alla mostra *Voir l'Italie et mourir*, cit., e alla mostra *Preraphaelite Lens*, cit.. Ken e Jenny Jacobson hanno in preparazione la pubblicazione di uno studio dedicato a questo insieme.

3 P. H. Walton, commentando uno dei primi disegni a penna di Ruskin ( Cattedrale di Gloucester, circa 1834), scrive (*op. cit.*, p. 7): «Here we have the true beginning of Ruskin's career as an amateur artist, which was for a long time to be characterized by this kind of division between more or less factual records of his travels and interests, and an occasional, rather painfully-produced poetic or dramatic version of the same scenes.»

4 In tal senso sono, per esempio, significativi disegni come quello della *Lady Glenorchy's Chapel looking towards Edinburgh Old Town*, 1838, matita, Brantwood, Coniston, Education Trust, o i disegni 'grandangolari' di ponti, quali «*Old bridge at Bonneville*», 1861 circa, matita, acquarello e biacca, 35,5x50,9, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School (Fig. 17); «*Under the bridge of Lauffenbourg/Lauffenbourg 1863*», 1863, matita, inchiostro a penna e acquarello, 12x32,5, Brantwood, Coniston, Education Trust (Fig. 18); *Kapellbrücke a Lucerna*, 1866 circa, acquarello, Oxford, Ashmolean Museum; ponte della Pietra a Verona, 1869, acquarello e gouache, 17,6x 26,1, Oxford, Ashmolean Museum.

rispondere a tutte queste questioni, qui ci si imita ad alcune notazioni.

Esaminiamo una delle vedute di Friburgo, di cui sono conservati il disegno a inchiostro, acquarello e gouache (22,5x28,8 ; British Museum, London) e il dagherrotipo (11,5x15,1 ; Collezione K. & J. Jacobson) (Figg. 1, 2).

La veduta è ripresa da una delle torri della cinta muraria urbana e mostra la rue de la Palme, la Fontaine de la Fidélité presso il ponte sul Gotteron, e il Pont de Berne sulla Sarine.

Diane Waggoner scrive: «Ruskin had a daguerreotype of a bird's-eye view taken of the town and translated the visual information from this image to a watercolor» (*op. cit.*, pp. 5-6).

La stessa tesi è affermata nel commento del curatore nel website ufficiale del The British Museum. La scritta al margine inferiore dell'acquarello «Fribourg/Sketch for/ etchings of Swiss/towns. 1859/ Signed (1879) JRuskin», non viene discussa né nel testo della Waggoner né in quello del curatore del museo.

Un'analisi e il confronto dei due oggetti dimostra che contrariamente all'affermazione della Waggoner si tratta di due opere realizzate contemporaneamente in loco e che il disegno *non* è derivato per trascrizione dal dagherrotipo.

La veduta a volo d'uccello dell'acquarello risulta disegnata da un punto di vista leggermente spostato a sinistra rispetto a quello da cui è stato ripreso il dagherrotipo; si vedano in merito la prospettiva dell'arcata all'inizio del tratto coperto del torrente Gotteron in primissimo piano al margine inferiore; quella dei tetti delle case in primo piano in basso, quella del Pont de Berne sulla Sarine a destra, o quella delle case in secondo piano sulla riva opposta della Sarine.

Nell'acquarello compaiono non pochi dettagli non presenti nel dagherrotipo: nel primissimo piano al margine inferiore, da sinistra a destra: il disegno degli orti nel terrazzamento ribassato al margine sinistro, l'arcata all'inizio del tratto interrato del torrente Gotteron, la vasca rettangolare accostata alla fontana circolare, al centro; nel primo piano, nella sequenza frontale dei prospetti delle case edificate fra il Gotteron e la Sarine: le architravi delle finestre a pianterreno della prima casa a sinistra, numerosi dettagli delle aperture (partiture, oggetti appoggiati al parapetto, arcata tamponata...) o oggetti (ad esempio l'elemento stellare appoggiato a terra a sinistra della tettoia della quarta casa) nei prospetti delle case; in tutta la parte al margine destro del quadro, più ampio nell'acquarello arrivando a comprendere la grande casa al margine del fiume.

Quest'ultima risulta evidente in primo piano in un altro dagherrotipo della collezione Ruskin (Fig. 3), ripreso dallo stesso punto di vista di quello già esaminato e contiguo ad esso, atto a formare accostato al primo un lunga veduta panoramica orizzontale.

Viceversa il disegno della case nello sfondo appare più semplificato nell'acquarello rispetto al dagherrotipo.

Anche l'acquarello della veduta a volo d'uccello di Friburgo con in primo piano un tratto delle mura urbane attestato sul corso della Sarine è ripreso da un punto di vista vicino ma non identico a quello del dagherrotipo che riprende il dettaglio di una torre dello stesso tratto di mura (Figg. 4,5).

Stando alla testimonianza di Ruskin un'altra veduta di Friburgo, quella delle mura merlate della città con due torri è stata disegnata da Ruskin *prima* di riprenderla in dagherrotipo (cfr.). Scrive in *Modern Painters* parte V, cap. 2, § 23):

«The other day I sketched hastily the towers of the Swiss Fribourg from the *Hôtel de Zähringen* [...] I have engraved the sketch and I reproduce it in the Table 26 adding a few details, and exaggerating the exaggerations. [...] The next day [...] I daguerreotyped the towers and this unexaggerated statement, with its details properly painted, would not only be the more right, but infinitely the grander of the two. But the first sketch nevertheless conveys, in some respect, a truer idea of Fribourg than the other [...]. For instance, the wall going up behind the main tower is seen in my drawing to bend very distinctly, following the different slopes of the hill. In the daguerreotype this bend is hardly perceptible.» (Figg. 6-8).

Esaminiamo ora il caso di un insieme di documenti relativi a Lucca. I dagherrotipi di soggetti

lucchesi - sette, aventi come oggetto le architetture monumentali di San Michele, del Duomo e di Palazzo Guinigi - risultano essere stati raccolti da Ruskin come documenti da utilizzare per studi più precisi, dei promemoria da aggiungere agli schizzi personali e agli acquarelli.

Durante il soggiorno nella città toscana nel 1846 Ruskin ha fatto realizzare un dagherrotipo della parte sinistra della facciata di San Michele (Figg. 6, 7). Contemporaneamente ha disegnato dal vero un acquarello di una porzione di tale parte della facciata (Fig. 8), dal quale ha derivato nel 1848-1849 il dettaglio inciso a cera molle su acciaio per la tavola VI di *The Seven Lamps of Architecture* (London, 1849)<sup>5</sup>. (Fig. 9).

Il dagherrotipo è ovviamente un'immagine rovesciata rispetto al vero.

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.

Nell'esecuzione dell'acquarello egli disegna la settima colonnina decorata (teoria di animali che lottano) al posto della terza liscia (cfr. figg. 7 e 8).

Questi documenti testimoniano l'ambivalenza dialettica dell'atteggiamento di Ruskin: da una parte la sua intenzione di approfondimento del particolare che lo induce a ritagliare il dettaglio per l'incisione e dall'altra il suo gusto del pittoresco che nell'esecuzione dell'acquarello lo induce al falso ideologico (o licenza poetica) dello scambio di colonnina.

Avendo Ruskin derivato l'illustrazione dall'acquerello realizzato in loco, il dettaglio risulta scorciato in prospettiva dal basso. Se egli avesse invece copiato il dagherrotipo la deformazione prospettica sarebbe stata ridotta perché il dagherrotipo è ripreso da un punto di vista più elevato rispetto a quello dell'acquerello<sup>6</sup>.

Diverso è il caso della veduta del dettaglio di Santa Maria della Spina a Pisa comprendente parte del prospetto sud e lo scorcio del prospetto est. Qui il disegno dell'acquerello è stato copiato, in dimensione molto più grande, dal dagherrotipo (Figg. 15, 16). Ciò risulta evidente dal confronto delle due immagini ed è del resto testimoniato da Ruskin stesso, che scrive in *Fors Clavigera* (XXVII, 349) di aver copiato il dagherrotipo «così che gli osservatori non fossero disturbati dal riflesso».

È da notare che fra i dagherrotipi noti di Pisa raccolti da Ruskin quello dell'angolo sud-est della Spina è l'unico di dettaglio e il più potenzialmente pittoresco. La trascrizione è letterale, comprese l'ombra portata che taglia in diagonale l'angolo destro inferiore dell'immagine e la recinzione in ferro tagliata al margine inferiore; tuttavia lo scorcio del prospetto est dell'edificio è tagliato al margine destro mentre è compreso per intero nel dagherrotipo. L'acquerello presenta una tendenza al monocromo con una gamma e una vivacità di tonalità assai più limitate rispetto agli acquerelli dal vero.

Da un rapporto pubblicato in «*Athenaeum*» (20 febbraio 1847) risulta che nella mostra di suoi lavori organizzata dalla Graphic Society nel febbraio 1847 disegni e acquerelli di Ruskin furono esposti «in giustapposizione a» una «serie di vedute dagherrotipiche di molti degli edifici ecclesiastici italiani» (cfr. *Ruskin e la Toscana*, catalogo della mostra a cura di Jeanne Clegg e Paul Tucker, Lucca 1992, p. 55).

Fermi restando la necessità di indagini filologiche estese all'intera opera di Ruskin, i casi esaminati - e altri potrebbero essere aggiunti - confermano che il rapporto disegno-fotografia è complesso e articolato e inducono a concludere che la fotografia abbia avuto per Ruskin soprattutto un valore e un'importanza come conferma e strumento nel processo visuale e ottico di indagine ed esaltazione del vero e del suo carattere e sembrano indicare - come del resto era logico prevedere considerato la sua ideologia e la sua creatività - che solo raramente opere di valore artistico autonomo come i «*delight drawings*» sono state da lui derivate per copia da fotografie.

<sup>5</sup> Nella prefazione alla prima edizione dell'opera egli scrive che le tavole «So far as their coarseness and rudeness admit, the plates are valuable; being either copies of memoranda made upon the spot, or (Plates IX and XI) enlarged and adapted from Daguerreotypes, taken under my own superintendence. Unfortunately, the great distance from the ground of the window which is the subject of Plate IX. Renders even the Daguerreotype indistinct; and I cannot answer for the accuracy of any of the mosaic details [...]. The general proportions are, however, studiously preserved[...]»

<sup>6</sup> Il testo di Ruskin in cui fa riferimento alla tavola VI è il seguente (pp. 75-76): «We have noted above how the wall surface, composed of rich materials, and covered with costly work, in modes which we shall examine in the next Chapter, became a subject of peculiar interest to the Christian architects. Its broad flat lights could only be made valuable by points or masses of energetic shadow, which were obtained by the Romanesque architect by means of ranges of recessed arcade, in the management of which, however, though all the effect depends upon the shadow so obtained, the eye is still, as in classical architecture, caused to dwell upon the projecting columns, capitals, and wall, as in Plate VI.»



1 - J. Ruskin, *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello ripreso da una delle torri urbane verso la rue de la Palme*, 1859, inchiostro, acquarello, gouache, 22,5x28,8, London, British Museum. Manoscritto al margine inferiore, a destra: «Fribourg/Sketch for/ etchings of Swiss/towns. 1859/Signed (1879) JRuskin »

2 - *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello*, 1859, dagherrotipo della collezione Ruskin, 11,5x15,1, Collezione K. & J. Jacobson.

3 - *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello*, 1859, dagherrotipo della collezione Ruskin, 11,5x15, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School.



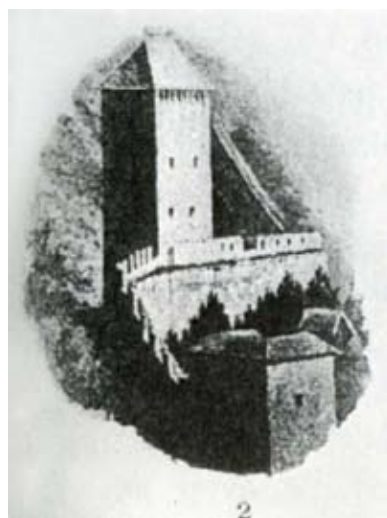
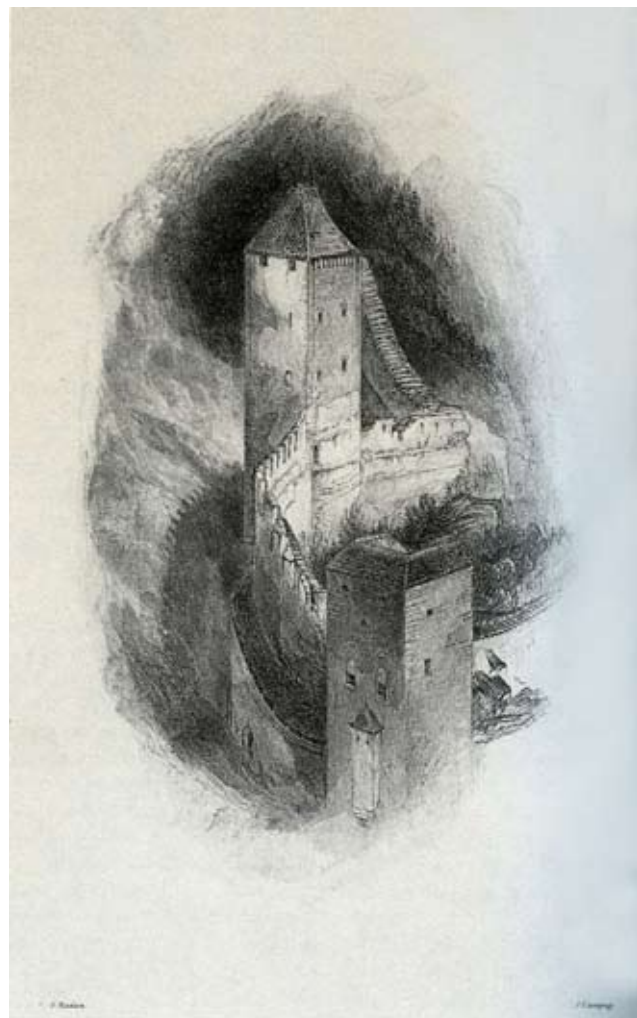
4 - J.Ruskin, *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello con in primo piano un tratto delle mura urbane attestato sul corso della Sarine*, 1859, matita, acquarello, gouache, 28x29,6, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School. Manoscritto al margine inferiore, a destra: «Study for etching of Fribourg/ (in Switz). 1856. Signed 1874. JRuskin».

5 - *Friburgo, torre delle mura urbane*, dagherrotipo della collezione Ruskin, 1856 ?, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School.



6 - John Ruskin, *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello*, 1854 ?, matita, acquarello e gouache, 13,9x19,7. Cambridge, The Fitzwilliam Museum.

7 - *Friburgo, panorama parziale a volo d'uccello*, 1854 ?, dagherrotipo della collezione Ruskin, 11,5x15,1, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School.

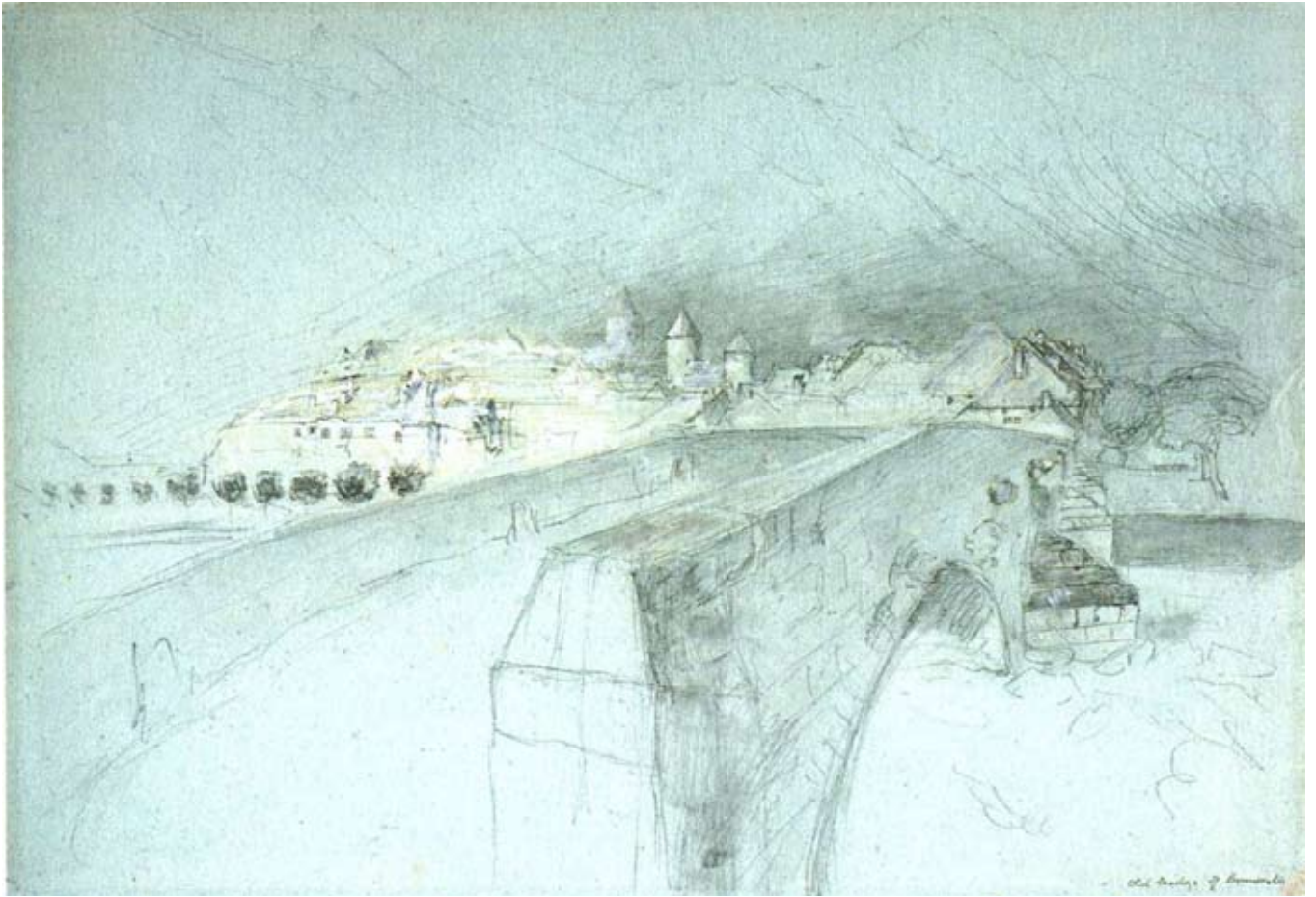


8 - J. Ruskin, *Le mura di Friburgo*, 1854, acquarello, 28,4x20,9, London, The British Museum.

9 - *Le mura di Friburgo*, disegno precedente riprodotto a incisione ad opera di J.C. Armytage, in J. Ruskin, *Modern Painters*, V, 1860, cap. 2, tav. 26.

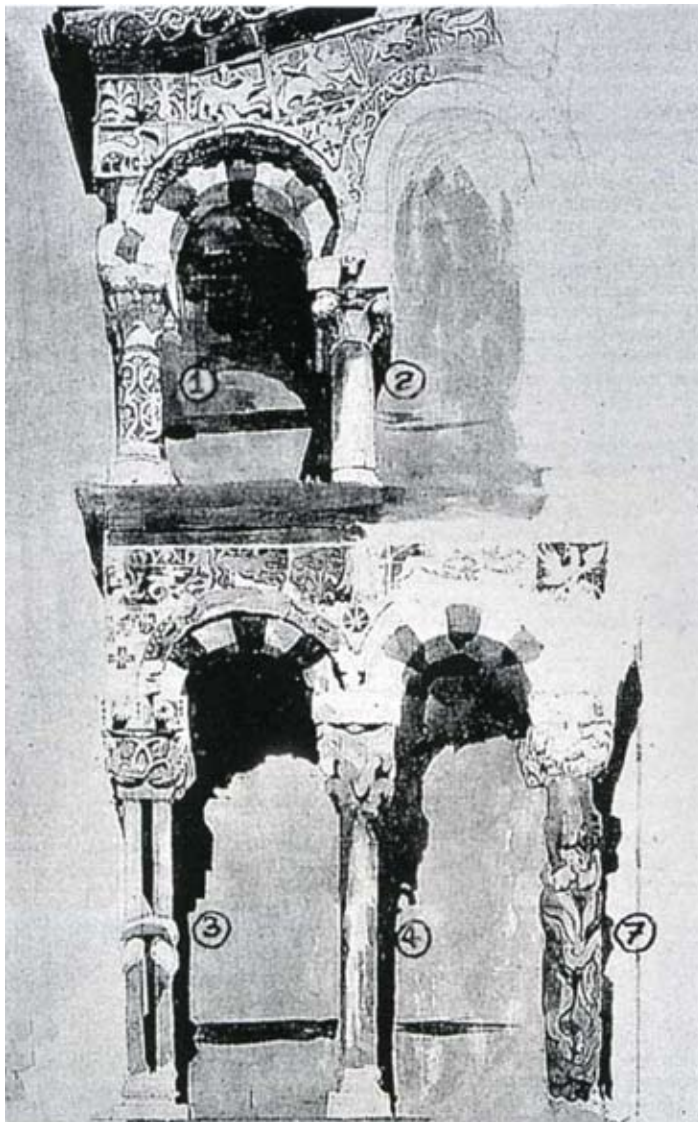
10 - *Le mura di Friburgo*, dagherrotipo realizzato dopo il disegno (fig. 8) e riprodotto a incisione in *Modern Painters*, V, 1860, cap. 3, tav. 27.



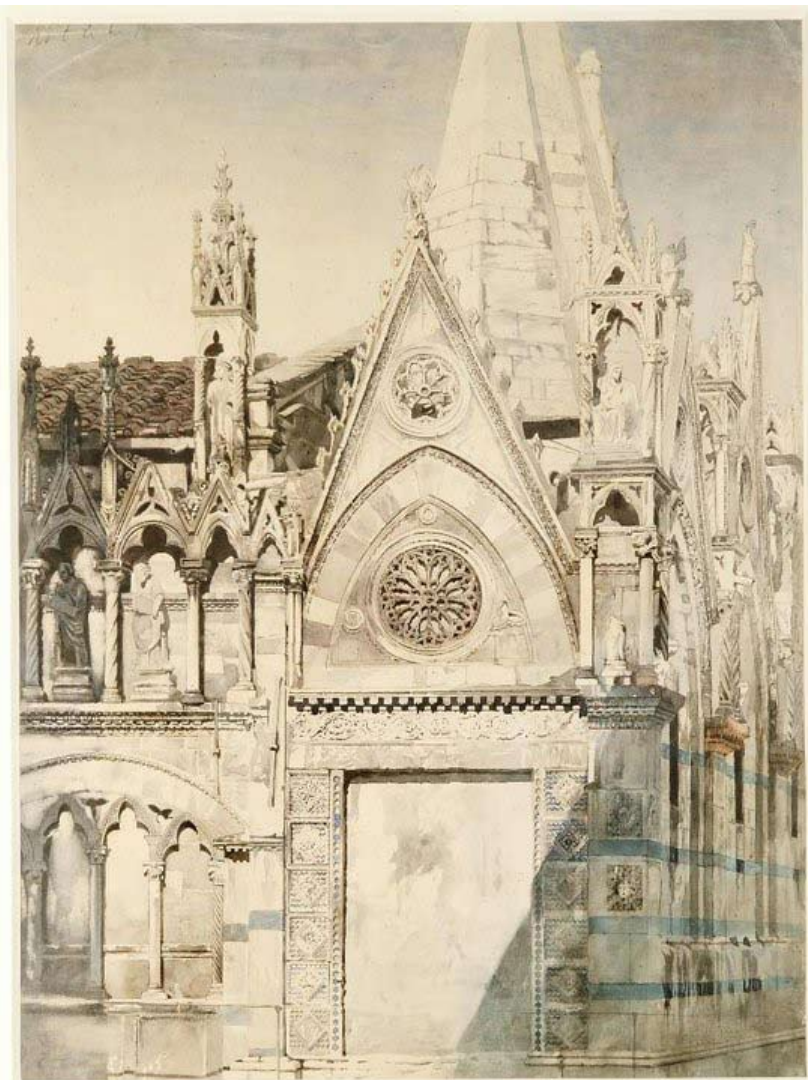


17 - J. Ruskin, «Old bridge at Bonneville», 1861 circa, matita, acquarello e biacca, 35,5x50,9, Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School.

18 - J. Ruskin, «Under the bridge of Lauffenbourg/Lauffenbourg 1863», 1863, matita, inchiostro a penna e acquarello, 12x32,5, Brantwood, Coniston, Education Trust.



11,12 - Lucca, parte sinistra della facciata di San Michele, 1846, dagherrotipo commissionato da John Ruskin, 9,5x7,0. Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School. Intero e dettaglio.  
 13 - J. Ruskin, Lucca, particolare della facciata di San Michele, 1846, acquarello, 40,7x24,6. Oxford, Ashmolean Museum.  
 14 - Lucca, particolare della facciata di San Michele, incisione a cera molle su acciaio, 25,6x17,8, Tav. VI in J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.



15 - Pisa, *Santa Maria della Spina*, 1846, dagherrotipo, 14,8x11,0. Bembridge, Isle of Wight, Ruskin Galleries, Bembridge School.

16 - J. Ruskin, *Pisa, Santa Maria della Spina*, acquarello, inchiostro e matita, 49,5x 36,5, Sheffield, Guild of St George, The Ruskin Collection.