

## Ruskin a Roma: la comprensione dei disegni dal vero attraverso la riproduzione del percorso grafico

Marco Carpiceci, Fabio Colonnese  
*Facoltà di Ingegneria, Sapienza Università di Roma*

### Abstract

*This paper is a first result of a wider research aimed to reconstruct the movements and the graphic production of northern European artists and architects in Rome in the nineteenth century through the reproduction of images in loco, in order to evaluate the individual methodologies of representation, to map the major centers of attraction of the city and to draw the network of interrelations between the various authors. In the case of John Ruskin our attention is focused on his original methodology of visual documentation combining direct observation, drawing and photography as it seems to announce the digital post-production techniques of today.*

Keywords: John Ruskin, British artist in Rome, Travel sketches, XVIII century, Daguerreotype.

### 1840-41: Ruskin a Roma

John Ruskin giunge col suo lapis nero a Roma il 28 Novembre del 1840, dopo 33 giorni di marcia attraverso la Liguria e i principali centri artistici della Toscana. È il primo dei tre viaggi<sup>1</sup> in cui toccherà il suolo romano: ci tornerà solo molti anni dopo, nel 1872 e nel 1874, ad Italia già unita. La principale fonte di informazioni per i suoi movimenti a Roma è costituita dal suo diario (che peraltro terrà fino al 1878). Sono pagine che presentano ancora una scrittura monocorde, di un ventitreenne attento alle aspettative paterne e accademiche e che solo a tratti mostra il trasporto e l'intuito che emergeranno nel successivo viaggio italiano del 1945. Il primo viaggio è infatti ancora pianificato dai suoi genitori, che lo accompagnano in tutte le sue passeggiate.

Le aspettative del giovane Ruskin sono alte, alimentate da chissà quante immagini e parole lette sulla città eterna. Egli non intende solo dipingere delle seducenti cartoline dei monumenti romani, come ha visto fare a tanti artisti inglesi e neppure catalogarne sistematicamente il patrimonio architettonico, come Letarouilly e la sua squadra avevano appena finito di fare, quanto piuttosto documentare lo stato della città eterna e trovare "ottimi soggetti" per illustrare la sua idea estetica.

Sin dal primo giorno si capisce che egli non è un turista disposto a lasciarsi sorprendere dalla città quanto piuttosto un esploratore alla ricerca di qualcosa di molto specifico: manifestazioni del pittoresco. Il primo giorno egli appare piuttosto deluso. "In mattinata ho esplorato una dozzina di chiese (...) ma in nessuna di esse c'era qualcosa di pittoresco." (Brilli 1985, 39) Al cimitero inglese si commuove davanti alle effigi funebri di Shelley e Keats ma sottolinea come alla Piramide Cestia reale sia preferibile il quadro che ne ha fatto Turner, che ne vale "mille di Piramidi come questa". Proseguendo lungo il Tevere si infila nelle vie "tutte strette e sudicie" del Ghetto, qualcosa di sorprendentemente pittoresco.

"Questo luogo è pittoresco", afferma soddisfatto e osserva che "la sua pittoricità dipende interamente non da linee importanti o da vera bellezza dell'oggetto, bensì da tanti frammenti di sensazioni contrapposte. I vecchi panni che pendono da un architrave di marmo, l'architrave fracassata da un lato, e inserita in un pezzo di fregio romano che si sgretola via, subito dopo, in un pezzo di muso di mattoni diroccato... sporgente al di sopra di una finestra di legno in sfacelo, sostenuta a sua volta da un frammento di trabeazione grigia, recante ancora una traccia di iscrizione." (Brilli 1985, 41) L'architettura decrepita e stratificata.

Si tratta di una bellezza decadente e fuggevole, che deve apparirgli come la traccia delle vite e dei gesti che quotidianamente si ripetono nelle case e nelle piazze, “da studiarsi attentamente, prima ancora di essere sentita e perfino vista, e completamente perduta, ne sono certo, agli occhi di tutti salvo che di pochi artisti.” (Brilli 1985, 40-41) Ecco quindi rivelarsi l’urgenza del suo compito, la sua responsabilità di artista che riesce a cogliere ciò che è invisibile agli occhi degli altri e che rischia andare perduto per sempre.

Così la mattina successiva Ruskin torna al Ghetto per fissare su carta quelle impressioni, tra “vocianti cialtroni” e “splendidi ragazzi”. Al centro della piazza è ritratta la fontana cinquecentesca, ora spostata di qualche decina di metri in Piazza delle Cinque Scole; in fondo, la casa di Lorenzo Manilio ma tutt’intorno si ritrovano i segni di tutta quella vita sotto forma di figure umane, di panni stesi, di segni, di crepe, di sporcizia.

Da questo disegno venne ricavata una litografia che rappresenta un precoso esempio ruskiniano di post-produzione, dato che vennero aggiunti alcuni elementi e che, soprattutto, furono corrette le incertezze prospettiche della vasca polilobata presenti nel disegno, forse in virtù di qualche supporto proto-fotografico successivo. Molti anni dopo il riformatore scolastico John Howard Whitehouse la regalò a Benito Mussolini, il quale, a sua volta, ne fece dono al Museo di Roma nel 1939, forse persino imbarazzato da un disegno che lo metteva in reazione con la comunità ebraica visto che nello stesso veniva varata la perniciosa *Legge sulla difesa della razza italiana*.

Nei giorni successivi è il contrasto tra l’architettura monumentale e la natura a commuovere Ruskin, come la veduta della campagna romana dalla sommità di San Giovanni in Laterano, contro gli Appennini azzurri in distanza; anche l’artificiosa e teatrale natura della fontana di Trevi costituisce un “un buon soggetto da enfatizzare. Non so come farò con il tempo che ho a disposizione, ma devo buttare giù degli schizzi prima di ogni altra cosa” (Brilli 1985, 44).

Già presagendo il suo futuro ruolo di educatore, l’inglese non si affida solo al suo lapis ma vi associa la scrittura per ottimizzare l’opera di documentazione; ma “con queste minuzie si perde più tempo di quanto meritino, e non si può mai sapere prima che cosa sarà interessante in seguito.” (Brilli 1985, 45)

Qualche giorno dopo si imbatte in un rudere pittoresco: “un palazzo in rovina come quello che si trova dietro questo convento è uno degli scorci più straordinari che abbia mai veduto; impazzirò se non riuscirò a riprodurlo.” (Brilli 1985, 57) L’ansia che trapela dalle sue parole si rivelerà più che giustificata. Come ammetterà egli stesso, dopo essere giunto a Roma e aver fatto qualcosa nei primi giorni, rimane bloccato dalla febbre per tre o quattro settimane.

È quindi solo dopo aver esplorato e disegnato il Mezzogiorno d’Italia, al suo ritorno a Roma nell’Aprile del 1842, che Ruskin riesce finalmente a realizzare almeno una parte delle intenzioni espresse in Dicembre, come il suddetto disegno della Fontana di Trevi: un disegno lungamente accarezzato nel tempo e prodotto su un foglio di carta grigia di medio formato (35x47), che implica una certa attenzione nell’impostazione e tempo nella redazione. Probabilmente proprio la distanza critica prodotta da una tale attesa gli infonde una maggiore determinazione e consapevolezza nei disegni romani realizzati in Aprile. Attualmente sono noti solo 11 disegni romani, anche se alcuni sono sopravvissuti solo in copia: *Aqueducts of the Campagna, Aventine, Capitol from the Forum, Fountain of Trevi, Fountain, Piazza S. Maria del Pianto, Via Quattro Fontane, Sistine Chapel, Street with Religious Procession, Via Sistina, View*. Dal suo diario si evince che alcuni sono andati perduti così come tanti altri, che pure si era proposto di realizzare, non sono neppure stati cominciati.

Considerare i disegni romani come un corpus a sé stante è ovviamente una forzatura critica, che possiamo solo parzialmente giustificare con l’unicità della città e l’impressione straordinaria che ha esercitato su così tanti artisti nella storia. Eppure Ruskin si rivela refrattario e critico verso monumenti e artisti unanimemente osannati, mantenendo negli anni un ricordo di Roma sostanzialmente negativo, legato certo allo squallore generale ma anche al suo stato d’animo segnato dalla malattia e incline alla depressione.

Sebbene volutamente parziali, moderatamente impressionistici e tendenzialmente monocromatici, gli schizzi di Ruskin ci rivelano l’istintivo e giovanile impulso a misurarsi con gli artisti che aveva potuto apprezzare in patria, come Samuel Prout, di cui segue i suggerimenti contenuti in *Easy Lessons*, ridisegnandone interi quadri, e come David Roberts, che aveva

pubblicato disegni romani su *Landscape Annual* tra il 1835 e il 1838 oltre che, naturalmente, Turner. Ruskin aveva infatti incontrato il più controverso paesaggista britannico poco prima di partire, nelle aule di Oxford. Egli era stato tra i primi inglesi a tornare in Italia dopo le guerre napoleoniche e il giovane critico aveva potuto ammirare alcuni delle centinaia di acquarelli realizzati dal padre putativo dell'Impressionismo nei suoi intensi soggiorni romani, divenendone un immediato e sincero ammiratore.

*Capitol from the Forum* ricalca uno degli standard più amati dagli artisti in visita a Roma e presente anche in *Sketches in France, Switzerland and Italy* dello stesso Prout. Il disegno mostra peraltro la tecnica a grafite ed inchiostro giallo che Ruskin aveva appreso da David Roberts. Alla *Veduta dal Tevere all'Aventino*, dipinta da Prout nel 1824, è invece riconducibile *Aventine*, che rappresenta il colle e i suoi conventi come una rocca fatata distante dalla città, alla maniera elaborata sul finire del XVII secolo negli acquarelli di Francis Towne. Anche la scelta, di per sé piuttosto originale, di addentrarsi nel Ghetto e di ritrarre Piazza Santa Maria del Pianto, potrebbe essere scaturita dalle immagini di Prout del Portico d'Ottavia.

Al suo ritorno in Inghilterra Ruskin mostra i suoi lavori ad amici e colleghi ma è egli stesso il suo più veemente critico e decide di migliorare la sua tecnica di disegno. Non solo riempie la casa di Denmark Hill di acquarelli di Turner, ma prende lezioni da James Duffield Harding. Già nel successivo viaggio italiano del 1845 si apprezzano gli esiti di tanto studio e alcuni degli acquarelli di Lucca possono certamente considerarsi tra le vette della sua produzione artistica, che raggiungerà l'apice negli innumerevoli disegni di Venezia alla metà del secolo.

### *Il disegno di viaggio e la fotografia*

John Ruskin non è mai stato un architetto. Tuttavia proprio in Italia, a poco più di vent'anni di età, egli scopre un profondo amore per l'architettura e l'intensa esperienza dei centri artistici toscani e veneti lo conduce non solo a scrivere opere fondamentali come *Seven Lamps* ma a costruire una originale e articolata teoria artistica basata sulla stretta correlazione tra le condizioni antropologiche e culturali dei popoli e le loro espressioni e architettoniche.

È quindi piuttosto riduttivo considerare Ruskin come un viaggiatore con la passione del disegno almeno quanto è arduo riuscire ad inquadrare in un singolo articolo la sua poliedrica produzione e il suo influente pensiero. Si pensi che una bibliografia compilata circa quaranta anni fa contava già oltre un migliaio di pubblicazioni sul suo lavoro. D'altro canto proprio la sua attività di disegnatore ben evidenzia le sue varie anime che nel corso degli anni hanno guidato la sua onnivora curiosità, incapace di ignorare le innumerevoli relazioni che legano l'uomo al mondo sensibile. "Occorre una buona dose di coraggio per (...) dare una breve occhiata ad ogni cosa e a non padroneggiarne nessuna. (...) sto raccogliendo una quantità di dati in diversi campi e davanti a ogni cosa che vedo devo pensare alla sua collocazione in centinaia di modi. (...) tutto deve essere pensato e in certa misura toccato." (Clegg e Tucker 1993, 30)

Proprio il disegno è per Ruskin il luogo deputato alla sintesi di discipline diverse che la specializzazione accademica ottocentesca non fa che allontanare reciprocamente. Come teorico e critico dell'arte egli utilizza il disegno per esplorare e valutare gli esiti degli artisti del passato e del suo tempo; come artista a sua volta se ne serve per sublimare l'esperienza dello spazio umano e naturale e perfezionare la propria sensibilità e il proprio talento visivo; come educatore, infine, Ruskin trova nel disegno il principale veicolo di coinvolgimento dei propri allievi e di trasmissione del suo pensiero teorico.

Egli non è però come tanti suoi colleghi, uno *sketcher* onnivoro e sistematico di paesaggi urbani e naturali. Ogni suo disegno appare motivato da un ragionamento estetico che lo precede e se ne alimenta. Il disegno di viaggio di Ruskin è un continuo compromesso tra le immagini degli artisti che egli studiava e la necessità di registrare fedelmente forme, colori e luce di quei luoghi che contengono motivi di interesse. I suoi acquerelli, definiti molto spesso da lui stesso "brutti", soprattutto dopo il confronto diretto con quelli del maestro J. D. Harding, non appaiono più consoni alla concezione tipica della Water Color Society. Essi si pongono piuttosto tra l'imparzialità della fotografia e la lunga tradizione del pittorresco intimamente connessa alla letteratura di viaggio.

Come è noto egli scopre a Venezia nel 1845 la possibilità di affiancare alla osservazione diretta dell'ar-

chitettura e al disegno dal vero, lo studio attraverso i primi dagherrotipi. Nel 1851, scrivendo la prefazione di *Examples of the architecture of Venice, selected and drawn to measurement from the edifices*, egli ammette apertamente non solo il suo debito nei riguardi della fotografia ma le opportunità artistiche che essa offre:

“Non ho mai disegnato l’architettura a linee di contorno, a meno che non fossi in grado di annotare perfettamente le forme delle sue ombre, e i fuochi delle sue luci. Nel completare studi di questo tipo, mi è sempre sembrato che gli effetti più espressivi e veritieri dovevano essere ottenuti (almeno quando il soggetto presentava delle piccole variazioni nelle distanze) da un coraggioso Rembrandtismo; vale a dire, dal sacrificio di certi dettagli nelle parti in ombra, in modo da attribuire una maggiore profondità di tono alle luci. Gli studi che seguono tale criterio, quando realizzati con successo, assomigliano a dagherrotipi (...); certo mi sono servito di dagherrotipi senza scrupoli nel portare a termine molti dei soggetti a mezzatinta per la serie attuale; e anzi mi dispiace molto che gli artisti in generale non credono che valga la pena di perpetuare alcuni degli splendidi effetti che solo il dagherrotipo è in grado di cogliere.” (Ruskin 1851)

Già prima della *invenzione* della fotografia chimica le camere ottiche erano state comunemente utilizzate da artisti come Vermeer, Canaletto e Van Wittel, solo per nominare i più sicuri. Erano quindi note le opportunità offerte dall’ottica al disegnatore dedito a ritrarre elementi immobili nel paesaggio. La camera lucida di Wollstone (1807) gli aveva fornito un ulteriore strumento estremamente semplice e leggero ideale per ritrarre i soggetti pittoreschi con libertà e velocità operative.

L’automatismo introdotto dalla chimica aveva da pochi anni stravolto il concetto di registrazione di una immagine, storicamente limitato al rapporto tra l’uomo e il foglio di carta. Dopo il 1826, anno della prima foto chimica eseguita da Niépce a Gras, l’immagine fotografica avrebbe tentato di rubare la supremazia della mente e l’abilità della mano; avrebbe gradualmente confutato la necessità di conoscere per discriminare e produrre segni su di un foglio di carta.

Ruskin inizialmente si mostra titubante e scettico nei confronti del nuovo mezzo, visto anche il livello che le prime immagini *automatiche* dovevano avere. Con lo sviluppo del dagherrotipo però, l’artista inglese scopre un valido aiutante, proprio per il tipo di lavoro che ha intenzione di fare: rilevare architetture, monumenti, statue, scorci urbani. Non è interessato alle *cartoline* perfette dei luoghi più ricercati che i suoi conterranei realizzano per un sempre più globalizzato mercato delle immagini. Ruskin vuole studiare i particolari, gli edifici, l’ambiente antropizzato; e per fare questo odia dover passare tanto tempo fermo rincorrendo il sole ed evitando i disturbatori. Egli trova quindi nella fotografia non un sostituto del disegno ma un suo *integratore* in grado di registrare un brano di realtà da portarsi a casa per poi terminare il disegno e trasformare lo schizzo preso sul posto in un fedele *rilievo*.

Ruskin utilizza i dagherrotipi esclusivamente per lo studio dell’architettura, proprio in virtù della loro capacità di fissare non solo la forma generale, ma la luce, le macchie e le crepe delle superfici architettoniche. Le sue lastre fotografiche riportano spesso solo frammenti e dettagli degli edifici, quasi a voler suggerire una metafora della frammentaria esperienza dello spazio e della memoria stessa. Certamente appaiono prive di qualsiasi intento *pittorico* ma anche didatticamente esse gli dovevano sembrare inadeguate e dispersive. Non è un caso che l’inglese preferirà sempre affidare i propri concetti a schizzi e diagrammi.

Dobbiamo però considerare che in quegli anni la fotografia chimica non poteva ancora considerarsi un campione di fedeltà e di velocità. Ottenere una immagine era comunque un’operazione lenta e complessa. Le fotografie non solo erano in bianco e nero ma mostravano i segni di una sensibilità cromatica molto limitata, incapace di registrare tutti i colori dello spettro visibile. È chiaro quindi che la corrispondenza *fedele e completa* col soggetto dovevano essere garantite in primo luogo dall’artista che doveva supervisionare criticamente l’intero processo riproduttivo.

Ciò nonostante Ruskin giudica i dagherrotipi “più validi di qualsiasi schizzo del punto di vista dell’informazione” perché gli offrono una immagine, dettagliata, fedele nelle proporzioni e relativamente rapida da ottenere: gli offrono perfino la incoraggiante sensazione di poter letteralmente “salvare” gli

edifici in rovina e salvaguardarne la memoria, anche se solo in un simulacro bidimensionale (da cui il procedimento di restituzione prospettica avrebbe comunque consentito di ricavare a posteriori molte informazioni metriche).

Il suo metodo di documentazione si perfeziona quindi proprio a partire da questo rapporto di complementarità tra disegno e fotografia. A tale scopo Ruskin tornerà a Venezia nel 1849 dotato non solo di un proprio apparecchio dagherrotipico ma anche di una camera lucida – che sperimenta passando le Alpi a Chamonix – coi quali affronterà nel modo più scientifico possibile l'impresa di *The Stones of Venice*. Da quel momento la sua documentazione dell'architettura e la sua stessa produzione grafica diviene strettamente legata all'utilizzo della fotografia con modalità che oscillano dalla post-produzione dei disegni, alla trascrizione grafica integrale dalla fotografia fino alla colorazione degli stessi dagherrotipi per ottenere una ancora maggiore aderenza alla realtà esperita.

### **1872 e 1874: ancora a Roma**

Quando Ruskin ha l'occasione di tornare a Roma nel 1872 molte cose sono cambiate. La città è divenuta la capitale del nuovo stato italiano ed è luogo di violente trasformazioni; Ruskin stesso è un uomo profondamente diverso, stimato e quasi idolatrato in patria ma anche indelebilmente segnato dalle vicende sentimentali e dalla malattia che ne mina la salute fisica e mentale.

Poco sappiamo del viaggio del 1872, qualcosa in più di quello del 1874. La sua corrispondenza ci consente di sapere che Ruskin si trova a Roma tra il 14 e il 21 aprile e tra il 5 maggio e l'8 giugno del 1874. A questi due soggiorni sono riconducibili almeno quattro schizzi conosciuti: *Cloisters of St. John Lateran, Temple of Saturn and Colosseum from the Capitol, Study of the Colosseum and the Temple of Janus in Rome, Colosseum: Three Studies*.

Paragonati a quelli di pochi anni prima, questi disegni di minore formato sono solo degli appunti estremamente parziali, certo destinati ad alimentare i suoi ragionamenti più che ad emozionare il suo pubblico. La sua passione per la fotografia si è già stemperata. La delusione per gli scarsi sviluppi tecnologici e la consapevolezza del ruolo fondamentale dello sguardo umano sul mondo sono ulteriormente

alimentati da un più generale rifiuto nei riguardi della diffusa meccanizzazione della società industriale e della alienazione dei suoi individui.

Le sue lettere tradiscono l'impressione ricavata dal febbrile dinamismo che sembra aver colto i cittadini romani, impegnati a scavare antichità e a fondare fabbriche al medesimo ritmo. Dalle sue parole prevale la preoccupazione per le sorti della città storica, ma questa sua ultima visita a Roma enfatizza soprattutto la sua percezione del tempo che passa e della fine che si avvicina. La visione della rovina che avanza e che investe e cancella inevitabilmente le memorie del passato gli procura sofferenza e vorrebbe documentare tutto. «Gli ultimi giorni in ogni posto sono sempre patetici», scrive il 5 Maggio a Mrs. Arthur Severn, “e più lavoro si è fatto, più se ne è lasciato incompiuto. Cerco di mantenere la calma, ma c'è una vista generale di Roma che sono sicuro che sarà rovinata (...) e un chiostro che sono sicuro che sarà restaurato, e un sarcofago che sono sicuro che sarà spezzato, e un cespuglio di rose che sono sicuro che non rifiorirà mai più - come fa invece, in questo momento.” (Cook e Wedderburn 1909, 97-98)

### **La rilettura dei luoghi e dei disegni. Considerazioni finali**

Il metodo di ricerca ci ha ricondotti nei luoghi dove Ruskin ha lavorato per leggere e ripercorrerne il percorso grafico. In quanto documenti storici i suoi disegni ci consentono anzitutto di misurare i cambiamenti che hanno interessato la città, nel periodo immediatamente precedente alla diffusione della fotografia; in secondo luogo in quanto prodotti grafici, in alcuni casi anche ritoccati nel tempo, essi ci consentono di apprezzare e valutare un metodo di osservazione e documentazione dell'ambiente umano.

Schizzi eseguiti sul posto ci hanno consentito di rivivere, con le dovute approssimazioni e differenze, sensazioni analoghe a quelle provate da Ruskin due secoli fa e di considerare non solo i tempi di realizzazione ma anche l'incidenza dei condizionamenti ambientali sul disegno stesso. Scatti fotografici con diverse ottiche ci hanno consentito invece due diversi risultati: innanzitutto di ricostruire l'immagine fotografica della situazione incontrata da Ruskin, in virtù di alcune operazioni di foto-ritocco che hanno consentito di simulare un punto di vista oggi inac-

cessibile; secondariamente di condurre l'analisi prospettica e valutare, ad esempio, se e quanto l'inglese approssimasse i propri disegni rispetto alla realtà percepita ovvero se si servisse di un punto di stazione fisso, magari con cavalletto a supporto dei fogli di grande formato, oppure se si muovesse con disinvoltura nell'ambiente.

Il disegno del Campidoglio dai Fori, oltre a ricordarci di quanto fosse più alto il livello del terreno e di quanti reperti nascondesse, si è rivelato essere una sorta di discreto montaggio degli elementi rappresentati, teso ad accentuare le irregolarità e i disallineamenti tra i monumenti. Assumendo come riferimento la posizione dell'Arco di Settimio Severo rispetto al retrostante prospetto del *Tabularium*, si scopre che l'arco stesso è forzatamente rappresentato in prospetto, censurandone le facce che intravedono scorciate, mentre le otto colonne del Tempio di Saturno sono garbatamente spostate verso sinistra allo scopo apparente di non nascondere il *Tabularium* stesso e di stagliarsi quindi contro il cielo.

Adattamenti e deformazioni di questo genere erano largamente diffuse tra quanti si occupavano di produrre immagini di Roma da vendere sul mercato e probabilmente in questa occasione alla voglia di confrontarsi coi tanti artisti che si erano seduti sullo stesso blocco di marmo, si somma in Ruskin l'istinto di isolare e scomporre analiticamente le componenti di un paesaggio tanto complesso e stratificato.

Le già citate modifiche alla litografia tratta dal disegno di Piazza Santa Maria del Pianto costituiscono invece uno dei primi esempi noti di una tendenza a perfezionare nel tempo i suoi disegni allo scopo di ottenere dei documenti obbiettivi e scientifici: una tendenza che si affermerà soprattutto negli anni a venire, proprio come conseguenza del suo compito di storico e rilevatore emerso appunto nel viaggio del 1841. Alla luce di queste note, John Ruskin ci sembra uno dei principali fautori dell'utilizzo della fotografia in quella operazione che oggi viene comunemente chiamata Post-produzione e che, in qualche misura, legittima alcune immagini sintetiche che accompagnano i primi esiti di questa ricerca.

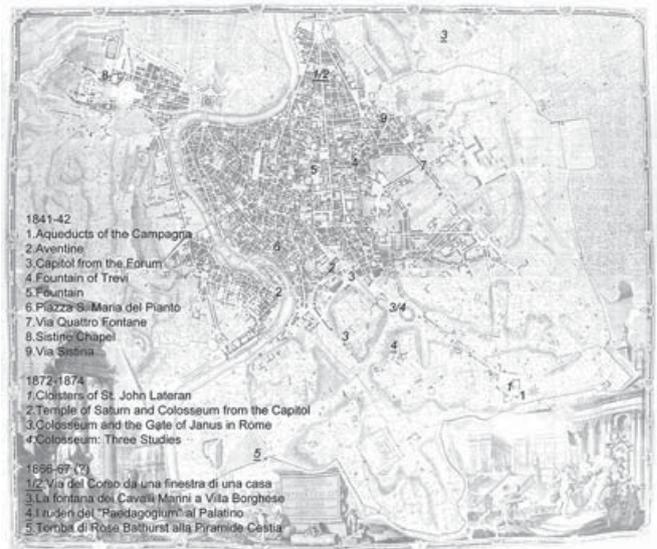


Figura 01. Collocazione dei disegni noti di John Ruskin sulla pianta della *Grande Roma* di G.B. Nolli (1748) secondo i nomi assegnati nelle collezioni di appartenenza.

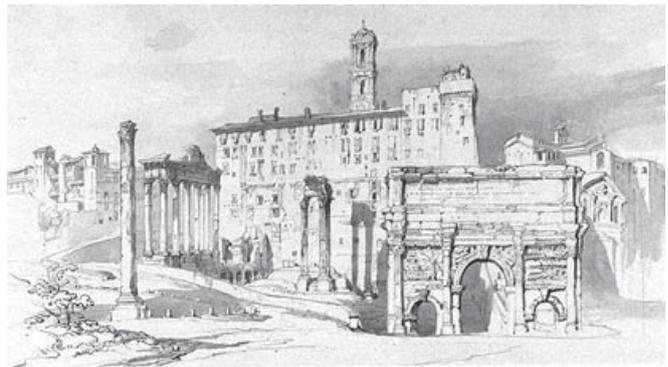


Figura 02. John Ruskin, Capitol from *the Forum*, 1841, penna, matita e acquarello su carta (35x47cm.), Oxford, Ashmolean Museum. In basso: Vista fotografica che riproduce il disegno di Ruskin ottenuta dall'assemblaggio di tre diversi scatti.



Figura 03. John Ruskin, *Temple of Saturn and Colosseum from the Capitol*, 1872 o 1874, matita e acquarello su carta, (28x38cm.), Collezione Rutson. In basso: Vista fotografica dal medesimo punto di vista.

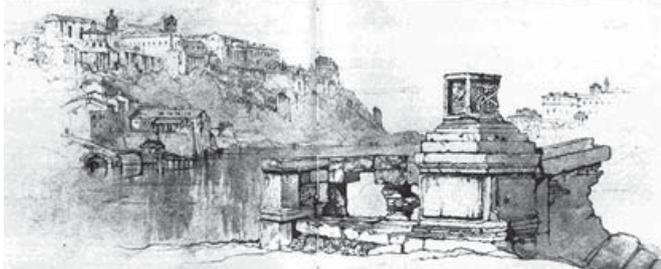


Figura 04. Samuel Prout, *Mount Aventine from the Ponte Rotto*, 1824, incisione di W.Tombleson. In basso John Ruskin, *Aventine*, 1841, matita e acquarello su carta (35x48).

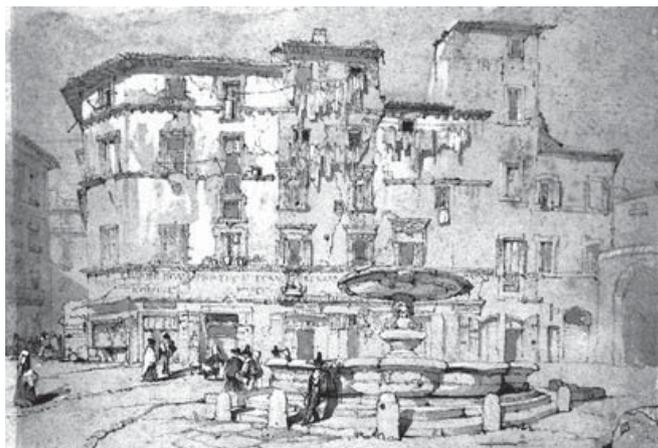


Figura 05. John Ruskin, *Piazza di Santa Maria del Pianto*, 1841, matita e acquarello su carta (36x48ca.), Museo di Roma, MR 706. In basso: Dettaglio della litografia successiva al disegno (Museo di Roma, MR 1130). Da notare le correzioni prospettive della vasca.



Figura 06. Planimetria di piazza di Santa Maria del Pianto estratta dal Catasto Gregoriano (1816-1835). In basso: fotografia zenitale della stessa area. Da notare gli esiti degli sventramenti ottocenteschi e lo spostamento della fontana nella sottostante Piazza delle Cinque Scole.



Figura 07. Ex-Piazza di Santa Maria del Pianto, Gennaio 2014, schizzo a matita degli autori.



Figura 08. Ex-Piazza di Santa Maria del Pianto, Gennaio 2014, mosaico fotografico del prospetto e della fontana.



Figura 09. Ex-Piazza di Santa Maria del Pianto, Gennaio 2014, montaggio del mosaico fotografico con inserimento della fontana secondo le indicazioni tratte dal disegno di Ruskin.

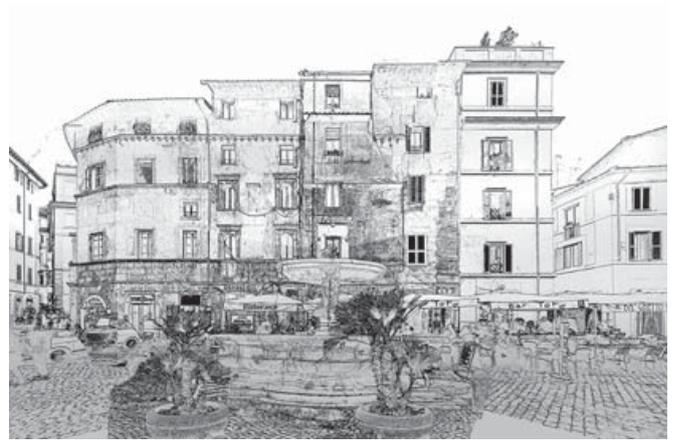


Figura 10. Ex-Piazza di Santa Maria del Pianto, Gennaio 2014, pseudo-disegno ottenuto mediante l'applicazione di un filtro digitale (Adobe Photoshop CS5).

## Referenze

- BRILLI, Attilio (editor). 1985. *John Ruskin. Viaggi in Italia 1840-1845*. Passigli Editori. Firenze.
- CLEGG, Jeanne, TUCKER, Paul. 1993. *Ruskin and Tuscany/Ruskin e la Toscana*. Fondazione Ragghianti. Lucca.
- COOK, E.T., WEDDERBURN, Alexander (editors). 1909. *The Complete Works of John Ruskin. The Letters of John Ruskin 1870-1889*. Library Edition, Vol. XXXVII. George Allen. London.
- RUSKIN, John. 1851. *Examples of the architecture of Venice, selected and drawn to measurement from the edifices*. Smith, Elder & Co. London.

## Note

- 1 Nella collezione del Museo di Roma, oltre al celebre disegno di Piazza S. Maria del Pianto e alla successiva litografia, sono pure conservati altri sei acquarelli attualmente considerati opera di Ruskin. Sulla loro attribuzione ci sono però molti dubbi: basti pensare che essi sono datati all'inverno 1866-67, quando Ruskin si trovava invece in Inghilterra, come conferma la sua corrispondenza personale. Va aggiunto anche che le scritte presenti non sono certamente autografe di Ruskin, considerazione che ci fa propendere maggiormente per una attribuzione ad altro artista. Ciò nonostante essi presentano una eccezionale qualità grafica e gli autori si riservano di studiarli in una prossima occasione.

---

**Marco Carpiceci.** Architetto. Dal 2005 è Professore Associato e insegna Disegno presso la Sapienza Università di Roma. Parallelamente alla sua attività di rilevamento e documentazione di siti monumentali, si occupa di percezione visiva e dello sviluppo digitale della fotografia per l'architettura. [Marco.carpiceci@uniroma1.it](mailto:Marco.carpiceci@uniroma1.it)

**Fabio Colonnese.** Architetto e Dottore di Ricerca in Disegno e Rilievo del Patrimonio Edilizio presso la Sapienza Università di Roma dal 2002. Ha insegnato Geometria descrittiva e Rilievo dell'Architettura presso la medesima università. Svolge attività di ricerca sul tema della rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente. [F.colonnese@archiworld.it](mailto:F.colonnese@archiworld.it)