

Disegno della luce o stampa del bello.  
L'influenza di John Ruskin nel riconoscimento della fotografia come arte

*Original*

Disegno della luce o stampa del bello.

L'influenza di John Ruskin nel riconoscimento della fotografia come arte / RUIZ BAZAN, Irene. - In: RESTAURO ARCHEOLOGICO. - ISSN 1724-9686. - STAMPA. - special issue/2019 Vol. II:(2019), pp. 212-217.

*Availability:*

This version is available at: 11583/2821605 since: 2020-05-10T16:51:03Z

*Publisher:*

Università di Firenze

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)

# RA

restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione  
del patrimonio architettonico  
**Rivista del Dipartimento di Architettura  
dell'Università degli Studi di Firenze**

Knowledge, preservation and enhancement  
of architectural heritage  
**Journal of the Department of Architecture  
University of Florence**

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro Aut. n. 072/CCB/F11/VF del 31.03.2005

**Memories on  
John Ruskin**  
Unto this last  
*special issue*

**2019**

**2**





Memories on  
John  
Ruskin  
in

UNTO THIS LAST

*a cura di*

SUSANNA CACCIA GHERARDINI

MARCO PRETELLI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA



UNIVERSITÀ  
di VERONA  
Dipartimento  
di CULTURE E CIVILTÀ



SCUOLA  
ALTI STUDI  
LUCCA



## RA | restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione  
del patrimonio architettonico  
**Rivista del Dipartimento di Architettura  
dell'Università degli Studi di Firenze**

Knowledge, preservation and enhancement  
of architectural heritage  
**Journal of the Department of Architecture  
University of Florence**

### Editors in Chief

Susanna Caccia Gherardini,  
Maurizio De Vita  
(Università degli Studi di Firenze)

### Guest Editors

Susanna Caccia Gherardini  
(Università degli Studi di Firenze)

Marco Pretelli  
(Alma Mater Studiorum | Università  
di Bologna)

Anno XXVII special issue/2019  
Registrazione Tribunale di Firenze  
n. 5313 del 15.12.2003

ISSN 1724-9686 (print)  
ISSN 2465-2377 (online)

### Director

Saverio Mecca  
(Università degli Studi di Firenze)

## Memories on John Ruskin. Unto this last Florence, 29 November 2019

### HONORARY COMMITTEE

*Luigi Dei*  
(Dean of Università degli Studi Firenze)

*Simon Gammell*  
(Director of The British Institut  
of Florence)

*Johnathan Keats*  
(President of Venice in Peril)

*Giuseppe La Bruna*  
(Director of Accademia di Belle Arti  
Venezia)

*Saverio Mecca*  
(Director of the Department of  
Architecture – Università degli Studi  
Firenze)

*Jill Morris*  
(CMG, British Ambassador to Italy and  
non-resident British Ambassador to San  
Marino)

*Pietro Pietrini*  
(Director of IMT School for Advanced  
Studies Lucca)

*Enrico Rossi*  
(President of Regione Toscana)

*Nicola Sartor*  
(Dean of Università di Verona)

### SCIENTIFIC COMMITTEE

*Giovanni Agosti*  
(Università Statale di Milano)

*Susanna Caccia Gherardini*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Maurizio De Vita*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Carlo Francini*  
(Comune di Firenze)

*Sandra Kemp*  
(The Ruskin – Library, Museum  
and Research Centre, University of  
Lancaster)

*Giuseppe Leonelli*  
(Università di Roma Tre)

*Giovanni Leoni*  
(Alma Mater Studiorum,  
Università di Bologna)

*Donata Levi*  
(Università di Udine)

*Angelo Maggi*  
(Università IUAV di Venezia)

*Paola Marini*  
(former Director Gallerie  
dell'Accademia di Venezia)

*Emanuele Pellegrini*  
(IMT School for Advanced Studies  
Lucca)

*Marco Pretelli*  
(Alma Mater Studiorum, Università  
di Bologna)

*Stefano Renzoni*  
(independent scholar, Pisa)

*Giuseppe Sandrini*  
(Università di Verona)

*Paul Tucker*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Stephen Wildman*  
(former Director Ruskin Library,  
University of Lancaster)

### ORGANISING COMMITTEE

*Stefania Aimar*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Francesca Giusti*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Giovanni Minutoli*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Francesco Pisani*  
(Università degli Studi di Firenze)

*Leila Signorelli*  
(Gallerie dell'Accademia di Venezia)

### PROPOSING INSTITUTIONS

Università degli Studi di Firenze  
Alma Mater Studiorum | Università  
di Bologna

Università degli Studi di Verona  
IMT School for Advanced Studies  
Lucca

The Ruskin | Library, Museum and  
Research Centre, University of  
Lancaster

SIRA | Società Italiana per il Restauro  
dell'Architettura

### EDITING

*Stefania Aimar, Donatella Cingottini,  
Giulia Favaretto, Francesco Pisani,  
Riccardo Rudiero, Leila Signorelli,  
Alessia Zampini*

Gli autori sono a disposizione di quanti, non rintracciati, avessero legalmente diritto alla  
corresponsione di eventuali diritti di pubblicazione, facendo salvo il carattere unicamente  
scientifico di questo studio e la sua destinazione non a fine di lucro.

Cover photo

John Ruskin, *Column bases, doorway of Badia, Fiesole*. 1874.  
Pencil, ink, watercolour and bodycolour.

© The Ruskin, Lancaster University

**Copyright:** © The Author(s) 2019

This is an open access journal distributed under the Creative Commons  
Attribution-ShareAlike 4.0 International License  
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).

graphic design

●●● didacommunicationlab  
**DIDA** Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8  
50121 Firenze, Italy

published by

**Firenze University Press**  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)



Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni



# Indice

## VOL. 1

<b>Tour</b>	9
<b>La cultura inglese e l'interesse per il patrimonio architettonico e paesaggistico in Sicilia, tra scoperte, evoluzione degli studi e divulgazione</b> <i>Zaira Barone</i>	10
<b>John Ruskin e le "Cattedrali della Terra": le montagne come <i>monumento</i></b> <i>Carla Bartolomucci</i>	18
<b>Dalla <i>Lampada della Memoria</i>: valori imperituri e nuove visioni per la tutela del paesaggio antropizzato. Alcuni casi studio</b> <i>Giulia Beltramo</i>	26
<b>Il viaggio in Sicilia di John Ruskin. Natura, Immagine, Storia</b> <i>Maria Teresa Campisi</i>	32
<b>Verona, and its rivers. Il paesaggio di Ruskin e la sua tutela.</b> <i>Marco Cofani, Silvia Dandria</i>	40
<b>Karl Friedrich Schinkel, Mediterraneo come materiale da costruzione</b> <i>Francesco Collotti</i>	48
<b>John Ruskin a Milano e il 'culto' per Bernardino Luini</b> <i>Laura Facchin</i>	52
<b>Un vecchio corso di educazione estetica (ad uso degli inglesi). John Ruskin dentro e fuori Santa Croce (1874-2019)</b> <i>Simone Fagioli</i>	60
<b>New perception of human landscape: the case of Memorial Gardens and Avenues</b> <i>Silvia Fineschi, Rachele Manganelli del Fà, Cristiano Rininesi</i>	64
<b>Dalle pietre al paesaggio: la città storica per John Ruskin</b> <i>Donatella Fiorani</i>	70
<b>Geologia, tempo e abito urbano (<i>Imago urbis</i>)</b> <i>Fabio Fratini, Emma Cantisani, Elena Pecchioni, Silvia Rescic, Barbara Sacchi, Silvia Vettori</i>	78
<b>'P. horrid place'. L'Emilia di John Ruskin (1845)</b> <i>Michela M. Grisoni</i>	86
<b>Terre-in-Moto tra bello e sublime. Lettura ruskiniana del paesaggio e dei borghi dell'Abruzzo montano prima e dopo il sisma del 1915</b> <i>Patrizia Montuori</i>	94
<b>La percezione del paesaggio attraverso la visione di Turner. Riflessioni sull'idea di Etica e Natura in John Ruskin.</b> <i>Emanuele Morezzi</i>	100
<b>Naturalità del paesaggio toscano nei viaggi di John Ruskin</b> <i>Iole Nocerino</i>	108
<b>Il pensiero di Ruskin nella storia del restauro architettonico: quale eredità per il XXI secolo?</b> <i>Serena Pesenti</i>	114
<b>La Venezia analogica di Ruskin. Osservazioni intorno a <i>I Caratteri urbani delle città venete</i></b> <i>Alberto Pireddu</i>	122
<b>«Piacenza è un luogo orribile...». John Ruskin e la visita nel ducato farnesiano</b> <i>Cristian Prati</i>	130

<b>John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria</b> <i>Emanuele Romeo</i>	134
<b>La città di John Ruskin. Dalla descrizione del paesaggio di Dio alla natura morale degli uomini</b> <i>Maddalena Rossi, Iacopo Zetti</i>	142
<b>Una nuova idea di paesaggio. William Turner e l'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere</b> <i>Luigi Veronese</i>	148
<b>Lontano dalle capitali. Il viaggio di Ruskin in Sicilia: una lettura comparata</b> <i>Maria Rosaria Vitale, Paola Barbera</i>	156
<b>Le periferie della storia</b> <i>Claudio Zanirato</i>	162
<b>Tutela e Conservazione</b>	169
<b>La diffusione del pensiero di John Ruskin in Italia attraverso il contributo di Roberto Di Stefano</b> <i>Raffaele Amore</i>	170
<b>L'eredità di John Ruskin in Spagna tra la seconda metà dell'XIX secolo e gli inizi del XX secolo</b> <i>Calogero Bellanca, Susana Mora</i>	176
<b>Ruskin, il restauro e l'invenzione del nemico. Figure retoriche nel pamphlet sul Crystal Palace del 1854</b> <i>Susanna Caccia Gherardini, Carlo Olmo</i>	182
<b>Il "gotico suo proprio" nel Regno di Napoli: problemi di stile e modelli medioevali. La didattica dell'architettura nel Reale Collegio Militare della Nunziatella</b> <i>Maria Carolina Campone</i>	190
<b>La religione del suo tempo. L'Ottocento, Ruskin e le utopie profetiche</b> <i>Saverio Carillo</i>	196
<b>Francesco La Vega, le intuizioni pionieristiche per la cura e la conservazione dei monumenti archeologici di Pompei</b> <i>Valeria Carreras</i>	204
<b>«Sono felice di parlarti di un architetto, Mr. Philip Webb»</b> <i>Francesca Castanò</i>	210
<b>I disegni di architettura di John Ruskin in Italia: un percorso verso la definizione di un lessico per il restauro</b> <i>Silvia Crialesi</i>	218
<b>Una riflessione sul restauro: Melchiorre Minutilla e il dovere di "conservare e non alterare i monumenti"</b> <i>Lorenzo de Stefani</i>	222
<b>Quale lampada per il futuro? Restauro e creatività per la tutela del patrimonio</b> <i>Giulia Favaretto</i>	228
<b>La conservazione come atto progettuale di tutela</b> <i>Stefania Franceschi, Leonardo Germani</i>	236
<b>John Ruskin's legacy in the debate on monument restoration in Spain</b> <i>María Pilar García Cuetos</i>	242
<b>L'influenza delle teorie ruskiniane nel dibattito sul restauro dei monumenti a Palermo del primo Novecento</b> <i>Carmen Genovese</i>	248
<b>Le radici filosofiche del pensiero di John Ruskin sulla conservazione dell'architettura</b> <i>Laura Gioeni</i>	254
<b>Marco Dezzi Bardeschi, ruskiniano eretico</b> <i>Laura Gioeni</i>	260
<b>Prosemica Architettonica. Riflessioni sulla socialità dell'Architettura</b> <i>Silvia La Placa, Marco Ricciarini</i>	266
<b>«Every chip of stone and stain is there». L'hic et nunc dei dagherrotipi di John Ruskin e la conservazione dell'autenticità</b> <i>Bianca Gioia Marino</i>	272

<b>Imagination &amp; deception. Le Lampade sull'opera di Alfredo d'Andrade e Alfonso Rubbiani</b> <i>Chiara Mariotti, Elena Pozzi</i>	280
<b>Educazione e conservazione architettonica in Turchia: Cansever e Ruskin <i>en regard</i></b> <i>Eliana Martinelli</i>	288
<b>La lezione di Ruskin e il contributo di Boni. <i>Dalla sublimità parassitaria alla gestione dinamica delle nature archeologiche</i></b> <i>Tessa Matteini, Andrea Ugolini</i>	294
<b>Interventi sul paesaggio. Il caso delle centrali idroelettriche di inizio Novecento in Italia</b> <i>Manuela Mattone, Elena Vigliocco</i>	300
<b>L'eredità di John Ruskin a Venezia alle soglie del XX secolo: il dibattito sull'approvazione del regolamento edilizio del 1901</b> <i>Giulia Mezzalama</i>	306
<b>L'estetica ruskiniana nello sviluppo della normativa per la tutela del patrimonio ambientale.</b> <i>Giovanni Minutoli</i>	312
<b>L'attualità di John Ruskin: Architettura come espressione di sentimenti alla luce degli studi estetici e neuroscientifici</b> <i>Lucina Napoleone</i>	316
<b>Il viaggio in Italia e il preludio della conservazione urbana: prossimità di Ruskin e Bultmann</b> <i>Monica Naretto</i>	322
<b>Le Pietre di Milano. La conservazione come paradosso.</b> <i>Gianfranco Pertot</i>	330
<b>L'etica della polvere ossia la conservazione della materia fra antiche e nuove istanze</b> <i>Enrica Petrucci, Renzo Chiovelli</i>	336
<b>VOL. 2</b>	
<b>Tutela e Conservazione</b>	<b>9</b>
<b>John Ruskin nel <i>milieu</i> culturale del Meridione d'Italia tra Otto e Novecento</b> <i>Renata Picone</i>	10
<b>Architettura e teoria socioeconomica in John Ruskin</b> <i>Chiara Pilozi</i>	18
<b>«Nulla muore di ciò che ha vissuto». Ripensare i borghi abbandonati ripercorrendo il pensiero di John Ruskin</b> <i>Valentina Pintus</i>	24
<b>L'abbazia di San Galgano "la sublimità degli squarci"</b> <i>Francesco Pisani</i>	28
<b>L'eredità di John Ruskin 'critico della società'</b> <i>Renata Prescia</i>	34
<b>Pietre di Rimini. L'Influenza di John Ruskin sul pensiero di Augusto Campana e i riverberi nella ricostruzione postbellica del Tempio Malatestiano.</b> <i>Marco Pretelli, Alessia Zampini</i>	40
<b>John Ruskin e le Valli valdesi: etica protestante e conservazione del patrimonio comunitario</b> <i>Riccardo Rudiero</i>	46
<b>How did Adriano Olivetti influence John Ruskin?</b> <i>Francesca Sabatini, Michele Trimarchi</i>	50
<b>Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia</b> <i>Rosario Scaduto</i>	58
<b>L'eredità del pensiero di John Ruskin nell'opera di Patrick Geddes: il patrimonio culturale come motore dell'evoluzione.</b> <i>Giovanni Spizuoco</i>	64
<b>Ruskin and Garbatella, Architectonic Prose Cultivating the Poem of Moderate Modernity</b> <i>Aban Tahmasebi</i>	70

<b>Il lessico di John Ruskin per il restauro d'architettura: termini, significati e concetti.</b> <i>Barbara Tetti</i>	76
<b>John Ruskin, dal restauro come distruzione al ripristino filologico</b> <i>Francesco Tomaselli</i>	82
<b>L'attualità del pensiero di John Ruskin sulle architetture del passato: una proposta di rilettura in chiave semiotica.</b> <i>Francesco Trovò</i>	90
<b>Città, verde, monumenti. I rapporti tra Giacomo Boni e John Ruskin</b> <i>Maria Grazia Turco, Flavia Marinos</i>	98
<b>Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains. John Ruskin, Gilbert Scott e la Carta inglese della Conservazione (Londra, 1865)</b> <i>Gaspere Massimo Ventimiglia</i>	104
<b>La lezione ruskiniana nella tutela paesaggistico-ambientale promossa da Giovannoni. Il pittoresco, la natura, l'architettura.</b> <i>Maria Vitiello</i>	116
<b>Dal Disegno alla Fotografia</b>	<b>125</b>
<b>La fotogrammetria applicata alla documentazione fotografica storica per la creazione di un patrimonio perduto.</b> <i>Daniele Amadio, Giovanni Bruschi, Maria Vittoria Tappari</i>	126
<b>La Verona di John Ruskin: "il posto più caro in Italia"</b> <i>Claudia Aveta</i>	134
<b>Ruskin e la fotografia: dai connoisseurship in art ai restauratori instagramers</b> <i>Luigi Cappelli</i>	142
<b>Alla ricerca del pittoresco. Il primo viaggio di Ruskin a Roma</b> <i>Marco Carpiceci, Fabio Colonnese</i>	146
<b>Ruskin e la rappresentazione del sublime</b> <i>Enrico Cicalò</i>	154
<b>Elementi di conservazione nell'archeologia coloniale in Egitto</b> <i>Michele Coppola</i>	162
<b>Tracce sul territorio e riferimenti visivi. Il disegno dei ruderi nelle mappe d'archivio in Basilicata</b> <i>Giuseppe Damone</i>	168
<b>Lo sguardo del forestiero: le terrecotte architettoniche padane negli album e nei taccuini di viaggio anglosassoni dalla metà dell'Ottocento. Influssi nel contesto ferrarese</b> <i>Rita Fabbri</i>	174
<b>Ruskin a Pisa: visioni e memorie della città e dei suoi monumenti</b> <i>Francesca Giusti</i>	180
<b>La documentazione dei beni culturali "minori" per la loro tutela e conservazione. Il monastero di Santa Chiara in Pescia</b> <i>Gaia Lavoratti, Alessandro Merlo</i>	186
<b>Carnet de voyage: A Ruskin's legacy on capture and transmission the architectural travel experience</b> <i>Sasha Londoño Venegas</i>	192
<b>L'espressività del rilievo digitale: possibilità di rappresentazione grafica</b> <i>Giovanni Pancani, Matteo Bigongliari</i>	198
<b>Ruskin e il suo doppio. Il "metodo" Ruskin</b> <i>Marco Pretelli</i>	204
<b>Disegno della luce o stampa del bello. L'influenza di John Ruskin nel riconoscimento della fotografia come arte.</b> <i>Irene Ruiz Bazán</i>	212
<b>John Ruskin and Albert Goodwin: Learning, Working and Becoming an Artist</b> <i>Chiaki Yokoyama</i>	218
<b>L'applicazione della Memoria</b> <i>Claudio Zanirato</i>	224

<b>Linguaggio letteratura e ricezione</b>	<b>231</b>
<b>Alcune note sul restauro, dagli scritti di J. Ruskin (1846-1856), tra erudizione e animo</b> <i>Brunella Canonaco</i>	232
<b>Etica della polvere: dal degrado alla patina all'impronta</b> <i>Marina D'Aprile</i>	238
<b>Another One Bites the Dust: Ruskin's Device in The Ethics</b> <i>Hiroshi Emoto</i>	244
<b>Ruskin, i Magistri Com(m)acini e gli Artisti dei Laghi. Fra rilancio del Medioevo lombardo e ricezione operativa del restauro romantico</b> <i>Massimiliano Ferrario</i>	248
<b>«Non si facciano restauri»: d'Annunzio e Ruskin a Reims.</b> <i>Raffaele Giannantonio</i>	256
<b>J. Heinrich Vogeler e la Colonia artistica di Worpswede (1899-1920)   Reformarchitektur tra design e innovazione sociale</b> <i>Andreina Milan</i>	262
<b>La fortuna critica di John Ruskin in Giappone nella prima metà del Novecento</b> <i>Olimpia Niglio</i>	268
<b>Ruskin a Verona, 1966. Riflessioni a cinquant'anni dalla mostra di Castelvecchio</b> <i>Sara Rocco</i>	276
<b>Traversing Design and Making. From Ruskin's Craftsmanship to Digital Craftsmanship</b> <i>Zhou Jianjia, Philip F. Yuan</i>	282
<b>Tempo storia e storiografia</b>	<b>289</b>
<b>I sistemi costruttivi nell'architettura medievale: John Ruskin e le coperture a volta</b> <i>Silvia Beltramo</i>	290
<b>«Disturbed imagination» e «true political economy». Aspirazioni e sfide tra Architettura e Politica in John Ruskin</b> <i>Alessandra Biasi</i>	298
<b>John Ruskin and the argumentation of the "imperfect" building as theoretical support for the understanding of the phenomenon today</b> <i>Caio R. Castro, Amílcar Gil Pires</i>	304
<b>Conservazione della memoria nell'arte dei giardini e nel paesaggio: la caducità della rovina ruskiniana, metafora dell'uomo contemporaneo</b> <i>Marco Ferrari</i>	310
<b>I giardini di Ruskin, tra Verità della Natura, flora preraffaelita e Wild Garden</b> <i>Maria Adriana Giusti</i>	318
<b>John Ruskin la dimensione del tempo e il restauro della memoria</b> <i>Rosa Maria Giusto</i>	326
<b>Il carattere e la storia dell'architettura bizantina nel pensiero di John Ruskin a confronto con le politiche e gli studi Europei nel XIX secolo</b> <i>Nora Lombardini</i>	332
<b>Cronologia e temporalità, senso del tempo e memoria: l'eredità di Ruskin nel progetto di restauro, oggi</b> <i>Daniela Pittaluga</i>	340
<b>La temporalità e la materialità come fattori di individuazione dell'opera in Ruskin. Riverberi nella cultura della conservazione</b> <i>Angela Squassina</i>	348
<b>"Before and after the Gothic style": lo sguardo di Ruskin all'architettura, dai templi di Paestum al tardo Rinascimento</b> <i>Simona Talenti</i>	354

# Disegno della luce o stampa del bello. L'influenza di John Ruskin nel riconoscimento della fotografia come arte

Irene Ruiz Bazán | [irene.ruizbazan@polito.it](mailto:irene.ruizbazan@polito.it)

Dipartimento di Architettura e Design  
Politecnico di Torino

## Abstract

*Ruskin's conception of photography varied throughout his life from an enthusiastic position due to the possibilities offered by the medium towards a criticism of its relationship with the arts, especially with painting. However, one of the most important researchers of the aesthetics of Ruskin, his translator in French, Robert De la Sizeranne became one of the most important defenders of the possibilities of photography as artistic medium. The work of 1899 *La photographie est-elle un art?* is recognized as one of the influential texts of the movement that will lead to its recognition among the fine arts. In studio we want to present a reflection on the concepts of the Ruskinian aesthetic that have become, in the pen of De la Sizeranne, keys to the affirmation of photography as artistic expression as evidenced by the use of these texts the photographic circles at the beginning of twentieth century.*

## Parole chiave

De la sizeranne, pittorialismo, fotografia, Ruskin, estetica

La fotografia nacque più meno allo stesso momento in Francia (del 1839 è il brevetto di Daguerre che sancì la sua “scoperta”) e in Inghilterra (il callotipo di Talbot è del 1841). Sebbene siano evidenti le coincidenze nella finalità ultima di fissare l'immagine che hanno mosso entrambi gli “scopritori” ad indagare i mezzi ottici, meccanici e chimici per fissare le immagini già sottratte dal reale sin dal 1807 (anno del loro brevetto) dalle camere lucide, si può affermare che esiste una notevole differenza tra il primo concetto francese di fotografia, dove prevalgono le funzioni documentaristiche, e quello inglese che vide sin dal primo momento le sue possibilità come mezzo di espressione artistica.

Uno dei primi intellettuali a riflettere sulle possibilità della fotografia fu John Ruskin (1819-1900), che al contrario di quanto appena detto, nonostante fosse inglese e nonostante le sue connessioni coi circoli artistici vittoriani, dove la fotografia fu considerata un mezzo di espressione artistica sin dall'inizio, utilizzò dei dagherrotipi preminentemente per il loro valore documentaristico.

Seguendo, tra i vari studi che si sono occupati della relazione di Ruskin con la fotografia<sup>1</sup>, quello realizzato da Michael Harvey *Ruskin and Photography*<sup>2</sup> possiamo afferma-

re che sebbene egli all'inizio abbia avuto una sorta di fascino per le possibilità offerte dal mezzo, con l'andare del tempo e come risulta d'altro canto forse logico nella densa, enorme e alle volte contraddittoria produzione scritta del critico inglese, le sue idee cambiarono fino al punto di considerarla pure come una «avversità»<sup>3</sup>.

Questo mutamento di opinione sulla fotografia è percorribile praticamente in tutta la sua produzione scritta, partendo dalla lettera scritta a suo padre nell'ottobre del 1845 da Venezia, appena scoperta la tecnica di Daguerre, dove affermava:

Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are glorious things. It is very nearly the same thing as carrying off the palace itself: every chip of stone and stain is there, and of course there is no mistake about proportions... It is a noble invention (...)<sup>4</sup>.

Ma nello svilupparsi della sua teoria critica, le capacità della fotografia furono messe in crisi. Seguendo gli studi di Amy Woodson-Boulton<sup>5</sup> dalla lettura del primo volume di *Modern Painters* si potrebbe estrarre che la base dell'arte e della critica sociale di Ruskin era la sua comprensione sia della bellezza che della percettività. Ruskin ha separato la sua definizione di bellezza in «bellezza tipica», cioè forma esteriore e «bellezza vitale» cioè «il felice compimento della funzione negli esseri viventi», l'essere senza ostacoli di ogni essere vivente. Allo stesso tempo, Ruskin ha compreso l'atto della visione come comprendente sia la percezione di una forma esteriore che di una verità più profonda che richiedeva immaginazione e gratitudine. Quindi, per Ruskin, Turner era un grande artista perché le sue opere erano più fedeli alla natura rispetto alle opere di altri artisti. Questa «truth to nature» di Turner era in grado di percepire e comunicare la bellezza «tipica» e «vitale», perché vedeva e dipingeva sia la forma esteriore che il significato più profondo di quella forma. Ruskin rovesciò le gerarchie tradizionali e gli standard estetici nel sostenere che l'arte doveva rappresentare e comunicare la particolare esperienza dell'artista che non doveva limitarsi al mimetismo, ma dimostrare la grandezza della sua anima sapendo tradurre timore, maestà e meraviglia attraverso il colore, la linea e la forma. Immerso nella teologia naturale del suo tempo, Ruskin ha usato l'idea di “*truth to nature*” per rendere l'arte un modo di registrare la gloria della creazione di Dio e anche la salute morale di una società.

Così con l'andare del tempo Ruskin divenne disilluso dalla fotografia e dalle possibilità che questa potesse aiutare la pittura a compiere il suo obiettivo, criticando quelle che considerava le mancanze riproduttive della fotografia, e negandole per tanto la possibilità di essere considerata tra le arti; incentrando all'inizio le sue critiche su alcune delle scarsità tecniche, come la limitata scala tonale, della fotografia di allora:

[...] Photography either exaggerates shadows or loses details in the lights and in many ways... misses certain of the utmost subtleties of natural effect (which are often the things that Turner has chiefly aimed at) while it renders subtleties of form which no human hand could achieve. But a delicately taken photograph of a truly Turnerian subject is far more like Turner in the drawing than it is to the work of any other artist; though in the system of chiaroscuro [...]<sup>6</sup>.

In *The Elements of Drawing* (1857) attirava l'attenzione sull'effetto degli aloni:

Brightness of sky will dazzle and perplex your sight', he warned. 'This brightness causes, I believe, some loss of outline itself – at least the chemical action of the light in a photograph extends much within the edges of the leaves and, as it were, eats them away so that no tree extremity... nor any other form coming against bright sky is truly drawn in a photograph...<sup>7</sup>.

Ma nonostante le critiche sulle mancanze tecniche della fotografia per riprodurre fedelmente la natura, gli altri atteggiamenti di Ruskin nei confronti della fotografia erano radicati nel suo sentimento verso l'arte e gli immensi cambiamenti che si stavano svolgendo nella società industriale. Così, il fatto che le fotografie fossero di origine meccanica, e non il risultato di un essere umano che usa il medium per produrre la visione individuale di un soggetto, è alla base di molte delle ultime opinioni di Ruskin tra le quali possiamo riportare quella contenuta in *The Cestus of Agalia* del 1865:

I tell you (dogmatically, if you like to call it so, knowing it well) a square inch of man's engraving is worth all the photographs that were ever dipped in acid (or left half-washed afterwards, which is saying something). Only it must be man's engraving, not machine's engraving... Believe me, photography can do against line engraving just what Madame Tussaud's waxwork can do against sculpture. That and no more...<sup>8</sup>.

E anche, in *The Art of Engraving* del 1873:

Photographs have an inimitable mechanical refinement and their legal evidence is of great use if you know how to cross-examine them. They are popularly supposed to be 'true', and, at the worst, they are so, in the sense in which an echo is true to a conversation of which it omits the most important syllables and re-duplicates the rest. But this truth of mere transcript has nothing to do with Art, popularly so called, and will never supersede it<sup>9</sup>.

L'opposizione di Ruskin al considerare la fotografia come arte, che qui abbiamo presentato sinteticamente, è stata prevalentemente inquadrata dentro il rifiuto iniziale che numerosi critici d'arte manifestarono nei primi momenti, tra cui Baudelaire nella sua famosa critica al *Salon* di 1859<sup>10</sup> o Lady Eastlake<sup>11</sup>.

Ciò che risulta interessante è che sarà precisamente il divulgatore di Ruskin in ambito francese, nonché studioso della sua opera, Robert De la Sizeranne (1866-1932), uno dei paladini della difesa della fotografia come mezzo artistico, essendo la sua opera del 1899 *La fotografia est-elle un art?* uno dei testi salienti del movimento che porterà al suo riconoscimento tra le belle arti. Per tanto, occorre apportare una riflessione sui concetti dell'estetica ruskiniana che sono divenuti, nella penna di De la Sizeranne, chiavi per l'affermazione della fotografia come arte.

Lo studio più famoso di De la Sizeranne sulla estetica di Ruskin è *Ruskin et la religion de la beauté* del 1897<sup>12</sup> che, come è noto<sup>13</sup>, fu quella che servì a Proust per avvicinarsi alla figura del critico inglese.

De la Sizeranne si interrogò anche sul ruolo della fotografia nelle Belle Arti di fine secolo e scrisse infatti il primo articolo sulla fotografia dal titolo *Photographe et l'artiste*, comparso su *Revue des deux mondes* nel 1893. Quattro anni dopo, sempre sulla *Revue des deux mondes* egli getta le basi di quello che sarà il pensiero dominante nella fotografia francese e italiana per trent'anni, scrivendo un articolo divenuto fonte storica: *La photographie est-elle un art?*<sup>14</sup>. Nel 1898 egli ne pubblica un libro, rieditando l'articolo del '98, accorciando alcune parti e aggiungendo 40 tavole di fotografie portate a supporto della sua tesi.

Nella prefazione del libro del '98 egli nota come l'attenzione dei nuovi fotografi-artisti stia volgendo verso spazi aperti, boschi e pianure: essi si soffermano ora davanti «ad uno spazio vuoto di paesaggio, un nulla; i vecchi professionisti della fotografia si scandalizzano osservando questi nuovi operatori, che dialogano con gli artisti e parlano di poesia e di estetica, e non più di lenti e di chimica. La Sizeranne sente questa ondata di rinnovamento tramite le esposizioni del Fotoclub di Parigi e del Linked Ring di

Londra, tra altri, in cui gli artisti dimostrano come la fotografia, sebbene vecchia di oltre sessant'anni, non si sia esaurita, ma presenti novità tali da ravvisarne una rinascita. Per tanto, il critico francese si interroga sulla possibilità che la fotografia possa essere veramente considerata un'arte, articolando la sua riflessione in quattro capitoli: *Les défauts de la photographie, L'objectif et le "subjectif", Oeuvres nouvelles et nouvelles théories* e, infine, *une réaction idéaliste*.

Il pensiero di De la Sizzerane si basa sull'idea di che non si deve comparare la fotografia con la pittura, ma capire se si può dare all'immagine fotografica lo status di opera d'arte. Secondo De la Sizeranne, bisogna inoltre smettere di paragonare la fotografia alla pittura, all'architettura o alla musica: bisogna che la si confronti con gli strumenti come la matita, l'acquarello, l'inchiostro o il carboncino. La questione non è infatti quella di trovare nella fotografia le qualità di altri procedimenti, ma se possiede una qualità propria che la renda degna di reggere il confronto, e cioè se la fotografia può, come l'arte, produrre bellezza aggiungendo idea e sentimento alla realtà, e non semplicemente riproducendola.

Sinteticamente, per De la Sizzerane, in fotografia la qualità sta nel vedere la bellezza nella realtà: saper vedere è il punto principale della questione. In secondo luogo bisogna saper comporre la scena, scegliendo il luogo, l'ora, i soggetti: nella mente del fotografo la scena è già creata, egli dovrà solo attendere il momento giusto, quando la realtà sarà come nell'idea.

La fotografia ha qualità che sono proprie del mezzo, che la distinguono dalle altre arti. Una di queste è la velocità nel cogliere certi effetti di natura, fuggevoli. Ci sono momenti che la mano dell'artista non può fermare con la matita, e sceglie quindi di usare la macchina fotografica.

I nuovi fotografi, quelli che egli chiama paesaggisti, cercano la visione d'insieme, la visione a quadro, ricercando momenti del giorno in cui le cose non si presentano chiare e definite, come nelle ore assolate, ma oscure e misteriose come nelle ore del crepuscolo: nelle cose definite non c'è spazio per l'immaginazione, l'arte invece trova nell'indefinito.

Per sostenere il suo pensiero De la Sizeranne cita specificamente Ruskin in due occasioni, la prima quando parla della capacità della fotografia di produrre opere di tinte legate, tessitura continua, uniforme, ma graduata all'infinito permettendo distinguere per le tonalità, «come fa la natura stessa»<sup>15</sup>:

Ensuite, la photographie est capable d'un modelé infiniment nuancé, souple et caressant [...]. Il ne s'agit point ici de nier, quant à l'accent, la supériorité d'une nerveuse eau-forte ou d'une fine gravure; mais n'y a-t-il pas certaines transitions insensibles de lumière à ombre, évoluant sur les plans inclinés des figures, sur des polyèdres de chair, certaines ombres douce e sfumose comme dirait Léonard, "exhalées sur le papier" selon le mot de Ruskin [...] <sup>16</sup>.

La seconda volta in cui le idee di Ruskin vengono chiamate in causa è quando De la Sizeranne afferma che per essere considerata arte la fotografia oltre che introdurre sentimenti e pensieri «in un'operazione precedentemente automatica»<sup>17</sup>, dovrebbe aggiungere all'operazione il «lasciare fare» della natura:

Voyant que les oeuvres valaient surtout par ce qu'ils y avaient mis d'eux, et sentant que, selon le mot de Ruskin, "si ce n'est pas un plan humain que vous cherchez, il y a plus de beauté dans l'herbe, le long de la route, que dans tout le papier noirci par le soleil que vous rassembleriez durant toute la durée de votre vie"<sup>18</sup>.

Per tanto, nel loro sforzo di liberarsi dall'imitazione servile, potevano riacquistare l'audacia di lavorare con gli effetti naturali delle ombre e delle luci, riprendendo la natura così come si presenta, mettendo in relazione la fotografia con la pittura impressionista.

Apparve chiaro che l'idea Ruskiniana che per fare arte, e per tanto per poter qualificare la fotografia come tale, non valeva la mera riproduzione del naturale, né il padroneggiare la tecnica per compire una idea, ma bilanciare il rapporto tra la rappresentazione, l'intenzione dell'artista e «il fare» della natura.

Come abbiamo detto, questa idea segnerà la fotografia artistica italiana nelle prime decenni del ventesimo secolo. Vale la pena citare per chiudere l'annuario fotografico *Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, rivista fondata nel 1923 per volontà degli avvocati torinesi, fotografi dilettanti: Stefano Bricarelli, Carlo Baravalle e Achille Bologna che apriranno il primo numero con un articolo di Bricarelli, *La nostra parte*<sup>9</sup>, in cui egli ribadisce i concetti espressi un ventennio prima da De la Sizeranne, riguardo la fotografia come arte. Bricarelli chiarisce ciò che davvero conta in una fotografia perché sia considerata d'autore: per essere arte essa deve esprimere la personalità del fotografo, che ha come intento profondo quello di creare cose belle. Come De la Sizeranne, egli riprende il concetto secondo il quale fare fotografia significa fare arte più velocemente; siamo all'inizio del Novecento, un momento in cui la modernità ha portato a una vita frenetica, in cui non c'è spazio per i tempi lunghi che richiederebbe imparare la pittura. *La bellezza fugge e la fotografia permette di fermarla.*

<sup>1</sup> Vedasi bibliografia: S. BANN, *The Clothing of Clío: a study of the representation of history in Nineteenth-century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press 1986; S. BRICARELLI, *La nostra parte*, «Luci ed Ombre», No. 1, 1923; R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette 1897; R. DE LA SIZERANNE, *La Photographie, est-elle un art?* Paris, Hachette 1899; W. M. FREITAG, *Early Uses of Photography in the History of Art*, «Art Journal», 39/2 (1979), pp.117-123; *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, a cura di V. Goldberg, New York, Simon and Schuster 1981; *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze, Nardini 2006; B. NEWHALL, *Photography. Essays and Images: Illustrated readings in the history of photography*, New York, Museum of Modern Art 1980; M. PROUST, *Correspondanze generale*, Paris, Librairie Plon 1936, Vol. 2; J. SIEGEL, *Black Arts, Ruined Cathedrals, and the Grave in Engraving: Ruskin and the Fatal Excess of Art*, «Victorian Literature and Culture», Vol. 27, No. 2, 1999, pp. 395-417; J. M. SCHWARTZ, «Records of Simple Truth and Precision»: *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, «Archivaria», 2000; A. WOODSON-BOULTON, *A window onto nature: visual language, aesthetic ideology, and the art of social transformation*, in M. Kang, A. Woodson-Boulton, *Industrial Age, 1830-1914. Modernity and the Anxiety of Representation in Europe*, England, Aldershot – Burlington, Ashgate Pub. 2008 pp. 139-163; I. ZANNIER, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Firenze, Alinari 2004.

<sup>2</sup> M. HARVEY, *Ruskin and Photography*, «Oxford Art Journal», Vol. 7, No. 2, 1984, pp. 25-33.

<sup>3</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>4</sup> Citazione di *The Elements of Drawing* contenuta in M. HARVEY, *Ruskin and Photography...* cit., p. 25.

<sup>5</sup> Cfr. A. WOODSON-BOULTON, *A window onto nature: visual language...* cit., pp. 139-163. *Espec.* pp. 150-153.

<sup>6</sup> Citazione del quarto volume di *Modern Painters* contenuta in M. HARVEY, *Ruskin and Photography...* cit., p. 29.

<sup>7</sup> Citazione di *The Elements of Drawing* contenuta in M. HARVEY, *Ruskin and Photography...* cit., p. 30.

<sup>8</sup> Citazione di *The Cestus of Agalia* contenuta in *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, a cura di V. Goldberg, New York, Simon and Schuster 1981, p. 153.

<sup>9</sup> Citazione di *The Art of Engraving* contenuta in M. HARVEY, *Ruskin and Photography...* cit., p. 25.

<sup>10</sup> C. BAUDELAIRE, *The Salon of 1859 in Photography in Print...* cit., p. 153.

<sup>11</sup> LADY E. EASTLAKE, *Photography*, in B. NEWHALL, *Photography. Essays and Images: Illustrated readings in the history of photography*, New York, Museum of Modern Art 1980, p. 94.

<sup>12</sup> R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté...* cit.

<sup>13</sup> M. PROUST, *Correspondanze generale...* cit., p. 348.

<sup>14</sup> R. DE LA SIZERANNE, *La Photographie, est-elle un art?...* cit.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> S. BRICARELLI, *La nostra parte...* cit.



Finito di stampare da  
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli  
per conto di **didapress**  
**Dipartimento di Architettura**  
Università degli Studi di Firenze  
Novembre 2019





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

