

# The Elements of Drawing di John Ruskin. Il disegno tra arte, scienza, design e didattica nell'Inghilterra del XIX secolo

Enrico Cicalò

Scritta nel 1857 [1] e tradotta in Italia per la prima volta nel 1898 [2], *The Elements of Drawing* è la prima opera esplicitamente didattica di John Ruskin [1819-1900], nonché quella che gli ha conferito maggiore notorietà come esperto di disegno nel panorama culturale inglese di metà Ottocento [Levi, Tucker 1997, p. 175]. L'opera si dichiara sin dalla sua *Prefazione* come «un manuale di disegno» rivolto ad un pubblico ben delineato e allo stesso tempo non definito: adulti, o comunque allievi di età almeno superiore ai 12-14 anni, dilettanti autodidatti che vogliono apprendere i rudimenti dell'arte, senza la supervisione di un maestro [Ruskin 2009, pp. 13-15]. Il manuale si presenta infatti strutturato principalmente in tre lettere indirizzate genericamente al lettore e due appendici aggiuntive per guidarne l'apprendimento autonomo; l'equivalente ottocentesco, potremmo azzardare, di quello che oggi potrebbe essere un corso articolato in tre *tutorial*, pensato come supporto alla didattica "a distanza" e contenente l'indicazione di numerosi *link* ad approfondimenti e materiali didattici integrativi che l'allievo può reperire e consultare autonomamente.

Il manuale si colloca all'interno di quell'ampia e importante produzione di opere didattiche derivate dalla tradi-

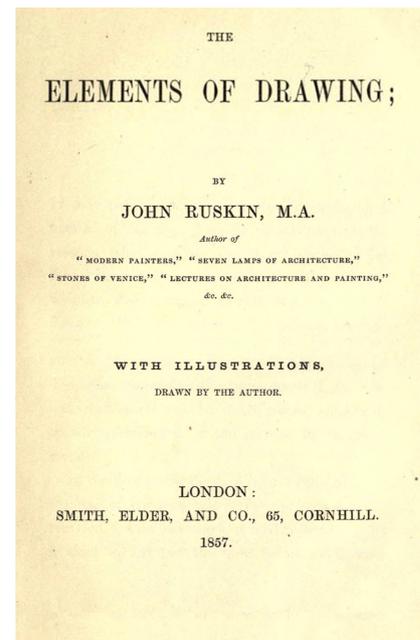


Fig. 1. Copertina dell'edizione italiana attualmente in commercio [Ruskin 2009] e frontespizio della prima edizione [Ruskin 1857].

zione dilettantistica che si afferma a cavallo tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento e che fece in quegli anni la fortuna del disegno e dei maestri che lo insegnavano. A fine Settecento la pratica del disegno si era infatti largamente affermata presso le classi agiate come *polite recreation*, contribuendo alla diffusione di manuali e lezioni di disegno, soprattutto dirette ai più giovani. È questo il contesto dilettantistico in cui inizia sia la formazione di Ruskin nel campo del disegno che la sua attività come didatta [Contessi 2000, p. 168]. Nella visione di Ruskin il dilettantismo non ha la connotazione negativa attribuita dalla cultura contemporanea, ma recupera piuttosto le sue radici etimologiche riferendosi alla parola *diletto* [derivato dal latino *dēlectāre*, procurare diletto, dare piacere]. Secondo questa interpretazione, *dilettante* è infatti colui che pratica un'attività per puro piacere, libero dai vincoli e dagli obblighi che caratterizzano l'attività di chi invece opera per professione [Levi, Tucker 1997, pp. 181-183]. Sebbene la cultura e il linguaggio contemporanei sminuiscano il valore dell'opera del dilettante rispetto a quella del professionista, nell'ottica di Ruskin i valori appaiono invertiti. Il *dilettante* opera per *diletto*, ossia mosso da un virtuoso e libero piacere verso conoscenza e contemplazione, prendendo così le distanze sia dalla ricerca di compiacimento tipica delle pratiche amatoriali, sia dal meccanicismo di quelle pratiche professionali che caratterizzano le allora nascenti scuole di *design* che vanno segnando la distinzione tra arte e arte applicata, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale.

Si vanno così delineando i tre approcci alla formazione nell'ambito del disegno che avrebbero caratterizzato poi il panorama educativo inglese della seconda metà dell'Ottocento: il primo legato

alla tradizione del passato e che vedeva come istituzione maggiormente rappresentativa la Royal Academy of Arts; il secondo legato alle nuove richieste della produzione industriale rappresentato dalle School of Design e del Department of Science and Art; infine il terzo, non istituzionale, che si riconosce nella guida di Ruskin ed è incentrato sul superamento di una concezione utilitaristica del disegno verso un riconoscimento del suo ruolo come mezzo per affinare la visione, per acquisire e comunicare conoscenze al pari di leggere, scrivere e contare. Secondo questo approccio, il disegno diventa «un mezzo per acquisire e comunicare conoscenza. Colui che può accuratamente rappresentare la forma di un oggetto, dargli il giusto colore, ha indiscutibilmente un potere di notazione e di descrizione nella maggior parte dei casi maggiore di quello delle parole; per questo la scienza della notazione dovrebbe essere considerata semplicemente come quella che si occupa della registrazione della forma, così come l'aritmetica si occupa della registrazione dei numeri» [3] [Ruskin 1905, p. 143]. Questo terzo approccio alla didattica dell'arte sarà quello che influirà maggiormente sull'impostazione didattica di alcuni importanti movimenti artistici del Novecento, come la School of Art and Craft e l'Impressionismo [4], e più in generale sulla storia della didattica dell'arte e del disegno, anche per mezzo dell'opera degli allievi di Ruskin che proseguirono e approfondirono il suo pensiero [Read 1943, p. 115].

### L'opera

Diverse opere precedenti di Ruskin avevano già avuto una forte connotazione didattica ma erano state dedicate

prevalentemente alla divulgazione di idee e principi generali piuttosto che di modalità operative, come *Modern Painters* [5], del quale *The Elements of Drawing* costituisce una riproposizione in chiave sintetica concepita in relazione alla sua esperienza didattica al Working Men's College [Harrison 2013, p. 68]. A sua volta quest'ultimo manuale costituirà poi la base per altre opere didattiche come *The Laws of Fèsole* [Ruskin 1904a, p. IX], scritto tra il 1877 e il 1879 in occasione della sua esperienza didattica alla University of Oxford [1869-1884] in qualità di "Slade Professor of Art".

Gli anni del Working Men's College sono intensi dal punto di vista della riflessione didattica e stimoleranno la scrittura di altri testi come *The Elements of Perspective* (1859) e le annuali *Academy Notes* (1855-1859). *The Elements of Drawing* si configura come un'opera già matura di Ruskin, che al momento della sua pubblicazione ha trentotto anni e ha già concluso opere importanti che influiranno sui contenuti e sull'impostazione del manuale, quali i primi quattro volumi di *Modern Painters*, *The Seven Lamps of Architecture* (1848) e *The Stone of Venice* (1852).

L'opera, considerata da diversi autori ispirata al *Trattato sulla Pittura* di Leonardo da Vinci (Nicolello 1898; Cook 1968), si presenta come un metodo progressivo e graduale, simile a quello che lui stesso aveva appreso dal suo maestro James Duffield Harding nel 1841 [Levi, Tucker 1997, pp. 60-64], diviso in tre parti – *Esercizi preliminari*, *Il disegno dal vero* e *Il colore e la composizione* – strutturate in una forma letteraria epistolare, che rende esplicito l'obiettivo dell'autore di scrivere un manuale non specificamente a supporto delle lezioni dei suoi corsi nella scuola ma piuttosto in funzione dell'autoapprendimento di altri studenti.

Negli *Esercizi preliminari* il percorso didattico proposto è di impronta grammaticale. Finalizzato all'apprendimento progressivo degli elementi del linguaggio del disegno, esso parte dalla sperimentazione di toni e campiture per passare poi progressivamente a linee e contorni, ombreggiature, alfabeti, forme bidimensionali, colore e scale cromatiche, volumi tridimensionali, campiture cromatiche uniformi e valori tonali cromatici. I temi degli esercizi vanno dunque dai più semplici ai più complessi; così come gli strumenti da disegno indicati – dalla penna alla matita e infine all'acquarello – e i soggetti raccomandati – dai soggetti naturali alle opere di artisti quali Joseph Mallord William Turner, Albrecht Dürer e Rembrandt; in coerenza e continuità con i suggerimenti dati agli allievi del Working Men's College. Tra gli artisti da osservare, studiare e replicare, Ruskin dà particolare risalto ovviamente a Turner, alla cui opera si era già dedicato in veste di critico in *Modern Painters*, raccomandando in particolare l'edizione illustrata dallo stesso Turner del volume di poesie *Italy* di Samuel Rogers (1763-1855), un'opera che nel percorso di Ruskin fu fondamentale fin da quando gli venne regalata da bambino dal socio in affari del padre [Ruskin 1983, p. 26].

Nella lettera intitolata *Il disegno dal vero*, Ruskin invita il lettore a passare dal disegno di soggetti statici al disegno di soggetti dinamici che rendono più difficile quel disegno di stampo strettamente imitativo da lui sempre criticato. In particolare i soggetti presi in esame sono gli elementi naturali dell'acqua, del cielo e delle nuvole, rimandando invece per la trattazione dell'elemento terra a quanto già discusso in *Modern Painters* [Ruskin 2009, p. 150]. Anche in questa seconda lettera non mancano i riferimenti a Turner in quanto «nes-

sun artista sino a lui ha mai disegnato il cielo, perfino in Tiziano e Tintoretto le nuvole sono convenzioni» [Ruskin 2009, p. 153] e «nelle prospettive fluviali dall'alto nessuno, eccetto Turner, sia mai stato assolutamente corretto» [Ruskin 2009, p. 146].

La terza lettera è invece dedicata a *Il colore e la composizione*. In *The Elements of Drawing* la composizione, il «mettere insieme varie cose per farne una cosa sola, alla cui qualità e natura tutte contribuiscono» [Ruskin 2009, p. 187], è «il corrispondente simbolico, fra le arti umane, della Provvidenza che governa il mondo» [Ruskin 2009, p. 188] e diventa un campo di indagine specifico. Secondo Ruskin la composizione non può essere però insegnata. Tuttavia, sebbene l'invenzione non possa seguire delle regole, vengono illustrate sette leggi per la «disposizione degli oggetti» (figg. 4 e 5): la legge della preminenza, la legge della ripetizione, la legge della continuità, la legge della curvatura, la legge dell'irradiamento, la legge del contrasto, la legge dell'interscambio, la legge della coerenza e, infine, la legge dell'armonia. Le edizioni più recenti del volume si chiudono con due Appendici, la prima – non inserita nella prima edizione – dedicata alle *Note illustrative*, contenenti brevi note di approfondimento sui contenuti e la seconda dedicata alle *Opere da studiare*, suddivise in opere da guardare nelle gallerie e opere pubblicate e riprodotte da procurarsi, da intendersi come aggiuntive a quelle di Turner, Rembrandt e Dürer già enfaticamente raccomandate all'interno del volume.

### Il contesto

Concepito durante la sua esperienza didattica presso il Working Men's College (1855-1859), *The Elements of*

*Drawing* venne considerato quasi un suo testo ufficiale. La fondazione della scuola si ispira agli stessi ideali utopistici socialisti con sfondo cristiano che caratterizzeranno l'intera opera critica e politica di Ruskin e si inserisce all'interno di una più vasta politica di iniziative a favore delle classi meno abbienti. In questo momento storico – in seguito alle sollevazioni popolari, alla disgregazione sociale e ai problemi di salute pubblica legati alle epidemie – l'insegnamento agli adulti viene infatti considerato un'esigenza primaria al pari di quello per l'infanzia, in quanto l'istruzione viene vista come un possibile elemento di concordia tra le classi e uno strumento per arginare il radicalismo estremo. Il College si propone di offrire alle classi più povere un'educazione liberale ed elevata, finalizzata alla formazione dell'uomo e del cittadino prima che del lavoratore; una formazione dunque non di tipo strettamente professionale e non orientata al miglioramento delle capacità tecniche per aumentare i guadagni. Tra gli insegnamenti impartiti nelle scuole per adulti ci sono il latino, il greco, la letteratura, le lingue straniere, la logica, la dizione e il disegno; quest'ultimo considerato disciplina importante per l'occhio e per la testa oltre che per la mano, nonché anello di congiunzione tra le discipline umanistiche e quelle scientifiche [Maurice 1849, pp. 17-18]. Tra i principi ispiratori del College vi era la volontà di affrontare in una prospettiva più ampia e integrata anche le discipline con utilità apparentemente solo pratiche, che permettessero ai lavoratori «di sentirsi uomini e non macchine» [Levi, Tucker 1997, p. 130], in netta contrapposizione col processo di disumanizzazione del lavoro in atto nell'Inghilterra in via di industrializzazione. Furono proprio questi principi ispiratori che fecero intravede-

re a Ruskin nel progetto della scuola un'opportunità di sperimentazione e lo convinsero quindi ad entrare come insegnante di disegno [Haslam 1988, p. 69]; un ingresso che segna una spaccatura rispetto all'approccio didattico maggiormente utilitaristico e professionalizzante che si andava diffondendo in quegli anni nelle nascenti Schools of Design. Ruskin denuncia e contrasta infatti quella separazione traumatica tra lavoro intellettuale e lavoro manuale che porterebbe, dal suo punto di vista, all'impoverimento di entrambi e alla disgregazione della società. Ruskin entra in questo modo in polemica con i sostenitori della distinzione tra arte e arte applicata e dei metodi propri delle scuole di *design*, incentrati proprio sull'enfasi di quest'ultima. Arte e arte applicata, disegno e *design* non erano dal suo punto di vista ambiti separati [Levi, Tucker 1997, p. 115], in quanto invenzione e rappresentazione dovevano essere educate entrambe esclusivamente attraverso l'affinamento delle capacità percettive [Ruskin 2009, p. 17]. Scrive Ruskin in *The Stone of Venice*: «Potrai insegnare a un uomo a disegnare una linea retta, e anche a incidere; a tracciare una linea curva, e a intagliarla; e a copiare e incidere un numero qualsiasi di determinate linee o forme, con ammirabile velocità e assoluta precisione; e vedrai che il suo lavoro è perfetto nel suo genere: ma se chiederai di riflettere su una qualsiasi di quelle forme, di considerare se non possa trovarne una migliore nella propria mente, egli si fermerà; la sua esecuzione diventerà esitante; egli pensa e puoi scommettere che penserà in maniera non corretta, che commetterà un errore nel primo tocco che darà alla sua opera come essere pensante. Tuttavia avrai fatto un uomo. Prima era solo una macchina, uno strumento vivente» [6]

[Ruskin 1904b, pp. 191-192]. Un'impostazione utopisticamente elevata che non poteva che risultare disorientante per chi era chiamato ad eseguire nel lavoro umili compiti grafici [Levi, Tucker 1997]. Oltre che scoraggiare alcuni allievi, questa incompatibilità tra metodo e pubblico finì per scoraggiare poi anche lo stesso Ruskin, che nel 1858 lascia la scuola. Dopo la sua uscita la scuola abbandona e rinnega il metodo, l'impostazione e i principi ruskiniani. Nelle successive esperienze didattiche, Ruskin sceglierà di differenziare i percorsi di insegnamento in relazione agli allievi, adeguando il metodo ai loro mondi e alle loro prospettive, pur mantenendo la volontà di includere tutti i ranghi sociali. Ruskin riconosce così di aver dato sempre per scontata in tutti quell'acuta facoltà visiva che in lui era una dote naturale; questa presa di coscienza lo porterà a rinunciare alla ripubblicazione nel 1861 di *The Elements of Drawing*: il manuale di disegno che era stato da lui scritto per sostenere e divulgare questo metodo [Levi, Tucker 1997, p. 227].

### Il metodo

Il metodo proposto nell'opera viene preannunciato come totalmente differente da quelli generalmente adottati dai maestri di disegno [Ruskin 2009, p. 16]. Secondo Ruskin non ci sono metodi applicabili a qualsiasi cosa e non esiste una ricetta per disegnare [Ruskin 1904a, p. 97]. Ruskin è infatti convinto che «quando sappiamo vedere con sufficiente acutezza vi è poca difficoltà nel disegnare ciò che vediamo» [Ruskin 2009, p. 17] e che dunque l'eccellenza dell'artista dipenda dalla finezza della percezione e che questo debba essere l'obiettivo dei maestri.

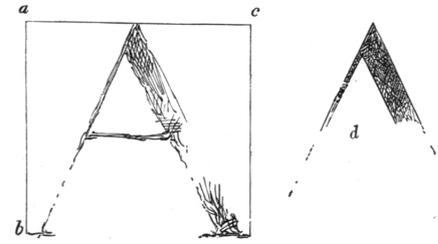


Fig. 2. J. Ruskin, *Dare forma alle lettere con il tratteggio* (Esercizio 5), da: Ruskin 2009, p. 45.

Nella visione di Ruskin, il disegno è la disciplina per eccellenza, scriverà infatti: «insegnare l'arte, per come la intendo io, significa insegnare ogni cosa» [7] [Ruskin 1907a, p. 86]. Le lezioni del suo corso al Working Men's College prevedevano la presentazione di materiali di varia natura a partire dalle stampe e incisioni di artisti di tutti i tempi, che diventavano lo spunto per commentare le vite dei pittori e per introdurre lezioni con un taglio maggiormente storico, culturale e teorico, come quelli sul significato dei linguaggi simbolici dell'araldica e degli emblemi, del disegno degli alfabeti (fig. 2) e delle miniature.

Nel manuale Ruskin non fornisce ricette o prescrizioni tecniche come in genere avveniva nella letteratura manualistica coeva. Rifiuta invece le regole sistematiche su cui si fondano pregiudizi visivi e stereotipi grafici che impediscono di vedere la realtà. Invita piuttosto all'osservazione diretta dei dati naturali, prevedendo una molteplicità di possibilità nella loro rappresentazione che si differenzia dalla univocità di metodo in genere sostenuta nella trattatistica dell'epoca.

Il manuale contiene esercizi sperimentati all'interno dell'esperienza didattica del Working Men's College e riadattati in funzione di una modalità didattica che oggi definiremo "a distanza". Il vo-

lume richiama, ad esempio, la prima esperienza che caratterizzava i corsi di disegno del Colledge consistente nel disegno di una sfera [Ruskin 2009, p. 19], materializzata da una palla di gesso appesa a uno spago. Questo esercizio obbligava gli allievi a confrontarsi non solo con il disegno *dal vero* ma soprattutto con il disegno *del vero*, evitando il ricorso alla linea come espediente necessario a descrivere le forme e obbligando all'osservazione, al riconoscimento e alla rappresentazione delle ombre; esercizio fortemente programmatico, questo, considerato all'epoca quasi scandaloso perché metteva sin da subito gli allievi di fronte alla nuda tridimensionalità della realtà [Emslie 1904, p. 39]. Ruskin stimola in questo modo il recupero de «l'innocenza dell'occhio» [Ruskin 2009, p. 32] intesa non come ingenuità della percezione, ma piuttosto come mezzo indispensabile per la comprensione del vero e per aiutare l'allievo a superare quei pregiudizi visivi che spesso interferiscono con la percezione della realtà [Haslam 1988, p. 75]. I passaggi successivi del percorso didattico della scuola prevedevano poi il disegno di calchi di oggetti naturali, per enfatizzare ancora il lato chiaroscurale, per poi passare agli oggetti reali di dimensioni e complessità via via maggiore (fig. 3). Percorso, questo, ripreso poi anche nel manuale, dove i soggetti degli esercizi sono soggetti di complessità progres-



Fig. 3. J. Ruskin, *Come disegnare un sasso* (Esercizio 8), da: Ruskin 2009, p. 57.

sivamente crescente. Nonostante queste evidenti similitudini, nell'*Introduzione* Ruskin tiene a chiarire che anche se il metodo proposto nel manuale è fortemente ispirato all'esperienza didattica nel Colledge, esso sia da considerarsi comunque differente da quello adottato nelle sue lezioni agli allievi della scuola, che potevano beneficiare della presenza costante dell'insegnante.

### La concezione del disegno

Sullo sfondo di un'Inghilterra che prende coscienza delle nuove esigenze legate allo sviluppo economico e sociale, all'interno del dibattito sulla didattica del disegno si distinguono due differenti posizioni. La prima fa riferimento ad un concetto di disegno finalizzato all'imitazione, attraverso l'educazione della capacità di disegnare abilmente così da emulare le opere degli artisti, la seconda è legata ad un disegno finalizzato alla produzione, attraverso l'educazione della padronanza delle forme geometriche di cui potersi servire per disegnare in modo rapido ed economico per le industrie manifatturiere. Entrambe queste concezioni vengono superate da Ruskin che nella prima vede solo la possibilità di «emulare (con notevole distacco) le opere più facili dei nostri artisti di secondo ordine» [Ruskin 2009, p. 16], nella seconda la confusione «dell'arte applicata alla manifattura con la manifattura stessa» [Ruskin 2009, p. 16]. Su questo secondo punto in particolare Ruskin evidenzia la distinzione tra disegno e *design*, tra le competenze necessarie a disegnare un manufatto e le competenze utili alla riproduzione di tale manufatto su scala industriale. Il dibattito in corso si andava infatti focalizzando sulle finalità pratiche e sulle modalità meccaniche del disegno piuttosto

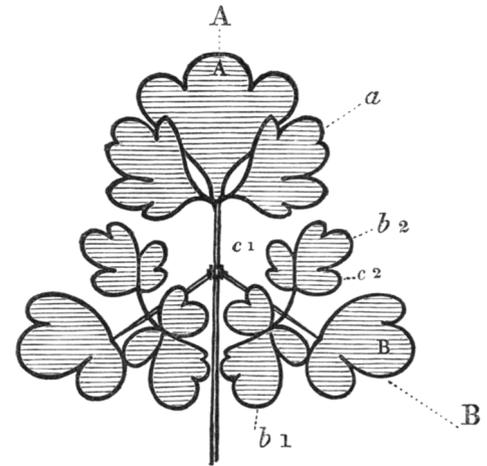


Fig. 4. J. Ruskin, *Rappresentazione schematica di una foglia di aquilegia*, da: Ruskin 2009, p. 217.

che sulla sua dignità sul piano mentale e cognitivo che Ruskin invece cercherà di difendere [Cook 1968, p. 390]. *The Elements of Drawing* viene dunque concepito come metodo didattico da contrapporre all'approccio ufficiale diffuso nelle scuole governative [Haslam 2000] in cui «Il genere il disegno che si insegna, per così dire, [...] non è affatto disegno. Consiste unicamente nell'eseguire alcune abili evoluzioni sulla carta con un lapis nero, senza alcun vantaggio né per l'esecutore né per l'osservatore, a parte una lusinga per la vanità» [Ruskin 2009, p. 30]. Secondo Ruskin le ragioni per cui bisogna imparare a disegnare non sono così chiaramente definibili, come invece sostenuto dagli approcci utilitaristici delle scuole di design, ma sono talmente numerose e importanti che non si possono enunciare in poche parole [Ruskin 2009, p. 16]. Il manuale si pone infatti un obiettivo molto generale, cioè quello di insegnare a disegnare «per poter rappresentare in maniera chiara e utile immagini di cose che non si possono de-

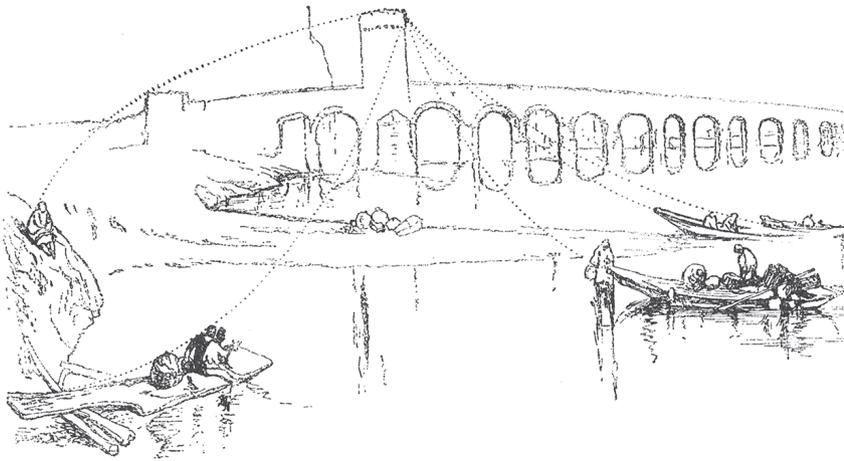


Fig. 5.J. Ruskin, *La legge della curvatura*, illustrata dal ponte nella *Coblenza* di Turner, da: Ruskin 2009, p. 203.

scrivere a parole, sia per aiutare la [...] memoria, sia per darne ad altri un'idea precisa» [Ruskin 2009, p. 29]. Il disegno è per Ruskin uno strumento di documentazione puntuale e di ricerca, piuttosto che un mezzo di gratificazione estetica. Questa concezione di disegno è stata da lui sperimentata e approfondita negli anni del suo viaggio in Italia, in cui il disegno prende la forma di appunti grafici e memoranda che diventano per lui un fondamentale strumento di ricerca e di indagine che affianca costantemente la sua opera teorico-critica. Le pessime condizioni di conservazione delle opere e dei monumenti provocano in lui un'indignazione che sfocia nell'ansia di rilevare, registrare e studiare finché era possibile le architetture in avanzato stato di degrado. Questa necessità di studio e di salvaguardia stimolerà in lui anche le prime misurazioni esatte delle architetture. I suoi disegni assumono il ruolo di semplici memoranda che lo stesso Ruskin descriverà come: «brutti perchè li considero come appunti su certi fenomeni, e di questi ne registro quanti più posso

nel modo più elementare e chiaro possibile» [8] [Shapiro 1972, p. 189].

#### *Disegno e morale*

Destinato ad una carriera religiosa per volere materno [Ruskin 1983, p. 20], Ruskin sceglie di rivolgere il suo sguardo all'arte risolvendo il suo conflitto interiore nell'attribuire all'arte una missione quasi religiosa. È per questo che in *The Elements of Drawing* la dimensione didattica del disegno assume il ruolo di formazione anche morale dell'individuo, in coerenza con le tendenze della cultura ottocentesca e vittoriana. Leggezza, fermezza e controllo della mano, acutezza e finezza della vista diventano espedienti per educare l'individuo alla pazienza, alla costanza, alla determinazione e alla fatica. Ruskin conferisce significato morale a tutte le sue lezioni, come quando invita al passaggio dal disegno di soggetti statici a quello di soggetti dinamici: «nella vita come nell'arte nulla distingue gli uomini grandi da quelli mediocri quanto il fatto che i primi sanno sempre in quale senso stanno an-

dando le cose. Il citrullo crede che le cose stiano ferme e te le rappresenta tutte immobili, il saggio invece vede la mutevolezza delle cose e te le disegna di conseguenza» [Ruskin 2009, p. 107].

#### *Disegno e verità*

Per Ruskin disegnare è un modo di interrogare la realtà e di porsi in dialogo con gli elementi della natura alla ricerca della verità: «cerca sempre, mentre guardi una forma, di scorgere in essa le linee che hanno agito sulla sorte passata e che influenzano la sua sorte futura. Sono le linee fatali, fa' in modo che non ti sfuggano, anche se dovessi trascurare altri elementi» [Ruskin 2009, p. 107]. Alla base della rappresentazione vi è la contemplazione finalizzata alla descrizione e alla comprensione dei fenomeni naturali, così Ruskin scrive a proposito del disegno delle nuvole che «le nuvole non hanno la solidità dei sacchi di farina, ma d'altro canto non sono né spugnose né piatte. Sono forme definite e bellissime di vapore scolpito; questo ultimo termine è il più appropriato, giacché le loro forme non sono dovute né ad accumulo né ad intaglio essendo l'aria calda che le scalpella torno torno e assorbe il vapore visibile oltre certi limiti; ecco dunque le loro sagome fantastiche e frastagliate, completamente diverse sia dalle formazioni sferiche e rigonfie, sia dai veli piatti e dalle brume informi» [Ruskin 2009, p. 152].

#### *Disegno e natura*

«Osserva la natura e lascia che lo spirito della tua contemplazione diventi un perpetuo perché» [9] [Ruskin 1909, p. 21]. Fondamentale è dunque l'osservazione dei fenomeni naturali e la comprensione delle leggi da cui derivano perché «la maggior parte degli artisti impara le regole meccanicamente senza interrogarsi sulle loro ragioni» [10] [Ruskin 1909, p. 21].

20-21]. Quelle ragioni su cui Ruskin indaga incessantemente nel disegnare come quando osserva che «quando disegni un'acqua torbida o poco profonda, noterai che le ombre sul fondo o in superficie modificano di continuo le immagini riflesse; in un limpido ruscello di montagna vedrai effetti meravigliosamente complicati, derivanti dalle ombre e dai riflessi dei massi che vi si trovano e che si fondono con l'aspetto dei massi stessi visti attraverso l'acqua. Non spaventarti di fronte alla complessità ma d'altro canto non sperare di riprodurla alla svelta, guardala bene, cercando di individuare tutto ciò che vedi e distinguendo ogni componente dall'effetto. Ci saranno, per cominciare, i massi visti attraverso l'acqua, distorti dalla rifrazione in maniera tale che, se fuori dell'acqua il masso presenta delle striature dritte e parallele, sott'acqua appaiono ricurve; quindi il riflesso della parte del masso sopra l'acqua si incrocia e interferisce con la parte che si vede attraverso di essa, tanto che a fatica si riesce a distinguerle; e nei punti in cui il riflesso è più scuro tu vedrai meglio attraverso l'acqua, e viceversa. Poi l'ombra reale del masso attraversa que-

ste due immagini, rendendo l'acqua più riflettente là dove si posa; dove si posa la luce solare invece distinguerai meglio la superficie dell'acqua, con i bruscoli e granelli di polvere galleggianti: dipende però dalla posizione del tuo occhio il fatto che nello stesso punto tu veda più il fondale o i riflessi degli oggetti sovrastanti» [Ruskin 2009, pp.147-148]. Il disegno si conferma dunque non come un'abilità esclusivamente manuale, ma soprattutto intellettuale e cognitiva, oltre che visiva.

### Conclusioni

Si sono concluse recentemente le celebrazioni per il bicentenario della nascita di Ruskin che hanno costituito un'occasione di rilettura della sua opera sotto diversi punti di vista e diverse ottiche disciplinari, ma che hanno solo marginalmente evidenziato le forti connessioni tra il disegno e l'opera teorica, didattica e artistica di John Ruskin. Eppure, nonostante la sua concezione di disegno come scienza non sia riuscita nel XIX secolo ad affermarsi pienamente rispetto a quelle di disegno

come progetto e di disegno come raffigurazione, la sua figura e il suo pensiero sono ancora attuali sotto diversi aspetti. L'aver riconosciuto al disegno la dignità di un scienza utile alla formazione generale dell'individuo piuttosto che solamente a quella professionale e specializzata, l'aver dato al disegno il valore di linguaggio per la notazione di idee e concetti non descrivibili con le sole parole, l'aver riconosciuto alla disciplina del disegno il ruolo di collegamento tra la sfera umanistica e quella scientifica, l'aver evidenziato la rilevanza del disegno nel processo di produzione delle idee distinguendolo però in termini di competenze e formazione dal processo di produzione degli oggetti, l'aver intuito le potenzialità del disegno come metodo di apprendimento applicabile alle più svariate discipline, sono solo alcuni degli aspetti più attuali che emergono dalla figura di Ruskin, di cui *The Elements of Drawing* rappresenta un'opera emblematica in relazione al contesto storico e culturale in cui è stata scritta e in relazione al percorso di riflessione critica dell'autore sul ruolo del disegno nel lavoro, nella scuola e nella società.

### Note

[1] La prima edizione dell'opera del 1857 ha come titolo *The Elements of Drawings. In Three Letters to Beginners* ed è edita da Smith, Elder & Co., London.

[2] La prima edizione tradotta in italiano nel 1898 ha come titolo *Gli elementi del disegno e della pittura* ed è edita dai Fratelli Bocca, Torino, con note e prefazione di E. Nicoletto.

[3] Traduzione dell'autore.

[4] Nell'introduzione dell'edizione di *The Elements of Drawing*, edita da Dover Publication

nel 1971, il curatore Lawrence Campbell scrive che in un articolo del 1911 di *Contemporary Review* 99 (March 1911) intitolato "What is Impressionism?" si riporta come Monet avesse confidato al giornalista Wynford Dewhurst che il novanta per cento della teoria della pittura impressionista è contenuta nel manuale di Ruskin.

[5] Opera in 6 volumi scritti tra il 1843 e il 1860, di cui i primi quattro scritti tra il 1854 e il 1857, dunque precedenti a *The Elements of Drawing*.

[6] Traduzione in italiano dell'autore. Il testo citato è presente nella versione originale dell'opera in tre volumi ma non è presente nell'edizione breve tradotta in italiano.

[7] Traduzione dell'autore.

[8] Traduzione dell'autore.

[9] Traduzione dell'autore.

[10] Traduzione dell'autore.

### Autore

Enrico Cicalò, Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, Università degli Studi di Sassari, enrico.cicalo@uniss.it

## Riferimenti bibliografici

- Cook, E.T. (1968). *The life of John Ruskin*. New York: Haskell House.
- Contessi, G. (2000). *Scritture diseguate. Arte, Architettura e didattica da Piranesi a Ruskin*. Bari: Dedalo.
- Emslie, J.P. (1904). Art Teaching in the College in its Early Days. In J.L. Davies (ed.). *The Working Men's College 1854-1904: Records of its History and its Work for Fifty Years, by Members of the College*, pp. 39-53. London: MacMillan.
- Harrison, J.F.C. (2013). *A History of the Working Men's College: 1854-1954*. London: Routledge.
- Haslam, R. (1988). Looking, drawing and learning with John Ruskin at the Working Men's College. In *Journal of Art & Design Education*, vol. 7, n.1, pp. 65-79.
- Haslam, R. (2000). According to the Requirements of his Scholars': Ruskin, Drawing and Art Education. In R. Hewison (ed.) *Ruskin's Artists: Studies in the Victorian Visual Economy*, pp. 147-166. Brookfield VT: Ashgate.
- Levi, D., Tucker, P. (1997). *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio.
- Maurice, F.D. (1849). *Introductory lecture delivered at the opening of the Metropolitan evening classes for young men*. London: John W. Parker.
- Nicolello E. (1898), Prefazione. In J. Ruskin, *Gli elementi del disegno e della pittura*, Torino: Fratelli Bocca.
- Read, H. (1943). *Education through Art*. London: Faber.
- Ruskin, J. (1904a). Laws of Fèsole. In E.T. Cook, A. Weddenburn, *The Works of John Ruskin*. Vol. XV. London: Allen.
- Ruskin, J. (1904b). The Stone of Venice. In E.T. Cook, A. Weddenburn, *The Works of John Ruskin*. Vol. X. London: Allen.
- Ruskin, J. (1905). Education in Art. In E.T. Cook, A. Weddenburn, *The Works of John Ruskin*. Vol. XVI. London: Allen.
- Ruskin, J. (1907). Fors Clavigera. Vol. VII. In E.T. Cook, A. Weddenburn, *The Works of John Ruskin*. Vol. XXIX. London: Allen.
- Ruskin, J. (1909). The Letters of John Ruskin. Volume I 1827-1869. In E.T. Cook, A. Weddenburn, *The Works of John Ruskin*. Vol. XXXVI. London: Allen.
- Ruskin, J. (1983). *Praeterita*. Palermo: Novecento.
- Ruskin, J. (2009). *Gli elementi del disegno*. Milano: Adelphi. [Prima ed. *The Elements of Drawings. In Three Letters to Beginners*, Smith, Elder & Co., London 1857].
- Shapiro, H. (1972). (ed.). *Ruskin in Italy. Letters to his parents 1845*. Oxford: Oxford University Press.