

«A traveller's tales»: prassi disegnativa e teorie estetiche di Solomon Caesar Malan

Elena Dodi

Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract This article aims to investigate the figure of Solomon Caesar Malan (1812-94) from a sole art-historical perspective. Malan was a linguist and theologian of the first rank and undertook many journeys between Europe and Asia to deepen his knowledge of languages. These journeys were documented by him with a collection of around 1,600 sketches and watercolours, assembled in ten albums. The observation of Malan's travel drawings and the combined reading of his *Aphorisms on Drawing*, published in 1856, reveal a personality who was deeply immersed in the critical debate of his time, with a modern and personal conception of art, expressed first on a practical level and then on a theoretical level, but continuously inspired by a profound spirituality.

Keywords Solomon Caesar Malan. Aphorisms on Drawing. Landscape. Ruskin. Harding.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Solomon Caesar Malan (1812-94). – 3 La produzione artistica. – 3.1 Istruzione. – 3.2 Disegnare per ricordare. Gli esordi e gli album di viaggio. – 3.3 Disegnare per gli altri: le lezioni, gli amici e le esposizioni. – 4 Gli *Aphorisms*. – 4.1 Genesi, struttura e influenze. – 4.2 Impostazione teorica degli *Aphorisms* (aforismi 1-14). – 4.3 Indicazioni pratiche e insegnamenti tratti dall'esperienza (aforismi 15-62). – 5 Conclusione: originalità di Malan.

1 Introduzione

Solomon Caesar Malan, nato César Jean Salomon, fu un uomo singolare, dotato di un ingegno poliedrico e di un particolare talento per l'apprendimento delle lingue, che gli valse la fama di «most accomplished Oriental linguist in England» (Macdonell 1895, 453). Viaggiatore per destino e per vocazione, Malan intraprese una serie di spedizioni finalizzate ad approfondire la sua conoscenza delle lingue, documentando con circa 1.600 opere tra disegni e acquerelli le sue peregrinazioni tra India, Egitto, Palestina, Turchia, Italia, Armenia, Spagna e Grecia. I suoi disegni sono oggi conservati in otto album divisi tra il Getty Institute, la British Library e l'Università di Stellenbosch, Cape Town; mentre mancano all'appello i due album con i disegni del viaggio in Terra Santa.

Nonostante la notorietà in vita, *in primis* come teologo e linguista, gli studiosi hanno recuperato l'interesse nei confronti di Malan solamente in tempi recenti, indagando l'attività di traduttore ed esegeta (Pfister 2022), mentre i suoi acquerelli e disegni di viaggio sono stati studiati occasionalmente, ma quasi solamente in relazione alla documentazione di scavi archeologici (Gadd 1938; Clayden 2015; 2020; Kneller 2018), più raramente sotto un profilo prettamente storico-artistico (Traub 1968; Bonfitto 2015). Manca, allo stato attuale, un esame organico dell'attività pittorica del religioso svizzero, all'interno del quale sarebbe auspicabile il ritrovamento dei due album ancora mancanti. Resta inoltre totalmente inesplorata la sua produzione teorica.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-04-19
Published 2023-12-04

Open access

© 2023 Dodi | © 4.0



Citation Dodi, E. (2023). «A traveller's tales»: prassi disegnativa e teorie estetiche di Solomon Caesar Malan». *MDCCC 1800*, 12, 53-72.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/004

2 Solomon Caesar Malan (1812-94)

La vita di Malan è stata raccontata dal figlio, Arthur Noel Malan, che nel 1897 pubblicò una biografia del padre corredata dalle lettere più rilevanti della sua corrispondenza, e da Arthur Anthony Macdonell, che nel 1895, a seguito della morte dello studioso, si occupò della nota biografica redatta per il giornale della Royal Asiatic Society. Primogenito di dodici figli, Malan nacque a Ginevra il 23 aprile 1812, da Salome Schönberger e César Henri Malan. Educatore fin da bambino all'uso della lingua dell'*Institutio Christianae Religionis* di Calvino, Malan considerava il latino la sua lingua madre. A diciotto anni padroneggiava il francese, il tedesco, lo spagnolo e l'italiano, cui aggiungeva una discreta conoscenza di ebraico, sanscrito e arabo. Il suo futuro, immaginato dal padre esclusivamente nell'ambito ecclesiastico, fu deciso dall'incontro con Mary Marsh Mortlock: i ragazzi si innamorarono e il padre di

Mary, per acconsentire al matrimonio, richiese che Malan si laureasse presso l'Università di Oxford, finanziando l'iscrizione a sue spese. Dal canto suo, il ragazzo si dimostrò degno di fiducia, impegnandosi nello studio al punto di perdere la vista all'occhio sinistro. A questo periodo risale la decisione di cambiare nome, eliminando il francese 'Jean' e invertendo i nomi 'César Salomon' negli anglicizzati 'Solomon Caesar'. Il desiderio di integrarsi e non essere più percepito come straniero rimarrà costante nella vita di Malan, che all'età di quarantatré anni scriveva ancora:

The truth is that the deeply-rooted prejudice which in England exists against a 'foreigner' who settles in the country and becomes part and parcel of its people follows him everywhere and to the end. (Malan 1897, 202)

3 La produzione artistica

3.1 Istruzione

Solomon Caesar ricevette dal padre, César Malan, un'educazione domestica che, oltre a fornirgli un'approfondita conoscenza delle lingue, spaziava sui più diversi ambiti, con rudimenti di botanica, falegnameria, legatoria e stampa. Nell'educazione del figlio di un ministro protestante non poteva infine mancare la musica e un'introduzione all'arte, per la quale César contattò, in aggiunta ai propri insegnamenti, Alexandre Calame, paesagista svizzero, nativo di Corsier-sur-Vevey.

Calame, calvinista ardente e ortodosso, era due anni più anziano di Solomon Caesar: nato il 28 maggio 1810, si era trasferito a Ginevra con la famiglia nel 1824, per iniziare nel 1829 il suo apprendistato presso l'atelier di François Diday. Possiamo desumerne che le lezioni di Malan con il giovane pittore non iniziarono prima dei dodici anni, e che si svolsero probabilmente a partire

dai quindici o sedici anni, come d'altronde sembra suggerire lui stesso negli *Aphorisms*, quando sostiene che il disegno non debba essere insegnato prima di questa età (1856, 13). Se un ragazzo è dotato di particolare attitudine, aggiunge Malan, a partire dai dodici anni può iniziare a disegnare grandi teste con i gessetti: con ogni probabilità - se è vero che ognuno reputa la propria educazione come la più efficace - fu questo il suo metodo di apprendimento. Ad ogni modo, all'epoca in cui César Malan scelse Calame come tutore del figlio (presumibilmente intorno al 1827), egli era ancora lontano dal successo, che sarebbe arrivato nel 1839, con il suo *Temporale alla Handeck*, premiato al Salon del Louvre. Questo denota una certa lungimiranza in César, che colse negli esordi del pittore quel sentimento della Natura che gli avrebbe garantito fama europea (Anker 2004).

3.2 Disegnare per ricordare. Gli esordi e gli album di viaggio

Tralasciando gli esercizi per le lezioni, il primo acquerello menzionato nella biografia di Malan è quello realizzato durante un'escursione al ghiacciaio di Montanvert, in compagnia di Mary Mortlock e del padre di lei, nell'estate del 1830.

Pochi mesi prima, Solomon aveva conosciuto Mary, innamorandosene al primo sguardo. L'acquerello, che raffigurava il ghiacciaio, recava dei versi in francese che recitavano:

O temps! pour un moment suspends ton vol rapide!
Et vous, mes jours heureux! suspendez votre cours!
Voulez-vous dérober à ma mémoire avide
La trace de mes ans qui s'en vont pour toujours. (Malan 1897, 26)

I primi due versi, con alcune variazioni, citano *Le lac* di Alphonse de Lamartine, un caposaldo della poesia romantica, in cui il poeta evoca le

ore passate presso il lago del Bourget in compagnia della sua musa, Julie Charles, morta prematuramente nel 1817:

Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices!
Suspendez votre cours:
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours! (de Lamartine 1828, 59)

La seconda parte della strofa è costituita invece da due versi del tutto originali, in cui Malan, appena diciottenne, insiste sull'angoscia di perdere dei ricordi cari, tracce del tempo che scorre impietoso. È una dichiarazione di intenti, un'esplicitazione dello stretto legame che la pratica del disegno ebbe, per Malan, con il desiderio di catturare gli istanti più significativi della propria vita, sin dalla giovane età. Non è un caso che la produzione di schizzi e acquerelli aumentasse esponenzialmente in corrispondenza delle sue peregrinazioni, né che egli fosse gelosissimo dei suoi album (Malan 1897, 205).

Nel 1838 Malan era partito per l'India assieme a Mary e ai due figli, a seguito della sua designazione per la Cattedra di Lettere Classiche al Bishop's College di Calcutta: un'occasione perfetta per coltivare i suoi interessi per le lingue orientali. Il clima insalubre, tuttavia, costrinse i coniugi a ripartire presto, viaggiando insieme fino a Cape Town, per poi dividersi: Mary avrebbe fatto ritorno in Inghilterra con i figli, Solomon sarebbe rimasto per qualche mese in Sudafrica, per poi tornare a Calcutta. Il ritorno di Malan in India,

nel settembre 1839, si trasformò dopo poco tempo in un addio definitivo: per tutelare la sua salute, che continuava a peggiorare, lo studioso dovette abbandonare il Bishop's College e ripartire per l'Inghilterra. Durante il viaggio di ritorno, Malan attraversò le coste e i deserti dell'Arabia, passando poi per Alessandria e Malta, documentando le sue peregrinazioni con schizzi e acquerelli, realizzati intorno al 1840. Due anni dopo, Malan sarebbe ripartito, alla volta della Galilea. I ricordi di questo viaggio, svolto tra l'aprile e il giugno del 1842, erano raccolti nei due album di disegni, entrambi intitolati *Holy Land*, di cui si sono perse le tracce. Al ritorno in Inghilterra, gli venne affidata la parrocchia di Alversone, dove incontrò e sposò la sua seconda moglie, Caroline Selina Mount (1843). Trasferitosi a Broadwindsor (1845), vi rimase in qualità di ministro per quarant'anni, durante i quali si dedicò alle sue pubblicazioni, diradando la produzione pittorica, ormai relegata alle lezioni per i suoi alunni e ad alcuni acquerelli realizzati per esposizioni, cui partecipava, a suo dire, con estrema riluttanza.

3.3 Disegnare per gli altri: le lezioni, gli amici e le esposizioni

Negli anni a Broadwindsor, pur riducendo notevolmente l'attività pittorica, Malan si dedicò efficacemente all'insegnamento, realizzando acquerelli per i suoi amici e alunni, tra cui spiccano Albert Hodder, successivamente preside della Worcester School of Arts, e Mrs. Austen, moglie di Benjamin Austen e zia di Sir Austin Henry Layard, che Malan aveva conosciuto nel 1850 sulle sponde del Tigri. L'archeologo, autore di *Nineveh and Its Remains* (1848), gli chiese di utilizzare i suoi schizzi per illustrare il suo secondo libro, *Nineveh and Babylon* (1867). La zia di Layard, Mrs Austen, non era solo una pittrice dilettante, ma anche una collezionista: dalla corrispondenza con Malan sappiamo che in più di un'occasione lo studioso le inviò disegni e acquerelli, riprendendo dai quaderni di viaggio i vecchi schizzi realizzati *on the spot*, chiedendole pareri e consigli anche per gli *Aphorisms* (Malan 1897, 197-204).

Tendenzialmente riluttante sia a considerarsi un'artista, sia al pensiero di esporre il proprio lavoro, in alcune occasioni Malan partecipò a esposizioni. La prima di cui si ha notizia era finalizzata

a raccogliere fondi per il Patriotic Fund e si tenne nel 1855 a Burlington House: Malan inviò alcuni disegni acquerellati, tra cui *The Temple of Karnac*. La vendita delle sue opere totalizzò più di 200 sterline: tra gli acquirenti figuravano il Maharajah Dhuleep Singh e l'editore John Murray, che avrebbe poi acquisito i diritti di riproduzione di alcuni disegni di Malan, per un'edizione del *Nuovo Testamento* pubblicata nel 1869 (Malan 1897, 205).

In un'altra occasione, fu Mrs. Austen a esporre alcune opere di Malan: un articolo pubblicato su *The Athenaeum* il 16 febbraio 1856 riporta la notizia di un'esposizione della Graphic Society, con la seguente considerazione sulle opere di Malan, *Still Life from Syria* e *View of the Temple at Luxor*: «Wonderful indeed when regarded as the work of an amateur» (*The Athenaeum* 1886, 1477, 209). Infine, opere di Malan furono esposte al Crystal Palace nel 1856 e nel 1857. In particolare, le opere esposte nel 1856 furono pensate da Malan come illustrative dei principi enunciati nei suoi *Aphorisms on Drawing*, pubblicati nello stesso anno (1897, 203).

4 Gli Aphorisms

4.1 Genesi, struttura e influenze

Nel 1856, alla luce delle esperienze maturate nel corso degli anni, pur considerandosi un dilettante, Malan decise di pubblicare i suoi *Aphorisms on Drawing*, che forse non casualmente riecheggiano gli *Aphorisms on Art* di un altro svizzero naturalizzato inglese, Henri Fuseli, scritti tra il 1778 e il 1818 e pubblicati postumi assieme alla sua biografia (Knowles 1831, 3: 63-150). Non è possibile sapere se la pubblicazione di Knowles facesse parte della libreria di Malan, della quale non esiste, ad oggi, un inventario completo (per un tentativo di ricostruzione: Pfister 2022, 254-88). L'opera è invece segnalata all'interno del catalogo della Bodleian Library di Oxford (1843, 2: 476). Malan, che si immatricolò a St. Edmund Hall il 6 luglio 1833 (Malan 1897, 32), potrebbe avere avuto occasione di leggerla in quella sede; è bene ricordare, inoltre, che gli *Aphorisms* di Fuseli erano noti anche prima della pubblicazione di Knowles (*The Athenaeum* 1830, 119, 68; *The London Literary Gazette* 1826, 469, 21).

L'opera di Malan è dedicata a James Duffield Harding, paesaggista e autore di numerosi manuali, ringraziato per i preziosi consigli forniti durante la stesura del testo. Harding viene menzionato anche da Artur Noel Malan, che nella biografia del padre pubblica una sua lettera a Malan sul tema della combinazione dei colori, e racconta che il pittore regalò allo studioso tutte le sue pubblicazioni (1897, 207-10).

In contrapposizione con gli insegnamenti dei manuali classici, che stilavano una serie di norme a cui attenersi, Malan proponeva dei 'suggerimenti' tratti dall'osservazione e dall'esperienza diretta, facili da memorizzare e dedicati non ai pittori di professione, quanto piuttosto a chi, in possesso dei rudimenti di chiaroscuro, colorito e prospettiva, desiderasse coltivare il proprio talento con le sue sole forze, imparando dall'unica maestra infallibile, la Natura.

Nel testo si riconoscono due sezioni; la prima, che comprende l'introduzione e gli aforismi da 1 a 15, costituisce l'impianto teorico su cui si basano gli insegnamenti successivi, che affrontano invece temi inerenti alla prassi. A partire dal sedicesimo aforisma, Malan fornisce indicazioni pratiche per la resa di luci (aforismi 23-32), ombre (33-41) e dettagli (42-4), riservando apposite sezioni alla rappresentazione degli alberi (45-50), degli edifici (51-7) e delle figure (58-60). Dei paragrafi a parte, in cui viene meno la forma dell'aforisma, sono infine dedicati alla rappresentazione dei fiori, del cielo, delle montagne (solo in questo paragrafo è inserito l'aforisma 61: «Every mountain has distinct features») e dell'acqua.

La scansione quantitativa non deve ingannare: i primi quindici aforismi, infatti, sono accompagnati da spiegazioni che affrontano le questioni teoriche con uno stile discorsivo e ricco di esempi e occupano, a ben guardare, più della metà delle pagine della pubblicazione. Inoltre, anche nella sezione dedicata alle indicazioni pratiche, Malan torna più volte a ripetere le idee da cui esse scaturiscono, a dimostrazione dell'importanza rivestita dalla dimensione intellettuale nella sua concezione artistica.

L'ultimo aforisma, il numero 62, rappresenta un invito alla devozione, motore dell'arte: «To praise Him, in our work, who has given us eyes to see, and a soul to feel, the beauties of His own perfect works» (1856, 58).

Sin dall'analisi della struttura degli *Aphorisms*, appaiono evidenti alcune analogie con il primo volume di *Modern Painters* di John Ruskin, pubblicato anonimo nel 1843. Anche Ruskin, infatti, aveva dedicato la prima parte della sua opera ai *General Principles* e la seconda, emblematicamente intitolata *Of Truth*, all'analisi dei concetti di tono, colore, chiaroscuro, spazio e, successivamente, alla rappresentazione del cielo, della terra, dell'acqua e della vegetazione.

Ruskin, che aveva avuto Harding come maestro e compagno di schizzi, si era trasferito ad Oxford nel 1837, dopo essersi immatricolato nel 1836: è possibile, dunque, che Malan abbia fatto la sua conoscenza mentre stava concludendo il suo ultimo anno di studi; tuttavia, di questo incontro non c'è alcuna testimonianza. Diversamente da Harding, infatti, Ruskin non viene mai menzionato da Malan, né c'è traccia del suo nome nella biografia compilata da Arthur Noel, o nella corrispondenza di Malan. Vista la reciproca influenza tra Harding e Ruskin (Landow 1970, 28: 369-80), è forse più probabile che le idee di quest'ultimo siano pervenute a Malan attraverso gli insegnamenti del vecchio maestro e amico.

Approfondendo la lettura degli *Aphorisms*, non si può fare a meno di notare che alcune idee espresse da Malan riecheggiano le affermazioni di Ruskin. Questo accade sia per quanto riguarda le indicazioni pratiche, su tutte l'osservazione che sia impossibile vedere distintamente oggetti a diversa distanza nello stesso momento (Malan 1856, 28-9; Ruskin 1843, 157), sia per quanto riguarda lo scopo dell'arte e la soggettività dell'atto creativo, sottolineata dal termine *impression*:

Your object is to convey to yourself and to others a lasting impression of your love of Nature, and of your feeling of its beauties. (Malan 1856, 16)

There is a moral as well as material truth, - a truth of impression as well as of form, - of thought as well as of matter; and the truth of

impression and thought is a thousand times the more important of the two.
(Ruskin 1843, 25)

4.2 Impostazione teorica degli *Aphorisms* (aforismi 1-14)

La parola *impression* - eredità per certi versi anche della familiarità di Malan con l'arte tipografica - viene utilizzata da Malan sin dall'introduzione all'opera, nella definizione di disegno, come: «the expression on paper, whether in pencil or in colours, of the impression which Nature makes upon the mind of the artist» (1856, 2).

La scelta di fornire una definizione ontologica risulta particolarmente originale se confrontata alle definizioni operative preponderanti nelle enciclopedie (*The Encyclopaedia Britannica* 1842; Nicholson, 1850) e nei manuali contemporanei (Bowles, 1825; Peale, 1855). La definizione viene approfondita nei primi tre aforismi, in cui il disegno viene descritto come un'arte a imitazione della 'Natura', termine con cui si intende sia l'opera di Dio (in questo caso, se imita il Creato, si parla di *positive* o *real drawing*) che quella degli uomini (il disegno che imita le creazioni umane è detto *relative drawing*). Con il quarto aforisma, «In nature everything has a meaning», Malan dichiara la propria concezione estetica: l'inarrivabile bellezza della Natura, modello dell'arte, è il frutto dell'armonia tra la forma delle

cose e il loro scopo. A questo proposito, è opportuno ricordare la definizione di *Beauty* fornita da Fuseli nella prima delle sue *Lectures*:

The beauty we acknowledge is that harmonious whole of the human frame, that unison of parts to one end, which enchants us; the result of the standard set by the great masters of our art, the ancients, and confirmed by the submissive verdict of modern imitation. (1831, 21-2)

Anche Malan, nel suo testo, si rifà all'arte degli antichi, fornendo l'esempio della ceramica greca ed etrusca, in cui la funzione dell'oggetto si evince dalla sua forma, criticando invece le creazioni contemporanee, come quelle esposte alla *Great Exhibition* del 1851. Questo particolare brano degli *Aphorisms* sarebbe stato ripubblicato su *The Crayon* del mese di ottobre (1856, 302).

La concezione spirituale e intellettuale dell'arte emerge ulteriormente dagli aforismi 5-7, in cui Malan elenca le tre caratteristiche fondamentali per un disegnatore:

A CORRECT EYE, to convey the impression of Nature,
A CULTIVATED MIND, to form that impression; and
A CLEVER HAND, to transmit that impression to others. (1856, 8)

Entrando nel dettaglio, Malan spiega che con *correct eye* non si intende solo il pieno funzionamento dell'organo della vista, ma anche la capacità di valutare distanza, prospettiva e forma, quindi il possesso di una facoltà intellettuale. Allo stesso modo, *a cultivated mind*, indispensabile per sentire l'intrinseca artisticità della Natura, implica la combinazione di facoltà intellettuali e morali: è necessario possedere una sensibilità innata, da continuare a coltivare nel tempo. Infine, con *clever hand*, Malan allude a un'attitudine per cui la mano obbedisce istintivamente all'impulso della mente. Possedere questo talento assieme alle facoltà intellettuali e morali elencate dispensa il disegnatore dall'aver una vista perfetta: artisti come Alexandre Calame, maestro di Malan, e Sir Francis Legatt Chantrey dimostrano come si possa sopperire persino alla perdita di un occhio. Ovviamente, Malan parla anche per esperienza diretta, avendo perso la vista all'occhio sinistro durante gli studi ad Oxford. La mente, infatti, assieme allo spirito, è il requisito indispensabile: «your drawing ought to be the child of your mind

and your soul» (1856, 19). Senza la mente, occhio e mano creeranno solo «a cold, lifeless, and uninteresting, because unreal, effort of labour, and no drawing» (19).

È proprio in ragione della presenza di mente e spirito, infusi nel tocco dell'artista, che Malan stabilisce la superiorità del disegno rispetto alla fotografia, aggiungendo che l'unico caso in cui si può ammettere, forse, la superiorità del mezzo fotografico, è la riproduzione dei dettagli in architettura (11). Per lo stesso motivo, Malan non era convinto dell'uso delle riproduzioni dei suoi schizzi nelle pubblicazioni, come testimonia una lettera in cui parla di un progetto di ristampa di un suo scritto:

If I do eventually reprint it, it would be with illustrations, drawn by myself on wood. I also enclose a specimen (in the book) of what they would be. Mr. Whympers calls it 'fac-simile engraving', but it is a good deal like 'forgery' in my humble opinion. It pleases me, however, better than if my sketches were copied even by a more talented draughtsman than myself. (1857, 200)

Un simile discorso viene portato avanti in occasione del confronto tra il disegno tecnico-architettonico e il disegno a mano libera. Malan, sconsigliando l'uso di 'scorciatoie' come la camera oscura, esorta i lettori ad «allenare l'occhio» (aforisma 13), cioè a 'sentire' le regole della prospettiva, in modo da non esserne schiavi nel momento della rappresentazione: non basta usare semplicemente la riga e il compasso, come farebbe un architetto: in questo modo si otterrebbe «the lifeless result of rule»; piuttosto, impostate le linee fondamentali, bisogna lasciare «many details to take care of themselves». Il gioco di luci e ombre, che conferisce vita al disegno, andrà a compensare i dettagli non finiti, e la gratificazione derivataci da questo disegno sarà maggiore di qualsiasi stupore per una veduta faticosamente accurata (1856, 26).

In altre parole, ciò che infonde vita e verità in un disegno è il sentimento della Natura, che segna la differenza tra un mero copista e un artista:

One is a slave, the other rules; one never rises above mediocrity, the other never sinks so low; one only copies, the other both copies and creates at the same time. One drawing, in short, is not real, it is only conventional, and purely artistic; the other breathes the life of the original, whatever that be. That one follows rigidly the rules of art; this, on the other hand, is more independent; it asserts a certain mastery even over art itself, which it follows only in so far as art helps to represent Nature with feeling and with truth. The slave of art aims at drawing objects as he fancies they are; the born - draughtsman is satisfied with doing all he can do, that is, in giving the embodied soul and spirit of what he sees, and no more.

Secondo il quattordicesimo aforisma, infatti, ciò che ammiriamo in un disegno è «The Artist's Mind rather than his Art» (1856, 27).

4.3 Indicazioni pratiche e insegnamenti tratti dall'esperienza (aforismi 15-62)

A partire dal quindicesimo aforisma, Malan fornisce dettagliate indicazioni pratiche per la rappresentazione della Natura, tratte dalla sua esperienza personale. L'analisi di alcuni suoi acquerelli, in gran parte realizzati prima della pubblicazione del primo volume di *Modern Painters* e dei contatti attestati con Harding, permette di stabilire un confronto puntuale con gli *Aphorisms*. Sin dai tempi del viaggio in Sudafrica, infatti, la profonda religiosità di Malan si era tradotta in un'osservazione del Creato attenta in particolare alle variazioni della luce e al trattamento delle ombre e dei contrasti tra queste (aforisma 15: «Harmony in contrast»). In *The Table Mountain from Salt River* [fig. 1], le ombre in lontananza si tingono di blu, conferendo alle montagne tonalità aeree che Malan avrebbe poi raccomandato di stendere sempre più chiare e leggere, salendo verso il cielo, «until it seems to borrow from heaven itself the airy tints of its shadows» (1856, 56). Il suo spirito di adorazione della Natura, eredità del credo calvinista, assumeva sfumature quasi animistiche, implicando una rappresentazione che rifuggiva da qualsiasi scorciatoia o generalizzazione: «Drawing a mountain is like taking the likeness of a friend; any other face would not serve as a substitute» (1856, 56). Al contrario, Ruskin avrebbe invece parlato, più prosaicamente, del «similar character of the central peaks in all parts of the world» (1843, 265).

Anche negli acquerelli risalenti ai viaggi in Egitto [figg. 2-6] si osserva l'applicazione dei principi poi enunciati negli *Aphorisms*: l'uso di un tratto più leggero nelle zone illuminate e più marcato in quelle in ombra (aforisma 20: «[the outline should be] Alive and spirited»), la sintesi espressiva delle pennellate,

i delicati passaggi chiaroscurali, l'attenzione alla direzione della luce (aforismi 35-7), l'uso consapevole di dettagli solo accennati, come nel caso delle figure umane o dei geroglifici [figg. 3, 4, 6]. La sprezzatura con cui è resa una delle vedute di Carnac [fig. 5] manifesta a livello figurativo la convinzione successivamente espressa da Malan, a proposito della superiorità degli schizzi *on the spot* rispetto ai dipinti ultimati a casa, considerati «little better than - Nature in a shroud» (1856, 40). L'immagine si presenta quasi come un correlativo oggettivo dell'aforisma 44, che riassume i tre assiomi: «Lights true, Shadows broad, and Details few» (1856, 40). Anche in questo caso, Ruskin avrebbe mostrato un atteggiamento diverso, criticando aspramente la «too great fondness for unfinished works» (1843, 415).

Gli schizzi del viaggio in Italia [figg. 7-8], seppur posteriori rispetto alla prima pubblicazione di *Modern Painters*, offrono un compendio degli aforismi che Malan avrebbe dedicato alla rappresentazione degli edifici, all'impatto della luce su di essi, e in particolare alle raccomandazioni sull'adozione di un tratto vitale, sintetico e veloce, distante dal rigore del disegno tecnico (aforismi 51-7). A questo proposito, non si può evitare di menzionare la curiosità archeologica dello studioso, che documenta scavi e reperti antichi [figg. 9-12], con un particolare interesse, ovviamente, per le iscrizioni. D'altra parte, la raffigurazione dei monumenti [figg. 13-16] rientrava secondo Malan nel *relative drawing* che, in quanto imitazione dell'opera umana, piuttosto che di quella divina, implica una minore distanza nei confronti del modello, e quindi un minor grado di insoddisfazione (1856, 5).

5 Conclusione: originalità di Malan

Alla luce dell'esame congiunto dei disegni e degli *Aphorisms*, sarebbe piuttosto riduttivo ritenere il volume di Malan come una sorta di pedissequa imitazione dei testi di Harding, o di semplificazione di quelli di Ruskin. È innegabile che esistono analogie nell'impostazione teorica e in alcuni principi pratici, ma è altrettanto vero che Malan dimostra una conoscenza empirica della materia sin da tempi non sospetti. Inoltre, in diversi frangenti Malan espone visioni diametralmente opposte a quelle di Ruskin, come nel caso del giudizio riservato ai Preraffaelliti. Secondo Malan, i «Mediæval (or even of Pre-Raphaelite) artists» non meritano di essere accostati all'idea di devozione, in quanto essi seguono le mode, o le 'scuole', invece che lasciarsi ispirare dalla sola Natura, unico modello perfetto (1856, 9).

È opportuno infine ricordare che la prima opera prettamente didattica di Ruskin, *The Elements of Drawing*, sarebbe stata pubblicata solo un anno dopo gli *Aphorisms*, nel 1857. Per la sua opera, Ruskin avrebbe scelto la forma epistolare, più discorsiva dell'aforisma, ma comunque più accessibile del trattato. Le sue lettere erano esplicitamente destinate a chi desiderasse imparare da autodidatta, cioè senza l'aiuto di un maestro, i rudimenti dell'arte: esattamente lo stesso pubblico per cui Malan aveva scritto gli *Aphorisms*. Persino l'età definita per i discenti era la stessa: adulti o comunque studenti che avessero almeno dodici anni (Ruskin 1857, V-VII).

Un ultimo elemento di valutazione è fornito dall'analisi della ricezione degli *Aphorisms* attraverso le recensioni apparse su alcuni giornali. A dispetto del silenzio storiografico in cui gli *Aphorisms* caddero dopo la morte dell'autore, essi vennero accolti con il favore generale della critica. Il 16 agosto 1856, lo *Spectator* commentava:

Although not devoid of special direction, these aphorisms are more calculated to form the mind and principles of the student than to teach the mere learner. The plan of the book is to lay down a law tersely, – as “Guard against mannerism and fashion” the reasons for which law are afterwards explained and illustrated. There is a good deal of critical truth and sound reflection in the commentary, although it is often more of a canonical than a practical kind.

Ancora più significativa la recensione su *The Art Journal* (1 novembre 1856):

Precepts expressed in concise and intelligible language, as we find them in this little book, are more apt to fasten themselves on the mem-

ory than when extended to considerable, and often unnecessary, length; mere verbosity is not unfrequently mistaken for minute explanation – there is such a thing as “darkening counsel by words”. Mr. Malan’s “Aphorisms” are not new, but they are quite to the point: he is an amateur only, and professes nothing more; he has, however, studied well the principles of Art, and lays down some rules which may be of service to others. There is a novelty, moreover, in this method of giving instruction that is not without its value.

Infine, la valutazione più estesa e positiva dell'opera di Malan apparve su *The Athenaeum* il 20 settembre 1856 (1508, 1169-70), in cui gli *Aphorisms* venivano accolti come «the manual that was wanted». L'articolo menziona l'esposizione cui Malan, «a profound thinker», aveva partecipato nello stesso anno, riportando vari estratti, tra cui il discorso sull'armonia tra scopo e forma e la critica alle opere della *Great Exhibition*, i pensieri sull'imitazione e sull'insegnamento del disegno e soprattutto alcune sue considerazioni su varie opere d'arte, a dimostrare «his independence of the old masters». Le opinioni di Malan, secondo il recensore, sono legittimate dall'esperienza: «As a practical artist, the writer freely acknowledges the existence of *impedimenta*».

La conclusione dell'articolo merita di essere riportata interamente:

His love of nature amounts to genuine enthusiasm; and the earnest appeal in the subsequent passage, for aphorism it is not, accords thoroughly with the writer's own practice, and goes far to account for his complete mastery over material.

“Look, and reason on what you see; study the endless grace of outline, in the tree that waves in the morning breeze and fans you at noon; follow the mazes of its foliage, and breathe the light air that bears its elegant masses, and plays among them. Mark the stem; how the light and chequered shade of the foliage falls upon it, and gives it life; see also the branches, what vigour in their joints, what life, what expression in their sinuous forma; and the gnarled roots of the tree, with what power they grasp the soil and enter into the very heart of the earth. When you see all that, and feel it, you have only to take pencil and paper, and you must draw. Or else follow that bright glen of light that pours down from the hill, over the meadow grass; and which, after sparkling in the ripple of the stream, falls upon the smoking chimney of the

woodman's hut, sheltered under the dark foliage of the pinewood beyond. When you see and feel those things, you have only to take colours and paper, and you must paint. Not well, at first, nor yet, perhaps, after several attempts: but every effort you make to imitate that faultless model brings you nearer your object, which is to convey to yourself and to others a lasting impression of your love of Nature and of your feeling of its beauties”.

These extracts prove that Mr. Malan thinks before he writes, and that what he writes is worth consideration.

Per sintetizzare, a Malan veniva universalmente riconosciuta l'intuizione di tradurre le teorie artistiche contemporanee in una forma che permetteva un'agilissima memorizzazione ed era pressoché inedita. L'idea di utilizzare l'aforisma gli era stata forse suggerita, oltre che da Fuseli, dalla sua principale occupazione: la traduzione di testi sacri e in particolare del Libro dei Salmi. In questa chiave sembrano pensati molti brani che accompagnano gli aforismi, come quello appena citato, in cui il linguaggio di Malan si fa poetico ed evocativo, con l'effetto di ispirare sentimenti di ammirazione per il Creato e riflessioni spirituali.

Inoltre, dalla profondità delle sue considerazioni e alla luce della sua lunga esperienza, appariva evidente anche ai contemporanei che Malan fosse consapevole e a sua volta partecipe di una circolazione di idee estremamente moderne, come quelle di Ruskin e Harding, rispetto alle quali, tuttavia, dimostrava piena autonomia intellettuale. Anche per quanto riguarda la forma scelta, l'opera di Malan rappresenta una terza via, diversa sia dalle lunghe dissertazioni teoriche di Ruskin, che

dall'approccio strettamente pratico e manualistico di Harding (*Lessons on Art*, 1849).

In ultima analisi, l'incredibile capacità di sintesi di Malan e l'anticipo, nella pubblicazione degli *Aphorisms*, rispetto a *The Elements of Drawing* di Ruskin, indicano una consapevolezza che ha origini lontane, in una lunga esperienza diretta e in una formazione culturale solo in ultima istanza rappresentata dal magistero di Harding. In altre parole, le teorie riassunte negli *Aphorisms* da Malan non sono altro che la sublimazione concettuale di abitudini creative messe in pratica sin dalle lezioni con Calame; i suoi disegni di viaggio, realizzati sin dalla fine degli anni Trenta dell'Ottocento, ne sono la chiara dimostrazione. Lo stesso Malan ribadisce spesso, all'interno degli *Aphorisms*, che i suoi suggerimenti sono il frutto di osservazione ed esperienza diretta. È verosimile dunque ritenere che, cresciuto in un ambiente religioso e culturale che aveva favorito lo sviluppo di una particolare sensibilità, Malan avesse maturato la sua estetica durante la realizzazione dei suoi «traveller's tales» (Malan 1897, 200). In un secondo momento, una volta stabilito in Inghilterra, aveva trovato il modo (e il pubblico) adatto per esporla, con l'aiuto di Harding o di un'ipotetica lettura di Ruskin. Ma non sarebbe stato in grado di cogliere la novità delle loro idee, né di sintetizzarle così efficacemente, se non le avesse sentite proprie in virtù dell'esperienza maturata.

In definitiva, gli *Aphorisms on Drawing* di Solomon Caesar Malan devono essere considerati come un valido prodotto di un autore profondamente immerso nel dibattito critico a lui contemporaneo, forte di una concezione moderna e personale dell'arte, ispirata da una profonda spiritualità ed espressa prima a livello pratico e successivamente a livello teorico.



Figura 1 S.C. Malan, *Table Mountain from Salt River*. 1839. Grafite e acquerello. Cape Town, Solomon Caesar Malan Collection, Stellenbosch University Museum



Figura 2
S.C. Malan, *El-Qasr (Luxor)*. 1840 ca.
Grafite e acquerello.
Los Angeles, Getty Research Institute.
<http://hdl.handle.net/10020/2013m25>



Figura 3
S.C. Malan, *At Luxor*. 1840 ca.
Grafite e acquerello.
Los Angeles, Getty Research Institute.
<http://hdl.handle.net/10020/2013m25>

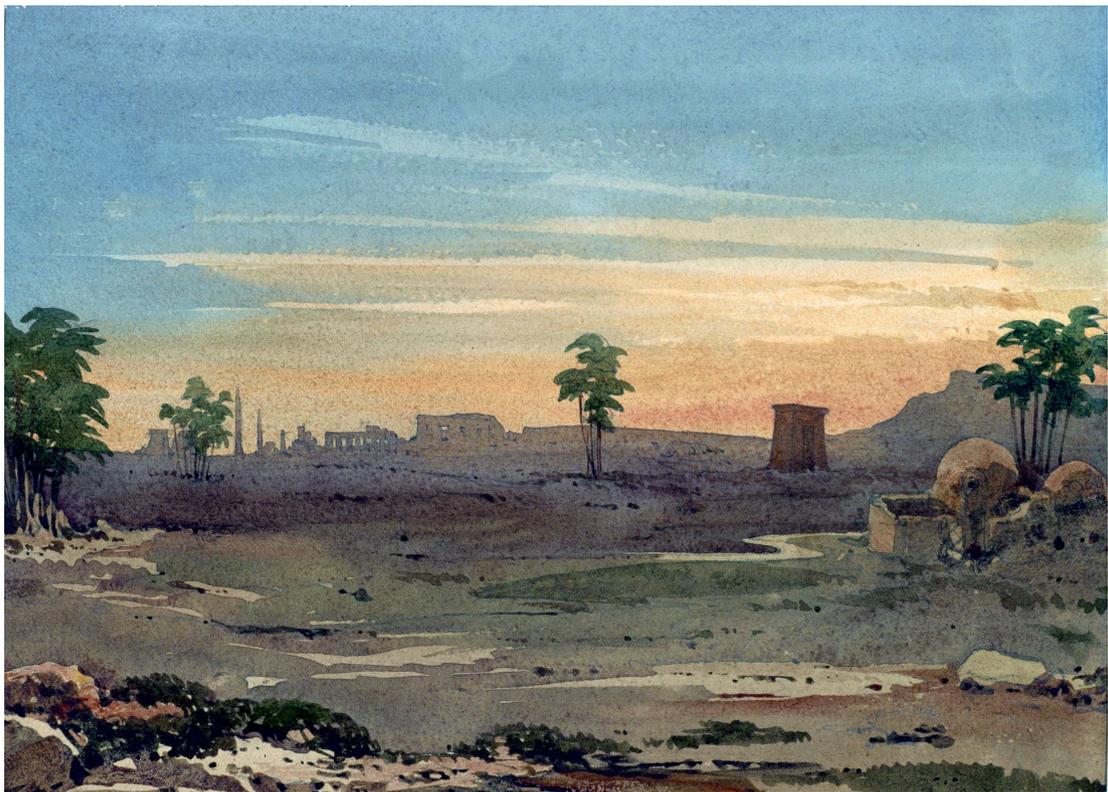


Figura 4 S.C. Malan, *At Carnac*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m25>

Figura 5 S.C. Malan, *At Carnac*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m25>

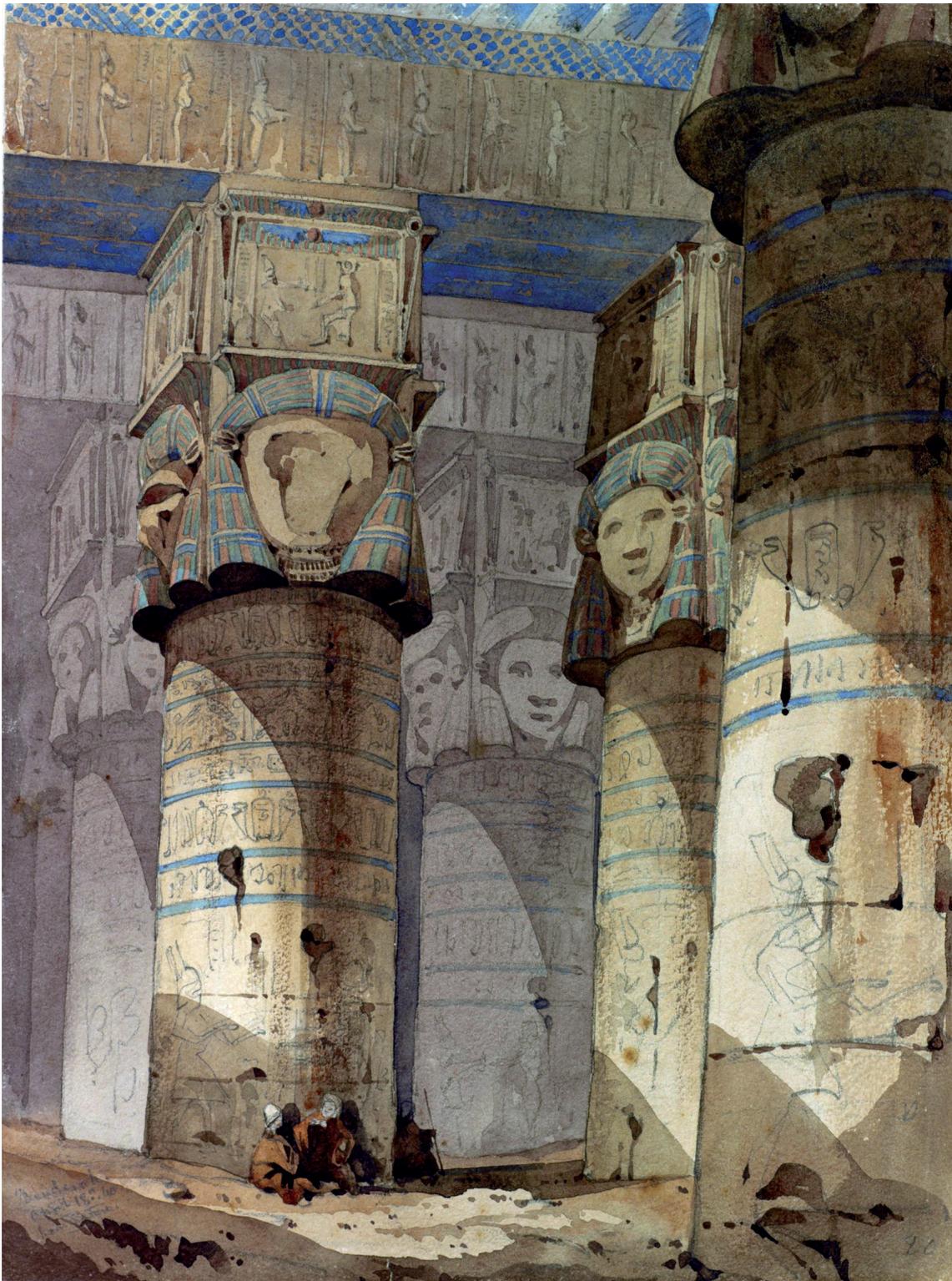


Figura 6 S.C. Malan, *Denderah*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute.
<http://hdl.handle.net/10020/2013m25>



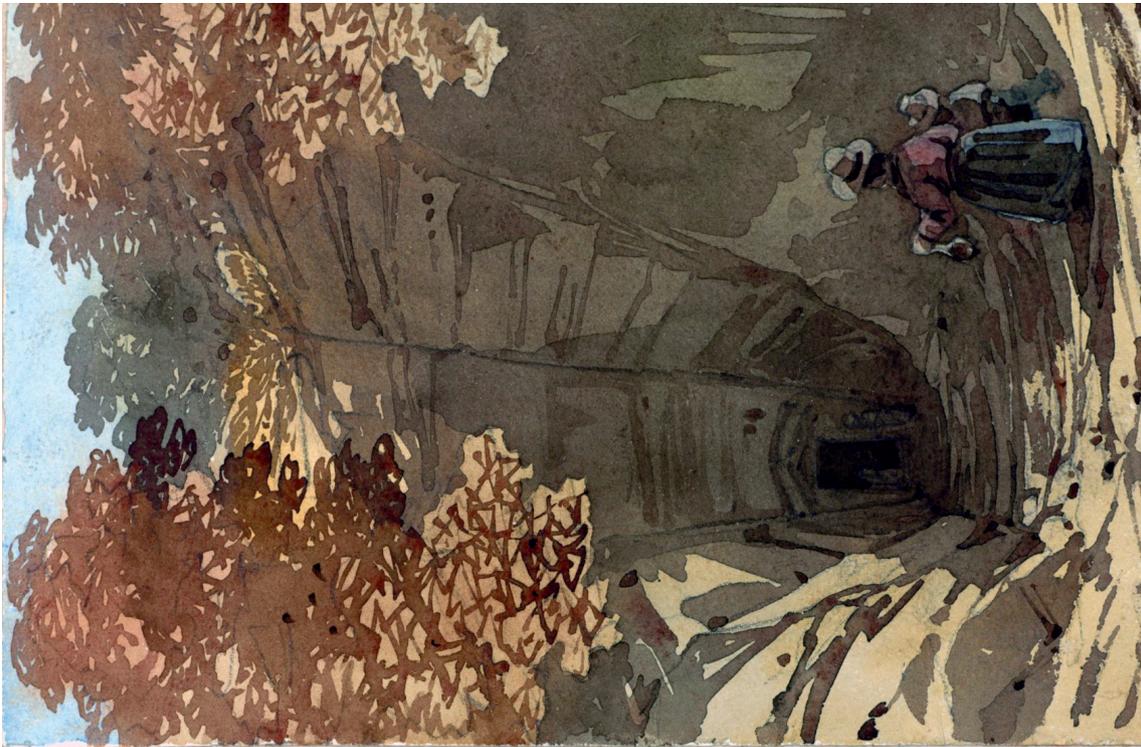
ancient gateway at volterra .

Nov. 1849.



Cathedral of Siena.

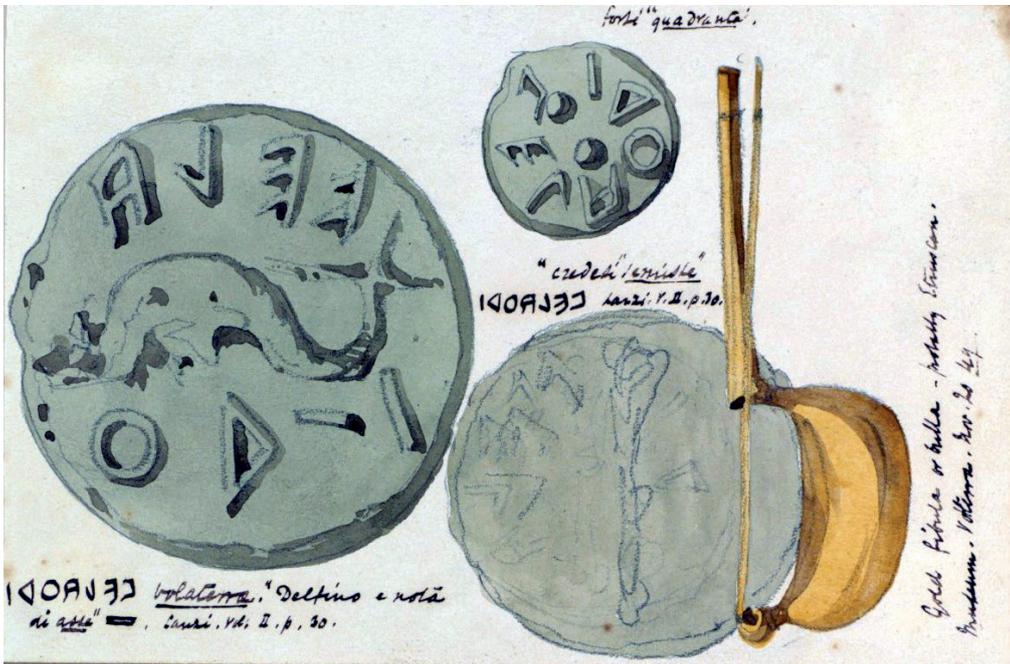
Figure 7-8 S.C. Malan, *Ancient Gateway at Volterra, Cathedral of Siena*. 1849. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m2>



Etruscan Tomb. — at Chiusi.



Figure 9-10 S.C. Malan, *Etruscan Tomb at Chiusi*. 1849 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m25>



Etruscan Antiquities



Figure 11-12 S.C. Malan, *Etruscan Antiquities* da Volterra e Firenze. 1849. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m25>



Arch of Constantine, Rome

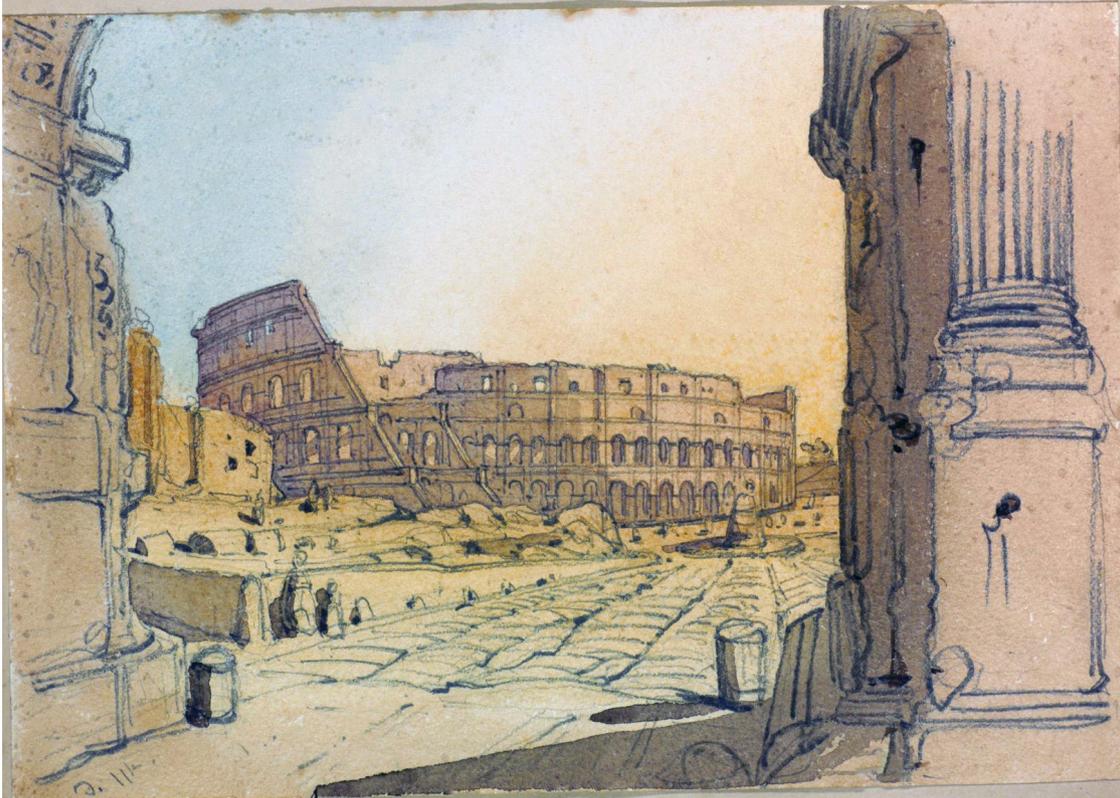


The Colosseum, Rome

Figure 13-14 S.C. Malan, *Arch of Constantine, The Colosseum*. 1849 ca. Vedute di Roma. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. <http://hdl.handle.net/10020/2013m25>



Basso-rilievo of the "golden candlestick" fr. Arch of Titus, Rome



The Colosseum, from under the arch of Titus. Rome.

Appendice

I disegni di Malan sono oggi distribuiti tra:

Università di Stellenbosch, Cape Town, che ne ha pubblicato un catalogo nel 1971 (Schröder, Trümpelmann 1971). <https://digital.lib.sun.ac.za/handle/10019.2/16197>.

Getty Research Institute (dove l'autore ha avuto modo di esaminarli). https://primo.getty.edu/permalink/f/19q6gmb/GETTY_AL-MA21151528820001551.

British Library: Add MS 45360 (1850). http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS032-002018102.

Bibliografia

- Anker, V. (2004). s.v. «Calame, Alexandre». *Dizionario Storico della Svizzera*. <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/021996/2004-11-04/>, consultato il 21.02.2023.
- Bonfitto, P.L. (2015). «'Harmony in Contrast': The Drawings of Solomon Caesar Malan». *Getty Research Journal*, 7, 169-76. <https://doi.org/10.1086/680744>.
- Bowles, C. (1825). *The Artist's Assistant in Drawing, Perspective, Etching in Copper and Steel, Engraving, Metzotinto Scraping, Painting on Glass, in Crayons, in Water-Colours, and on Silks and Satins: Containing the Easiest and Most Comprehensive Rules for the Attainment of Those Truly Useful and Polite Arts: Methodically Digested, and Adapted to the Capacities of Young Beginners: Illustrated with Suitable Examples, Engraved on Copper*. 13th ed. London: R.H. Laurie.
- Browne, A.; Cary, H.; Hackman, A. (1843). *Catalogus librorum impressorum bibliothecae Bodleianae in Academia oxoniensi*, vol. 2. Oxonii: e Typographeo academico, 476. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023551859?urlappend=%3Bseq=482%3Bownerid=13510798902345425-518>.
- Clayden, T. (2015). «Two New Prints of Layard's Excavations at Nimrud: An Artist at Nimrud and Nineveh». *Iraq*, 77, 41-58. <https://doi.org/10.1017/irq.2015.6>.
- Clayden, T. (2020). «Two Unpublished Drawings of Excavations at Nimrud' Revisited». Finkel, I.L.; Simpson, S.J. (eds), *In Context: The Reade Festschrift*. Oxford: Archaeopress, 258-73. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1ddckv5.25>.
- de Lamartine, A. (1828). *Méditations poétiques*. Vienne: Charles Armbruster, 58-61. <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5321943725?urlappend=%3Bq=69%3Ownerid=17635891-71>.
- Gadd, C.J. (1938). «A Visiting Artist at Nineveh in 1850». *Iraq*, 5, 118-22. <https://doi.org/10.2307/4241628>.
- Harding, J. (1849). *Lessons on Art*. London: D. Bogue.
- Kellner, R. (2018). «An Enquiry into the Reverend Solomon Caesar Malan's Documented Excursion Through Syria, Assyria and Armenia with Special Reference to His Watercolour Sketches of the Excavations at Sennacherib's Southwest Palace at Kuyunjik». *South African Journal of Art History*, 33(1), 128-53. <https://hdl.handle.net/10520/EJC-1076a5fedc>.
- Knowles, J. (1831). *The Life and Writings of Henry Fuseli*, vol. 3. London: Colburn & Bentley, 21-2; 63-150. <https://play.google.com/books/reader?id=6P41AAAAMAAJ&pg=GBS.PA62&hl=it>.
- Landow, G.P. (1970). «J.D. Harding and John Ruskin on Nature's Infinite Variety». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(3), 369-80. <https://www.jstor.org/stable/429503>.
- Lizars, W.H. (1842). s.v. «Drawing». *The Encyclopaedia Britannica: Or, Dictionary of Arts, Sciences, And General Literature. The Encyclopaedia Britannica: Or, Dictionary of Arts, Sciences, And General Literature*. 7th ed. Edinburgh: A. and C. Black, 180-5.
- Macdonell, A.A. (1895). «Dr. S.C. Malan». *Obituary Notices. Journal of the Royal Asiatic Society*, 27(2), 453-7. <https://doi.org/10.1017/S0035869X00144843>.
- Malan, A.N. (1897). *Solomon Caesar Malan, D.D.: Memorials of His Life and Writings*. London: John Murray.
- Malan, S.C. (1856). *Aphorisms on Drawing*. London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts.
- Nicholson, P.; Gunyon, T.; Lomax, E. (1850). s.v. «Drawing». *Encyclopedia of Architecture: A Dictionary of the Science and Practice of Architecture, Building, Etc., From the Earliest Times to the Present*. New York: Martin and Johnson.
- Peale, R. (1855). *Graphics, the Art of Accurate Delineation: A System of School Exercise for the Education of the Eye and the Training of the Hand*. Philadelphia: E.C. & J. Biddle.
- Pfister, L.F. (ed.) (2022). *Polyglot from the Far Side of the Moon*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003230434>.
- Ruskin, J. (1843). *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters, Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from Those of J.M.W. Turner*. London: Smith, Elder. <https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t5v73870x>.
- Ruskin, J. (1857). *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*. New York: Wiley & Halsted, V-VII. <https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035242489>.
- Schröder O.; Trümpelmann, G.P.J. (1971). *Solomon Caesar Malan: Aquarelles, Akwarelle*. Cape Town: Human & Rousseau.
- The Athenaeum* (1830). 119, 6 febbraio, 68. <https://hdl.handle.net/2027/osu.32435024899494?urlappend=%3Bseq=73%3Bownerid=13510798903116049-91>.
- The Athenaeum* (1856). 1477, 16 febbraio, 209. <https://hdl.handle.net/2027/iau.31858029>

267303?urlappend=%3Bseq=227%3Bowner
id=13510798903959198-227.

The Athenaeum (1856). 1508, 20 settembre, 1169. <https://hdl.handle.net/2027/iau.31858029267303?urlappend=%3Bseq=1187%3Bownerid=13510798903959198-1203>.

The Crayon (1865). 302. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015004055722?urlappend=%3Bseq=702%3Bownerid=1351079899774432-784>.

The London Literary Gazette (1826). 469, 14 gennaio, 21. <https://hdl.handle.net/2027/njp.321010>

76425337?urlappend=%3Bseq=29%3Bowner
id=27021597768919581-33.

The Spectator (1856). 1468, 16 agosto, 880. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015018029739?urlappend=%3Bseq=184%3Bownerid=13510798901014973-210>.

The Art Journal (1856). 1 novembre, 356. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015009237085?urlappend=%3Bseq=420%3Bownerid=13510798900689339-486>.

Traub, P. (1968). «Solomon Caesar Malan: Artist, Scholar, Theologian». *The Connoisseur*, 169(680), 92-7.

