

## Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari

a cura di Anna Cardinaletti, Laura Cerasi e Patrizio Rigobon

## Le pietre di Ca' Foscari: Ruskin e il Palazzo

Jeanne Clegg

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Emma Sdegno

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Our contribution concerns a phase in the history of the building that gives the University its name. When Ruskin came to Venice in 1845 he was horrified by the decayed state of the palaces on the Grand Canal, and by the drastic restorations in progress. In recording their features in measurements, drawings and daguerreotypes, Ca' Foscari took priority, and his studies of its traceries constitute a unique witness. This work also helped generate new ideas on the role of shadow in architectural aesthetic, and on the characteristics of Gothic, which were to bear fruit in *The Seven Lamps* and *The Stones of Venice*. In his late guide to the city, *St Mark's Rest*, Ruskin addressed «the few travellers who still care for her monuments» and offered the Venetian Republic's laws regulating commerce as a model for modern England. Whether or not he knew of the founding of a commercial studies institute at Ca' Foscari in 1868, he would certainly have hoped that it would teach principles of fair and just trading, as well as of respectful tourism.

**Sommario** 1 Due ricorrenze. – 2 *Signs of Death*. – 3 *Carrying off the Palace*. – 4 Una serie sistematica. – 5 *Lamp of Truth, Lamp of Power*. – 6 *The Merchant's Law*.

**Keywords** John Ruskin. Palazzo Foscari. Gothic architecture. Decay. Restoration. The Stones of Venice. The Seven Lamps of Architecture.

### 1 Due ricorrenze

I vent'anni che precedettero la fondazione della Scuola Regia di Commercio di Venezia a Ca' Foscari rappresentano il periodo in cui il palazzo si trovò nelle condizioni di massimo degrado, a cui fecero seguito i primi importanti interventi di restauro. Se, come riferisce Fabiola Sartori (2005, 78) «il declino del palazzo, come molti altri a Venezia, è precedente alla fine della repubblica del 1797 e coincide con il declino economico della famiglia», nel corso dell'Ottocento questo subì un rapido decadimento. Sin dal 1811 l'edificio era divenuto sede di un teatro di dilettanti e dodici anni dopo, nel 1823, la corte fu ceduta in affitto per la pratica del gioco degli zucchini. La stipula dell'atto di compravendita da parte dell'Amministrazione Comunale avvenne il 2 maggio del 1845, ma negli anni successivi i

---

**I libri di Ca' Foscari 7** e-ISSN 2610-9506 | ISSN 2610-8917

DOI 10.30687/978-88-6969-262-8/001

ISBN [ebook] 978-88-6969-262-8 | ISBN [print] 978-88-6969-263-5

© 2018 |   Creative Commons 4.0 Attribution alone

parziali restauri dell'edificio vennero vanificati dalle vicende belliche: nel 1848 il palazzo divenne postazione militare e nel 1849 bersaglio dei bombardamenti aerei austriaci tramite palloni aerostatici. Solo con l'apertura della Scuola di Commercio nel 1868 iniziò il recupero di Ca' Foscari e la sua definitiva rinascita.

Nel 1845 il Palazzo era dunque una «rovina», oggetto di gravi spoliazioni da parte di speculatori e occupata da vari inquilini in affitto o gratuitamente: da artisti che beneficiavano della sua posizione sulla svolta del Canal Grande, da negozianti che usavano i locali come deposito, da famiglie povere senza casa e, in poche stanze del piano nobile fatiscente, dalle anziane sorelle Laura e Marianna Foscari (Sartori 2005, 78). Così appariva Ca' Foscari quando, nel settembre di quell'anno, il giovane John Ruskin ne disegnò l'atrio ed alcuni particolari della facciata nei suoi taccuini, fissando in lettere ed appunti impressioni vivide che avrebbero avuto un'importanza seminale per le sue riflessioni sull'architettura nelle *Sette lampade dell'architettura* e nelle *Pietre di Venezia*. Nella sua biografia il palazzo Foscari occupa infatti una posizione non di spicco ma significativa; segna un *incipit* di cui la critica sta studiando la portata, attraverso i disegni, gli appunti e i dagherrotipi dell'edificio che affiorano ancora dai vari archivi che ne custodiscono l'opera manoscritta. Ci sembra appropriato ripercorrere le tracce dell'interesse di John Ruskin per il Palazzo, in questa occasione celebrativa dei 150 anni di Ca' Foscari, che precede solo di alcuni mesi la ricorrenza del bicentenario del critico inglese, nato l'8 febbraio 1819.

## 2 *Signs of Death*

Nell'autunno del 1835, John Ruskin, sedicenne, in una lettera in versi all'amico Willoughby Jones faceva un elenco delle meraviglie «delle alte stanze della graziosa figlia di Oceano» che avevano incantato il suo sguardo: i palazzi di marmo, splendido marmo bianco, «che come fate sorgono dal mare», il Ponte dei Sospiri, la Piazza San Marco al chiaro di luna, il mare Adriatico, ed infine:

Il gondoliere mi condusse alla casa dove Byron trascorse giorni di piacere  
Con il Palazzo Foscari quasi dirimpetto. (Ruskin 2016, 164)<sup>1</sup>

Dalla lista dei luoghi visitati appare evidente che il primo soggiorno veneziano del giovane fosse fortemente condizionato dalla poesia romantica

---

1 Le traduzioni dei brani citati sono di Emma Sdegno, quando non si rimanda all'edizione italiana del testo.

e soprattutto da Byron, il quale nel 1821 aveva dedicato alla vicenda del doge Francesco Foscari e di suo figlio Jacopo la tragedia, *I due Foscari*. Nel maggio del 1841, di ritorno a Venezia, lo sguardo di Ruskin si era già in parte affrancato dal filtro letterario ed aveva acquisito una nuova sensibilità alle suggestioni visive: al colore ed alla luce attraverso la lezione di Joseph Mallord Willam Turner, agli effetti 'pittoreschi' delle rovine grazie a Samuel Prout. In questa breve visita iniziano anche ad emergere i primissimi segni di un interesse per la decorazione architettonica: lo troviamo impegnato a disegnare «i particolari belli e strani» all'interno di San Marco e a chiedersi cosa volessero rappresentare i soggetti delle sculture del Palazzo Ducale (Ruskin 1956, I: 185, 187).

Quattro anni dopo, all'età di 26 anni e per la prima volta in viaggio senza i genitori, Ruskin tornava in Italia per un lungo soggiorno di studio sulla pittura. Le lettere quasi quotidiane che inviava al padre durante il viaggio registravano tuttavia un'attenzione crescente per l'architettura ed un altrettanto crescente rammarico per lo stato di degrado in cui questa versava. Nelle lettere da Lucca del maggio 1845, Ruskin deprecava la distruzione di chiese erose dalla salsedine, dal ghiaccio, dalle radici di erbe selvatiche, dai ferri arrugginiti, dai bombardamenti e dai restauri, manifestando insieme la sua fascinazione per quella bellezza indicibile: «non restano che rovine - splendide rovine» (Ruskin 1972, 52). Firenze muoveva in lui «sentimenti antiquari» ancora più accesi che lo spingevano a ricercare nuovi modi di registrare e di comprendere «quell'enorme massa di oggetti», a cui voleva dare un senso prima che «centinaia di connessioni [gli] si accendessero nella mente» (128 e 130). A Baveno in agosto s'incontrò con l'amico James Duffield Harding, suo maestro di disegno. Avevano intenzione di trascorrere qualche giorno a Venezia disegnando insieme barche e canali ma «poca architettura», mentre il giovane critico avrebbe dovuto anche verificare giudizi già consolidati su alcuni dipinti di Giovanni Bellini, Tiziano e Veronese (197). Inaspettatamente, il soggiorno veneziano dovette protrarsi per più di un mese per divenire un periodo di esperienze che avrebbe percepito come fatalmente determinanti per i suoi interessi futuri. Fu in questo periodo che Ruskin fu «sopraffatto» da Tintoretto nella Scuola di San Rocco e che scoprì nelle 'pietre' di Venezia una lezione «più importante» e «più istruttiva» di quella ricevuta «da tutta l'Italia messa insieme»: quest'«arte all'aperto» - *out of door art* - chiedeva con urgenza di essere documentata prima di sparire (203, 205). Colpito dall'orrore del nuovo ponte della ferrovia, che occludeva la visione di Venezia a chi vi giungeva dalla laguna, la sera del suo arrivo in città Ruskin scriveva al padre:

Ancor più mi ferisce la spaventosa dilapidazione che [Venezia] ha subito in questi ultimi cinque anni. Non solo due terzi dei palazzi sono in *riparazione* - e sappiamo bene cosa questo significhi - ma la cosa grave

è che non potrebbero stare in piedi altrimenti – cadono a pezzi come foglie d'un autunno arrivato all'improvviso. Ci sono poche barche in giro – il silenzio mortale è rotto solo dai colpi su impalcature e intonaco [...] il Canal Grande [...] comincia ad avere un aspetto migliore quando si arriva a Rialto, ma oltrepassato l'arco, ecco, lungo tutto il canale fino a Palazzo Foscari: *Lampioni a gas!* ai due lati e sopra imponenti pilastri tanto di moda oggi a Birmingham. (Ruskin 1972, 198-9)

Il giorno dopo, l'11 settembre, aggiungeva:

Di tutti i cambiamenti spaventosi che mi si sono presentati, quello di Venezia dall'ultima visita, li batte tutti. È una vera e propria distruzione [...] – Il Palazzo Foscari è quasi tutto una rovina – le crepe nei muri sono larghe mezzo piede.

Due giorni dopo annotava in un taccuino:

Il Palazzo Foscari visto da lontano appare ancora stabile – ma quando ti avvicini vedi tutte le crepe e la devastazione generale – sono i segni di morte su un cadavere a cui ci si accosta credendolo solo addormentato. (citato in Kite 2012, 66)

Avvicinandosi all'edificio, Ruskin abbozzò una veduta del grande atrio del Palazzo che dà sul Canal Grande – ora atrio d'ingresso della nostra Università (riprodotto in Ruskin 2003, 215) – il portico era coperto di assi, mentre tavole di legno e lastre di pietra erano sparse alla rinfusa sul pavimento tra le colonne (fig. 1).<sup>2</sup> Qualche anno dopo, nel «*Venetian Index*»,<sup>3</sup> pubblicato come un'appendice al terzo volume delle *Pietre di Venezia*, ma strutturato come una guida ai principali monumenti a Venezia, Ruskin avrebbe ricordato la stessa scena utilizzando termini più crudi: «è una sudicia rovina; l'enorme atrio è un cumulo di fango, un deposito di calcinacci; i muri sono imbiancati ed imbrattati con caricature indecenti» (*Works*, XI: 378).

Ruskin probabilmente non conosceva nei particolari la storia recente del Palazzo. Nel 1837 la Congregazione municipale veneziana aveva deciso di realizzare un'opera «di vera utilità comunale» in onore dell'imperatore d'Austria Ferdinando I (Sartori 2005, 78). Varie erano state le proposte, ma la scelta cadde ben presto sulla decisione di istituire a Palazzo Foscari

---

2 Ringraziamo Paul Tucker per averci fornito la riproduzione di questo disegno e di quello riprodotto alla fig. 3.

3 Pubblicato come una delle appendici al terzo volume delle *Pietre di Venezia*, il «*Venetian Index*» risulta essere un testo compiuto, generalmente sottostimato, strutturato come una guida che ai monumenti che il visitatore a Venezia non poteva mancare di visitare. Si veda l'Introduzione a Sdegno 2018.



Figura 1. John Ruskin, *Atrium of Ca' Foscari, Venice* (Sept. 13th), f. I:29v. Penna, bianco e acquerello su carta. RF MS, Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

una «grande officina» per l'insegnamento di arti e mestieri. Le procedure per l'acquisto, particolarmente complesse data la parcellizzazione del Palazzo, si conclusero nel maggio del 1845. Non sappiamo se Ruskin fosse a conoscenza del recente passaggio di proprietà, ma certamente era al corrente del progetto di restauro. Il 23 ottobre, sulla via del ritorno, scriveva al padre che, anche se avesse saputo dell'intenzione di tornare in Italia l'anno successivo,

mi sarei fermato comunque, poiché hanno distrutto sotto i miei occhi una finestra della Ca' d'Oro e ora le impalcature la ricoprono completamente, e fra un *mese* toccherà a palazzo Foscari. Anche se gli italiani saranno probabilmente, come al solito, in ritardo ed il prossimo anno sarà ancora nel suo stato attuale, non potevo rischiare. (Ruskin 1972, 229)

E fece bene a non rischiare, dato che al suo ritorno, l'anno successivo, i lavori a Ca' Foscari erano già iniziati. Sebbene Ruskin riconoscesse che questi fossero «necessari», condannò il modo in cui furono condotti: «hanno rovinato tutto tranne la modanatura delle finestre principali» (*Works*, XI: 378), scrisse nel 1853. Gli studi di Ruskin di queste finestre e delle relative modanature nelle settimane tra il settembre e l'ottobre del 1845 costituiscono oggi dunque una preziosa testimonianza dello stato del Palazzo prima che intervenissero architetti, muratori e militari; inoltre, come vedremo nei prossimi paragrafi, essi avrebbero acquistato grande importanza nella riflessione del critico sulla storia del gotico.

### **3 Carrying off the Palace**

Ca' Foscari e la svolta del Canal Grande era un soggetto che anche Harding doveva trovare congeniale, tanto da farne un disegno che donò al suo allievo prima di partire, ora purtroppo andato perduto. In una lettera al padre Ruskin aveva elogiato gli «studi preziosi» del maestro su Venezia, si diceva dispiaciuto che non avesse potuto dipingerli sul posto e grato della sua «assistenza e delle sue lezioni» (Shapiro 1972, 211). Nel primo taccuino dei quaderni che chiamò «*Résumé*» cercò lui stesso di schizzare barche, barcaioli e zucche (Ruskin 2003, 212, 214), ma già qui troviamo anche appunti e profili delle finestre di Ca' Foscari (fig. 2). Ruskin lavorò inizialmente al Palazzo con una certa sicurezza nei propri mezzi, compiacendosi di suscitare sorpresa e ammirazione tra i compagni di viaggio:

Tra me ed Harding abbiamo acchiappato Ca' Foscari. A me l'architettura - modanature, capitelli e tutto il resto. Harding dice che ho fatto sbiancare il dagherrotipo e Couttet: «Cela ne ressemble pas, c'est la même



chose». <sup>4</sup> Ma mi è stato impossibile finirlo, negli studi ingrandisco le parti più interessanti ed abbozzo solo tutto il resto. (Ruskin 1972, 205-6)

Tuttavia, tre giorni dopo notava con ansia:

Il disegno dell'esterno mi prende tanto di quel tempo: non serve a nulla se non lo disegno completamente e non ne conosco ogni particolare. Sono arrivato al punto di raccogliere e di disegnare l'erba che cresce sul vecchio palazzo Foscari. (207)

Alla fine di ottobre era sull'orlo della disperazione:

Sono stato messo al tappeto dal Palazzo Foscari - non so cosa diavolo farne. Ho preso tutte le misure e le modanature come si deve, ma non riesco ad averne una visione generale. Ho cominciato bene, prendendomi tanto tempo [...] ma non basta. Mi ci sarebbe voluto un mese, ora non so come ottenere quel che cerco. Il suo profilo è stato disegnato mille volte, ma la sua bellezza sta nelle crepe e nelle macchie, impossibili da disegnare. Sono disperato [...]. Le cose mi sembrano cinque volte più belle di quanto non le vedessi prima e stringo i pugni e piango perché non so disegnare tanto meglio di così. Credo che verrò via presto - a che serve fermarsi. (Ruskin 1972, 218)

David Hill (2014), nel suo prezioso saggio sui disegni di Ruskin conservati al King's College di Cambridge, nota che in questa lettera il giovane riconosceva «l'impossibilità di realizzare il suo ideale artistico» con i mezzi a sua disposizione, ma che pochi giorni dopo avrebbe trovato una soluzione ricorrendo alla tecnica fotografica a cui Harding aveva paragonato i suoi primi disegni del Palazzo. Il 7 ottobre Ruskin comunicava al padre di aver acquistato da

un francese che si dice sia in miseria, dei piccoli bellissimi dagherrotipi dei palazzi che sto provando a disegnare - ripresi in questa luce vivida, i dagherrotipi sono uno splendore. È quasi come portarsi dietro tutto il palazzo - ogni pietra ed ogni macchia sono lì e, naturalmente, nelle proporzioni corrette. Sono molto contento e me ne procurerò altri dei miei pezzi prediletti. È una nobile invenzione, dicasi quel che si vuole, e chiunque abbia lavorato come ho fatto io, tra tante difficoltà e commettendo errori grossolani, e trovi poi quanto ha cercato a lungo di disegnare invano, reso in mezzo minuto in modo perfetto e senza errori, non potrà avere più nulla da ridire. (Ruskin 1972, 220)

---

<sup>4</sup> Joseph Couttet era la guida che accompagnava Ruskin nelle sue escursioni alpine; egli accompagnò il giovane durante questo suo primo viaggio in Italia senza genitori, facendone le veci.



Figura 3. *Palazzo Foscari* (1845). Dagherrotipo. Jacobson 2015

Entusiasta dell'opportunità che i dagherrotipi gli offrivano di studiare i palazzi a distanza, durante il viaggio di ritorno pronunciò un giudizio ormai divenuto famoso:

Fra tutti i veleni della meccanica che ci ha propinato questo terribile XIX secolo, non possiamo non annoverare il sano antidoto che è il dagherrotipo. È davvero un'invenzione benedetta, ecco cos'è. Oggi nel dagherrotipo ho ripercorso in lungo e in largo piazza San Marco e ho notato dei particolari a cui non avevo fatto caso stando sul posto. È proprio una bella cosa poter contare su ogni dettaglio, sapere che il pittore è assolutamente onesto e che non può permettersi di fare nemmeno un errore. Ho ritratto così Palazzo Foscari fino all'ultimo mattone e ho schedato San Marco riprendendola sopra, sotto e tutt'attorno. (Ruskin 1972, 225; Ruskin 2002, 164-5)

Nella collezione di dagherrotipi scoperti e studiati da Ken e Jenny Jacobson (2015) la serie dedicata ai palazzi del Canal Grande, al Palazzo Ducale e a San Marco costituisce un documento visivo unico della Venezia di metà Ottocento. Vi è un solo dagherrotipo di Ca' Foscari: si tratta della facciata principale sul Canal Grande (fig. 3), che si può ipotizzare Ruskin avesse acquistato per avere quella «visione generale» dell'edificio dalle proporzioni precise, che non riusciva ad ottenere attraverso il disegno. Esso, tuttavia, non costituisce il «ritratto [...] fino all'ultimo mattone» che voleva procurarsi né è rimasta traccia dei «pezzi prediletti» che aveva dichiarato di voler far fotografare.<sup>5</sup> Ed è quindi ai disegni e agli appunti che dobbiamo rivolgerci per capire quali fossero i particolari che lo interessavano maggiormente.

## **4 Una serie sistematica**

Sotto la voce «Ca' Foscari» il Catalogo dei disegni di Ruskin a cura di Cook e Wedderburn riporta ben nove disegni (*Works*, XXXVIII: 293): più di qualunque altro palazzo veneziano, escluso il Fondaco dei Turchi e, naturalmente, il Palazzo Ducale. Otto su nove con molta probabilità risalgono al 1845, ma purtroppo sei risultano perduti. Si tratta di:

- due particolari [cat. 1822 e 1823];
- balcone [cat. 1820];<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Siamo grate a Ken Jacobson per averci fornito la veduta generale del Palazzo, per il permesso di riprodurla e per aver chiarito le ragioni tecniche per cui possano mancare dagherrotipi dei «pezzi prediletti»: l'attrezzatura era ingombrante e l'operazione richiedeva un appoggio stabile e tempi lunghi.

<sup>6</sup> Probabilmente il parapetto 'scoperto' in una «stanza segreta» del Palazzo di cui Ruskin inserisce un'illustrazione nelle *Pietre di Venezia* (*Works*, X: 286-7).

- capitelli del terzo piano [cat. 1821];
- studio di fogliame [cat. 1824];<sup>7</sup>
- particolari di finestra [cat. 1826].<sup>8</sup>

Gli unici di cui attualmente sappiamo la collocazione sono i due bellissimi acquerelli:

- Casa Foscari (1845) [cat. 1818];
- Finestra (1845) [cat. 1825].

«Finestra (1845)», ora al King's College di Cambridge, riprende la finestra a sinistra della balconata del terzo piano (secondo piano nobile) (fig. 4),<sup>9</sup> mentre «Casa Foscari», ora al Victoria and Albert Museum di Londra, ritrae la terza finestra da sinistra del quarto piano (fig. 5). I due disegni, numerati dallo stesso Ruskin rispettivamente «Ca' Foscari No 3» e «Ca' Foscari, No 4. Sept. 1845», risultano essere parte di una sequenza «sistemica» di cui purtroppo sono stati perduti i primi due elementi e forse alcuni successivi, come suggerisce David Hill (2014).

Relativi alla serie, ci sono certamente alcuni disegni ed appunti del «Résumé» (Ruskin 2003). Abbiamo già accennato all'«Atrio», ed alla pagina in cui Ruskin raffigura due gruppi di soggetti. Sul fondo di quest'ultima vi sono schizzi di barche e barcaioli, mentre il resto è occupato da particolari della facciata del Palazzo: al centro troviamo l'ottafora del piano nobile con forti ombreggiature, a sinistra in alto un capitello, e a destra i profili e le sezioni di una cuspide che una scritta indica appartenere alle finestre superiori di Ca' Foscari. Un'altra pagina, datata «Venice Sept 12th», raffigura un barcaiolo, mentre un'altra riporta misure di una finestra. È probabile che ci fossero molte altre pagine di questo tipo in un altro taccuino smarrito forse già nel 1854 (Tucker 2003, xi nota). Tuttavia, già in questi pochi documenti rimasti, possiamo intravedere, secondo Stephen Kite «le caratteristiche essenziali del metodo» che Ruskin avrebbe seguito durante i due lunghi inverni dedicati alla raccolta di materiali per le *Pietre di Venezia*; soprattutto, notiamo «l'interazione vitale tra questi disegni documentali e le lunghissime note che si proponevano di essere descrizioni oggettive, ma che spesso erano veri e propri brani di prosa efrastica» (2012, 69).

La critica ruskiniana ha sempre sottolineato una divergenza, non un'interazione, tra gli interessi che trovavano espressione in questo periodo. Nel primo studio analitico dedicato agli studi veneziani di Ruskin, Robert

---

7 Probabilmente le «erbacce» a cui si riferisce nella lettera sopra citata del 20 settembre.

8 Probabilmente particolari della finestra del secondo piano nobile e l'intersezione incisa per *Le sette lampade dell'architettura* (Tavola IV, fig. 8).

9 Ringraziamo David Hill del permesso di riprodurre l'immagine pubblicata sul suo sito *Sublime Sites*.

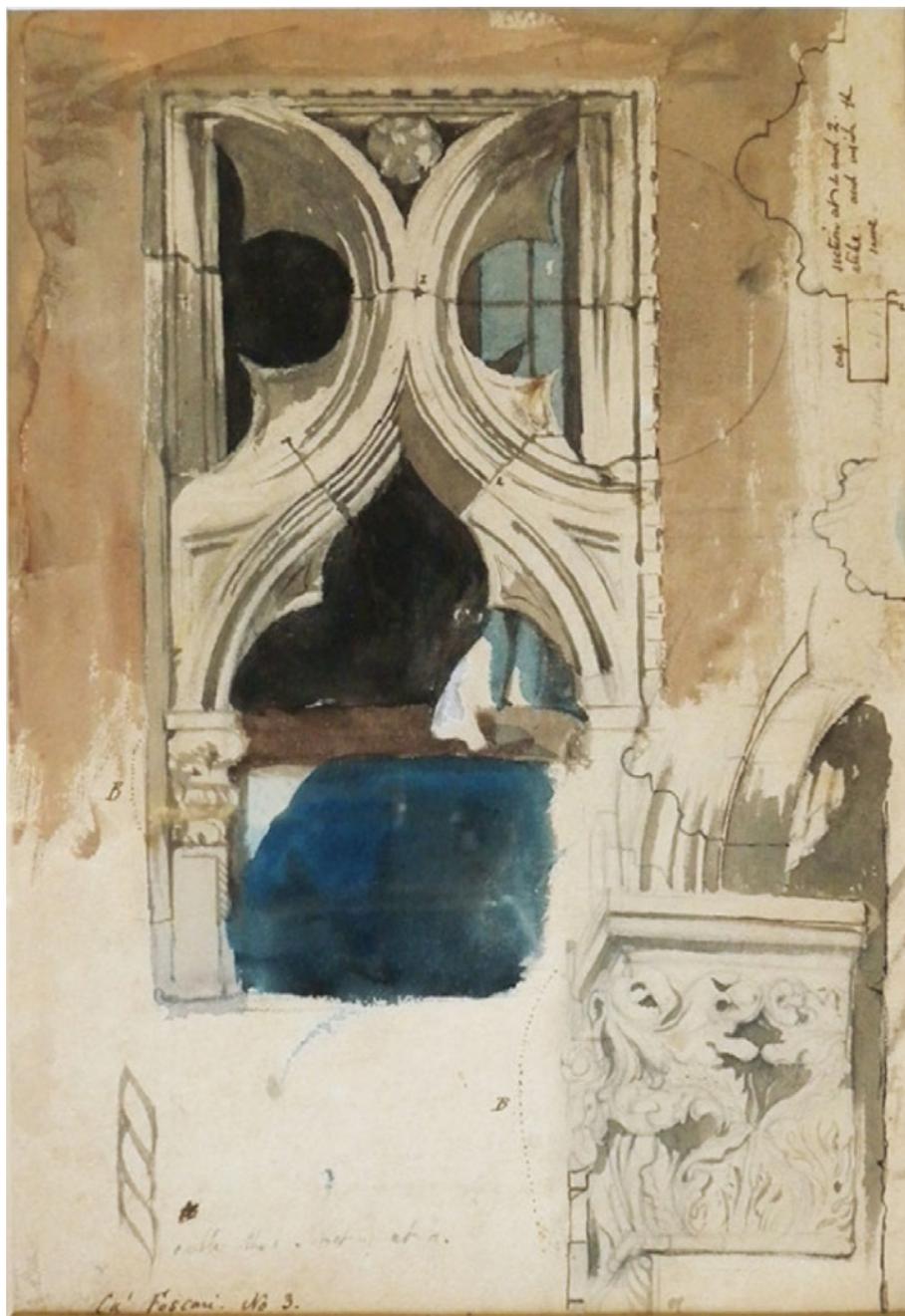


Figura 4. John Ruskin, *Finestra di Ca' Foscari*, Venezia, 1845. Matita, penna e acquerello su carta, 13 x 9 3/4 ins, 330 x 236 mm King's College, Cambridge. [Cat. 1845]



Figura 5. John Ruskin, Casa Foscari. N° 4. September 1845. Matita, acquerello su carta, 466 × 316 mm. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. D. 1726-1908

Hewison (1978, 49), riferendosi alle lettere sopra citate e all'acquerello della finestra all'ultimo piano del palazzo, sostiene che le osservazioni di Ruskin rivelano un dilemma, una difficoltà di rappresentazione: il disegno dimostrerebbe, infatti, il persistere di un interesse per il lato pittoresco di «macchie e crepe», una fascinazione per le erbe incolte e per le tavole di legno, un interesse in definitiva privo ancora dell'assunzione del punto di vista storico e critico. Anche David Hill (2014) vede in questo acquerello la persistenza (in continuità con il periodo giovanile dominato dall'influenza di Samuel Prout) di un «innamoramento 'per macchie e crepe'». A noi sembra, invece, che l'interesse e il gusto del 'pittoresco', soprattutto nella sua manifestazione matura, non sia incompatibile con una visione «storica e critica». <sup>10</sup> I disegni del 1845 rivelano infatti una duplice attenzione: sguardo pittoresco e sguardo documentario possono trovarsi ora in disegni diversi, ora a condividere lo stesso foglio, altre volte ancora bellezza lirica e analisi precisa e rigorosa si compenetrano in modo sorprendente. Le erbacce e gli scuri fatiscenti delle finestre all'ultimo piano non possono dirsi puramente decorativi: essi non impediscono, ma piuttosto acuiscono, la nostra percezione delle linee e dei colori definiti, netti e decisi dell'arco cuspidato di marmo, della trifora, del fogliame intagliato ai lati degli interstizi - tutti elementi che Ruskin osservò e disegnò con lo stesso amore.

Possiamo inoltre supporre che il disegno della finestra del secondo piano nobile non porti i segni del passare del tempo che presenta invece la finestra del piano superiore perché, a differenza di quest'ultimo, il secondo piano doveva essere abitato - probabilmente dalle sorelle Foscari - e questo spiegherebbe sia l'assenza di erbe selvatiche, sia la presenza del vetro in cui si riflette il cielo e dei tendaggi che danno movimento alla solidità della pietra scolpita. Ci sembra che questi segni di vita non distolgano l'attenzione dalle rigorose informazioni architettoniche, bensì entrino in dialogo con esse. L'immagine principale, disegnata dal lato opposto del Canal Grande, come chiarisce una nota, si compone di elementi architettonici osservati con attenzione, ed essi convivono con un ingrandimento del capitello della colonna sinistra della finestra ripreso dal balcone del palazzo, e con sezioni della modanatura accompagnate da «uno studio dettagliato della luce che ne illumina dei particolari» (Hill 2014). Ruskin, infine, aggiungeva a lato, in una grafia sottile, annotazioni che riportavano con precisione distanza e dimensioni.

---

<sup>10</sup> A proposito della «Lampada della Memoria» nel 1849 Ruskin avrebbe analizzato la funzione commemorativa delle «crepe e delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura» sostenendo che «quando il pittoresco riesce a mantenersi coerente con i caratteri intrinseci dell'architettura, ecco che la funzione di questa forma di sublimità esteriore dell'architettura è senz'altro più nobile di quella di qualsiasi altro oggetto, perché è testimonianza dell'età dell'opera [...] la maggior gloria dell'edificio» (*Works*, VIII: 241; Ruskin 1988, 225).

Ma perché tanta attenzione a questi dettagli? E perché queste finestre? Perché Ca' Foscari? Per cercare una spiegazione converrà considerare cosa di questi studi sarebbe affiorato nelle pubblicazioni successive.

## 5 *Lamp of Truth, Lamp of Power*

Le lettere al padre ed i taccuini ritrovati non ci forniscono informazioni sulla ragione per cui Ruskin nel 1845 avesse scelto Ca' Foscari come oggetto principale di studio. Tuttavia, si stanno ancora studiando particolari interessanti che emergono nei diari che Ruskin tenne nel corso del viaggio del 1846, durante il quale illustrò ai genitori le meravigliose scoperte dell'anno precedente, continuando a raccogliere dati ed osservazioni in vista del suo nuovo progetto. Egli riempì pagine dei taccuini con brani tratti da testi sull'architettura medievale, con appunti su elementi architettonici e con «misurazioni dettagliate degli edifici» (*Works*, VIII: xxx; Kite 2012, 69). I curatori della Library Edition citano due passi in cui Ruskin annota delle osservazioni su un aspetto del gotico nordico a cui avrebbe dato molta importanza (*Works*, VIII: xxi) e che ha una diretta attinenza con il nostro argomento. Uno di questi passi, scritto a Châtillon-sur-Seine il 23 settembre 1846, definisce l'architettura da Sciaffusa a Châtillon «intersezionale»

il cui carattere distintivo è che [...] le modanature, invece di unirsi o compenetrarsi, s'interrompono formando dei rozzi interstizi, o sono essi stessi brutalmente tronchi [...] la penetrabilità è [...] una delle caratteristiche deteriori delle stravaganze dell'architettura flamboyante. (Ruskin 1956, I: 346)

Queste osservazioni sarebbero riaffiorate nel secondo capitolo delle *Sette lampade dell'architettura* (1849), «La Lampada della Verità», in cui Ruskin denuncia l'«inganno» di utilizzare materiali da costruzione nascondendo le loro caratteristiche intrinseche: la pietra «sembra flessibile come un cordone di seta», ed ancora:

non solo come duttile, ma come intrecciabile; vuoi quando due modanature s'incontravano tra loro, risolvendo la loro intersezione in modo che l'una sembrasse passare attraverso l'altra, [...] vuoi quando le due correvano parallele tra loro, rappresentando l'una come se in parte fosse contenuta entro l'altra, e in parte affiorasse sopra di essa. Questa forma di falsificazione ha fatto scempio dell'arte. (*Works*, VIII: 92-3; Ruskin 1988, 96-7)

Per illustrare questo «inganno» dalle conseguenze, secondo Ruskin, nefaste per l'architettura, egli analizzò vari esempi di modanature, riferendosi costantemente alle incisioni che aveva eseguito per il libro. Tra questi

Ruskin incide lui stesso, per la Tavola VIII delle *Sette lampade*, un'ardita interpretazione dell'immagine principale del disegno del terzo piano di Ca' Foscari e, per la Tavola IV, figura 8, un particolare e una sezione che rendono «accuratamente» la giunzione dei cerchi della stessa finestra (fig. 6). In contrasto con le soluzioni ingannevoli del periodo *flamboyant*, la modanatura di Ca' Foscari esemplificava, secondo Ruskin:

in che modo era risolta l'intersezione di modanature similari, molto diffusa nei periodi di maggior splendore artistico. Esse si fondevano l'una nell'altra, e diventavano una sola nel punto dell'incrocio o del contatto; [...] quando le modanature s'incontrano, coincidono per una porzione notevole del loro tratto curvo, incontrandosi per contatto piuttosto che per intersezione; e nel punto di coincidenza la sezione di ciascuna modanatura presa separatamente diventa comune a tutt'e due, che risultano così fuse l'una nell'altra. (*Works*, VIII: 93; Ruskin 1988, 97)

Ma la «Lampada della Verità» non era l'unica ad essere illuminata dalla finestra del terzo piano del nostro Palazzo. Nel terzo capitolo delle *Sette lampade*, Ruskin attribuiva «la potenza dell'architettura» alla «quantità (misurata in termini sia di spazio che d'intensità) dell'ombra proiettata»:

[non] credo che mai un edificio sia stato veramente grande senza avere delle masse d'ombra possenti, vigorose e profonde, combinate con le sue superfici. Tra le prime abitudini che un giovane architetto dovrebbe assimilare vi è quella di pensare in termini di ombra, non guardando a un progetto nel suo misero scheletro di linee, ma concependolo come sarà quando sarà illuminato dall'alba e abbandonato dal crepuscolo, quando le sue pietre saranno arroventate e le sue fenditure gelide, quando sulle une staranno a crogiolarsi le lucertole e nelle altre faranno il nido gli uccelli. (*Works*, VIII: 116; Ruskin 1988, 117)

Ruskin quindi invitava il suo lettore ad una partecipazione attiva, chiedendogli di compiere il percorso di formazione richiesto al «giovane architetto» e di notare i cambiamenti di luminosità e di temperatura di un edificio nell'arco della giornata, cambiamenti che lui stesso doveva aver notato dalla gondola che, durante il soggiorno veneziano del 1845, teneva al suo servizio dall'alba al tramonto. Nelle *Sette lampade* non parlava di un edificio specifico, ma si riferiva in termini generali all'architettura di un Paese del sud Europa. Ma quanto chiedeva di fare *a parole* l'aveva mostrato con *matita e colori* nei disegni di Ca' Foscari tre anni prima. Tra le numerose osservazioni «notevolmente specifiche» riguardanti quel terzo piano, David Hill nota l'attenzione che Ruskin prestò all'angolo in cui il sole catturava i particolari e la consistenza della pietra della facciata ad un'ora particolare del giorno:

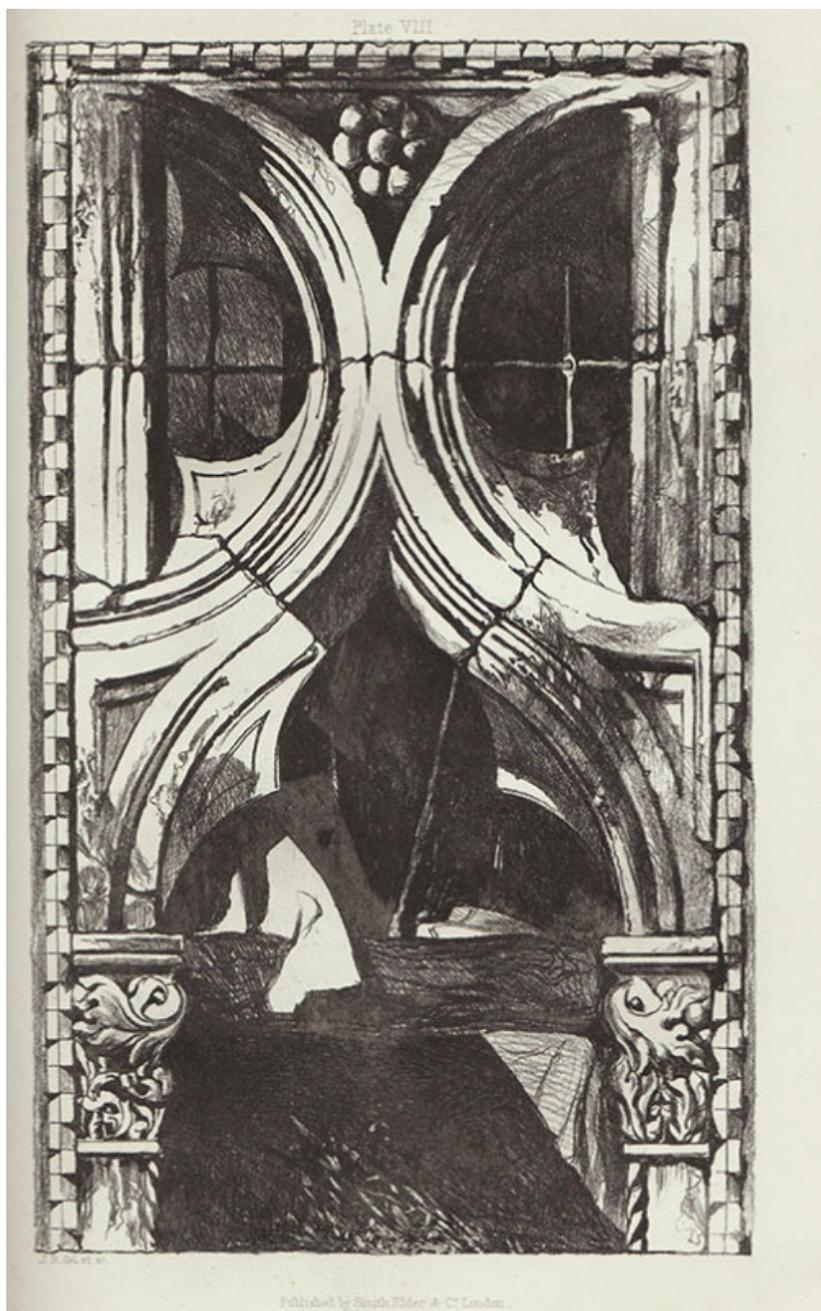


Figura 6. John Ruskin, *Finestra di Ca' Foscari, Venezia*, incisione per le *Sette lampade dell'architettura* (1849). *Works VIII*, Tavola VIII

La facciata di Ca' Foscari sul Canal Grande è volta leggermente a nord-est, così il sole gira verso sinistra e precipita a mezzogiorno prima di tuffarsi nella luce indiretta. Ruskin ha accuratamente registrato il modo in cui la luce, da sinistra in alto, coglie il dettaglio. (Hill 2014)

Esaminati con attenzione, i disegni del terzo e del quarto piano, insegnano anche a noi «a pensare in termini di ombra».

Nel brano che segue, l'importanza seminale dello studio di Ca' Foscari del 1845 si manifesta con ancora maggior chiarezza. Per spiegare come «l'autorità umana» sia esemplificata nella «padronanza ferrea» con cui «il Veneziano» sa controllare «la sua stessa esuberanza d'immaginazione», Ruskin si esprime in una prosa elaborata:

la sobrietà calma e solenne con cui egli, la mente affollata d'immagini di frondoso fogliame e di ardente vitalità, dà espressione a quei pensieri per un istante, e poi si ritira entro quelle massicce nervature e quelle levigate cuspidi di pietra. (*Works*, VIII: 131; Ruskin 1988, 130)

L'«istante» di libertà e di vitalità è certamente rappresentato dal capitello della finestra del terzo piano, dove le sculture rigogliose e mutevoli risultano piccole a confronto con le «solide barre» e con le cuspidi dei semi-quadrilobi superiori. Il cerchio punteggiato che nel disegno estende il traforo semicircolare mostra inoltre qualcosa che non è presente nella Tavola VIII e a cui Ruskin dedica un'annotazione piuttosto involuta. Il traforo della finestra laterale, egli spiega, è composto da segmenti «dei caratteristici quadrilobi delle finestre centrali» la cui la struttura

è estremamente semplice. Essa è costituita da quattro cerchi tracciati a contatto tra loro, all'interno di un cerchio grande che li contiene. Vi sono poi due linee tangenti tracciate a congiungere le coppie opposte, che racchiudono i quattro cerchi di una croce cava. Un cerchio interno tracciato attraverso le intersezioni dei cerchi con le tangenti tronca le cuspidi. (*Works*, VIII: 131 nota; Ruskin 1988, 257)

La geometria di questi «caratteristici quadrilobi» è strettamente connessa all'argomento principale di Ruskin, poiché la rappresentazione di un edificio attraverso l'ombra ne definisce la forma e comporta il sacrificio dell'ornamentazione «esuberante». Mentre le modanature dell'architetto veneziano

finivano vincolate all'ordine simmetrico più rigoroso [...] egli manteneva le cuspidi comprese in quelle modanature perfettamente sgombre, decorate, tutt'al più, con un trifoglio (Palazzo Foscari), o con un listello (Palazzo Ducale) appena accennato, e niente di più; in modo tale che il quadrifoglio, intagliato in modo così netto da sembrar eseguito con uno

stampo, s'imponesse alla vista dell'osservatore con tutte e quattro le sue foglie scure, a miglia di distanza. Nessun groviglio floreale, nessuna decorazione di alcun tipo, si tollerava interferisse nella purezza della sua forma: la cuspide è di solito piuttosto appuntita, ma è leggermente tronca in Palazzo Foscari, e sormontata da una semplice sfera in quello Ducale; e il vetro delle finestre, là dove ve n'era qualcuno, veniva collocato, come abbiamo visto, in posizione arretrata, dietro il piano della muratura, in modo che nessun riflesso di luce potesse alterarne la profondità. (*Works*, VIII: 132-3; Ruskin 1988, 130-1)

Ancora una volta troviamo espresso in parole quanto Ruskin aveva già rappresentato – forse meglio – in immagini. Il foro trilobato «appena accennato» è infatti raffigurato nel «*Résumé*» (Ruskin 2003, 214), in cui vengono mostrati con un semplice profilo le «quattro foglie nere» ed il taglio vivo dei fori quadrilobati delle finestre centrali. Quanto al vetro di una finestra «posta dietro la muratura» per non disturbare la percezione della sua profondità, Ruskin aveva già discusso le applicazioni (e le violazioni) di questo principio nelle chiese, nelle torri e nei palazzi d'Europa (*Works*, VIII: 127; Ruskin 1988, 126-7). Come nota David Hill (2014), il disegno del terzo piano registra correttamente l'applicazione veneziana dello stesso principio: «La parte inferiore è coperta dal vetro e la finestra è chiusa, cosicché il vetro riflette il blu, in contrasto con lo spazio nerofumo e marrone dell'interno soprastante».

Come si è visto, questa è solo una delle tante osservazioni storico-critiche che Ruskin registrò in questo disegno e che elaborò successivamente. David Hill (2014) osserva che il disegno è di grande importanza, poiché segnerebbe la scoperta da parte di Ruskin della «nuova missione» che lo portò ad estendere le ricerche condotte per i *Pittori moderni* al campo dell'architettura. Come si è cercato ora di dimostrare, questo disegno può dirci anche molto di più se letto con l'altro materiale che Ruskin raccolse su Ca' Foscari, e potrebbe rivelare ulteriori aspetti se messo in relazione ad altri studi di architetture che condusse nello stesso periodo.

Quanto al suo utilizzo, Hill (2014) vede nella decisione di Ruskin di trarne un'incisione e di inserirla come una delle immagini chiave delle *Sette lampade* il segno di un mutamento nel suo metodo di osservazione; tuttavia, sostiene che la finestra non ha «un posto importante nel testo». Noi notiamo piuttosto che, sebbene nel libro si faccia solo qualche cenno esplicito a Ca' Foscari, il Palazzo abbia insegnato al giovane critico non solo l'importanza di un'osservazione attenta, ma che abbia anche contribuito in modo determinante alla sua formazione storica e critica. E che da questa lezione avrebbe preso forma il più noto di tutti i suoi libri: *Le pietre di Venezia*.

## 6 *The Merchant's Law*

*Le Pietre di Venezia* videro la luce dopo sei anni particolarmente travagliati per Venezia. Insorta contro gli austriaci, la città avrebbe visto una temporanea restaurazione della Repubblica, subito i primi bombardamenti aerei della storia, un'epidemia di colera, la fame e la miseria.<sup>11</sup> Il Palazzo Foscari fu direttamente investito dalle vicende belliche: nell'estate del 1848 alcuni locali del pianterreno furono occupati dal comando della guardia civica, costituita da militari voluti da Manin per evitare disordini in città, e successivamente fu occupato dagli austriaci come accampamento militare (Sartori 2005, 79). Di conseguenza, Ruskin prevedeva nel «Venetian Index» che il Palazzo sarebbe «stato di lì a poco ridotto allo stato precedente ai restauri» (*Works*, XI: 378).

Si tratta di uno dei due soli riferimenti diretti a Ca' Foscari nelle *Pietre di Venezia*,<sup>12</sup> ma siamo convinte che gli studi sulla facciata del Palazzo ebbero un'importanza determinante per la teoria che Ruskin elaborò nei capitoli centrali sulla transizione dal gotico ecclesiastico al gotico domestico, argomento sul quale si dovrà tornare in altra sede. Tra il 1849 e il 1853 Ruskin trascorse due lunghi rigidi inverni in città e condusse «un'estenuante opera di analisi delle modanature e di altri dettagli dei palazzi gotici» (*Works* X, 274; Ruskin 2000, 135). Una ricerca puntuale e sistematica dovrà essere condotta nei diversi archivi che custodiscono i taccuini con disegni e appunti di questi anni per poter chiarire con precisione quale fu la lezione che egli trasse in modo specifico dal nostro Palazzo.

Dal tempo del «duro lavoro meccanico», come Ruskin definì il periodo che lo portò alla pubblicazione delle *Pietre*, dovettero passare diciassette anni prima di far ritorno a Venezia (*Works*, IX: xxvii-xxix). Durante un soggiorno a Verona nel 1869 visitò brevemente la città, spinto da un interesse nascente per Vittore Carpaccio, e per discutere con alcuni ingegneri locali sulla possibilità di 'domare' le acque dei fiumi alpini per preservare la Laguna dall'insabbiamento. L'ambizioso progetto d'ingegneria idraulica non ebbe seguito, ma lo studio appassionato di Carpaccio iniziò l'anno dopo e continuò nelle visite successive alla città degli anni 1872 e 1876-77. Durante questi soggiorni Ruskin realizzò anche delle ampie vedute di canali, due delle quali comprendono il nostro Palazzo.<sup>13</sup> I disegni furono

---

11 Sui danni causati dai bombardamenti aerei arrecati in particolare alla Scuola Grande di San Rocco si veda Sdegno 2018, 40-1.

12 Nel primo, Ruskin scriveva di aver visitato al suo interno una «stanza segreta» dalla quale avrebbe disegnato un parapetto «semplice e severo» (*Works*, X: 286-7).

13 Uno di questi raffigura Ca' Foscari da un'angolatura obliqua (riprodotto in Hewison 2009, 328); un altro, rimasto incompiuto, come dichiarano le parole a margine: «*left off beaten*», raffigura Palazzo Giustinian e Ca' Foscari, sebbene il soggetto sia stato identificato come «Palazzo Brandolini and Ca' Foscari» (Ottani Cavina 2018, cat. 84).

forse concepiti per illustrare una nuova edizione molto ridotta delle *Pietre* che doveva contenere, nelle intenzioni, non immagini di contorni di modanature e di capitelli, ma «nuovi disegni che rievocavano il luogo ai tempi di Turner» (*Works*, XXXVII: 205). La pubblicazione, che avrebbe probabilmente presentato Ca' Foscari in una luce nostalgica e sfumata, non fu mai realizzata. Vide la luce invece un'opera di storia «cattolica» che Ruskin concluse solo in parte: *Il riposo di san Marco. La storia di Venezia scritta per i pochi viaggiatori a cui stanno ancora a cuore i suoi monumenti*. Nel libro, scritto con l'intento dichiarato di controbilanciare l'intransigente protestantesimo delle *Pietre*, e di essere una guida etica per i suoi connazionali attraverso l'arte veneziana, possiamo trovare un ultimo riferimento al Palazzo che ci sembra particolarmente in sintonia con l'occasione che vogliamo celebrare oggi.

Nel terzo capitolo del *Riposo di san Marco*, al viaggiatore viene ordinato di attraversare il ponte di Rialto e di esaminare i resti dell'antica chiesa di San Giacomo (*Works*, XXIV: 237); gli viene poi chiesto di ritornarvi la sera, risalendo in gondola il Canal Grande - «fiume ampio e lento» - quando «le sue onde dall'isola di Rialto verso Ca' Foscari scintillano come un tappeto orientale di un morbido color cremisi con venature d'oro» (239). Questa esperienza di bellezza avvolgente si svolge nel mezzo del «tumulto della squallida rovina», ricordando al viaggiatore inglese la vocazione mercantile di Venezia, la cui grandezza fu, prima della decadenza, accompagnata da una devozione reverenziale alle sue acque.

Ruskin tornò a parlare dell'«oracolo» di San Giacomo di Rialto in modo più esplicito nel 1879, quando pubblicò una serie di fotografie a sostegno della campagna anglo-veneziana per fermare i restauri della Basilica di San Marco. Una di queste immagini riprendeva il motto che si legge sulla facciata della chiesa, rivolto come monito ai «mercanti veneziani» e, per estensione, a tutti i commercianti:

SIT CRUX VERA SALUS HUIC TUA CHRISTE LOCO.

(Sia la tua Croce, O Cristo, vera salvezza di questo luogo)

[...] attorno a questo tempio sia la legge dei mercanti giusta, i loro pesi corretti, onesti i loro contratti. (*Works*, XXIV: 417)

Non abbiamo trovato, negli scritti di Ruskin, riferimenti alla fondazione nel 1868 della Scuola Regia di Commercio, istituzione che s'ispirava alle tradizioni mercantili della città per promuovere il rilancio di Venezia e lo sviluppo economico e commerciale dei suoi rapporti marittimi. Tuttavia, nelle parole ai mercanti, unite a quello sguardo che percorre il Canal Grande fino a Ca' Foscari, come in tanti altri punti della sua opera, Ruskin si rivolgeva direttamente a coloro che erano responsabili di regolamentare il pensiero e la prassi dello sviluppo economico dell'Europa moderna, e dunque alle istituzioni che andavano sorgendo. E la lezione che, con stra-

ordinaria sensibilità anticipatrice, egli vedeva istoriata nelle 'pietre' di Venezia insegnava i valori della salvaguardia etica ed estetica della città - equità nei commerci e cura dell'arte, dell'architettura, della laguna e dei fiumi che la alimentano - auspicando disperatamente che divenissero nuovamente attuali. Con altrettanta lungimiranza, negli scritti tardi Ruskin insisteva in particolare sull'educazione che doveva formare il turista, affinché questi sapesse attraversare con attento stupore il Canal Grande, riconoscendone insieme al fascino la naturale fragilità, ed osservando i palazzi, a partire da Ca' Foscari che tanto lo colpì nel 1845, per imparare a comprenderne l'intima strutturale ed accidentale bellezza.

## **Bibliografia**

- Clegg, Jeanne (1981). *Ruskin and Venice*. London: Junction Books.
- Hewison, Robert (1978). *Ruskin and Venice*. London: Thames and Hudson.
- Hewison, Robert (2009). *Ruskin on Venice: The Paradise of Cities*. Yale: Yale University Press.
- Hill, David (2014). «Ruskin Drawings at King's College, Cambridge: Window in the Ca' Foscari, Venice». *Sublime Sites*, 15 March. URL <https://sublimesites.co/2014/03/15/ruskin-drawings-at-kings-college-cambridge-2-window-in-the-ca-foscari-venice-2/> (2018-07-18).
- Jacobson, Ken; Jenny Jacobson (2015). *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. London: Bernard Quaritch.
- Kite, Stephen (2012). *Building Ruskin's Italy: Watching Architecture*. Farnham: Ashgate.
- Ottani Cavina, Anna (a cura di) (2018). *John Ruskin, Le Pietre di Venezia = Catalogo della mostra a Palazzo Ducale* (Venezia, marzo-giugno 2018). Venezia: Marsilio.
- Ruskin, John (1956). *The Diaries of John Ruskin*. Edited by Joan Evans and J.H. Whitehouse, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Ruskin, John (1972). *Ruskin in Italy: Letters to His Parents 1845*. Edited by Harold I. Shapiro, Oxford: Clarendon Press.
- Ruskin, John (1988). *Le sette lampade dell'architettura*. Prefazione di Roberto Di Stefano. Trad. di Renzo Massimo Pivetti. Milano: Jaca Book.
- Ruskin, John (2000). *Le pietre di Venezia*. A cura di Attilio Brilli. Milano: Jaca Book.
- Ruskin, John (2002). *Viaggio in Italia*. A cura di Attilio Brilli. Milano: Mondadori.
- Ruskin, John (2003). «Résumé» of *Italian Art and Architecture (1845)*. Edited by Paul Tucker. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Ruskin John (2016). *John Ruskin's Continental Tour 1835. The Written Records and Drawings*. Cambridge: Legenda. Modern Humanities Research Association.

- Sartori, Fabiola (2005). «Destinazioni d'uso del palazzo nel tempo dopo la caduta della Repubblica». Pilo, Giuseppe Maria; Alessandri, Domizia; Zuanier, Flavio (a cura di), *Ca' Foscari: Storia e restauro del palazzo dell'Università di Venezia*. Venezia: Marsilio, 78-81.
- Sdegno, Emma (2018). «No Mere Earthly Painter: Tintoretto and the Scuola Grande di San Rocco». *Looking at Tintoretto with John Ruskin*. Venezia: Marsilio, 21-55.
- Shapiro, Harold I. (1972). *Ruskin in Italy: Letters to His Parents 1845*. Oxford: Clarendon Press.
- Tucker, Paul (2003). «Introduction». *Ruskin* 2003, XI-CXIV.
- Wildman, Stephen (2009). «'Scrawls and rags'? John Ruskin's Venetian Drawings of 1876-77». *Master Drawings*, 47(3), 329-45.
- Works* = Ruskin, John (1904-13). *The Works of John Ruskin*. Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn. 39 vols. London: George Allen.

