

# CONTRO RUSKIN

## La 'rielaborazione' di Venezia da parte di Joseph e Elizabeth Pennell<sup>1</sup>

William Bainbridge

**ABSTRACT:** Le immagini di Venezia dell'americano Joseph Pennell (1857-1926) non si sono mai veramente sottratte all'ombra lunga di James McNeill Whistler. Le sue acqueforti, i disegni, i pastelli e le litografie mostrano tutti l'influenza del maestro e amico. Insieme alla moglie, Elizabeth Robins (1855-1936), Pennell pubblicherà una bibliografia di Whistler in due volumi (1908). La loro vicinanza all'artista e al circolo Barbaro da lui frequentato portò i Pennell a difendere una nuova immagine di Venezia, lontana dal culto egemonico di Ruskin che permeava i libri di viaggio. In questo testo, si rivaluta il contributo dei Pennell e di questo gruppo di intellettuali, mettendo a fuoco la promozione di un'immagine più intima e veritiera di Venezia, al di là della visione oleografica veicolata dalle guide turistiche. L'attenzione si concentra in particolare sul rapporto antagonistico dei Pennell – e di Elizabeth in particolare – con Ruskin, il cui iconico *The Stones of Venice* aveva descritto una città persa per sempre a causa dei turisti, dell'eccesso di restauro e dell'avvento della ferrovia.

**PAROLE CHIAVE:** Joseph Pennell, Elizabeth Pennell, John Ruskin, James McNeill Whistler, John Singer Sargent

### I. Introduzione

Nel suo celebre *The Stones of Venice* (1851-1853), John Ruskin aveva messo in guardia i suoi lettori rispetto alle possibili minacce per l'integrità estetica e ambientale che incombevano sulla città marittima nel XIX secolo. Le principali preoccupazioni di Ruskin riguardavano l'assalto del turismo di massa e l'avvento della ferrovia.<sup>2</sup> Pur promuovendo Venezia come meta turistica a sé stante, Ruskin sosteneva che era soprattutto il turismo il responsabile della graduale decadenza della città (Hanley, 2010). Fedele a uno stile di viaggio antico, ancorato al cosmopolitismo erudito instillato dalle pratiche del Grand

---

<sup>1</sup> Traduzione di William Bainbridge e Francesco Visentin

<sup>2</sup> Il ponte ferroviario tra Venezia e la terraferma fu costruito durante l'occupazione austriaca e inaugurato nel 1846, ma al tempo della visita di Ruskin nel 1845 era già possibile attraversarlo a piedi (Greenfield, 1939: 315; Clegg, 1981: 55).

Tour, l'appello a preservare il patrimonio architettonico di Venezia si legava a una sentita nostalgia verso quei “vecchi tempi, che non torneranno più, in cui la distanza non poteva essere elusa senza fatica, e quella fatica era parte stessa del viaggio e veniva ricompensata” (*Works*, 10: 3).

Venezia, la città dei contrasti e delle contraddizioni, era inoltre minacciata secondo Ruskin dalla mano pesante del restauratore e dal rampante modernismo dell'urbanista, entrambi fin troppo solerti nell'alterare in modo irrimediabile le qualità più pittoresche della città. Scrivendo a suo padre nel settembre 1845, Ruskin indicava ripetutamente le calamità che stavano compromettendo l'immagine di Venezia, causandone la decadenza: i palazzi sul Canal Grande, per fare un esempio, gli sembravano ammuffiti come se fossero foglie e l'autunno fosse alle porte (Shapiro, 1972: 198; Clegg, 1981: 56). L'immagine seducente di Venezia, riflessa come un “miraggio sulla laguna”, sarebbe scomparsa (*Works*, 9: 17); la città stava affondando sotto il peso di un numero sempre crescente di turisti che affollavano le sue calli con in mano le guide di Murray, Cook e Baedeker (Palmowski, 2002).

Ruskin non era solo, nel suo grido d'allarme per la conservazione dell'essenza di Venezia, per quanto indefinibile e ambigua questa potesse essere, ma la pubblicazione di *The Stones of Venice* aveva senz'altro contribuito a cementare la sua autorevolezza in materia. Il declino di Venezia non era dovuto solo al turismo o agli interventi urbanistici; la città era anche soggetta a condizioni ambientali, come ad esempio il moto ondoso che la minacciava in modo ancor più inesorabile: un argomento già allora noto e oggi più discusso che mai (Fletcher e Spencer, 2005; Madricardo e Donnici, 2014). Il fortunatissimo libro di Ruskin, tuttavia, era stato soprattutto composto con l'intento di incidere sulla condizione morale della società e sulla politica urbana in generale. Non si trattava, dunque, di una guida turistica in senso tradizionale, ma la sua influenza sul turismo e l'immagine della città fu cospicua e innegabile (Bosworth, 2015). Elizabeth Robins (1855-1936), per esempio, aveva ammesso che lei e suo marito, l'artista Joseph Pennell (1857-1926), erano stati entrambi attratti da Venezia proprio in seguito alla lettura di Ruskin, per finire poi, come vedremo, a rifiutare il modo sofisticato ed esclusivo con cui il critico vittoriano guardava alla città e di conseguenza ai turisti, finendo per eludere delle modalità di fruizione più intime e concrete della città.

Elizabeth e Joseph Pennell offrono una voce certo meno roboante di quella di Ruskin, ma nondimeno essenziale in questo dibattito di fine secolo sullo stato e l'immagine di Venezia. La loro opinione verrà considerata per discutere l'influenza effettiva di Ruskin sui suoi lettori contemporanei. Mettendo a

confronto le posizioni di Ruskin con quelle dei Pennell, questo saggio intende raccogliere alcuni indizi per uno sguardo nuovo sulla città, offrendo tanto agli storici di Venezia quanto a coloro che si occupano dell'attuale fragilità ambientale della città un diverso punto di vista per districarsi nel complesso "labirinto turistico" (Settis, 2016; Davis e Marvin, 2004). Questo sguardo ci porterà a descrivere una Venezia lontana dalle immagini trite e abusate che già ai tempi di Ruskin avevano trasformato la città in un copione prestabilito, aperto a interpretazioni impressionistiche da parte di tutti.

Il linguaggio sotteso a questo immaginario di Venezia faceva riferimento a frasi stereotipate e brani tratti dal Ruskin 'puritano' o da Byron in versione 'eroica', il tutto sorretto alternativamente dalle immagini precise e cliniche di Canaletto o dalle atmosfere ovattate di Turner. I Pennell erano allo stesso tempo parte del sistema che promuoveva questi stereotipi – non da ultimo per il loro legame con il circolo di intellettuali e artisti anglo-americani che si riunivano a Palazzo Barbaro – e dall'altra facevano parte di un gruppo che si opponeva a certi modelli di vedere Venezia. Con i loro libri e con la loro arte cercavano di fornire un quadro alternativo per rifondare e re-immaginare i segni e i simboli connessi a Venezia, in particolare discostandosi dai cliché nei quali Ruskin stesso, per non parlare di Byron (Buzard, 1991: 35-38), venivano pedissequamente tradotti e incorporati nella letteratura destinata al mercato turistico.

## II. La macchina 'patrimoniale' di Ruskin

I Pennell furono certamente influenzati da Ruskin sia nel loro lavoro personale che in quelli collettivi. Sembra, tuttavia, che tale influenza fosse più dovuta all'aura che circondava Ruskin nei circoli anglo-americani di Venezia, piuttosto che a un attento studio delle sue opere. Joseph era pronto a riconoscere apertamente l'impatto di Ruskin sul suo modo di guardare: "Le descrizioni di Ruskin mi hanno risvegliato e fatto vedere le cose in modo attento"; ma ammetteva pure di non aver mai letto le sue opere per intero ("Non sono mai arrivato alla fine di un'opera"), eccezion fatta per *The Elements of Drawing* (Pennell, 1925: 74). Cosa che, tuttavia, non gli impediva di includere ampie citazioni da Ruskin come commento ai disegni e alle incisioni del suo *Venice, the City of the Sea* (1913a). Nel libro di Elizabeth, *Nights: Rome, Venice, in the Aesthetic Eighties; London, Paris, in the Fighting Nineties* (1916), la critica verso Ruskin è in realtà più rivolta contro la sua influenza sulle comunità anglo-americane di Venezia che non contro di lui in maniera diretta; e quando Ruskin è chiamato in causa in modo specifico, la critica sembra soprattutto focalizzarsi

sul suo atteggiamento di sufficienza nei confronti della creatività femminile o sulla formula “Ruskin-boomed amateurs”, troppo spesso associata alle donne (Pennell, 1895: xvii; Nunn, 2000: 176).

Come molti altri autori che si occupavano di Venezia verso la fine del secolo, i Pennell non disconoscevano l'autorità di Ruskin, tanto in campo letterario quanto in quello estetico: anzi, Ruskin veniva usato al fine di trasmettere maggiore credibilità alle loro opere. All'epoca delle due pubblicazioni menzionate e apparse una generazione dopo *The Stones of Venice*, Ruskin aveva ancora il 'controllo' delle monografie letterarie e artistiche su Venezia (Clegg, 1981; Hewison, 2009). Il suo era un nome inevitabile nelle guide e negli scritti di viaggio sulla città, indipendentemente dalla posizione che i loro autori avrebbero assunto nei suoi riguardi. Oggi come allora, le storie e le guide inglesi su Venezia non mancano mai di citarlo (Morris, 1960; Norwich, 2004; Ackroyd, 2009; Dragicevich e Hardy, 2020). Da giovane, aspirando a entrare all'Accademia di Belle Arti di Filadelfia, Joseph lesse i *Modern Painters* di Ruskin e gli inviò anche dei lavori per ottenere una sua approvazione, senza però ottenere risposta (Young, 1970: 82). È questo un aneddoto che ci fornisce una prima idea della lunga e complicata relazione dell'americano con il critico inglese: una difficile relazione che Pennell condivise con sua moglie. In tutti i loro scritti, Ruskin appare come un facile bersaglio per forgiare la propria identità di critici d'arte.

Durante la lunga visita a Venezia nel 1845, Ruskin trovò la città molto cambiata dal suo ultimo soggiorno, quattro anni addietro (Clegg, 1981: 51-62). A quel tempo, era ancora possibile riconoscere gli elementi del paesaggio attraverso lo sguardo di un Turner, “il più grande di tutti paesaggisti”, per il quale il colore, la luce, gli edifici e l'acqua si fondevano in un'unica visione (*Works*, 3: 530).<sup>3</sup> Ora, invece, Ruskin non poteva che rimanere scioccato alla vista del nuovo ponte che collegava Mestre e Venezia, portando la fredda modernità direttamente nel cuore della città: libera, fino ad allora, dalla macchina a vapore e dalla luce a gas (Pertot, 1988: 15-19). Ed era con sincera disperazione che descriveva a suo padre la scena incontrata al suo arrivo:

*Tornando sul Canal Grande, illuminati da una solenne luce crepuscolare, nei pressi di Rialto mentre giravamo sotto l'arco, ecco apparirci Palazzo Foscari – lampade a gas! Da ogni lato,*

---

<sup>3</sup> In *Modern Painters*, Ruskin istruisce i suoi lettori che “non sono stati a Venezia” a cercare il dipinto di Turner ‘The Sun of Venice Going to Sea’ (1843), ora alla Tate, per raccogliere un'impressione del paesaggio acquatico veneziano e il suo gioco di luce e colore (*Works*, 3: 545-546).

## Bainbridge – Contro Ruskin

*sorrette da grandiosi lampioni di ferro sullo stile di Birmingham, e abbastanza sicuro, ci sono anche lungo tutti gli stretti canali, e ce n'è uno grandioso, più elaborato degli altri, proprio sotto il ponte dei Sospiri. Già immagino il nuovo stile da adottare per le serenate alla luce del gas. Aggiungete a questo il fatto che stanno restaurando la facciata di San Marco e sembra che stiano distruggendo i mosaici. (Shapiro, 1972: 198-199)<sup>4</sup>*

La “città dorata, lastricata di smeraldo”, che aveva ancora potuto sperimentare quattro anni prima, stava svanendo insieme alla fantasia utopica che la Gran Bretagna potesse un giorno emularla nella sua essenza: Venezia appariva ormai più simile a Birmingham o Liverpool che non il contrario. Ma la “ferrovia di Greenwich”, secondo la formula dispregiativa con la quale designava il nuovo ponte tra Mestre e Venezia, non era la sua unica preoccupazione:

*Quando siamo entrati nel Canal Grande, sono stato ancora più colpito, se possibile, dallo spaventevole sfacelo che la città ha sofferto in questi ultimi cinque anni... due terzi dei palazzi sono in restauro – sappiamo cosa significa, ma è vero anche che non potrebbero reggersi senza: stanno marcendo come se fossero foglie e l'autunno fosse arrivato all'improvviso... Di tutti i cambiamenti più mostruosi che abbia mai visto in un dato momento, quello di Venezia dall'ultima volta che sono stato qui li batte tutti... Il palazzo dei Foscari è quasi una rovina totale – le crepe sui muri sono larghe mezzo metro. Il cortile interno del Palazzo Ducale... è in riparazione, foderato da impalcature, e come passo preparatorio hanno già staccato le teste delle statue... La facciata di San Marco è stata dotata di nuove grandiose finestre, e l'arcata esterna del Palazzo Ducale è stata sbiancata all'interno in modo brillante, schizzando i capitelli dappertutto, rompendone la maggior parte. (Works, 4: 40-41)*

Per Ruskin questi cambiamenti e restauri corrispondevano a una distruzione. La decadenza romantica di Venezia poteva essere tollerata, ma il maldestro restauro

---

<sup>4</sup> Il resoconto è qui in netto contrasto con quanto Ruskin scriverà in apertura del secondo volume di *The Stones of Venice*: “quando per la prima volta all'occhio del viaggiatore s'aprirà la lunga prospettiva dei palazzi ricchi di colonne – ciascuno col suo nero scafo attraccato al portale – ciascuno con l'immagine di sé rovesciata ai suoi piedi, su quel verde pavimento che ogni soffio di brezza combina in nuove fantastiche composizioni a tarsia; quando per la prima volta, nella più lontana propaggine di quella veduta luminosa, si scorgeva l'oscuro Rialto protendere lento l'arco imponente da dietro il Palazzo Camerlenghi” (Works, 10:6) (trad. di A. Brillì).

dei suoi edifici non poteva esserlo. Il testo e i disegni che lo accompagnano conferivano a *The Stones of Venice* lo statuto di un accorato quanto militante manifesto in cui l'immagine minacciata della città veniva fermata sulla carta, prima che fosse troppo tardi (Hewison, 2000: 55). Gli orrori della modernizzazione, la decadenza dei palazzi e lo scandalo dei restauri minacciavano di macchiare l'atmosfera byroniana che lo scrittore aveva sperimentato in precedenza: le erbacce che spuntavano dai muri, per esempio, stavano scomparendo e non trasmettevano più le tracce confortanti del pittoresco.<sup>5</sup>

Ruskin, tuttavia, stava ancora scrivendo nel solco di numerosi autori e artisti inglesi che lo avevano preceduto, e come tale il suo sguardo sulla città era ancora pregno dell'immaginario romantico di coloro che, come lui, erano rimasti estasiati da Venezia. Lord Byron, Walter Scott, Samuel Rogers, il cui poema *Italy* apparve per la prima volta nel 1822, e Turner, senza trascurare Shakespeare, agivano per lui come guide ideali (Ross, 1994; George, 1971; Holcomb, 1988). Si potrebbe forse attribuire proprio a Ruskin quel modo di parlare di Venezia attraverso una serie di edulcorate citazioni letterarie che fecero di Venezia un argomento *sui generis*, da affiancare al capitolo veneziano di Dickens, "An Italian Dream", nel suo *Pictures from Italy* (1846), al romanzo *Leone Leoni* (1833) di George Sand e, più tardi, *The Haunted Hotel: A Mystery of Modern Venice* di Wilkie Collins (1879), per citarne solo alcuni.<sup>6</sup>

"La mia Venezia, come quella di Turner, era stata creata principalmente dalle suggestioni di Byron", afferma Ruskin, "c'era ancora la passione infantile e il piacere di vedere le barche galleggiare su acque limpide"<sup>7</sup>. La "Venezia di Shakespeare" avrebbe potuto sembrargli "visionaria", ma Byron evocava "le persone che avevano consumato il marmo su cui camminava" (*Works*, 35: 295, 151). Nel Canto IV del poema di Byron *Childe Harold's Pilgrimage*, l'immaginazione poetica fornisce l'unico possibile sollievo contro il diluvio universale del tempo: Venezia era "come una città fiabesca del cuore | sorgendo come colonne d'acqua dal mare" (18, ll. 155-156; McGann, 1994: 153). Venezia diventa per Ruskin, come già era diventata per Byron, "la capitale simbolica dell'immaginazione, un magico frangiflutti contro l'inesorabile, cosmica deriva verso il basso" (Ross, 1994: 115).

---

<sup>5</sup> Per una panoramica sulle campagne di restauro a Venezia al tempo di Ruskin, vedi Pertot (1988: 11-53).

<sup>6</sup> Anche se Byron e Rogers sono rilevanti come influenze iniziali, Ruskin successivamente ne prese le distanze.

<sup>7</sup> Su questo punto, vedi Buzard (1991: 35).

L'esempio di Ruskin illustra l'intima relazione che Venezia era in grado di stabilire tra viaggio, storia e letteratura. Il suo sguardo era saturo delle immagini e delle parole che Byron e Rogers, per esempio, usavano nel descrivere i loro percorsi. Questa combinazione tra viaggio reale e pellegrinaggio immaginario segue una convenzione già popolare durante il Grand Tour, che sarebbe poi servita come modello per Ruskin (Helsing, 1982: 145). Questi non fu il solo a sfruttare tale eredità. Dopo la battaglia di Waterloo, la visione pittoresca e poetica divenne sempre più rilevante nei rapporti di viaggio. L'Italia era di nuovo in voga, e il viaggio in Italia offriva l'opportunità di rivivere un passato classico, in cui gli eventi storici potevano essere riattivati mediante ricordi poetici (Redford, 1996: 32-35). Mary Shelley scriveva nel 1826 che "era il desiderio più grande di ogni cuore inglese, dedito alla peregrinazione, affrettarsi verso il Continente, e imitare gli antenati nella loro usanza, quasi dimenticata, di trascorrere la maggior parte della loro vita e spendere le loro fortune in carrozza lungo le strade postali del Continente" (Shelley, 1826: 325; Buzard, 1993: 80). Un buon esempio di questo revival del Grand Tour è offerto da Rogers, che inquadra il suo poema *Italy* quasi fosse un appello "a coloro i quali hanno imparato a vivere il passato tanto quanto il presente, e le cui menti hanno familiarità con gli eventi e le persone che hanno reso l'Italia così illustre" (1854: 221; Sandy, 2021).

Nondimeno, *The Stones of Venice* soddisfaceva un mercato diverso da quello di Byron o Rogers. Non era né un'opera letteraria o poetica, né un libro di viaggio, né tantomeno un libro per dilettanti, "o per chi cercava una comoda guida storico architettonica per giovani signore interessate ad apprendere la cultura nel mondo etereo e sospeso dei canali marmorei e scintillanti descritti da Rogers" (Cosgrove, 1979: 156). Era comunque una delle pubblicazioni più influenti e rilevanti su Venezia, che combinava in modo rigoroso viaggio, storia e arte. L'altro polo del mercato editoriale, che si rivolgeva principalmente alle classi medie sempre più agiate (di cui anche Ruskin faceva parte), era ormai monopolizzato da quelle guide di viaggio che si occupavano di fatti, cifre e percorsi organizzati da operatori del settore quali Murray e Baedeker, le cui prime guide erano uscite a partire dagli anni Trenta (Goodwin e Johnson, 2013). Anch'essi, come Ruskin, erano inclini a costruire i loro itinerari lungo linee letterarie, che usavano per allettare e attirare il lettore, come per esempio Byron, ma anche luoghi e scenari selezionati di persona lungo la strada, in modo metodico (Buzard, 1991).

Questi due generi di scrittura di viaggio, quello letterario e quello verificato da specialisti del settore turistico, hanno contribuito entrambi a formare una sensibilità collettiva su come viaggiare nel XIX secolo (Damien, 2010). Nel mondo frenetico, ma ancora sperimentale della prima editoria di viaggio, i

due sistemi di riferimento si corroboravano l'un l'altro. Ruskin, per esempio, aveva offerto a uno dei primi curatori di Murray, Francis Palgrave, commenti sull'arte medievale, ma condivideva con lui la preoccupazione nei confronti di imprecisioni fattuali e soprattutto l'enfasi sul ritmo troppo affrettato del viaggio suggerito nell'*Handbook*: “Nella mia ultima edizione per la guida Murray *Guide to Northern Italy*, ho trovato consigli al visitatore su come vedere una enorme quantità di manufatti eccezionali a Venezia in un solo giorno” (*Works*, 11: 360)<sup>8</sup>. Ruskin, inoltre, si proponeva come arbitro del gusto estetico per il viaggiatore romantico più esigente lontano dalla volgarità e dalla superficialità, in contrapposizione alle guide Murray, più legate ad uno stile di viaggio meno sofisticato tipico di un turista più frettoloso.

### III. Circoli esclusivi

Joseph Pennell fu un artista piuttosto talentuoso rispetto alla sua fortuna critica anche se, negli ultimi anni, la sua riscoperta da parte di numerosi studiosi sta sottolineando il suo impatto nel consolidare presso un largo pubblico un certo immaginario di Venezia, nonché degli scenari alpini e di alcuni siti tra Francia e Inghilterra (Pennell, 1909; Schuyler Van Rensselaer, 1892; Young, 1970; Bainbridge, 2018). Centrale, tra le sue pubblicazioni artistiche, è la già citata *Venice, the City of the Sea* (1913a), che ebbe particolare successo per aver introdotto l'architettura veneziana negli Stati Uniti, prestando particolare attenzione a quei siti e a quelle scene a rischio di 'scomparsa', esprimendo una genuina nostalgia per “un mondo e un'epoca che si pensava fossero perduti per sempre con la guerra” (Bye, 1928: 226, 223). Questa sua attenzione verso Venezia era in forte contrasto con le illustrazioni che realizzò delle aree industriali di Filadelfia, di New York e dei suoi grattacieli, o anche di Londra, che divenne la base permanente di Elizabeth e Joseph quando vissero in Europa dal 1884 al 1917 (Pennell, 1912, 1913, 1914). Come illustratore di cattedrali, ma anche di siti industriali, Pennell fu rivoluzionario nel modo in cui si cimentò in varie tecniche editoriali, come la cromolitografia su diversi tipi di carta (Pennell, 1896). Fu un pioniere dell'arte di trasferire un disegno su pietra, mantenendone intatte le caratteristiche originali (Morenus, 2004; Palumbo, 1986). Frederick Keppel aveva intuito le sue qualità e pensava che fossero più che meritevoli

---

<sup>8</sup> La corrispondenza tra Murray e Ruskin nel 1845-1846 riguardo alla prima edizione del *Murray's Handbook for Travellers in Northern Italy* è disponibile nei Murray Archives, National Library of Scotland, Edinburgh, MS42613. Ruskin contribuì con alcune note alle edizioni del 1846 e del 1847; vedi anche Tucker (1996).

per pubblicare un piccolo volume in suo onore quando era al culmine della sua carriera, con l'intenzione di promuoverlo e rendergli il giusto omaggio come ad altri “famosi artisti nati in America” (1907: 9).

Per quanto le parole usate per descrivere il lavoro di Pennell fossero davvero generose – si parla di “grandezza”, “genio”, “versatilità”, “livello uniformemente alto” – la sua reputazione rimase eclissata dall'arte del suo amico James McNeill Whistler.<sup>9</sup> La loro amicizia e collaborazione, nate già negli anni londinesi, sono la ragione per cui i loro nomi vengono spesso accostati. Il sodalizio si cementò all'epoca della mostra di Whistler di dodici acqueforti note come ‘First Venice Set’ alla Pennsylvania Academy of the Fine Arts nel 1881. Entrambi gli artisti erano incisori e litografi di talento, e la produzione di Whistler, come quella di Pennell, è spesso associata a Venezia. È a Whistler che entrambi i Pennell si rivolgono; è Whistler che li ha ispirati. Ma sono i Pennell che hanno promosso la reputazione di Whistler e non il contrario. Elizabeth e Joseph hanno scritto insieme la biografia definitiva in due volumi di Whistler nel 1908: “E Pennell non è mai riuscito veramente a rifuggire l'ombra proiettata da Whistler, infatti le sue incisioni, i disegni, i pastelli e le litografie risentono dell'influenza del ‘Maestro’” (Halsby, 1999: 107). Per oltre trent'anni, i Pennell viaggiarono in Italia da Londra, indugiando spesso a Venezia, producendo libri per conto proprio e illustrando quelli di altri, incluso il bestseller di Marion Crawford, *Gleanings from Venetian History* (1905).

Joseph e Whistler, tuttavia, mostravano nei confronti dell'arte atteggiamenti diversi. Pennell era più incline a rappresentare il ‘mondo reale’, mentre Whistler era considerato come una specie di “campione dell'arte per l'arte, un'arte che non era per tutti, ma per pochi” (Bye, 1926: 223). Elizabeth stessa ammise che l'influenza di Whistler su suo marito fu ampia. Nel suo *The Life and Letters of Joseph Pennell*, sostiene che Joseph “amava Whistler, credeva e ammirava il fare artistico di Whistler, ed era fermo in queste sue posizioni” (1929, 1: 348). A conferma di quanto Joseph considerasse Whistler, potrebbe essere ripresa una sua stessa frase “I due grandi incisori sono stati Whistler e Rembrandt” (1921: 144). E per confermare questa sua idea Pennell mise un'incisione di entrambi gli artisti fianco a fianco suggerendone un confronto.<sup>10</sup> Whistler fu un punto di

---

<sup>9</sup> Vedi, per esempio, anche ‘The Joseph Pennell Memorial Exhibition’ in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (1927: 67): Il [suo] lavoro va oltre la perfezione tecnica; spesso ricrea l'illusione dell'originale; la sua arte è spesso esposta in mostre legate a Whistler (Denker, 2003).

<sup>10</sup> Vedi anche Pennell (1919: 29): “La ragione per cui questi due artisti occupano i posti che occupano è perché hanno impiegato – Whistler più, Rembrandt meno – il loro genio, e l'arte dell'incisione nel modo giusto”.

riferimento per la sua vita, e il monumento che gli ha dedicato è la biografia che scrisse con sua moglie (1908).

I Pennell erano anche legati a John Singer Sargent, altro artista di fama, americano, spesso associato a Whistler e a Venezia. Attraverso Sargent, Whistler e i Pennell entrarono a far parte di un circolo esclusivo di artisti e intellettuali che costituivano la punta di diamante di una elitaria comunità anglo-americana che si ritrovava a Palazzo Barbaro sul Canal Grande, casa di Daniel e Ariana (Sargent) Curtis (MacCauley, 2004).<sup>11</sup> Qui i Curtis avrebbero intrattenuto personaggi come Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson e il poeta britannico Robert Browning, che insieme alla sorella Sarianna avrebbe dimorato a Ca' Rezzonico dopo la morte della moglie. È a Venezia che Sargent avrebbe creato alcune delle sue opere più riuscite e originali, tra cui l'acclamato 'Venetian Interior' (1880- 1882; Figura 1), noto per il suo gioco virtuoso di luce e toni tenui e monocromatici (Halsby, 1999: 115).

Sargent fu profondamente colpito da Whistler dopo averlo incontrato a Venezia nel 1880. Gli offrì spunti per nuove vedute della città, meno tipiche, meno romantiche, meno ruskiniane di quanto solitamente si vedeva. In Sargent e Whistler, come del resto in Pennell, vediamo una crescente attenzione per le calli e i campi meno frequentati di una Venezia vissuta giorno per giorno, lontana dalle vedute glamour del Canal Grande o dalle facciate delle chiese e dei palazzi distribuiti lungo i percorsi segnati da Murray e Ruskin (Honour e Fleming, 1991). Dell'approccio di Sargent nel rappresentare Venezia, Halsby ha notato che il suo tema principale era:

*rappresentato da ragazze veneziane al lavoro intraviste nella fredda luce degli interni attraverso le persiane. Il calore esterno suggerito da sottili raggi di luce, i valori tonali brillantemente orchestrati. Non c'è niente di romantico in queste immagini. Le ragazze sono impegnate in lavori noiosi e ripetitivi come infilare perline o lavorare il vetro, non hanno contatti con il mondo delle visite turistiche o dei grandi hotel. La sua attenzione per la gente comune di Venezia è un richiamo al Movimento Realista. (1999: 114)*

---

<sup>11</sup> Ruskin descrive il palazzo come sito: "sul Canal Grande, accanto a Palazzo Cavalli. Questi due edifici in primo piano costituiscono i principali oggetti della veduta che quasi ogni artista coglie al suo primo passaggio sul Canal Grande, mentre la Chiesa della Salute offre uno sfondo molto grazioso. Nessuno dei due, tuttavia, è di grande valore, se non per l'effetto generale; ma Palazzo Barbaro è il migliore, e l'arcata a sesto acuto del suo muro laterale, vista dallo stretto canale che lo divide da Palazzo Cavalli, è un buon gotico del primo Trecento" (*Works*, 11: 363).

## Bainbridge – Contro Ruskin

Questa svolta individuata in Sargent potrebbe applicarsi anche all'opera di Whistler e Pennell. E a questa schiera di artisti che si riunivano a Palazzo Barbaro si aggiungerà anche lo scrittore Henry James: altro americano fatalmente attratto dalla città fin dalla sua prima visita nel 1881.<sup>12</sup>



Figura 1 – John Singer Sargent, *A Venetian Interior*, 1880-1882. Williamstown, The Clark Art Institute

Le impressioni di viaggio di James, *Italian Hours* (1909), i cui capitoli iniziali erano dedicati a Venezia, furono illustrate a pastello da Pennell (Graham, 2003: 5). James era arrivato a Venezia con la mente preguata di immagini byroniche e sensuali, ma l'immagine della città che veicola nei suoi scritti

---

<sup>12</sup> I circoli letterari e i salotti attivi a Venezia non devono essere limitati a Palazzo Barbaro e ai suoi frequentatori anglo-americani. Le conversazioni a Palazzo Dario, per esempio, proprio di fronte a Palazzo Barbaro, erano frequentate da Sargent, Walter Sickert e Vernon Lee (Schwander, 2008: 21; Halsby, 1999: 118-119).

si adatta perfettamente all'atmosfera estetica che possiamo ritrovare nelle rappresentazioni di Pennell e Whistler. James è conscio del potente simbolismo di cui la città è ammantata e accompagnata, infatti in *Italian Hours* afferma che “Venezia è stata dipinta e descritta migliaia e migliaia di volte: di tutte le città del mondo è la città più facile da ‘visitare’ senza andarci” (1909: 3)<sup>13</sup>. Come Ruskin, è preoccupato per la situazione della città che si sta aprendo sempre di più al mercato di massa, promossa come una Disneyland prima di Disney.

Le peculiarità della città vengono commercializzate e sfruttate. Ma questo sfruttamento agisce solo negando la sua stessa unicità:

*La Venezia di oggi è un vasto museo in cui il piccolo portone d'ingresso gira e scricchiola in continuazione – si marcia attraverso le sue sale in compagnia di una mandria di visitatori. Qui non c'è più nulla da scoprire o descrivere, e l'originalità del gesto è completamente impossibile. (ibidem: 7-8)*

Il visitatore jamesiano e ruskiniano è analogamente perseguitato da “una fastidiosa sensazione in cui la città dei Dogi è costretta a guadagnarsi il pane come fosse una bottega di curiosità assortite” (ibidem: 16). Quanto Pennell, Whistler e Sargent tentavano di rappresentare visivamente, James lo riversava per iscritto:

*Da nessuna parte... l'arte e la vita sembrano così intrecciate e, per così dire, così consanguinee. Tutto lo splendore della luce e del colore, tutta l'aria veneziana e la storia veneziana sono sulle pareti e sui soffitti dei palazzi; e tutto il genio dei maestri, tutte le immagini e le visioni che hanno lasciato sulla tela, sembrano tremare ai raggi del sole e danzare sulle onde. Questo è l'interesse perpetuo del luogo che si vive in un certo tipo di conoscenza come in una nuvola rosa. Non si va nelle chiese e nelle gallerie per distrarsi da quanto si vede per strada; ci si va perché ti offrono una squisita riproduzione delle cose che per strada ti circondano. (ibidem: 25)*

La città che ‘tutti conoscono’ non è più solo un attraente riflesso di uno specifico sguardo, racconto o modo di vedere, ma diviene essa stessa il *medium* attraverso cui affinare il nostro modo di percepirla e conoscerla. Per esempio, i

---

<sup>13</sup> Nel suo saggio “Remembering Venice”, Hartley sostiene che “Non c'è [...] un'altra città al mondo in cui la cartografia e la realtà effettiva hanno così poca relazione l'una con l'altra” (1967: 209).

grandi maestri del Rinascimento, come Tiziano o Tintoretto, sono rivisti e re-interpretati attraverso la lente di questa ‘nuova’ scuola veneziana sia nell’arte che nella letteratura. Scopo precipuo di questa nuova scuola è educare il visitatore a vivere Venezia non più alla maniera di un conoscitore ruskiniano, ma come un uomo di mondo (ibidem: 26). Spesso Venezia diviene l’esito reale e metaforico, nonché la proiezione, delle riflessioni poetiche o letterarie, ma in questo nuovo modo di percepire – tanto il suo paesaggio urbano quanto quello marittimo – non ci sono più ruoli prefissati. Anzi, scena e spettatore si confondono o addirittura sono momentaneamente invertiti: è Venezia che si fa matrice di poesia e non la poesia che ne trasfigura la realtà.<sup>14</sup>

#### IV. L’imbroglio di Ruskin

Elizabeth Robins Pennell fu una scrittrice di successo, tanto quanto il marito lo fu come artista. Scrisse per *Nation* e *Atlantic* di New York e per il *Pall Mall Gazette* di Londra, giusto per citarne alcuni; pubblicò anche varie monografie, tra cui spiccano quelle sulla gastronomia e la biografia della proto-femminista Mary Wollstonecraft (1884; Jones, 2016)<sup>15</sup>. Collaborò ampiamente con Joseph alla realizzazione di vari saggi e libri illustrati, compresi gli articoli per il *Century Magazine*, con testi che accompagnavano molte delle illustrazioni di Joseph. Il loro lavoro rifletteva sempre una passione condivisa per le arti grafiche e l’illustrazione; insieme, come si è detto, contribuirono a promuovere l’immagine di Whistler. Queste preoccupazioni estetiche si fondevano con un atteggiamento militante e idiosincratico che si può riscontrare in alcuni dei loro scritti di viaggio, in cui ripercorsero l’itinerario dei *Canterbury Tales* di Chaucer (1885), *A Sentimental Journey Through France and Italy* di Laurence Sterne (1888), o in un divertente attacco contro l’ortodossia alpinistica dell’Alpine Club, *Over the Alps on a Bicycle* (1898).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> È quanto si legge negli studi sul paesaggio che problematizzano la centralità della visione nelle epistemologie dello sguardo (Cosgrove, 2008; Macpherson, 2006, 2010).

<sup>15</sup> Vedi, per un esempio culinario, *The Delights of Delicate Eating* (1901).

<sup>16</sup> Quest’ultimo è dedicato “all’Alpine Club, al quale vorrei far notare che esiste un altro e più delizioso metodo di arrampicata”; per l’ortodossia dell’Alpine Club, si veda Bainbridge (2020:



Figura 2 – Joseph Pennell, *Venice – Rebuilding the Campanile*, 1911. Washington DC, Library of Congress, Prints and Photographs Division

I loro lavori e le collaborazioni ebbero il pregio di offrire, per il tempo, nuove prospettive con cui guardare a Venezia: un modo che combinava la visione modernista dei paesaggi industriali sperimentati da Joseph in patria con una nostalgia romantica di fine Ottocento (Figura 2). Quando nel 1884 arrivarono per la prima volta a Venezia come marito e moglie, le loro aspettative, frutto della lettura di *The Stones of Venice*, furono in parte disattese:

*Le mie prime impressioni su Venezia si condensarono nel gelido e nebbioso ristorante della stazione dove io e J[oseph] stavamo prendendo un caffè, colti da uno sbadiglio; e se fossi stata*

---

91-99); per una panoramica sul ruolo dei Pennell nella storia del ciclismo come pratica turistica moderna, si veda Withers e Shea (2016: 19-40).

## Bainbridge – Contro Ruskin

*abbastanza sveglia per ragionare su qualcosa, avrei pensato che Ruskin era un impostore quando descriveva l'arrivo del viaggiatore a Venezia in quel suo passo purpureo che tanto aveva nutrito la mia aspettativa; ma le ore si dilatavano in secoli prima che uno sprazzo di giallo nella nebbia indicasse la presenza di un raggio di sole in qualche mondo remoto – noi ci infilammo sotto il tettuccio di una delle barche nere che apparivano vagamente sull'acqua, come ombre che uscivano dall'ombra. (Pennell, 1916: 73-74)*

La descrizione di Elizabeth è in forte contrasto con il celebre *word-painting* di Ruskin, in cui ritraeva il suo ingresso a Venezia via acqua nel 1851. In una lettera a suo padre, poi inclusa in *The Stones of Venice*, Ruskin aveva scritto infatti:

*Le colline di Arquà sorgevano in un cumulo oscuro di piramidi purpuree, cullate nel luminoso miraggio della laguna; e ai loro piedi si distendevano due o tre fasce ondulanti di colline più basse, e dietro di esse, cominciando dalle aspre cime di Vicenza, la catena delle Alpi chiudeva a nord tutto l'orizzonte – un muro frastagliato di azzurro, che qua e là mostrava, attraverso le sue fenditure, una selva di precipizi nebbiosi che sfumavano lontano, nei recessi del Cadore, innalzandosi e distaccandosi verso est, dove il sole si frangeva sulle nevi in violenti sprazzi di luce a illuminare una dopo l'altra le nuvole striate della sera, innumerevoli, quasi una corona dell'Adriatico, finché l'occhio, stanco di inseguirne i rivolgimenti, non si posa sui roghi più vicini che s'accendono sui campanili di Murano e sulla grande città, magnificamente posata sulle onde, verso la quale la svelta e silenziosa gondola avanzava sempre di più. (Bradley, 1955: 124-125; Works, 10: 5)<sup>17</sup>*

Questo “purple passage” è un chiaro esempio di scrittura post-romantica. Ma include anche una serie di indicazioni per sperimentare un incontro immediato ed emotivo con la città attraverso uno “sguardo attento” in grado di eccitare Elizabeth così come qualsiasi turista dilettante (Kite, 2009). Nello stesso modo in cui Ruskin in *Modern Painters* insegnava ai suoi lettori ad apprezzare Turner, il critico sprona qui i suoi lettori a “scoprire e distinguere la complessità visiva

---

<sup>17</sup> Si veda Bainbridge (2020) per la relazione tra Venezia e i “recessi del Cadore”, o l'orizzonte montuoso di Venezia; sulla *word-painting* di Ruskin, si veda Landow (1971: 232-236). I “precipizi nebbiosi, che svaniscono nei recessi del Cadore”, visti da una gondola, impressionarono chiaramente Amelia Edwards, che li trasformò nelle “mistiche montagne oltre Verona” osservate da una gondola vicino a Murano (1873: 5).

composta da labirintici intrecci di luci e ombre”, incoraggiandoli ad acquisire un particolare modo di vedere pittorico, capace di scansionare il paesaggio con ordine, osservando una scena quasi fosse dipinta (Helsing, 1982: 20). È invece proprio nei confronti di questo metodo analitico che Elizabeth si dimostrerà sempre più diffidente.

Nel descrivere la vita intellettuale e le conversazioni da caffè avute con altri artisti a Roma, Elizabeth sosteneva che la “conversazione fu di altissimo livello: inaspettata, rivoluzionaria quasi, per chiunque non avesse mai sentito parlare di arte direttamente dagli artisti, come non mi era mai capitato prima di incontrare J[oseph]. Tutto quello che avevo creduto giusto si rivelò sbagliato, tutto quello su cui non avevo mai riflettuto era appropriato, tutto ciò che era essenziale per il critico d’arte, come nel caso di Ruskin, non aveva niente a che fare con questo” (1916: 45-46). Oppure, in uno scenario simile, ma questa volta durante il primo viaggio della coppia a Venezia, una conversazione simile portava a una nuova comprensione della città liberata dalla ‘camicia di forza’ di Ruskin:

*Era un modo di vedere il passato diverso da quello in cui i turisti erano spinti da Ruskin, il mio più grande stupore, in questo anno sorprendente, fu constatare come le persone che non erano artisti, ma pensavano di sapere tutto sull’arte, citavano Ruskin, mentre gli artisti non si riferivano a lui e non lo hanno mai citato se non per mostrare quanto poco gli fosse servito. (ibidem: 92)*

Il suo problema con Ruskin sembra risiedere nell’idea che il suo procedimento meticoloso e ordinato di osservazione sortiva l’esito di rafforzare semplicemente il valore delle sue descrizioni letterarie contro quelle ottenute attraverso l’esercizio della pittura. Secondo Elizabeth, il metodo di Ruskin permetteva ai visitatori di Venezia solo di imitare il suo modo di vedere anziché incoraggiarli a vedere la città per quello che era. La sua delusione indotta da Ruskin la stimolò a escogitare nuovi modi di guardare a Venezia, meno interessati all’influenza esercitata dall’attenzione nei confronti dei “piccoli e grandi volumi di Ruskin sui quali il pubblico che affollava Venezia fondava il suo credo artistico” (ibidem: 94).

Nonostante ciò, *The Stones of Venice* continuava a possedere una posizione centrale per coloro che visitavano Venezia al volgere del secolo, e l’esperienza stessa di Elizabeth era ancora tutto sommato modellata in reazione e relazione a quella di Ruskin. Nei fatti, quella visione incarnava una sorta di disappunto anti-turistico, essenzialmente ruskiniano, nei confronti della fiorente ‘industria del patrimonio’, così desiderosa di restaurare Venezia trasformandola in un museo. In una lettera a sua sorella nel giugno 1883, Joseph scriveva:

## Bainbridge – Contro Ruskin

*Oh, che cosa terribile – arrivarci su un lungo ponte – e non da Mestre in gondola – alla Ruskin (vedi da qualche parte ne Le pietre di Venezia) – e quel bestiale carro funebre nero su cui salire – che dondola come un'amaca (odio le amache) appesa su canali puzzolenti – e le grida delle donne, e San Marco, tutta tirata a lucido, come un nuovo edificio cittadino – e un tizio con la testa rigonfia – queste sono state le mie prime impressioni su Venezia – e me le sono portate dietro per diversi giorni, attribuendo le impressioni a me stesso e non al posto – e la mattina dopo, uscendo di casa, nulla se non pittori-pittori – quasi tanti quanti sono i pezzi di quel vecchio e brutto mattone di marmo rosso sbiadito di cui è fatto il palazzo. (1929, 1: 93-94)*

Queste prime impressioni hanno in realtà poco a che fare con la sofisticata interpretazione politica di Ruskin del pittoresco come un sentimento anziché uno stile: un sentimento relativo a un'osservazione simpatetica della sofferenza, della povertà o della decadenza, nobilmente sostenuta da una forza d'animo senza altre pretese (Macarthur, 1997: 133). Ruskin è qui semplicemente ridotto al medesimo generico cliché che infestava la ricezione di *The Stones of Venice*.

Rispetto a quel modo di interpretare Ruskin, i Pennell si sentivano più a loro agio a stretto contatto con il mondo reale che potevano sperimentare a Venezia come altrove, cercando il più possibile di rifuggire dalla patina nazionalistica del pittoresco messa in atto da scrittori più o meno consapevoli come Ruskin. In seguito a una recensione piuttosto *tranchant* del *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* di Whistler (1875), esposto alla Grosvenor Gallery di Londra, il pittore accusò Ruskin di diffamazione. Nel suo *Fors Clavigera*, Ruskin aveva liquidato l'opera in questi termini: "Ho molto sentito dell'impudenza Cockney prima d'ora, ma mai mi era capitato di sentire un timoniere chiedere 200 ghinee per lanciare un barattolo di vernice in faccia al pubblico" (*Works*, 29: 581; Clarke, 2005: 78). La causa rimase celebre e le carte del processo sono riportate quasi alla lettera nella biografia di Whistler scritta da Pennell, in cui Ruskin viene indicato come un "pazzo" (Pennell e Pennell, 1908, 1: 229-245; Merrill, 1992; Parkes, 1999).

Il processo del 1878 all'Old Bailey si pronunciò a favore di Whistler, ma gli assegnò tuttavia un simbolico risarcimento danni. Per Ruskin, la bellezza turneriana del Tamigi era stata trasformata nel *Nocturne* di Whistler in un'intollerabile esaltazione dell'inquinamento industriale e del paesaggio degenerato del fiume. Il dipinto sarebbe servito solo come un pezzo d'arte, prodotto per l'arte stessa, senza scopo didattico o morale. Per quanto secondo Ruskin la potenzialità estetica fosse stata in qualche modo compromessa dal capitalismo

e dall'industrializzazione del XIX secolo, tanto da essere tacciato di moralismo, il suo appello alla moralità dovrebbe essere inteso tenendo in considerazione più sfumature. Come ci ha ricordato Fuller, la moralità di Ruskin comprendeva tutto ciò che rientra nelle categorie degli affetti e delle emozioni umane, intesi come strutture del sentimento, fino a investire lo spazio intero del pensiero immaginativo e simbolico (1997: 15). Il processo di Whistler contro Ruskin finì per incarnare lo scontro tra un approccio modernista all'arte, di cui Whistler o i Pennell non erano certo gli unici alfiere, e la dottrina postromantica, superata solo apparentemente, di Ruskin. La disputa segnò, tuttavia, un declino di fatto dell'autorità di Ruskin, anche se la sua posizione continuò a valere come quadro di riferimento anche per Pennell, tanto che il suo condizionamento riusciva ancora a vincolare persino il suo fascino artistico per il paesaggio industriale (Palumbo, 1986: 40). Ruskin non si fidava dell'avanguardia e della piega che aveva preso l'arte moderna sotto la guida di Parigi, volta, secondo lui, alla ricerca del piacere sensuale e non di una bellezza in grado di suscitare una risposta morale: "Non mi occupo dei sentimenti legati alla bellezza che condividiamo con le mosche e i ragni" (*Works*, 4: 64). Lo scontro e le tensioni qui riportate, tuttavia, non sono da intendersi come un rifiuto categorico di Ruskin, e nemmeno la posizione assunta dai Pennell o da Whistler deve essere vista come personalmente denigratoria nei confronti di Ruskin. Questa diatriba va intesa piuttosto come un segno di un cambio generazionale di opinione e nei termini di un conflitto tra due diverse categorie estetiche.

Un punto di incontro, invece, tra Ruskin e i Pennell si trova nel loro comune rifiuto della storia artistica di Venezia fatta di cliché affettati capaci soltanto di produrre turisti moderni senza alcuna aspirazione alla modernità. E nonostante Elizabeth etichetti Ruskin come una "frode", egli continua a rimanere il punto di riferimento centrale da cui proviene la sua concezione più 'moderna' dell'arte. Anche se con riluttanza, alla fine Elizabeth continuerà a riferirsi a Ruskin come al "profeta dell'arte": un'etichetta che non riuscirà a guadagnare per se stessa (Pennell, 1916: 46). Il contesto in cui appare quella formula, tuttavia, rivela in realtà un duro attacco, per quanto semplicistico, all'arte dei conoscitori, incarnata da Giovanni Morelli, che lei vede, frettolosamente e acriticamente, come "un minaccioso successore di Ruskin" nel trattare argomenti come "storia, date, periodi, scuole, sentimenti, significato, attribuzioni" anziché l'arte in sé (*ibidem*).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Per i controversi legami tra Ruskin e Morelli, spesso fraintesi, si veda Hinojosa (2009: 93-95).

V. Il paesaggio veneziano moderno

Al volgere del XX secolo, il contributo di Joseph ed Elizabeth Pennell ai dibattiti su come Venezia dovrebbe essere vista ha favorito un approccio più soggettivo, più libero dai cliché accumulati attraverso generazioni di rappresentazioni artistiche e letterarie. Insieme a Whistler, Sargent, James e altri, essi divennero il tramite di una nuova voce anglo-americana: una voce che si sentiva nelle conversazioni tenute nei circoli di intellettuali che si riunivano a Palazzo Barbaro, Palazzo Dario, Ca' Rezzonico o Casa Jankovitz (Figura 3), l'umile dimora dei pittori realisti noti come i Duveneck Boys (Schwander, 2008: 21; Wylie, 1989). Alcune volte, questa voce conteneva echi ruskiniani, nonostante la sua estetica moralistica; altre volte, sembrava guardare maggiormente alle esperienze della vita ordinaria, anche alle realtà più decadenti del quotidiano, in netta dissonanza con l'oleografico racconto di Ruskin.



Figura 3 – Joseph Pennell, *The Casa Jankovitz – Whistler's Rooms in Venice*, 1901. Washington DC, Library of Congress, Prints and Photographs Division

## Bainbridge – Contro Ruskin

Il contrasto inerente a questo dibattito ci permette di tracciare un percorso che cerca di riposizionare un atteggiamento nei confronti di Venezia: da un modo di vedere statico e interpretativo ad uno più attento alla sua materialità e a come si potrebbe ‘viverla’. I Pennell furono in grado di sviluppare la loro immagine di Venezia allontanandosi dalla sua stereotipata iconografia, verso una nuova visione fenomenologica della città, che potrebbe essere definita, seguendo Cosgrove (1998), non-rappresentativa o non-pittorica. La stessa dicotomia era già interna nell’esigenza, espressa da Lowenthal, di identificare la gamma di risposte a quei “paesaggi simbolici e iconici: paesaggi che catturano da sempre l’attenzione dell’umanità e sembrano rappresentare, riflettere e incorporare il significato e lo scopo della vita” (Lowenthal, 1967: 2). Seguendo un’esigenza simile, la ricerca dei Pennell cercò di investigare il significato più sostanziale del paesaggio veneziano (Olwig, 1996), forgiato da persone reali e non semplicemente da figurine pittoresche presenti in qualche fantasia sentimentale di un’epoca passata, come nelle tele, per fare un esempio, di Emma Ciardi, allora popolari sul mercato dell’arte di Londra (Zerbi, 2003: 20; Figura 4).



Figura 4 – Emma Ciardi, *Arrivo al Festival*, 1925. Collezione privata

Il realismo nell'arte e il realismo nello scrivere sull'arte erano il modo dei Pennell di esprimere un sentimento in qualche modo anti-ruskiniano che elevava il corpo al primato dell'occhio: un corpo capace di creare la città girovagando nel suo trambusto quotidiano. Whistler e Joseph erano anche interessati, come Elizabeth ci ricorda spesso, all'arte come mestiere, un mestiere che crea bellezza e che è capace di plasmare la città attraverso il fare artigianale del pittore (1916: 46). Invece di vedere il tessuto del paesaggio veneziano come un problema di duplicità, che ci spinge a scegliere tra un modo di vedere e un modo di vivere, dovremmo cominciare a vederlo come un esempio di un paesaggio che fa la spola tra i poli della visione e della pratica, uno spazio in cui rappresentazione e vita convergono (Cosgrove, 2003). Come dice Daniels, "È necessario stare attenti ai tentativi di definire il paesaggio e risolverne le contraddizioni; piuttosto dovremmo rimanere e muoverci nella sua duplicità" (1989: 218).

Contro "i piccoli e grandi volumi di Ruskin sui quali il pubblico che affollava Venezia fondava il suo credo artistico" (Pennell, 1916: 94), i Pennell e la loro cerchia ridussero consapevolmente la complessità dell'opera di Ruskin a un insieme di cliché formali per smascherare le manovre estetiche del critico vittoriano: buone solo per mettere in scena assurde visite al santuario dell'arte e dell'architettura. Nel riportare una conversazione tenuta al Caffè Florian di Venezia con Frank Duveneck e altri, Elizabeth ricordava ironicamente:

*Non potevano capire, in tutto quel tempo passato lì, come mai quel luogo fosse stato rovinato da Ruskin in quel modo. Niente era corretto. La Piazza era semplicemente il luogo di ritrovo cittadino dove si poteva chiacchierare e spettegolare, come un negozio di paese, con la differenza di essere più scomodo e ad una scala architettonica diversa. (1916: 99; Figura 5)*

Il modo in cui si doveva vedere Venezia non era più segnato da autorità incontrastate, come Ruskin o Byron, da seguire "come pecore", né si doveva più essere vessati da "quel modo unico di vedere e di capire in modo corretto le cose" (ibidem: 269). La bellezza di Venezia doveva essere registrata avventurandosi a esplorare "campi freschi", come individui moderni che vivono in una città moderna, il cui antico tessuto "architettonico", così gonfio di aria calda ruskiniana, era solo un altro "fastidio" nel paradiso della città.



Figura 5 – Joseph Pennell, *Venice Quadri*, 1901. Washington DC, Library of Congress, Prints and Photographs Division

## Bibliografia

Ackroyd, P (2009) *Venice: pure city*, Londra: Chatto and Windus

Arne, A e Thompson, S (1955–1958) *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington: University of Indiana Press, online su: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> – Ultimo accesso 2 aprile 2015

Bainbridge, W (2018) 'The rock behind the lagoon: the Dolomites in the iconography of Venice', in Vallerani, F e Visentin, F (a cura di) *Waterways and the cultural landscape*, Londra: Routledge: 104–21

Bainbridge, W (2020) *Topographic memory and Victorian travellers in the Dolomite Mountains: peaks of Venice*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Belger Krody, S (2004) 'The tale of the two-tailed mermaid a case study in the origins of the Cretan embroidery style', *Textile Society of America Symposium Proceedings*: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1488&context=tsaconf> – Ultimo accesso 25 agosto 2020

Blanchaert, J (2014) *Il mostro della laguna*: <https://www.youtube.com/watch?v=rNJPW9KQ2hA> – Ultimo accesso 6 luglio 2020

## Bainbridge – Contro Ruskin

- Bonser, W (1956) 'Medical Folklore of Venice and Rome', *Folk-Lore: Transactions of the Folklore Society* vLXVII: 1-15
- Bosworth, R.J.B (2015) *Italian Venice: a history*, New Haven, Londra: Yale University Press
- Bottigheimer, R.B (2002) *Fairy godfather: Straparola, Venice and the fairy tale tradition*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Bradley, J.L (a cura di) (1955) *Ruskin's letters from Venice, 1851-1852*, New Haven: Yale University Press
- Buzard, J (1991) 'The uses of Romanticism: Byron and the Victorian continental tour', *Victorian Studies* v35 n1: 29-49
- Buzard, J (1993) *The beaten track: European tourism, literature, and the ways to culture, 1800-1918*, Oxford: Oxford University Press
- Bye, A.E (1926) 'The memorial exhibition of the work of Joseph Pennell', *Bulletin of the Pennsylvania Museum* v22 n106: 221-26
- Byron, G.G (2013) *Childe Harold's pilgrimage* (Thompson, A.H [a cura di]), Cambridge: Cambridge University Press
- Chaucer, G (2008) *The riverside Chaucer* (Benson, L. D [a cura di]), Oxford: Oxford University Press
- Clegg, J (1981) *Ruskin and Venice*, Londra: Junction Books
- Collins, W (1879) *The haunted hotel: a mystery of modern Venice*, Londra: Chatto and Windus
- Cosgrove, D.E (1979) 'John Ruskin and the geographical imagination', *Geographical Review* v69 n1: 43-62
- Cosgrove, D.E (1998) *Social formation and symbolic landscape*, Madison: University of Wisconsin Press
- Cosgrove, D.E (2003) 'Landscape and the European sense of sight: eyeing nature', in Anderson, K, Domosh, M, Pile, S e Thrift N (a cura di) *Handbook of cultural geography*, Londra: SAGE: 249-68
- Cosgrove, D.E (2008) *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world*, Londra, New York: I.B. Tauris
- Crawford, F.M (1905) *Gleanings from Venetian history* (2 vol.), New York: The Macmillan Company
- Damien, E (2010) 'Ruskin vs. Murray: battles for tourist guidance in Italy', *Nineteenth-Century Contexts* v32 n1: 19-30
- Daniels, S (1989) 'Marxism, culture, and the duplicity of landscape', in Peet, R e Thrift, N (a cura di) *New models in geography: the political-economy perspective* (2 vol.), Londra: Routledge v2: 196-220
- Davis, R.C e Marvin, G (2004) *Venice, the tourist maze: a cultural critique of the world's most touristed city*, Berkeley: University of California Press
- Denker, E (2003) *Whistler and his circle in Venice*, Londra: Merrell
- Dickens, C (1846) *Pictures from Italy*, Londra; Bradbury and Evans
- Dragicevich, P e Hardy, P (2020) *Lonely Planet Venice and the Veneto*, Oakland, Londra: Lonely Planet Publications

## Bainbridge – Contro Ruskin

- Edwards, A.B (1873) *Untrodden peaks and unfrequented valleys, a midsummer ramble in the Dolomites*, Londra: Longmans, Green and Co.
- Fletcher, C.A e Spencer, T (a cura di) (2005) *Flooding and environmental challenges for Venice and its lagoon: state of knowledge*, Cambridge: Cambridge University Press
- Fuller, P (1997) 'The geography of mother nature', in Cosgrove, D.E e Daniels, S (a cura di) *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge: Cambridge University Press: 11-31
- Gallippi, F (2016) 'Elena Ferrante's My brilliant friend: in search of Parthenope and the "founding" of a new city', in Russo Bullaro, G e Love, S.V (a cura di) *The works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins*, Londra: Palgrave Macmillan: 101-127
- George, H (1971) 'Turner in Venice', *The Art Bulletin* v53 n1: 84-87
- Goodwin, G e Johnston, G (2013) 'Guidebook publishing in the nineteenth century: John Murray's handbooks for travellers', *Studies in Travel Writing* v17 n1: 43-61
- Graham, W (2003) 'Pictures for texts', *The Henry James Review* v24 n1: 1-26
- Greenfield, K.R (1939) 'Commerce and new enterprise at Venice, 1830-48', *The Journal of Modern History* vii n3: 313-33
- Halsby, J (1999) *Venice, the artist's vision: a guide to British and American painters*, Londra: Unicorn
- Hanley, K (2010) 'Ruskin, Venice and nineteenth-century cultural travel: the quest for restoration', in Hanley, K e Sdegno, E (a cura di) *Ruskin, Venice and nineteenth-century cultural travel*, Venezia: Cafoscarina: xvii-xxxii
- Hartley, L.P (1967) *The novelist's responsibility*, Londra: Hamish Hamilton
- Helsingier, E.K (1982) *Ruskin and the art of the beholder*, Cambridge: Harvard University Press
- Hewison, R (2000) 'Ruskin and the Gothic revival: his research on Venetian architecture', in Hewison, R (a cura di) *Ruskin's artists: studies in the Victorian visual economy*, Aldershot, Brookfield: Ashgate Publishing: 53-70
- Hewison, R (2009) *Ruskin on Venice: the paradise of cities*, New Haven: Yale University Press
- Hinojosa, L.W (2009) *The Renaissance, English cultural nationalism, and modernism, 1860-1920*, New York: Palgrave Macmillan
- Holcomb, A.M (1988) 'Turner and Rogers' "Italy" revisited', *Studies in Romanticism* v27 n1: 63-95
- Honour, H e Fleming, J (1991) *The Venetian hours of Henry James, Whistler and Sargent*, Boston: Little, Brown
- James, H (1909) *Italian hours*, Boston, New York: Houghton Mifflin Company
- Jones, K.M (2016) *Elizabeth Robins Pennell, nineteenth-century pioneer of modern art criticism*, Londra: Routledge
- Keppel, F.P (1907) *Joseph Pennell: etcher, illustrator, author*, New York: Frederick Keppel and Co.
- Kite, S (2009) "'Watchful wandering": John Ruskin's strays in Venice', *Journal of Architectural Education* v62 n4: 106-14
- Landow, G.P (1971) *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton: Princeton University Press

## Bainbridge – Contro Ruskin

- Lowenthal, D (1967) *Environmental perception and behavior*, Research Paper n109, Chicago: Department of Geography, University of Chicago
- Macarthur, J (1997) 'The heartlessness of the picturesque: sympathy and disgust in Ruskin's aesthetics', *Assemblage* n32: 127–41
- MacCauley, E.A (a cura di) (2004) *Gondola days: Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro circle*, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum
- Macpherson, H (2006) 'Landscape's ocular-centrism: and beyond?', in Tress, B, Tress, G, Fry, G e Opdam, P (a cura di) *From landscape research to landscape planning: aspects of integration, education and application*, Dordrecht, New York: Springer: 95–104
- Macpherson, H (2010) 'Non-representational approaches to body-landscape relations', *Geography Compass* v4 n1: 1–13
- Madricardo, F e Donnici, S (2014) 'Mapping past and recent landscape modifications in the Lagoon of Venice through geophysical surveys and historical maps', *Anthropocene* v6: 86–96
- McGann, J.J (a cura di) (1994) *Lord Byron: the major works*, Oxford, New York: Oxford University Press
- Merrill, L (1992) *A pot of paint: Whistler v. Ruskin*, Washington: Smithsonian Institution Press
- Morenus, L.S (2004) 'Joseph Pennell and the art of transfer lithography', *Print Quarterly* v21 n3: 248–65
- Morris, J (1960) *Venice*, Londra: Faber and Faber
- Norwich, J.J (2004) *Paradise of cities: Venice in the 19th Century*, New York: Vintage Books
- Nunn, P.G (2000) 'The "woman question": Ruskin and the female artist', in Hewison, R (a cura di) *Ruskin's artists: studies in the Victorian visual economy*, Aldershot: Ashgate Publishing: 167–84
- Olwig, K.R (1996) 'Recovering the substantive nature of landscape', *Annals of the Association of American Geographers* v86 n4: 630–53
- P, L.E (1927) 'The Joseph Pennell memorial exhibition', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* v14 n4: 66–68
- Palmowski, J (2002) 'Travels with Baedeker: the guidebook and the middle classes in Victorian and Edwardian England', in Koshar, R (a cura di) *Histories of leisure*, Oxford, New York: Berg: 105–30
- Palumbo, A.C (1986) 'The cathedral and the factory: the transformation of work in the art of Joseph Pennell', *IA: The Journal of the Society for Industrial Archeology* v12 n2: 39–50
- Parkes, A (1999) 'A sense of justice: Whistler, Ruskin, James, impressionism', *Victorian Studies* v42 n4: 593–629
- Pennell, E.R (1884) *Life of Mary Wollstonecraft*, Boston: Roberts Brothers
- Pennell, E.R (1901) *The delights of delicate eating*, New York: The Saalfield Publishing Company
- Pennell, E.R (1916) *Nights: Rome, Venice, in the aesthetic eighties; London, Paris, in the fighting nineties*, Philadelphia, Londra: J.B. Lippincott Company
- Pennell, E.R (1929) *The life and letters of Joseph Pennell* (2 volumes), Boston: Little, Brown, and Company

## Bainbridge – Contro Ruskin

- Pennell, E.R e Pennell, J (1898) *Over the Alps on a bicycle*, Londra: T. Fisher Unwin
- Pennell, E.R e Pennell, J (1908) *The life of James McNeill Whistler* (2 volumes), Londra: W. Heinemann
- Pennell, E.R e Pennell, J (1909) *French cathedrals, monasteries and abbeys, and sacred sites of France*, Londra: T. Fisher Unwin
- Pennell, J (1895) *Modern illustration*, London, New York: George Bell and Sons
- Pennell, J (1896) *The illustration of books: a manual for the use of students, notes for a course of lectures at the Slade School, University College*, Londra: T. Fischer Unwin
- Pennell, J (1912) *The great New York*, Boston: Le Roy Phillips
- Pennell, J (1913) *San Francisco the city of the Golden Gate, being twenty-five reproductions in photogravure from etchings and drawings*, Boston: Le Roy Phillips
- Pennell, J (1913a) *Venice, the city of the sea*, Londra: T.N. Foulis
- Pennell, J (1914) *Haunts of old London being twenty-five etchings of literary and historical London in photogravure*, Londra: T.N. Foulis
- Pennell, J (1919) *Etchers and etching: chapters in the history of the art, together with technical explanations of modern artistic methods*, New York: The Macmillan Company
- Pennell, J (1921) *The graphic arts: modern men and modern methods*, Chicago: Published for the Art Institute of Chicago by the University of Chicago Press
- Pennell, J (1925) *The adventures of an illustrator, mostly in following his authors in America and Europe*, Boston: Little, Brown, and Company
- Pennell, J e Pennell, E.R (1885) *A Canterbury pilgrimage*, Londra: Seeley and Company
- Pennell, J e Pennell, E.R (1888) *Our sentimental journey through France and Italy*, Londra: Longmans, Green, and Co.
- Pertot, G (1988) *Venezia 'restaurata': centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani*, Milano: Franco Angeli
- Redford, B (1996) *Venice and the grand tour*, New Haven: Yale University Press
- Rogers, S (1854) *The poetical works of Samuel Rogers*, E.H. Butler and Co.
- Ross, M.L (1994) *Storied cities: literary imaginings of Florence, Venice, and Rome*, Westport: Greenwood Press
- Ruskin, J (1903-1912) *The library edition of the works of John Ruskin* (Cook, E.T e Wedderburn, A [a cura di]) (39 volumes), Londra: George Allen
- Sand, G (1833) *Leone Leoni*, Parigi: Librairie Blanchard
- Sandy, M (2021) "‘Thy wreck a glory’: Venice, subjectivity, and temporality in Byron and Shelley and the post-Romantic imagination", in Laniel-Musitelli, S e Sabiron, C (a cura di) *Romanticism and time*, Cambridge: Open Book Publishers: 209–28
- Schuyler Van Rensselaer, M (1892) *English cathedrals: Canterbury, Peterborough, Durham, Salisbury, Lichfield, Lincoln, Ely, Wells, Winchester, Gloucester, York, London* (illustrato da Pennell, J), New York: The Century Co.
- Schwander, M (2008) 'Images of Venice: history and myths of a city', in Schwander, M (a cura di) *Venice: from Canaletto and Turner to Monet*, Ostfildern: Hatje Cantz: 11–28

## Bainbridge – Contro Ruskin

Settis, S (2016) *If Venice dies* (translated by Naffis-Sahely, A), New York: New Vessel Press

Shapiro, H.I (1972) *Ruskin in Italy: letters to his parents, 1845*, Oxford: Clarendon Press

Shelley, M (1826) 'Art. IV. – 1. the English in Italy. 3 Vols. Londra. 1826. 2. Continental adventures. A novel. 3. Vols. Londra. 1826. 3. Diary of an ennuyée. Londra. 1826', *Westminster Review* v6: 325-41

Stern, L (1894) *A sentimental journey through France and Italy*, Londra: Dent

Tucker, P (1996) "Right conclusions": seven unpublished letters (1845-46) from John Ruskin to John Murray', *Annali d'Italianistica* v14: 582-621

Withers, J e Shea, D.P (2016) *Culture on two wheels: the bicycle in literature and film*, Lincoln: University of Nebraska Press

Wylie, E (1989) *Explorations in realism, 1870-1880: Frank Duveneck and his circle from Bavaria to Venice*, Framingham: Danforth Museum of Art

Young, M.S (1970) 'The remarkable Joseph Pennell', *American Art Journal* v2 n1: 81-91

Zerbi, M (2003) 'Tra ombra e sole: paesaggio di una pittrice veneziana nel mondo', in Zerbi, M e Esposito, M (a cura di) *Emma Ciardi: pittrice veneziana tra '800 e '900: paesaggi tra ombra e sole*, Treviso: Canova: 17-25