

GEORGE WASHINGTON WILSON O DELLA VARIANTE COMPOSITIVA

Giovanni Fanelli



George Washington Wilson (1823-1893) è stato uno dei pionieri e dei grandi interpreti della fotografia stereoscopica. Nella storiografia della sua opera si distingue l'ottima monografia di Roger Taylor, *George Washington Wilson Artist & Photographer*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1981.

La sua attività fotografica inizia nei primi anni cinquanta. Nel decennio 1854-1864 - in coincidenza con lo sviluppo del turismo in Scozia - svolge un'intensa attività di fotografo di paesaggi dedicandosi in modo particolare a interpretare le possibilità offerte dalla fotografia stereoscopica alla ricerca espressiva nel campo della veduta topografica. Man mano che si sviluppa il suo successo commerciale Wilson amplia la serie di vedute dei luoghi più rinomati e consacrati arrivando a riprendere luoghi nuovi e remoti della Scozia. Egli è allora un intelligente e virtuoso interprete delle aspirazioni di souvenir legate al momento in cui i paesaggi della Scozia, grazie anche agli sviluppi della cultura del pittoresco sulla scia delle formulazioni estetiche e delle *Observations* di William Gilpin, al favore della famiglia reale e al successo dei testi romantici di Walter Scott, nonché grazie agli sviluppi della rete ferroviaria in Gran Bretagna, conosce un vero e proprio boom turistico (cfr. *ibidem*, pp. 50- 62). La veduta stereoscopica o in formato carta da visita diventano popolari diffusissimi souvenir.

A partire dalla fine degli anni Sessanta mentre la produzione di Wilson assume dimensioni e diffusione sempre più ampie, anche con l'assunzione di numerosi fotografi al servizio dello stabilimento fotografico commerciale, e con il prevalere del formato Imperial (assunto nel 1875), la qualità formale perde gradi di valore e cede a motivazioni commerciali con risultati spesso stereotipati.

Dunque il ruolo di Wilson nella storia della fotografia come ricerca compositiva di qualità rimane affidato sostanzialmente alla sua produzione di vedute stereoscopiche fra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta.

I cataloghi delle sue vedute stereoscopiche di località della Gran Bretagna sono noti e sono fondamentali per valutare lo svilupparsi della sua produzione.

Il catalogo del 1856 circa (riprodotto in *ibidem*, tav. 87) elenca 44 soggetti per 16 località; il catalogo pubblicato circa sette anni dopo, nel 1863 (relativo a vedute nei formati stereoscopico e album), comprende 440 soggetti, per alcuni dei quali sono presenti più varianti (A, B, C), di varie località: Londra (molti interni di St Paul e di Westminster, Regent Street), South Coast, Cornovaglia, Plymouth, Portsmouth ecc.; cattedrali di Durham, di Exeter, di Gloucester, di Peterborough, di Winchester, di York (riprese nel 1861-63).

Le vedute stereoscopiche di Wilson furono tempestivamente recensite da Thomas Sutton nell'importante periodico scozzese «Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society», edito dallo stesso Sutton. Nel numero del 15 luglio 1857 Sutton pubblica la seguente nota (vol. I, p. 262):

«*Review. Stereoscopic views of Scotch scenery, by G. W. Wilson, of Aberdeen.*

Mr. Wilson has been long known as one of the first photographers of Scotland, and many of the exquisite stereoscopies before us are well worthy of high reputation. The subjects have been chosen with great taste and judgement, and the time of day for taking the picture has been in general so well considered that the opposing masses of light and shade balance admirably. One of the most charming views of the series is we think 'The Bed of the Feugh, Aberdeenshire'. The extreme distances in this subject are rendered capitally, and it fully proves the capabilities of collodion for giving gradations of distance.

The execution of these subjects is in general faultless. There are no snowy high lights or impenetrable masses of shadow. There is contrast without abruptness, and detail everywhere. We are informed that the negatives are developed with iron. Let photographers by all means employ iron for negatives if it will produce such admirable results as these.

In one or two of these views there is that curious halo round the dark parts to which we once alluded in a back number of Notes. Round the hat of the fisherman in the 'Bridge on the Feugh' it is very apparent, and also round the outline of the rocks in the 'Muchall's coast scene'. Can any of our readers suggest a reason for this sometimes annoying occurrence?

The more we see of Stereoscopic Photography the more inclined we are to recommend that every view be taken with reference to exhibition either in the refracting or reflecting stereoscope. The superiority of effect gained by the use of the stereoscope is very surprising.»

Taylor ha giustamente sottolineato l'importanza del fatto che mentre le famose vedute marine con forte effetto di cielo nuvoloso realizzate da Le Gray nel 1856 sono ottenute combinando due negativi, uno per il cielo e l'altro per il mare, Wilson realizza quasi contemporaneamente vedute marine dello stesso carattere con un solo negativo (cfr. tavv. E-I). Le vedute di Le Gray presentano un effetto di luce notturna, quelle di Wilson un effetto di luce pomeridiana al tramonto del sole (Taylor, *op. cit.*, p. 69-72). Sono queste prove evidenti del rapporto di Wilson con la cultura inglese del paesaggio e del realismo poetico di un Constable (si ricordano i suoi studi di nuvole) o di un Ruskin.

Queste vedute di Wilson sono state realizzate probabilmente nel 1857-1858, e sono commentate immediatamente da Thomas Sutton in «Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society» (vol. III, 1858, November 1, p. 252):

“We have received from Mr. George Wilson, of No. 24, Crown Street, Aberdeen, the well-known photographer, a series of the most charming stereoscopic views upon paper that we have yet seen. In many of these photographs Mr. Wilson has succeeded in introducing the natural sky, the instantaneous ripple upon the surface of water, animated figures, and at the same time rendering all the details of these subjects in shadow. This has not been done by any trick in the printing, nor have the negatives been retouched; the result is due to legitimate photography. Among the most remarkable of the subjects sent are the following: - Oban, Sunset; - a Summer Morning on the Sands; - Fishing Boats on Loch Fine, at Inverary; - Oban, Evening; - Inverary, Argyleshire; - and the instantaneous portrait of a Child, seated upon a rocking-horse, and with a merry smile upon his countenance. These subjects are so exceedingly fine, and so far in advance of what one usually sees, that they require especial notice.

‘Oban, Sunset.’ - In this view the artist has pointed his camera directly at the sun’s disc. The sun is just about to disappear behind a heavy bank of clouds, the edges of which are tipped with light. These rest upon a long range of distant hills, between which and the foreground is a broad sheet of water covered with ripples. On this water, immediately beneath the sun, is a bar of dancing light, not snowy, but just one shade lighter than the rest of the water; a steamer is crossing it and leaving behind her two long lines of wake from the rudder and peddles. The foreground consists of a row of housetops with quite enough of detail in the shadow. This picture, although evidently taken instantaneously, is sharp all over, and the manipulation clean and even. No diffused light has entered the camera, for Mr. Wilson informs us that the tubes of his lenses are lined with black velvet, the edges of the lens blackened, and a shade in front also lined with black velvet. Such an instrument is not to be purchased ready made, and the reader will observe that the first professional photographers, who aims at something beyond the imperfect things that have been done in the infancy of the art, and in their daring attempts venture even to point the camera at the sun himself, are compelled to modify entirely the mounting of their lenses, and the plan of their camera. The camera and lenses commonly made and sold are unfit for anything beyond the most elementary applications of the art, and indeed scarcely fit for them. We beg of the reader to note these things. The photographic lens and camera commonly sold by opticians are very incomplete, and the cause of innumerable failures, which are erroneously attributed to the chemicals being out of order.

One remarkable feature of this picture is the halo round the sun. This we are informed was produced by some defect in the lenses. We saw a negative the other day in which every pane of a window had a dense black spot in the middle surrounded with a luminous ring, about a quarter-of-an-inch in diameter, from the sun’s image having been reflected by the glass into the camera. These rings were probably produced by light which had suffered internal reflection from the inner spherical surface of the front lens.

‘Oban, Evening.’ - This subject is similar to the last in composition, but the sun was too high to be included in the picture, and a steamer, with smoke rising from the funnel, lies directly across a broad bar of reflected sunshine upon the water. The ripple is sharply indicated, the distance well thrown back into haze, and the foreground fully put in all its details.

'Inverary, Argyleshire.' is another marvellous subject, in which clouds, reflections in water, animated figures, and detail in the shadows, are all rendered in perfect, truthfulness to nature. There are no chalky whites, nor black unmeaning patches of shadow.

'Fishing Boats on Loch fine.' – In this picture figures are introduced, and the shadows of objects are thrown towards the spectator.

'A Summer Morning on the Sands' combines clouds, ships, breaking waves, and a wet beach. It is a delicious little photograph.

In addition to the above subjects we received several very fine ones of less pretensions of novelty, but equal in their way to anything that has been done in photography. The best are perhaps Fingal's Cave, Staffa, three subjects; Bonnington Falls on the Clyde; Waterfall at Inversnaid; and Loch Etive, a subject which has extraordinary merit as a composition.

It is needless to say that such subjects as these could not possibly have been produced by the pyro-gallic development. We are informed by Mr. Wilson that they were all developed with iron."

Come è ben noto Wilson in Scozia (Tavv. 20-22), Anthony in America, e Ferrier & Soulier a Parigi arrivarono contemporaneamente, intorno al 1859, alla veduta urbana 'istantanea' stereoscopica, ovvero veduta animata da persone e veicoli ripresi in movimento. Ciò fu possibile grazie all'impiego dell'apparecchio fotografico stereoscopico con negativo di piccolo formato (immagine di circa 70x70 mm) e lenti con una corta lunghezza focale, al miglioramento della sensibilità dei negativi al collodio, che consentivano di ridurre il tempo di ripresa a una frazione di secondo, e infine all'accorgimento di riprendere persone e veicoli nella direzione del loro movimento in modo da ridurre l'effetto flou.

Prima del 1861 l'angolo di campo visivo delle vedute stereoscopiche di Wilson risulta pari a circa 30 gradi. Nel 1861 egli adotta il Triplet lens di J. H. Dallmeyer (che si era trasferito dalla Prussia a Londra nel 1859), che consente un'apertura visiva di 70 gradi.

Fra il 1861 e il 1864, prevedendo il declino della moda stereoscopica, Wilson adottò nuovi formati: *cabinet* (10,7x16,6), annunciato da Marion nel 1862 e forse suggerito dallo stesso Marion; *album*, nel 1863 (10,7x8,2; ottenuto da uno dei negativi della coppia stereoscopica e sempre verticale); *carte-de-visite*, nel 1868; *Imperial* (18,8x29,0), nel 1879.

Dallmeyer progettò un apparecchio binoculare noto come *Wilsonian camera* che funzionava ugualmente bene per la ripresa stereoscopica e la ripresa di una singola immagine.

Le vedute in carte da visita sono spesso ottenute da uno dei fotogrammi della veduta stereoscopica o più spesso di una variante della veduta stereoscopica, ripresa dallo stesso punto di vista o simile. Il risultato compositivo non è sempre felice e conferma, secondo Taylor (p. 131), il prevalere di considerazioni commerciali nella seconda fase dell'opera di Wilson

Wilson si è formato come pittore miniaturista. Tanto più è significativa la sua consapevolezza del carattere della composizione fotografica.

« I have some faint recollection – scrive in una delle serie di lettere indirizzata ai lettori del «The British Journal of Photography» nel 1864 - that my last contribution left me talking of *composing* a picture. A great many people think that sort of language is all cant and nonsense when applied to photography, because a photographer cannot select and arrange his subjects in a way to suit his ideas of composition in the same way that a painter can, but must take them as they are presented, and in no other way. One photographer is as good as another, they say, and the fraternity as a whole is not very remarkable for intelligence or common sense, not to mention taste or feeling. Now this objection might be very true if there were only one *possible* view of any subject which could be photographed, and that the ugliest and least interesting. But, so far is this from being the case, even supposing one man could use his fingers and chemicals as dexterously as any other man, that there are very few landscapes, for instance, which cannot be photographed from a great many points and under a great many different aspects of light and shade. The photographer, therefore, has ample room for the display of taste - if he has any - in selecting his point of view, his light, and his foreground: upon the happy selection of these depends, in a great measure, whether his subject is to be merely a 'bit' or a satisfactory whole. » (cit. in *ibidem*, p. 6).

Wilson è uno dei fotografi del suo tempo che più ha studiato e meglio interpretato le possibilità che

l'introduzione della fotografia stereoscopica ha comportato nella storia della concezione formale della composizione fotografica. In particolare egli ha riflettuto sul formato quadrato e sulla ricerca di soggetti che offrissero valori elevati di profondità spaziale e molteplicità di piani scalati in profondità.

In tal senso un'altra sua definizione della propria concezione compositiva è rivelatrice:

«I am never satisfied unless I can get the objects comprehended, even in a stereoscopic-sized plate, to *compose* in such a manner that the eye, in looking at it, shall be led insensibly round the picture, and at last find rest upon the most interesting spot, without having any desire to know what the neighbouring scenery looks like.» (G. W. Wilson, *A voice from the Hill: Mr. Wilson at home*, «British Journal of Photography», 16 September 1864, p. 353 ; cit. in Taylor, *op. cit.*, p. 117).

Perché il movimento circolare dell'occhio dell'osservatore della fotografia risulti interessante occorre che sia sempre calcolatamente studiato il rapporto del primo piano con i piani successivi scalati in profondità. Tale rapporto si vale anche di una gamma di tonalità sempre ricca e intensa.

Ricorre spesso la soluzione compositiva di concedere al cielo un'area ridotta del quadro preferendo riservare spazio al paesaggio.

Rivelatore e peculiare è anche il fatto che Wilson eviti per lo più vedute ravvicinate del «most interesting spot», ricercandone piuttosto una *veduta a distanza*. Ogni cosa nella distanza – e immersa nel contesto generale paesaggistico – vira in un'aura poetica: montagne lontane, persone lontane (in linea con la tradizione artistica tipicamente inglese sette-ottocentesca del ritratto in *plein-air*; cfr. tav. 28), case lontane...

Così Wilson arriva a risolvere le vedute degli scenari dell'Inghilterra pittoresca in termini di una accezione di personale realismo poetico.

Così il gusto per l'esattezza nell'organizzazione delle linee e dei piani si combina con la sensibilità studiata per l'atmosfera. Emblematico è il fatto che esistano più varianti della stessa veduta di un paesaggio riprese in condizioni diverse di stagioni o di ore del giorno.

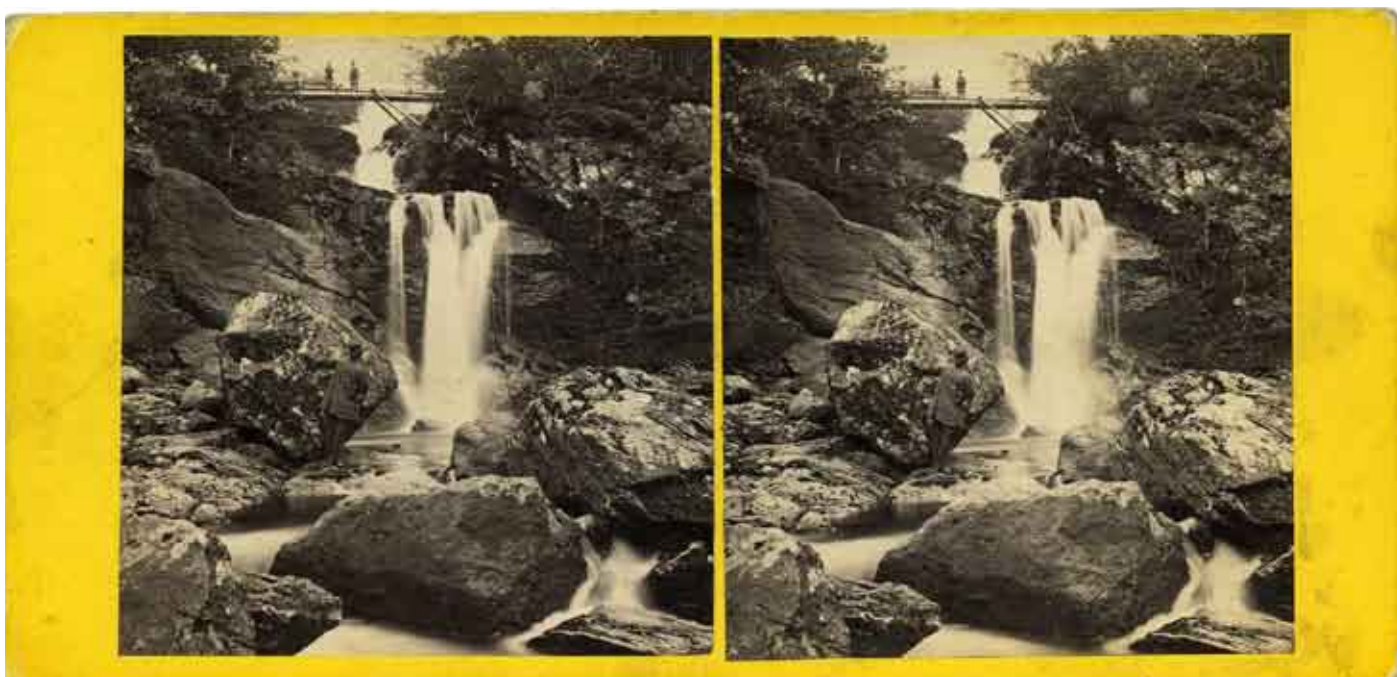
Negli interni la luce non è mai uniforme bensì modulata per esaltare l'effetto spaziale e volumetrico (Tavv. L-N, 18-19).

L'ottima monografia di Roger Taylor, sostenuta da una sostanziosa quantità di informazioni documentali e intelligentemente svolta nella lettura critica dei caratteri tecnici e formali dell'opera del fotografo scozzese, manca tuttavia di segnalare l'esistenza e l'importanza di numerosi casi di varianti della stessa veduta, che offrono un caso peculiare di studio in materia di concezione compositiva di un determinato autore.

Già il catalogo del 1863 comprende diversi casi di sottonumerazione dello stesso soggetto, ma lo studio delle stampe di Wilson evidenzia numerosi casi di riprese di varianti multiple per lo stesso soggetto dallo stesso punto di vista o da punto di vista molto simile, riprese a distanza di tempo o nello stesso giorno.

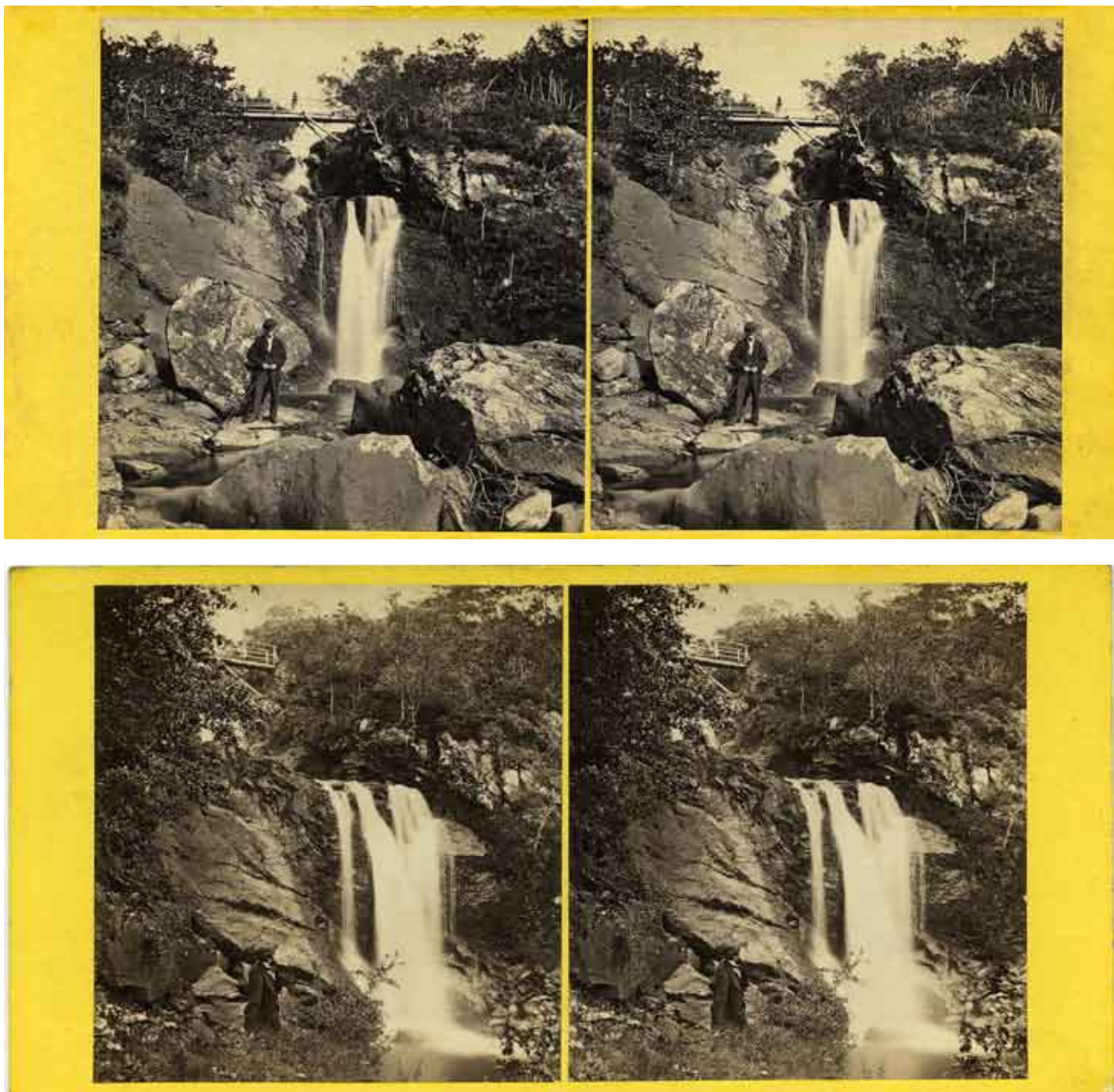
I commenti alle tavole 1-43 intendono offrire elementi di approfondimento dello studio di tale aspetto dell'opera di Wilson.

Le tavole A-Y riproducono dettagli (una delle immagini della coppia stereoscopica) di 24 soggetti della serie stereoscopica di Wilson. Di tali soggetti la ricerca non ha rinvenuto varianti, anche se è presumibile che ne esistano di non pochi di essi. Essi dimostrano comunque l'alta qualità formale delle scelte compositive di Wilson.

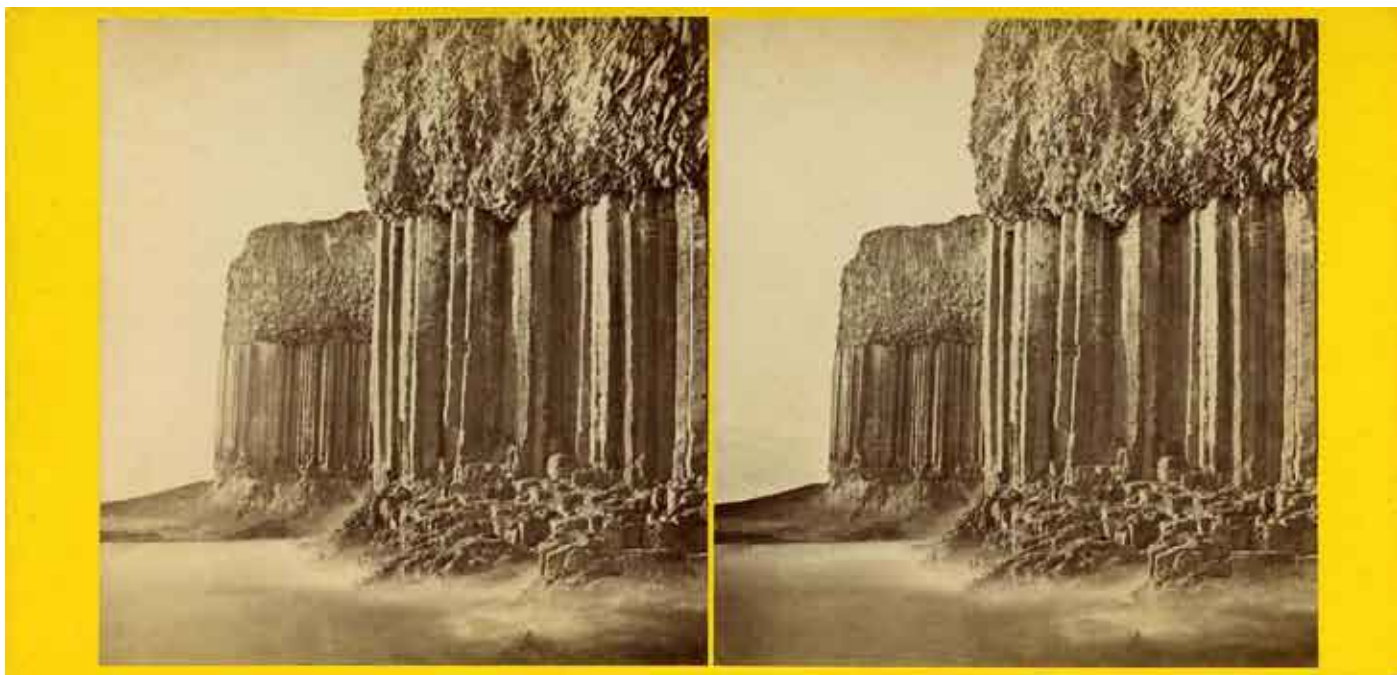


- 1 - «*Inversnaid Falls, Loch Lomond. No. 8.*»
- 2 - «*Waterfall at Inversnaid, Loch Lomond. No. 8.*»
- 3 - «*Waterfall at Inversnaid, Loch Lomond. No. 8.*»
- 4 - «*Waterfall at Inversnaid, Loch Lomond. No. 8A.*»

Delle quattro immagini rinvenute della veduta numero 8 del catalogo Wilson del 1863, le prime tre sono riprese sullo stesso asse, la prima da una distanza maggiore, la 2 e la 3 dallo stesso punto di vista ravvicinato. Nella veduta 1, più generale, la parte bassa è occupata dal primo piano orizzontale dei massi e dello specchio d'acqua immobile in cui si rispecchia l'ultimo tratto della cascata; nell'angolo del quadro in basso a sinistra emerge un masso in piena luce sul quale è seduto un uomo intento a guardare lo spettacolo paesagistico con in mano un album per disegnare; i piani successivi scalati in profondità sono animati dalle cadute d'acqua in successione fino al ponte di legno nello sfondo che si staglia subito sotto la sella dei rilievi montani introducendo al breve spazio di cielo. Le vedute 2 e 3 sono riprese dallo stesso punto di vista ma in stagioni e in condizioni di luce diverse; metà



del quadro è occupato dalla composizione di tre grandi massi in primo piano fra i quali si insinua l'acqua; in secondo piano si impone il tema centrale del tratto più evidente della cascata; nello sfondo il ponte di legno con alcune persone si staglia contro il cielo; la presenza dell'uomo in primo piano risulta più felice e funzionale all'effetto generale di astrazione nella veduta 2 (l'uomo è poco visibile, appoggiato al masso e di schiena in atteggiamento di «spiare» la cascata), mentre nella veduta 3 la figura del pescatore risulta alquanto scontata e convenzionale. Nella veduta 4 la cascata è ripresa da un punto di vista ravvicinato e di scorcio in diagonale con un effetto generale di movimento accompagnato dall'atteggiamento dell'uomo in primo piano a sinistra. La presenza di una figura solitaria che contempla un paesaggio e suggerisce a chi osserva la fotografia di pensare se stesso al posto della figura introducendo nell'immagine un tempo, un'eco e una tensione, è un leitmotiv nell'opera di Wilson.



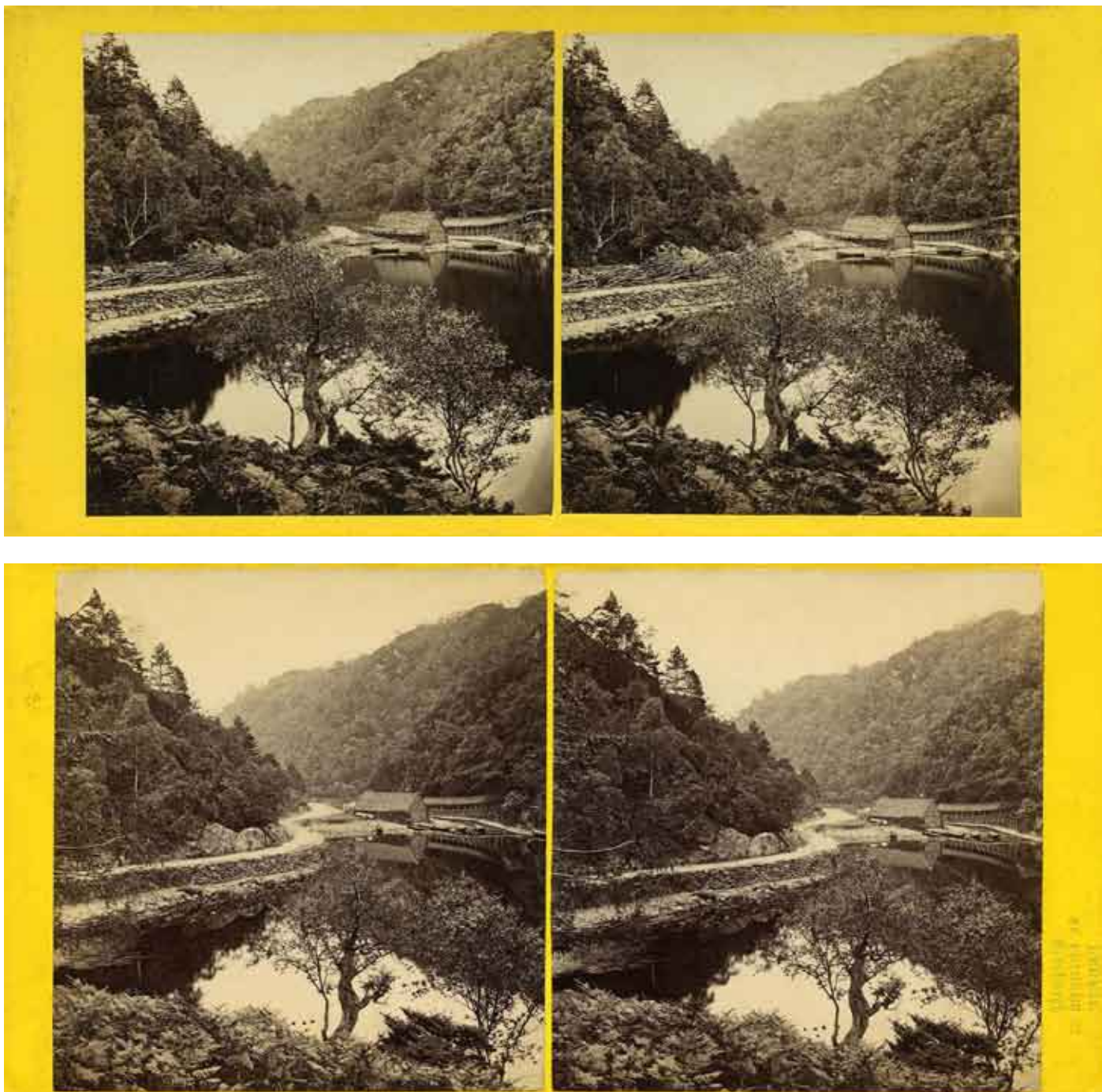
5 - «*Basaltic Colonnade, Staffa. No. 15.*»

6 - «*Colonnade of Basaltic Pillars, Staffa. No. 15.*»

7 - «*Colonnade of Basaltic Pillars, Staffa. No. 15.*»

Delle tre riprese rinvenute la prima risulta la più felice per l'equilibrio dei valori luministici e tonali, per l'effetto della nebbia prodotta dalle acque dell'alta marea a contatto con le rocce, per l'assenza di presenze umane che concorre all'effetto di grandiosità astratta del paesaggio. Le altre due riprese (si noti nella seconda il taglio verticale del quadro), probabilmente realizzate nello stesso giorno, l'effetto generale è più statico; le due figure nel fondo a sinistra sono in posizione diversa nelle due versioni.

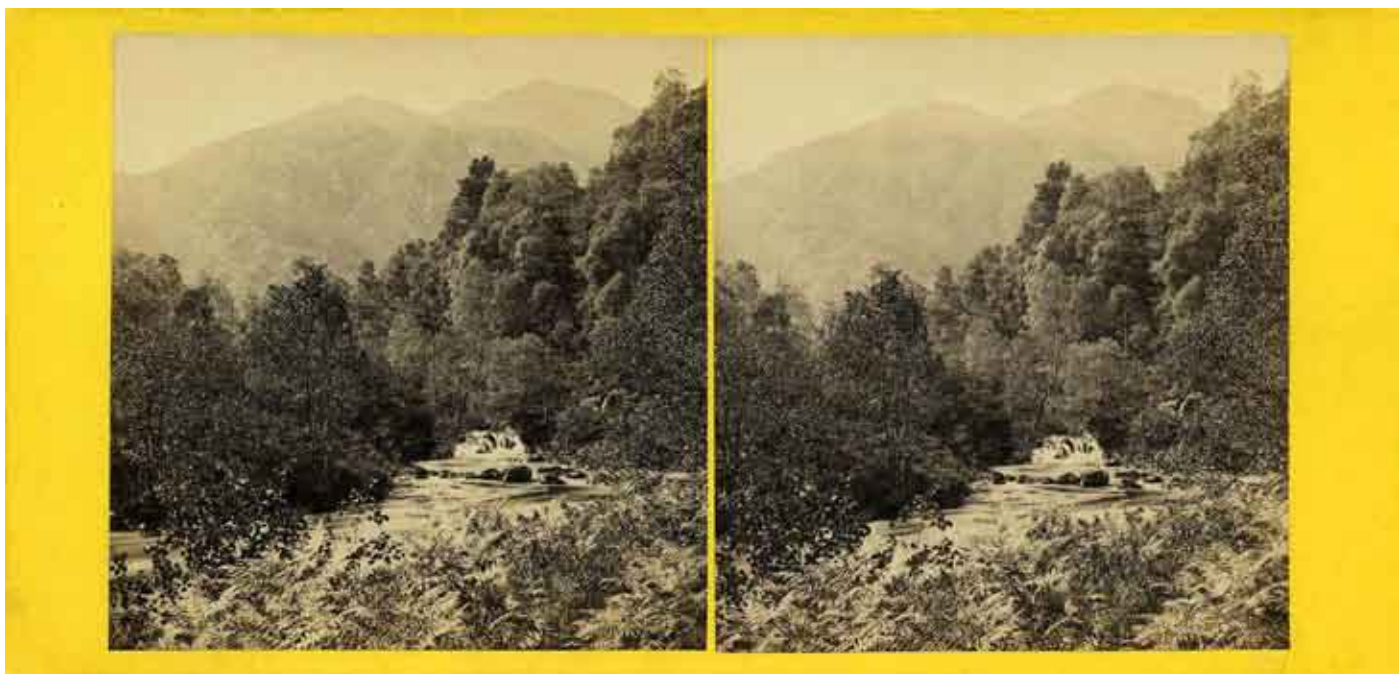
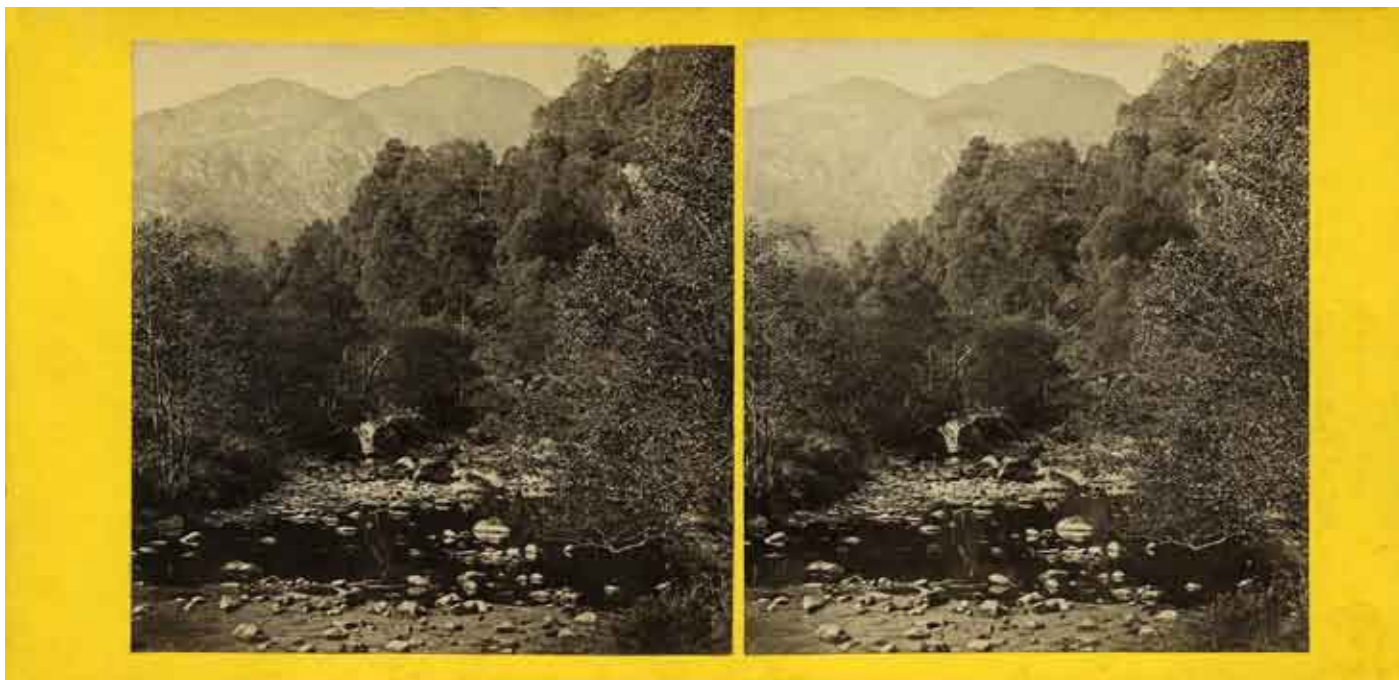




8 - «*The Boat House, Loch Katrine. No. 20.*»

9 - «*Boat Pier, Loch Katrine. No. 20.*»

Le due vedute sono riprese in tempi diversi da punti di vista molto vicini, un po' più elevato nella seconda versione, ciò che consente di apprezzare senza intralcio l'intero svolgimento del nastro della strada in riva al lago. Oltre il primo piano tagliato in diagonale di felci da cui emegono due alberi, le linee di profilo delle colline convergono verso il punto, decentrato a destra, in cui si colloca la capanna di rimessa delle barche. Alla suggestione del paesaggio concorre la gamma dei valori cromatici e luministici, che va dalla luce piena dello specchio d'acqua alla base del quadro alle tonalità scalate delle colline; in questa orchestrazione di valori tonali si inserisce il disegno netto della strada e della capanna.



10 - «*The, Pass of the Trossachs. No. 21.*»

11 - «*The Pass of the Trossachs. No. 21.*»

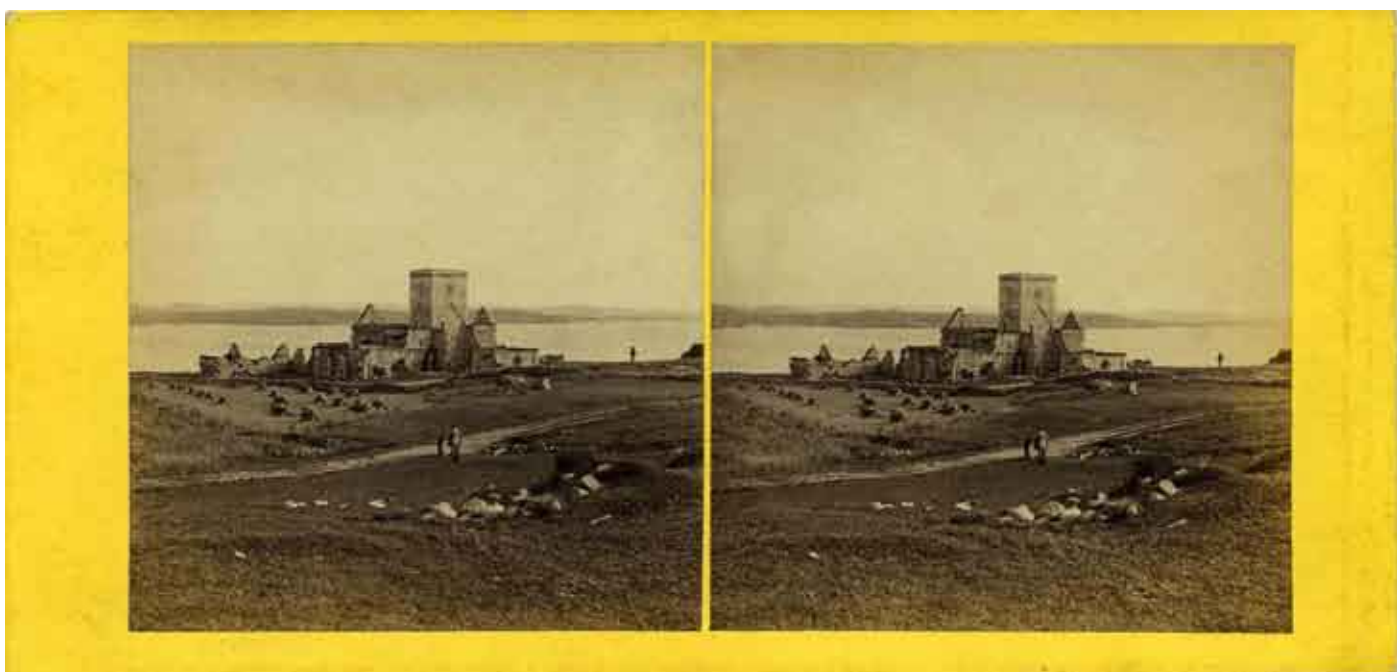
Le due immagini sono state riprese in tempi diversi e in diverse condizioni di luce, dallo stesso punto di vista. Nella seconda immagine il primo piano di felci, il percorso più evidente delle acque a partire dalla cascatella e un più articolato e ricco rapporto di tonalità della vegetazione a mezzo campo e delle montagne del fondo, concorrono a una più felice composizione.



12 - « *Iona Cathedral and St. Martin's Cross. No. 39.* »

13 - « *Iona Cathedral and St. Martin's Cross. No. 39.* »

Le due immagini sono state riprese nello stesso giorno a breve distanza di tempo.



14 - «Ruins of the Cathedral at Iona, from the North-West. No. 40.»

15 - «Ruins of the Cathedral at Iona. No. 40B.»

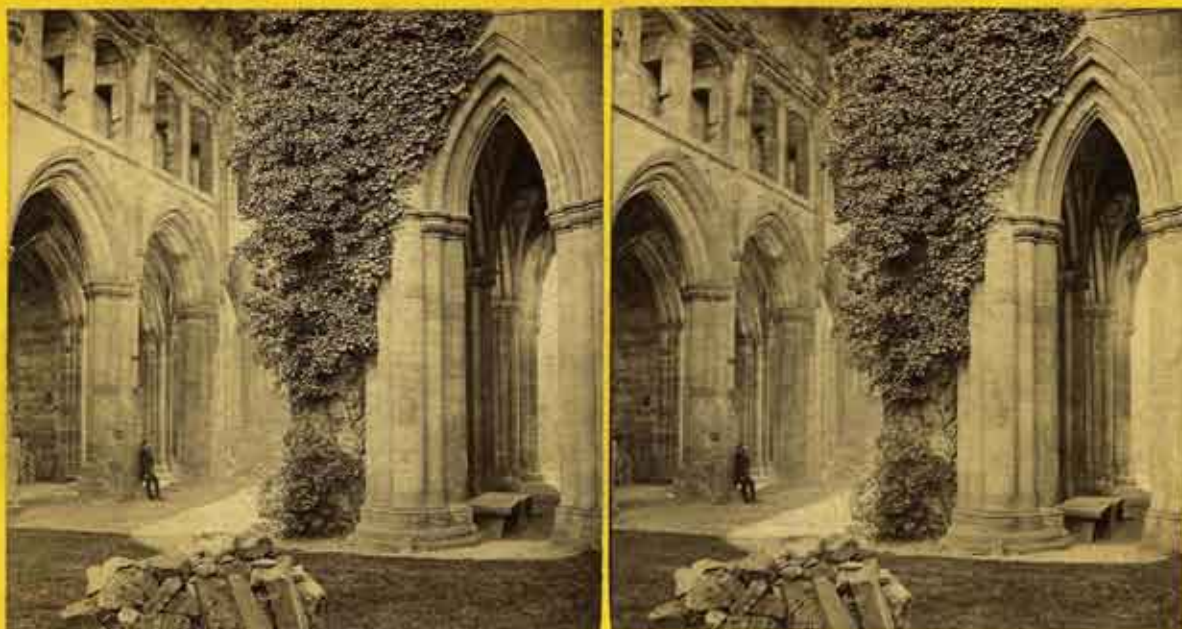
Le due immagini sono state riprese in tempi diversi, da punti di vista diversi ma sullo stesso asse in profondità. La seconda immagine appare più ricca e suggestiva di risonanze spaziali e più equilibrata nei rapporti tonali.



16 - «Holyrood Palace, Edinburgh – From the North. No. 90A.»

17 - «Holyrood Palace. No. 90B.»

La composizione della prima immagine appare più serrata e calcolata, suddivisa in tre fasce orizzontali, quella del campo di grandi blocchi di pietra in primo piano, quella del castello, quella dei monti nello sfondo.



18 - «*Melrose Abbey - The Nave. No. 100.*»

19 - «*Interior of Melrose Abbey - The Nave and North Aisle. No. 100A.*»

Più vicina alla restituzione dell'articolazione spaziale architettonica la prima immagine (in primo piano il transetto), più suggestiva e intensa la seconda, in cui è esclusa la prospettiva della navata centrale e le successioni delle campate della navata sud e della più stretta navata nord (a destra, introdotta dall'allungata arcata ogivale) si confrontano più astrattamente (senza riferimenti alle connessioni con l'impianto generale) in una ricca gamma di tonalità cromatiche. Anche la presenza dell'uomo isolato è più funzionale all'aura nella seconda immagine.





20 - «*Princes Street, Edinburgh. No.190.*» (manoscritto sul verso del supporto), 1859.

21 - «*Princes Street, Edinburgh. (Istantaneous.) No.110.*», 1859.

22 - «*Princes Street, Edinburgh, looking East. No. 186.*», 1860 (riprodotta in Taylor, *op. cit.*, tav. 98).

23 - «*Princes Street, Edinburgh. No. 187.*», 1863 circa (riprodotta in Taylor, *op. cit.*, tav. 99).

È questa la veduta di Edinburgo che ha reso famoso Wilson come uno dei primi fotografi ad aver realizzato vedute urbane animate. Wilson ha ripreso più volte la veduta da punto di vista sostanzialmente invariabile in anni successivi, in diverse condizioni di luce. La cortina edilizia a sinistra sebbene fortemente scorciata, è elemento essenziale della composizione, introducendo alla lunga prospettiva del largo marciapiede animato da persone in movimento. L'effetto di profondità spaziale prodotto dalla prospettiva della cortina, del marciapiede e della carreggiata (anch'essa animata da persone e veicoli, ma diversamente dal marciapiede) e svolto fino alla Calton Hill nello sfondo, si confronta con la frontalità della successione di edifici a destra, a mezzo campo.

Una delle tre strade parallele che organizzavano la città nuova, Princes Street era definita dal Baedeker 'la strada forse più elegante d'Europa'.



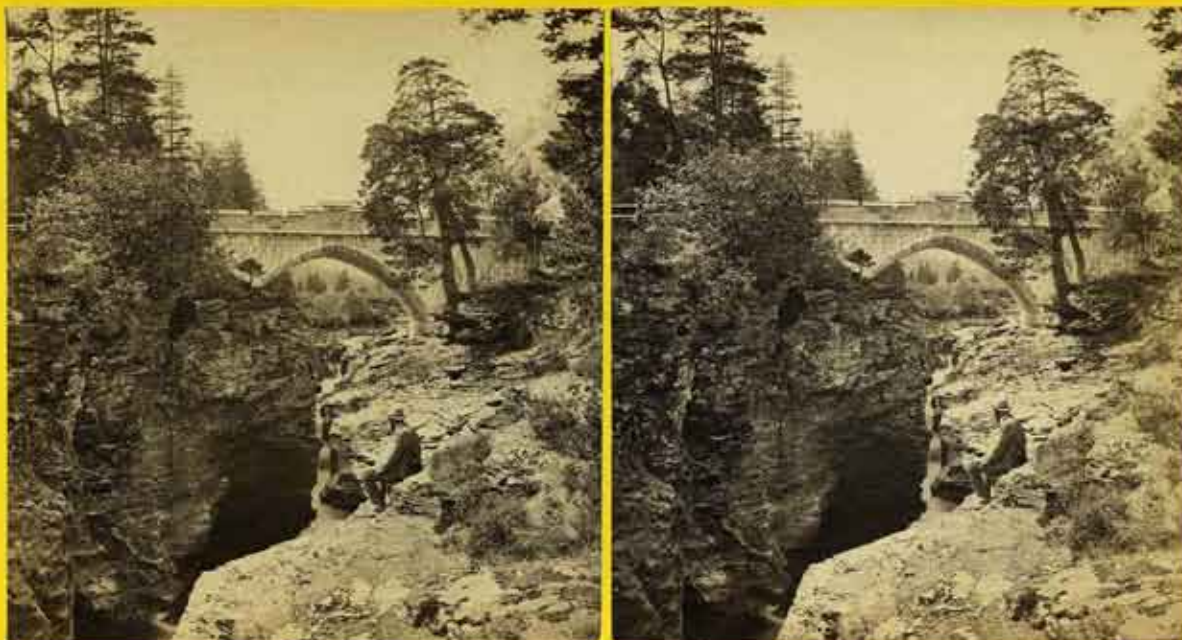
24 - «*Edinburgh – Scott's Monument. No. 114A.*», 1859.

25 - «*Sir Walter Scott's Monument, Edinburgh. No. 114A.*», 1860.

26 - «*Sir Walter Scott's Monument, Edinburgh. No. 114A.*», 1860.

Le immagini sono riprese dall'alto, da primo piano di una casa lungo Princes Street (cfr. insieme precedente), in tempi diversi. La composizione della seconda e della terza immagine, riprese da un punto di vista più avanzato rispetto a quello della prima, presentano un più equilibrato rapporto fra il monumento e la scena animata della strada, ripresa in tutto il suo percorso con nello sfondo la Calton Hill.





27 - «Linn of Dee, Braemar. No. 144.»

28 - «The Linn of Dee, Braemar. No. 144.»

29 - «The Linn of Dee, Braemar. No. 144A.»

La suggestione dell'immagine è affidata allo stretto percorso delle acque fra le rocce abrupte. La presenza di persone, particolarmente importante - seppure in campo medio e nello sfondo - nella seconda immagine, invita a contemplare la scena (vedi dettcaglio in copertina).

Un'immagine analoga alla 28 è nota in formato cabinet (riprodotta in Taylor, *op. cit.*, p. 87).

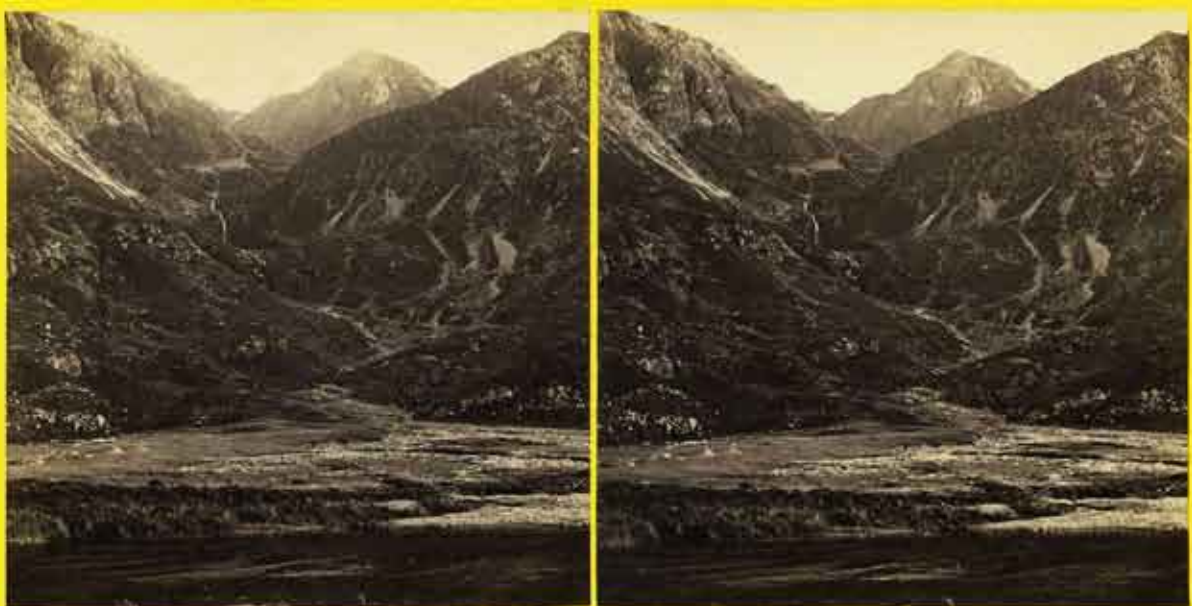




30 - «*Fall of Foyers, Inverness-shire. No. 148.*»

31 - «*The Fall of Foyers, Inverness-shire. No. 149.*»

Le immagini riescono a esprimere con efficacia la forza del getto d'acqua.

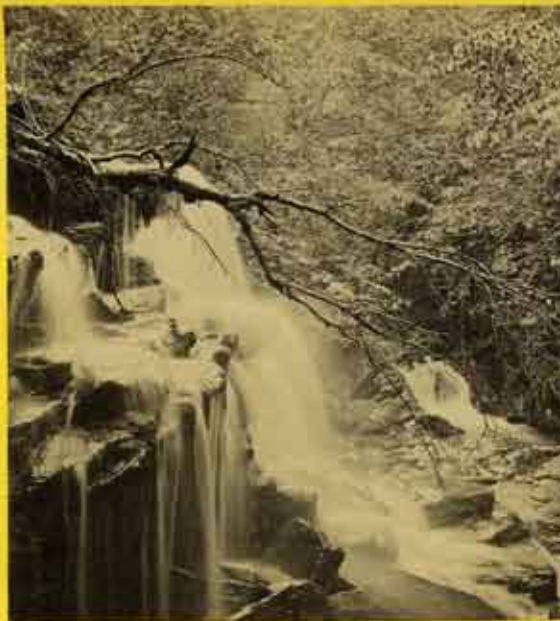


GLEN COE.

32 - «*View in Glen Coe. No. 153*» (manoscritto sul verso del supporto).

33 - «*View in Glen Coe. No. 153.*»

Le due immagini sono state riprese in tempi diversi. Il disegno del primo piano appare più articolato nella prima.



34 - «*Lower Falls of Moness, Aberfeldy. No. 175.*»

35 - «*The Lower Falls of Moness, Aberfeldy. No. 175.*»

Nella seconda immagine la presenza del lungo ramo secco in primo piano nuoce all'effetto - peraltro più ricco che nella prima - della cascata.



36 - «York Minster - West Front. No. 366.»

37 - «York Minster , from the South-West. No. 366A.»

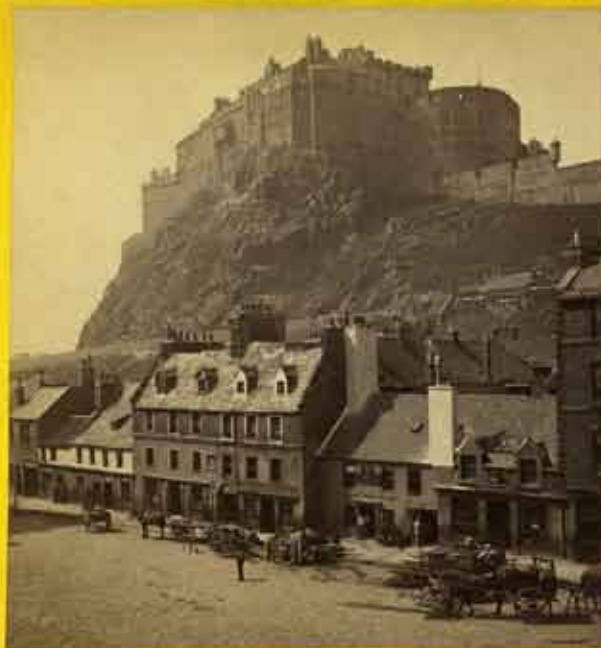
Le due immagini sono state riprese a distanza di tempo ma da punto di vista e in condizioni di luce analoghi. Una immagine analoga ripresa in un tempo intermedio fra quelle qui riprodotte è riprodotta in Taylor, *op. cit.* p. 94, tav. 140.



38 - «*Loch Tummel. No. 508.*»

39 - «*Loch Tummel. No. 508.*»

Il caso di variante di ripresa è analogo a quello della veduta n. 20 (tavv. 8, 9).



40 - «Edinburgh Castle, from the Grassmarket. No. 616. »

41 - «Castle, from Grassmarket»



42 - «Glasgow - George Square. No. 802.»

43, 43a - «Glasgow - George Square. No. 802.», stereoscopica e carta da visita.

Le tre immagini sono state riprese nello stesso giorno a breve distanza di tempo l'una dall'altra.



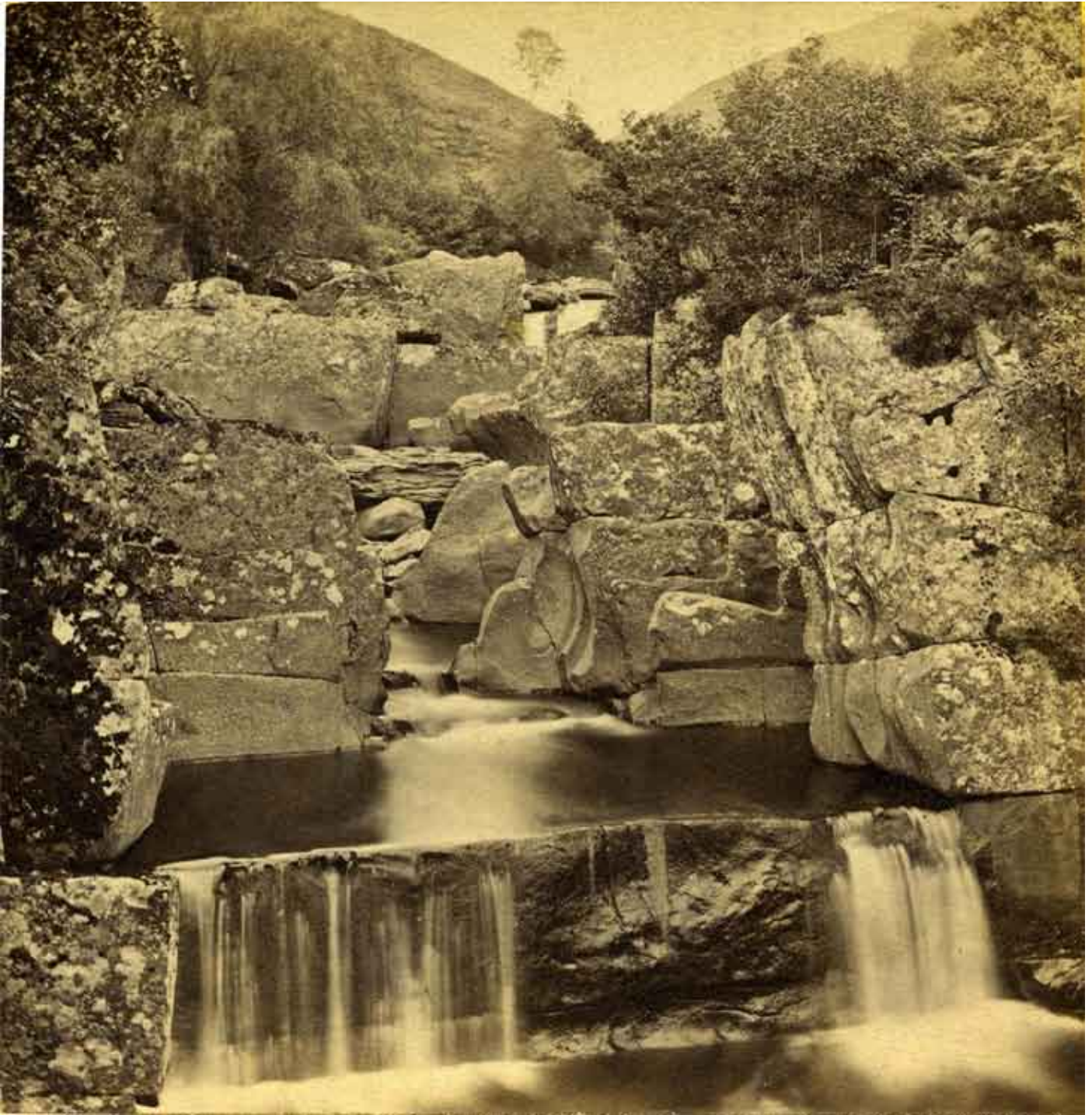
- 44 - «Interior of Fingal's Cave, Staffa. No. 68. », stereoscopica.
 45 - «Clamshell Cave, Staffa. No. 16. », carta da visita.



A - «Racklinn Bridge, near Callander, Perthshire. No. 25.»



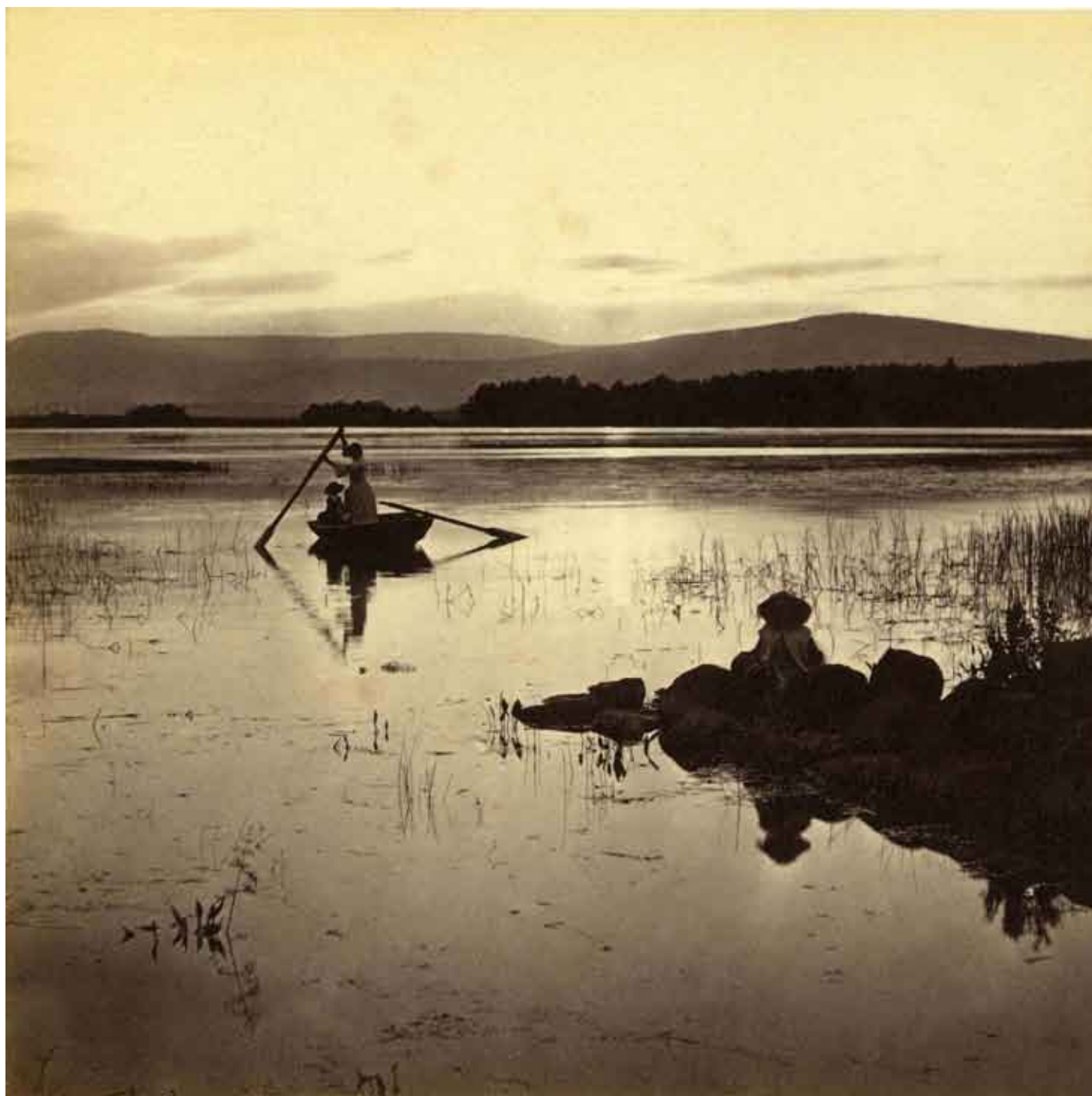
B - «Oba, Argyllshire. no. 32a.»



C - «*The Falls of Bracklinn, near Callander, Perthshire. No. 63.*»



D - «Falls of Bracklinn, near Callander, Perthshire. No.64.»



E - «The Loch of Park, Aberdeenshire (Sunset). No. 67.»



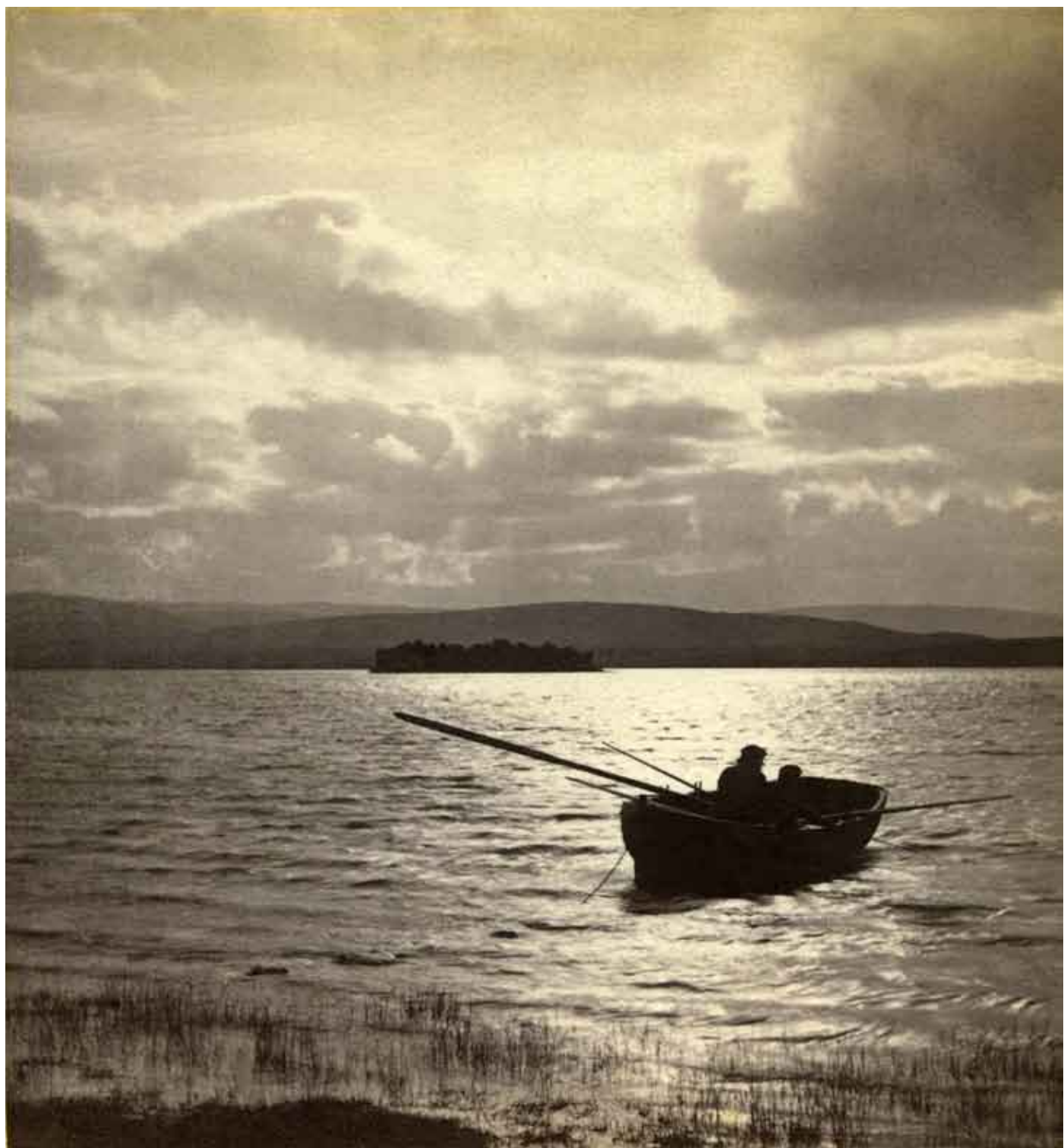
F - «A Fresh Breeze. (Instantaneous). No. 83.»



G - «Studies on Ryde Pier – Evening . No . 240.»



H - «Loch of Park. Aberdeenshire – Wild Duck Shooting. (Instantaneous). No. 278.»



I - «*Loch-in-Dorb, Morayshire. No. 342.*»



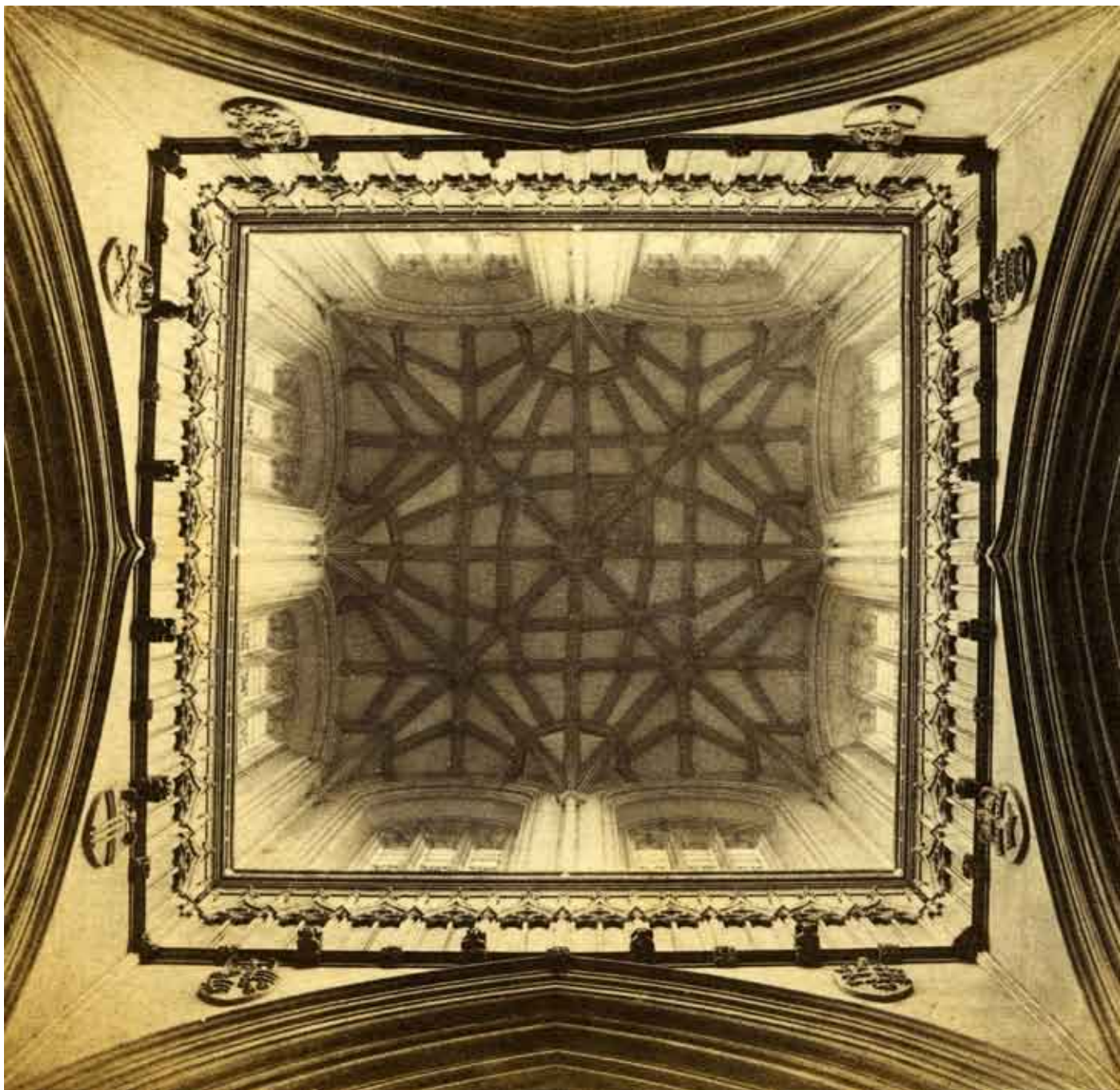
J - «*Edinburgh - Princess Street, looking West. No. 185.* ». E' questa in qualche modo una veduta in controcampo delle numero 110 e 190 (Tavv. 20-23). Un'immagine ripresa in un giorno diverso dallo stesso punto di vista e con la stessa inquadratura è riprodotta in Taylor, *op. cit.*, p. 131, tav. 191.



K - «Edinburgh - the Mound. No. 191.»



L - «Westminster Abbey - South Aisle. No. 194.»



M - «York Minster - Interior of the Lantern Tower. No. 376.». Immagine analoga è riprodotta in Taylor, *op. cit.*, p. 93, tav. 137.



N - «Winchester Cathedral - Bishop Fox's Tomb, Lady Chapel. No. 407.»



O - «Lincoln Cathedral, from the North-West. No. 447.»



P - «Stonehenge - Near View from the West. N o. 209.»



Q - «Inverary - Loch Fyne, from the east. No. 669. »



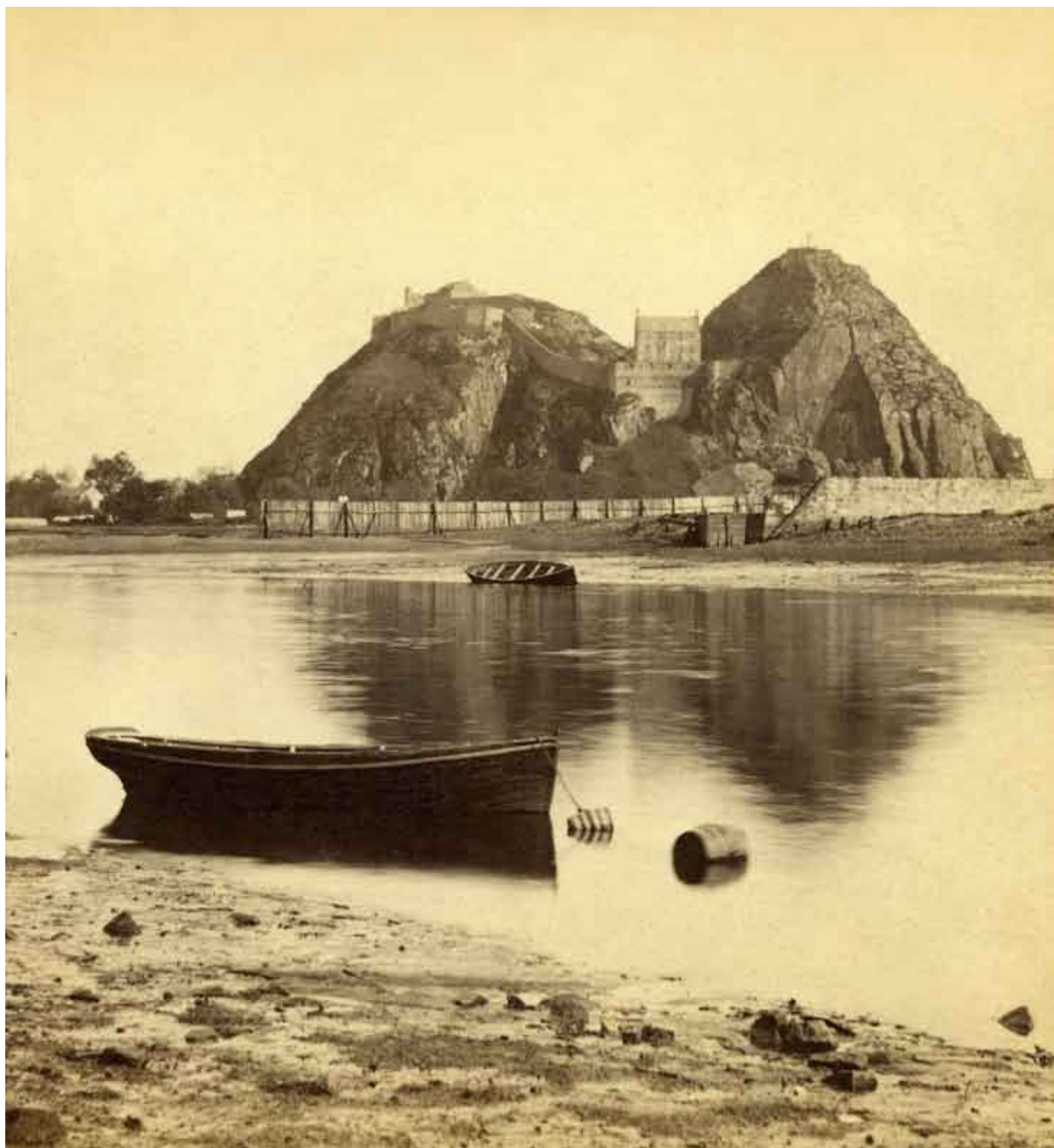
R - «*Drumnadrochit, Glen Urquhart, No. 723.*»



S - «Dunstaffnage Castle, Oban. No. 740.»



T - «Glasgow - The Necropolis. No. 763.»



U - «Dumbarton Rock and Castle. No. 791A.»



V - «Glasgow - Beeches in the West-End Park. No. 814.»



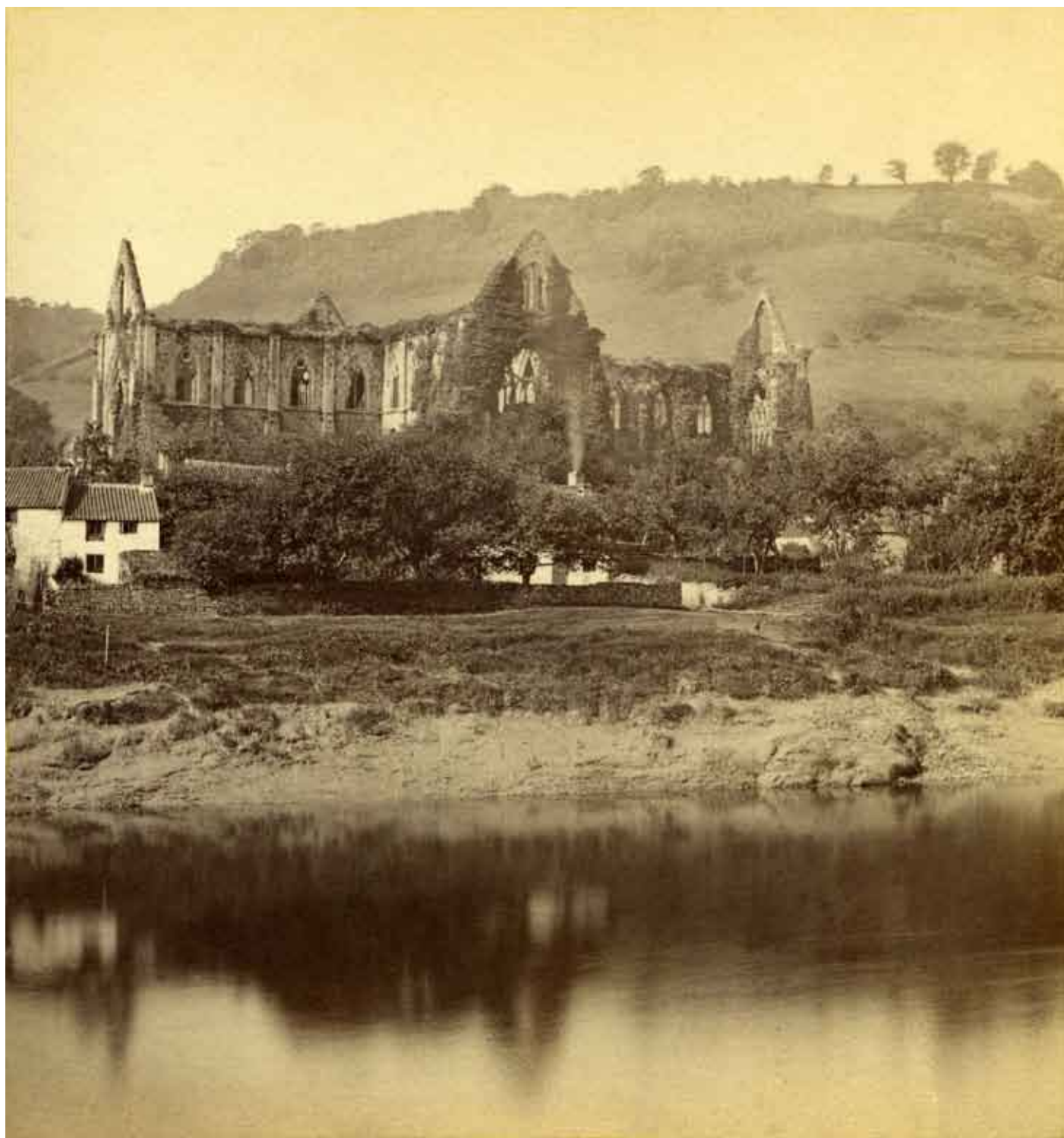
W - «Trongate, Glasgow. No. 809.»



W², W³ - «The Trongate, Glasgow. No. 80.», carta da visita, intero e dettaglio.



X - « Burns Cottage, Ayr. No. 821.»



Y - «Tintern Abbey - From the Wye. No. 1207.»



[Cauldron at the Rumbly Bridge]