



Dal buio alla luce

Scrittori nei musei prima della luce elettrica
1798-1898

*A cura di Rosella Manoli Zorzi,
Katherine Manthorne e Serena Fornasiero*



**Società
Dante Alighieri**
Lingua e Cultura Italiana

2022

Dal buio alla luce

Scrittori nei musei prima della luce elettrica
1798-1898

*A cura di Rosella Mamoli Zorzi,
Katherine Manthorne e Serena Fornasiero*

Società Dante Alighieri
Supplemento a *Pagine della Dante*
2022

INDICE

Prefazione <i>Alessandro Masi</i>	pag. 7
Riflessioni a margine <i>Gabriella Belli</i>	9
La luce di Tintoretto <i>Franco Posocco</i>	13
Introduzione: Dal buio alla luce. Scrittori nei musei prima della luce elettrica <i>Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne</i>	15
Nota sulla traduzione <i>Rosella Mamoli Zorzi</i>	21
 Parte I Sulla luce	
1. Tintoretto: una luce inattesa. Lampi, aureole, braci e altri lumi <i>Melania G. Mazzucco</i>	23
2. L'illuminazione artificiale disponibile nei musei europei e americani, 1800-1915 <i>David E. Nye</i>	39

Parte II

Sulla luce alla Scuola Grande di San Rocco e a Venezia

- | | | |
|----|--|---------|
| 3. | Tintoretto a San Rocco tra luce e oscurità
<i>Maria Agnese Chiari Moretto Wiel</i> | pag. 53 |
| 4. | John Ruskin e Henry James nell'incantevole oscurità
della Scuola Grande di San Rocco
<i>Rosella Mamoli Zorzi</i> | 65 |
| 5. | La luce alla Scuola Grande di San Rocco
<i>Demetrio Sonaglioni</i> | 89 |
| 6. | La luce del Palazzo Ducale di Venezia
<i>Camillo Tonini</i> | 107 |
| 7. | 'Latent in Darkness': La Guida di Ruskin
all'Accademia di Belle Arti di Venezia
<i>Emma Sdegno</i> | 121 |
| 8. | Venezia, l'arte e la luce nella letteratura francese 1831-1916
<i>Cristina Beltrami</i> | 135 |

Parte III

Sulla luce nei musei americani

- | | | |
|-----|---|-----|
| 9. | Cento gemme di luce: la famiglia Peale
introduce la luce a gas in America
<i>Burton K. Kummerow</i> | 143 |
| 10. | Illuminare un grande quadro: Heart of the Andes
di Frederic Church visto dagli scrittori
<i>Katherine Manthorne</i> | 151 |
| 11. | Il genio italiano in luce americana:
la collezione di James Jackson Jarves a Yale
<i>Kathleen Lawrence</i> | 165 |

12. Illuminare la storia dell'illuminazione
all'Isabella Stewart Gardner Museum
Holly Salmon pag. 177

13. Vedere la bellezza: luce e design alla Freer Gallery, ca.1923
Lee Glazer 189

Parte IV

Sulla luce nei musei e nelle dimore d'Inghilterra, Francia e Spagna

14. Illuminare l'oscurità: la National Gallery di Londra
Sarah Quill 203

15. Sir John Soane
Helen Dorey 213

16. Chatsworth, una moderna dimora di campagna
Marina Coslovi 225

17. Luce del giorno e oro: nelle Gallerie con Henry James
Paula Deitz 237

18. Osservazioni sull'illuminazione nella letteratura
di viaggio americana del XIX secolo sul Museo del Prado di Madrid
Pere Gifra-Adroher 247

Parte V

Sulla luce nei musei italiani

19. Guardare (e vedere) nel XIX secolo: gli Uffizi e altri luoghi
Cristina Acidini 257

20. Incantamento e disappunto: lo sguardo dei 'pellegrini appassionati'
nell'Italia dell'Ottocento
Margherita Ciacci 271

21. 'In the Quiet Hours and the Deep Dusk, These Things too Recovered Their Advantage': Henry James sulla luce nei musei d'Europa pag. 295
Joshua Parker
22. 'Far luce sui Grandi Maestri italiani': la serie di Timothy Cole per The Century 307
Page S. Knox
23. 'Alla luce del sole': la Roma dorata delle cronache della Gilded Age di Anne Hampton Brewster 321
Adrienne Baxter Bell

Parte VI

Sulla luce nei musei in Giappone

24. In lode delle ombre: Ernest Fenollosa e le origini della cultura museale giapponese 333
Dorsey Kleitz e Sandra Lucore

Post Scriptum

25. Premonizioni: da Shakespeare a Henry James 343
Sergio Perosa
26. Il museo in scena: dal mito di Platone alla percezione odierna 357
Alberto Pasetti Bombardella
27. Il tempo e la luce 361
Antonio Foscari
28. Bibliografia 371
- Elenco delle illustrazioni 393
- Indice dei nomi 399
- Ringraziamenti 409

“LATENT IN DARKNESS”: LA GUIDA DI RUSKIN ALL’ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

EMMA SDEGNO

Una delle funzioni che le opere di Ruskin implicano è quella di formare il lettore, sviluppandone la consapevolezza e l’attenzione critica. Le sue letture di paesaggi naturali, come di opere d’arte sin dai primi scritti, quali the *Poetry of Architecture*, si presentano come lezioni su come guardare, coinvolgendo il lettore-spettatore in un’esperienza unica e contingente, radicata nel momento particolare in cui si realizza. Elementi spaziali quali la posizione di un dipinto, il luogo in cui esso è collocato – dall’edificio alla sala in cui si trova – e dunque l’illuminazione, assumono una valenza retorica precisa nel discorso ruskiniano, fungendo da indicatori che aiutano il visitatore a costruire il senso ed il significato dell’opera. Pervasive in tutta l’opera di Ruskin, queste tecniche sono d’importanza fondamentale nelle pubblicazioni più tarde, quali le guide *sui generis* degli anni 1870-1880.

In questo intervento mi soffermerò sulla *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, un breve testo pubblicato in due parti nel 1877, a

lungo ignorato e sottostimato dalla critica¹. La *Guida* accompagna il lettore nelle sale della Galleria utilizzando un linguaggio diretto e scarno che si fonda sulla ripetizione di termini ricorrenti, un linguaggio tuttavia scelto con cura, riflesso di un preciso programma estetico, elaborato da Ruskin dalla fine degli anni 1850. Nella *Guida* aggettivi quali *quiet* (“quieto”), *dark* (“scuro”) e *bright* (“vivace”, “acceso”), con i loro derivati, assumono la valenza di parole-chiave, *refrains* semantici ed emozionali che accompagnano il lettore nella sua visita d’istruzione. In un periodo di discussioni accese sull’opportunità di introdurre la luce artificiale nei musei, Ruskin leva la propria voce smorzando gli entusiasmi verso il progresso e dimostrandosi critico innanzitutto per preoccupazioni legate alla conservazione dei dipinti², ma anche, come cercherò di dimostrare, per i cambiamenti epocali che l’illuminazione elettrica avrebbe potuto innescare nel modo di guardare e comprendere un’opera d’arte.

1. L’Accademia di Venezia e il museo ideale di Ruskin

Se il destinatario esplicito di *Modern Painters*, l’opera monumentale in 5 volumi che scrisse tra il 1843 e il 1860, era il giovane artista, le sue guide tarde, da *Mornings in Florence* (1875-1877), alla *Guide to the Academy* (1877) e *St. Mark’s Rest* (1877-1884), si rivolgevano ai “pochi viaggiatori a cui ancora importa dei monumenti” per renderli sensibili a quella dimensione culturale e spirituale in cui erano sorte e di cui restano testimonianza; guide che si proponevano polemicamente in alternativa agli *Handbook for Travellers* in voga³. Il programma è parte di una articolata riflessione sulla percezione dell’opera d’arte che Ruskin sviluppò nel corso del tempo e che riguardò anche il museo, una riflessione complessa che si andò evolvendo negli anni⁴. Se, come sottolinea Donata Levi, nel 1844 Ruskin privile-

1 Per una ricostruzione storica della *Guida* si veda l’introduzione di Paul Tucker all’edizione italiana da lui curata, John Ruskin, *Guida ai principali dipinti nell’Accademia di Belle Arti di Venezia 1877* (Milano: Electa, 2014), pp. 9-66. Per le caratteristiche stilistiche della *Guida* si veda Emma Sdegno, “Nota del traduttore”, *ibid.*, pp. 67-69.

2 Si veda Geoffrey N. Swinney, “The Evil of Vitiating and Heating the Air. Artificial Lighting and Public Access to the National Gallery, London, with Particular Reference to the Turner and Vernon Collections”, *Journal of the History of Collections*, 15, 1 (2003), 83-112, p. 93.

3 Si veda la dedica di *St. Mark’s Rest*. E. T. Cook, A. Wedderburn, eds., *The Works of John Ruskin*, 39 vols. (Londra, George Allen, 1903-1912), XXIV, p. 193. I prossimi riferimenti a *Works* saranno inseriti nel testo tra parentesi.

4 Donata Levi, “Ruskin’s Gates: dentro e fuori il museo”, Roberto Balzani, a cura di, *Collezioni, museo, identità fra XVIII e XIX secolo* (Bologna, il Mulino, 2006), pp. 68-105.

giava “una fruizione privata ed isolata ‘for the closet and the heart’, in contrasto con una sintassi espositiva e museale su cui sembrano aleggiare quegli spettri di egoismo, superficialità e rumorosità [...] della modernità”⁵, negli anni ’60 egli giungeva a concepire il museo come luogo per un’esperienza istruttiva e trasformativa che mirasse ad “un ‘advancement in life’ inteso in senso spirituale”⁶.

La *Guida* è animata da questo intento radicale. Nel testo, in apparenza frammentario, tutti i riferimenti ai dipinti tendono a realizzare questo programma, insegnando allo spettatore ad orientare lo sguardo verso alcuni elementi dell’opera, per rintracciarvi il sistema di valori estetici, culturali, comunitari e spirituali. La *Guida* si concentra soprattutto sulle prime opere veneziane “autoctone” e sulle loro radici bizantine, i cui artisti Ruskin chiama “pittori del cuore”, opponendoli ai “pittori dell’occhio”⁷. Mettendo in stretta relazione valori spirituali e cromatismo, Ruskin oppone l’uso del colore “bright” (“acceso”) – espressione di una fede genuina – ad un “colorito” di maniera. In questo sistema di corrispondenze, lo spazio in cui si trova il dipinto viene descritto anche in relazione alle modulazioni e ai contrasti tra luce e ombra che lo invadono e che contribuiscono alla lettura del dipinto.

Ruskin aveva esposto la sua idea di museo in due articoli scritti per il *Times* nel 1847 e nel 1852, anni in cui si rifletteva attorno al progetto per un museo che avrebbe dovuto ospitare il lascito di W.J.M. Turner, di cui egli era esecutore testamentario. Gli “imperativi ineludibili” di una galleria ideale si trovano poi riassunti in una lettera del 1852 indirizzata all’*Editor* del *Times*:

che ogni dipinto nella galleria sia perfettamente visibile e perfettamente al sicuro; che nessun quadro sia cacciato più in alto, più in basso o di lato, per far posto ad altri più importanti; che tutti i dipinti siano in una luce buona, che siano tutti ad altezza d’occhi, che siano protetti dall’umidità, dal freddo, dalle impurità dell’atmosfera e da qualsiasi altra causa evitabile di deterioramento (XII, 410-11).

Questi “imperativi”, oggi largamente condivisi, dovevano sembrare piuttosto bizzarri e rivoluzionari ai contemporanei di Ruskin, se questi si affrettava ad anticiparne così le obiezioni:

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 101. Sul programma di revisione dei testi sull’arte veneziana, dalle *Pietre di Venezia* ai *Pittori moderni*, che sottende la *Guida* e le opere tarde, si veda Tucker, *Guida*, p. 13.

⁷ P. Tucker, “Introduction”, in J. Ruskin, *Résumé of Italian Art and Architecture (1845)*, a cura di P. Tucker (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003), xli-xlvii.

La maggior parte di noi troverà certamente strano che dei Tiziano e dei Tintoretto debbano essere posti sulla stessa 'linea' delle produzioni annuali dei pittori della Royal Academy; e mi rendo conto che il coup d'oeuil della Galleria venga completamente distrutto da una tale disposizione. Ma i grandi dipinti non si dovrebbero mai osservare in un 'coup d'oeil'. (XII, 411)

In uno scritto di qualche anno dopo, del 1856, "Notes on the Turner Gallery at Marlborough House", Ruskin ritorna sull'argomento, ampliandolo ed elencando le seguenti tra le dodici 'regole' che potevano assicurare l'osservazione ottimale di un dipinto:

1. Tutti i dipinti di grandi dimensioni dovrebbero essere posti su pareti che ricevono luce dall'alto.
2. Ogni dipinto dovrebbe essere posto in modo che l'orizzonte sia ad altezza d'occhi, senza che l'osservatore incontri difficoltà o si debba chinare per vederlo. In una galleria ideale tutti i dipinti dovrebbero essere allineati lungo un'unica fila orizzontale, ed intervallati da uno spazio tale da impedire che i colori dell'uno interferiscano con quelli degli altri [...]
4. Sarebbe molto vantaggioso se i dipinti di grandi dimensioni avessero una sala tutta per loro.
5. È importantissimo che tutte le opere di un medesimo pittore stiano insieme. [...]
8. Con un'unica fila di dipinti, illuminati da una luce proveniente dall'alto, si sacrifica lo splendore dell'architettura sia all'interno sia all'esterno delle sale e tuttavia sono certo che l'esterno, persino di questa galleria lunga e bassa, possa risultare non solo di notevole interesse, ma anche una interessantissima scuola d'arte. La disporrei in lunghe arcate e, se lo spazio fosse ridotto, la farei avvolgere su se stessa come un labirinto, con muri doppi e vari passaggi di accesso, per proteggere i dipinti dalle variazioni della temperatura esterna. (XIII, 176-181)

Sebbene non sia possibile conoscere con precisione la composizione a fine Ottocento delle sale delle Gallerie dell'Accademia, soggette a continue ricollo-

cazioni⁸, possiamo affermare con certezza che questa non rifletteva “gli imperativi” ruskiniani; quanto all’illuminazione degli spazi, alcuni riferimenti indiretti e documenti d’archivio ci vengono in aiuto fornendoci dei particolari utili. Nel 1877, anno di pubblicazione della *Guida*, le Gallerie, come la maggior parte dei musei del tempo, dovevano essere illuminate solo dalla luce naturale, l’*Handbook* del Murray ne annunciava l’apertura dalle 12.00 alle 15.00⁹. Sappiamo che dal 1864 l’illuminazione a gas fu portata nelle sale dell’Accademia in cui si tenevano corsi serali di pittura, in seguito a formale richiesta presentata da Carlo Blaas, professore di pittura all’Accademia dal 1856 al 1866, con lettera datata maggio 1853. Il maestro richiedeva l’illuminazione a gas nelle sale dedicate alle lezioni di nudo, informando contestualmente la Presidenza dell’Accademia di Belle Arti sulle condizioni generali in cui versava l’edificio, lamentando un’eccessiva esposizione alla luce nella statuaria al primo piano e proponendo di coprire o chiudere i “lanternali” che erano stati aperti sul tetto della Chiesa della Carità¹⁰. Nel marzo del 1877 la questione dell’illuminazione dell’Accademia fu nuovamente sollevata da una lettera di Augusto Wolf firmata da altri trentanove artisti, in cui si chiedeva di provvedere a migliorare l’illuminazione nelle sale espositive delle Gallerie¹¹.

Nel 1877 l’Accademia, con le sue “Scole”, era situata al pianterreno delle odierne Gallerie, mentre al piano superiore vi erano le sale espositive: il complesso occupava le fabbriche che erano state un tempo della Scuola, della Chiesa e del Convento della Carità. Dell’edificio, nel suo insieme, abbiamo una vivida e calzante descrizione nella relazione storica di Dall’Acqua Giusti del 1873: “effetto un poco dell’ingegno degli Architetti e un poco del caso, [...] con un certo ordine nel disordine, con una certa magnificenza nel loro insieme, il quale pure non è che un

8 Si veda Nico Stringa, a cura di, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia, l’Ottocento*, 2 voll. (Crocetta del Montello, TV, Antiga edizioni, 2016). Desidero ringraziare Sileno Salvagnini, coordinatore generale dell’opera, e la collaboratrice, Sara Filippin, per le gentili e precise informazioni su saggi in corso di pubblicazione.

9 John Murray, *Handbook for Travellers in Northern Italy: Comprising Piedmont, Liguria, Lombardy, Venetia, Parma, Modena, and Romagna* (London: John Murray, 1869, 11a ed.), p. 422.

10 Lettera datata 15 maggio 1863, *Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti, 1860-1870, Amministrazione, Economato*, VI, B. 1, fasc. “Illuminazione gas portatile”.

11 Lettera datata 15 maggio 1863, *Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti, 1860-1870, Amministrazione, Economato*, VI, B. 1, fasc. “Illuminazione gas portatile”.

agglomerato di fabbriche anteriori, di riforme e di aggiunte [...]”¹². “Degna sede di opere stupende”, l’edificio rifletteva, come notava Dall’Acqua Giusti, un sistema di corrispondenze tra le aule dell’Accademia del piano inferiore e le sale delle Gallerie al piano superiore¹³.

Ruskin visitò l’Accademia di Belle Arti di Venezia a partire dagli anni ’40, ma dovette iniziare a trovare interessante questo sistema di corrispondenze solo negli anni ’60, quando la sua ricerca si rivolse a forme museali innovative che potessero rispondere ad esigenze insieme pedagogiche ed artistiche. In questi stessi anni, Ruskin entrò in stretto contatto con l’ambiente legato all’Accademia veneziana, ricevendo dall’istituzione nel 1873 il titolo di socio d’onore e commissionando copie-studio di dipinti dei suoi pittori prediletti – Carpaccio, Tintoretto, Bellini – a giovani artisti veneziani, anche allievi dell’Accademia¹⁴. Con la sua straordinaria collezione di maestri della prima scuola veneziana, le Gallerie costituivano un forte polo di attrazione per Ruskin nei tardi anni ’70, quando la sua ricerca si orientò verso Carpaccio e il ciclo di sant’Orsola, facendone il fulcro della *Guida*. Ma certamente l’Accademia era ben lontana dall’idea di museo che aveva immaginato con i suoi “ineludibili imperativi”: le sale *non* erano dedicate a un solo pittore, i dipinti *non* erano disposti in ordine cronologico, né posizionati ad altezza d’occhi. Sarà dunque interessante notare le strategie mediante le quali, nella *Guida*, Ruskin definisce un vero e proprio itinerario alternativo a quello stabilito dall’ordine e dalla disposizione dei dipinti nelle varie sale. Con indicazioni e prescrizioni perentorie egli dirige il visitatore, orientandone lo sguardo e dunque riorganizzando virtualmente gli spazi. E così, come nel suo museo ideale, nella *Guida all’Accademia* si compone un itinerario in cui i dipinti si susseguono in ordine più o meno cronologico, uno dopo l’altro su una linea ideale. Le istruzioni di Ruskin sono chiare e impartite con autorità: al visitatore si chiede di passare da una sala all’altra, di guardare i dipinti

12 Si veda Antonio Dall’Acqua Giusti, *L’Accademia e la Galleria di Venezia. Due relazioni storiche per l’esposizione di Vienna del 1873* (Venezia, Visentini, 1873), “L’Accademia”, 5-73; “La Galleria”, 5-29 (p. 56). Questa relazione storica offre una ricognizione delle opere esposte nella Pinacoteca fornendo informazioni sulla collocazione dei dipinti nelle diverse sale. Tale ordine è riportato anche nell’*Handbook* del Murray, p. 422.

13 “A queste varie sale del piano superiore corrispondono nel piano inferiore le Scole. Sotto la Sala dell’Assunta sta la Scuola dell’ornato; sotto le sale della Statuaria, le Scuole di Architettura, Pittura e Nudo; sotto le Sale Nuove, le Sale dell’Anatomia, del Paesaggio e degli elementi di Figura; sotto le Sale Novissime la Scuola di Prospettiva. Invero Accademia e Galleria nacquero e crebbero qui legate e compenstrate per modo da considerarsi una sola e medesima cosa le due istituzioni, come un solo e medesimo edificio”. Dall’Acqua Giusti, “L’Accademia”, p. 56.

14 Si veda Tucker, *Guida*, pp. 14-15, 47n.

in modo selettivo, di voltarsi, di continuare, di evitare alcune sale ed ignorare alcuni dipinti, di fermarsi in altre sale e sostare davanti ad altri dipinti, di ritornare sui propri passi ed uscire. Lo spettatore avrà così seguito un percorso tra opere dal Tre al Cinquecento disseminate nelle Gallerie, componendo una traiettoria circolare e labirintica che ricorda quella che aveva concepito per la sua galleria ideale. La riorganizzazione virtuale degli spazi si basa su un controllo retorico che impiega gli elementi esterni ambientali, quali la luce e l'oscurità delle sale, come indicatori con significati multipli. Vediamo come viene messa in atto questa strategia.

3. Guardare nei recessi oscuri.

La *Guida* inizia con un condizionale ed un imperativo che stabiliscono, diremo, le coordinate del discorso:

Per prima cosa, se è bel tempo, *esci dal portone da cui sei appena entrato e guarda quello che ci sta sopra*. Sono tre opere di scultura tra le più preziose in questa città; opere autoctone, datate; appartenenti alla scuola di gotico severo che segna il principio della vita cristiana a Venezia, nella coscienza dei doveri reali che quella vita le imponeva. (XXIV, 149; tr. it., p. 73, il corsivo è mio)

La *Guida* si apre chiedendo al visitatore che avrà appena varcato il portone d'ingresso, di *ritornare indietro* per osservare quanto sarà stato trascurato per fretta o distrazione: l'incipit dà così la chiave di accesso ad una visita che si presenta come un percorso tra opere non viste, che richiede una correzione, una riconfigurazione dello sguardo per apprendere a "vedere". La condizione è poi che ci sia "bel tempo": non deve piovere per poter guardare le sculture in alto sulla facciata dell'edificio e ci dev'essere il sole per visitare le sale interne illuminate solo dalla luce naturale. Queste raccomandazioni apparentemente marginali sembrano voler mettere in allerta il visitatore sui fattori ambientali che condizionando e concorrono alla fruizione dell'opera d'arte.

Dopo aver portato l'attenzione del lettore alla scultura, testimonianza della prima arte veneziana, Ruskin lo introduce direttamente nell'edificio e davanti a due dipinti della Sala I: *L'incoronazione della Vergine* di Stefano Plebanus di Sant'Agnese e il *Polittico della Madonna* di Bartolomeo Vivarini, quest'ultimo presentato come contenente l'essenza dell'arte veneziana ("a picture that contains the essence of Venetian art"). Immediatamente dopo, con passo rapido – "Passagli sotto, attraverso la porta" egli intima al lettore – ci si ritroverà nella sala che laconicamente

chiamerà “la principale dell’Accademia”, vale a dire, come scopriremo presto, la Sala II, più nota come Sala dell’Assunta¹⁵.

Tappezzata di dipinti di epoche e di artisti vari, la Sala era stata immortalata dal dipinto di Giuseppe Borsato (1757-1822) *Commemorazione di Antonio Canova* (1824), ed alcuni decenni più tardi, negli anni 1860-70, dalle fotografie di Domenico Bresolin e poi di Carlo Naya, che vantano di essere i primi documenti fotografici dell’Accademia¹⁶. La ragione di questa attenzione particolare alla sala era la presenza dell’*Assunta* di Tiziano che campeggiava sulla parete centrale.

Scoperta fortunosamente dal Cicognara nella Basilica dei Frari, la “tavola meravigliosa” era nascosta e ignorata, come ricostruisce Zanotto, “ottenebrata” in un altare dal “poco lume che riceveva, e il fumo dei cerei e quel dell’incenso”, prima di venire ripulita e trasferita “nell’Aula magna della Reale Accademia, ove rifulge fra gli altri capi d’opera della Veneta Scuola qual sole fra le stelle minori”¹⁷. Ricostruzione che viene sinteticamente ripresa nell’*Handbook* del Murray, in cui si salutava il trasferimento del dipinto all’Accademia nella sua veste “new and bright”¹⁸.

Significativo appare dunque l’ingresso che Ruskin fa compiere al suo visitatore nella sala, evitando completamente di menzionare il dipinto, ed indicando invece “a black wall”, dove ‘giace il miglior Bellini dell’Accademia’¹⁹:

[...] ti troverai nella sala principale dell’Accademia, che ti prego di attraversare quieto fino ad arrivare alla finestra di fronte, alla sinistra della quale è esposto un dipinto di grandi dimensioni. Per via della posizione in controluce, ti sarà molto difficile vederlo ed ancora di più apprezzarne le qualità più raffinate. Anzi, non le potrai vedere affatto, ma forse solo intuire, latenti nel buio, per-

15 Murray, p. 423.

16 G. Borsato, *Commemorazione di Antonio Canova*, Venezia, Galleria Ca’ Pesaro. Per le foto di Bresolin e Naya si veda Filippin, pp. 243-44.

17 Francesco Zanotto, *Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia Veneta delle Belle Arti*, 2 voll. (Venezia, Giuseppe Antonelli, 1833-34), II, pagina non numerata. Zanotto, in una nota finale alla lunga trattazione, riferisce la fortuna di cui godette la pala: “tolta dall’oscurità [...] e posta all’Accademia da tutte le parti pervennero artisti insigini a ritrarla”, documentando anche la straordinaria circolazione dell’opera in litografie, incisioni e copie di maestri dell’Accademia e di pittori i cui committenti erano dall’imperatore di Russia dal re d’Inghilterra.

18 “In this picture Titian has employed the whole power of his palette, from his brightest and purest light to its richest and deepest tone. ...It is a glorious work, its power of colour is immense: far beyond that even of any other picture of Titian”. Murray, pp. 423-24.

19 Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e i santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano, e Ludovico da Tolosa* (Pala di San Giobbe).



Fig. 7.1 Carlo Naya. *Sala dell'Assunta*, Accademia di Belle Arti, Venezia.

ché tale oscurità è tutto l'onore che re, nobili e artisti d'Europa si curano di riservare a uno dei più grandi dipinti che siano stati mai eseguiti nel periodo artistico centrale della cristianità. Da solo merita un'intera galleria, con musicanti presi per l'occasione e tutto il resto; ma qui è schiacciato in un muro laterale, di nessuna utilità agli uomini: i suoi piccoli angeli musicanti rimangono invisibili e la loro musica non arriva al cuore di nessuno. È il miglior Giovanni Bellini che si trovi all'Accademia; il terzo in ordine di eccellenza in tutta Venezia e probabilmente al mondo (XXIV, 151-52; tr. it. p. 75).

Oscurità e invisibilità fungono da segni di un linguaggio prossemico che il visitatore dovrà decodificare e comprendere. La Galleria si presenta infatti come *spazio semeiotico* in cui ogni elemento concorre nella costruzione del senso dell'opera, dalla composizione sala, alla dinamica tra i dipinti, alla natura simbolica e spirituale che s'irradiava dagli edifici stessi. Nella seconda parte della *Guida*, Ruskin infatti tratterà delle tre fabbriche che formano il complesso della Carità, il magnifico 'agglomerato' dell'Accademia, invitando il lettore a meditare sul fatto che, dalle

spoglie del Convento, della Scuola Grande e della Chiesa della Carità, la città di Venezia avesse fatto sorgere la sua scuola d'arte e le sue Gallerie.

Ma ritorniamo alla Madonna del Bellini nella sua 'nicchia buia', notando che quasi tutti i dipinti su cui Ruskin conduce il lettore della *Guida* si trovano in posizioni più o meno inaccessibili allo sguardo. Ad un primo livello l'oscurità traccia una sorta di percorso alternativo a quello seguito dalle masse che invadono il museo, invitando a coltivare quella singolarità ed autonomia a cui mirava il programma educativo ruskiniano. Ad un secondo livello, essa è motivo di denuncia di una diffusa politica museale che determinava scelte di acquisizione e di valorizzazione delle opere²⁰. Ad un terzo livello, l'alone d'invisibilità che circonda opere di pregio e neglette, suggellandone il valore, si carica – diremo, inevitabilmente per Ruskin – di una valenza simbolica etico-religiosa, che riconosce nei capolavori nascosti dalla trascuratezza del mondo le figure dell'umiltà e della gloria cristiane.

Su queste associazioni si fonda il contrasto tra la Madonna del Bellini e l'*Assunta* del Tiziano, che Ruskin nomina immediatamente dopo. Diversamente dal Bellini, l'*Assunta* dominava la sala, raccogliendo davanti a sé una piccola platea con seggiole per coloro che volevano sostarvi dando le spalle alle altre opere attorno. Nella *Guida* Ruskin ricorda come, più di vent'anni prima, nell'*Indice veneziano* delle *Pietre di Venezia* (1853), egli avesse già sollevato il problema della sovraesposizione del dipinto: “[i]l viaggiatore è generalmente troppo colpito dalla grande *Assunzione* di Tiziano per prestare la giusta attenzione alle altre opere che si trovano in questa Galleria” (XXIV, 152, tr. it. p. 76)²¹, invitandolo a considerare “con sincerità quanto la sua ammirazione dipenda dal fatto che il dipinto è il più grande della sala e che contiene zone di colore acceso rosso ed azzurro blu” (ibid.). Nel 1877, ritornando a considerare l'opera, egli privava di ogni valore le dimensioni e i colori “accesi” del dipinto – “né le dimensioni né i colori sgargianti lo rendono neanche un pizzico migliore” – sostenendo che questa correzione fosse “necessaria” per potersi mettere nella disposizione adatta a “scoprire il valore delle opere di Bellini e di Tintoretto ben più profonde” (ibid.). Difetto dell'*Assunta* ora non era il colore troppo acceso, ma il fatto che non fosse abbastanza, poiché le grandi masse di scarlatto, cremisi e blu erano “eclissate” da un sommesso marrone scuro (ibid., p. 153). Egli riconosceva che la pala era “insuperabile”, “come saggio di pittura a olio e di quello che gli artisti chiamano ‘composizione’, perché rivelava una comprensione e una conoscenza perfetta sia del corpo umano in movimento sia delle prospettive del volto e dei rapporti tra ombra e colore nell'espressione della forma”, ma vi faceva difetto la

²⁰ Levi, pp. 74-75.

²¹ (XI.316) *Tintoretto secondo John Ruskin. Un'antologia veneziana*, a cura di Emma Sdegno (Venezia, Marsilio, 2018), p. 58.

religiosità dell'artista moderno, non animato più da quella fede ispirata dei 'primitivi' su cui si era rivolta la sua ricerca negli anni tardi: "[Tiziano] non crede affatto, in cuor suo, che l'Assunzione abbia mai avuto luogo":

[...] Anzi si trova avvolto da una strana tenebrosità e non sa perché; gli piacciono però i colori scuri e mette zone estese di marrone e di cremisi che va nel nero là dove i vecchi pittori avrebbero reso tutto vivace. Questo in pittura si chiama 'chiaroscuro'. Così si può anche chiamare una nube tempestosa nel cielo di primavera, ma il suo significato è ben più che luce e ombra (XXIV, p. 154, tr.it. p.77).

Brightness e darkness, luminosità ed oscurità, diventano ora categorie spirituali e tratti epistemici: "*bright*", acceso, è il colore dei dipinti dalle superfici dorate e luminose, cifra di un linguaggio dei mistici "pittori del cuore", appartenenti all'"epoca di Vivarini – arte lieta, innocente, più o meno elementare e puramente religiosa – che va dal 1400 al 1480" (XXIV, p. 155, tr. it. p. 79), chiaroscurale è l'arte della modernità, di cui lo spazio del museo diviene ora scenario. Dopo aver portato l'attenzione sulle zone di "tenebrosità" dell'*Assunta*, Ruskin rivolge lo sguardo a due "quadri scuri a destra e sinistra del Tiziano, sopra le porte", *La morte di Abele e l'Adamo ed Eva* del Tintoretto. Una corrispondenza si stabilisce tra l'oscurità dello spazio in cui sono esposti i dipinti, che il lettore ha ormai imparato a considerare come segnale valoriale nella grammatica 'inversa' dell'Accademia – dunque degni di nota – e i colori del dipinto stesso, che stanno a rappresentare la condizione moderna, in una descrizione che rende la condizione della Caduta, espressionisticamente sfocando e dissolvendo il soggetto dei due dipinti:

Oscurità visibile, con lampi che l'attraversano. La nube tempestosa ci sovrasta, con squarci di fuoco.

Sono dei Tintoretto; non se ne trovano di migliori; massimi esempi al mondo, per quel che ne so io, di ciò che si può reputare lavoro eccelso, per assoluta potenza pittorica [...]. Ti chiedo soltanto di notare che la pittura è diventata ormai un'arte cupa e non luminosa (*ibid.*).

Più di vent'anni prima Ruskin era stato folgorato da Tintoretto e, riconoscendone l'"assoluta potenza", aveva guidato i lettori del secondo volume dei *Pittori Moderni* (1846) nella Scuola di San Rocco e, nell'*Indice Veneziano* (1853), appendice alle *Pietre di Venezia*, aveva esteso la visita ad altri diciotto edifici veneziani,

compiendo un vero e proprio censimento dei teleri del pittore presenti in città²². La sua lettura allora evidenziava la spiritualità “penetrante” di Tintoretto nel farsi interprete fedele e visionario delle Sacre Scritture.

La particolare retorica della luce e dell’oscurità che compone la *Guida* si rivelerà particolarmente significativa se si confronteranno i riferimenti a queste, relativamente a quei luoghi, quali le Scuole, che ospitavano dipinti concepiti in funzione degli stessi edifici. Ad esempio, nel *Riposo di San Marco*, scritto negli anni della *Guida*, Ruskin rintraccerà connessioni significative tra soggetto e illuminazione, notando che la posizione della *Preghiera nell’Orto* di Carpaccio nella Scuola Dalmata degli Schiavoni sembra adatta a custodire il mistero di Cristo nel Getsemani:

Il quinto dipinto è nel recesso più buio della sala; e del tema più oscuro – l’Agonia nell’orto. Non l’ho mai visto in condizioni ottimali, né c’è bisogno che tu ti fermi di fronte ad esso, se non per notare l’estrema naturalezza dell’atteggiamento delle figure addormentate – con gli abiti tesi sotto di loro, a causa del rigirarsi inquieto nel sonno. Ma la figura principale è irrimediabilmente invisibile (XXIV, 343).

Analogamente, nel dipinto successivo, *La vocazione di san Matteo*, l’intensa luce naturale che investe la scena è evocata a completamento del quadro: “è visibile in una giornata luminosa e val la pena di attenderne una per vederlo, attendere che passi ogni assalto di tempo avverso” (*Ibid.*).

Se nelle Scuole luce e oscurità sono spesso elementi che, nella lettura di Ruskin, partecipano alla composizione del dipinto e dunque all’esperienza estetica e spirituale che egli ricostruisce per il visitatore, nelle Gallerie dell’Accademia, come si è visto, essi risultano essere elementi retorici che, nel discorso della *Guida*, segnano un percorso intermittente, fatto di scelte ed occultamenti, entro uno spazio sovrappopolato di stimoli sensoriali ed associazioni culturali. Un percorso che sollecita e provoca le capacità percettive ed intellettive del visitatore per giungere alla costruzione del senso dell’opera d’arte, in cui confluiscono e si sovrappongono a livello simbolico i piani politico e spirituale. Dinanzi al dipinto il lettore, se avrà compiuto correttamente il percorso, potrà intuire la natura dell’esperienza religiosa che ha originato il dipinto. Intessendo un discorso labirintico negli spazi delle Gallerie e investendo gli spazi stessi di una funzione espressiva, Ruskin tenta così di rendere

²² Per la lettura di Ruskin dei Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco si rinvia a *Tintoretto secondo John Ruskin. Un’antologia veneziana*, a cura di Emma Sdegno, Venezia, Marsilio 2018; sugli aspetti fisici dell’illuminazione della Scuola, si veda Rosella Mamoli Zorzi, “Dal buio alla luce: la Scuola Grande di San Rocco da Ruskin e James a Fortuny”, *Notiziario della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia*, 32 (2014), 49-73.

accessibile questo ultimo momento elusivo. E questa sua lezione, tutta svolta in un discorso solo apparentemente scarno e sbrigativo, ci sembra uno dei contributi tanto innovativi quanto ancora poco indagati, offerti dalle sue opere tarde.

Se Ruskin manifestò le sue riserve nei confronti dell'introduzione diffusa dell'illuminazione artificiale lo fece certo per i danni materiali che questa poteva ancora arrecare ai colori e alle tele, ma, per le ragioni che si è cercato di esporre in questo saggio, le sue riserve dovevano anche riguardare la componente simbolica che concorre nella percezione dell'opera d'arte. Vi si intuisce, il timore che l'imposizione di una retorica della luce artificiale potesse inibire la capacità del visitatore di riconoscere quella luce "latente nell'oscurità".

I musei sono ora illuminati quasi tutti con luce a LED, che, a seconda della regolazione, mette in evidenza particolari che di solito rimangono sullo sfondo (si veda la copertina). Ma era quello che gli artisti volevano che il visitatore percepisse?

Un gruppo di studiosi d'arte, di letteratura, ma anche di tecnici della luce, si pone questa domanda, esaminando le risposte di grandi scrittori, o di semplici visitatori, all'illuminazione di musei, gallerie, chiese, grandi case di campagna, quando non vi era la luce elettrica, ma solo la luce naturale, di solito assai scarsa, in pochi casi troppo abbondante, o quando veniva sperimentata la luce a gas. Ci si chiede anche perché molti musei decisero di usare la luce elettrica assai tardi nel Novecento, e si studiano le ragioni di questa resistenza alla luce artificiale.

Molto lavoro resta da fare, consultando gli archivi dei musei - i contratti, le ricevute - per vedere quali furono le diverse reazioni ai nuovi modi di illuminare gli spazi e le collezioni; questo è solo un inizio, che riguarda alcuni musei dell'Europa, dell'America del Nord, ma anche del Giappone. Un inizio che si spera generi altri studi.

In copertina: Tintoretto, *L'adorazione dei Re Magi*,
Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

ISBN 978-88-99851-16-3

Società Dante Alighieri
Piazza di Firenze, 27 - Roma



9 786899 851163