

LA TRIBUNA DEL BUONTALENTI
E LA TRADIZIONE DEL «LUME ALTO»

CARMELO OCCHIPINTI

In memoria di Paola Barocchi
ricordando le sue lezioni
sulla storia del collezionismo medico (1994-2001)

Secondo le intenzioni del granduca Francesco, la Tribuna degli Uffizi, in costruzione dal 1581, avrebbe dovuto rendere l'effetto di una misteriosa caverna, perciò ironicamente «vocata da Sua Altezza Serenissima la spelonca», come si legge sui registri di spesa del 1587, quando ormai la decorazione della «cupola della Galleria» era in fase di ultimazione¹. Gli stessi libri mastri ricordavano, tra l'altro, le grandi quantità di candele e di lucerne che Francesco I si era procurato per poter sovrintendere alle attività decorative della Tribuna anche nelle ore notturne: amante com'era delle tenebre, il Granduca aveva voluto che questo

Questo articolo, insieme a quello di Andrea Siniscalco (Dipartimento di Design, Politecnico di Milano) qui di seguito pubblicato, anticipa alcuni risultati delle attività di studio condotte nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022, *Darkscape Experience* (DSE), presentato dall'Università di Roma "Tor Vergata", in collaborazione con l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna (Marco Gaiani) e il Politecnico di Milano (Maurizio Rossi).

¹ La definizione è da intendersi «probabilmente in senso ironico», come puntualizzava Paola Barocchi (BAROCCHI, GAETÀ BERTELÀ 2002, I, p. 69, n. 236); cfr. CONTICELLI 2014, p. 155.

nuovo ambiente, ombroso eppure così riccamente ornato, evocasse in un certo senso le viscere del mondo, generose com'erano di materiali preziosi che di notte, alla luce delle torce, rifulgevano di una loro vita meravigliosa; invece di giorno lo spazio ottagonale della Tribuna doveva essere pervaso da una prodigiosa luminosità ipogea, tenue, avvolgente, riscaldata dai riverberi delle madreperle e delle foglie d'oro del soffitto. Era come se la luce esterna, filtrata dall'alto per riversarsi dolcemente nel sottostante ambiente buio, venisse purificata come l'acqua sorgiva, ripulita cioè dai mutevolissimi accidenti del giorno, nel suo incessante divenire². Un tale lume 'ideale' finiva per irrorare di luccicante splendore, esaltandoli nella loro minerale purezza, gli oggetti d'oro e d'argento, le pietre colorate, i coralli, i diamanti.

Non a caso la realizzazione di un simile progetto era stata affidata a un eccezionale 'maestro della luce' quale era Bernardo Buontalenti, che si era affermato nella corte medicea non solo come architetto, ma anche come scenografo, per i suoi strabilianti allestimenti teatrali e per le spettacolari feste notturne delle quali era regista³. Allora, la convinzione secondo cui il «lume alto» favorisse l'apprezzamento delle opere di scultura e di pittura – come

² Riporto qui, e nelle note successive, le osservazioni che Andrea Siniscalco mi ha trasmesso dopo aver letto una prima stesura di questo articolo: «I fenomeni qui descritti sono quelli di riflessione e assorbimento della luce. Accade che la luce del giorno, mutevole in intensità e direzione, è forzata al passaggio attraverso la lanterna e la cupola. Il "filtraggio" qui descritto è dato dal materiale che compone le madreperle e le foglie d'oro, che riflettono solo determinate lunghezze d'onda e ne assorbono altre. La luce è resa più uniforme (di un colore più "stabile") in termini di composizione spettrale. La modifica dello spettro della luce, però, non impedisce del tutto che si percepisca una sua direzionalità in funzione dell'ora del giorno (visibile anche dalle ombre proiettate dalle opere). Tuttavia, anche la direzionalità è attenuata dal fenomeno della "diffusione". Parte della luce riflessa è "sparpagliata" in tutte le direzioni dalle componenti diffuse dei materiali della cupola, mentre un'altra parte ha un andamento più rettilineo, per via delle componenti più "lucide", andando a rivelare il normale percorso del sole. Chiaramente (e fuori dal controllo umano) anche le condizioni meteorologiche, il cielo e le nuvole, modificano la luce in entrata (in termini di direzione e colore), influenzando il risultato finale. In sintesi, la luce che entra è molto variabile, ma viene resa più "stabile", dall'interazione con la lanterna e la cupola».

³ Rinvio, sull'argomento, a uno dei capitoli del mio libro in preparazione, dedicato alla storia dell'illuminazione delle opere d'arte.

a suo tempo Leonardo da Vinci aveva mostrato⁴ – dovette ispirare l'intero programma espositivo della Tribuna: al suo interno furono infatti trasferite, come attesta il famoso inventario del 1589, le più importanti opere pittoriche della collezione medicea, insieme ad alcuni marmi antichi e a un'infinita quantità di oggetti preziosi – *naturalia* e *artificialia* – che fino a quel momento erano stati custoditi all'interno degli armadi tenebrosi dello Studiolo di Palazzo Vecchio; in effetti lo Studiolo, prima di essere smobilitato, privo com'era di finestre, era stato accessibile solo al buio, sia di giorno che di notte, grazie alle candele la cui luce serviva a evocare le meravigliose esplorazioni, fatte a lume di fiaccola, degli ambienti sotterranei della Domus Aurea.

Ma una siffatta idea di «spelunca» delle meraviglie – che non può non farci ripensare a quell'oscura «grotta» dove Isabella d'Este aveva a suo tempo raccolto le proprie anticaglie – dovette essere presto dimenticata a Firenze, probabilmente per via delle diverse predilezioni del nuovo granduca Ferdinando, incline, più del fratello, alle pubbliche manifestazioni di fasto e magnificenza. Così già nel 1591 Francesco Bocchi, nella sua guida della città di Firenze, non si serviva più del vocabolo «spelunca» per riferirsi alla Tribuna. Secondo lui, l'architettura buontalentiana era perfettamente funzionale alla valorizzazione di un così inestimabile patrimonio di oggetti d'arte, i cui pezzi più rappresentativi si trovavano posti al di sotto della cosiddetta «cupola», dalla simbolica forma ottagonale⁵: lo stesso termine «tribuna», associato a «cupola», evidenziava una sorta di sacralità di quello spazio che era inteso come «ricetto di cose rare e preziose», tale da rispondere al «sommo pregio che dentro doveva essere guardato»; ad avvalorare ulteriormente la sacralità del luogo era, al centro del pavimento, proprio al di sotto della cupola, un «tempietto» anch'esso

⁴ Devo anche qui rinviare ad un capitolo del mio libro in preparazione, alcune anticipazioni del quale sono state date in OCCHIPINTI 2022 e OCCHIPINTI 2023.

⁵ BOCCHI 1591, p. 51: «Nel mezzo della Galleria è una cupola, la quale da tutti è chiamata Tribuna, scompartita in otto faccie, et ha di diametro braccia X, divisata col disegno di Bernardo Buontalenti con bellissima vista. Era cosa ragionevole, posciachè dovea esser ricetto di cose rare et preziose che fosse fatto questo luogo altresì con ottima architettura, et, come avviene, rispondesse al sommo pregio che dentro dovea esser guardato».

ottagonale, realizzato su progetto di Buontalenti con la collaborazione di Giambologna; gli oggetti preziosi che erano custoditi dentro i suoi cassetti dovevano essere scrutati con l'aiuto del lume di candela, proprio come avveniva dentro l'ormai smontato Studiolo.

Ebbene «sotto alla volta della cupola», continuava Bocchi, «sono otto finestre di bellissimo artificio, commesse, perché facciano lume più purgato, di cristallo orientale»: considerata la grande importanza che assumeva l'«atto di vedere» in rapporto a certe specialissime condizioni di visibilità che si creavano dentro la Tribuna, è inevitabile ritenere che i vetri, detti di «cristallo orientale», non solo non fossero perfettamente trasparenti, ma che per di più apparissero, almeno in parte, colorati, perché potessero «purgare», appunto, la luce del giorno, rendendola soffusa, morbida, uniforme, e purandola dai condizionamenti delle giornate nel loro mutevole fluire⁶; non dimentichiamo, d'altronde, l'accezione dantesca del termine «purgare», considerato come quel «lume» dovesse condurre lo spettatore, immerso dentro una dimensione separata da quella del quotidiano divenire, alla contemplazione dell'eterna bellezza, dell'Idea. In effetti, dai documenti del 1586 ricaviamo che i vetri delle finestre erano composti dai cosiddetti rulli veneziani, cioè da quelle tessere rotonde di vetro soffiato, di spessore irregolare, variamente colorate («più spere veneziane a due telai aovati, che vanno alli aovati della Cupola, cioè finestrin») ⁷. La luce probabilmente mielata⁸ che così ne veniva filtrata

⁶ Così commenta Andrea Siniscalco, dopo aver letto la prima stesura di questo articolo: «Probabilmente questo “cristallo orientale” non era perfettamente trasparente ma poteva essere, almeno in parte, colorato; in questo caso l'assorbimento della luce sarebbe dovuta avvenire per trasmissione, anziché riflessione. La luce passava attraverso il cristallo e si colorava (sottraendo alcune lunghezze d'onda alla luce del sole, che le possiede tutte). Inoltre, se il cristallo non fosse stato perfettamente trasparente, ma anche lievemente “torbido”, la luce passando sarebbe stata diffusa, andando (di nuovo) ad attenuare la direzionalità della luce naturale».

⁷ BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, p. 69, nota 236.

⁸ Riporto qui di seguito il commento che mi ha fatto avere Andrea Siniscalco dopo aver letto la prima stesura di questo articolo: «Questa luce “mielata”, immagino di color vagamente ambrata, “filtrata” dalle finestre, veniva riflessa e ulteriormente diffusa dalle pareti di velluto rosso. Ora va considerato che questa luce filtrata era povera nelle

doveva poi interagire con le pareti che erano rivestite di sontuoso rosso⁹, col risultato di esaltare le opere di pittura e scultura, facendole apparire, come osservava Bocchi, «straordinariamente meravigliose»:

et perché sia la vista più nobile et più sovrana, sotto alle finestre d'ognintorno è coperto il muro di velluto rosso, quasi insino al piano, onde gran numero di piccole statue di marmo, di bronzo, di argento, di agate, di diaspro, di turchino così ben dentro vi campeggia, così con magnificenza riluce ogni altro ornamento che è di diversa spezie, che né veder l'occhio sembante più regio, né pensar puote l'animo ornamento più pregiato¹⁰.

Quel rosso, infatti, colorava l'aria, cosicché ogni oggetto che si trovasse inserito dentro una tale atmosfera apparisse avvolto come da una luce maestosa e regale, in virtù di uno specifico meccanismo percettivo che rendeva «la vista» «più nobile e sovrana», dinanzi a così numerose e importanti opere d'arte. Di certo, dunque, il rosso della Tribuna – non diversamente dal «paramento di damasco rosso di Lucca» che rivestiva le pareti della Galleria del Casino di San Marco, né diversamente dal broccatello

lunghezze d'onda più fredde (blu-verde), e veniva riflessa (in modo diffuso) senza problemi dal velluto rosso. Rosso che assorbiva ulteriormente la luce fredda che poteva essere “sfuggita” alle finestre (che non sono dei filtri perfetti). Il risultato era che gran parte della luce che raggiungeva le opere in modo diffuso aveva una tonalità calda, forse come quella di una fiamma. Nell'osservare tutto ciò vanno però considerati due fattori: il primo è che non tutta la luce presente nell'ambiente veniva completamente modificata (la luce che non incideva sul velluto, ad esempio); il secondo è che il sistema visivo umano “appiattisce” le dominanti cromatiche, consentendoci di percepire i colori anche sotto luci che non sono bianche (fenomeno chiamato “colour constancy”). L'atmosfera apparirà sicuramente più calda (avvolgente, rasserenante, confortevole) suscitando una percezione completamente diversa che quella che avremmo nel caso di un'illuminazione fredda (che richiama più all'attenzione, all'essere attivi e pronti).

⁹ «Il campo della cupola della Tribuna è di color vermiglio, bellissimo, di lacca, incrociato di madreperle» (BOCCHI 1591, p. 53). Gli inventari contemporanei indicano la presenza di «un paramento di velluto rosso foderato di tela rossa con sua pendenti attorno da capo di telletta d'oro gialla piana con frangietta attorno a detti pendenti d'oro e seta rossa, in teli n. 66 di tutta altezza e un sopraporto di teli 2, alto detto paramento dalla prima cornice in giù braccia 8 incirca et una portiera di velluto simile, foderata simile, di teli 3, alta braccia 4» (BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, p. 108).

¹⁰ BOCCHI 1591, p. 51.

rosso e giallo delle pareti del Corridoio di Levante degli Uffizi¹¹ – non serviva necessariamente a simboleggiare il fuoco – come aveva ritenuto Luciano Berti immaginando un programma iconologico basato sulla commistione tra gli elementi¹² – ma era funzionale a una precisa modalità di visione e di fruizione delle opere d’arte.

Come del resto Bocchi osservava, un’atmosfera così intensamente avvolgente, resa tale dal rivestimento rosso delle pareti, induceva a credere che persino le statue di bronzo e di argento si animassero, mosse dai variabili riflessi della luce, a seconda dei movimenti dello spettatore, anche lui avviluppato dalla calda penombra dell’ambiente:

Oltra le statue di bronzo, di incredibile artificio, campeggiano in sul palchetto riccamente, sopra certi archetti, alcune figure di argento effigiate per le Fatiche d’Hercole, di mano di Giambologna, le quali et per somma industria et per nobile invenzione et per isquisita bellezza sono senza pari, perché il color dell’argento nel campo rosso di velluto, le figure bellissime verso di sé, la vivezza de’ gesti, l’atteggiar la persona mostrano sembianza di vero, che né vista si puote per lo pregio più ricca, né più bella imaginare per artificio¹³.

Pure i dipinti dei più grandi maestri moderni – «di Raffael da Urbino, di Andrea del Sarto, di Iacopo da Puntormo, di Lionardo da Vinci, del Tiziano», come venivano menzionati da Bocchi – dovevano rivelarsi nella loro più stupefacente «vivezza», esposti sotto una così eccezionale condizione di luce. Spicca naturalmente, data la rarità dei suoi dipinti, il nome di Leonardo: ben due sue opere erano esposte nella Tribuna, oggi entrambe perdute ma ricordate nell’inventario del 1589, una *Madonna col Bambino e l’Agnello*, e una *Predica del Battista*, prodotte entrambe dalla bottega vinciana sotto il controllo e con la partecipazione del maestro. Del resto, l’obiettivo di un simile allestimento museografico era quello di valorizzare, all’insegna del “paragone”

¹¹ BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, p. 75.

¹² BERTI 1970 p. 4.

¹³ BOCCHI 1591, p. 53.

leonardiano, le due arti “sorelle” della scultura e della pittura, ma contemporaneamente di esaltare le arti minori, nella varietà delle rispettive manifatture e nella preziosità dei più diversi materiali. Come nel 1586 ebbe a scrivere uno dei poeti di corte, Giovanni Cervoni da Colle, sotto la Tribuna pareva proprio di trovarsi dentro una dimensione altra, distinta da quella reale, e più divina che terrena:

la Cupola anco vidi e vidi l'arte
Ch'avanza la natura, poiché quella
ha del celeste più che del terreno [...]
Io sentia venir meno
la parte sensitiva e l'intelletto
nel mirar sì miracoloso oggetto¹⁴.

Riferendosi con queste parole alla gara tra «arte» e «natura» – l'«arte» ricondotta all'ingegno celeste, la «natura», invece, associata alla terrena fisicità della materia – il poeta non faceva altro che alludere al programma iconologico della Tribuna, incentrato sull'idea di una straordinaria comunione del Cielo con la Terra, in forza appunto della potenza vivificante di quei purissimi rivoli di luce¹⁵, nel modo in cui essi interagivano con gli elementi, posandosi sui materiali, fino in certi casi a penetrarvi per infondervi

¹⁴ BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, p. 73.

¹⁵ Così commenta Andrea Siniscalco: «Mi permetto di condividere un pensiero che può forse apparire tecnico, ma non lo è del tutto. Qui si parla di “rivoli purissimi”, e in precedenza di “luce purificata”. Tuttavia, la luce è energia. Si tratta della parte visibile di un ampio spettro di radiazioni che hanno numerosi effetti sull'essere umano. Quest'energia può essere innocua o dannosa (anche mortale) ma, dal momento che siamo sopravvissuti alla selezione naturale, la luce (che è solo parte della radiazione esistente) non è mai “impura” o “sporca”. Il modo di ottenerla magari sì, ma l'energia in sé, difficilmente. La terminologia utilizzata è orientata a simbolizzare un “distillare” attraverso degli artifici una luce con delle proprietà tali da ottenere uno specifico effetto. Ma la luce che viene “scartata”, perché fredda o meno stabile, è comunque una componente importante nella vita degli esseri umani e, talvolta, può anche essere utilizzata con successo nell'illuminare gli artefatti (ad esempio porcellane, gemme, metalli). Mi è comunque chiaro che il termine “purgato” ha una valenza più ampia in questo contesto, anche se all'atto pratico si tratta di un’“armonizzazione” della luce».

il guizzo luminoso della vita¹⁶. E come a rafforzare una siffatta unione tra «arte» e «natura» – ovvero tra Cielo e Terra – la lanterna aperta in cima alla cupola buontalentina era dotata di una raffinata segnaletica dei venti, nonché di un orologio zodiacale dove un sottile rigagnolo di «lume solare» passando «per certo luogo forato» indicava le figure delle costellazioni¹⁷. Niente di più sorprendente, insomma, di quei raggi di «lume purgato» discendenti dal cielo per andare nientemeno che ad animare, pure nell'ombrosità sotterranea della Tribuna, i quadri e le statue di marmo, d'argento, di bronzo.

La fama della Tribuna e del lume «all'italiana»

Tra Sei e Settecento la Tribuna continuò a fungere da scrigno eccezionale, contenitore degli oggetti più preziosi delle collezioni medicee. E non tardò a esser presa a modello pure fuori dall'Italia, in considerazione di quel suo «lume ideale», come pure dell'incantevole semioscurità che vi si creava. Per esempio, alla metà del XVIII secolo il grande conoscitore parigino Pierre-Jean Mariette avrebbe definito una simile condizione di lume come «all'italiana»¹⁸: così ebbe a scrivere nel saggio da lui composto alla morte del facoltoso collezionista Pierre Crozat, nel 1740, per descriverne l'ingente eredità che stava per disperdersi. Mariette, in particolare, osservava come all'interno del *cabinet* principale dell'Hôtel Crozat, illuminato solo da un lucernaio aperto in cima alla volta, si ricreasse una straordinaria illuminazione diurna

¹⁶ Così commenta Andrea Siniscalco: «Questo fenomeno è probabilmente quello che viene chiamato “subsurface scattering” (o translucenza). La luce entra nei corpi e si diffonde al loro interno per poi riuscirne. I materiali che consentono questo fenomeno sono solitamente i non conduttori, plastiche gomme, certe pietre (famoso il marmo), cere, lacche, la stessa pelle degli esseri umani produce questo fenomeno; la luce si colora degli strati più profondi del derma ed esce del colore tipico della pelle. Chiaramente, osservare un oggetto che ha quest'interazione con la luce, lo rende più vivo, in quanto modificando la posizione della luce, cambia anche l'apparenza dell'oggetto».

¹⁷ BOCCHI 1591, p. 53.

¹⁸ Cfr. OCCHIPINTI 2013, p. 148.

simile a quella che contraddistingueva il «famoso ambiente della galleria del Granduca di Firenze, chiamata la Tribuna»¹⁹.

Nel frattempo anche Francesco Algarotti, che tra i primi, alla metà del Settecento, aveva elaborato una riflessione sulle funzioni e le specificità del moderno spazio museale, rilanciò le idee di tradizione cinquecentesca, di ascendenza leonardiana-serliana, sul «dume alto». In una sua ben nota lettera, datata Riolo, 28 settembre 1759, il conte veneziano descrisse l'innovativo progetto di museo che sognava di istituire a Bologna, presso San Domenico: un «gran museo destinato a contenere statue e pitture», nello stesso modo in cui «io aveva altre volte immaginato per il re di Polonia»; ebbene, i percorsi espositivi di questo museo si sarebbero dovuti dispiegare lungo una successione di salotti e gallerie, cioè corridoi, conducenti a un gran «salone» dove sistemare gli oggetti più preziosi del museo: «Queste ale erano così fatte per collocarvi le più belle statue e pitture: le quali, ricevendo il lume d'alto, sarebbero comparse vieppiù belle ancora; come si può vedere nella Tribuna di Firenze, e come praticato avea Rubens nella Rotonda che si fabbricò in Anversa, con un solo occhio in cima per riporvi il suo museo»²⁰.

Ancora più tardi, nel 1789 a Parigi, mentre infuriava la Rivoluzione francese, anche i professori dell'Académie Royale de peinture et sculpture intesero ispirarsi al modello della Tribuna fiorentina nel momento in cui presero la decisione, dopo ampi dibattiti, di oscurare le finestre laterali che si aprivano sulle pareti del Salon Carré per aprire un lucernaio sul soffitto. Tale decisione rese il Salon Carré il più moderno spazio espositivo d'Europa; in effetti, gli stessi accademici dichiararono allora di aver voluto attuare una «rivoluzione» pure nelle arti, perché la nuova illuminazione zenitale del Salon avrebbe assicurato a tutte le opere le giuste condizioni di luce, senza che vi fossero – come fino a quel momento si era verificato – pareti meglio illuminate e pareti in controluce, e di conseguenza artisti privilegiati e artisti

¹⁹ OCCHIPINTI 2013, *Appendice* XXIII, 17, pp. 459-464, da MARIETTE 1851-1853, II, pp. 43-53.

²⁰ OCCHIPINTI 2013, pp. 338-344, da ALGAROTTI 1792, pp. 89-100.

svantaggiati. Il «dume alto», insomma, era in un certo senso “democratico”, ma per ciò stesso rivoluzionario!²¹

A Firenze intanto la meravigliosa ombrosità della Tribuna – diventata, così, tradizionalmente distintiva – veniva rispettosamente preservata grazie all'utilizzo di certe spesse cortine le quali servivano a filtrare e colorare la luce che si riversava, dall'esterno, nello spazio espositivo e che, a sua volta, si caricava del sontuoso rosso delle pareti. La funzione di tali tendine era anzitutto quella di impedire che la luce del sole entrasse all'interno della Tribuna senza essere «purgata», per usare lo stesso vocabolo suggerito da Bocchi. In effetti, l'uso di tali cortine, come testimoniano le più antiche illustrazioni del XVIII secolo, nonché le prime fotografie ottocentesche, verrà per lungo tempo meticolosamente osservato fino a quando, nel XX secolo, tutte e otto le tendine non furono rimosse, perché ritenute ormai inopportune, stando almeno alle mutate abitudini percettive e, dunque, ai nuovi modi di fruizione delle opere d'arte.

Nel ben noto dipinto di Giulio Pignatta, datato intorno al 1715²², le tendine non si scorgono, ma se ne percepiscono gli effetti, tant'è che il rosso della parete sembra accendersi quasi fosse di per sé luminoso (ben diversamente da come accade oggi, a causa dello sgradevole effetto di controluce che fa apparire le pareti molto più scure e buie, a contrasto con la luce, talvolta abbagliante, che fa irruzione nella Tribuna attraverso le finestre aperte)²³. Nel dipinto del Pignatta vediamo messi magnificamente in risalto, sulla parete rossa, gli intagli dorati della cornice del *Tondo Doni*, come pure gli ornamenti delle cornici di tutti gli altri quadri, mentre la *Venere de' Medici* pare colorarsi di una sua carnosa sensualità. A rendere un così suggestivo effetto di lume diurno contribuiva, com'è facile immaginare, l'apertura delle cortine di un'unica

²¹ Rinvio, anche su questo argomento, a uno dei capitoli del mio libro in preparazione, dedicato alla storia dell'illuminazione delle opere d'arte.

²² Collezione privata, in prestito al Castle Museum and Art Gallery, Norwich. Cfr LEO-NELLI 2020, p. 207 e fig. 2.

²³ Così commenta Andrea Siniscalco: «Cito dalla specifica tecnica UNI CEN/TS 16163 “Conservazione dei beni culturali – Linee guida e procedure per scegliere l'illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni”: “Il bagliore si ha quando sistemi di illuminazione, finestre o altre sorgenti di luce, viste direttamente o di riflesso, sono troppo luminosi rispetto alla luminosità generale del campo di vista. È importante eliminare i bagliori dalle sorgenti di luce e anche i riflessi, poiché vanno a detrimento della visibilità. Il bagliore può compromettere la visione (abbagliamento) o causare disagio visivo (bagliori fastidiosi)”».

finestra, situata alle spalle dell'osservatore, mentre le altre finestre rimanevano oscurate.

Altre antiche illustrazioni sembrano restituire una ben diversa situazione atmosferica, avendovi l'artista scelto di ritrarre la Tribuna mostrando al suo interno la cosiddetta luce di "taglio", ovvero quel fascio proveniente dall'alto, dall'unica finestra lasciata, appunto, con le tendine aperte. Così per esempio si vede nel disegno eseguito nel 1739 da sir Roger Newdigate nel più antico dei suoi taccuini fiorentini²⁴. Numerose raffigurazioni d'inizio Ottocento ci mostrano la stessa luce di taglio, quasi a voler ricollegare la Tribuna al ricordo dell'ammirabilissimo fascio di luce del Pantheon.

Invece nel famoso quadro di Johann Zoffany conservato a Windsor, risalente alla seconda metà degli anni settanta del Settecento, torniamo a vedere le tende rosse tenute rigorosamente chiuse: ma nonostante ciò, la luminosità che si diffonde nello spazio della Tribuna sembra essere tale da permettere una visione chiara e minuziosa di tutti i quadri, delle statue, degli oggetti piccoli, così da esaltare – illuministicamente – l'enciclopedica varietà della collezione. Lo spazio ottagonale sembra al tempo stesso dilatarsi inverosimilmente, nel quadro di Zoffany, e l'oro delle cornici assumere una valenza davvero straordinaria²⁵.

Ebbene, quanto fossero importanti le tendine sulle quali ho voluto soffermarmi ce lo avrebbe fatto capire Luigi Lanzi, che di lì a poco contribuì al riallestimento dei percorsi espositivi degli Uffizi per renderli più razionali e moderni; tra l'altro furono allora rimosse, sugli ultimi anni del Settecento, le mensole buontalentiane, eliminati gli armadi a muro, chiusa la nicchia grande e sfrondata il numero dei dipinti appesi alle pareti per lasciarvi solo quelli più rappresentativi²⁶. Ma nonostante tutte queste considerevoli trasformazioni, volte a modernizzare lo spazio espositivo, le tendine si decise di mantenerle, perché grazie ad esse la luce diurna si potesse graduare e direzionare, onde favorire nelle diverse ore del giorno un adeguato apprezzamento dei valori materiali e cromatici dei quadri e delle statue anche da parte degli allievi dell'Accademia che entravano nel museo per studiare. Come infatti nel 1782 scrisse Lanzi, nello spazio della Tribuna («alto, cerchiato intorno da gran numero di finestre»), «col ministero delle tendine» si dava «ad ogni oggetto que' gradi appunto di luce, che a ben vederlo e a ben disegnarlo son richiesti»²⁷. Insomma, a seconda dei movimenti del sole dovevano opportunamente chiudersi le tendine, lasciandone aperta una sola, così da evitare le fastidiose

²⁴ CONTICELLI 2015, pp. 90-127.

²⁵ Sul dipinto di Zoffany si vedono le considerazioni proposte più oltre.

²⁶ BERTI 1970, p. 12.

²⁷ LANZI 1782, p. 170. Il passo è citato e discusso in ACIDINI 2019, p. 228.

conseguenze del controllo che rendono oggi pressoché inguardabili alcuni dei quadri esposti²⁸.

Nel 1813, la guida francese della *Galerie Impériale de Florence* dedicava diverse pagine alla Tribuna e ai suoi tesori. Di questo ambiente si evidenziava una certa sacralità, trattandosi come di un «cabinet dont les connaisseurs n'approchent qu'avec une sorte de recueillement et peut-être d'adoration»²⁹; a suscitare un simile sentimento, che si potrebbe definire quasi di 'timor sacro', era anche l'illuminazione interna del luogo: la disposizione delle piccole finestre favoriva, come l'autore della guida non mancava di ribadire sulla scorta di Lanzi, l'opportuna regolazione e direzione della luce secondo le esigenze più diverse («la disposition des jours, que des fenêtres donnent par le moyen des rideaux autant qu'il en faut pour voir chaque morceau»³⁰). Al posto della *Venere de' Medici*, trasferita per volere di Napoleone a Parigi, la guida segnalava allora la *Venere Italica* di Canova, situata sotto queste stesse condizioni di lume ideale che, a detta degli osservatori, esaltavano la potenza sensuale dell'incarnato della figura, rendendone «les countours [...] délicats, doux, charnus [...]»³¹.

Ma, poi, non sorprende come le illustrazioni ottocentesche e le più antiche fotografie continuassero a ritrarre la Tribuna preferibilmente con le tende chiuse: possiamo tutt'al più immaginare che una sola delle otto finestre, naturalmente quella alle spalle del fotografo, avesse la tenda aperta. Se a fine Settecento le tende erano rosse, ad un certo momento alcune illustrazioni a colori d'inizio Ottocento ce le mostrano verdi, forse per ricordare il colore verde dei parati del Salon Carré del Louvre. L'interazione del rosso e del verde doveva, probabilmente, contribuire a ottenere una luce più pura, più «purgata», essendo il verde complementare

²⁸ Rinvio, a proposito di tali effetti del controllo, alle considerazioni presentate da Andrea Siniscalco nell'articolo da lui pubblicato in questo stesso fascicolo di «Horti Hesperidum».

²⁹ *GALERIE IMPÉRIALE DE FLORENCE* 1813, p. 4.

³⁰ Ivi, p. 155.

³¹ Ivi, p. 155. Canova non volle che la propria *Venere* occupasse esattamente lo stesso posto lasciato dalla *Venere Italica*, «voulant indiquer peut-être par une telle modestie qu'elle s'approchait beaucoup de la première».

del rosso, dunque tale da attutire il rosso e, in un certo modo, neutralizzarlo³².

Solo verso la fine dell'Ottocento, come vedremo, in concomitanza con i profondi mutamenti delle abitudini percettive provocati dalla dirompente affermazione della luce elettrica, una così tipica semioscurità, avvolgente, protettiva, emozionante, avrebbe iniziato ad apparire nientemeno che desueta, addirittura irriparabile nei confronti dei capolavori artistici, specialmente agli occhi di tanti visitatori stranieri, abituati ormai ai moderni sistemi di illuminazione delle grandi città americane e inglesi.

L'Italia ottocentesca. Tra arretratezza culturale e nuove abitudini percettive

Mentre le grandi capitali d'Europa e d'America si riempivano di luci elettriche lungo le strade, dietro le vetrine dei negozi, intorno ai monumenti pubblici, dentro i musei, l'Italia pareva sprofondare in una sempre più oscura arretratezza industriale e, dunque, anche culturale³³: l'equazione – tipicamente settecentesca – tra la modernità dei tempi e la capacità tecnologica di produrre un'illuminazione chiara, potente, a basso costo si era tanto profondamente radicata, al punto che, nella seconda metà dell'Ottocento, ai visitatori stranieri pareva un fatto indecente, persino scandaloso, che le bellezze artistiche di cui l'Italia era così ricca dovesero, al calar della sera, scomparire nel buio. Ma pure di giorno molti degli ambienti interni delle antiche chiese, dei palazzi e dei musei si rivelavano inaccettabilmente tenebrosi – stando, proprio, alla mutata sensibilità dei tempi – mentre le più pregevoli

³² Così commenta Andrea Siniscalco: «Il rosso e il verde sono due colori complementari. Secondo Michel-Eugène Chevreul, i colori complementari affiancati creano quello che lui nominò contrasto simultaneo. Si tratta di una particolare condizione che permette ai colori di apparire particolarmente saturi per via del funzionamento dei fotorecettori nella retina. Il lato negativo di questa particolarità è che se i colori che si affiancano non sono complementari, si verrà a creare una certa dissonanza nella percezione».

³³ Su questo vastissimo tema, bisogna rinviare ai saggi pubblicati nella raccolta *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019.

opere d'arte che l'oscurità aveva da sempre custodito sembrava che volessero sfuggire agli sguardi dei moderni turisti.

Frattanto la disciplina della storia dell'arte, che ambiva a diventare scientifica ed essere, per ciò stesso, al passo coi tempi, stava iniziando a trarre grande vantaggio dall'uso della luce elettrica, oltreché, ovviamente, dei faretti fotografici. Avvenne dunque che i moderni storici dell'arte si posero come obiettivo quello di tirar fuori dall'ombra – letteralmente – una grande quantità di capolavori artistici, che erano stati dimenticati e che, quindi, parevano sprofondatai, appunto, nell'oscurità del passato; d'altronde ancora oggi noi storici dell'arte ci serviamo di espressioni come “fare luce”, nel senso di “recuperare dall'oblio”, riferendoci ad opere d'arte la cui fama ci sembri essere stata oscurata dal tempo. In questo modo non ci rendiamo conto, tuttavia, di confondere la “luce” metaforica della fama, da un lato, con l'illuminazione di un'opera d'arte, dall'altro (e rischiamo, per di più, di fraintendere il senso della famosa terzina dantesca: «e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura» [*Purg.* XI, vv. 94-96]). Con questo intendo dire che tendiamo forse a non avvederci – ora che i tempi sono cambiati – come la luce potente, straordinariamente isolatrice e decontestualizzante di cui gli storici dell'arte iniziarono a servirsi al principio del XX secolo, riesca ai nostri occhi talvolta di ostacolo, anziché favorire il recupero della memoria. Perché, insomma, la luce della storia dovrebbe essere cosa diversa dalla luce della tecnologia: motivo per cui già da qualche tempo insisto nel dire che per far luce sul passato bisognerebbe anzitutto spegnere le luci della modernità e, così, riabituarci al buio, perché solo in questo modo sapremo cogliere l'insegnamento che la storia ci offre, per ridare alla luce il giusto valore, nel rispetto dei luoghi e delle epoche³⁴.

³⁴ Così commenta Andrea Siniscalco: «Il discorso sul rapporto fra luce e ombra è molto antico e tuttavia molto attuale. Ogni volta che si vuole illuminare qualcosa per un grande pubblico, la tendenza più diffusa è quella di sovra illuminare. Il problema è che il nostro sistema visivo a bassi livelli di illuminazione ci consente di distinguere differenze di pochi lux (unità di misura della luce sulle superfici), ma aumentando la quantità di luce, la nostra sensibilità ne risulta grandemente compromessa, al punto che non siamo più in grado di percepire differenze considerevoli. Così, in ambito commerciale,

Nessuna meraviglia che ad accorgersi, tra i primi, di un'Italia sgradevolmente buia era stato uno dei pionieri dell'utilizzo delle nuove tecnologie negli spazi espositivi: Rembrandt Peale, il cui museo privato, a Baltimora, era diventato famoso per via del suo modernissimo impianto di illuminazione a gas – che nelle illustrazioni dell'epoca appariva non molto diverso da certi mostruosi fornelli da cucina di ristorante – tale da consentire stupefacenti visite serali. Ebbene Peale tra il 1829 e il 1830 era venuto in Italia. E a Firenze pensò di prendere di mira nientemeno che la Tribuna degli Uffizi, di cui non riusciva proprio ad apprezzare quella sua luce tradizionale che gli pareva essere, addirittura, «ingiuriosa», per il fatto che, secondo lui, essa impediva un'adeguata fruizione delle opere d'arte («The little windows that surround the cornice [of the Tribuna] afford an imperfect or injurious light upon most of the objects»³⁵). Probabilmente Peale immaginava l'Arrotino illuminato coi fornelli a gas...

Poco più in là, nel 1836, era Venezia a rivelarsi, come mai prima era accaduto, nella sua impenetrabile oscurità, «plongée dans un sommeil de mort»³⁶, come ne scrisse Marie Constance Albertine de Montaran nel suo resoconto di viaggio.

Ancora più tardi, nelle pagine di *The Autumn in Florence* (1874), incluse nelle *Italian Hours*, Henry James si richiamava alla «strong American light», cioè al modo strabiliante con cui erano illuminate le città americane; e lo faceva per rimarcare l'oscurità dei musei italiani: a Firenze Botticelli si perdeva deplorabilmente nel buio («I noted here [*scil.* nelle Gallerie dell'Accademia], on my last occasion, an enchanting Botticelli so obscurely hung, in one of the smaller rooms, that I scarce knew whether most to enjoy or

l'illuminazione degli spazi diventa una gara a chi “urla più forte”. La cosa si evince anche dalla scala dei valori di illuminamento suggeriti per percepire differenze luminose riportata dalla UNI EN 12464-1, dove è evidente che al crescere dei valori, serve più luce per percepire le differenze: 5 - 7,5 - 10 - 15 - 20 - 30 - 50 - 75 - 100 - 150 - 200 - 300 - 500 - 750 - 1 000 - 1 500 - 2 000 - 3 000 - 5 000 - 7 500 - 10 000. Ai miei studenti amo sempre citare il passaggio della canzone “Englishman in New York” di Sting “At night a candle’s brighter than the sun”.

³⁵ PEALE 1831, pp. 202-205, citato in CIACCI 2019, p. 247.

³⁶ DE MONTARAN 1836, p. 258, citato in BELTRAMI 2019, p. 100.

resent its relegation»³⁷), mentre la penombra delle sale di Palazzo Pitti sembrava non rendere giustizia dell'eleganza di Andrea del Sarto. Vero, però, che quella semioscurità, definita col meraviglioso ossimoro «rich insufficient light»³⁸, faceva pensare a certe eleganti atmosfere d'altri tempi, all'interno di quegli stessi appartamenti dove avevano abitato i principi medicei: il visitatore moderno cui era concesso di accomodarsi sulle poltrone di damasco, e di poggiare i gomiti sulle tavole di malachite, godeva del privilegio di vivere come dentro un romanzo. E infatti diverse scene di *Ritratto di signora* (1881) si ambientavano nei musei italiani, al cui interno l'atmosfera appariva antica e sempre ombrosa, avvolgente, soffusa. In un certo senso i musei sembrava che dovessero rimanere fuori dal tempo, in quanto esclusi dal contemporaneo progresso tecnologico. E così, per esempio nei Musei Capitolini, in particolare nella Sala del Gladiatore, Henry James ambientò una delle scene del suo romanzo, in una penombra che, con un altro bellissimo ossimoro, era detta «luminosa», quasi che a illuminare le opere d'arte non fosse la luce del giorno, bensì l'ombra del museo («l'atmosfera romana è uno squisito tramite di simili impressioni. La luce dorata del sole si confonde con esse [...] pare avvolgerle di un incanto solenne. Le imposte delle finestre del Campidoglio erano parzialmente chiuse, e un'ombra chiara e tiepida si posava su quelle figure rendendole più dolcemente umane [...]. Le pareti rosso scuro della sala mettevano in rilievo le figure, il lucido marmo del pavimento ne rispecchiava la bellezza»³⁹).

Ma già nel 1882, nel saggio su Venezia lo stesso Henry James denunciava quella tetra atmosfera e tutto quel buio dove

³⁷ MAMOLI ZORZI 2019, pp. 59-60.

³⁸ ACIDINI 2019, p. 225, che cita da Henry James, *The Non-Fiction of Henry James (Annotated with Biography)*, Golgotha Press, 2011.

³⁹ JAMES [1881] 2024, p. 314. Cfr. ROSSI PINELLI 2004, p. 5, che riconduce queste ambientazioni ombrose a quelle avvolgenti e rassicuranti delle chiese, che «in pieno periodo di restaurazione, erano – pure loro – immerse in penombra per meglio assecondare l'intimità della preghiera. I musei, come le chiese, si offrivano al pubblico come luoghi avvolgenti, rassicuranti, in grado di pacare gli animi, di predisporli, serenamente, al godimento estetico. [...] La penombra creava il clima più adatto a questo modello di fruizione».

Tintoretto non si riusciva proprio a vedere!⁴⁰ In effetti, nella città lagunare la gran parte delle opere pittoriche parevano diventate, paradossalmente, inguardabili, nascoste com'erano dentro cappelle secondarie, nelle gelide sagrestie, negli anditi più grigi, dietro gli altari desolati ornati di ceri polverosi⁴¹. Per James, a Venezia, era un «inconcepibile scandalo» che l'*Assunzione* di Tiziano non si riuscisse ad apprezzare, per via delle carenti condizioni di visibilità («its position is an inconceivable scandal»⁴²): eppure l'opera si trovava nel luogo per il quale essa era stata fatta!

Insomma, mi sembra di poter affermare che tutto questo buio “antico” – che tanto piaceva ai narratori per i quali venire in Italia era come ritornare a vivere in un'altra epoca ed entrare in un romanzo storico – non piacesse invece agli studiosi che volevano conoscere il patrimonio artistico dal punto di vista della moderna ricerca scientifica. Certo, tanto disprezzo per il contesto di appartenenza delle opere, un disprezzo destinato a rafforzarsi nel corso del XX secolo, non era una novità. Non dimentichiamo per esempio le molte critiche sollevatesi già alla metà del Settecento, per esempio da parte di Pierre-Jean Mariette, per giustificare l'allontanamento dalle chiese delle più pregevoli opere d'arte, meritevoli di essere valorizzate dentro i nascenti musei moderni⁴³. Per motivi non diversi, tra Otto e Novecento, come già in età illuministica, molti capolavori artistici continuarono a essere sottratti alle chiese per essere sistemati nei musei, sotto i nuovi riflettori. Intanto a prendere le difese del buio che avvolgeva i teleri di Tintoretto era stato John Ruskin. In verità, nelle *Pietre di Venezia* troviamo diversi riferimenti alla fitta oscurità in cui bisognava muoversi per andare a vedere le più importanti opere

40 MAMOLI ZORZI 2019, p. 58: «you never see the Tintoret», «your eyes fail to deal with him», «At Scuola di San Rocco [...] there is scarcely anything at all adequately visible».

41 «The churches of Venice are rich in pictures, and many a masterpiece lurks in the unaccommodating gloom of side-chapels and sacristies. Many a noble work is perched behind the dusty candles and muslin roses of a scantily-visited altar; some of them indeed, hidden behind the altar, suffer in a darkness that can never be explored», citato in MAMOLI ZORZI 2019, pp. 58-59.

42 MAMOLI ZORZI 2019, p. 60.

43 OCCHIPINTI 2023, pp. 342 e 448.

rinascimentali⁴⁴. Ma pure lamentando l'oscurità in cui sprofondava la Serenissima, Ruskin non mancò di esprimersi contro la volgarità dei lampioni a gas⁴⁵. Secondo lui le opere dei pittori medievali – che il veneziano Anton Maria Zanetti aveva inteso a suo tempo recuperare in senso diciamo così “neoclassico”, esaltandole cioè nella loro nobile semplicità ben lontana dalle complicazioni manieristiche e barocche – richiedevano una luce piena per poter essere apprezzate, essendo le loro superfici particolarmente luminose, vivacemente colorite, splendenti, luccicanti, smaglianti. Per contro Tintoretto e Tiziano avevano lavorato usando un chiaroscuro molto risentito e contrastato, giocato sui toni bui, motivo per cui i loro teleri richiedevano tutt'intorno un'adeguata ambientazione, altrettanto buia⁴⁶. Ruskin perciò si dichiarò contrario alla fruizione di certi dipinti alla luce artificiale, i cui effetti rischiava non solo di essere dannosi⁴⁷, ma pure di modificare la percezione degli originari valori chiaroscurali.

Ma quando la luce elettrica iniziò a illuminare le città italiane, alcuni nostalgici del mondo antico rimpiansero la perdita bellezza della notte, perché la nuova tecnologia del filamento di tungsteno incandescente dentro il bulbo di vetro produceva una luce troppo intensa, violenta, snaturante, disumanizzante, fredda⁴⁸. Tra questi

⁴⁴ MAMOLI ZORZI 2019, p. 56 e *passim*.

⁴⁵ In una lettera, indirizzata al padre in data 10 settembre 1845, riportata da MAMOLI ZORZI 2019, p. 64.

⁴⁶ SDEGNO 2019, p. 96.

⁴⁷ Così commenta Andrea Siniscalco: «In effetti le opere possono subire danni anche notevoli a causa della luce (naturale o artificiale). La specifica tecnica UNI CEN/TS 16163 riporta anche i metodi nei quali la luce può essere determinante nel danneggiamento delle opere, ovvero:

- effetto fotochimico (la luce, specialmente UV, altera chimicamente i pigmenti delle opere);
- effetto di riscaldamento radiante (l'energia degli IR e della radiazione visiva in genere può provocare espansione e seguente dilatazione delle opere, causando infragilimento e fessurazione);
- crescita di organismi biologici (la luce favorisce lo sviluppo di organismi fototropici che possono danneggiare le opere)».

⁴⁸ Così commenta Andrea Siniscalco: «Da un punto di vista cromatico la radiazione delle lampade ad incandescenza è meno calda della luce della candela, ma comunque più calda della luce naturale. Forse l'aggettivo “fredda” in questo contesto è da

nostalgici vale la pena ricordare, almeno, la famosa collezionista americana Isabella Stewart Gardner⁴⁹ la quale, rivolgendosi al proprio consulente, che era Bernard Berenson, che le aveva procurato l'acquisto dell'*Europa* di Tiziano, aveva espresso nel 1897 le proprie forti perplessità circa l'eventualità di far entrare in casa propria la luce elettrica. Alla fine, la Stewart Gardner scelse di rinunciare alla nuova tecnologia, in favore dei sistemi di illuminazione tradizionale basati sull'utilizzo della fiamma viva⁵⁰. Così, in occasione di una memorabile festa di gala da lei organizzata in casa propria, vi furono accese centinaia di candele⁵¹ che crearono un'atmosfera sfarzossissima, memore sostanzialmente delle feste di età barocca. Non mancarono i commenti ammirativi, per quel senso di mistero, per quella incantevole suggestione dentro le camere e i saloni fastosamente arredati...⁵² Epperò agli occhi dei fautori della moderna tecnologia, quell'atmosfera appariva inaccettabilmente decadente, addirittura snob! In particolare lo storico dell'arte Paul Clemen espresse alla padrona di casa tutto il proprio disappunto; in una sua lettera datata 20 dicembre 1907, lamentò una luce dappertutto così fioca, insufficiente per poter apprezzare le opere di Holbein, Rembrandt, Rubens: pare, infatti, che non tutte le candele fossero accese, forse perché alcune si consumarono prima delle altre, e per questo motivo non si riuscivano a trovare le opere di Botticelli e Della Robbia.

Di fatto la moderna storia dell'arte che ambiva a essere riconosciuta come disciplina scientifica stava reclamando la moderna illuminazione, quella elettrica! Per sentirsi al passo coi tempi gli

intendersi a "non agitata da passioni"? Anche la cromaticità della luce è un ambito molto vasto... Ad esempio, quando vennero ritirate dal mercato le lampade ad incandescenza a favore dei più efficienti LED (che al tempo erano più "freddi"), sentii alcuni progettisti lamentarsi della perdita di "calore" e del legame con il fuoco».

⁴⁹ Sono in tal senso di grandissimo interesse, ai fini della presente indagine sulla storia dell'illuminazione delle opere d'arte, le lettere provenienti dall'archivio personale della famosa collezionista americana, che di recente sono state fatte oggetto di attenzione nell'ambito del convegno veneziano sulla storia dell'illuminazione nell'Ottocento, per cui si veda SALMON 2019, pp. 141-150.

⁵⁰ SALMON 2019, pp. 141-142.

⁵¹ SALMON 2019, pp. 143-144.

⁵² Si veda la lettera che Sissie H. Mortimer indirizzò a Isabella in data 18 dicembre 1903, in SALMON 2019, p. 145.

storici dell'arte pretendevano di lavorare alla luce delle lampadine elettriche e di rivolgere sulle opere il loro sguardo moderno, staccandole da certe atmosfere morbose e decadenti.

Così come i Futuristi e i Modernisti dichiararono guerra al buio, Roberto Longhi dichiarò guerra a Gabriele D'Annunzio, che tanto si era estasiato dell'atmosfera crepuscolare di Venezia, vissuta nell'ora della sera, da lui definita come l'«ora di Tiziano»⁵³, quando cioè la luce del giorno se ne va e i colori si accendono meravigliosamente.

La Tribuna degli Uffizi al buio. Nuove abitudini percettive tra Otto e Novecento

Nel corso dell'Ottocento, come abbiamo visto, svariati visitatori stranieri lamentarono l'inopportuna e stagnante penombra che, secondo loro, si creava all'interno degli ambienti espositivi di Palazzo Pitti e degli Uffizi. In concomitanza con i profondi mutamenti nelle abitudini percettive e nei modi di fruizione delle opere d'arte, dovuti anche all'introduzione delle nuove tecnologie della luce elettrica e della fotografia, si verificarono importanti trasformazioni e, insieme, veri e propri stravolgimenti all'interno di un luogo di eccezionale valore simbolico come la Tribuna degli Uffizi, dove addirittura, alla metà del XX secolo, nel pieno clima delle nuove Avanguardie, si decise di rimuovere, come vedremo, il rivestimento rosso delle pareti per farle diventare nientemeno che bianche. Ancora oggi, pure dopo gli importanti restauri del 1972 e del 2012, quel mirabile originario equilibrio di lume e ombra che anticamente si creava dentro la Tribuna sembra essere gravemente alterato. Ora, per capire le ragioni storiche di un così irrispettoso sconvolgimento, credo sia utile riesaminare alcune delle testimonianze ottocentesche relative alla Tribuna⁵⁴.

Già nel 1816-1817, James L. Sloan, nei suoi *Rambles in Italy*, aveva espresso alcune perplessità nei riguardi della distribuzione delle opere d'arte nella galleria di Firenze. Secondo lui tale distribuzione non gratificava il senso della vista, al punto che addirittura la comprensione delle opere ne veniva compromessa⁵⁵. Sloan motivava tali considerazioni proponendo di mettere a confronto i piccoli, vecchi e ombrosi ambienti del museo degli Uffizi con l'ampia, modernissima Grande Galerie del Louvre, da lui vista prima che con la Restaurazione i bottini napoleonici fossero restituiti ai proprietari legittimi. Ebbene, lo spazio enorme della Grande Galerie del Louvre permetteva al

⁵³ D'ANNUNZIO 1967 [1900], p. 7.

⁵⁴ Testimonianze che di recente sono state studiate in occasione del convegno *FROM DARKNESS TO LIGHT* 2019.

⁵⁵ SLOAN 1818, p. 3: «the distribution of the gallery at Florence is strikingly objectionable, and is as little pleasing to the sense of vision as it is gratifying to the understanding». Il testo è citato e discusso in CIACCI 2019, p. 247.

visitatore di cogliere in un colpo d'occhio, diciamo così, l'intera storia della pittura; per contro i tristi anditi, un tempo abitati dai principi medicei, offrivano una visione limitata e, in un certo senso, spezzettata della storia pittorica, continuamente interrotta da angoli, ornamenti vari, portali e finestre. Sloan lamentava, inoltre, come dentro tanti piccoli ambienti fosse molto stretto il dialogo tra pittura e scultura, in forza di un'ancora viva tradizione manieristica; le statue si presentavano, infatti, per lo più addossate alle pareti ornate di quadri, senza che intorno a ciascuna figura marmorea «circolasse l'aria», come lui diceva, a differenza di quanto non accadesse nel Louvre («the air circulated as freely around them»⁵⁶). Nel grande museo di Parigi il dialogo tradizionale tra le arti sorelle di pittura e scultura si era venuto allentando in nome di una adeguata specializzazione disciplinare, in linea con quanto già da tempo era stato osservato da personaggi influenti come Francesco Algarotti⁵⁷ e Giovanni Ludovico Bianconi (il quale aveva parlato di «dissonanza ottica incorreggibile» di fronte alle fastose quadriere che ornavano gli appartamenti principeschi italiani, caoticamente affollati di statue⁵⁸).

Infine, Sloan lamentava la luce eccessivamente forte che dalle vetrate del Corridoio degli Uffizi investiva le opere della statuaria antica producendo su di esse effetti sgradevolissimi. Secondo lui, le statue antiche si apprezzavano meglio nel Louvre, dove si vedevano esposte a certe condizioni di visibilità che facevano pensare nientemeno che al lume lunare, giacché si trattava di una luminosità ideale, riflessa, zenitale, astratta in quanto non condizionata dalla volubilità della giornata: motivo per cui nella Grande Galerie del Louvre pareva di trovarsi trasportati entro una dimensione diversa da quella terrena; infatti, per citare le parole stesse di Sloan, la luce «aveva un effetto molto più morbido negli alti appartamenti del Louvre, e si avvicinava di più al mite splendore della luna, il cui pallore dà un'espressione così eloquente al marmo, e in cui le forme divine della scultura sembrano animarsi»⁵⁹. Per le stesse ragioni, mi sembra, Sloan apprezzava la Sala delle Muse nel Museo Pio-Clementino dove la «divina bellezza» delle statue veniva magnificamente esaltata grazie al «dume alto» che si ispirava al Pantheon («The light descends vertically through a central opening in the dome, and is diffused over the divine forms of Apollo and the Muses»; anche le figure di poeti e filosofi venivano grandemente valorizzate per il fatto di essere collocate sotto una tale illuminazione diurna⁶⁰). Poco dopo, come abbiamo visto sopra, Rembrandt Peale, pioniere dell'utilizzo della luce a gas negli spazi museali, nel 1829 screditò la Tribuna degli Uffizi, arrivando addirittura a parlare di luce «ingiuriosa»⁶¹.

⁵⁶ SLOAN 1818, p. 27.

⁵⁷ Cfr. OCCHIPINTI 2021, pp. 183-195.

⁵⁸ Cfr. OCCHIPINTI 2021, p. 144.

⁵⁹ SLOAN 1818, pp. 269-279, citato in CIACCI 2019, p. 247.

⁶⁰ SLOAN 1818, p. 336.

⁶¹ Cfr. *supra*.

Ancora più in là, la giornalista americana Caroline M. Kirkland nel resoconto delle sue *Vacanze all'estero* pubblicato nel 1849 si spinse a definire la Tribuna degli Uffizi come un luogo «miserabile», del tutto inadatto alla fruizione e, persino, alla comprensione delle opere d'arte. A non piacerle erano il fasto e lo splendore delle decorazioni tardo-cinquecentesche, ma nello stesso tempo anche la luce scarsa che riusciva a passare dalle finestre: le tende erano per lei, addirittura, un impedimento, specie nelle giornate senza sole. A non piacerle era inoltre la mancanza della giusta distanza tra le statue e le circostanti pareti rispetto al punto di osservazione dello spettatore, tanto più che le figure di marmo parevano ancora sottomesse alla funzione di arredo e di ornamento delle pareti. Infine, trovava censurabile tutto quell'affastellamento dei quadri gli uni sugli altri, che erano in prevalenza di autori secondari. Secondo la scrittrice americana, Guercino si sarebbe vergognato, nientemeno, se avesse visto il proprio quadro in mezzo a tante opere scadenti, poco visibili in quella spiacevole oscurità. L'unica notazione positiva fatta dalla Kirkland si riferiva al lume perpendicolare che, posandosi sulle statue, «rende un discreto vantaggio», quanto alla possibilità di apprezzare le qualità formali del modellato⁶².

Del resto, agli Uffizi la Kirkland aveva approvato l'illuminazione della Sala della Niobe, «well lighted, and provided with comfortable seats», giacché vi si offriva la possibilità di godere delle statue guardandole da più punti di osservazione⁶³ e sotto una meravigliosa condizione di lume, analoga a quella del Pantheon (che era «lighted only from top», «full of what seems an eternal beauty, fitly covers the tomb of Raphael»⁶⁴).

⁶² KIRKLAND 1849, I, p. 205 (citato in CIACCI 2019, p. 253): «The Tribune, with all its splendors of marble and mother-of-pearl, is a miserable place for seeing the wonders of art which it enshrines. There is so little light, that it is only on very bright days that one can see the pictures at all; and the statues are so arranged that it is difficult to view them at the requisite distance. Then the pictures are crowded, for the sake of thrusting in several which ought never to have been there – such as the 'Endymion' of Guercino, so unfavorable a specimen of that master that he would have blushed to see it in its present position. The same remark is true of some other pictures by great names, exalted thus conspicuously; while a part of the precious space is given to the works of artists unknown to fame – a circumstance almost condemnatory in our day of research and criticism [...]. The sculptures show to tolerable advantage under the perpendicular light of the Tribune [...]. This want of distance is the general complaint throughout the galleries of Italy, but it is, perhaps, nowhere felt so keenly as in the Tribune, the very heart of all this wondrous world».

⁶³ KIRKLAND 1849, I, p. 207.

⁶⁴ KIRKLAND 1849, I, p. 292. Il museo delle cere Madame Tussauds, a Londra, presentava un ambiente magnificamente illuminato, «immense room splendidly lighted» (KIRKLAND 1849, I, p. 72). Sulla sgradevolezza della luce a gas usata nelle coffee-rooms di provincia in Inghilterra, «under an impracticable gas-light, which gave forth such a black radiance as only bad gas can», si veda KIRKLAND 1849, I, p. 109 (a proposito di Folkstone).

Nella *Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze* (1843), Federigo Fantozzi esaltava enormemente quel sublime «tempio della bellezza» che era la Tribuna, al cui interno si celebrava il «trionfo delle arti», di tutte le arti insieme, nel rispetto della tradizione cinquecentesca («qui l'architettura, la scultura, la pittura fanno pompa della loro sublimità»⁶⁵).

Certo, allora anche la Tribuna era notevolmente cambiata rispetto al tempo in cui il pittore tedesco Johann Zoffany l'aveva ritratta, affastellata di capolavori artistici e oggetti di diverse tipologie, oltreché affollata di visitatori, *connoisseurs* e dilettanti. Quell'originaria penombra cavernosa, che Zoffany aveva inteso dissipare pittoricamente, per evidenziare l'enciclopedica varietà degli oggetti visti sotto il lume della moderna razionalità scientifica, era stata irrimediabilmente alterata tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, per via dell'apertura delle porte che servivano a collegare la Tribuna ai percorsi espositivi del museo. Nelle cartoline a colori della Tribuna che si stamparono dagli anni trenta dell'Ottocento lo spazio sarebbe apparso piuttosto spoglio: infatti, le opere di pittura e scultura erano state ridistribuite – modernamente e razionalmente – nei diversi ambienti del percorso museale, e intanto gli ornamenti marmorei del pavimento dovettero essere ricoperti dello stesso verde delle tendine, probabilmente prendendosi a modello quel modernissimo verde di cui gli accademici rivoluzionari avevano voluto che fossero ornate le pareti del Salon Carré, avendo essi bandito il sontuoso rosso perché troppo legato alla tradizione barocca; per di più, a Firenze l'interazione del verde col suo complementare, il rosso, doveva servire a ottenere una luce riflessa più neutra, meno rossa, appunto.

D'altra parte, la città di Firenze stava tutt'intorno trasformandosi, specialmente da quando erano stati introdotti i fanali a gas per illuminare strade e piazze, compresi i monumenti che prima, di notte, venivano rischiarati solo dalle fievoli lampade ardenti collocate dinanzi ai tabernacoli, secondo un'usanza che lo stesso Fantozzi faceva risalire al XIII secolo⁶⁶. Sta di fatto che, nonostante le trasformazioni a cui pure la Tribuna era andata incontro a conseguenza degli impetuosi rivolgimenti della modernità, lo scrigno più prezioso delle collezioni medicee riusciva comunque a conservare inalterato quel senso di «sublimità» di cui continuavano a parlare le guide moderne: come se

⁶⁵ ACIDINI 1843, p. 141. Il testo così prosegue: «e destano del cuore di chi ve ne ammira le produzioni una sì dolce emozione di giubilo e di piacere, che è più facile a provarsi che a descriversi con parole».

⁶⁶ FANTOZZI 1843, p. 10: «Dall'anno 1808 a questa parte viene illuminata la città a conto pubblico col mezzo di lampioni a olio ai quali si va pensando di sostituire i fanali a gas. Per lo avanti erano però in qualche modo rischiarate le tenebre da moltissime lampadi che ardevano, come ancora si vede, davanti a devoti tabernacoli. San Pier Martire nel secolo XIII, sperando di minorare gl'inconvenienti che nell'oscurità accadevano, introdusse quell'uso. Quando poi trovavasi nella città qualche distinto personaggio che si voleva onorare, o che si temeva un notturno sovvertimento dell'ordine pubblico, ciascun proprietario veniva obbligato ad illuminare le proprie finestre».

si trattasse di un luogo staccato dalla storia, dove si potesse cogliere il tempo eterno dell'Ida, e dove la Bellezza si rivelasse nella sua immutabile perfezione, allo stesso modo in cui, trovandoci dentro il Pantheon, riusciamo a guardarne la volta con gli stessi occhi di chi due millenni fa si trovava al nostro posto. Tutto ciò è ben dimostrato dalle fotografie di secondo Ottocento, che restituiscono quell'atmosfera straniante e austera della Tribuna, così tipica dei musei ottocenteschi nei cui confronti i pittori moderni non avrebbero tardato a dichiarare guerra, prendendo altresì le distanze dalla tradizione rinascimentale del «dume alto» che era diventata, sostanzialmente, una tradizione accademica. Non a caso, di fronte ai primi obiettivi fotografici le tendine della Tribuna erano tenute chiuse. Certo, per ritrarre quell'atmosfera ombrosa i fotografi dovettero servirsi di qualche altra sorgente luminosa, oltre alla luce diurna proveniente dall'unica finestra aperta situata necessariamente alle loro spalle: lo lasciano credere certi lustri che si intravedono – guardando molte fotografie di secondo Ottocento – sopra le superfici dei dipinti, ma pure lo lasciano credere certe ombre indeterminate che si creavano dietro i piedistalli delle statue, sul pavimento.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo l'utilizzo delle tende, che a suo tempo era stato raccomandato da Lanzi, continuava in verità a essere osservato anche fuori della Tribuna, in particolare per schermare le vetrate del corridoio, sulle quali era stato messo in funzione un sistema di cortine regolabili che favorivano il godimento delle statue: queste ultime – secondo una consuetudine risalente all'età rinascimentale e molto viva ancora tra Sette e Ottocento – richiedevano una illuminazione tenue, che evitasse la violenza dei raggi solari (motivo per cui andarono così tanto di moda le visite serali dei musei romani, come ne testimoniò tra gli altri Goethe⁶⁷). E in effetti Enrico Ridolfi, direttore degli Uffizi tra il 1890 e il 1903, aveva dato grande importanza alla regolazione della luce diurna all'interno del corridoio, servendosi di tappezzerie con le storie di Cleopatra a mo' di tende, «onde la luce non venisse da più parti togliendo effetto alle gentili statue esposte»⁶⁸. Così facendo, Ridolfi dovette tener conto di quanto alcuni osservatori stranieri avevano lamentato, a proposito di quella luce solare eccessivamente abbondante che tuttora, incontrollabilmente, invade lo spazio espositivo. Al tempo stesso, però, Ridolfi decantava il «dume alto» di altri ambienti, quelli più ombrosi del museo, all'interno dei quali si riusciva ancora a creare quella dimensione così ideale e straniante, da sempre assai ammirata⁶⁹. Ma d'altra parte, del tutto sciaguratamente lo stesso

⁶⁷ Rinvio ad un capitolo del mio libro in preparazione, sulla storia dell'illuminazione delle opere d'arte.

⁶⁸ RIDOLFI 1905, p. 8, citato in ACIDINI 2019, p. 230.

⁶⁹ RIDOLFI 1905, p. 36: «soltanto nelle sale interne per esser quei locali di maggior decoro e illuminati da luce più favorevole perché scendente per quanto fosse possibile dall'alto, o venendo almeno da un sol lato; mentre la luce che illumina la parete dei grandi corridoi venendole dai vetratoni che si aprono rimpetto a quelle, riesce poco

Ridolfi ritenne che la forte luce solare si addicesse meglio, piuttosto che alle statue, ai disegni, per poterli meglio giudicare: e, in effetti, dalla metà dell'Ottocento si era imposta la consuetudine di allestire le mostre d'arte grafica proprio lungo il corridoio, perché molto luminoso (come quando nel 1866, per iniziativa del direttore Luca Bourbon del Monte, fu fatta la grande mostra di stampe, disegni e arazzi per celebrare Firenze capitale del Regno d'Italia⁷⁰).

Intanto nel 1904 sulle pagine del *Corriere della Sera* Ugo Ogetti dovette prendere posizione contro tutte le mostre di arte grafica nelle quali imprudentemente i disegni venivano mostrati alla luce del sole: «Molti dei disegni adesso sono esposti lungo le vetrate dei corridoi [...]: è impossibile lasciarli, come le stampe, eternamente lì, dove il bistro s'illanguidisce, la biacca s'ossida, la punta d'argento sbiadisce, e la carta s'ingiallisce e fiorisce»⁷¹. E rispondendo a critiche del tipo di quelle che anni addietro erano state mosse dallo Sloan, Ogetti disapprovò l'uso di addossare le opere della statuaria antica alle pareti, giacché bisognava assicurare ad ogni figura una luce e una visibilità adeguate («le statue e i gruppi classici di marmo che adesso, ricevendo luce solo di faccia, sembrano appiattiti contro il muro, saranno posti nel mezzo del corridoio [...]»⁷²).

Ma ciò che agli osservatori americani aveva iniziato a non piacere più era proprio quell'atmosfera così ideale – in un certo senso 'lunare' – dove, proprio all'insegna della tradizione del «lume alto», ogni visitatore doveva credere di trovarsi davvero di fronte all'Assoluto, e come immerso dentro una dimensione separata, fuori dal tempo, dove tutto pareva che rimanesse immobile, eterno. Poco più in là, in effetti, al principio del XX secolo saranno le avanguardie a gettare ulteriore discredito nei confronti della luce 'lunare' del museo tradizionale, allorché i Futuristi, per esempio, inneggiarono alla morte del chiaro di luna, ma anche all'accensione di centinaia e migliaia di «lune elettriche». Perciò la luce di *Guernica* non poteva essere più diversa da quella della Tribuna degli Uffizi, per il semplice fatto che *Guernica* era stata dipinta per essere illuminata con una lampadina elettrica, piuttosto che per essere appesa sulle pareti di un museo cinquecentesco⁷³.

Ora, tenendo conto di tali profondissimi rivolgimenti che si verificarono in seno alla cultura figurativa moderna, comprendiamo come nel pieno clima delle nuove avanguardie potesse aver luogo lo sconvolgimento più clamoroso della Tribuna, le cui pareti diventarono bianche nel 1952 per decisione dell'allora direttore degli Uffizi, Roberto Salvini. Non solo fu eliminato il rosso.

favorevole ai dipinti e molto invece agli arazzi, alla cui esposizione pertanto e a quella dei marmi e dei disegni sarebbero stati i grandi corridoi riservati».

⁷⁰ ACIDINI 2019, pp. 233-234

⁷¹ L'articolo di Ugo Ogetti del *Corriere della Sera*, del 14 dicembre 1904, è citato e discusso in ACIDINI 2019, p. 234.

⁷² ACIDINI 2019, p. 234.

⁷³ Infatti nel 1937 essa fu esposta in ambiente semiaperto alla luce esterna, con un soffitto da cui pendeva una applique centrale, quasi in corrispondenza della lampadina asfittica.

Anche le tendine furono dismesse, in quanto ritenute vecchio e inutile orpello ornamentale, retaggio di consuetudini tardobarocche incompatibili con lo spirito di modernità che avrebbe dovuto informare la fruizione museale⁷⁴.

Di fatto, la Tribuna con le pareti bianche dovette sembrare davvero più moderna, all'epoca in cui si imponevano – col favore dei potenti sistemi di illuminazione – i nuovi approcci di lettura storico-artistica, incentrati sul linguaggio formale e basati prevalentemente sulle riproduzioni fotografiche. D'altronde, come Roberto Longhi aveva scritto nel 1950, «l'opera d'arte è una liberazione, ma perché una lacerazione di tessuti propri ed alieni».

Solo nel 1970 si tentò di rimediare a quel drastico e troppo lacerante snaturamento della Tribuna bianca. Il restauro allora condotto sotto Luciano Berti⁷⁵ portò al ripristino delle tendine rosse, considerato come in origine l'illuminazione dello spazio espositivo fosse – come lo stesso Berti riconosceva – «non a luce diretta da finestre ad altezza d'uomo, ma dall'alto, quindi più uniforme mentre l'ambiente viene più isolato dall'esterno»⁷⁶. Tra l'altro, fu per l'occasione ricollocato al centro del pavimento ottagonale il tavolo ornato di pietre dure – ancora visibile nel dipinto di Zoffany – che era stato realizzato nel 1633-1649 in sostituzione del perduto tempietto del Buontalenti⁷⁷. Ma mi sembrano davvero memorabili, alla fine, queste parole di Berti: «In Italia esiste il senso del tradizionalismo passivo, ma non della tradizione attiva»⁷⁸.

Col più recente restauro, compiuto nel 2012⁷⁹, è stato ripristinato il bellissimo vermiglio sottostante alle seimila valve di conchiglie luccicanti. Quelle tendine rosse – che facevano troppo 'opera dei pupi' – sono state rimosse. Le pareti si rivestirono di velluto «cremisi», appositamente ritessuto sulla base delle indicazioni ricavate dalle carte d'archivio, ormai ampiamente indagate grazie ai tuttora fondamentali studi sulla storia della Galleria fiorentina condotti da Paola Barocchi a partire dagli anni Ottanta, fino ad arrivare alla sua ultima

74 Così commenta Andrea Siniscalco: «Peraltro creando un problema serio relativamente alla percezione delle opere. Di nuovo dalla UNI CEN/TS 16163: "Se le superfici di sfondo in uno spazio sono significativamente più chiare o più scure dell'oggetto in esposizione, questo altera lo stato di adattamento dell'occhio, riducendone la capacità di vedere i dettagli fini. L'effetto di contrasto dipende dalle situazioni. Per esempio, se si espongono oggetti scuri contro uno sfondo chiaro, si vedrà solo il contorno dell'oggetto poiché il rapporto di luminanza tra l'oggetto e sfondo è troppo alto per avere una buona visibilità dell'oggetto esposto"».

75 BERTI 1970, p. 6.

76 BERTI 1970, p. 4.

77 Quanto invece ai dipinti, Berti li scelse tra quelli menzionati nei più antichi inventari della Tribuna. Ma non gli fu possibile raddoppiare l'ordine dei dipinti su due file, essendo ormai impossibile riproporre gli antichi criteri di simmetria, anche in mancanza della mensola buontalentina. Con tutto ciò sui lati corti fu possibile raddoppiare le file di dipinti.

78 BERTI 1970, p. 6.

79 NATALI 2014, sui restauri della Tribuna.

impresa editoriale, compiuta in collaborazione con Giovanna Gaeta Bertelà, su *Collezionismo mediceo e storia artistica* (2002-2011). Così alle otto finestre furono sistemati dei vetri veneziani, perché la luce tornasse a essere «purgata»: solo che non si è tenuto conto del fatto che un vetro trasparente, del tutto privo di colorazione, non «purga» un bel niente⁸⁰.

Ora le finestre tutte aperte in ogni direzione snaturano la Tribuna, già solo perché – contro i più elementari principi di museotecnica – dentro l'invaso ottagonale si riversa una luce eccessiva, non più direzionabile, che finisce allora per abbagliare il visitatore, impedendogli la visione dei quadri. Questa luce, che fa apparire le pareti troppo scure, arriva, per di più, a neutralizzare la luminosità riflessa dal soffitto di madreperle, originariamente pensata per diffondersi dolcemente nello spazio sottostante. Ma i faretti andrebbero tenuti spenti, per consentire di apprezzare, dopo l'ultimo restauro, la bellezza di tali effetti di luce e di colore della volta. Per tornare a vedere la Tribuna illuminarsi di luce propria, paradossalmente bisognerebbe chiudere le finestre e, soprattutto, spegnere le luci elettriche.

Ora, però, data l'infelicità della sua attuale illuminazione diurna, l'antico scrigno delle collezioni medicee non presenta più al suo interno, a differenza che nei secoli passati, i quadri più importanti del Museo.

⁸⁰ NATALI 2014, p. 55. Dei trentadue dipinti esposti, venticinque venivano dalle stanze di riserva, tra quelli anticamente attestati nella Tribuna (NATALI 2014, p. 58). Nel 2012 fu rimossa la pedana e resa inaccessibile la Tribuna, com'è tuttora.

Bibliografia

- ACIDINI 2019 = Cristina Acidini, *To Look (and to See) in the Nineteenth Century: At the Uffizi and Elsewhere*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 223-238
- ALGAROTTI 1792 = Francesco Algarotti, *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, in Venezia, presso Carlo Palese, tomo VIII, 1792
- BAROCCHI, GAETÀ BERTELÀ 2002 = *Collezionismo mediceo e storia artistica. I: Da Cosimo I a Cosimo II (1540-1621)*, Firenze, Spes, 2002
- BELTRAMI 2019 = Cristina Beltrami, *Venice, Art and Light in French Literature: 1831-1916*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 99-106
- BERTI 1970 = Luciano Berti, *Premessa alla Mostra storica della Tribuna degli Uffizi*, a cura di Stella Rudolph, Firenze, Tipolitografia STIAV, 1970 (*Quaderni degli Uffizi*, 1)
- BOCCHI 1591 = Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove ha pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzj i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, Fiorenza 1591
- CIACCI 2019 = Margherita Ciacci, *Ways of Perceiving: The Passionate Pilgrims' Gaze in Nineteenth-Century Italy*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 240-260
- CONTICELLI 2014 = Valentina Conticelli, *La «spelunca» di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in *La tribuna del principe*, a cura di Antonio Natali, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Firenze, Giunti, 2014, pp. 153-163
- CONTICELLI 2015 = Valentina Conticelli, *Il taccuino di sir Roger Newdigate: gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739-1774)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 1, 2015, pp. 90-127
- CONTICELLI 2016 = Valentina Conticelli, «Per dare principio a rassettar mille cosette piccole che mi trovo»: la decorazione della tribuna degli Uffizi e le piccole sculture preziose, in *Splendida minima*, a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Fabrizio Paolucci, Livorno, Sillabe, pp. 54-91

- D'ANNUNZIO 1967 [1900] = Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Oscar Mondadori, 1967
- DE MONTARAN 1836 = Marie Constance Albertine de Montaran, *Fragments, Naples et Venise, avec cinq dessins par E. Gudin et E. Isabey*, Paris, J. Laisné, 1836
- FANTOZZI 1843 = Federigo Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-autistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, Ducci, 1843
- FROM DARKNESS TO LIGHT 2019 = *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019
- GALERIE IMPÉRIALE DE FLORENCE 1813 = *Galerie Impériale de Florence*, Firenze, chez Guillaume Piatti, 1813
- JAMES 2024 [1881] = Henry James, *Ritratto di signora* (1881), Milano, B.U.R., 2024.
- KIRKLAND 1849 = Caroline M. Kirkland Kirkland, *Holidays Abroad*, New York, Baker and Scribner, 1849.
- LANZI 1782 = Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata*, Firenze, Franc. Moücke, 1782.
- LEONELLI 2020 = Lisa Leonelli, *Ancora su Giulio Pignatti ritrattista. Il mondo dei Grand Tourists e degli eruditi a Firenze*, in Marco Betti, Carlotta Brovadan, a cura di, *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Firenze University Press 2020, pp. 205-239
- MAMOLI ZORZI 2019 = Rosella Mamoli Zorzi, *John Ruskin and Henry James in the Enchanting Darkness of the Scuola Grande di San Rocco*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 53-70
- NATALI 2014 = *Sotto un cielo di conchiglie. Propositi e criteri per il restauro e l'ordinamento della Tribuna*, in *La tribuna del principe*, a cura di Antonio Natali, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Firenze, Giunti, 2014, pp. 51-59
- OCCHIPINTI 2013 = Carmelo Occhipinti, *Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea, II: Piranesi, Mariette, Algarotti*, Roma, UniversItalia, 2013
- OCCHIPINTI 2021 = Carmelo Occhipinti, *Caravaggio e la tradizione leonardiana del «lume alto»*, in «Horti Hesperidum», 2021, 2
- OCCHIPINTI 2022 = Carmelo Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la "luminazione" della pittura e della scultura*, in «Horti Hesperidum», 2022, 2
- PEALE 1831 = Rembrandt Peale, *Notes on Italy, Written During a Tour in the Years 1829 and 1830*, Philadelphia, Carey & Lea, 1831

- RIDOLFI 1905 = Enrico Ridolfi, *Il mio directorato delle regie Gallerie fiorentine. Appunti*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905
- ROSSI PINELLI 2004 = Orietta Rossi Pinelli, *Per una «storia dell'arte parlante»: dal museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 5-23
- SALMON 2019 = Holly Salmon, *Shedding light on the history of lighting at the Isabella Stewart Gardner Museum*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 141-150
- SDEGNO 2019 = Emma Sdegno, *Latent in Darkness: John Ruskin. Virtual Guide to the Academy of Fine Arts in Venice*, in *From darkness to light. Writers in museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019, pp. 88-97
- SLOAN 1818 = James L. Sloan, *Rambles in Italy in the years 1816, 1817, by an American*, Baltimore, N.G. Maxwell, 1818