Matilde Lanciani

L'ALFABETO DEL SECONDO PRERAFFAELLISMO A ROMA

ALMA TADEMA E L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL 1883

IL Sileno Edizioni

L'ALFABETO DEL SECONDO PRERAFFAELLISMO A ROMA ALMA TADEMA E L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL 1883

Matilde Lanciani

E-mail: matilde.lanciani@hotmail.it

IL Sileno Edizioni

L'alfabeto del secondo preraffaellismo a Roma
Alma Tadema e l'esposizione internazionale del 1883

di

Matilde Lanciani

è un e-book pubblicato dalla casa editrice "Il Sileno Edizioni"

www.ilsileno.it/

Copyright © 2021 by Il Sileno Edizioni
Scientific and Cultural Association "Il Sileno", VAT number: 03716380781.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito web:
https://www.ilsileno.it/edizioni/licenzaduso/

- l'Utente è autorizzato a memorizzare l'opera sul proprio pc o altro supporto sempre di propria pertinenza attraverso l'operazione di download. Non è consentito conservare alcuna copia dell'opera (o parti di essa) su network dove potrebbe essere utilizzata da più computer contemporaneamente;
- l'Utente è autorizzato a fare uso esclusivamente a scopo personale (di studio e di ricerca) e non commerciale di detta copia digitale dell'opera. Non è autorizzato ad effettuare stampe dell'opera (o di parti di essa). Sono esclusi utilizzi direttamente o indirettamente commerciali dell'opera (o di parti di essa);
- è vietata la modifica, la traduzione, l'adattamento totale o parziale dell'opera e/o il suo utilizzo per l'inclusione in miscellanee, raccolte, o comunque opere derivate.

ISBN 979-12-80064-19-6
June 2021
(First Edition)

Abstract

The aim of the essay is to investigate the influence of the dutch painter Lawrence Alma-Tadema during the first International Exhibition in Rome in 1883. Modeling a didactive 3D virtual museum room as a modern reinterpretation of the neogrec-neopompeian theme inside the Palace of Exhibition, it's clear how second Pre-Raphaelism in Italy passed through Gabriele D'Annunzio, the association In Arte Libertas and magazines like Il Convito, Cronaca Bizantina and Fanfulla della Domenica. Tadema's poetics was absorbed by a series of satellite painters such as Domenico Morelli, Luigi Bazzani, Alessandro Pigna, Cesare Tallone, Anatolio Scifoni and Camillo Miola combining philological interests with imaginative caprices. The reconstruction is based on the documents *Guida Critica all'Esposizione* by Luigi Bellinzoni, published by Treves Brothers in 1883 and obtained with the Rovereto's Municipal Library concession and also on the *Official General Catalogue of 1883*, published by Edoardo Perino in Rome.

Keywords

Alma-Tadema, International Exhibition, Rome, 1883, Pre-Raphaelism

Indice

Abstract e Keywords IV
Introduzione 6
Note all'introduzione 11

Capitolo 1 – Fondamenti del linguaggio Preraffaellita 12
1.1. Inquadramento storico 12
1.2 Origini della prima e seconda generazione 14
1.3 La corrente neogreca e neopompeiana 19
1.4 Temi, analisi iconologica e iconografica 22
1.5 Diffusione e premesse ai contatti con l'Italia 37
Note al primo capitolo 48

Capitolo 2 – La figura di Alma Tadema e la sua fortuna in Italia 54
2.1 Biografia dell'artista, opere e stile 54
2.2 Legame con D'Annunzio e critica 73
2.3 Riflessi della poetica tademiana nei pittori italiani 85
Note al secondo capitolo 100

Capitolo 3 – L'esposizione internazionale a Roma del 1883 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna 114
3.1 Ragioni storiche per la realizzazione dell'esposizione 114
3.2 Struttura espositiva e disposizione delle sale, filologia dell'opera di Luigi Bellinzoni 118
Note al terzo capitolo 135

Capitolo 4 – Creazione sala espositiva con le opere di Tadema e artisti italiani influenzati 136
4.1 Proposta ideale di percorso museale critico interpretati dell'evento artistico esaminato tramite modello virtuale, modellazione 3D della sala, artisti selezionati e relazioni che intercorrono fra di essi 136
Note al quarto capitolo 159

Conclusioni 162
Note alle conclusioni 166

Bibliografia 168
Sitografia 177
Ringraziamenti 179

Introduzione

Lo spunto per il mio lavoro di tesi ha un'origine radicata nel profondo della mia formazione personale: la sensibilità per il tema del simbolismo mi è stata trasmessa dal professore Fabio Ionni, docente di letteratura italiana a Macerata durante gli anni del liceo, scomparso precocemente due anni fa, a cui dedico il mio lavoro. Dal suo insegnamento ho tratto l'idea che mi ha ispirata e ha nutrito e stimolato quelle che sono le mie attitudini nell'ambito dello studio della storia dell'arte.

Partendo dalla trasposizione figurativa del movimento letterario del decadentismo al quale sono molto appassionata, ho riscontrato nel Preraffaellismo inglese un grande repertorio di significati, inoltre ho potuto rilevare nella figura di Lawrence Alma Tadema (1836-1912), pittore olandese membro della seconda generazione di questo movimento, una personalità che mi ha intensamente colpito sia per le vicende biografiche, lo stile e la virtuosistica tecnica, che per la vicinanza all'ambito italiano nell'iconografia che sviluppa all'interno della sua poetica. In particolar modo l'opera di questo autore che più mi ha catturata e mi ha suggerito l'impegno di elaborazione della tesi è *Le rose di Eliogabalo* (fig.1) (1888, Royal Accademy), esposta anche dal 16 febbraio fino al 5 giugno 2014 presso il Chiostro del Bramante a Roma, nella mostra intitolata *Alma – Tadema e i pittori dell'800 inglese* a cura di Véronique Gerard-Powell e facente parte della collezione Pérez Simòn. L'opera era inserita alla fine di un percorso che sottolineava i momenti salienti del preraffaellismo, il suo legame con la poesia ed il simbolismo dei suoi soggetti. Ispirato alla *Historia Augusta*[1] e a Huysman, autore di *À rebours* (1884) che influì su una serie di scrittori tra cui Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio e Marcel Proust, il dipinto raffigura l'imperatore romano di origine siriana, appunto Heliogabalus o Elgabalus, che schiaccia gli ospiti sotto una cascata di rose. Descrizione permeata di decadente dettaglio e intenso pathos: la sala dei banchetti è tratta da una descrizione di Gibbon (1737-1794)[2], il Bacco presentato nello sfondo corrisponde a quello dei Musei Vaticani, le rose sono dipinte con certosina maestria dall'autore. Essa era collocata nell'ultima sala ed accompagnata da veri petali di rose disposti alle pareti e diffusi nell'ambiente che rispondevano alla veridicità di quelli raffigurati nel quadro a sottolinearne le minuziose fattezze e l'estremo naturalismo della composizione.

Alma Tadema, *Roses of Eliogabalus*, 1888, olio su tela, 213,4 x 131,8 centimetri, collezione privata

Dettaglio della statua di Bacco desunta dal gruppo marmoreo *Dionisio e satiro*, 180-190 d.C., Roma, palazzo Altemps.

Ho attribuito allo stesso Tadema la figura di anello di congiunzione fra cultura anglosassone e italiana, esaminando in particolar modo il momento dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti a Roma tenutasi presso la Galleria d'Arte Moderna nel 1883 e la continuità che la presenza dell'artista instaura tramite una serie di pittori satellite italiani, i quali condividono lo stesso sentimento. Ho così ricostruito il nucleo degli artisti italiani che gravita attorno alla poetica tademiana esaminando le relazioni che intercorrono fra di essi.

Tramite alcuni programmi di ricostruzione virtuale e di modellazione 3D (Sketchfab, Blender, Unity), ho elaborato una sala espositiva ideale che potesse rispondere coerentemente all'Esposizione Internazionale di Roma ed ho immaginato così un possibile percorso museale che mettesse in relazione Alma Tadema e l'influenza che esso esercita nei pittori italiani per una rilettura critica dell'evento ed una proposta d'interpretazione dinamica. Nella sala creata ho accostato alle sue opere quelle di artisti presenti all'esposizione dell'83 che ho ritenuto maggiormente indicativi tra cui Luigi Bazzani (Bologna 1836-Roma 1927), Alessandro Pigna (Roma 1862-1919), Cesare Tallone (Savona 1853-Milano 1919), Anatolio Scifoni (Firenze 1841- Roma 1884) e Camillo Miola (Napoli 1840-1919) per ricordare la linea di continuità diffusasi tramite la reciproca influenza dei due ambienti rispettivamente anglosassone e italiano[3] .

L'allestimento costituito è stabilito anche alla luce degli studi condotti in relazione alla struttura architettonica dell'edificio museale del Palazzo delle Esposizioni, della pianta e della disposizione espositiva autentica tramite il documento *Guida Critica all'Esposizione* del 1883 di Luigi Bellinzoni, elementi che creano il punto di partenza per la mia rilettura in senso moderno con l'obiettivo di collocarsi in sinfonica linearità con il modello originario[4]. L'intento è quello di una lettura in senso filologico critico di un evento artistico rilevante per la storia dell'arte italiana.

Il Preraffaellismo è un movimento artistico che precorre le avanguardie, l'atteggiamento antiaccademico di cui si fa portavoce determina la sua interpretazione come pre-avenguardia da parte della critica[5]. La corrente artistica infatti affonda le sue radici in Gran Bretagna alla fine del XIX secolo, quando un gruppo di studenti della Royal Accademy di Londra si ribellano all'arte impartita loro, insoddisfatti della tradizione dell'epoca che ritenevano irreggimentata e degenerata. Si rivolgono quindi ai modelli anteriori al manierismo raffaelliano e fondano così la Confraternita Preraffaellita nel 1848. Il critico John Ruskin (Londra 1819-Brantwood 1900) è una delle figure più importanti per la promozione di questo gruppo

che difende dai giudizi negativi da parte del pubblico e degli intellettuali dell'epoca, inoltre commissiona ed acquista egli stesso numerose opere preraffaellite. Un altro filone dell'estetismo inglese ramifica nell'influenza di William Morris (Walthamstow 1834-Hammersmith 1896) attraverso la fondazione Arts e Crafts (1860), seme di una riforma artistica divulgata tramite la rivista "The Germ" che volge ad una reintegrazione nella società borghese del "bello"; questo è inteso come dedizione artigianale e qualità sia di lavorazione che di scelta tematica nel panorama della neonata industrializzazione e produzione in serie inglese, nonché nel gusto e nella riscoperta del primitivismo, che è fonte inesauribile di soggetti derivati in particolar modo dal mondo medievale, mitologico e shakespeariano.[6]

La declinazione del secondo Preraffaellismo si esprime in una fase estetizzante del movimento che mi ha permesso di scoprire lo spirito decadente che aleggia nelle pitture dei neogreci o neopompeiani di cui Alma Tadema è uno dei maggiori interpreti. La nostalgia dell'antico, lo studio archeologico, il riflesso della società vittoriana, il mito, l'iperrealismo nella maniera e la profonda indagine psicologica dei personaggi, mi hanno suggestionata e meravigliata. Il legame che inevitabilmente questo gruppo di pittori costruisce con l'ambiente italiano mi ha permesso di percorrere un ponte che esplica un reciproco confronto e un'ammirazione nei riguardi delle bellezze dell'Italia, culla del classicismo e dunque venerata da moltissimi artisti appartenenti a differenti culture.

L'espressione "Art for Art'sake" è il senso che trovano le raffigurazioni dell'Aesthetic Movement e le emozioni espresse dal preraffaellismo, un ideale che ribadisce prepotentemente l'indipendenza dell'arte ed il suo valore, la sua sacralità ed il suo svincolarsi dalla materialità pragmatica come elevazione spirituale[7].

Ho esaminato inoltre il riflesso della diffusione del motivo orientalizzante a fin de siècle in tutta Europa nell'Esposizione del 1883, attraverso le opere di vari artisti tra cui lo scultore Girolamo Masini (Firenze 1840-1885) presente con la *Cleopatra.* L'opera risente della suggestione dello stesso soggetto già sviluppato da Alfonso Balzico (Cava de Tirreni 1825- Roma 1901). Entrambi i soggetti opere prendono come modello l'Agrippina seduta dei musei Capitolini ma contrappongono alla monumentalità dell'antico una nuova introspezione psicologica, soffermandosi sulla dimensione affettiva e sulla drammaticità dell'atteggiamento nella protagonista. Ella è colta nel momento di riflessione prima del gesto suicida, assorta e pensosa medita sulla sua imminente fine.

Questo soggetto ottenne larga fortuna anche all'estero e divise la critica italiana in due fazioni rappresentate rispettivamente dal critico Luigi Bellinzoni, il quale ne sosteneva la validità estetico-qualitativa e dall'altra parte dallo scrittore Ferdinando Fontana (1850-1919) che ne accostava lo stile ultra-finito alla pittura di Mion (1843-1920), Soulacroix (1858- 1933) e Barzaghi- Cattaneo (1834-1922), evidenziandone la rifinitura tecnica ma l'assenza di realismo e di contenuto storico rilevante[8].

In approfondimento al tema trattato ho realizzato un'intervista a Manuel Carrera e Luca Minella, il primo direttore del Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, autore e curatore di una serie di mostre svolte nella stessa sede e presso la Galleria Nazionale d'arte Moderna, scrittore, schedatore e ricercatore presso Università degli Studi di Roma La Sapienza.

Il secondo redattore della rivista storico-artistica "ArtShape, forme della comunicazione museale", ricercatore presso la scuola di specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna, studioso di pittura del XIX secolo e arte orientale, pittore alla Angel Academy of Art di Firenze con alcune sue opere esposte all'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme e al Museo Semitico dell'Università di Harvard ed autore di una serie di articoli fra cui *Alma Tadema e i pittori dell'Ottocento inglese* edito nel 2014.

Nella loro testimonianza ho potuto riscontrare i punti cardine che hanno guidato la mia ricerca. Attraverso il contatto con la realtà editoriale ho acquisito i fondamenti esperienziali per un'adeguata analisi interpretativa dell'evento artistico esaminato e la spinta propulsiva all'indagine valutativa del fenomeno. Essendo il repertorio documentario e le fonti relative all'argomento scelto molto limitate in ambito italiano, ho trovato in questo confronto un prezioso contributo per il mio lavoro.

Infine il termine "alfabeto" del titolo vuol farsi interprete del progetto didascalico che anima la mia ricerca, vuol ricordare il ruolo che lo storico dell'arte detiene all'interno dello scenario divulgativo accostandovisi: fornire gli strumenti di base per una lettura critica delle opere e concepire ogni universo semantico in senso storico e filologico, per reintegrare le conoscenze fornendo una metodologia concreta e una rilettura degli eventi realizzabile ed attuabile al fine di favorire una consapevole ed efficace assimilazione culturale.

Note all'introduzione:

[1] Raccolta di biografie di imperatori romani da Adriano a Numeriano, anonima, IV secolo, editio princeps Filippo Covagni, Milano, 1475.
[2] Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Strahan & Cadell, Londra, 1776-1789.
[3] Manuel Carrera*, L'antico e l'Esposizione Internazionale del 1883: il "Frigidarium" di Alessandro Pigna e la "Cleopatra" di Girolamo Masini* nel catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna *Artisti dell'800, Temi e riscoperte* a cura di Cinzia Virno, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2014, p.174.
[4] *Catalogo Generale Ufficiale Esposizione di Belle Arti in Roma 1883*, Forgotten books, Classic reprint series Luigi Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, fratelli Treves editori, 1883.
[5] A. Smith, L. Beatrice, *I Preraffaelliti.L'utopia della bellezza,* Torino, 24 Ore Cultura, 2014. Si veda anche M. Kotzin,
Pre-Raphaelitism, Ruskinism and French Symbolism, «Art Journal», vol.25, No. 4 (1996), pp.347-350.
[6] Wilton e R. Upstone, Barbara Bryant, *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts symbolism in Britain1860-1910,* Tate Gallery, Haus der Kunst München, Van Gogh Museum, Amsterdam, Tate publishing, Londra, 1997.
[7] Timothy Hilton, *I Preraffaelliti*, Gabriele Mazzotta Editore, 1971.
[8] Manuel Carrera, *L'antico e l'Esposizione Internazionale del 1883: il "Frigidarium" di Alessandro Pigna e la "Cleopatra" di Girolamo Masini* nel catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna *Artisti dell'800, Temi e riscoperte* a cura di Cinzia Virno, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2014, p.177.

Capitolo 1
I fondamenti del linguaggio Preraffaellita

1.1 Inquadramento storico

L'epoca vittoriana inglese è l'humus in cui l'avanguardia preraffaellita affonda e sviluppa le sue radici. In questo contesto si succedono due generazioni di artisti e alligna successivamente, negli anni sessanta del 1800, la corrente neogreca e neopompeiana.

Il periodo compreso fra il 20 giugno 1837, data d'incoronazione della regina Vittoria e il 22 gennaio 1901, data della sua morte, corrisponde ad un'epoca di pace e di grande splendore culturale segnata dagli accordi presi fra le grandi potenze durante il Congresso di Vienna nel 1815. Questa stagione segue l'era georgiana e precede quella edoardiana[9], la critica storica considera l'età vittoriana convenzionalmente iniziata con il Reform Act del 1832[10]. La seconda metà di questo periodo coincide con la Belle Époque europea, caratterizzata da una raffinata sensibilità in ambito artistico e dallo sviluppo dell'Art Nouveau che si esprime nell'edilizia, nell'illustrazione e nelle arti applicate con la preponderanza del motivo lineare.

Il forte incremento demografico di Inghilterra, Galles e Scozia dovuto alla seconda rivoluzione industriale e alle condizioni di rinnovata serenità, accentuò in alcuni casi il grande divario fra ricchezza e povertà. L'allontanamento dalle campagne fu conseguenza della crescita industriale e del costituirsi delle periferie cittadine e dei sobborghi nei quali le condizioni igieniche precarie erano la quotidianità delle classi sociali meno abbienti e del proletariato. Nelle fabbriche e nelle miniere il lavoro minorile era largamente diffuso come anche l'analfabetismo e la prostituzione per le strade della City, fenomeni documentati[11] da una serie di opere letterarie dell'autore Charles Dickens (1812-1870) come *David Copperfield* (1849-1850), *Oliver Twist* (1837-39) e *Hard Times* (1854).

La popolazione irlandese, al contrario, subì un forte calo dovuto alle carestie. Tra il 1837 e il 1901 milioni di persone emigrarono negli Stati Uniti, Canada, Sud Africa, Nuova Zelanda e Australia. La realtà dello sfruttamento coloniale, allora molto perseguito, fu mascherata da alcune trattative o compromessi da parte della regina; frequenti erano accordi ed equilibri precari fra classi come i contributi verso gli indigenti in cambio del loro appoggio all'istituzione per mantenere gli antichi privilegi di casta. Ciò nonostante permaneva un'intensa lacerazione sociale alla quale cercarono di far fronte numerosi ministri divisi fra le fazioni wigh e tory[12].

La politica si orientò verso il liberalismo con molte riforme ad opera di Robert Peel (1788- 1850) che liberalizzò il commercio dei cereali sulla base della concezione fisiocratica[13] Benjamin Disraeli (1804-1881) che si propose l'obiettivo di tutelare le grandi famiglie agricole e Henry John Temple Palmerston (1784-1865) forte assertore della guerra di Crimea (1853-56) contro la Russia. Questo scontro fu l'unico che interessò la Royal Navy in maniera rilevante oltre alla conquista dell'India e del canale di Suez nel 1875 e accrebbe così l'espansionismo britannico in Asia e Africa ottenendo l'egemonia sul Baltico. Inoltre William Ewart Gladstone (1809-1898) ampliò ulteriormente il suffragio maschile con la Terza legge elettorale nel 1884 e abolì il clientelismo allora dilagante in Parlamento con metodi meritocratici e tramite libero concorso; infine il governo Salisbury (1830-1903) combatté per garantire diritti alle Unioni di Lavoratori e ai Sindacati. Celebre fu lo sciopero in quegli anni delle ragazze impiegate nelle fabbriche di fiammiferi riconducibile al movimento del cartismo[14].

Con quest'ultimo governo si concluse la stagione liberale del regno con un ritorno alle posizioni conservatrici di Neville Chamberlain (1869-1940), accanito sostenitore dell'Imperialismo. Tali convinzioni furono rafforzate dall'influenza esercitata dal matrimonio della regina Vittoria con il cugino Alberto principe di Sassonia-Coburgo-Gotha (1819-1861), anch'egli conservatore.

L'insularità della Gran Bretagna determinò sia l'egemonia e lo sviluppo tecnico della flotta inglese, la quale governava ormai indiscussa sui mari, sia l'atteggiamento di grande autonomia politica decentrata, un self-government che porterà poi anche le colonie a rendersi indipendenti dalla madrepatria.

Durante i sessantatré anni in cui regnò, la regina fu considerata esempio di moralità, onestà, dedizione alla famiglia e forte patriottismo, ideali che caratterizzavano la società dell'epoca, ma che celavano una forte ipocrisia nei confronti dei numerosi problemi esistenti. La prosperità di cui il regno si vantava nascondeva un forte disagio sociale che rimaneva a sfavore delle classi più povere e delle colonie, sfruttate in maniera brutale con dure e sanguinose repressioni, come ad esempio descrisse l'autore Joseph Conrad (1857-1924) in *Heart of Darkness,* pubblicato nel 1902.

La letteratura in questo senso denunciò ma risentì, allo stesso tempo, di una forte censura d'impronta moralistica: le storie erano per lo più a lieto fine e venivano riadattate numerose opere dello stesso Shakespeare, togliendo parti erotiche o violente. Lo sviluppo della short story inoltre promosse un pubblico abbonato a riviste, che periodicamente pubblicavano romanzi in diverse parti così da accrescere le aspettative dei lettori. Oscar Wilde (1864-1900) e Swinburne (1837-1909) divulgarono le idee dell'estetismo, Gilbert (1836-1911) e Sullivan (1842-1900) invece furono i

principali esponenti del genere dell'operetta comica[15].

L'ideologia razionalistica borghese fu il nucleo esistenziale dove si formarono i vari movimenti artistici e culturali dell'età vittoriana: il tentativo di conciliare la fede ed il progresso sfociò nella concezione positivistica ereditata dall'illuminismo che trovava speranza nella scienza e nello sviluppo. Durante la prima esposizione Universale del 1851 a Londra, l'introduzione di nuovi materiali rese il ferro protagonista nella costruzione del Crystal Palace ad opera dell'architetto Joseph Paxton. La realizzazione del sistema fognario, della Metropolitana di Londra ad opera di Bazalgette nel 1858 e la diffusione della fotografia, furono però speranze infrante a fin de siècle dal sentimento di disorientamento dell'uomo moderno nello scoprirsi "evoluto" tramite l'opera darwiniana e non più al centro dell'universo[16].

John Ruskin (1819-1900) condannò l'architettura dell'Esposizione definendola il vero modello della disumanizzazione meccanica di un progetto. Nel suo libro *The stones of Venice* (1851) esplicò quello che sarà il motore dell'Aesthetic Movement: una ribellione nei confronti dell'accademismo moraleggiante classico in favore di un'arte libera e piacevole per l'occhio, ma soprattutto l'intento di riportare una raffinata e artigianale concezione dell'arte e della vita stessa in Inghilterra, ove «la vitalità delle sue moltiudini viene sfruttata come carburante per alimentare il fumo delle fabbriche»[17].

L'architettura più diffusa in questo periodo fu il Neogotico, espressione più diretta della corrente romantica. Di nuovo lo stesso Ruskin parla di restauro romantico come un naturale degradamento degli edifici senza manometterli, lasciando solo che il tempo li consumi. Dal punto di vista figurativo molto diffusi furono i soggetti storici a livello ufficiale, i Fairy paintings e la loro declinazione nei Christmas Treasures.

La reazione al razionalismo, all'accademismo e all'utilitarismo[18] promulgato da Mill (1806- 1873), Bentham (1748-1832) e Malthus (1766-1834), secondo cui la ricchezza e l'utile sono sinonimi di benessere, determinò la nascita del movimento Preraffaellita che può essere inscritto nel clima del Simbolismo.

1.2 Origini della prima e seconda generazione di artisti

Il termine Preraffaellismo rinvia ad un determinato rifiuto verso il manierismo e verso la figura di Raffaello, considerato colpevole di aver

tradito la verità per realizzare la bellezza. Gli esponenti di questo gruppo infatti prediligono un ritorno alla natura tout court e al primitivismo, rifugiandosi nelle atmosfere sognanti di un passato permeato di suggestioni mitiche, appunto il Medioevo. La volontà di evadere dalla società moderna e industrializzata, il senso di malcontento nei confronti dei valori borghesi, portano ad una retrospettiva fuga disperata. Proprio il naturalismo ed il primitivismo saranno le caratteristiche fondamentali della prima generazione di questi artisti.

Nel 1848 al n.83 di Gower Street a Londra nasce la Pre-Raphaelite Brotherhood, fondata da William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ai quali si aggiunge lo scultore Thomas Woolner (1825-1892), il pittore James Collison (1825-1881) e i letterati Frederick George Stephens (1828-1907) e William Michael Rossetti (1829-1919). Tutti tranne quest'ultimo provengono dalla Royal Academy, organizzazione nazionale fondata nel 1768 da Sir Joshua Reynolds, che gli studenti considerano l'espressione angusta di un linguaggio "sloshy", cioè "fangoso" ed impregnato della pittura tardo-barocca allora in voga. Dalla loro poetica nascerà, di contro a ciò, una pittura chiara con stesure cromatiche brillanti di colori puri su superfici bianche ancora umide, secondo una tecnica che richiamava l'affresco e che era già stata adottata nell'acquerello inglese[19].

L'eredità dei Nazareni viene trasmessa alla Confraternita da Ford Madox Brown (1821- 1893) che introdurrà la tematica religiosa ed i temi biblici dopo aver studiato le opere di Cornelius (1783-1867) e Overbeck (1789-1869) a Roma nel 1845. Questo "early christian style" è un altro elemento proprio della prima generazione che andrà via via sbiadendo nella seconda per lasciare il posto al motivo orientalizzante e alla mitologia classica, successivamente all'avvicinamento delle teorie estetiche[20].

Inizialmente i Preraffaelliti vennero ampiamente criticati come ad esempio fece Dickens nella rivista "Household" il 15 giugno 1851; la loro avversione alla modernità e le loro numerose contraddizioni teoriche li hanno visti soccombere di fronte allo sviluppo delle successive avanguardie tra cui l'astrattismo ed il cubismo nel '900 ma la loro poetica è stata rivalutata e vista come specchio della società ipocrita vittoriana e allo stesso tempo espressione dell'autentica diffidenza e timore nei confronti delle innovazioni moderne. Ruskin pubblicò *Modern Painters* nel 1843, opera nella quale elogiava e introduceva questa prima generazione di artisti confrontandola con la maestria di Turner (1775-1851), egli professava: «Andare verso la natura con onestà di cuore e camminare con lei, laboriosamente e fiduciosamente»[21], inoltre si adoperò per una radicale difesa del movimento in una lettera al Times del 13 marzo 1852 ribadendo

che il loro arcaismo era volontà di riacquisire onestà artistica e tecnica, persa dopo Raffaello per il suo «grandioso disprezzo della semplicità della verità»[22].

Gli autori si riunivano nel piccolo studio di Hunt in Cleveland Street o nella casa dei genitori di Millais ed erano soliti disquisire su tematiche quali la vera essenza della bellezza e le sue implicazioni sociali, inoltre essi frequentavano un piccolo club di disegnatori, "The Cyclographic Society", nel quale sottoponevano le loro opere al giudizio comune. L'ispirazione preraffaellita derivava anche dalla letteratura, essa guardava ai romantici come Keats (1795-1821), Shelley (1792-1822), Browning (1812-1889) e Tennyson (1809-1892) ma in particolare risentiva della suggestione di Dante, Chaucer e Shakespeare. Moltissime erano le opere che raffiguravano i componimenti di questo autore, basti citare il soggetto che meglio incarnava a l'ideale femminile di bellezza decadente e di femme fatale popolare tra questi pittori, l'Ophelia di Millais (fig.2), Rossetti, Hughes (1832-1915), Collison (1825-1881) e molti altri che la interpretarono. Oltre alla sorprendente fedeltà botanica nel dipinto citato di Millais, è possibile ravvisare nelle opere preraffaellite la trasposizione di scene sacre in scene di genere e l'inserimento di personaggi contemporanei nei panni di figure "romanze" abbigliate con costumi medioevali tratti ad esempio da *Costumes Historiques* di Camille Bonnard del 1829 e *Dresses and decorations of the Middle Ages* scritto nel 1849 da Henry Shaw[23].

John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, olio su tela, 76.2×111.8 centimetri, Tate Gallery, Londra

I Preraffaelliti intendevano opporsi all'arte accademica, riacquistare il senso etico dell'arte ed esprimere contenuti moderni, ciò è ravvisabile in una serie

di temi sociali, quotidiani o riguardanti il lavoro non direttamente impegnati dal punto di vista storico celebrativo come ad esempio *Addio all'Inghilterra* (1852) o *Il lavoro* (fig.3) di Brown. Le loro prime opere erano connotate da un linguaggio analitico nutrito dal sentimento romantico, che si volgeva indietro verso i motivi arcaizzanti e che voleva liberarsi dalla tirannia dell'esempio post-rinascimentale e dall'uso "sporco" del colore nella pittura ufficiale.

Ford Madox Brown, *Work*, 1863, olio su tela, 68.4 cm x 99.9 cm, Birmingham Museum and Art Gallery

«[…] solo il lavoro è nobile: dobbiamo ripeterlo e riaffermarlo qui ancora una volta.» -Thomas Carlyle, *Past and present,* 1843.

L'anello di congiunzione con la seconda generazione è rappresentato da Rossetti che tra poesia e pittura, sulla scia della venerazione verso Blake (1757-1827), Poe (1809-1849) e Dante, emerse come personalità trainante proiettata all'estetismo. L'avvenimento che viene considerato punto di partenza della seconda fase del movimento è la sua decorazione dell'Union Debating Hall a Oxford nel 1857. A lui si deve anche la fondazione della rivista "The Germ" nel 1850 atta a diffondere i principi dell'attività artistica

preraffaellita, la quale dopo due edizioni cambiò titolo in: “Art and Poetry: Being Thoughts towards Nature Conducted principally by Artists” in cui collaborò anche la moglie Elizabeth Siddall (1829-1862) [24].

Rossetti, Hughes e le pitture di paesaggio degli anni ‘50 di cui un esempio è l’acquerello *Baia di Babbacombe* di George Prince-Boy (1826-1897) professavano il contatto diretto con la natura e una pittura ricondotta a Blake, Turner e Constable (1776-1837). Negli anni ’60 si accentuò invece una concezione maggiormente legata agli ideali dell’Aesthetic Movement ed un confronto diretto con le arti applicate con la fondazione della ditta Morris, Marshall, Faulkner & Co. Nel 1861.

L’introspezione psicologica e la musica[25] irruppero violentemente durante questa seconda fase, nel 1877 il critico Walter Pater (1839-1894) dichiarò: «Ogni forma d’arte aspira alla condizione di musica»[7] e tramite l’opera di Burne–Jones (1833-1898) che meglio segue questa concezione simbolista, il movimento evolse e sostituì al tedio medievale l’arte classica rinascimentale, il ripristino del culto dell’antico, della mitologia, della decorazione ed una linearità morbida e fluida.

William Morris (1834-1896) è una figura chiave di questo periodo, il suo sodalizio con Burne–Jones, iniziato a Oxford nel 1853, sarà determinante nella costituzione della Red House a Bexleyheat, la sua abitazione in stile totalmente medievale che ispirerà il tentativo di reintegrare la decorazione artigianale nella produzione in serie tramite la progettazione di arazzi, carte da parati, maioliche, mobili e metalli lavorati. Tramite “The Arts and Crafts Movement” genererà una vera rivoluzione del gusto promulgata anche tramite le sue numerose opere letterarie come *La difesa di Ginevra* del 1858 ed *Il paradiso terrestre* del 1868-70.

Attraverso la “Kelmscott Press”, una moderna casa editrice privata che si ispirava ai metodi artigiani degli incunaboli del 1400, Morris e Burne-Jones realizzarono pregiatissime opere tra cui la più importante fu il *Kelmscott Chaucer* (1896) illustrato e *News from Nowere* del 1892[26].

Oltre a questa riacquisizione di virtuosismo tecnico, dirompente fu la diffusione del motivo orientalizzante, già sperimentato dai francesi Delacroix (1798-1863), Ingres (1780-1867) e più tardi Gérôme (1824-1904), che influirono fortemente riguardo questa tematica. La seconda generazione preraffaellita concentrò la sua attenzione verso l’ambientazione dell’harem, raffigurando scene di vita orientale dense di sensualità, languore e fascino che facevano riferimento alla recente conquista dell’India e si giustificavano con il puritanesimo inglese spostando l’attenzione in queste terre lontane, data l’inferiorità morale dei coloni considerati una popolazione primitiva senza capacità di regolamentarsi a livello legislativo e sociale.

Whistler (1834-1903), apprezzato moltissimo da Mallarmè (1842-1898), fu invece portavoce della linea di continuità che si incentrava sulla figura femminile, come dimostra la serie *Sinfonia in bianco* (1861-1864). Questo costituisce uno dei temi prediletti dei preraffaelliti: le angeliche e stoiche nella seconda generazione, derivano dalle donne tentatrici e misteriose della prima.

Divulgatore di queste tematiche fu l'estetismo[27], movimento che nacque in Francia nella seconda metà dell'800 con le opere di Théophile Gautier (1811-1872) e che faceva del motto "Art pour Art" o "Art for Art's sake" il suo maggiore caposaldo. L'esperienza prioritaria, secondo questa concezione, è quella del piacere sensoriale, l'arte è svincolata dalla sua funzione morale o didattica, rimane sospesa nella sua sfera, appunto, estetica. In letteratura questo messaggio si esplicava nel Decadentismo di cui il maggiore interprete era Huysmans (1848-1907) con *A rébours* del 1884 in cui il protagonista, Des Esseints, disgustato dalla volgarità e mediocrità della società moderna, si ritirava ad una vita isolata e lussuosa celebrando il culto della bellezza e del piacere tra opere d'arte raffinate ed eleganti.

Si diffuse il modello della figura del dandy o del flâneur connotato come un dissipatore di se stesso che vuole trasformare ogni sua esperienza di vita in esperienza estetica così come fece Oscar Wilde, il quale nell'introduzione al *Ritratto di Dorian Grey* (1890) scrisse: «No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style», «All art is quite useless». Lo stesso protagonista Andrea Sperelli del "Piacere" (1889) di D'annunzio (1863- 1938) tentava di fare della sua vita un'opera d'arte.

L'atteggiamento di questi personaggi ribelle e anti-naturalistico, in forte contrasto con le origini del movimento, fece sì che nelle opere l'artificio prevalse sul dato naturalistico e ci si avvicinò sempre più a ciò che Baudelaire (1821-1867) aveva scritto nella rivista "Chameleon": «Nella vita il primo dovere è quello di essere il più artificiali possibili»[28].

1.3 La corrente Neogreca e Neopompeiana

Da queste premesse storiche, culturali ed artistiche si formò il movimento dei Neogreci o Neopompeiani che si vuol esaminare in particolare.

I primi scavi nell'area pompeiana, seppellita sotto una coltre di ceneri e lapilli durante l'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C, si ebbero a partire dal 1748 in seguito al ritrovamento di Ercolano e promossi da Carlo III di Borbone.

L'archeologo Roque Joaquin de Alcubierre (1702- 1780) credette di essere alla ricerca dell'antica Stabiae ma a causa della scarsità dei rinvenimenti l'impresa fu abbandonata per essere ripresa solo nel 1754 e poi nel 1763, quando fu rinvenuta un'epigrafe che citava chiaramente la Res Publica Pompeianorum[29]. L'impero francese sotto Maria Carolina (1752-1814), moglie di Ferdinando IV (1751.1825) e poi di Giuseppe Bonaparte (1768-1844) e Gioacchino Murat (1767-1815), diede un grande impulso alle scoperte, inoltre le numerose pubblicazioni riguardanti i teatri, il tempio di Iside, il Foro Triangolare e le necropoli accrebbero l'attenzione degli studiosi di tutta Europa che stabilirono Pompei come tappa obbligata del Grand Tour[30]. *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834) di Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) e *Arria Marcella* (1852) di Gautier furono alcuni dei documenti che divulgarono immensamente il sito archeologico rinvenuto[31].

Il periodo di stasi dei lavori di scavo durante il ritorno dei Borbone a Napoli fu colmato a seguito dell'Unità sotto la guida di Giuseppe Fiorelli (1823-1896) che divise la città in "regiones" e "insulae". Nel 1863 venne introdotta la tecnica dei calchi, mentre, tra il 1870 e il 1885 fu redatta la prima mappa dell'urbanistica originaria pompeiana. Non mancarono le opere di restauro di numerosi edifici e monumenti. Durante il 1900 anche le parti mancanti della pianta furono colmate con l'emersione della zona meridionale della città e della Villa dei Misteri ad opera di Vittorio Spinazzola (1863-1943) e Amedeo Maiuri (1886-1863)[32].

La bellezza dei resti archeologici dell'antica città suggestionò numerosissimi artisti in tutta Europa e diede impulso al movimento Neogreco, il quale nacque in Francia alla fine del 1800 sotto Napoleone III come revival Neoclassico che enfatizzava i temi greco-romani in un'ottica legata al gusto e alla moda ma soprattutto all'architettura. Importanti in questo senso furono i progetti di Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) ed altri esempi come la Biblioteque Saint Genevieve progettata da Henri Labrouste (1801-1875) a Parigi e la chiesa della Madeleine di Vignon (1763- 1828) e Huvé (1783-1852) nella stessa sede. Le arti decorative furono influenzate dalle raffigurazioni vascolari greche, da medaglioni, urne, maschere, fibule e suppellettili che imitavano i motivi arabescati e stilizzati arcaici, come anche le figure nere su sfondo rosso appunto "pompeiano" che si diffusero in tutta Europa[33].

L'Accademia francese di Belle Arti trovò nei pittori Gerôme, Jean-Louis Hamon (1821- 1874), Paul Delaroche (1797-1856), Hernri Pierre Picou (1824-1895) e Charles Gleyre (1806-1874) l'emblema di questa tendenza "anacreontica" e densa di carica erotica e lussureggiante. L'antichità infatti non era raffigurata per celebrarne la sua valenza storica ma venivano scelte ambientazioni di genere che mirassero ad esaltare quell'universo fascinoso e

languente, evocato dalla poesia greca dell'amore e del vino. Le raffigurazioni erano spesso poste in orizzontale in modo tale che si accordassero alle decorazioni dei fregi arcaici. Il "Rinascimento americano" fece tesoro di questi modelli iconografici e compositivi. Levine, storico contemporaneo dell'architettura, definisce il neogreco americano sostituzione della forma retorica classica in chiave più letterale e descrittiva, espressione della quale furono Richard Morris Hunt (1827-1895) e Frank Furness (1839-1912). L'Inghilterra allo stesso modo accolse lo stile per la sua ricchezza ed il suo vivace eclettismo coniugato all'estetismo e al motivo orientalizzante[34].

La scoperta delle moltitudini artistiche di questa antica civiltà, in ambito figurativo, ispirò gli artisti neopompeiani inglesi di cui Alma Tadema (1836-1912), John William Godward (1861- 1922), Lord Frederic Leighton (1830-1896) e John William Waterhouse (1849-1917) sono i maggiori esponenti.

La poetica neogreca e neopompeiana si basava sull'interpretazione del mondo antico in chiave quotidiana e prosaica, spogliandolo del mos maiorum che era invece stato sottolineato dalla cultura settecentesca; per questo furono condannati nel corso del Novecento di aver adattato l'arte in funzione borghese e di aver composto una produzione artistica unicamente determinata dal virtuosismo tecnico ma che non rispondeva coerentemente al dato archeologico contestuale. Le opere furono così accusate di strumentalizzazione per compiacere il gusto della classe media.

Ciò nonostante i dipinti dei neopompeiani sono un fulgido esempio del tormento esistenziale dell'uomo a fin de siècle, il quale si riavvicina alle luci e alle ombre della grecità e romanità che, viste da sempre in un'ottica sacrale e come exemplum di moralità, si riscoprono ora sorelle della società moderna che combatte tra la tranquilla vita domestica e l'inclinazione all'eccesso e al proibito.

Questo omaggio al classico in chiave moderna è l'espressione più intensa dell'"Art for Art's sake", gli autori di questo movimento spesero le loro esistenze a studiare, riprodurre e collezionare le antichità con il fine di riprodurre l'eclettica varietà dell'era perduta. La disposizione di questi oggetti è manipolata alla "piranesiana" e spesso prevale sul soggetto che è maggiormente identificato in figure femminili colte in momenti di intimità, attimi di contemplazione o culto delle divinità pagane[35].

La tecnica raffinata e il decorativismo meticoloso, fanno di queste opere iperreali la conferma del superamento dell'idealismo neoclassico e rendono reale e struggente la nostalgia dell'antico. Le monumentali vestigia di Roma, le rovine, i reperti di Pompei, Ercolano e tutta l'area vesuviana, popolano i dipinti di questo movimento che intende ridestare l'atmosfera della vita tra

patrizi e plebei, “padrones” e “clientes”, “otium” e “negotium” e inoltre le forme di intrattenimento come le terme o i gladiatori ma anche i momenti di grande spiritualità come i rituali religiosi pagani.

La società greca infatti, parallelamente a quella vittoriana, nascondeva numerose insicurezze al contrario di quanto i neoclassici avessero dibattuto: fortemente maschilista e patriarcale, liberava le sue inibizioni ad esempio nel teatro. Con il genere tragico infatti, che si sviluppò nel V sec a.C con Eschilo, Sofocle ed Euripide, i temi sono per lo più legati a relazioni adultere, trasgressive, vicende macabre ed eccessive che fungono da transfert nella cultura democratica ateniese, la quale si ritrova purificata tramite il sentimento della catarsi a fine spettacolo[36].

La borghesia ricercava infatti questi aspetti della vita arcaica, basti pensare alla riscoperta di Seneca nel teatro elisabettiano o all’apprezzamento che si ebbe del *Satyricon* di Petronio in età moderna. Per questo la consapevolezza della fragilità umana di un popolo, la sua verità emotiva, i suoi vizi e capricci sono sicuramente altri temi che i neopompeiani tentano di interpretare. Questi vogliono sentirsi accomunati e legati alle grandiose gesta passate giustificando così l’universale aspetto dionisiaco dell’esistenza di cui parlerà Nietzche ne *La nascita* della tragedia per l’appunto, nel 1872, in cui sostiene che la realtà è costituita da due elementi che si intrecciano fra loro e che sono espressione della condizione umana: l’apollineo ed il dionisiaco. In un’aspirazione totalizzante, egli si domanda: **«**Se eliminate i Greci, con la loro filosofia e la loro arte, su quale scala potrete ancora salire verso la cultura?»[37].

1.4 Temi, analisi iconografica e iconologica

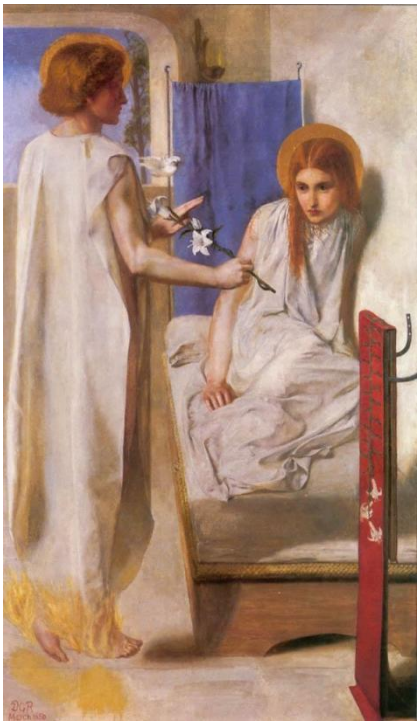
L’universo preraffaellita, pur mantenendo in entrambe le due generazioni di artisti esaminate alcuni temi predominanti come la donna, la mitologia, il primitivismo ed il riferimento alla religione, si declina in maniera diversificata e viene interpretato a seconda dell’artista in una varietà di sfumature ed in uno spettro di sentimenti poetici differenti.

La costante del processo di evoluzione di questo movimento è l’escapismo dalla società e dal contesto industrializzato moderno nel quale gli autori si sentono inadeguati e rimpiangono la purezza di un passato mitico ed indefinito nel quale vogliono trovare rifugio, senza il peso della corruzione moderna. Ciò sarà ripreso della teoria di James Frazer (1854-1941) in *The Golden Bought* del 1890 e anche da Carl Gustav Jung (1875-1961) riguardo gli archetipi e l’inconscio collettivo. Entrambi ribadiscono la

volontà dell'uomo moderno di ricreare una tradizione mitica alla quale ricongiungersi per giustificare il suo disorientamento e malcontento[38].

I primi elementi che contaminano la prima generazione preraffaellita sono la religione ed i temi biblici, che vengono tramandati dalla corrente nazarena tramite Brown[39]. L'interesse per il primitivismo si coagula attorno alle incisioni degli affreschi medievali del Camposanto di Pisa nella redazione di Carlo Lasinio[40] (1759-1838) del 1812 e derivano dalla rivalutazione dell'epoca Medievale in età romantica. Questa contribuisce a riportare la spiritualità in cima all'esistenza umana, così da scandirne la coscienza proprio come la vita dell'uomo medievale era regolata dai principi cristiani e dal calendario liturgico, che in questo senso vuol ritornare punto di riferimento nel marasma della società moderna.

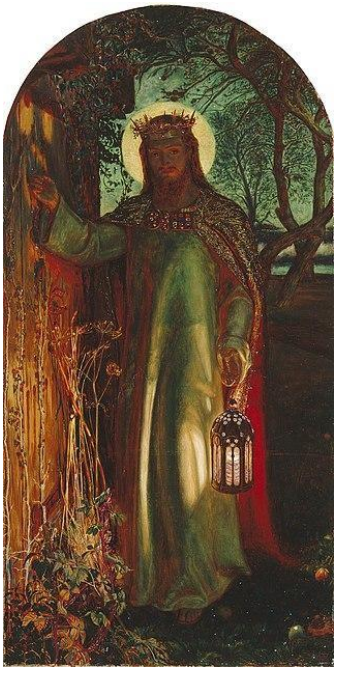
Allo stesso tempo si manifestano però le prime contraddizioni nello stile e nell'ideologia che sostiene i soggetti sacri di queste prime opere poiché il linguaggio che viene adottato è tutt'altro che sacrale: esso rifiuta i canoni classici di rappresentazione e si attiene ad un crudo e spietato realismo concentrandosi sulla natura umana del Cristo e dei Santi. Rossetti, intraprendendo il tema con *L'adolescenza della Vergine* del 1849, prima opera esposta alla Free Exhibition di Hyde Park, afferma poi nel suo *Ecce Ancilla Domini* (fig.4) (1849-1850) un tentativo di creare un modo nuovo di raffigurare il motivo neotestamentario dell'Annunciazione[41]. La Vergine è infatti seduta sul letto con le gambe ripiegate su di sé: l'esecuzione goffa rinuncia a qualsiasi espediente accademicamente "corretto" e si concentra sull'espressività sottolineando il timore nello sguardo di Maria, colta nella sua misera debolezza umana dall'arcangelo Gabriele, che le porge un giglio[42].



Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1850, olio su tela, 73 x 41,9 centimetri, Tate Britain, Londra

Agli stessi anni è riferibile il *Cristo nella casa dei genitori* di Millais (fig.5). L'opera interpreta un movimento nato in quegli anni all'interno della Chiesa anglicana che professava il ritorno all'osservanza dell'interpretazione letterale del Nuovo Testamento. Infatti il quadro, denso di simbolismo biblico in questo senso, indaga il tema secondo cui la Passione è preannunciata da una ferita sulla mano del Cristo. L'opera, presentata nel 1850 alla Royal Academy, ricevette aspre critiche e taglienti rifiuti come anche nella stessa occasione fu per *Una famiglia inglese convertita dà riparo ad un missionario cattolico contro la persecuzione dei druidi* di Hunt. Quest'ultimo fece numerosi viaggi in Egitto e in Terra Santa tra il 1854 e il 1892 insieme al pittore Thomas Seddon (1821-1856) e tali luoghi ispirarono *Il ritrovamento di Gesù nel Tempio* (1854-1860) in sintonia con il precedente *La luce del mondo* (fig.6) del 1853-54, che risentiva invece della suggestione simbolista. I suddetti dipinti sono ulteriore prova dell'attenzione verso la tematica religiosa.

John Everett Millais, *Christ In The House Of His Parents*, 1850, olio su tela, 86.4 × 139.7 centimetri, Tate Britain, Londra



William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1853-54, olio su tela,

125×60 centimetri, Cattedrale di San Paolo, Londra
Numerosi scritti teorici, tra cui quelli di Anna Jameson (1843) e Lord Lindsay (1847), avevano promulgato l'interesse per l'arte medievale in concomitanza dell'influsso esercitato da una serie di collezionisti tra cui William Ottley (1771-1836) e l'influenza del diario di viaggio in Italia (1845-1846) di William Dyce (1806-1864) [43]. Inoltre il principe Alberto di Sassonia nel 1848 si era fatto promotore, insieme a Ruskin, della "Arundel Society", associazione che si proponeva l'obiettivo di diffondere la conoscenza tramite le cromolitografie e le pitture medioevali affinchè una maggiore familiarità con lo stile più puro e severo dell'arte primitiva distogliesse il gusto del pubblico da opere banali o mediocri. Il principe aveva fatto anche decorare il castello di Rosenau e numerosi altri edifici in stile medievale in linea con questa concezione. Il Medievalismo intendeva infatti sottolineare gli antichi ideali cavallereschi e la continuità dinastica degli Hannover e dei Plantageneti che avevano contribuito alla prosperità del regno nel corso dei secoli. A livello popolare molte furono le rievocazioni storiche che riaffermavano questo sentimento, la più importante in dettaglio fu il "Bal Costumé": la grande festa medievale voluta dalla regina all'indomani del suo matrimonio con il principe di Sassonia, nei panni rispettivamente della regina Filippa e di Edoardo III come poi furono dipinti da Sir Edwin Landseer (1802-1873).

Thomas Caryle (1795-1881) in *Past and Present* del 1843 contrappose alla sua epoca la pacifica vita di un'Abbazia, mentre lo stesso Disraeli con il movimento della "Young England" (1842) propose soluzioni neo-feudali alla crisi del presente; anche Tennyson in *Lady of Shalott* (1832-42) e *Idlys of the King* (1859-88) suggerì questa atmosfera medievale. Ancora Ruskin in *Lamps of Architecture* (1849) elogiò la lezione neogotica di Barry (1795-1860) e Pugin (1812- 1852) nel palazzo di Westminster, esempio proprio della connessione fra monarchia e medievalismo in opposizione all'inesorabile corrosione dell'idillica "Marry England" ad opera dell'industrializzazione[44].

Questo intento di riforma etica sociale in un'ottica di rivalutazione del passato, si esplica ad esempio nelle pitture che raffigurano temi legati al ciclo arturiano, alla figura di Sir Galahad, *La belle dame sans Merci*[45] ed il cavaliere errante. La *Dama di Shalott* di Hunt (fig.7) (1886-1905) e di Whaterhouse (1888) diventa emblema di questo "Return to Camelot" così come lo definisce Mark Girouard[46]. Non mancano riferimenti al primo Rinascimento italiano in ambito femminile come le citazioni delle figure della Beatrice dantesca ad opera di Henry Holiday (1839-1927) e la

rievocazione di Lucrezia Tornabuoni, presente in altrettanti dipinti. Queste figure saranno poi declinate dalla seconda generazione in maniera sempre più estetizzante e simbolica in funzione dell'"Art for Art's sake".

John William Waterhouse, *The Lady of Shalott,* 1888, olio su tela,
183 × 230 centimetri, Tate Britain, Londra

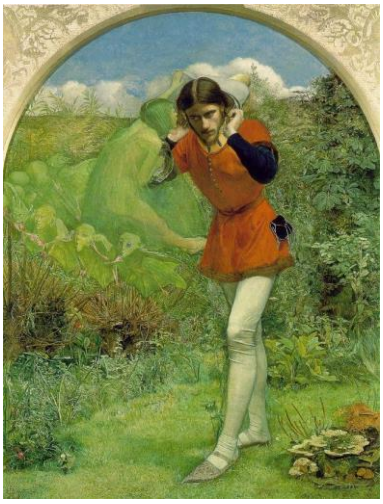
Le tematiche così arcaizzanti della prima generazione sono rielaborate però, come ribadisce Ruskin, con una luminosità cromatica nuova, una stesura brillante del colore in antitesi a quella debole e fioca innaturale della tradizione accademica. Il preziosismo compositivo si sposa all' attenzione esasperata per il dettaglio naturalistico in linea con il revival tardogotico e sancendo la determinante fedeltà alla natura nella produzione paesaggistica, la quale rivestì meno importanza all'interno del movimento, ma che ricopriva il ruolo di grande modello per la scuola di Barbizon e per i paesaggisti francesi come Corot (1796-1875) [47]. Anche la passione per i fiori verrà sviluppata con altrettanta precisione dal preraffaellismo; in questo senso questa predilezione può essere considerata ascrivibile al movimento simbolista, che trova nella produzione poetica un richiamo ed una

rievocazione dell'opera baudelairiana *Le fleurs du mal* (1857) come suggerisce l'opera tarda di Whaterhouse *L'anima della rosa* del 1908 (fig.8) . Inoltre la fotografia, che era stata perfezionata nel corso degli anni, stimolò gli artisti a realizzare rappresentazioni sempre più in competizione con questa nuova tecnologia e lo stesso fu per i progressi nelle scienze naturali, un esempio di ciò è *La Baia di Pegwell* (1806-1864) di Dyce, con le raccoglitrici di conchiglie in primo piano.

John William Waterhouse, *The soul of The Rose*, 1908, olio su tela, collezione private

Un altro genere che contamina la prima produzione preraffaellita è sicuramente quello dei "Fairy paintings". Esso è un particolare genere della pittura e dell'illustrazione vittoriana di derivazione romantica che interpreta un sentimento di evasione. Molte delle opere legate a questa corrente derivano dalla produzione shakespiriana e sono riconducibili alla tradizione fiabesca con particolare attenzione alla figura di Lewis Carroll (1832-1898) e alla letteratura per l'infanzia. Inoltre il recupero di *La regina delle fate* di Edmund Spenser (1552-1559) e di *Il riccio rapito* di Alexander Pope (1688-1744) sono manifesto della rinnovata attenzione verso il teatro, che ora può dotarsi di un'illuminazione scenica in funzione poetico-narrativa, grazie all'utilizzo di luci a gas e del miglioramento dei macchinari di scena[48].

L'attenzione nei confronti dell'opera di Shakespeare e dei "Fairy paintings" si esprime particolarmente in *Ferdinand lured by Ariel* (1849) (fig.9) di Millais, dipinto realizzato a Shotover Park, vicino Oxford, che si ispira alla seconda scena della *Tempesta* (1611) e raffigura con grande precisione i versi pronunciati dal protagonista «Where should this music be? I' the air or the earth?». Nella scena infatti lo spirito Ariel sta conducendo Ferdinando dal suo padrone Prospero, il giovane non riesce a vedere lo spirito perché è invisibile, ma sente il suono della sua musica e si solleva il cappello per udirlo meglio. La grandissima attenzione al dato naturale, la ricostruzione dei costumi e la resa immateriale ed evocativa dello spirito, sono quindi caratteri davvero eloquenti che esplicano questo tipo di tematica[49].



John Everett Millais, *Ferdinand Lured by Ariel*, 1850, olio su tela, 65 × 51 centimetri, collezione privata

Moltissime altre raffigurazioni preraffaellite, più di sessanta, fanno riferimento a Shakespeare enfatizzandone la complessità drammaturgica e l'intensità patetica. Tra esse quelle della produzione rossettiana: *Desdemona* (1881), *Hamlet and Ophelia* (1858), *Mariana* (1870) e poi anche *Romeo and Juliet* (1869-1870) e *King Lear and Cordelia* (1849-1854) di Brown, *The reconciliation of Titania and Oberon* (1847) di Joseph Noel Paton (1821-1901), *In the forest of Arden* (1892) di John Collier (1850-1934) e le tantissime interpretazioni della figura di Ophelia, tratta dal dramma di Amleto del 1600-1602, la quale incarna in maniera davvero precisa l'ideale decadente di sposa infelice e di personaggio femminile tormentato; la sua morte rappresenta infatti uno dei momenti di maggiore espressività del genere.

«C'è un salice che cresce storto sul ruscello e specchia le sue foglie canute nella vitrea corrente; laggiù lei [Ofelia] intrecciava ghirlande fantastiche di ranuncoli, di ortiche, di margherite, e lunghi fiori color porpora cui i pastori sboccati danno un nome più indecente, ma che le nostre illibate fanciulle chiamano dita di morto.

Lì, sui rami pendenti mentre s'arrampicava per appendere le sue coroncine, un ramoscello maligno si spezzò, e giù caddero i suoi verdi trofei e lei stessa nel piangente ruscello.

Le sue vesti si gonfiarono, e come una sirena per un poco la sorressero, mentre cantava brani di canzoni antiche, come una ignara del suo stesso rischio, o come una creatura nata e formata per quell'elemento. Ma non poté durare a lungo, finché le sue vesti, pesanti dal loro imbeversi, trassero la povera infelice dalle sue melodie alla morte fangosa»[50].

Dal punto di vista letterario anche l'influenza di Dante è molto rilevante in particolare in Rossetti che nel *Dantis Amoris* (1860) (fig.10), pannello centrale decorato posto tra le due *opere The Salutation of Beatrice in Florence* e *The Salutation in the Garden of Eden* (1859) nella Red House di Morris e realizzato presso Belexeyeath, raffigura la morte di Beatrice Portinari. L'intenso amore tra Dante e la donna viene reinterpretato dal pittore che rappresenta l'amata Elizabet Siddal[51] nei panni di Beatrice. Rossetti era stato influenzato dalla lettura della *Vita Nova* che lo aveva ispirato nella composizione *The Early Italian poets* (1864).

Il fondo rosso scuro del *Dantis Amoris* fornisce una ricca ambientazione per i disegni audacemente schematici di Rossetti, che presentò i due pannelli a Morris come regalo di nozze. La terrena Beatrice nel primo pannello, infatti, ha preso a modello la nuova moglie di Morris, Jane Burden. La scena, divisa in diagonale, presenta il Cristo che guarda Beatrice chiusa in

una falce di luna e circondata da stelle; al centro un angelo regge una meridiana lasciata incompiuta, ma che nel disegno preparatorio indicava le nove, ora di morte dell'amata. Inoltre sono riportate le parole conclusive della Divina Commedia per enfatizzare l'idea secondo cui l'amore è la forza generatrice dell'universo: «L'AMOR QUE MVOVE IL SOLE E L'ALTRE STELLE» (Paradiso XXXIII, l.145)[52].

Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amoris*, 1860, olio su mogano, 74,9 × 81,3 centimetri, Tate Britain, Londra

Nello stesso modo Burne-Jones risentì dell'influenza di area italiana e affrontò un viaggio nella penisola (1859) durante il quale ebbe modo di confrontare la descrizione del Lasinio con gli affreschi del Camposanto di Pisa[53]. L'autore rimase incantato anche di fronte ai quattrocentisti come Ghirlandaio e Botticelli[54]. Nel 1862, inoltre, tornò insieme a Ruskin a scoprire la pittura veneziana del Cinquecento, che era di grande interesse nell'ambito vittoriano di quegli anni e si concentrò su Giorgione, come documenta la sua opera *Le chant d'amour* del 1868-77. Giorgione si legò,

per il suo vibrante cromatismo atmosferico, al clima estetico degli anni ’60, Carpaccio invece funse da fulgido esempio di narrativismo medievale. Con l’ultimo suo viaggio del 1871 invece, Burne-Jones apprese la lezione del Mantegna e di Michelangelo con un interesse nuovo che emerse nei confronti della scultura classica e del manierismo tradotti in *La ruota della fortuna* (1875-83) e *Venus Discordia* (1878)[55].

Oltre agli iniziali temi letterari e religiosi è evidente nella produzione preraffaellita una forte impronta di realismo sociale e quotidiano, come esprime in particolar modo Brown ne *Il lavoro* del 1852-65 e Hunt ne *Il risveglio della coscienza* (1852). In quest’ultima opera è raffigurata una giovane prostituta nel momento in cui un’intensa emozione musicale determina in lei il futuro riscatto da una riprovevole esistenza. Queste opere sono specchio dei sentimenti della popolazione di fronte alle rivoluzioni sociali in epoca vittoriana, dovute ai movimenti operai e ai “mali sociali[56]” che affliggevano la popolazione; esse promuovono un ritorno alla purezza morale religiosa medievale, come ribadiva Pugin nel 1836 in *Contrasts*.

Morris così si avvicinò a tali tematiche aderendo al socialismo nell’ultima stagione della sua vita. L’attenzione precedente verso il Medioevo era stata coltivata proprio grazie all’amicizia con Burne-Jones ed aveva portato alla costituzione della Red House, una sorta di casa-museo medievale in cui gli artisti erano soliti ritrovarsi. Questa era ricca di armamentari di antichi cavalieri, incisioni di Dürer e moltissimi altri oggetti che potessero suggerire questa venerazione per il passato ma allo stesso tempo che esprimessero l’intento di divulgare, tramite le arti applicate, una rinnovata e raffinata sensibilità. Celebre la frase pronunciata dall’artista: «Non avere nulla in casa di cui tu non conosca l’utilità, o non riconosca la bellezza»[57].

Nel passaggio dalla prima alla seconda generazione di artisti negli anni ’60, l’attenzione si concentra maggiormente sul principio fondamentale dell’estetismo, ossia sulla funzione dell’arte svincolata dal contesto-etico sociale e meramente dedita all’appagamento sensoriale estetico; perciò viene meno l’intento propedeutico-artistico lasciando il posto ad una concezione negativa dell’arte che si può accostare alla poetica dadaista nel 1900. I temi religiosi ed i toni severamente medievali vengono sostituiti da una mitologia lussuriosa e dionisiaca, ispirata alla classicità e che riprende l’egemonia all’interno dei modelli predominanti per le arti figurative. La musica entra prepotentemente in questa seconda fase ad anticipare l’idea propria che verrà sviluppata poi con maggiore insistenza dall’avanguardia astrattista. Inoltre la dimensione umana emerge in tutta la sua valenza e si

affaccia alla futura psicoanalisi[58].

La mitologia di derivazione böckliniana romantica ora viene sostituita da quella classica ma non ne viene recuperato il valore etico, ne è solamente enfatizzato il culto del dionisiaco e della molteplicità di suggestioni formali e compositive. L'attenzione si sposta infatti sull'espressività dell'evento raffigurato e sull'impatto emotivo nello spettatore. Esempi sono *Nymphs finding the head of Orpheus* (1900) (fig.10), *The Siren* (1900) e *Jason and Medea* (1907) di Waterhouse, inoltre *Helen of Troy* (1898) di De Morgan (1855-1919) in cui i personaggi manifestano la loro modernità introspettiva pur mantenendo la formulazione compositiva mitologica tradizionale antica[59].

John William Waterhouse, *Nymps finding the head of Orpheus*, 1900, olio su tela, 149 x 99 centimetri, collezione private

L’esotismo è un’altra caratteristica della seconda generazione, questo si diffuse in seguito alla spedizione di Napoleone in Egitto del 1798 con il contributo del generale Dominique Vivant Denon, che catalogò i beni rinvenuti nei territori conquistati. Questa tendenza artistica era già stata approfonditamente elaborata in Francia da Ingres e Delacroix, ma assunse in questo periodo inglese numerose formulazioni che influenzarono la scena di fine ‘800 dovute anche alla recente colonizzazione dell’India. Molti degli autori preraffaelliti furono portavoce di questo gusto, ad esempio Whaterhouse che, con le sue opere dominate da sentimenti di indolenza e languore come in *Dolce far Niente* del 1879 o *Cleopatra* del 1888, suggeriva un’ideale fittizio di mondo lontano, quasi a ricollegarsi con un passato mitico e puro fatto di piaceri e voluttà. Questo atteggiamento era privo di valenza storiografica o autenticità descrittiva dunque fu utilizzato solamente come espediente in linea con la moda dell’epoca e con i sentimenti preponderanti borghesi. Anche Leighton con *The light of the harem* (1880) (fig.12) ne fu un esempio insieme a molti altri autori che si fecero promotori delle bellezze orientali in funzione borghese tra cui Thomas Allom (1804-1872), Frederick Goodall (1822-1904), Herbert James Draper (1863-1920), John Frederick Lewis (18051876), John Pettie (1839-1893) e lo stesso Alma Tadema.

Frederic Leighton, *The light of the harem*, 1880, olio su tela, 152.4 x 83.8, collezione privata

L'orientalismo allora divenne un motivo decorativo di grande suggestione tramite elementi affascinanti e inesplorati come piramidi, sfingi, obelischi e geroglifici. Le descrizioni dettagliate dei volumi ad opera di Denon[60] illustravano questi oggetti e ne spiegavano le fattezze. La pittoresca ammirazione per i bazar, i beduini, le tappezzerie, le danzatrici, i venditori ambulanti, i fumatori di narghilè, il commercio degli schiavi e i mosaici delle moschee è testimoniata dalla grandissima quantità di opere che si ispiravano a questo mondo, ricreato dall'Occidente a sua immagine e somiglianza, in funzione della sua cultura e dei suoi piaceri.

L'ideale femminile si trasformò da tormentato e cupo, come nel caso delle misteriose donne raffigurate da Rossetti, Hunt e Millais, in sensuale e languente, come documentato anche dalle opere di Flaubert (1821-1880). Il poeta associava l'Oriente all'evasione e ad un erotismo selvaggio svincolato dalla moralità, abbandonando la castità medievale e arrivando ad una bellezza femminile rievocante un passato immaginario e nostalgico. L'attesa malinconica e i momenti di intimità femminile occupavano la maggior parte della produzione esotista, neogreca e neopompeiana. La figura di Cleopatra fu messa in particolare evidenza per il tragico destino al quale si abbandonò. Secondo Plutarco essa si tolse la vita facendosi avvelenare da una vipera per non finire prigioniera di Ottaviano che, nella battaglia di Azio del 31 a. C., aveva sconfitto la regina e Marco Antonio ponendo definitivamente fine all'impero Tolemaico. Il morso letale dell'animale «induceva nelle membra un torpore sonnolento e un deliquio dei sensi, senza per questo arrecare spasimo o provocare gemiti»[61]. Lo stesso è per l'iconografia relativa a Iside e più in particolare a Salomé: Beardsley (1782-1898) realizzò una serie di illustrazioni dedicate proprio all'omonima opera di Oscar Wilde nelle quali è espresso lo stesso ideale di femme fatale irresistibilmente misteriosa e decadente che sarà oggetto di numerose interpretazioni nel '900[62].

La donna è così tema venerato da questo movimento artistico poiché incarna in sé la vita edonistica dell'amore ma anche la sua energia distruttiva e malsana, questa duplicità di concezione rappresenta infatti lo specchio delle fragilità umane alle quali i preraffaelliti si abbandonano raffigurando in maniera realistica l'interiorità umana.

Gautier in *Arria Marcella* (1852) si ricollega appunto al movimento neogreco e neopompeiano, partendo da questi presupposti. L'opera tratta infatti di un giovane ragazzo che, recatosi in Italia per visitare il celebre sito archeologico della città vesuviana per eccellenza, al Museo di Napoli rimane colpito dal calco di una donna ritrovato nella Villa di Diomede di Pompei. Profondamente turbato dai sentimenti provocati dalla forma di quel

corpo, torna di notte a visitare la città riemersa e scopre che questa riprende vita, come se l'eruzione non fosse mai avvenuta, come se fosse stato riportato all'epoca dell'antica Roma. In mezzo alla folla che popola questa civiltà si ritrova ad incontrare anche la donna che aveva notato nel museo.

L'intreccio tra passato e presente di questa opera ispirò profondamente una serie di autori che composero opere su questo argomento, in merito a ciò è opportuno citare *Aspettative* (1885), *Rivali inconsapevoli* (1893), *Primavera* (1894) di Alma Tadema ma anche *A classical lady* (1908), *When the heart is young* (1902) (fig.13), *The flowers of Venus* (1890) di Godward o anche *A roman lady* (1858) di Leighton, opere nelle quali la figura femminile viene celebrata nella sua più intensa forma di bellezza, quella classica ed immortale e in cui il mondo antico è emblema intramontabile del culto del piacere e dell'arte come sensazione estetica.

Tadema sottolineava: «Tra gli antichi e i moderni c'è meno differenza di quanto siamo portati a credere. È questa la verità che ho sempre cercato di esprimere nei miei dipinti, cioè che gli antichi romani erano esseri umani in carne ed ossa come noi, animati dalle stesse passioni e dalle medesime emozioni»[63].

Allo stesso modo Gautier ribadiva nalla sua opera: «Il tuo pensiero si è slanciato con ardore verso di me, la mia anima lo ha avvertito:la fede crea Dio, l'amore crea la donna. Siamo veramente morti soltanto quando non siamo più amati, il tuo desiderio mi ha ridato vita e la potente invocazione del tuo cuore ha soppresso le distanze che ci separavano»[64].

John William Godward, *When the heart is young*, 1902, olio su tela, 51,4 x 101,6 centimetri, collezione privata

1.5 Diffusione e premesse ai contatti con l'Italia

L'Italia della seconda metà dell'800, esistente da poco come nazione, aveva recentemente ricondotto i propri particolarismi regionali ad un unico sentimento. La penisola risentì della corrente estetica in maniera minore, poiché al contrario dell'Inghilterra e della Francia, la sua economia era prettamente agricola e doveva fare poco i conti con l'industrializzazione. L'arte insieme alla letteratura erano governate da un forte accademismo ed una radicata tradizione, così come sottolinea Benedetto Croce[65] (1866-1952). La penisola mediterranea non era minacciata più di tanto dal positivismo come invece gli altri paesi e quindi, approdato sulle sponde italiche, l'estetismo fu da subito spogliato del suo significato originale.

Solo a Roma inizieranno a diffondersi i motivi preraffaelliti e la scuola decorativa di Morris tradotta nella decorazione musiva della Chiesa Anglicana di San Paolo nelle Mura[66] per quanto riguarda la rappresentazione della Gerusalemme e dell'Albero della Vita con le tessere in vetro di murano. Si diffuse in seguito l'opera di Wilde, la poesia di Swinburne e i libri di W. Pater (1873) e

J.A. Symonds (1875) sul Rinascimento italiano, ma comunque l'estetismo fu assorbito dall'ambiente italiano solo in maniera superficiale e ridotto a mero decorativismo, infatti nella Roma bizantina: «prevalevano tutt'al più atteggiamenti esteriori, ritraduzioni frettolose o, se si vuole, un più generico milieux anglais à la mode che tutto in sé conforma sotto la duttile etichetta del gusto»[67]. Il dibattito su queste tematiche in Italia è così molto limitato e si concentra intorno alla redazione di "Cronaca Bizantina" fondata nel 1881, della quale D'Annunzio sarà direttore, e al "Convito", rivista successiva, pubblicata da Adolfo De Bosis tra il 1895 e il 1900 dove collaborarono anche gli artisti Cellini (1855-1940), che curò la grafica, e Sartorio (1860-1932). Proprio lo scambio epistolare tra i due artisti manifesta la volontà di creare una rivista d'arte elegante e raffinata in pieno stile preraffaellita che potesse collocarsi in linea con lo stesso sentimento inglese.

Angelo Conti, critico d'arte, è un'altra figura rilevante riguardo questo tema poiché scrisse, *La beata riva* (1900) contemporaneamente alla stesura de *Il fuoco* dannunziano, in cui elogiava la fusione tra critica e creazione artistica. D'Annunzio, inoltre, aveva pubblicato nel *Convito Le vergini delle rocce* in cui il protagonista proclamava: «Difendere la Bellezza! E' questo il vostro unico ufficio […] bollare voi fino all'osso le stupide fronti di coloro che vorrebbero mettere a ciascuna anima un marchio esatto come su un

utensile sociale fare tutte le teste umane simili, come le teste dei chiodi, sotto la ripercussione dei chiodaioli … difendere il pensiero che essi minacciano e la bellezza che essi oltraggiano»[68].

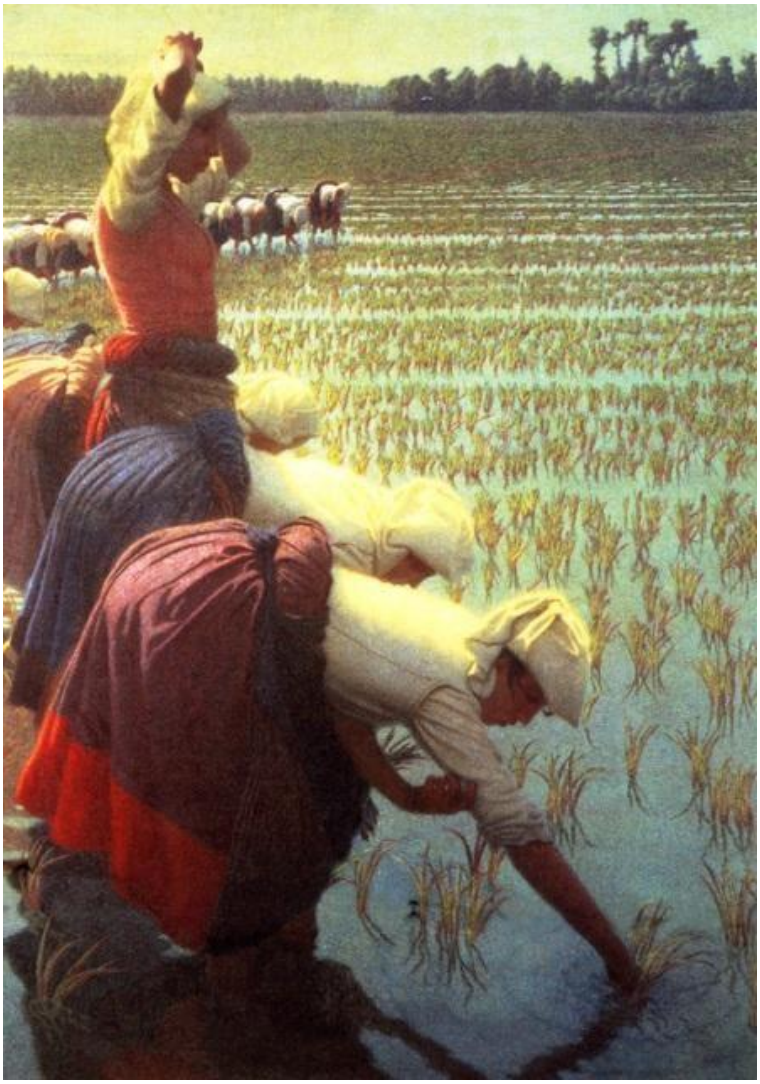
La differenza che si presenta tra la poetica dannunziana ed il clima estetico inglese degli anni ’60 è sicuramente il rapporto con la natura, che in questo caso non viene disprezzata da D’Annunzio come fanno i simbolisti di fin de siècle, ma al contrario ispira immagini mitiche e stati d’animo subordinati all’introspezione umana. Il caso D’Annunzio ripropone anche il difficile rapporto tra arte elitaria e di massa, inoltre manifesta la necessità di evasione dal mondo borghese. Morris, ormai consapevole dell’avvenuta mercificazione artistica, aveva affermato: «L’arte è stato un prezzo troppo alto da pagare per la prosperità materiale della borgesia»[69]. Ciò infatti porterà il Vate ad intraprendere la strada utilitaristica della divulgazione e costellerà la vita dell’esteta di continue esasperate ricerche del lusso e del piacere inteso in tutte le sue declinazioni, anche borghesi, e quindi contrapponendosi all’origine per la quale il movimento estetico era nato.

Un altro tema particolarmente sentito a Roma era, di fronte alla modernità e all’industrializzazione, la convivenza di presente e passato, convivenza di opere attuali con quelle antiche, che in molti casi furono messe in discussione come per quanto riguarda la distruzione di Villa Ludovisi per la costruzione di Via Veneto e quella di un intero quartiere medievale per lasciare il posto all’Altare della Patria. Le strade pullulavano inoltre di poveri, pellegrini e malati che erano giunti nell’eterna città, ciò è documentato da molte opere tra cui *I poveri sui gradini dell'Ara Coeli in Roma* di Federico Zandomeneghi (1841-1917), detto Zandò[70] in area parigina, dove visse gran parte della sua carriera.

La rivoluzione realista francese di Courbet (1819-1877) infatti, aveva preparato in Italia lo stile e l’ambiente in cui maturarono diverse esperienze artistiche tra cui quella dei macchiaioli del Caffè Michelangelo di via Larga a Firenze. Giovanni Fattori (1825-1908), Telemaco Signorini (1835-1901), Vincenzo Cabianca (1827-1902) e Silvestro Lega (1826-1895) sono alcuni dei maggiori interpreti e sostenitori della volontà di indagare la realtà secondo il “puro verismo”[71] dichiarando guerra alla tradizione classica in favore dei temi sociali tra cui quello sicuramente privilegiato è il lavoro dell’uomo, interpretato tramite la tecnica della macchia che è espediente alla base di una concezione del reale più autentica e naturalistica in senso moderno, come manifestano le opere che vedono i temi sociali in primo piano accompagnati dalla figura dei contadini e dall’ambiente della Maremma. Il passaggio da ambiente agricolo a società piccolo-borghese

industriale avviene in particolare attraverso l'opera di Lega, il quale con *Il canto dello stornello* (fig.14) del 1867 ed *Il pergolato* (1868) apre la strada all'intimità del quotidiano che sarà chiave d'interpretazione comune anche nel linguaggio simbolista[72]. Ma è il divisionismo italiano ad essere l'interlocutore più indicativo con il preraffaellismo inglese poiché la tecnica della scomposizione del colore e della sua applicazione con pennellate filamentose, si associa a temi di carattere simbolico e sociale, come è riconosciuto nel trittico di Giovanni Segantini (1858-1899) *Vita, Natura e Morte* (1898-99) o nel *Trittico del Giorno* (1907) di Gaetano Previati (1852-1920) e nelle opere di Angelo Morbelli (1853-1910) come *In risaia* del 1901 (fig.15), carica di una forte denuncia sociale nei confronti delle donne lavoratrici e del loro lavoro duro e mal pagato.

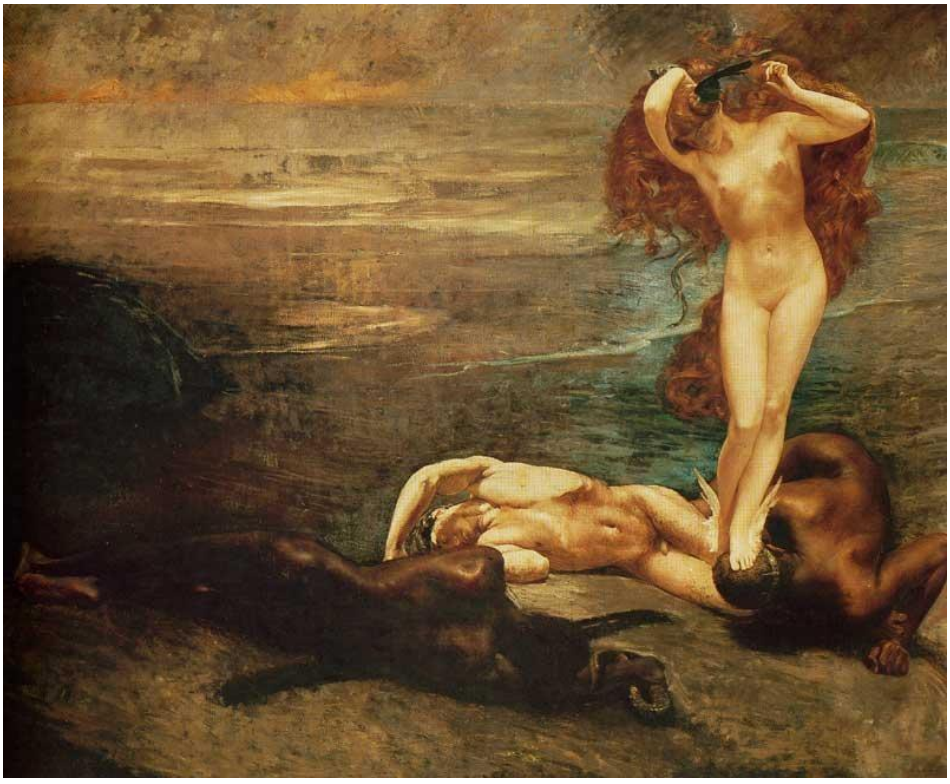
Silvestro Lega, *Il canto dello stornello*, 1867, olio su tela, 158 x 98 centimetri, Galleria d'Arte Moderna, Firenze



Angelo Morbelli, *In risaia*, 1901, olio su tela, 183x130 centimetri, Museum of Fine Arts, Boston.

I Divisionisti italiani fecero tesoro delle teorie di Chevreul[73] (1786-1889) e di Ogden Nicholas Rood[74] (1831-1902) che aveva scritto *Modern Chromatics* nel 1879, ispirando la composizione di Previati sui principi scientifici della tecnica divisionista nel 1906 secondo cui l'elemento poetico che conferisce l'intensità emotiva è appunto la scomposizione cromatica della luce trasposta in uno spettro di significati allegorici[75].

Per quanto riguarda il paesaggio elegiaco e nostalgico simbolista, che ben si coniuga a questa tecnica, Sartorio e Mario De Maria (1852-1924) si rivolsero ad un arcaismo ellenizzante come avvenne in *Fine di un giorno d'estate* (1899) di quest'ultimo; opera nel quale la campagna romana è raffigurata nella sua stretta dipendenza con un ipotetico genius loci che le attribuisce valore positivo o negativo a seconda del suo stato d'animo, eredità sicuramente di stampo romantico per quel che concerne la variazione emotiva legata al paesaggismo. In Giovanni Costa (1826-1903), divenuto da macchiaiolo simbolista, il motivo mitologico fu espresso con altrettanto pathos come in *Ninfa nel Bosco* (1862-1897) che costituì già la premesse per un clima largamente estetizzante perseguito anche da Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) in *La Sirena* (1893) o *La Gorgone e gli eroi* (1890-99) (fig.16), *Elena e Cassandra* (1928) o ancora nel *Fregio del Palazzo del Parlamento* (1912).



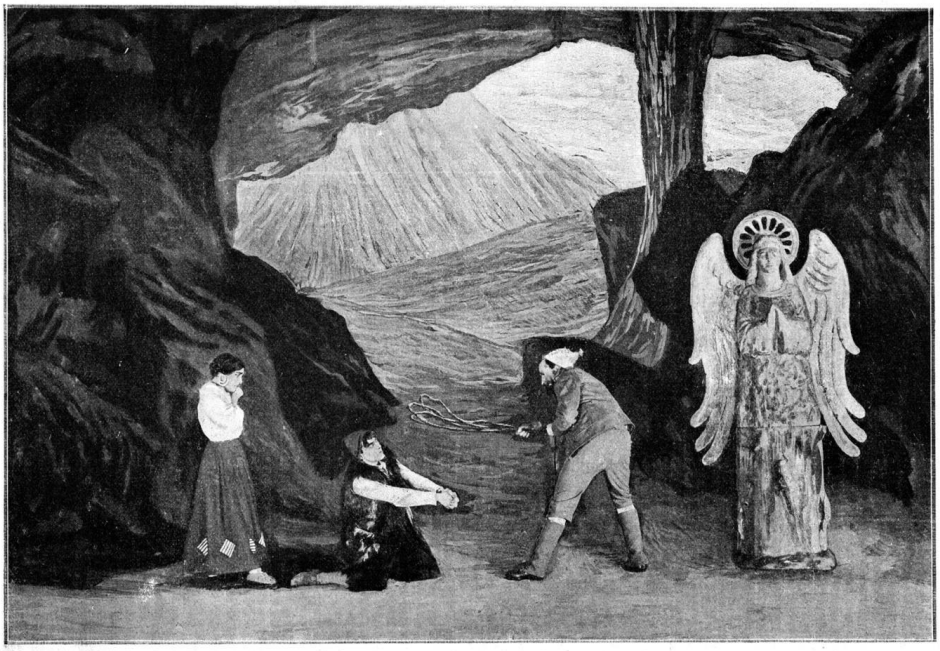
Giulio Aristide Sartorio, *La Gorgone e gli eroi*, 1899, olio su tela, 305 x 420 centimetri, 18990-Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Proprio da Costa e Sartorio nacque, nel 1886 a Roma il movimento “In Arte Libertas” dopo le precedenti esperienze di Costa "Associazione Artistica Internazionale"(1887) e nel 1884 “Scuola Etrusca”, tutte contro il Settecentismo che caratterizzava gran parte della produzione artistica di quel periodo a Roma. I membri, tra cui Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi (1848-1939), Giuseppe Cellini, Cesare Formilli (1860-1942), Alessandro Morani (1859-1941), Alfredo Ricci (1864-1889), e poi Alessandro Castelli (1809-1902), Norberto Pazzini (1856-1937), Giuseppe Raggio (1823-1916), Lemmo Rossi-Scotti (1846-1926), Luigi Serra (1846-1888) e Gaetano Vannicola (1859-1923), prediligevano uno stile an plain aire estremamente realista e raffinato. Nel 1887 l’opera *Isaotta Guttadauro* di D’Annunzio fu illustrata con il contributo dei membri Alessandro Morani, Onorato Carlandi e lo stesso Sartorio. Gli adepti si ritrovavano al Caffè Greco, nella Galleria d'Arte di Armando Perera, in via del Babuino o in Gallerie in via Margutta. Essi costituivano un gruppo diversificato e complesso al quale parteciparono numerosi artisti preraffaelliti tra cui Rossetti, Burne-Jones e Leighton. Infatti a conferma di ciò, Costa espose nel 1888 a Londra, presso l’Italian Exhibition dell'Earl's Court, un ritratto della musa ispiratrice di quest’ultimo autore inglese, Dorothy Dene (1859-1899).

Il grande respiro internazionale di cui si alimentava questo movimento era anche testimoniato dalla presenza di Böcklin (1827-1901), grandissimo esponente del romanticismo e amante della città di Fiesole, di John Singer Sargent (1856-1925) ed del paesaggista Corot (1796- 1875) che indicò i modelli tecnici per la rappresentazione realistica atmosferica in ambito paesaggistico.

I temi privilegiati erano la vita agreste, il duro lavoro dei contadini, uno spietato verismo che rifiutava le composizioni tradizionali in pieno stile simbolista e la raffigurazione degli animali in particolare da soma, ereditata dai macchiaioli. Inoltre Il movimento, che aveva connotazioni secessioniste di stampo antiaccademico in polemica con l'arte ufficiale, anticipò in questi atteggiamenti le avanguardie del '900, promuovendo una pittura sostanzialmente autentica: contro la pittura da cavalletto e da studio destinata alla committenza borghese, “In Arte Libertas” ristabilì l'importanza della pittura dal vero, a contatto diretto con il soggetto da rappresentare[76]. Esso si identificò quasi sempre nella natura ed in tematiche che ruotavano attorno al paesaggio, caricato di significati simbolici nella linea di ricerca del metafisico che caratterizzava la contemporanea corrente francese facente capo soprattutto a Gauguin (1848-1903) e all'Ecole de Pont d'Aven[77].

Il gruppo si disciolse alla morte di Costa dopo aver partecipato all' Esposizione Internazionale di Parigi del 1900 e venne riformato in sostituzione dell'associazione precedente da Onorato Carlandi con il nome "I XXV della campagna romana" attivo sino all'avvento del regime fascista e singolare per il fatto che gli autori ricercassero nel panorama semantico animale i soprannomi da attribuirsi in quanto membri di questa corrente[78].



Lazaro di Roio, frappant Aligi avec la corde : « Hors d'ici, te dis-je ! Hors d'ici. »

Adolfo De Carolis, La grotta della figlia di Iorio

La grafica, in questo periodo, risentì delle suggestioni dello stile Liberty e dell'Art Nouveau: la linea dinamica, guizzante e costruttiva si faceva sempre più prepotente nell'edilizia e nelle arti figurative. Questa venne studiata in particolar modo da Walter Pater[79] nell'opera del Botticelli (1445-1510) e del Pollaiolo (1431-1498) che ispirarono le composizioni moderne, le illustrazioni e gli ex libris in cui la linea appunto, dominava indiscussa su ogni cosa. Un esempio può essere ricercato nella *Figlia di Iorio*[80] (1903) dannunziana illustrata da Francesco Paolo Michetti (1851-1929) e nell'edizione del libretto del riadattamento dell'opera teatrale di Alberto Franchetti (1860-1942), compositore verista di stampo wagneriano, ad opera di Adolfo de Carolis (1874-1928) che realizzò per questa una serie di

xilografie davvero eloquenti come *La grotta della figlia di Iorio* (fig.17).

Il segno grafico di De Carolis è ricercato, sempre elegante e raffinato e ha ben poco in comune con il violento realismo di quello Michettiano, di cui rappresenta una trasfigurazione borghese, in linea con i gusti di quel pubblico che aveva ormai eletto D'Annunzio come proprio beniamino[81].

L'orientalismo inoltre fu un ulteriore tema che ebbe ampio respiro in Italia durante le Esposizioni dell'800. Gli influssi orientali infatti derivano dal Grand Tour settecentesco e dalla produzione di alcuni soggetti a tema di Hayez (1791-1882) tra cui la raffigurazione di alcune sensuali odalische in chiave romantica che ispirarono una serie di altri autori. Durante la promotrice torinese del 1845, ad esempio, l'odalisca raffigurata da Natale Schiavoni[82] sulla base di questa influenza (1777-1858), si poneva come rilettura dei ritratti muliebri della grande tradizione veneta .

L'oriente era spesso associato, o addirittura sovrapposto, al classico, che così veniva ulteriormente rievocato e riutilizzato quale materiale intramontabile e come rivisitazione della Roma imperiale nel panorama italiano. L'atmosfera orientale, oppure, si faceva espressione di contesti biblici e riletture romantiche del Vecchio Testamento. Salvino Salvini (1824-1899), all' Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, presentò *La desolata Ehma figlia di Sion*. Giovanni Muzzioli (1854-1894) con *Maria Maddalena* e Paolo Vetri (1855-1937) con *Giovinetta cristiana nell'Alhambra* ne sono altri fulgidi esempi insieme alle opere di Alberto Pasini (1826-1899) che il critico Giulio Carotti (1852-1922) dipingeva così in un articolo del 1899 su "Emporium": «Il pittore dell'Oriente, della luce argentina del Bosforo, del cielo sorridente del Corno d'Oro, delle imponenti foreste del Libano, del verde tenero delle pianure della Siria e delle distese infuocate della Persia, ove si caccia col falco; delle ombre misteriose colorite, calde e trasparenti nella stessa loro oscurità nell'interno delle Moschee e dei palazzi orientali; del fascino, del colore vibrante, ammaliante e voluttuoso della natura orientale, del colore brillante della Spagna meridionale; dei sorrisi risplendenti di Venezia!»[83].

Domenico Morelli (1826-1901) inoltre, era un altro autore che assunse il modello orientale dal catalano Mariano Fortuny (1871-1949), il quale aveva soggiornato in Marocco nel 1860. La produzione del maestro napoletano infatti si concentrerà sulla rielaborazione di temi biblici in un oriente immaginato come è evidente in *Una tentazione di S. Antonio* (1878) (fig.18). Il valore fantasioso della sua concezione fu però negato dai suoi allievi come Antonio Mancini (1852-1930), Francesco Paolo Michetti e Vincenzo Gemito (1852-1929) che restarono fedeli al dato verista.

Proprio a Napoli, durante l'Esposizione Nazionale del 1877, sono importanti le opere di Marco De Gregorio (1829-1875) *Arabi nella moschea*, memoria di un soggiorno dell'artista in Egitto nel 1868 e *L'incantatore di serpenti* di Mancini.

Domenico Morelli, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, 1878, olio su tela, 137 × 225 centimetri, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Tra queste suggestioni emerge la figura della donna schiava, sensuale e sottomessa, contrapposta alla graduale emancipazione della realtà del contesto sociale moderno. Emanuele Caroni (1826-1878), scultore, ne è un interprete con la sua *Schiava alla vendita* (1861), e lo stesso soggetto è ripreso nel 1877 a Napoli da Giacomo Ginotti (1845-1897) con *L'emancipazione della schiava* che fu acquistata dal re Vittorio Emanuele II. Inoltre Alessandro Rondoni (1841-1898) continuava il tema con *Syra* del 1873, esposta a Vienna. Ma sarà durante l'esposizione Internazionale del 1883 a Roma che si svilupperà ulteriormente il tema orientale coniugato in funzione della riscoperta dell'antico, infatti la *Cleopatra* di Masini (1840-1885) o la *Donna araba al pozzo* di Stefano Ussi (1822-1901), in cui il pittore cita l'Ifigenia di Anselm Feuerbach[84] (1871) restituendo all'odalisca le sembianze di una protagonista della mitologia greca, sarannno dichiarazioni di sentimenti che andranno a scomparire poi nel corso delle

esposizioni successive in particolare alla Biennale di Venezia. In questa sede l'arte risentirà in maniera sempre maggiore delle avanguardie del '900, Ugo Ojetti[85] (1871-1946) ribadirà infatti la scomparsa dell'orientalismo come un'acquisita consapevolezza della spazialità geografica e una trasformazione nel gusto e negli eventi sociali che interesseranno il secolo del Novecento.

L'unità raggiunta nella seconda metà dell'800 comunque garantiva una posizione stabile e fissa nel panorama internazionale e permetteva ormai il delinearsi di corrispondenze artistiche svincolate dalle azioni politiche di ciascun paese come sottolineava il critico Luigi Bellinzoni in merito all' Esposizione del 1883: «Adesso l'artista italiano non è fuorviato dal suo studio per l'amore della patria in pericolo, ora non ha l'obbligo di accostare il fucile carico alla tavolozza. La patria esiste: l'Italia è fatta e tutte le sue aspirazioni, i suoi sentimenti, le sue forze, ha campo di donarle all'arte»[86].

Note al primo capitolo:

[9] N. Dixon, *From Georgian to Victorian*, in «History Review», vol.2010, n.68, 2010, pp.34-38.
[10] Il Reform Act è noto come Legge sulla Rappresentanza del Popolo la quale ha introdotto numerose riforme al sistema elettorale inglese e gallese per evitare e abolire gli abusi ed il clientelismo che vigeva tra i membri del Parlamento e fu promossa da Lord Grey, membro whig. Da C. Capra, *Storia Moderna*, Le Monnier, 2004.
[11] G. Himmelfarb, *The idea of poverty: England in the eary industrial age*, Faber, Londra 1984, pp. 376 – 377.
[12] G. De Ruggiero, *La formazione dell'Impero britannico*, in L'Europa nel sec. XIX, Padova, 1934. pp.477-513.
[13] Con il termine fisiocrazia si intende designare una dottrina economica sviluppatasi in Francia negli anni sessanta del settecento in opposizione al preesistente mercantilismo con lo scopo di risollevare le finanze francesi dopo la Guerra dei sette anni (1756-1763) dalla quale uscì sconfitta insieme a Spagna, Russia, Svezia Polonia e Austria subendo la vittoria di Inghilterra e la rafforzata Prussia. Il maggior promotore teorico di questo indirizzo fu Quesnay (1694-1744) che influenzò successivamente Adam Smith (1723-1790) e David Ricardo (1772-1823). Essa si basava sull'idea che l'agricoltura fosse la principale fonte economica di un paese e solo la classe degli agricoltori produceva ricchezza, le altre classi si limitavano a trasformarla. Da H. Landreth, David C. Colander, *Storia del pensiero economico*, Il Mulino, 1996.
[14] Movimento politico-sociale inglese diffusosi nella prima metà del XIX sec. a carattere democratico e umanitario il quale difendeva i diritti della working-class ed il cui nome deriva dalla People's Charter presentata nel 1838 alla Camera dei Comuni. Tra gli obiettivi di questa organizzazione vi era il suffragio universale maschile, lo scrutinio segreto, un'indennità ai deputati, l'abolizione del censo, collegi numericamente uguali e lo scrutinio segreto. Esso andò sgretolandosi in particolare con la riforma del Ballot Act nel 1872 ma la sua eredità confluì successivamente nel movimento socialista di cui aveva anticipato la teoria del plusvalore. Da T. Caryle, *Cartismo*, Liberilibri,1999.
[15] F, Marucci, *Vittorianesimo*, Bologna: Il Mulino, 1991, pp.9-24. A. Sanders, *The Short History OF English Literature*, Oxford, OUP, 2000, pp. 399-425; pp. 459-468; pp. 476-478.
[16] J. Wolffe, *Religion in Victorian Britain: Culture and empire*, Manchester University Press, 1997, pp.129-130.
[17] A. Smith, L. Beatrice, *Preraffaelliti l'utopia della* bellezza, catalogo della mostra (Torino, 19 aprile-13 luglio 2014), 24 Ore Cultura, 2014, p.154.
[18] L'utilitarismo è il principio secondo cui 'il bene è la maggior felicità del maggior numero', teoria esistente sin dalla grecità, essa trova formulazione nell'opera di Bentham nel 1700. Da J. S. Mill, *Pagine scelte*, Facchi, Milano, 1923, pp. 8-10.
[19] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, 1998, pp.10-11.
T. Pugliatti, Il *simbolismo nella pittura Europa. Dai preraffaeliti all'Art Nouveau*, Magika, Messina, 2015.
[20] R. Cooper, *The Relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and Painters before Raphael in English Criticism of the Late 1840s and 1850s*, in «Victorian Studies»,

vol. 24, No. 4 (1981), pp. 405-438.
[21] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, pp.16-17.
[22]M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, p.5.
[23] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, pp.15-16.
[24] L. Hawksley, *Lizzie Siddal*, Odoya Library, Londra, 2019.
[25] A. Smith, L. Beatrice, *Preraffaelliti l'utopia della* bellezza, catalogo, 24 Ore Cultura, 2014, p.188.
[26] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, p.27.
[27] L'etimologia del termine estetica in ambito filosofico è da ricercare in Baumgarten (1714-1762) che nel 1735 lo utilizzò per designare una nuova disciplina che si occupava dell'arte e del bello e in Kant (1724-1804) che fondò l'estetica moderna intesa come disciplina che trattava i giudizi riflettenti che nell'arte trovavano il loro campo di indagine più proprio. Da G. Fonio, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano, Costa & Nolan, 2007, pp. 379.
[28] «*Chameleon*», Londra 1894, Harvard College Library, Cambridge, n.inv. 642718277.
[29] A. Varone, *Pompei, I misteri di una città sepolta*, Roma, 2000, p.300.
[30] *Pompei*, Enciclopedia italiana Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana,1919, p.308-349.
[31] L. Jacobelli, *Arria Marcella e il Gothic Novel pompeiano*, in *I misteri di Pompei. Antichità Pompeiane nell'immaginario della modernità*. (Atti della giornata di Studio, Pavia, 1 marzo 2007). Vedi anche A. Mozzillo, *Neogotico pompeiano*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860*, Napoli 1998, pp.215-224.
[32] Ibidem.
[33] N. Levine, *The Romantic Idea of Architectural Legibility Henri Labrouste and the Neo-Grec*, in A. Drexler (ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*, New York, 1977, pp. 325–416.
[34] Doreen Bolger Burke, *In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1981), p. 469.
David A. Hanks, *The Quest for Unity: American Art between World's Fairs, 1876–1893*, Detroit Institute of Arts. 1983, pp. 263-64.
[35] S. De Caro, E. Querci, C. Sisi, *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, catalogo mostra Napoli, Electa, 2007.
[36] R. Alonge e F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet, 2012, pp.5-29.
[37] Da http://www.filosofico.net/nietzsche.htm, URL consultato il 18-09-19.
[38] Carl Gustave Jung, *Opere. Vol. 9\1: Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Gli archi, 1997, ebook online.
[39] Si veda il paragrafo 1.3.
[40] Nel 1806 l'incisore veneto Carlo Lasinio giunse a Pisa da Firenze, dove insegnava all'Accademia di Belle Arti. Era accompagnato dal letterato ed editore Giovanni Rosini che vide in Lasinio la persona più adatta per il suo progetto di realizzare una serie di incisioni all'acquaforte dei malconci affreschi del Camposanto, per scongiurare la perdita anche della loro memoria. L'importanza dell'edificio, la consapevolezza del degrado in cui versava, assieme alla condivisione dell'impresa incisoria, se pure da un privato (il Rosini), indussero

il governo toscano ad incaricare stabilmente Lasinio di sovrintendere al recupero dell'intero complesso: accettato così l'incarico affidatogli dal Rosini, mentre iniziava a mettere mano alle incisioni, terminate nel 1812, il Lasinio ricevette nel 1807 la nomina di Conservatore del Camposanto per il restauro dei dipinti. Da G. Lucchesi. (1993), Carlo *Lasinio e le'scritte'nascoste nelle sue incisioni degli affreschi del Camposanto* in Bollettino storico pisano 62 (1993), p.385. Si veda anche L. Tosi, *Tra Accademia delle Belle Arti e Scuola di Disegno: l'insegnamento delle arti a Pisa* in *Alessandro Gherardesca*, edito da Gabriele Morolli (Pisa 2002), p.161.

[41] Weil, S., & Blasone, P. *Nonostante Raffaello Altre Annunciazioni, Geocities, 2008.* Vedi anche George P. Landow, *The Uses of the Annunciation Scene by the Pre-Raphaelite Brotherhood, Conference on Victorian Medievalism, City University of New York, April 1980.* Vedi anche *Dante Gabriel Rossetti's "Mary's Girlhood"* in http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/girlhood.html, URL consultato il 18-09-19 e Sussman H., *Fact into Figure: Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ohio State University Press, Columbus 1979.

[42] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, 1998, p.25.

[43] M. Kitson, G. Arbore Popescu, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, 1998, pp.15-18. Si veda anche T. Hilton, *I Preraffaelliti*, Gabriele Marzotta editore, 1981, pp.23-24-25-26. Vedi inoltre G. Marini, *Le traduzioni incisorie degli affreschi del Camposanto di Pisa e la loro fortuna tra i Preraffaelliti*, 2011, Benedetti, M. T., Frezzotti, S., & Upstone, R. (Eds.). (2011). *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, Mondadoria Electa, pp.177- 183.

[44] Davide Iacono, *Il medievalismo vittoriano: un sogno d'ordine*, «Academia.edu», 2017. Da T. Di Carpegna Falconieri, S. Losasso, R. Facchini, D. Iacono, U. Longo, F. Roversi Monaco, Salvatore Ritrovato, G. Leardi e B. Del Bo, *Il medioevo fra noi. Quarta edizione. Infinito presente.* Urbino-Gradara, 15-17 giugno 2017.

[45] *La Belle Dame sans Merci* è una ballata scritta dal poeta inglese John Keats. Esistono due versioni, con poche differenze tra loro. L'originale fu scritto da Keats nel 1819, sebbene il titolo sia quello di un poemetto del XV secolo di Alain Chartier. Da G. Sasso, *Il segreto di Keats. Il fantasma della Belle Dame sans merci*, Le sfere n° 105, Pendragon, 2006, pp. 261.

[46] Mark Girouard è uno scrittore di architettura britannico, nato nel 1931 e facente parte della Society of Antiquaries of London (SAL) in particolare si sofferma sull' argomento del medievalismo vittoriano nella sua opera *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman del 1891* e affronta l'era vittoriana in altre sfumature in *Victorian country house* (1979) e *Victorians pubs* del 1975. Da Girouard, M. (1981), *A return to Camelot*, in «The Wilson Quarterly».

[47] T. Hilton, *I preraffaelliti*, Gabriele Mazzotta editore, 1891, pp.14-15.

[48]J. Maas, *Victorian Fairy Painting*, Merrell Holberton, Londra, 1997, pp.40-41.

[49]A. Poole, *Shakespeare and the Victorians - Arden Shakespeare*, Cengage Learning EMEA, 2004, da p.52 a 63. Vedi anche S. Wells, *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*, Oxford University Press, 2000. Si veda anche M. Bennet, *An Early Drawing for 'The Tempest' by Everett Millais*, in « Burlington Magazine», 1984, (126).

[50] N. D'Agostino, *William Shakespeare Amleto*, Garzanti editori, Milano, 1984, Atto IV, scena VII, p.211.

[51] C. Cretella, (2012). Elizabeth Siddal: ritratto della musa da giovane. In *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de*

Investigación Escritoras y Escrituras (2012), «Alciber», p.389-407.
[52] R. Wilkes, *The love of Dante: Dantis Amor* (1860) in *Arts and Crafts, Dante Alighieri, Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal, Literature, Paintings*, Tate Britain, catalogo online, 2014.
[53] T. Hilton, *I Preraffaelliti*, Gabriele Marzotta editore, 1981, p.25.
[54] Bottai, M. S., (1998), *La pittura di Sir Edward Burne-Jones e le sue fonti letterarie.*
[55] Benedetti, M. T., Frezzotti, S., & Upstone, R., *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, Mondadoria Electa, 2011, p.158.174.
[56] Si veda il paragrafo 1.1.
[57] G. Nifosi, *Arte in Opera, Dal naturalismo seicentesco all'Impressionismo*, Laterza editori, 2008.
[58] Golinelli, P., *Creatività e patologia in Melancholia di Lars von Trier*, «Rivista di Psicoanalisi», *61*(1), 2015, pp.185- 195.
[59]A. B Pesando, *Nazareni, Preraffaelliti, mito di Dante, confraternite e gilde*, «Academia.edu», 2015.
[60] *Description de l'Egipte* fu una serie di pubblicazioni tra il 1809 e il 1829 completa di descrizioni e incisioni che testimoniavano le scoperte di Napoleone durante la spedizione in Egitto del 1798. G. Neret, Prefazione a *Description De L'Egypte***,** Taschen America Llc; 01 edizione, 1995.
[61] A. Triglia, Plutarco, *Vita di Antonio*, 46 d.C. in *Plutarco vite parallele*, UTET**,** Classici greci, 2013, vv.71-74.
[62] Ad esempio le due versioni di *Giuditta* che realizzò Klimt, nel 1901 e nel 1909.
[63] R. J. Barrow, *Lawrence Alma Tadema*, Phaidon press, Hong Kong, p.6.
[64] L. Jacobelli, *Arria Marcella ricordo di Pompei*, Collana classico Pompeiano, edizioni Flavius-Pompei, 2007, p.56.
[65] Tesi fondamentale dell'Estetica crociana è l'autonomia dell'arte. Essa non è subordinata al piacere o all'utile né al vero né al bene, ne deriva che l'Estetica non è né utilitaristica né concettuale né moralistica. L'unico scopo dell'arte è l'arte stessa, ossia la bellezza. La bellezza si definisce come espressione riuscita e il valore dell'esperienza estetica sta proprio nel piacere della bellezza, che ha un carattere contemplativo e disinteressato e viene fuori dalla sintesi a priori tra forma e contenuto: l'arte è, infatti, intuizione pura (priva di riferimenti storici o critici alla realtà o alla irrealtà di cui si interessa) e intuizione lirica (contemplazione del sentimento) e, quindi, sintesi a *priori* estetica di sentimento (contenuto) e immagine (forma); accoglie dal sentimento il contenuto e lo trasforma in pura forma; è liberazione dall'immediatezza e catarsi dalla passionalità. Da G. Galasso, *Benedetto Croce, Estetica*, Adelphi, 1990.
[66] Il 23 aprile 1891 lo scoppio della polveriera del Forte Portuense mandò in frantumi le vetrate a colori eseguite da Antonio Moroni nel 1830: al loro posto furono sistemate sottilissime lastre di alabastro donate da re Fuad I d'Egitto. Da L. Zeppegno, Roberto Mattonelli, *Le chiese di Roma*, Roma, Newton Compton, 1996, p.45.
[67] P. Piredda, *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia*, «Jstore», 2010.
[68] Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Fratelli Treves Tip. Edit., Milano 1896, p.31.
[69] Patrizia Piredda, *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia*, «Jstore», 2010. [70] Pittore impressionista nato a Venezia nel giugno 1841, morto a Parigi il 31 dicembre 1917. Nel 1862 è a Firenze con il gruppo dei macchiaioli. Lì rimane

quasi cinque anni, poi vicende familiari lo costringono a ritornare a Venezia. Nel 1874 parte per Parigi. Doveva fermarvisi poche settimane: vi rimase 43 anni, fino alla morte. Passò alle dipendenze del famoso mercante parigino Durant-Ruel e perfezionò la sua tecnica tanto da essere chiamato *dessinateur formidable* dai suoi colleghi francesi. Prevalentemente utilizzava i pastelli e amava soprattutto ritrarre fiori e figure femminili (*Nudino in poltrona; Violetta invernale; Capelli d'oro; Risveglio*) ma ha lasciato anche paesaggi, e ritratti esemplari, come quello di Diego Martelli e l'argutissimo *Dottore*. Da Enrico Piceni, *Federico Zandomenghi*, Enciclopedia Italiana (1937).

[71] Dini, F. (Ed.). (2002). *I Macchiaioli: opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, Pagliai Polistampa.

[72] Boime, A. (1993). *The art of the Macchia and the Risorgimento: representing culture and nationalism in nineteenth- century Italy*, in University of Chicago Press.

[73] Compì ricerche fondamentali sulle sostanze grasse (isolò diversi componenti, studiò il processo di saponificazione, ecc.; condusse interessanti ricerche sugli aspetti chimici dei processi di tintura e si occupò anche di questioni inerenti alla cromatica, dando norme per la costruzione di diagrammi cromatici e fissando una nomenclatura tuttora in uso. Fu socio straniero dell'Accademia dei Lincei (1883). Da *Chevreul* in Enciclopedia Treccani.

[74] Fisico americano noto per i suoi lavori sulla scomposizione del colore, importante in questo senso fu la sua opera *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry del 1879*.Nel 1902 la nomenclatura cromatica ad opera di Robert Ridgway prese a modello molte delle sue scoperte e attribuì a numerosi colori il nome di Rood. Da Harrison, Charles, et al. (1998), *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, «Blackwell Publishing».

[75] Quinsac, A. P. (1990). Il *divisionismo italiano. Trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*. Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere (Trento), 18-26.

[76] Pieri, G. (2004), *The critical reception of Pre-Raphaelitism in Italy*, 1878-1910 in «The Modern Language Review», 99(2), 364-383.

[77] *Catalogo delle esposizioni riunite della società Amatori e Cultori di Belle Arti e dell'associazione Acquarellisti*, Roma, Premiata Tipografia D. Squarci, 1899.

[78] Mammucari, R. (1990). *" I XXV" della Campagna Romana: pittura di paesaggio a Roma e nella sua campagna dall'ottocento ai primi del Novecento*. Edizioni Tra 8 & 9.

[79] Saggista e critico letterario inglese, diede un forte impulso alla diffusione e fondazione del movimento estetico, tra le sue opere più illustri vi sono *Imaginary Portraits (1887), Appreciations, with an Essay on Style(1889)*, nel 1893 *Plato and the Platonism* e nel 1894 *The Child in the House*. Le opere *Greek Studies* e *Miscellaneous Studies* furono pubblicate postume nel 1895, così come il romanzo *Gaston de Latour* nel 1896. Importanti furono suoi saggi scritti per il quotidiano *The Guardian.* Da Pater, W. (2011). *The Works of Walter Pater* (Vol. 7) in «Cambridge University Press».

[80] Tragedia pastorale in tre atti del 1903. Ambientata in Abruzzo, racconta la storia della famiglia Roio del Sangro che sta preparando le nozze del figlio Aligi, il quale sembra comunque turbato da strane sensazioni e da presagi e si esprime in un linguaggio onirico. Mentre la cerimonia nuziale sta procedendo con un frammisto di riti rurali, ancestrali, pagani precristiani, irrompe nella casa Mila di Codro (la figlia di Iorio, una maga) per cercarvi rifugio; lei è una donna dalla cattiva fama, ma è costretta a fuggire per evitare le molestie di un gruppo di mietitori ubriachi. Quando Aligi, incitato dalle donne presenti al matrimonio, sta per colpirla, viene fermato dalla visione dell'angelo custode e dai pianti delle sorelle. Aligi riesce persino a convincere i mietitori a rinunciare alla loro preda. Mila e

Aligi finiscono per convivere assieme in una caverna pastorale in montagna (la Grotta del Cavallone); la loro unione non è peccaminosa e anzi sperano ardentemente di recarsi a Roma per ottenere la dispensa papale e poi sposarsi felici e contenti. Ma la famiglia si oppone ed entrambi i protagonisti moriranno tragicamente. Da G. D'Annunzio, *Tutto il teatro I*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton & Compton, 1995. pag. 408.

[81] Giambi, S. D. P. (1992), *Adolfo De Carolis: il piacere dell'arte*, Pitti arte e libri.

[82] Il pittore esordì da autodidatta a Chioggia, sia come disegnatore che come incisore ed entrò in contatto con gli abati Angelo Bottari, Giuseppe Olivi e Stefano Chiereghin. All'Accademia di Venezia fu allievo di Francesco Maggiotto. Frequentò Melchiorre Cesarotti e fu lodato da Ugo Foscolo. Cominciò a dedicarsi alla miniatura, ottenendo grande successo commerciale, soprattutto durante gli anni del soggiorno a Trieste. Fu poi a Milano negli anni del principe Eugenio di Beauharnais, lavorando come ritrattista. Con la restaurazione austriaca, Natale Schiavoni fu chiamato a Vienna dall'imperatore Francesco I, come ritrattista di corte. Dal 1824 si trasferì in palazzo Giustinian a Venezia, dove costituirà una celebre galleria d'arte e continuerà una intensissima produzione pittorica, specializzandosi nella realizzazione di dipinti con giovani bellezze femminili. Da A. Nave, *Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore*, in «Chioggia. Rivista di studi e ricerche», 33, ottobre 2008, pp. 125–177.

[83] Manuel Carrera, *Temi dell'Oriente tra realtà e fantasia alle esposizioni italiane dell'ottocento,* GAM MANZONI, Milano, 2017.

[84] Nipote del celebre filosofo Ludwig Feuerbach, il pittore frequentò l'Accademia di belle arti di Düsseldorf e sviluppò uno stile a metà fra la libertà di Rubens e la linea neoclassica. Si spostò a Monaco di Baviera per un biennio, poi ad Anversa, dove studiò i pittori fiamminghi, ed infine dal 1851 a Parigi, dove espresse alcune delle sue opere più riuscite, quali *Hafis nel granaio* e il *Consigliere Umbreit*.Nel 1855 arrivò in Italia, a Venezia, a Firenze e a Roma, dove restò fino al 1873. Questo fu il periodo più florido per Feuerbach e si concretizzò con la sua produzione più nota: ritratti, opere a soggetto allegorico, storico e mitologico che resero famose le sue uniche due modelle romane, Anna Risi e Lucia Brunacci. Seguì un breve e sfortunato soggiorno a Vienna. Morì a Venezia nel 1880. Molte sue opere si trovano in musei di Basilea, Monaco, Amburgo e Stoccarda. *Da Le Muse*, De Agostini, Novara, 1965, Vol.4 pag.509-510

[85] Scrittore, critico d'arte, giornalista e aforista italiano. Importanti furono le pubblicazioni su La Tribuna come inviato all'estero in Egitto, nel 1895 diventò famoso con il suo primo libro *Alla scoperta dei letterati* (Milano, 1894) in forma di intervista. Scrisse per *Il Marzocco* (1896-1899), *Il Giornale di Roma*, Il *Fanfulla della domenica* e *La Stampa*. La critica d'arte occupò la maggior parte della sua produzione e nel 1898 inizia la collaborazione con il *Corriere della Sera*, che si protrasse fino alla morte. De Lorenzi, Giovanna, *Ugo Ojetti critico d'arte Dal Marzocco a Dedalo, Firenze: Le Lettere* (2004).

[86] L. Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, fratelli Treves editori, 1883, Roma, p.25.

Capitolo 2
La figura di Alma-Tadema e la sua fortuna in Italia

2.1 Biografia dell'artista, opere e stile

I biografi Georg Ebers[87] (1837-1898) e Percy Cross Standing (1870-1931) testimoniano che Lourens Alma Tadema nacque l'8 gennaio 1836 a Dronrijp, un paese della Frisia a Nord dei Paesi Bassi da padre notaio Pieter Jiltes[88] (1797-1840). Il cognome Tadema era in origine un patronimico,"Figlio di Tade", tipico della Frisia, mentre i nomi Lourens e Alma furono scelti dal padrino ma saranno ben presto destinati a variare dapprima in Laurence Alma Tadema, durante il soggiorno ad Anversa, e poi nel più britannico Lawrence inglobando nel cognome "Alma", dopo che l'autore si stabilì definitivamente a Londra nel 1870 soprattutto per avere maggiore visibilità nei cataloghi espositivi, disposti in ordine alfabetico, delle mostre alle quali partecipò[89].

L'arte arrivò nella vita del pittore sin dalla fanciullezza e rappresentò da subito una grande risorsa ed un'opportunità; nel 1838 la famiglia Tadema si trasferì a Leeuwarden per favorire le entrate economiche del padre Pieter che però scomparve solo due anni dopo nel 1840, lasciando alla moglie i cinque figli avuti da entrambi i matrimoni. La vedova si prese cura di loro e provvide alla loro formazione anche tramite lezioni di disegno da parte di un maestro locale. La donna, che nutriva una grande ammirazione nei confronti dell'arte, voleva trasmettere un'elevata istruzione ai figli anche in merito a questa disciplina. Nel 1851, dopo che i medici gli ebbero diagnosticato un progressivo debilitamento fisico[90] che secondo le previsioni lo avrebbe portato alla morte, ad Alma Tadema fu permesso di dedicarsi completamente alla pittura. Ritrovò invece la salute e decise così di dedicare i suoi studi all'arte, allontanandosi dalla carriera d'avvocatura alla quale era stato destinato. Realizzò un suo primo autoritratto all'età di sedici anni (fig.20), questo era dipinto sul modello dei ritratti del pittore olandese Willem Bartel van der Kooi[91] (1768-1836), in seguito realizzerà solo un altro autoritratto all'età di sessanta nel 1896, conservato oggi presso le Gallerie degli Uffizi di Firenze[92](fig.19).

Lawrence Alma Tadema, *Autoritratto*, 1852, Fries Museum, Collezione Royal Frisian Society, Courtesy Leighton House Museum, Londra

Alma Tadema, *Autoritratto*, 1896, olio su tela, 66.5 x 53.5 centimetri, Gallerie degli Uffizi, Firenze

Tadema entrò alla Reale Accademia di Belle Arti di Anversa nel 1852 e ottenne la protezione e l'amicizia di Laurens Dyckmans[93] (1811-88) che gli trasmise l'attenzione per le scene di genere e per la ricostruzione di ambienti e di Gustaf Wappers (1803-1874), pittore di impronta romantica e antidavidiana che aveva esordito nel 1830 a Bruxelles con *The Devotion of the Burgomaster of Leiden*. Molte delle sue opere erano di gusto squisitamente fiammingo o guardavano a Delacroix come *Episode of the September Days of 1830 on the Grand Place of Brussels* di soggetto contemporaneo che interpretava ed inseriva l'autore nel dibattito politico e bellico dell'epoca[94]. Alcuni dei dipinti di Wappers, inoltre, erano di soggetto devozionale tradizionale o costituivano una visione romantica della storia. Da queste caratteristiche venne influenzata la prima produzione di Alma

Tadema che acquisì la lezione del maestro. Alla fine dei quattro anni di frequentazione dei corsi, dopo aver vinto numerosi premi, nel 1855 divenne assistente di Louis Jan de Taeye (1822- 1890), professore all'Accademia e pittore di soggetti storici, che Tadema aveva notevolmente apprezzato nel corso degli studi. Egli coltivò in lui l'interesse per i soggetti desunti dalla storia francese e dall'epos della Gallia merovingia e stimolò in Tadema la grande ricerca del dettaglio che costituirà una delle caratteristiche fondamentali dell'intera opera dell'artista. La ricca biblioteca che Taeye gli lasciava a disposizione in più permetteva al pittore di documentarsi e consultare volumi quali *Storia dei Franchi* di Gregorio di Tours (538-594) e *Récits des temps mèrovingiens* di Augustin Thierry (1795-1856) davvero utili per le sue rappresentazioni. Nel 1857 il pittore divenne membro del "Cercle Artistique", un'associazione dedita alla riscoperta della mitologia germanica. Espressione di questo genere è la sua opera *Faust and Marguerite* (1857). Dopo tre anni di lavoro presso Teaye, Alma Tadema inaugurò una salda collaborazione con Jan August Hendrik Leys (1815-1869), titolare di uno degli atelier più fiorenti del Belgio ed il quale era stato maestro di James Tissot[95] (1836-1902).

I due pionieri del realismo accrebbero nella produzione di Tadema i tratti legati alla pittura romantica ma soprattutto alla scena di genere, è in questi anni che venne composta la prima opera di rilievo dell'autore: T*he Education Of The Children Of Clovis*[96] (1861) (fig.21) che fu presentata presso il Congresso Artistico di Anversa e fu considerevolmente apprezzata dalla critica. Georg Moritz Ebers, biografo dell'artista commentò: «Un magnifico dipinto destinato a portare istantaneamente Alma Tadema tra i ranghi dei più importanti artisti del suo tempo e a rendere celebre il suo nome»[97].

Leys affermò che si trattava sicuramente di un'opera la cui perfezione tecnica era davvero inaspettata ma che il trattamento dei marmi risultava comparabile, citando la puntuale espressione, ad un «intaglio nel formaggio»[98]. Nonostante ciò il quadro fu comprato dal re Leopoldo II ma questa considerazione fu presa da Tadema in maniera molto seria e scaturì in lui l'ambizione di perfezionare il trattamento delle superfici e delle architetture, come anche sarà per gli arredi ed i preziosissimi interni che saranno protagonisti nei suoi dipinti. Il pittore arriverà ad una magistrale padronanza dei materiali soprattutto nelle opere neopompeiane sulla spinta della visione da parte dell'artista delle raccolte di catalogazione dei marmi di Alceo Feliciani inserite all'esposizione universale di Vienna del 1873[99]. Nell'Ottocento infatti il marmo era oggetto di collezionismo ed era

utilizzato dall'artigianato artistico che ne abbinava alla campionatura d'esemplari rari o antichi, l'esecuzione e riquadratura di scene di genere o ispirazione archeologica.

Alma Tadema, *The Education of the children of Clovis*, 1861, olio su tela, 129.5 x 177.8 centimetri, collezione privata

Un altro quadro di tema merovingio che ottenne largo successo fu composto nel 1862: *Venanzio Fortunato che legge i suoi poemi a Radegonda*[100]. Tra il 1855 ed il 1860, invece, l'autore si era dedicato ad una serie di opere di soggetto storico commissionate dal collezionista Jacob De Vos. Molti di questi quadri prendono ispirazione dal massacro delle truppe napoleoniche ad opera dell'esercito russo nel 1812 tra cui gli acquerelli *Massacre of the Monks of Tamond* (1855) e *The Death of Attila* (1859). Era il 1862 quando Alma Tadema si allontanò dallo studio di Lays ed intraprese la sua carriera individuale definitivamente. L'anno seguente, dopo la scomparsa della madre già gravemente malata, nel mese di settembre il maestro sposò Marie-Pauline Gressin Dumoulin, figlia di Eugène Gressin Dumoulin, giornalista francese di stanza a Bruxelles, dalla quale ebbe tre figli: il primogenito

Eugène morì a causa del vaiolo e sopravvissero le due figlie Laurense (1864-1940) e Anna (1867-1943) di cui Tadema lasciò un ritratto oggi conservato al Van Gogh Museum di Amsterdam ed eseguito nel 1873[101]. La prima divenne poetessa, la seconda una pittrice sulle orme del padre.
La luna di miele dei due sposi fu trascorsa in Italia tra Firenze, Roma, Napoli e Pompei nel 1863 con grande gioia da parte di Tadema che rimase profondamente colpito dal carattere spiccatamente domestico delle rovine dell'antica cività pompeiana, egli «misurava, disegnava, prendeva appunti delle mura, delle rovine e degli scavi[…] l'illusione di vite appena consumate, esistenze da poco interrotte, di antichi abitanti pronti a riprendere possesso delle loro dimore mano a mano che gli scavi le riportavano alla luce, fu una suggestione tanto forte per l'artista da imprimere un carattere indelebile alla sua opera»[102] come documentato da una fotografia che lo ritrae ad osservare la decorazione della casa di Sallustio (1863) (fig.22).

Durante questo soggiorno, Alma Tadema avrà modo di conoscere l'archeologo Giuseppe Fiorelli che aveva da poco esaminato l'urbanistica della civiltà scomparsa ed aveva elaborato la tecnica dei calchi in gesso che permettevano di riprodurre le opere antiche, da questo incontro infatti egli trarrà grandi nozioni che serviranno alla stesura delle sue opere più importanti relative a questo tema.

Alma Tadema di fronte alla Casa di Sallustio[103]

Durante l'estate del 1864 l'incontro con Ernest Gambart (1814-1902) fu determinante nella carriera artistica di Tadema: il rinomato mercante d'arte fu colpito dall'opera che in quel momento l'artista stava realizzando, *Egyptian chess players*, di gusto orientalista e che sarà terminata nel 1865. Gambart favorì la diffusione delle opere tademiane in tutta Europa e commissionò per lui altre ventiquattro opere. Tadema tornò a Bruxelles dove fu nominato cavaliere dell'ordine di Leopoldo II, nel Maggio del 1869 dovette far fronte alla malattia della moglie che la condusse inesorabilmente alla morte, avvenuta il 28 dello stesso mese a Schaerbeek all'età di soli trentadue anni[104]. Il trasferimento a Londra nel 1869 fu suggerito da Gambart che, preoccupato per la salute di Tadema, volle suggerigli di spostarsi nella capitale per avere la possibilità di consultare medici più competenti che fossero in grado di diagnosticare la sua malattia, al contrario di quanto fossero riusciti a fare a Bruxelles. Durante questo periodo l'autore fu invitato a casa di Ford Madox Brown[105] di cui conosceva ormai la fama e fu lì che per la prima volta incontrò Laura Theresa Epps, pittrice di soli diciassette anni della quale si innamorò. La differenza di età tra i due in un primo momento determinò l'opposizione del padre di Laura alla richiesta di Alma Tadema di sposarlo, ma in seguito la diffidenza fu superata e i due convolarono a nozze nel 1871. Dopo lo scoppio della guerra franco-prussiana nel 1870, infatti, per essere maggiormente vicino a Laura e per godere di una splendente carriera nella capitale, Tadema si trasferì definitivamente a Londra che ormai considerava la sua vera casa dove visse con la famiglia in serenità. Molte sue opere manifestano il grande attaccamento coniugale con Laura tra cui *Women of Amphissa* (1877), opera tratta da Plutarco in cui viene ritratta.

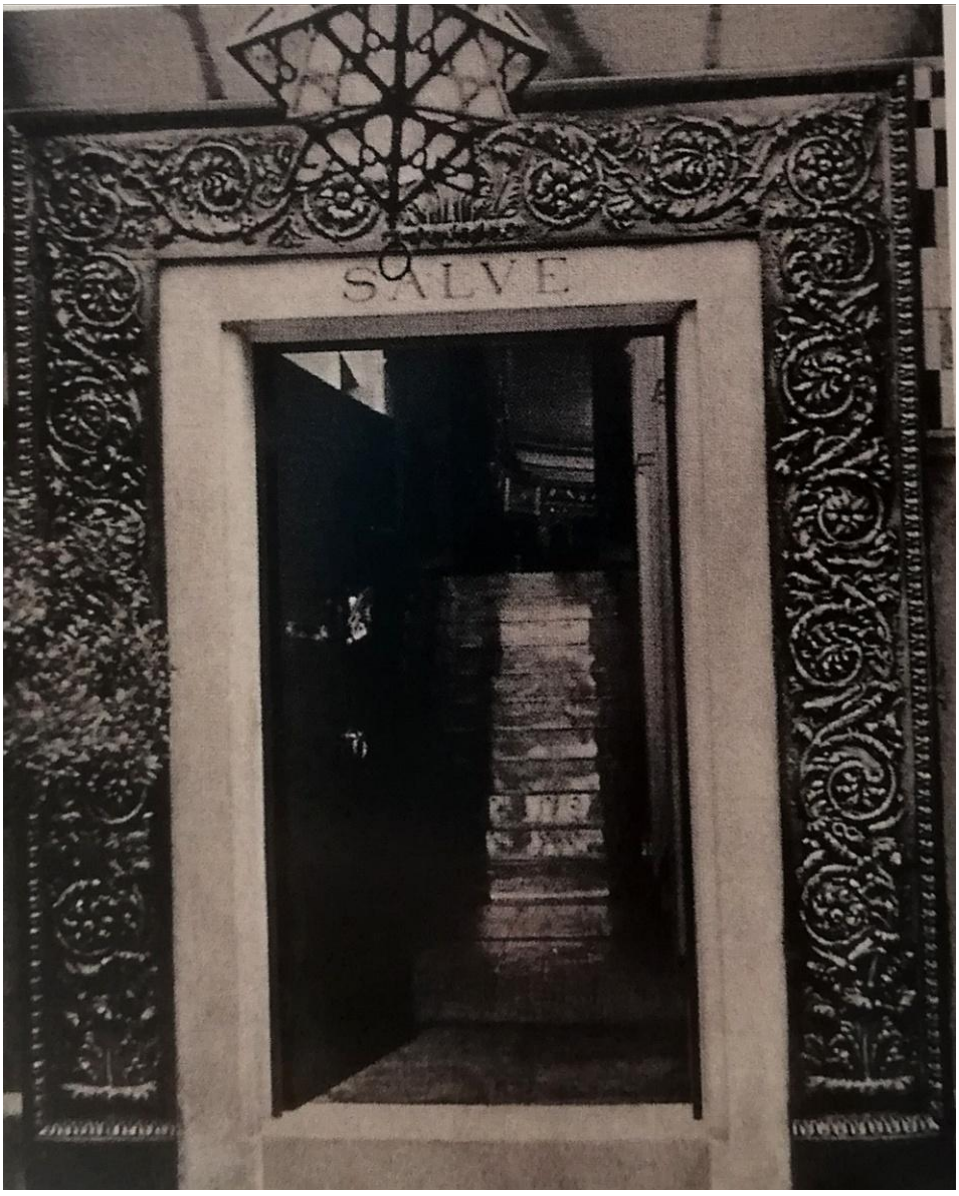
La conoscenza dei Preraffaelliti portò la tavolozza dell'artista ad arricchirsi di tonalità brillanti e pennellate corpose anche se lui stesso non si identificò mai nella Pre-Raphaelite Brotherhood pienamente, ma ne trovò immenso stimolo per i temi ed i soggetti sviluppati in particolare quello della donna, che rimane punto di tangenza nella sua produzione con Rossetti, Millais, Watts e Burne-Jones. A partire dal 1872 l'autore assegnò ad ogni opera un numero romano per evitare che potessero replicare i suoi lavori spacciandoli per originali: la prima opera contrassegnata fu *Portrait of my sister Artje* (1851) e l'ultima del 1912 *Preparations in the Coliseum* segnata "CCCCVIII".

In questa fiorente stagione della sua vita, il consiglio della regina Vittoria assegnò la cittadinanza britannica a Tadema e a sua moglie, i quali fecero ulteriori viaggi a Bruxelles, in Germania e di nuovo in Italia nel 1883 dove

alcune opere di Alma Tadema parteciparono all'Esposizione Internazionale di Roma. Questi visitò ancora Pompei, ove nel frattempo erano stati approfonditi gli scavi, e le scoperte stimolarono in lui la composizione di opere ispirate ancor di più alla mitologia classica come *Roses of Eliogabalus* del 1888 e all'atmosfera intima dei grandi fasti del passato come in *Unconscious rivals* (1893) o *The Baths of Caracalla* (1899).

Tadema aveva costituito un grande repertorio fotografico con il contributo di Giorgio Sommer[106] (1834-1914) che aveva realizzato tutta la documentazione degli scavi e divulgava riproduzioni in bronzo di reperti vesuviani. Tadema realizzò bozzetti e appunti di misurazioni con i quali lavorava incessantemente per arrivare ad un perfezionismo archeologico talvolta ossessivo tanto che i suoi quadri assomigliavano a musei come sottolinea Ulrich Pohlmann[107] definendo la produzione tademiana un "museo immaginario" per il riassemblaggio di elementi, statue, opere arcaiche in liberà da parte del maestro[108].

Sulla base di queste tendenze trasformò la sua sontuosa casa a Grove End Road, acquistata da Tissot e nella quale si trasferì nel 1883, in stile eclettico-pompeiano con molti interventi architettonici e decorativi. La struttura era dotata di una grande finestra ed una parete absidata coperta di foglia d'alluminio la quale al riflesso della luce sulla superficie, simulava la calda "lux mediterranea" fondamentale per comporre i suoi capolavori. L'ingresso presentava invece la scritta latina "Salve" e venne decorato come la cornice della porta di ingresso dell'edificio di Eumachia a Pompei, presente anche nel dipinto *Gallery of states* (1874). Una foto dell'entrata fu pubblicata sul "Magazine of Art" di Londra destò grande curiosità nel panorama artistico dell'epoca[109]. (fig.23)



Entrata dello studio di Alma Tadema a Londra, Grove End Road, pubblicato su "Magazine of Art" (novembre 1896-ottobre 1897, p.42)

Nel 1879 Leighton, direttore della Royal Academy, nominò Alma Tadema accademico e come opera di diploma Tadema eseguì *Procession to the temple* (1882). Nello stesso periodo Henry Irving (1838-1905) lo incaricò di

disegnare le scene del *Coriolanus* di Shakespeare. I premi e le onorificenze non terminarono, nel 1881 infatti venne eletto membro della Royal Watercolour Society e per il diploma eseguì *Pandora*; terminò poi *Saffo*, dipinto commissionato dal collezionista di Baltimora William Walters e compose *Tiepidarium* uno dei pochissimi nudi realizzati dall'artista e destinato a divenire l'opera più sensuale ed erotica di tutta la sua produzione. Tra il 1882 e il 1883 fu organizzata dalla Grosvenor Gallery di Londra una notevole mostra monografica dedicata ai suoi lavori che contribuì ad aumentare la ormai indiscussa fama del pittore rafforzata ulteriormente dalle medaglie ricevute all'Esposizione Universale parigina del 1889, all'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1897 e inoltre durante l'elezione a membro onorario dell'Oxford University Dramatic Society nel 1890 e per il cavalierato ricevuto in Inghilterra nel 1899[110].

Nell' ultimo periodo della sua vita, il pittore raccolse i frutti del suo lavoro ma continuò anche insistentemente a dipingere accostando la sua fortuna in ambito figurativo all'elaborazione di scenografie teatrali e a costumi di scena soprattutto per gli spettacoli influenzati dalla storia dell'antica Roma. L'artista si spinse fino in Egitto per studiare le atmosfere ed i colori caldi dell'Oriente che contribuirono alla realizzazione di *The finding Moses* (1904) sulla scia della suggestione promulgata dalla tendenza esotista a fin de siècle. L'orientalismo nella produzione tademiana riveste infatti un ruolo di primaria importanza; a Londra, nel 1851, era stato aperto il Crystal Palace che ospitava l'Egyptian Court mentre il British Museum vantava una delle più imponenti collezioni di reperti provenienti dalla valle del Nilo dopo la spedizione napoleonica del 1798. L'autore aveva potuto osservare anche il tempio egizio presso lo zoo di Anversa realizzato da Charles Servais nel 1855-56 ed aveva letto *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* (1837) di Wilkinson. L'amicizia con Georg Ebers (1837-1898), egittologo e successivamente biografo dell'artista, sarà dominante nella realizzazione di *Pastimes In Ancient Egypt, 3,000 Years Ago* (1863) o *A Juggler* del 1870 e nel dipinto raffigurante i giocatori di scacchi egiziani che piacque molto a Gambart e fu concluso nel 1865. Prevale in queste opere, il gusto della ricostruzione contestuale più che dei soggetti, come d'altra parte nella maggioranza delle opere tademiane in particolare quelle più squisitamente neopompeiane. *Death Of The Pharoah's Firstborn Son* (1870) costituisce il punto di commistione tra l'influenza egizia e quella romana con la presenza nell'opera, sia dal lavoratissimo copricapo del faraone e le statuette funerarie a terra, sia di un capriolo in bronzo proveniente dalla villa dei Papiri di Ercolano. I costumi orientali sono

interpretati con altrettanta precisione in *Joseph, Overseer Of The Pharoah's Granaries* del 1874[111].

Il 15 agosto del 1909 la moglie Laura morì all'età di cinquantasette anni, questo secondo gravissimo lutto accentuò i già gravi problemi di salute dovuti ad un'ulcera allo stomaco che portò l'artista alla morte nell'estate del 1912[112]. Tadema si spense il 28 Giugno e fu deposto nella cripta della St Paul's Cathedral a Londra.

Viene ricordato come un uomo dalla personalità giocosa, la statura corpulenta e un senso deliberatamente giovanile e ironicamente malizioso nei comportamenti talvolta bruschi e irrequieti mascherati però da un carattere estroverso e dal caldo sorriso col quale affrontava le difficoltà. La sua estrema pedanteria ed il suo perfezionismo fecero di lui un perfetto "businessman", uno degli artisti più ricchi e benestanti dell'epoca vittoriana insieme a Edwin Henry Landseer, apprezzato per la sua originalità e per gli espedienti che utilizzò nel corso della sua carriera come ad esempio il fatto che si facesse inviare fiori come l'oleandro dall'Italia e dall'Africa mensilmente per poterli riprodurre con la maggiore fedeltà possibile. Estremamente pignolo, alcuni raccontano di una tavola che gli fu rifiutata e che lui donò ad un uomo per farne una superficie del tavolo da pranzo[113].

Gli ultimi anni della sua produzione coincidono con la nascita delle avanguardie artistiche che egli disapprovò, John Collier scrisse: «It's impossibile to reconcile the art of Alma-tadema with that of Matisse, Gaugin and Picasso»[114].

L'opera tademiana era così sospesa in una lancinante e vivida nostalgia del passato da dimenticare il futuro e rifugiarsi nelle atmosfere sognanti di un'idillica civiltà scomparsa, quella pompeiana. *The last days of Pompei* di Lytton fungono da grande punto di riferimento per il pittore che vi leggeva teorie per le quali la "civitas pompeianorum" era «una miniatura della civiltà del secolo, un modello dell'Impero dove si può godere lo splendore del lusso senza il peso della sua pompa»[115].

Il movimento preraffaellita e conseguentemente la poetica di Tadema, si posero sin dagli esordi in maniera fortemente contrastante con la tradizione accademica classica che veniva perseguita all'interno del Salon francese. L'eredità neoclassica fungeva da guida nel panorama artistico europeo ed era manifesto ed ambizione degli interessi sociali, politici ed economici della classe aristocratica[116]. Tadema emerse invece come portatore di una classicità reinterpretata attraverso un'introspezione psicologica moderna, che perdeva l'intento celebrativo e si concentrava sulla scena domestica e quotidiana ricondotta ad un sentimento intimo universale. Il passaggio dalla

forma puramente neoclassica al naturalismo verista di Alma Tadema avvenne gradualmente. È possibile notare ciò dall'accostamento dell'opera *In the Tepidarium* (1881) (fig.24) dell'autore con lo stesso soggetto elaborato da Théophile Chasseriau (fig.25) in precedenza, nel 1853.
Chasserieau, allievo di Ingres, aveva aperto la strada al genere neopompeiano rivolgendosi ad una composizione influenzata anche dal romanticismo di Delacroix: la scena rappresentava la sala in cui le donne di Pompei si fermavano per riposare e asciugarsi uscendo dal bagno. Anche il tema orientale, che si ritrova in Tadema, era stato sperimentato dall'autore francese il quale nel 1849, dopo un soggiorno in Africa, compose *Ali-Ben-Hamet, califfo*, *Arabo visita i suoi vassalli* e *Donne ebree alla finestra*[117].

Alma Tadema, *In the Tepidarium*, 1881, olio su tavola, 24x33 centimetri, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

Théophile Chasseriau, *Tepidarium*, 1853, olio su tela, 171 x 258 centimetri, museod'Orsay, Pairigi

La predilezione di Alma Tadema per la ricostruzione e la ricerca specifica nella società vesuviana più che a Roma, è da ricercare nella quotidiadinità di temi scoperti all'interno dell'antica Pompei. La scena di genere anima la pittura di Alma Tadema con un'emotività verista ed un cromatismo vibrante, in una concezione ironicamente stoica e "neoclassica" del gesto, mai dinamicamente attiva ma al contrario languente, quasi a canzonare le teorie di Winkelmann sulla rappresentazione della forma riguardo una "nobile semplicità e quieta grandezza". La produzione dell'artista sembra dare adito alle parole della letterata francese Madame de Staël (1766-1817) per la quale «a Roma non si trovano altro che resti di pubblici monumenti, e questi non rammentano altro che la storia politica dei secoli passati. Ma a Pompei vi è la vita privata degli antichi, che si presenta tal quale essa era»[118].

Il modello di vita pompeiana costituisce dunque un accessibile contatto con la ricca borghesia della società vittoriana che amava identificarsi in quei momenti di prezioso otium arcaico, non mancano riferimenti alla grecità come nel caso di *Fidia mostra agli amici il fregio del Partenone* (1868)[119], frutto delle disquisizioni dell'epoca sulla policromia originale dell'opera. Il

trasferimento dei fregi del Partenone ("Elgin Marbles") ed il loro acquisto da parte del British Museum nel 1816, inoltre, avevano costituito un momento di fortissimo impatto emotivo per molti studiosi tra cui Keats che aveva dedicato ai preziosi marmi il celebre sonetto *On seeing the elgin marbles*.

Ma anche *The siesta*[120] (1868) o *Vino Greco*[121] (1873) interpretano note iconografiche della pittura vascolare attica con scene di simposio caratterizzate degli strumenti musicali come l'aulos, elementi architettonici come il cartibulum ed i trapezofori, inoltre la presenza di coppie maschili su triclinii. L'approccio citazionista ed enciclopedico tademiano è evidente anche in *Una galleria di statue a Roma ai tempi di Augusto*[122] (1868) o *A Sculpture Gallery* [123](1874) in cui spiccano le raffigurazioni in secondo piano del Laooconte e della Matrona seduta, un tempo considerata una statua dell'imperatrice Agrippina, esposte nella sala degli Imperatori dei Musei Capitolini a Roma. L'attenzione si concentra su una statua meno nota raffigurante Sofocle, versione in bronzo di quella originale in marmo dei Musei vaticani. Ecco come il carattere giocoso dell'artista emerge in tutta la sua complessità destinata ad un pubblico di soli intenditori, scambiando materiali e rivalutando gerarchicamente le opere antiche raffigurate, l'intento è mettere in evidenza significati particolari e specifici in ogni caso diversi, in questo ad esempio vuol sottolineare l'importanza del bronzo tanto nobile per l'arte statuaria che per quella applicata, esaltato ampiamente da Plinio[124].

Un altro esempio è sicuramente *The Sculpture Gallery* (1864) (fig.26) che ritrae il mostro marino Scilla del Museo archeologico di Napoli[125] sul piede della vasca, nello sfondo vi è la cornice scolpita dell'edificio di Eumachia a Pompei ed il trapezoforo della casa di Cornelio Rufo (fig.27). anche in *Un appassionato d'arte romano*[126] (1868) è possibile ravvisare capolavori noti dell'arte antica quali il fauno danzante in marmo degli Uffizi, il mosaico con la battaglia di Isso del museo Archeologico di Napoli ed una piccola statua in bronzo e oro di Afrodite sul modello di quella napoletana.

Alma Tadema, *The Sculpture Gallery*, 1874, olio su tela, 173.5 x 223.4 centimetri, Hood Museum of Art (Dartmouth College), Hanover

Trapezoforo della casa di Cornelio Rufo, Pompei

Uno degli aspetti più intriganti della composizione è infatti l'assemblaggio libero di diverse parti classiche in funzione del sentimento poetico che l'artista vuol rievocare. Ad una prima lettura l'opera appare superficialmente fruibile dal punto di vista estetico-sensoriale, ricca di dettagli e minuzie che inebriano lo spettatore trasportandolo in un'oasi immaginaria fatta di pace e voluttà ma se si scava in profondità i quadri sono costellati di allusioni simboliche e di rispondenze a livello semantico e a livello tecnico, basti citare *An Oleander*[127] (1882) in cui il pittore attua un gioco cromatico raffinatissimo rimbalzando dalle tonalità del pavimento marmoreo intarsiato, che sembra ricordare quello del Pantheon, ai riflessi madreperlacei di lucenti conchiglie in primo piano. Il vastissimo studio dei materiali è infatti dato inconfondibile della sua arte: nel 1907 Tadema compose *Marbles: their ancient and modern application* dopo aver esaminato le infinite gradazioni che il marmo può assumere grazie alle sue visite a Roma, in cui aveva avuto occasione di vederne moltissime tipologie.

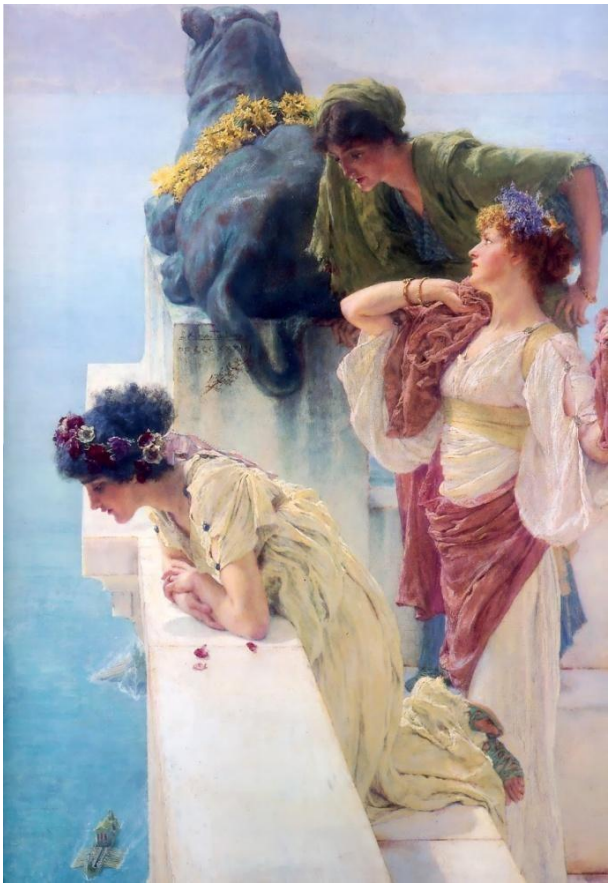
Ciò è espresso anche in *Thermae Antonianae*[128] (1899) sulla base delle fotografie degli interni delle terme di Diocleziano, oggi chiesa di Santa Maria degli Angeli, e in *A Roman Emperor AD 41* (1872) in cui appare in tutta la sue eleganza il pavimento in "opus sectile", dettaglio evidenziato in un episodio che rappresenta uno dei più salienti momenti della decadenza romana e mette in evidenza la figura dell'antieroe[129], diffusasi nella secondà metà del secolo in tutta Europa con sempre maggiore insistenza.

Il consenso della società vittoriana di fronte a queste opere anche dal fatto che i soggetti raffigurati incarnavano l'ideale di recupero delle tradizioni unitarie del popolo, raffigurato durante le grandi feste del passato o durante momenti commemorativi o di preghiera. *Spring*[130] (1894) fa riferimento infatti alla cerimonia dei "Floralia"[131], sopravvissuta ed attualizzata nella festa del Primo Maggio che in Inghilterra sanciva la rinascita del mondo vegetale dopo l'inverno, risottolineando la passione diffusasi a fin de siècle per i fiori ed il loro simbolico significato allegorico; anche in *A Vintage Festival*[132] del 1870 è evidente questo tipo di intento, riaffermato ulteriormente in *Una celebrazione privata* desunta da un corteo dionisiaco raffigurato su un vaso a figure rosse conservato a Napoli, presso il Museo Archeologico[133].

In questi dipinti i materiali vengono accostati indistintamente, dal più prezioso al più umile evidenziandone le caratteristiche in maniera davvero enciclopedica; lo stesso avviene per gli strumenti musicali studiati filologicamente dal pittore che sembra quasi trasporre in pittura le descrizioni di Wilde riguardo le collezioni di stumenti musicali di Dorian Grey. L'ineguagliabile realismo tecnico porta ad una scansione spaziale compositiva più che credibile, alle volte persino conturbante per la sua fedeltà al dato verista. Le figure sono curate nei loro minimi particolari e così avviene per ogni altro elemento ad esempio in *Golden Hour* (1908) (fig.28) in cui Alma-Tadema dipinge un'avvenente donna dai capelli rossi che tiene in mano una delle più note statuine di Gerôme*: La danzatrice con il cerchio* (1891) ricollegandosi ai soggetti citazionisti prima sottolineati. Il culmine della fedeltà archeologica di Tadema non è identificabile in un'opera in particolare poiché tutte sono considerate attinenti alle opere arcaiche anche se presentano un riassemblamento fittizio, ma sicuramente *An Audience at Agrippa's*[134] e *After the audience*[135] sono ulteriori prove della maestria dell'artista nella riproduzione della statua di Augusto di Prima Porta del 20 d.C conservata presso i Musei Vaticani.

Alma Tadema, *Golden Hour*, 1908, olio su tela, 35.5 x 33.5 centimetri, collezione privata

Lo scenario che l'autore predilige è quello della costa campana, il quale enfatizza la luce e le tonalità del Sud italia. Le "villae maritimae" che dominavano la costa arroccate sul mare regalavano scorci di singolare bellezza dai quali Tadema prendeva spunto per le sue opere, in particolare in *A Question* [136](1877), *Saffo and Alceo*[137] (1881), *La processione verso il tempio*[138] (1882), *Xanthe and Phaon* [139](1883) e *A Kiss* [140](1891) sempre su sfondo marino. In *Una posizione vantaggiosa* del 1895 (fig.27) è evidente la suggestione della villa del medico e scrittore svedese Axel Munthe[141] (1857-1949) a Capri, alla progettazione della quale partecipò anche Sartorio[142]: Alma Tadema riprende infatti la sfinge egiziana in granito rosso di una delle terrazze.



Alma Tadema, *A Coign of Vantage*, 1895, olio su tela, Collection of Ann and Gordon Getty

Le donne protagoniste sono spesso assorte, contemplative o colte in momenti di rilassamento: l'attenzione dell'artista si concentra sui capelli delicati e voluminosi e sui morbidi panneggi degli abiti ricercati e densi di sensualità che verranno indagati anche tramite la scenografia teatrale. In questo genere femminile si cimenterà anche l'artista Poynter[143](1836-1919) insieme a Leighton che differisce dall'opera di Alma Tadema per l'evanescenza e la dimensione onirica delle atmosfere, mentre l'autore olandese cerca di conferire il maggior realismo possibile alle sue composizioni. Da Tadema intraprenderà un percorso di emulazione anche il pittore Godward.

L'universo femminile è spesso sinonimo di beatitudine ma anche di bellezza platonica ed enigmatica, spesso viene associato a fiori e colori delicati, costituisce l'evoluzione estetizzante delle figure femminili preraffaellite, è parte integrante di un immaginario contesto fatto di piacevolezza e sensualità, portavoce dalla lussuosa vitalità arcaica densa di significati spirituali pagani, maggiormente in linea con la natura e che potevano ben attenersi alla rigida moralità vittoriana. La moda risentì delle raffigurazioni neopompeiane tanto da avvicinarsi agli abiti che venivano rievocati nei dipinti come *Unconscious rivals* (1893) o *In un roseto* (1889), emblemi dello stile della poetica tademiana.

In linea con questo sentimento estetico e nostalgico caratteristico della ricostruzione del mondo pompeiano da parte del pittore è possibile leggere sulla cornice di *Spring* alcuni versi tratti dal poema *Dedication* (1865) di Swinburne: «In una terra di storie e di colori sereni / in una regione di ore senza ombra, /dove la terra si riveste di glorie e mormora la musica dei fiori».

2.2 Legame con D'Annunzio e critica

Alla base del rapporto D'Annunzio-Tadema vi è la grande predilezione del Vate per i soggetti preraffaelliti dei quali si appassiona dopo il 1881, anno in cui si trasferisce a Roma per iscriversi alla facoltà di Lettere che però non frequenterà mai. In questo periodo le atmosfere inglesi iniziano a circolare in ambito italiano anche grazie alla fondazione delle riviste "Cronaca Bizantina" (1881) e successivamente il "Convito" (1895-1900) ma anche tramite la società "In Arte Libertas" (1886), occasioni nelle quali vengono divulgate le idee che avevano stimolato l'evoluzione del movimento artistico inglese, che si apprestava ormai ad una matura estetizzazione dei

contenuti[144]. L'elemento che di più attrae l'interesse dell'autore nei confronti dei pittori inglesi è la condivisione della concezione preraffaellita secondo cui l'arte è intesa come rapporto totalizzante tra arti figurative e immagini poetico-letterarie. Ciò è evidente in *Intermezzo di Rime* (1884-1885) ed *Il Piacere* (1889) e in maniera ancor più importante nella raccolta poetica dannunziana *La Chimera* (1890). Il legame parola-immagine è infatti spesso protagonista anche dell'opera di Rossetti che con i suoi "doubleworks" ribadisce costantemente l'ispirazione reciproca fra poesia e pittura; lo stesso avviene per Burne-Jones che tramite le sue illustrazioni è esemplare punto di contatto fra lo scrittore l'ambiente anglosassone. Nel 1892 con la pubblicazione *Poema Paradisiaco*, D'Annunzio si ispira al Jones nella composizione *Psyche giacente*, una delle poesie della sezione "Hortus Larvarum" introdotta dall'epigrafe "da Burne-Jones". L'episodio mitologico fa parte dei ventiquattro descritti in *The Earthly Paradise* di Morris, iniziato nel 1865 ed il cui progetto comprendeva la realizzazione di 500 incisioni su legno che sarebbero state realizzate dallo stesso Burne-Jones[145]. L'intento fu abbandonato e l'opera uscì tra il 1868 e il 1870 senza illustrazioni, le quali vennero pubblicate più tardi separatamente (1974) (fig.30). Il tema della figura femminile dormiente è molto apprezzato dall'esteta che probabilmente aveva avuto modo di vedere una delle copie dell'opera di Jones nel 1890 presso una mostra della società costiana, come documenta Sartorio il quale commentò l'artista al quale si ispirò D'Annunzio definendolo «il più gran pittore inglese contemporaneo»[146].

La scena rappresentata da Burne-Jones si svolge nel giardino del padre di Psyche, dove Cupido, mandato da Venere gelosa della bellezza della ragazza, era stato inviato per punirla, la fanciulla è addormentata e viene vista per la prima volta dal suo amante. Morris descriveva così il momento raffigurato:

> «As love cast down his eyes with a half smile Godlike and cruel; that faded in a while,
> And long he stood above her hidden eyes. With red lips parted in a God's surprise»[147].

Illustrazione Psyche giacente di Burne-Jones per The Eartly Paradise di Morris

L'assopimento femminile rappresenta infatti per D'Annunzio un grande significato simbolico e decadente in accordo alle teorie preraffaellite che rappresentano l'ideale tipizzato di bellezza femminile remissiva e languente nelle donne abbandonate al sogno o alla morte. Ciò è espresso nel *Trionfo della morte* (1894): «Così affranta, mi piace di più. Io riconosco la donna che mi passò d'innanzi quella sera di febbraio: la donna che non aveva una goccia di sangue. Io penso che morta raggiungerà la suprema espressione della bellezza»[148].

Il fascino delle chiome femminili aggiunto alla passione per i fiori si traduce anche in un'immagine che accompagna la suggestione preraffaellita in D'Annunzio, quella dell'Hortus Conclusus: gli spazi fisici e metaforici relegati alla femminilità durante la fine dell'800 erano spazi chiusi, privati, delimitati, così come la morale delimitava la sessualità e la libertà delle donne di fin de siècle. A questo argomento il poeta dedica un'altra poesia

del *Poema Paradisiaco* in cui viene sottolineata l'identificazione allegorica della donna con un giardino circoscritto: «voi, signora, / siete per me come un giardino chiuso» (vv.58-59).

L'origine della predilezione dannunziana per questa sensibilità è da ricercare in Tennyson[149], già nel 1880 è documentata una lettera in cui il poeta scrisse a Giuseppe Chiarini, direttore dell'edizione della domenica del "Fracassa", descrivendo il suo interesse per la poesia inglese il quale riaffiora anche nella lettera a Enrico Nencioni del 30 dicembre 1883: «Per l'ultimo numero (della Cronaca Bizantina) ho tradotto delle strofe squisite del Tennyson, The sleeping beauty del Day-dream»[150].

I versi, composti nel 1830 e inclusi successivamente in *The day-dream* (1842), erano alcuni dei favoriti da parte dei preraffaelliti ed avevano influenzato Burne-Jones nella rappresentazione della serie *Briar Rose*[151] per la sala da pranzo della residenza Buscot Park, presso Faringdon nell' Oxfordshire.

Il primo autore al quale D'Aannunzio si appassiona è Francesco Paolo Michetti[152], con il quale istaurerà una solida amicizia per la comune origine abruzzese e per la somiglianza di taluni soggetti relativi a questo territorio. In occasione dell'Esposizione promotrice romana del 1882 scrisse un commento della mostra su "Cronaca Bizantina" evento così commentato a sua volta da Susanna Scotoni: «Mario de'Fiori, ossia Gabriele D'Annunzio al suo esordio nell'esercizio della critica d'arte, esibiva qui entusiasmo partecipe per il bozzettismo di cui era già famoso Francesco Paolo Michetti, e mostrava di ravvisare nell'espressione rapida e strappata la traccia diretta di una potenza creativa esuberante»[153]. Successivamente in un articolo edito l'11 marzo D'Annunzio citerà direttamente il maestro: «La tempera ch'io do è sana, fresca, viva, trattata con una sprezzatura audace e brava, là, a colpi di pollice; degna d'una cornice fantasiosa di F. Paolo Michetti, d'una di quelle cornici larghe, su cui trionfano edere, fiori di mandorlo, rami carichi di ciliegie, nozze di farfalle e di lucertole, spire di serpentelli, conchiglie screziate, asterie d'oro»[154].

L'opera che più D'Annunzio apprezzava del pittore era *Il Voto*[155] (1883) (fig.31), che rappresentava la processione sacra in onore di San Pantaleone a Miglianico con un crudo realismo che metteva il luce il voto penitenziale dei fedeli i quali leccavano il pavimento sino alla statua del santo[156]. Il primitivismo d'Abruzzo era espressione più audace della ricerca di autenticità da parte del critico.

Francesco Paolo Michetti, *Il Voto*, 1883, 7 x 2,50 metri, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma

Canto Novo e *Terra vergine*, editi nel 1882, sono infatti espressione dell'iniziale attaccamento dannunziano al vero che sarà via via sostituito da un idealismo sempre più dirompente sino ad arrivare al nichilismo del superuomo nietzschecciano. La transizione nelle tematiche avviene tramite la mediazione preraffaellita nonostante permangano forti incoerenze nell'opera critica di D'Annunzio: talvolta slanciato verso una mistica riflessione estetica, altre ancorato al verismo. L'interesse dannunziano per il simbolismo francese si ferma proprio alla stagione realista, non continua verso l'impressionismo e si coaugula intorno alle figure di Puvis de Chavannes[157] e Félicien Rops[158].

Allo stesso tempo in un articolo dell'11 febbraio 1883 sul "Fanfulla della domenica" il Vate inverte il suo pensiero precedentemente naturalistico:

«Nel paese oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco significato, cerco uno spiracolo di vita, l'espressione di quel che un poeta audacemente ha chiamato i *pensieri della* natura»[159] (Angelo Conti).

Un altro catalizzatore dell'opera preraffaellita in D'Annunzio è Enrico Nencioni[160], il quale tramite alcune descrizioni e articoli sul "Fanfulla" introduce la produzione rossettiana al critico, ciò consentirà la modellazione dell'immaginario preraffaellita dannunziano.

«Ho letto e riletto il tuo articolo su'l Rossetti; e m'è parso uno dei tuoi articoli più squisiti per fattura e più nuovi per contenuto. Il primo capitolo su'l preraffaellismo è stupendo: è in breve la storia di tutta la storia letteraria e artistica, fatta rapidamente, a sprazzi luminosi d'immagini pittoriche. Il terzo è di una finezza felice, di un colorito quale poche volte hai raggiunto: è una pagina scritta da un poeta. Il quarto ha un'osservazione vera a bella su

la pittura inglese; ed ha poi quei due magnifici ritratti di Lady Lilith e di Beata Beatrix, che io sinceramente t'invidio»[161].

La sensibilità estetica dannunziana si accosta inoltre a quella di Morris per l'editoria della "Kelmscott Press", infatti il Vate promosse in particolare il connubio tra illustrazione e testo tramite le sue edizioni tra cui l'"editio picta" *Isaotta Guttadauro* (1886) (fig.29), stampata in millecinquecento esemplari e corredata di un elegante apparato iconografico e *Francesca da Rimini* (1902) con la collaborazione di Adolfo De Carolis[162] e di Giuseppe Cellini[163]. All'avvicinarsi del conflitto bellico si assiste ad un impoverimento nelle illustrazioni dannunziane, infatti l'ultima cooperazione con De Carolis risale alle xilografie per il *Notturno*[164](1921).

Da queste suggestioni si muove l'interesse dannunziano verso la poetica di Alma Tadema che avrà modo di osservare all'Esposizione Internazionale di Roma del 1883 e alla quale dedicò un saggio intitolato *Esposizione d'arte. Alma Tadema* sul "Fanfulla della domenica", supplemento domenicale del quotidiano "Il Fanfulla" (1870), fondato il 27 luglio 1879 da Frerdinando Martini. Questo costituiva una prima pubblicazione periodica italiana a carattere nazionale ed era principale settimanale dell'Italia post-unitaria edito dall' ungherese Ernesto Emanuele Oblieght. Enrico Nencioni fu per un periodo direttore della rivista e D'Annunzio iniziò a pubblicarvi i suoi primi articoli critici a soli diciannove anni, nel 1882. Un anno dopo vi elogiava la maestria del pittore olandese che sembrava rivalutare i principi di aderenza al vero tanto ambiti dal critico. D'Annunzio compose dettagliatissime e ricchissime descrizioni delle opere di Tadema dopo la contemplazione presso l'Esposizione di Roma, in piena aderenza al concetto "artifex additus artifici" ossia la trasposizione in area italiana del motto "Art for Art's sake".

Illustrazione di Sartorio per Isaotta Guttadauro

«Eranmi schiavi li astri in lunghe torme; e in tal regno le feste ho celebrate de' suoni de' colori e de le forme».

(Ballata VI)

La poetica tademiana sembrava rispondere in maniera davvero armonica alla trasposizione di significato del primitivismo in ambito italiano: sostituendo il tedio medievale primitivo inglese con una rinnovata attenzione al classico, le rovine ed i resti archeologici romani e pompeiani erano ancora una volta sintomatico revival classico, ma in un'ottica differente rispetto al Neoclassicismo settecentesco, quella decadente e misticheggiante abbandonata al piacere sfarzoso arcaico o ai momenti d'intimità quotidiana.

All'Esposizione Tadema presentò una serie di opere tra cui l'*Idillio della domanda*, identificata come *A Question* (1877) da F. Sbrorgi[165]. Tadema realizzò alcune copie con lo stesso soggetto ed è probabile che D'Annunzio ebbe modo di osservare una versione nota come *Pleading* (1876) che rispecchia fedelmente la descrizione che il critico ne fece soprattutto per i dettagli relativi agli oleandri, assenti nelle precedenti opere, e per il luminoso contrasto tra il mare ed il cielo: «le rame rosee dell'oleandro auspice sorgono di dietro al marmo, fiorendo al sole; e le colline si perdono in fuga, e nel fondo verdeggia il mare, il divino mare»[166] ricorrenti anche nel poema *L'Adorazione* : «Pallidi ne li azzurri iacintèi/ stan li oleandri lungo il mar giocondo, / quali Tàdema, il dolce pittor biondo,/ già vide ne li idilli di Pompei». (Andreoli e Lorenzini, *La Chimera*, p.562).

Le altre opere che D'Annunzio ebbe modo di vedere nella stessa occasione furono *A Picture Gallery* (1874), *A Sculpture Gallery* (1874), *The Vintage Festival* (1871) e *A Staircase* (1870) ampiamente documentate talvolta in maniera eccessiva come sottolinea Scarfoglio: «non c'è altra cosa che descrizione, descrizione, descrizione, come nelle poesie liriche, come nelle novelle. Ora nella critica d'arte, la descrizione è forse l'ultima cosa»[167]. Infatti spesso i commenti dannunziani erano privi di criteri valutativi tecnici e strabordavano di sensazioni, immagini emotive ed evocative che l'opera d'arte aveva provocato in lui «senza curarsi di articolare il pensiero in modo discorsivo, ma perseguendo una suggestione crescente[168].

La lavorazione dei marmi nelle opere tademiane è sicuramente un altro elemento che colpisce la sensibilità di D'Annunzio, ammirato di fronte alla bellezza delle tele del pittore olandese: «guardando, osservando, ricercando, da prima non si pensa a pittura […] quelle tele paiono avere una rigidezza quasi jalina, una consistenza quasi di pietra dura» (Andreoli, p.130), il poeta loda inoltre la pennellata invisibile: «il pennello non si vede mai, non si vede mai il tocco; la diversità di materia nelli oggetti che empiono quelli interni non è resa con la diversità della pennellata» (Andreoli, p.132). E

ancora per quanto concerne il trattamento dei marmi in *A Pleading:* «il sedile era un gran semicerchio di marmo bianco, limitato per tutta la lunghezza da una spalliera, liscio, lucido, senz'altri ornamenti che una zampa di leone scolpita a ciascuna estremità in guisa di sostegno; e ricordava quelli antichi, su'quali nelle isole dell'Arcipelago e della magna Grecia e in Pompei le donne oziavano e ascoltavano lèggere i poeti, all'ombra degli oleandri, in conspetto del mare» (*Il Piacere*, p.239).

Ma è la figura muliebre tademiana a costituire una vera e propria fonte di ispirazione per D'Annunzio che in *Peccato di Maggio*, parte di *Intermezzo di Rime* (1884), scriveva: «Su la nuca infantile/ due ciocche avevan que' caldi luccicori vermigli / che dà a le chiome antiche il Tadema»[169]. La descrizione corrisponde a Maria Hardouin di Gallese, la nuova moglie del poeta, che ispirerà la sineddoche «un'accensione di chiome rosse» inserita in molte sue opere letterarie come nel *Piacere* in cui torna a far riferimento a Tadema: «una danzatrice che aveva in su la fronte bianca come il marmo di Luni un'accensione di chiome rosse, a similitudine d'una sacerdotessa d'Alma Tadema[170]». Nel Piacere ricorre anche il motivo delle rose, ulteriore punto di contatto tra i due e soggetto primario di *Roses of Eliogabalus* (1888), i colori brillanti usati da Tadema ed ereditati dall' ambiente preraffaellita vengono così commentati dal critico: «il verde languidissimo di berillio, l'azzurrino tendente al grigio, il verde fosco a riflessi cangianti di rosso, il cinereo stellato e fiorito di bianco… i verdi e i violetti soavi». (Andreoli, p.132)

Le descrizioni delle donne greche e romane viste tramite l'opera di Tadema furono pubblicate anche su "La Tribuna" in "Cronaca Mondana" in particolare facendo riferimento alla figura di Miss Multon[171], il modello che D'Annunzio associa alle bellezze romane rappresentate da Alma Tadema e a quelle precedenti preraffaellite per eccellenza: «Miss Multon, la deità di Alma Tadema, con il volto puro di linee ed alabastrino di colore, incoronata da un' accensione di chiome rosse, parlava in cerchio di adoratori giovini, muovendo le labbra con un legger moto d'ironia alli angoli». (Andreoli, p.838) Ancora riguardo al tema femminile l'autore scrisse: «Il tipo muliebre amato da Alma Tadema è di chiome rosso ardente di oro, diafano nel viso, pieno di grazia tranquilla. Codesto ideale di bellezza antica, sognato da un fiammingo nelle primavere vaporose d'Inghilterra, appare quasi sempre in una tunica rosea o bianca; ha una castità di vergine nordica […]. Talvolta la fiamma delle chiome si attenua in una fine biondezza» (Andreoli, p.131). Altri riferimenti ancora una volta vengono enfatizzati nel Piacere: «Alma tadema avrebbe ivi immaginato una Saffo dal crin di viola, seduta sotto

l'Erma di marmo, poetante su la lira di sette corse, in mezzo a un coro di fanciulle dal crin di fiamma pallide e intente a bevere dall'adonio la compiuta armonia di ciascuna strofe» (Piacere, p.204).

Dopo aver scoperto il gusto per l'archeologia tademiana e la ricostruzione estetizzante del mondo perduto pompeiano, D'Annunzio procede nella sua critica con un atteggiamento che privilegia le tematiche preraffaellite ma allo stesso tempo non ne conosce in maniera unitaria le origini, infatti i dipinti che ha modo di osservare fungono da personale sviluppo dell'Aesthetic Movement in Italia, senza però conoscerne in profondità le radici[172]. In parte l'auito di Nencioni nell'introduzione di Rossetti sarà rilevante, ma rimangono comunque grandi lacune nella concezione del Preraffaellismo da parte di D'Annunzio. Per questo le descrizioni delle opere di Alma Tadema sono legate ad un gusto tipicamente simbolista italiano e soprattutto risentono fortemente di un'impronta emotiva e sensoriale che le priva di quella valutazione tecnica-artistica e storiografica che invece successivamente nel '900 le rivaluterà in maniera negativa. Tadema nel corso del secolo successivo viene accusato di aver trasformato i momenti di vita arcaica in objet-de- luxe, di aver composto lavori in cui l'illusione di estremo realismo è appunto un'illusione e in cui non emerge nemmeno tutta quell'immaginazione originale di cui il pittore si fa interprete poiché la sua produzione viene valutata solo come imitazione approssimativa del dato documentario[173].

I critici Samuel Johnson e William Hazlitt[174] sostenevano l'idea che nonostante la poetica densa di incongruenze e contenuti, valeva la pena realizzare opere di dimostrazione tecnica così elevata come quelle di Alma Tadema, infatti lo stile ultra-finito e la grande minuzia e virtuosismo dell'esecuzione legittimavano, secondo la loro visione, qualsiasi tipo di soggetto o tema[175]. Ma nonostante ciò l'opera tademiana rimaneva incapace di ricostruire fedelmente il vero ed era inconsapevole di essere anche priva di quella fantasia romantica necessaria per costruire l'irrealtà, sospesa così tra queste opinioni la critica poi ha successivamente rivalutato i temi e lo stile di Tadema soprattutto per il la loro raffinatezza decadente tipica della cultura di fine secolo.

D'Annunzio, a tutti gli effetti, si limita a tradurre questa poetica in maniera "decorativa", egli si concentra sul dualismo tra amore spirituale e sensuale in *Due Beatrici*, poesia inclusa ne *La Chimera* (1890) ancora una volta riprendendo l'iconografia femminile rossettiana e tademiana ma solo come esercizio stilistico, dettato dal gusto simbolista. Il crepuscolare Gozzano[176] allo stesso modo aveva letto l'opera di Arturo Graf, professore

di italiano all'università di Torino e autore dei più importanti studi italiani sulla fenomenologia preraffaellita tra cui *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti* (1897). Gozzano era solito frequentare il gruppo di intellettuali che si riunivano attorno a questo discorso, gli scrittori «fioriti all'ombra di Medusa»[177] che contribuirono a far nascere nel poeta un sentimento estetico che si traduce nelle figure femminili di ascendenza dannunziana descritte dal poeta.

Tornando all'Esposizione del 1883, vero momento di contatto tra Tadema ed il Vate, è rilevante riportare un articolo in occasione di un ballo organizzato dal conte Primoli nelle sale dei Doney in cui il critico fa riferimento all'opera *Staircase* (fig.30): «Vi rammentate il divino acquarello di Alma Tadema, La scala? Non certoo la scala dei Doney ha la marmorea polita eleganza di quella su cui le giovini donne pompejane del pittore olandese salgono mollemente appoggiandosi alle ringhiere; ma ben certo Donna Eva Ruspoli e Bianca Broadwood, le due sorelle, pur salendo su pel volgare tappeto di Bruxelles, vincevano nella grazia ritmica delle attitudini e delle movenze le figure d'Alma» (Andreoli, p.838).

E ancora in merito a *A Vintage Festival*: «A proposito di Alma, ecco quella che un tempo fu madamigella Multon, la fanciulla dalle chiome fiammeggianti come quelle dell'Aurora, balzata fuori da quel quadro della *Festa di Bacco* che le lettrici rammenteranno. Ed ecco un'altra straniera di cui non so il nome, anche tademesca nel suo tipo, ma con i capelli neri, come un fiume dell'Erebo. Ha tra i capelli qualche fiore sanguigno, e nel pugno dovrebbe stringere un tirso, gridando: -Evohè! Si trae indietro un pallido coro di baccanti britanne, mentre sale con un passo rapido e un po' virile» (Andreoli, p. 1046).

Alma Tadema, *A Staircase*, 1870, olio su tavola, 42.5 x 10 centimetri, collezione privata

Considerazioni che sembrano sottolineare quello che il poeta aveva riassunto in merito allo stile neopompeiano dell'artista: «E' una pittura gemmea, qualche cosa come un pezzo raro di argenteria antica, qualche cosa come un gioiello carico di cesellature, un avorio scolpito e inciso, un alabastro miracolosamente traforato […] E' un'arte singolare, ossia è un'espressione singolarissima d'arte, di cui il fascino sta per lo più nel colore, nel carattere antico del colore» (Andreoli, p.134). Francesco Netti aggiungeva: «La pittura di Alma Tadema somiglia a un pezzo raro d'oreficeria antica a cui il tempo abbia brunito l'argento e arrotondato le asprezza del bulino e della lima»[178].

In un articolo del 31 agosto - 1° settembre 1892, nel "Mattino" di Napoli, D'Annunzio manifestava tutta la sua aspirazione alla ricerca di una forma d'arte innovativa sulla base estetica preraffaellita, abbandonando l'estrema fedeltà al vero che aveva caratterizzato la sua prima poetica. Scrisse infatti ne *Il bisogno del sogno*[179]:

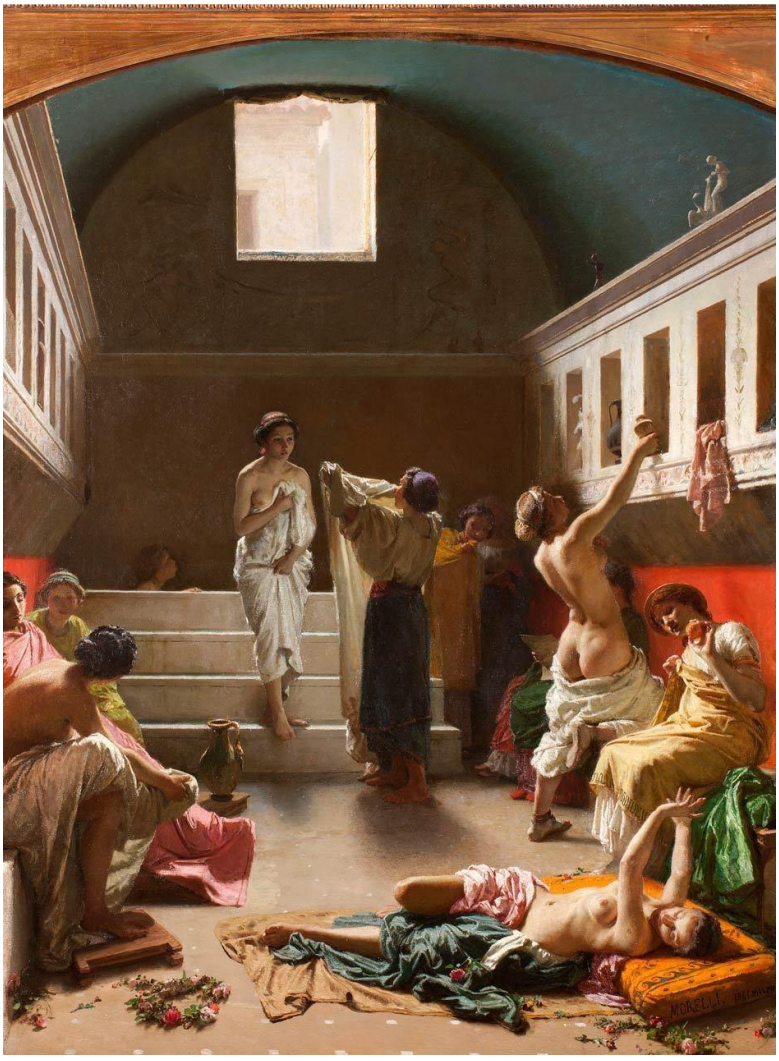
«Noi camminiamo di nuovo, io penso, verso le vette mistiche. Avendo le radici nelle profonde viscere della vita, l'arte espanderà la sua nuova fioritura, originale e suprema, in un'atmosfera di sogno»[180].

2.3 Riflessi della poetica tademiana nei pittori italiani

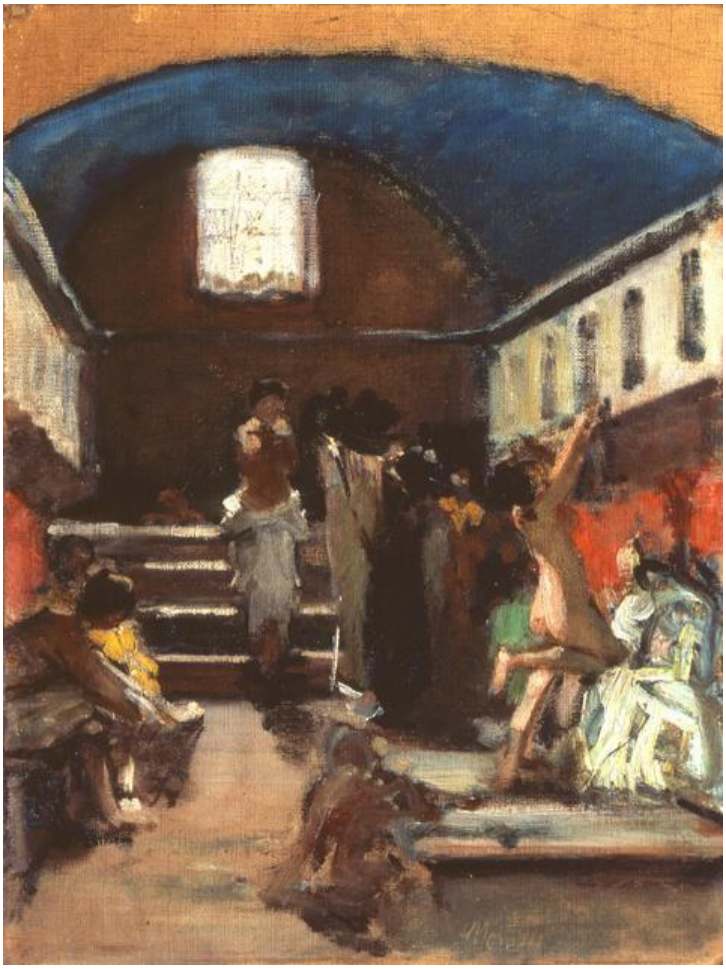
Il sentimento neopompeiano in Italia è espresso da una moltitudine di tipologie compositive differenti: dalle scene quotidiane declinate con consapevolezza verista e archeologica ai quadri paesaggistici che rappresentano lo stato degli scavi con occhio vedutistico sino alla ricostruzione storica di tono drammatico o all'invenzione di situazioni narrativo-sentimentali[181].

La fortuna del genere in Italia è introdotta da Domenico Morelli[182] (1826-1901) che realizzò *Bagno Pompeiano* nel 1861 (fig.34), presentato all'esposizione Nazionale di Firenze nello stesso anno ed oggi conservato presso la Fondazione Internazionale Balzan[183]. Con l'opera diede vita ad un vero dialogo sul tema in ambito italiano: la scena è infatti ambientata nelle Terme Stabiane di Pompei e rappresenta già un precoce approccio verso le rovine e verso i soggetti tademiani. Il bozzetto preparatorio (fig.35), che si trova a Milano presso il Museo Poldi Pezzoli[184], venne realizzato durante il soggiorno dell'autore nello stesso luogo, dove si trovava ospite dell'amico Eleuterio Pagliano[185] (1826-1903). L'unica differenza compositiva che presenta con l'opera finale è l'assenza di nudo femminile, poi posto

dall'autore in primo piano, disteso sulla destra. Le figurette delle bagnanti, definite da corpose pennellate, si dispongono nello spazio in maniera armonica, riflettendo nell'ambientazione la volontà di ricreare un contesto archeologico più che credibile. Morelli ha eseguito intorno al 1870 altre versioni di questo stesso tema, tutte stilisticamente segnate dall'influsso di Mariano Fortuny[186].



Domenico Morelli, *Bagno Pompeiano*, 1861, olio su tela, 40 x 29,3 centimetri, Fondazione Balzan



Domenico Morelli, *Bozzetto preparatorio per il Bagno Pompeiano*, 1861, olio su tela, 40 x 29,3 centimetri, Museo Poldi Pezzoli, Milano

Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti a Napoli, infatti, l'autore fu influenzato da temi romantici e da Byron, che accrebbe in lui la predilezione per i temi simbolici, medievali, e letterario-religiosi di cui un esempio è *Le tentazioni di Sant'Antonio* (1878). L'opera è ispirata a *La tentation de Saint-Antoine* di Gustave Flaubert del 1874; all'interno della composizione si riflette, nella figura femminile e nel misticismo visionario della composizione, tutta la sensibilità moderna francese e gli accenti preraffaelliti inglesi.

Dall' amicizia con Filippo Palizzi[187] (1818-1899), conosciuto durante gli anni dell'Accademia, Morelli trasse la spinta antiaccademica e lo studio diretto del "vero". Le opere di Palizzi erano caratterizzate da un'esecuzione minuziosissima che finiva per prevalere sull'impressione pittorica, maturata a contatto con le contemporanee esperienze francesi, approfondite, dopo il 1844, grazie ai frequenti rapporti con il fratello Giuseppe (1812-188); il pittore orientava la sua pittura verso un diretto e immediato realismo di intima intonazione poetica sempre in funzione della "macchia", tra i suoi allievi è rilevante ricordare la figura di Francesco Paolo Michetti.

Gli *Scavi di Pompei*, di cui Palizzi realizzò due versioni, una del 1865 con la parete blu, l'altra del 1870 con la parete rossa (fig.36), sono espressione ulteriore dell'attenzione per il soggetto neopompeiano in chiave contemporanea. La figura femminile che osserva le rovine e lo stato degli scavi da sopra un'altura, a piedi scalzi, è identificabile con Filomena, la modella preferita del pittore: una delle tante "spigolatrici" di Jules Breton[188] (1827-1906) a cui Filippo Palizzi si ispira per la protagonista di questo dipinto.

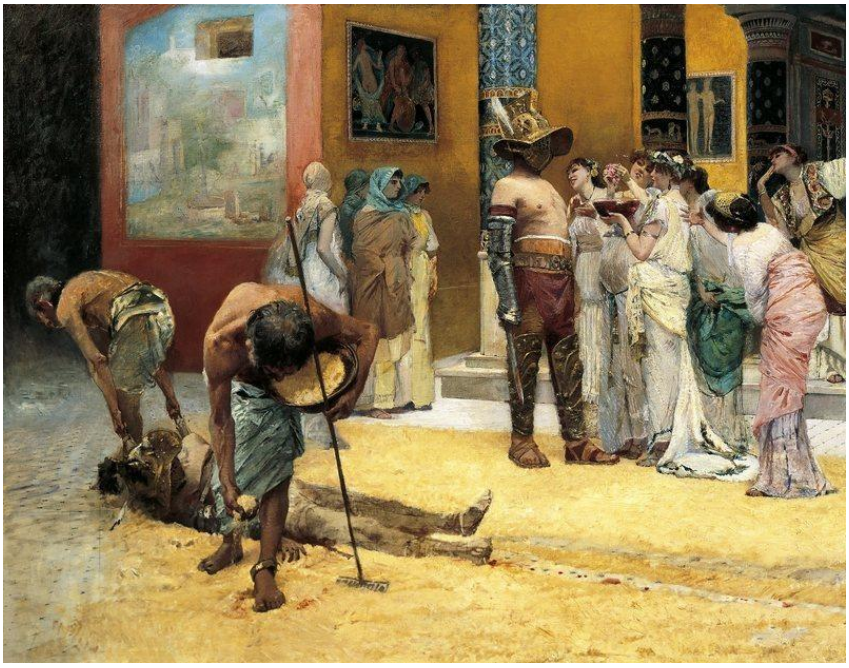
«La giovane operaia addetta agli scavi è rapita da mille pensieri mentre fissa i decori che si alternano all'ocra rossa ancora tersa e brillante degli antichi muri pompeiani. È colta mentre scruta i segni di un passato remoto eppure ancora vivo e palpitante. Stupore e meraviglia per la bellezza arcaica sono inglobate magistralmente in un'unica eloquente inquadratura. Palizzi traspone il fascino della contemplazione estemporanea della ragazza negli ingredienti più nobili del dipinto: la luce fulgida del primo sole, il gioco di ombre sapientemente dosato, l'armonia, la grazia, la genuina semplicità del soggetto che domina l'intera scena, la perfezione della fuga di ruderi concepita con un realismo puntuale»[189].

L'artista realizzò una serie di opere dedicata a questo soggetto: *Gli scavi di Pompei*, *Filomena, contadina che contempla in vetta ad un ciglione* del 1864 e *Contadina veduta di spalle recante una tinella sulla testa* conservate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e ancora *Giovinetta sugli scavi* (M. Simoncelli, 1928) e la versione pubblicata da Alfredo Schettini (1874- 1960) sul quarto volume della *Pittura napoletana dell'800*.

Filippo Palizzi, *Gli scavi di Pompei*, olio su tela, 1870, olio su tela, 119,5 x 86 centimetri, collezione privata

Rimanendo in ambito settentrionale, è possibile riconoscere anche alla figura di Francescco Netti (1832-1894), originario di Santeramo in Colle, pittore e critico d'arte, il ruolo di divulgatore delle tematiche neopompeiane. Questi infatti fu un allievo del Morelli che gli diede lezioni private di pittura: l'antiaccademismo che gli sarà trasmesso fungerà da grande stimolo per le sue composizioni. Stringerà poi anche amicizia con lo stesso Palizzi durante un viaggio in Francia dal 1866 al 1871, nel quale avrà modo di assumere la lezione della scuola di Barbizon, ma è dal 1875 al 1877 che, tornato a Napoli, si dedicò ad opere di respiro antico e archeologico quali

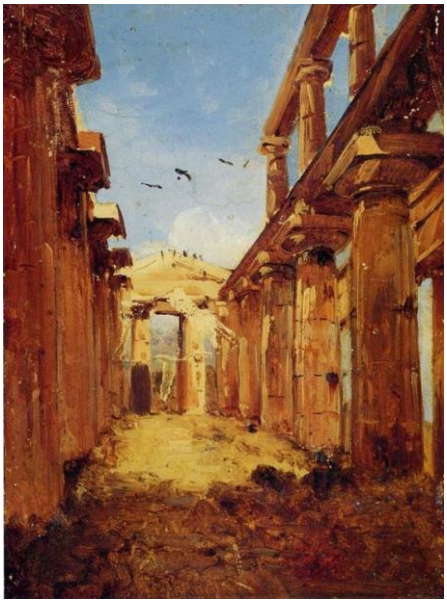
Coro antico che esce dal tempio[190], *Festa greca*[191], *Coro greco*[192], *Danzatrice romana*[193], *Citarista*[194]. Un altro viaggio sarà fondamentale nella sua produzione, quello in Oriente del 1884, che ispirò opere come *Siesta*[195], *Ragazza assopita*[196], *Ricamatrici levantine*[197] e *Donna turca*[198], tutte in perfetta sintonia con il motivo esotico perseguito anche in Inghilterra. Nel 1880 dipinse *Lotta di gladiatori durante una cena a Pompei* (fig.34), oggi conservato presso il Museo di Capodimonte, che lo inserì tra i più elevati interpreti di quel periodo del cosiddetto stile 'romano'. Nello stesso anno l'Esposizione Nazionale di Torino segnò l'apice della diffusione dei soggetti antichi per la precisa trasposizione storica, la complessità delle scene, la realtà dei personaggi che appaiono "come fotografati" e per la coloristica bellezza dei pregiati tessuti nei muliebri vestiti. Nell'opera nettiana le espressioni dei figuranti sono davvero comunicative e si collocano in posizione estremamente realista moderna[199].



Francesco Netti, *Lotta di gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880, olio su tela, 115 x 208 centimetri, Museo di Capodimonte, Napoli

I protagonisti dell'Esposizione di Torino erano stati in particolare Francesco Jerace[200] (1853- 1937), originario di Reggio Calabria, presente con *Victa*[201] e il gesso *Soggetto romano* o *Trionfo di Germanico* [202]e lo scultore Ettore Ferrari[203] (1845-1931), uno degli architetti del Vittoriano a Roma, che nel 1879 aveva realizzato il monumento a Ovidio per la città di Costanza in Romania, e un anno dopo il gruppo *Cum Spartaco pugnavi*. Anch'essi espressione di quel sentimento che Jerace esprimeva così: «Patisco d'amor patrio, soffro di sentimentalità per il glorioso nostro passato, mi cruccio dell'abbandono in cui siamo caduti e tenuti»[204].

Ancora nel Sud Italia, il paesaggismo malinconico della scuola di Posillipo con Giacinto Gigante[205] (1806-1876) si fa portatore della tematica neopompeiana. Sulla base della tecnica del Turner, che il pittore amava molto, dipinse una serie di acquerelli raffiguranti i resti e le antichità greco-romane tra cui *Pompei, strada delle tombe* del 1862, e sempre nello stesso anno *La casa di Cornelio Rufo a Pompei* a matita, inchiostro, acquerello e biacca, soggetto caro anche ad Alma Tadema che lo riprese più volte nelle sue opere tra cui in *A Sculpture Gallery* (1874); in un olio del 1835 invece Giacinto aveva raffigurato il *Tempio di Nettuno a Paestum* (fig.38) e soggetti simili sono presenti in alcune cromolitografie e acqueforti tra cui *La casa dei capitelli colorati* ed *Ercolano. Calata negli scavi*[206].



Giacinto Gigante, *Il Tempio di Nettuno a Paestum*, 1835, olio su tela, Museo di Capodimonte, Napoli

Il soggetto citato della casa di Cornelio Rufo è inoltre ripreso in maniera esemplare anche da Giovanni Muzzioli (1854-1894), autore modenese che entrò all'Accademia di belle arti della città natale, allora diretta da Adeodato Malatesta (1806-1891), alfiere del rinnovamento purista e poi del verismo storico di Domenico Morelli[207]. L'opera alla quale si fa riferimento è I *funerali di Britannico* (fig.36), presentata all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Bologna del 1888 e acquisita in seguito dal collezionista ferrarese Lionelli Cavalieri che la donerà alla Pinacoteca della sua città. Nel dipinto è importante appunto sottolineare l'inserimento del dettaglio del tavolo con protomi leonine di Cornelio Rufo, la scena descritta dagli storici romani Svetonio e Tacito, è incentrata sulla figura di Ottavia che piange disperatamente la prematura scomparsa del fratello avvelenato da suo marito Nerone, mentre Agrippina assiste impenetrabile all'evento. Il paesaggio tempestoso riflette il tormento interiore della protagonista che è rappresentata in tutta la sua drammaticità. Come segnalato da Eugenia Querci, particolarmente colpita dall'accuratezza della ricostruzione archeologica e dalla tecnica pittorica fu Matilde Serao (1856-1927), che in un articolo comparso sul «Corriere di Napoli» e ripubblicato sul giornale modenese «Il Panaro» individuava come fonte d'ispirazione dell'opera la commedia *Messalina* (1876) di Pietro Cossa (1830-1881)[208].

Giovanni Muzzioli, *I funerali di Britannico*, 1888, olio su tela, 146 x 330 centimetri, Museo dell'Ottocento, inv. 32, Ferrara

A Firenze spicca invece la figura di Giulio Bargellini[209] (1875-1936) che con il suo olio *Pigmalione e Galatea* del 1896 risponde all'appello dei pittori neopompeiani in Italia. Probabilmente ispirato all'omonima opera di Gerôme del 1890, il dipinto fa riferimento alle Metamorfosi di Ovidio e mostra il momento in cui la statua di cui si era innamorato lo scultore Pigmalione, chiamata Galatea dal Settecento in assenza di un nome nel racconto ovidiano, si anima e prende vita grazie alla concessione della dea Afrodite.

L'opera scultorea di Gerôme era fondamentale in questo clima poichè costituiva un modello per molti artisti di questo genere, Alma Tadema ne riprende alcune sculture nei suoi dipinti come nel già citato *Golden hour* del 1908 (Paragrafo 2.1) ma viene recepita anche da Giovan Battista Amendola (1848-1887), nato a Episcopio di Sarno in provincia di Salerno, ritratto nel 1883 dallo stasso Tadema con cui strinse una duratura amicizia ed il quale, dopo essersi trasferito in Inghilterra eseguì a sua volta una piccola statua di Laura Theresa Alma-Tadema seduta. Ispirato dal Byron, egli plasmò il gruppo *Caino e la sua donna*[210] in gesso patinato a bronzo, ma fu importante anche per una serie di ritratti di nobildonne inglesi che lo resero un'artista raffinato e alla moda. Nel 1881 infatti inviò a Napoli *Una mia modella in Londra* e nel 1883 realizzò Il *Ritratto di Lady Broke.* Alla sua produzione indirizzata da Tadema verso i motivi neopompeiani ed esotici appartengono anche *La mia modella in costume giapponese, Ada, Flora*[211], e *Una moderna vestale*[212].

L'opera di Amendola fu influenzata da un altro scultore significativo per quanto riguarda questo tema ossia Achille D'Orsi[213] (1845-1929), scultore napoletano attivo a Roma dove si trasferì successivamente. Celebre per i *Parassiti* (fig.40), opera raffigurante due antichi romani accasciati in

un triclinio assopiti dal vino e dal cibo e *La vecchia* e *Il venditore*[214], presentate all'Esposizione di Napoli del 1877 e riproposte l'anno successivo all'Esposizione Universale del 1878 tenutasi a Parigi. L'autore fu indicativo per la poetica neopompeiana soprattutto durante la sua partecipazione alla Biennale di Venezia dove espose lavori come *Nel concilio di Trento* (1909), *Romano della decadenza* (1914), *Nell'antico Egitto* (1924) ed *Eolo* (1928).

Achille D'Orsi, *I Parassiti*, 1877, bronzo, Galleria di Arte Moderna, Firenze

Lo stile vibrante ed i personaggi interpretati in chiave quotidiana fecero si che l'autore raggiunse presto grande fama a Napoli coniando alcuni soggetti che poi diverranno modelli nel repertorio della scultura di genere. Ma l'emulazione dei soggetti antichi, era per lo scultore solo una suggestione esteriore, la sua opera i *Parassiti*, fu così commentata da Netti nel 1877 che rispose alle critiche verso un soggetto volutamente sgradevole e verista scelto dall'autore: «Protesta contro che? Contro un genere d'arte, - pittura o scultura, - il cui solo scopo è di piacere, di essere graziosa ad ogni costo. Era dunque tanto necessario protestare? Fino a un certo punto sì»[215].

Al contrario l'attenzione per il mondo antico, per lo scultore Vincenzo Gemito[216] (1852- 1929), col quale D'Orsi vinse Nel 1872 il concorso per il pensionato di Belle Arti a Roma, si concentra con grandissima precisione sull'archeologia. L'autore procede nella sua produzione studiando e misurando le rovine pompeiane, ciò è evidente nello stile delle sue composizioni di cui quella che apre il genere desunto dal mondo classico è *Bruto*[217] che raffigurando il patrizio romano avvolto in un sovrabbondante panneggio, si riallaccia a questa tematica. Segue ne1 1880, l'*Acquaiolo*[218], raffigurante un giovane venditore e ispirato al *Satiro danzante*[219] rinvenuto nella casa del Fauno pompeiana, inoltre nelle opere tarde come *Sorgente e*

Giovinezza di Nettuno (1910), *Medusa* [220](1911), e varie opere ascrivibili al quadriennio 1914-18 (*Inverno*, *Tempo*, *Vasaio*, *Fanciulla greca*[221], *Sibilla Cumana*, *Sirena*) in cui è possibile denotare una netta svolta simbolista nella produzione dello scultore culminata nel *Ritratto di Alessandro Magno*[222] del 1920, esempio di sopravvivenza dell'antichità nel clima artistico già segnato dalle avanguardie[223].

Il motivo orientalizzante è un altro filone importante che si esprime nella scultura di Girolamo Masini[224] (1840-1885): la *Cleopatra* (fig.41) presente all'Esposizione del 1883 a Roma ne costituisce un fulgido esempio sul modello di quella di Alfonso Balzico[225] (1825-1901) del 1874 che vale la pena di sottolineare.

La figura, posta frontalmente, è seduta sul dorso di un leone accovacciato, Il busto è nudo e inclinato verso sinistra con la spalla che si adagia sulla testa del leone su cui grava il braccio sinistro piegato a sostenere il capo reclinato verso destra. Al languido movimento si contrappone la posizione del braccio destro teso che afferra il ginocchio sinistro della gamba accavallata, quasi a fermare questa instabile posizione. Le formosità del corpo della regina, data soprattutto dai seni esposti e ben torniti, rivela la sua giovane età, che è evidenziata anche dai tratti regolari e dalla bocca carnosa e dalla morbida rotondità del volto incorniciato da un'elaborata e voluminosa parrucca a boccoli cinta da un nastro annodato sulla nuca e con sopra la fronte, al centro, un amuleto raffigurante il dio Anubi. Il corpo femminile è abbigliato con una lunga e ampia gonna plissettata, fermata in vita da una cintura e sul davanti aperta e sovrapposta, sotto la quale si scorge la posizione della gamba sinistra accavallata sulla destra. Sulla base, posto a destra, accanto ai piedi coperti da eleganti sandali intrecciati con foglie di papiro, che presentano una lunga punta rivolta verso l'alto, è presente un elemento saliente della scena: un cesto di frutta da cui striscia salendo sulla veste il fatale serpente. Ricchi sono i dettagli che ornano la figura: i motivi dei fiori di loto sull'orlo della veste e uno scarabeo al centro della cintura; una la grande collana realizzata con pietre irregolari alternate a ciondoli a forma di api e al centro un pendaglio formato da una placchetta con impresa a rilievo la figura della dea Bastet e sotto un ciondolo raffigurante il dio Anubi; sul braccio destro un bracciale a spirale e su l'avambraccio sinistro un altro dalla semplice forma circolare[226].

La tipizzazione della famme fatale infatti viene desunta in questo periodo da opere letterarie quali la *Carmen* di Prosper Merimèe[227] (1803-1870) o dai miti antichi come la storia di Circe o di Pandora e ancora dalla storia sacra come per la figura di Salomè. L'abbigliamento della statua inoltre reca i

simboli delle api, legate ai sovrani del Basso Egitto, Anubi, Bastet e lo scarabeo, l'animale dotato di forza protettiva e spesso posto sul petto delle mummie come amuleto, richiamo al mondo dei morti e preannunciazione dell'imminente fine della regina. Il momento scelto dall'autore è antecedente all'azione, egli si sofferma sulla tormentata psicologia umana con una sensibilità simile a quella romantica di Pietro Tenerani[228] (1789-1869).

Girolamo Masini, *Cleopatra*, 1883, marmo, 130 x 116 centimetri, Galleria d'Arte Moderna, Roma

Tornando a riflettere sulle arti figurative è, inoltre, importante il contributo di Paolo Mei (1831-1900), attivo a Roma e allievo di Tommaso

Minardi[229](1787-1871), rilevante per la sua collaborazione con Cesare Mariani[230] (1826-1901) in una serie di commissioni romane, con cui condivide tra l'altro la suggestione neopompeiana esplicata in particolare nelle opere *Quando Berta filava*, *Il corteggiamento, Dame della Corte romana*, *Scena di sacrificio, Il litigio, La scatola di gioielli,* che rappresentano delle istantanee della vita dell'antica civiltà greco-romana. Nel 1884 espose due dipinti all'Esposizione della Società degli amatori e cultori di belle arti tra cui *Una patrizia romana*, ancora una volta in tema.

Un'opera di Mariani che si colloca in sinfonica continuità con questo discorso è infatti *Le fanciulle dei fiori* del 1874, in cui il motivo femminile e floreale si riconducono alle suggestioni del secondo preraffaellismo ed in particolare all'ambientazione pompeiana, con l'unica variante nella gamma cromatica utilizzata che rimane scura e ombrosa, al contrario delle vivaci e brillanti tinte tademiane.

Ancora a Napoli, che rimane il territorio ideale per sviluppare questa tematica, occorre citare le figure di Emanuele Mollica[231] (con *Cicerone a Pompei, Cantante pompeiana e Un bagno a Pompe*i)[232], Luigi Pastore[233] (1834-1913) con *Imitazione di un affresco pompeiano* (1866) e durante la sua partecipazione all'Esposizione Nazionale di Roma del 1893 *Concerto musicale*, ispirato a un'antica pittura murale di Ercolano. Ancora Gaetano Mormile[234] (1839-1890) con l'*Acquaiola*, che si riallaccia a Gemito, e con le opere d'esordio all' Esposizione Internazionale di Vienna del 1873 (*Innocenza e brio*), alle nazionali di Napoli del 1877 (*I concorrenti, Una visita, Il messaggio amoroso, A Pompei*) e di Torino del 1880 e del 1884 (*Passa la vacca, Tre per una lira, Un'antica passione*) in cui manifesta questo stesso atteggiamento. Giuseppe Maldarelli[235] (1885-1958) con *Donna pompeiana che legge* e *La stanza da letto di una pompeiana*, custodito presso l'Amministrazione provinciale di Avellino, si aggiunge al gruppo napoletano seguito da Cesare Uva[236] (1824-1886), anch'egli inscrivibile in questo contesto per la sua opera *L'ultimo giorno di Pompei* esposta a Napoli nel 1877 e collegabile alla letteratura di Lytter.

Spostando l'attenzione più a Nord, è possibile ravvisare una predominanza nei temi di ispirazione classica rielaborati nella loro declinazione di fin de siècle in Guglielmo Zocchi (1874- 1920), fiorentino allievo di Tito Conti (1842-1924), quest'ultimo maestro specializzato nella scena di genere seicentesca attentissima ai dettagli e ai particolari. La lezione ezione ereditata da Zocchi è trasposta però nell'ambiente semantico neopompeiano come in *Figura pompeiana in un portico*, *Nel tempio di Venere, Saffo* e *Fanciulla della Roma antica*. Lo stesso avviene per il

conterraneo Raffaello Sorbi[237] (1844-1931) ed il senese Cesare Maccari[238] (1840-1919), mentre in ambito ferrarese la figura che meglio rappresenta il genere è Prospero Piatti[239](1842-1902) con *Funerali di Cesare* (1898) e *Catone alla festa dei Floralia a Roma (1900).*

Anche la scenografia risente di questa suggestione per il mondo antico, infatti è possibile trovare nell'opera di Gustavo (1842-1906) e del padre Giuseppe Mancinelli (1813-1875) un significativo contributo al tema neogreco nei sipari teatrali. Nel 1854 infatti Giuseppe dipinse e il sipario del Real Teatro di San Carlo di Napoli con il *Parnaso*. La raffigurazione è fondata sul recupero del classicismo, in particolare di quello misurato e composto di Raffaello. L'ideale raffaelliano della contenuta fisicità, dell'armonia naturale e dell'ordine compositivo è ripreso con grande continuità da G. Mancinelli che recupera il Raffaello delle Stanze ma in chiave più romantica personale tipica delle atmosfere di fine secolo[240]. La decorazione dei sipari non era attività molto redditizia per gli artisti, appariva infatti di poco valore e comportava numerose difficoltà tecniche. Il sipario del Mancinelli invece fu subito accolto come una grande opera già dall'esposizione del bozzetto alla Mostra del Real Museo Borbonico del 1855 che suscitò un successo tale che fu redatta l'edizione di una *Descrizione del Sipario del Real Teatro di S. Carlo dipinto da Giuseppe Mancinelli*, direttore della Scuola di Disegno nel R. Istituto di Belle Arti, sempre nel 1854[241]. L'esecuzione successiva sarà rinominata *Omero e le Muse tra i poeti*.

Gustavo, formatosi a Roma nell'ambiente dell'Accademia, è invece autore del sipario del Teatro Politeama di Palermo con *Eschilo presenta a Gerone le Etnee* (fig.42) in piena linea con lo stile neopompeiano promulgato da Morelli il quale professava: «poter rappresentare cose non viste ma immaginate e vere a un tempo»[242] legittimando l'invenzione narrativistica dell'antichità con una virtuosissima tecnica realistica e pittorica. In quegli stessi anni era stato progettato, da Giuseppe Damiani Almeyda (1834-1911) il grande "teatro circo" in forme neopompeiane che avrebbe ospitato nel 1891, la cerimonia inaugurale dell'Esposizione Nazionale alla presenza di Umberto I che sicuramente aveva costituito un forte modello per Mancinelli.

La diretta derivazione Morelliana si esprime perfettamente anche nella composizione formale della scena per le figure "terzine" che accompagnano i protagonisti come nel caso di Gerone, assiso su un monumentale divano a esedra e attorniato da enunchi, membri della corte e concubine o per la gamma cromatica estremamente luminosa derivata allo stesso modo dai

lavori di Morelli, come anche la ricostruzione archeologica dei costumi e degli oggetti presenti. Eschilo, tragediografo arcaico, è immortalato nel momento in cui inizia la rappresentazione delle Etnee, opera composta in onore della città di Siracusa e al cospetto del suo tiranno. Gerone I, infatti, fratello e successore di Gelone, al quale Giuseppe Alessi dedica la seconda parte del volume *Storia critica della Sicilia* (1837), è un omaggio alla Trinacria poiché il passo commemora l'omaggio di Eschilo a Gerone per aver fondato l'Aitna (identificabile in un'accezione geograficamente più estesa con Catania). Il taglio della scena è da riferire alla Sala Gialla di Palazzo Madama di Cesare Maccari ed è probabile inoltre che i contatti fra Morelli e Alma Tadema durante i soggiorni di quest'ultimo a Napoli, abbiano influito sulla tematica in maniera indiretta ma davvero coerente. Successivamente Mancinelli ideerà, ispirandosi a Teocrito e con l'aiuto di Almeyda, il sipario per il teatro di Siracusa ed inoltre del Teatro Massimo di Palermo, dipinto da Giuseppe Sciuti (1834- 1911) tra il 1894 e il 1896[243].

Gustavo Mancinelli, sipario del Teatro Politeama di Palermo, *Eschilo presenta a Gerone le Etnee,* 1891

Note al secondo capitolo:

[87] Egittologo e romanziere tedesco, amico di Tadema. Nel 1873-1874 scoprì a Luxor un papiro medico egizio risalente a circa il 1550 a.C., che da lui prende il nome. Il papiro, conservato nella biblioteca dell'università di Lipsia, è considerato uno tra i più importanti papiri medici egizi. Da Chisholm, Hugh, *Ebers, Georg Moritz*, Encyclopædia Britannica (11ª ed.), Cambridge University Press, 1911.

[88] Si sposò due volte: dal primo matrimonio ebbe tre figli, dal secondo con Hinke Dirks Brouwer (1800-1863) nacque l'artista, terzo di altri tre dei quali il primo non sopravvisse e la seconda fu Artje, la sorella di Lourens alla quale resterà sempre molto affezionato. Da Zimmern, H. (1902). *Sir Lawrence Alma Tadema, RA*. G. Bell & Sons

[89] R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, 2008, p.10

[90] La progressiva astenia e l'eccessivo dimagrimento erano spesso sintomi dovuti alla tubercolosi polmonare o intestinale, potevano essere dovuti ad un diabete non curato o a gravi lesioni degenerative al cervello. Da Waddington K, *To stamp out "so terrible a malady": bovine tuberculosis and tuberculin testing in Britain, 1890– 1939*, in «*Med Hist*», vol. 48, nº 1, 2004, pp. 29–48.

[91] Il pittore durante la rivoluzione batava del 1795 fu patriota e rappresentante negli stati della Frisia. Van der Kooi era allievo di Johannes Verrier e Wessel Ruwersma ed in seguito fu influenzato da Wouter Beekkerk nella pittura di paesaggio. Nel 1798 divenne docente di disegno presso l'Università di Franeker e visse a Voorstraat. Van der Kooi dipinse un gran numero di ritratti. La sua opera più antica finora conosciuta è quella della coppia di locandieri Hotse van der Veen e Klaske Ruardi di Augustinusga. Nel 1823 ricevette una visita di Jacob van Lennep nel suo studio, il quale compose alcuni versi sulle opere che vide. Van der Kooi ricevette anche attenzione presso il Dekemastate di Jelsum. Da Huygens ING - Amsterdam. Citazione: C. Boschma, *Kooi, Willem Bartel van der (1768-1836)*, nel *dizionario biografico* olandese. In http: //resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn2/kooi, URL consultato il 22-09-19.

[92] R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, 2008, p.13.

[93] Pittore belga principalmente di scene di genere e ritratti le cui immagini minuziosamente dettagliate gli valsero il soprannome di "Il belga Gerard Dou". Studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Anversa e presso lo studio di Gustaf Wappers, uno dei principali pittori romantici di genere storico del belgio. Esordì al Salon di Anversa e successivamente ricevette riconoscimenti anche all'Aja e alla Royal Academy di Londra. Fece un viaggio a Parigi e nei Paesi Bassi. Divenne insegnante presso l'Accademia di Anversa. Lo stato belga lo nominò cavaliere nell'Ordine di Leopoldo nel 1851 e successivamente nel 1870 ufficiale dell'Ordine di Leopoldo. Da Johan Decavele, et al., *Belgium*, Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. 2015.

[94] Il 23 settembre 1830 l'esercito olandese penetrò a Bruxelles, evacuandola il 27 all'alba, dopo quattro giorni di conflitto. Parigi aveva attraversato la Rivoluzione di Luglio che segnò la fine del regno di Carlo X (raffigurata da Delacroix con La libertà che guida il popolo,1830), mentre Bruxelles proprio durante la Rivoluzione di settembre pose fine al governo olandese delle province del Sud, imposto durante il Congresso di Vienna. Da B. Velghe, *Museum of Modern Art, A selection of works*, Bruxelles, 2001, p.28, Royal Museum of Fine Arts of Belgium.

[95] Pittore e incisore francese. Alla Scuola di Belle Arti di Parigi il suo maestro fu Ingres,

divenne celebre durante la sua prima esposizione al Salon nel 1859. Allo scoppio della guerra franco-prussiana si arruolò nell'esercito francese. Sospettato di essere comunista per la sua partecipazione alla Comune di Parigi, fu costretto a partire per Londra dove si avvicinò alla tecnica dell'acquaforte. Fece in seguito un viaggio in Palestina dove rimase per dieci anni nei quali creò stampe ed illustrazioni relative ad episodi del Nuovo Testamento, cominciò poi ad interessarsi anche ad episodi del Vecchio Testamento, ma morì poco dopo, l'8 agosto 1902 nel villaggio francese di Chenecey-Buillon. Da Andrée R. Schneider, *TISSOT, James-Joseph-Jacques*, Enciclopedia Italiana (1937).

[96] Il quadro raffigura la regina Clotilde, moglie del defunto re Clodoveo, la quale fa insegnare ai propri figli il lancio dell'ascia affinché siano in grado di vendicare la morte del padre. L'interpretazione compositiva del tema merovingio è trattata con grande minuzia e dedizione, la corposità delle figure ne accentua il realismo e la carica espressiva nel gesto e nel movimento rappresentato. Da Standing, P. C. (1905). *Sir Lawrence Alma-Tadema: OM, RA*. Cassell.

[97] E. Querci, *Alma-Tadema*, Giunti, 2007, Firenze, p.8.

[98] R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, 2008, p.20.

[99] E. Querci, *Alma Tdema*, Giunti, 2007, Firenze, p.29.

[100] L' agiografia narra infatti che il protagonista fu colpito da una malattia agli occhi, e dopo essersi unto con l'olio di una lampada che ardeva davanti a un'immagine di San Martino di Tours trovò la guarigione. Nel 565, recatosi in Gallia per un pellegrinaggio di ringraziamento al santo, conobbe a Poitiers la principessa di Turingia Radegonda figlia di Bertario, che era in ritiro nel monastero da lei fondato e retto dalla figlia adottiva, la badessa Agnese. Venanzio scrisse numerosi poemi dedicati alle due donne, e, in seguito all'incontro spirituale con la vita monastica, divenne sacerdote. Da Giorgio Brugnoli, *Venanzio Fortunato, Onorio*, Enciclopedia Dantesca (1970).

[101] E. Prettejohn e P. Trippi, *Lawrence Alma-Tadema. At home in Antiquity*, Prestel, 2016, vedi Luca Scarlini, edizione online, 23 maggio 2017.

[102] E. Querci, *Alma Tadema*, Giunti, 2007, Firenze, p.12.

[103] M. Osanna, M. T. Caracciolo, L. Gallo (a cura di), *Pompei e l'Europa. 1748 – 1943*, catalogo della mostra, MANN, Napoli, 2015.

[104] Addolorato il pittore non dipinse per oltre quattro mesi, la sorella Artje si trasferì con la famiglia e aiutò il fratello con l'educazione e la gestione delle due figlie fino al 1873 quando si sposò e abbandonò la loro casa. Da R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, 2001, p.41.

[105] Il pittore (1821-1893) non fece mai parte della confraternita preraffaellita, ma contribuì in maniera rilevante alla diffusione dei motivi desunti dall'esperienza de Nazareni che ebbe modo di osservare durante i suoi viaggi in Italia, presso l'Accademia di San Luca. Fece un viaggio a Parigi nel 1840 durante il quale apprezzò l'opera di Delacrox e Delaroche. Il suo interesse si concentrò inoltre nello studio dei dipinti fiamminghi di Jan Van Eyck e Hans Memling. La costante opposizione al classicismo accademico costituì il punto di contatto con la confraternita, morì a Londra il 6 ottobre 1893. Da T. Hilton, *I Preraffaelliti*, Gabriele Mazzotta editore, 1981, pag. 19-21.

[106] Fotografo italo-tedesco originario di Francoforte sul Meno. Lavorò dapprima in Svizzera poi nel 1856 si trasferì a Napoli e nel 1866 formò un sodalizio con il fotografo tedesco Edmund Behles (noto anche come Edmondo Behles) che possedeva uno studio a Roma. Fu nominato fotografo ufficiale di Re Vittorio Emanuele II d'Italia e aprì altri due studi a Napoli: oltre a quello in Via Chiaia 168, due a Via Monte di Dio e uno in Piazza della

Vittoria. Realizzò anche numerose stereografie ed illustrazioni. Da Giorgio Sommer, *Biografia*, aeria.phil.uni-erlangen.de

[107] Autore dell'opera *Wilhelm von Gloeden. Sehnsucht nach Arkadien*, sulla vita del fotografo Wilhelm von Gloeden, o von Glöden, noto soprattutto per i suoi studi di nudo maschile in ambiente pastorale di ragazzi siciliani, che fotografava assieme ad anfore o costumi ispirati all'antica Grecia, per suggerire una collocazione idilliaca nell'antichità che rimandava all'Arcadia. Da P. Nicolosi, *I baroni di Taormina*, prefazione di Roger Peyrefitte, Palermo, Flaccovio, 1959, pp.36-66.

[108] E. Querci, *Alma-Tadema*, Giunti, 2007, p.29.

[109] E. Querci, *Alma-Tadema*, Giunti, 2007, p.36.

[110] Swanson, V. G. (1990). *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*. Garton & Company.

[111] Verhoogt, R. (2018). Alma-Tadema's Egyptian dream: ancient Egypt in the work of Sir Lawrence Alma- Tadema. *Nineteenth-Century Contexts*, *40*(4), 377-395.

[112] Nell'ultimo periodo della sua vita, per alleviare i suoi problemi di salute il pittore era stato costantemente accompagnato dalla figlia Anna alle terme di Kaiserhof, a Wiesbaden in Germania. Da Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, 2001, p.194.

[113] R. J. Barrow, Lawrence Alma-Tadema, Phaidon Press, 2001, p.15.

[114] D. Warde-Aldam, *A nosey parker's paradise in London,* «Apollo Art Magazine», 2017.

[115] E. Querci, *Alma Tadema*, Giunti, 2007, p.16.

[116] Pittaluga, M. (1948), *La Critica dei salons* (Vol. 1). L'Arco.

[117] L. Gillet, Théophile Chasseriau, Enciclopedia Italiana (1931).

[118] Madame De Staël, *Corinne o l'Italia*,1807.

[119] Opera conservata presso il Birmingham Museum and Art Gallery.

[120] Conservazione: museo del Prado, Madrid.

[121] Opera facente parte della collezione Pérez Simon, Messico.

[122] Conservazione: Museum of fine Arts, Montreal.

[123] Conservazione: Hood Museum of fine Arts, Dartmouth College, Hanover.

[124] E. Querci, *Alma tadema*, Giunti, 2007, p.22.

[125] Si tratta del bassorilievo con Scilla e centauro, risalente al I-II secolo d.C, conservato presso il museo archeologico di Napoli.

[126] Conservazione: Yale University Art Gallery, New Haven.

[127] Collezione privata.

[128] Collezione privata.

[129] Albertazzi, S. (2012). *Belli e perdenti: antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*. Armando Editore. Vedi anche Luperini, R., & Tortora, M. (Eds.). (2012). *Sul modernismo italiano* (pp. 1-260),Liguori. Vedi anche Savattieri, C. (2012), *Forme dell'identità nella narrativa modernista: il caso di Zeno*, 155-181.

[130] Conservazione: J. Paul Getty Museum, Malibu.

[131] Giochi celebrati nell'antica Roma per onorare la dea Flora. La prima celebrazione dei giochi risale al 238 a.C. con la dedica del santuario del Circo, ad opera degli edili plebei come responso della consultazione dei Libri sibillini a causa di una carestia (secondo Velleio Patercolo l'anno è il 241 a.C.). Vennero poi abbandonati, finché nel 173 a.C., in occasione di un'altra carestia, vennero nuovamente ripresi. Venivano celebrati dal 28 aprile (o 30 aprile) al 3 maggio, con cerimonie sfrenate e orgiastiche di tema pastorale.
Da Publio Ovidio Nasone, *Fasti*, libro V, versi 332 e seguenti, vedi anche C. Jacqueline, *La*

religione dei romani, Il Mulino, 2002, p. 30.
[132] Conservazione: Kunsthalle, Amburgo, un'altra versione più grande è conservata presso la National Gallery of Victoria a Melbourne.
[133] E. Querci, *Alma Tadema*, Giunti, 2007, pp. 32-33.
[134] Conservazione: Dick Institute, Kilmarnock, Scozia.
[135] Collezione privata.
[136] Collezione privata.
[137] Conservazione: The Walter Art Museum, Baltimora.
[138] Conservazione: Royal Academy of Art, Londra.
[139] Conservazione: The Walter Art Museum, Baltimora.
[140] Collezione privata.
[141] Scrittore e psichiatra svedese. È conosciuto principalmente per essere l'autore de *La storia di San Michele* (1929), un racconto autobiografico romanzato della sua vita e del suo lavoro, il cui titolo si riferisce alla villa San Michele che egli si costruì ad Anacapri, con l'aiuto di manovali del luogo. Da A. Munthe *La storia di san Michele*; citato in Selezione dal *Reader's Digest*, gennaio 1960, p. 118.
[142] B Jangfeldt, *Axel Munthe: The Road to San Michele*, pp. 170-171.
[143] Pittore inglese, frequentò la Ipswich School e il Brighton College, poi continuò ancora gli studi per tutta l'Europa (da Londra a Roma), influenzato da Michelangelo che ammirava, nei suoi viaggi incontrò James McNeill Whistler con cui strinse amicizia. Fu eletto presidente dell'accademia reale (la Royal Academy of Arts) dal 1896 e diventò baronetto nel 1902. Da L. Troubridge, *Life Among the Trubridges a cura di Jacqueline Hope Nicholson*,1966, Londra, p.152.
[144] Piredda, P. (2010). *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siecle: dall'Inghilterra all'Italia*,
«Italica», 87(2), 179-193.
[145] Pieri, G. (2012). *The Myth of Psyche in the Work of D'Annunzio and Burne-Jones* (pp. 15-31), «Purdue University Press».
[146] G. D'Annunzio, *Un poeta d'autunno*, «Tribuna», ottobre 1887, in G. D'Annunzio, Scritti giornalistici 1881-188, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, p.937.
[147] G. Pieri, *D'Annunzio e Edward Burne-Jones: il mito di Psyche tra Preraffaellismo e* Decadenza in Italianistica:
«Rivista di letteratura italiana», Vol.38, No.3, Accademia Editoriale, «Jstor», 2009.
[148] G. D'Annunzio, *Trionfo della Morte*, Milano, Mondadori, 1987, p.204.
[149] Poeta inglese, tra le sue opere più famose vi sono gli *Idilli del re* (*Idylls of the King*, 1885), una raccolta di poemetti interamente ispirati alla figura di Re Artù e al ciclo bretone e basati sui romanzi quattrocenteschi di Sir Thomas Malory. L'opera fu dedicata al Principe Alberto, marito della regina Vittoria. Nel corso della sua carriera Tennyson si cimentò anche nella composizione di drammi teatrali. Da Tennyson, A. (1994). *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Wordsworth Editions.
[150] G. Pieri, *D'Annunzio e il preraffaellismo inglese*, Letteratura e arte, 2, 2004, p.208.
[151] Serie di quattro dipinti realizzati da Burne-Jones tra il 1885 ed il 1890: *he Briar Wood*, *The Council Chamber*, *The Garden Court* e *The Rose Bower*, esposti per la prima volta nel 1890 alla Agnew's Gallery di Bond Street, a Londra. Furono acquistati in seguito da Alexander Henderson, poi divenuto Lord Faringdon, per la sua mansion di Buscot Park. Durante una visita successiva di Burne-Jones presso la casa del proprietario, il pittore decise di aggiungere le cornici alle sue opere per continuare il motivo floreale delle

raffigurazioni principali. Da Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire. *The Home of The Briar Rose. The Most Complete Cycle of Paintings by Edward Burne-Jones*, Victorian Art in Britain, 2007 in Internet Archive.

[152] Pittore e fotograzo abruzzese, fu molto apprezzato dal maestro Domenico Morelli e da Filippo Palizzi, la sua opera faceva spesso riferimento all'Abruzzo rurale e folkloristico. Esordì al Salon parigino, ma il 1877 fu l'anno più importante della sua carriera quando espose a Napilo la tela del Corpus Domini che D'Annunzio commentò così: "E il Corpus Domini era per tutti noi, cercatori irrequieti di un'arte nuova, il Verbo dipinto; era, nella nostra chiesa, l'immagine delle immagini", da: Gabriele D'Annunzio, *Il libro segreto* (a cura di Pietro Gibellini), Milano, BUR Rizzoli (RCS Libri), ed. 2010, p. 87.

[153] S. Scotoni*, D'Annunzio e l'arte contemporanea*, SPES, Firenze, 1981, p.1.

[154] Ivi, p.1.

[155] Conservazione: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

[156] Bontempi, P. (1959). *Le tradizioni popolari in Abruzzo*, Lares, *25*, 335-338.

[157] Pittore francese appartenne alla corrente simbolista e ultimo esponente della Scuola di Lione. Fece alcuni viaggi in Italia ed esordì al Salon al 1850 con *La morte di Cristo*, *Ragazzo negro*, *La lezione di lettura* e un *Ritratto di uomo. Nel 1863 con Il riposo e Il lavoro e nel 1875 con Ave Picardia nutrix* divenne un importante interprete di temi allegorici. Realizzò inoltre grandi opere murali: nel Palazzo Longchamp di Marsiglia (1867-1869), nel Municipio di Poitiers (1870-1875), nel Municipio di Parigi (1887-1894), nella Biblioteca pubblica di Boston (1881-1896). E inoltre tre serie di dipinti: nel Panthéon di Parigi, dove illustrò la vita di Santa Genoveffa (1874-1878, completata nel 1893- 1898), nella scalinata del Museo di Belle arti di Lione (1884-1886) che illustra il *Bosco sacro alle Arti e alle Muse*, completata con *Visione antica* e *Ispirazione cristiana*, nonché da due personaggi raffiguranti il Rodano e la Saône. Infine la grande decorazione dell'Anfiteatro della Sorbona (1886-1889), dove sviluppò ulteriormente il tema del "Bosco sacro". Nel 1880 con Jean-Louis-Ernest Meissonier, Carolus-Duran, Frédéric Montenard, Félix Bracquemond, Jules Dalou e Auguste Rodin fondò la "Société nationale des beaux-arts" di cui divenne in seguito vicepresidente e presidente alla morte di Meissonier.Ricevette la nomina di Cavaliere della Legion d'Onore nel 1867, di Ufficiale dieci anni dopo e infine di Commendatore nel 1889. Nel 1882 gli fu conferita la "Medaglia d'Onore". Da A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes. The Artist and his Art*, Vol. 1. New Haven e Londra, Yale University Press, 2010, p. 7.

[158] Pittore, incisore e disegnatore belga, creò il frontespizio per *Les épaves* (I relitti), una selezione di poesie da *Les fleurs du mal* di Baudelaire, entrò nella Massoneria. Itemi da lui prediletti erano la morte, immagini sataniche ed erotiche. Da Sophie A. Deschamps, ROPS, Félicien, Enciclopedia Italiana (1936).

[159] G. D'Annunzio*, Pagine sull'arte*, a cura di Pietro Gibellini e Stefano fugazza, Abscondita, Milano, 1986, p.29.

[160] Poeta, critico letterario e traduttore italiano. Contribuì alla divulgazione della letteratura inglese in ambito italiano post-unitario. Nel 1856 aderì al gruppo degli *Amici pedanti* diretto da Giosuè Carducci. Da Nencioni, E. (1923). *Impressioni e rimembranze di Enrico Nencioni*. Le Monnier.

[161] G. Pieri, *D'Annunzio e il preraffaellismo inglese*, «Letteratura e arte», 2004, p.210.

[162] Pittore, incisore, illustratore, xilografo e fotografo. Scrisse un articolo su *Leonardo* Da Vinci dopo una visita alla Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902. La sua opera esibisce un'evoluzione dell'estetica preraffaellita, condizionata da

modelli e stilemi del giapponismo e allo stesso tempo da un inquieto formalismo di stampo michelangiolesco. Da C. Marchegiani, *Per il paesaggio e l'arte popolare. Prose, articoli, appelli di Adolfo De Carolis contro la "distruzione della bellezza"*, in *Amor di terra natia. 6 gennaio 1874-2004*, Atti della giornata di studio *Adolfo De Carolis: un artista poliedrico*, a cura di Progetto Zenone, Montefiore dell'Aso, Sala De Carolis, 6 gennaio 2004, [Acquaviva Picena, Fast Edit, 2005,] pp. 97–111.

[163] Pittore, disegnatore romano, entrò nella Scuola etrusca di Costa. Dal 1881 Giuseppe Cellini collaborò alla *Cronaca bizantina*. Ne disegnò i fregi di gusto rinascimentale, i segni dello Zodiaco e le "Grazie, bizantinamente ammantate" della *Nuova Cronaca*. Disegnò *ex libris* per le famiglie romane Primoli, Doria, Odescalchi; disegnò inoltre i primi francobolli per Vittorio Emanuele III e la serie per il sesto centenario della morte di Dante. Decorò l'interno e la galleria di palazzo Sciarra. Collabora con D'Annunzio e con l'associazione In Arte Libertas, si trasferisce in Portogallo. Tornato in Italia e si dedica all'insegnamento. Nel 1925 è ammesso fra i membri dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon.
Da Laura Gigli, *CELLINI Giuseppe*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 23 (1979).

[164] Opera in prosa lirica, costituita da una raccolta di meditazioni e ricordi, edita nel 1916 a Venezia è strutturata in tre *Offerte* e una *Annotazione finale.* Una seconda edizione risale al 1921. Vedi Gullace, G. (1987), *D'Annunzio teorico dell'arte e della critica*, «Annali d'italianistica», *5*, 21-41.

[165] F. Sborgi*, Gabriele D'Annunzio e la cultura figurativa inglese del XIX secolo*, in *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti de Convegno (Pescara: Mario Solfanelli,1988), pp.71-91.

[166] A. Andreoli, *Gabriele D'Annunzio. Scritti giornalistici 1882-1888*, Milano, Mondadori, 1996, p. 134.

[167] E. Scarfoglio, *La critica all'Esposizione*, Cronaca Bizantina, 3, (1, Febbraio 1883), p.20.

[168] S. Scotoni*, D'Annunzio e l'arte contemporanea*, SPES, Firenze, 1891, p.1.

[169] *Peccato di Maggio*, *Intermezzo di Rime* (Roma: Sommaruga, Giugno 1883 pubblicazione ma datato 1884), 2-4 (Andreoli e Lorenzini, p.319).

[170] G. D'Annunzio, *Il Piacere*, Milano, Mondadori, 1989, p.132.

[171] G. Virgo, *Alcune note sul preraffaellismo crepuscolare di d'Annunzio e Gozzano*, G. Oliva e M. Menna (a cura di), I Rossetti e l'Italia, pp. 181-88, 2010.

[172] Piredda, P. (2010). *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siecle: dall'Inghilterra all'Italia*,
«Italica», *87*(2), 179-193.

[173] A. Clutton Brock, *Alma Tadema*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», «Jstore», Vol.22. No. 119 (Feb. 1913), pp.285-287.

[174] Entrambi critici letterari e saggisti inglesi, Hazlitt scrisse su Johnson: "What most distinguishes Dr. Johnson from other writers is the pomp and uniformity of his style. All his periods are cast in the same mould, are of the same size and shape, and consequently have little fitness to the variety of things he professes to treat of. His subjects are familiar, but the author is always upon stilts." Da William Hazlitt, in English Comic Writers (1819; 1909) in «Britannica», 135.

[175] E. Pauline Johnson, T*ekahionwake: E. Pauline Johnson's Writings on Native North America*, Margery Free and Dory Nanson, 2015.

[176] L'incontro con Giovanni Pascoli lo avvicinò alla cerchia di poeti crepuscolari, accomunati dall'attenzione per "le buone cose di pessimo gusto, il ciarpame reietto, così

caro alla mia Musa", come le definì ironicamente lui stesso. Importanti furono le sue raccolte in versi: *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui* (1911). Morì a soli 32 anni, a causa del "mal sottile", termine che stava ad indicare la tubercolosi polmonare che lo affliggeva. Intraprese un viaggio in India nel 1912 con la speranza di trovare nel clima un sollievo alla sua malattia. Durante il suo soggiorno in India scrisse una serie di articoli, raccolti nel volume *Verso la cuna del mondo.* Da Calcaterra, *Introduzione a G. Gozzano*, Opere, p. XXVII.

[177] Medusa è il titolo della raccolta poetica pubblicata da Graf nel 1880. Da A. Rocca, Cronologia in G. Gozzano,
Poesie sparse in *Tutte le poesie*, Milano, Meridiani Mondadori, 1980, p.44.

[178] E. Querci, *Alma-Tadema*, Giunti, Firenze, 2007, p.5.

[179] M. Cimini, *Il bisogno del sogno: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario*, «STUDI MEDIEVALI E MODERNI», 2009, vol.26 (2).

[180] A. Andreoli e N. Lorenzini, G. D'Annunzio, *Scritti Giornalistici, Pagine sull'Arte,* Einaudi, Bologna,*2001*, p.73.

[181] Querci, E. (2007), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, Milano,* 20-39.

[182] Iniziò la sua carriera d'artista all'Accademia di Belle Arti di Napoli, suggestionato dall'influenza romantica di Byron. Nel 1848 vinse un concorso per studiare a Roma dove prese parte ai moti del 1848. Nel 1850 visitò Firenze dove compose la sua opera *Gli iconoclasti*. Nel 1855 partecipò all'Esposizione Universale di Parigi e, di ritorno a Firenze, prese parte ai dibattiti dei macchiaioli sul realismo pittorico. Negli anni sessanta fu nominato consulente del museo nazionale di Capodimonte, ottenne la cattedra d'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Napoli e nell'ultima parte della sua vita si dedicò a temi orientali pur non avendo mai visitato i luoghi che dipingeva. Divenne direttore dell'Accademia di Napoli. Da V. Vagnoli, *Domenico Morelli*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, vol. 76, 2012.

[183] G. Bertini, Fondazione artistica Poldi Pezzoli, Catalogo generale, Milano 1881, p. 19.

[184] G. Ginex, Storia di una collezione d'arte. La Raccolta Eugenio Balzan, Lugano 2006, p. 53 – 57.

[185] Pittore romantico piemontese, nel 1836 fu ammesso a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Brera. Partecipò alle Cinque Giornate di Milano e nel 1849 si arruolò come volontario. Rientrato a Milano nel 1850 presentò con successo i primi dipinti di soggetto storico alle esposizioni braidensi Strinse amicizia con Morelli negli anni cinquanta. Nel 1859 si arruolò nei Cacciatori delle Alpi con Garibaldi. L'esperienza della guerra segnò tutta la produzione dell'artista. Una delle sue opere più impegnate è dedicata alla rievocazione dell'episodio della morte di Luciano Manara, vissuto in prima persona durante gli scontri romani del 1849. Da P. Bucarelli, *Eleuterio Pagliano*, Enciclopedia Italiana Treccani (1935).

[186] Martorelli, in L. Martorelli (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo 29 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), Napoli 2005, p. 64, n. 21.

[187] Il pittore abruzzese entrò alla Reale Accademia di belle arti di Napoli, dove la cattedra di paesaggio era tenuta da Gabriele Smargiassi, proveniente da una famiglia reazionaria di Vasto, in conflitto con la famiglia Palizzi di idee carbonare. Per divergenze artistiche, Filippo abbandonò l'Accademia: i motivi di tale scelta furono esplicitati anni dopo, intorno al 1862, in un saggio polemico dal titolo *Un artista fatto dall'Istituto di Belle Arti*. iniziò a frequentare lo studio del pittore abruzzese Giuseppe Bonolis, che indirizzava i suoi allievi

allo studio del vero. Insoddisfatto, intraprese uno studio personale sul tema "ritrarre animali dal vero". Nel 1839 espose per la prima volta un quadro nell'esposizione biennale al Reale Museo borbonico, uno *Studio di animali*, n. 152 del catalogo, che venne acquistato dalla duchessa di Berry. Il 25 ottobre 1842 intraprese il suo primo viaggio all'estero, arrivò fino a Galați, chiamato dal principe Maronsi per insegnare pittura al figlio, in Asia Minore. Dopo due anni Filippo tornò a Napoli. S'interessò agli avvenimenti risorgimentali nel regno delle Due Sicilie intorno al 1848, come manifestato dai dipinti *Sera del 18 febbraio 1848 a Napoli* e *Barricate del 15 maggio 1848*. Da R. Aurini, *Palizzi Filippo*, in *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, vol. I, Teramo, Ars et Labor, 1952, ora in Nuova edizione a cura di Fausto Eugeni, Luigi Ponziani, Marcello Sgattoni, Colledara, Andromeda editrice, 2002, vol. IV, pp. 301–321.

[188] Poeta e pittore francese, nato nel 1827 a Courrières, a Pas-de-Calais. Nella sua infanzia acquisì un profondo legame con la sua terra, le sue tradizioni, la sua religiosità, che rimarranno sempre centrali nella sua arte e che gli fornirono molte scene per le sue opere al Salon. Studiò prima al collegio di Saint-Bertin a Saint Omer poi al Collegio Reale di Douai. Compì il suo apprendistato con Felix de Vigne a Gand e con Gustave Wappers ad Anversa in Belgio, poi continuò la sua formazione a Parigi, seguendo il corso di Ingres e di Horace Vernet. Nel 1886, Breton fu eletto membro del Institut de France alla morte di Baudry. Nel 1889 fu nominato comandante della Legione d'Onore e nel 1899 membro straniero della Royal Academy di Londra. Da Lacouture, A. B., & Breton, J. (2002). *Jules Breton, Painter of Peasant Life*. Yale University Press.

[189] M. M. Moretta, in Filippo Marino, *Ottocento, Palizzi Filippo,* Vasto Gallery, 2017.

[190] Conservazione: Galleria dell'Accademia di Belle Arti, Napoli. [191] Conservazione: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. [192] Conservazione: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

[193] Collezione privata.

[194] Conservazione: Pinacoteca di Bari.

[195] Conservazione: Pinacoteca di Bari.

[196] Conservazione: Polo Museale Comunale, Conversano. [197] Conservazione: Polo Museale Comunale, Conversano. [198] Collezione privata.

[199] M. Porfido su *Santeremo Antica*, website Comune di Santeremo in Colle, Biografia Francesco Netti su
http://www.comune.santeramo.ba.it/index.php?id=588, URL consultato il 19-09-19.

[200] Entrò all'Accademia di belle arti di Napoli, dove fu allievo di Stanislao Lista e iniziò la sua carriera di pittore e di scultore. Esordì alla Promotrice napoletana del 1871 con due opere: il *ritratto di Girolamo Marafioti* e la *Nidia cieca*.
Il suo primo lavoro fu un bassorilievo di gesso con una testa barbuta, conservata tuttora nel Municipio di Polistena. Il primo importante lavoro è del 1873: il monumento funerario per la famiglia di Mary Somerville vengono poi le decorazioni della villa Meuricoffre. Scolpì le teste di *Giosuè Carducci*, di *Francesco Crispi* e *Finali*. Modellò busti di *Fiorentino*, *Teresa Ravaschieri*, *Andrea Cefaly*, *Di Rudinì*, *Rattazzi*, e più recentemente *Gioacchino Toma* e *Rubens Santoro*.Tra i monumenti da lui scolpiti si ricordano: quello al compositore e pianista Martucci a Capua, quello al politico e avvocato Pietro Rosano ad Aversa (1907), quello al musicista Domenico Cimarosa e quello ai *Caduti della prima guerra mondiale*, sempre ad Aversa, quello al *Cefaly* nella villa catanzarese; quello a Umberto I di Savoia a Pizzo Calabro, a *Gabriele Pepe* a Campobasso, (1913), e infine i monumenti di guerra e d'arte sacra più recenti a Reggio Calabria, a Sorrento, a Stefanaconi e a Polistena. Scolpì

due episodi storico-religiosi nel Duomo di Napoli: due bassorilievi in cui in uno è raffigurato il *Martirio di San Gennaro*, nell'altro è raffigurato l'episodio del *Miracolo delle Reliquie* durante un'eruzione del Vesuvio. Jerace si espresse maggiormente nell'arte sacra e nell'arte allegorica, iniziò come scultore con monumenti di arte funebre, ma l'opera più nota dell'artista è certamente la scultura presente al Vittoriano di Roma: *L'azione*. Non tardarono ad arrivare anche riconoscimenti onorifici di prestigio: venne infatti insignito del titolo di Grande Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia e pochi anni dopo di quello di Commendatore dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Da G. Russo (a cura di), *Francesco Jerace scultore (1853-1937)*, Roma, E.d.E., 2002.

[201] Conservazione: Museo civico in Castel Nuovo, Napoli.

[202] Conservazione: Gipsoteca Jerace, Catanzaro.

[203] Scultore e politico italiano, allievo dell'Accademia nazionale di San Luca, divenne poi professore dell'Istituto superiore di belle arti, di convinta fede repubblicana fu deputato al parlamento del Regno d'Italia per tre legislature e gran maestro del Grande Oriente d'Italia. Fu presidente onorario della Società operaia di mutuo soccorso di Lendinara dove eseguì la statua ad Alberto Mario e fondatore, nel 1901, dell'Università Popolare di Milano. Fece parte del gruppo di artisti denominato "i XXV della campagna romana", formatosi nel 1904. Da B. Mantura e P. Rosazza Ferraris (a cura di), *Ettore Ferrari: 1845-1929*, Catalogo della mostra tenuta a Latina dal 10 dicembre 1988 al 30 gennaio 1989, Milano, A. Mondadori, 1988.

[204] G. Russo (a cura di), *Francesco Jerace scultore (1853-1937)*, Roma, E.d.E., 2002.

[205] Paesaggista e vedutista, fu tra i principali esponenti della Scuola di Posillipo, nata intorno al 1820 nell'atelier del pittore olandese Anton Sminck van Pitloo. Lontano dagli ambienti accademici e sensibile alle nuove tendenze europee (Joseph William Turner, Johan Christian Dahl e Pitloo stesso), fu particolarmente apprezzato, tra gli altri, da Ferdinando II di Borbone e dai Savoia. Partecipò alle mostre del Museo Borbonico del 1830 e del 1833, con *Il ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco*, oggi conservato presso il Museo Nazionale di San Martino, e *Il ritorno dalla festa di San Gennaro a Pozzuoli*. Alla morte di Pitloo, sopraggiunta nel 1837, Gigante raccolse l'eredità del maestro, trasferendosi nella casa-studio di Chiaia e diventando il protagonista della Scuola di Posillipo. Tra le opere più importanti si rammentano l'acquerello con *La Villa di Chiaia dal palazzo Esterhazy* (1839), tecnica nella quale eccelse, conservato al Museo di Capodimonte, e le vedute di Napoli e del Golfo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Da C. Brook, *Giacinto Gigante*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 54 (2000).

[206] Da http://www.italianways.com/i-malinconici-paesaggi-di-giacinto-gigante/, URL consultato il 19-09-19.

[207] Francesca Franco, *Giovanni Muzzioli*, Dizionario Biografico degli Italiani Volume 77 (2012).

[208] GAMG, catalogo opere online, Comune di Ferrara.

[209] Frequentò l'Accademia di belle arti di Firenze. Nel 1895 realizzò *Il ritorno dei naufraghi* (oggi nella National Art Gallery di Sydney) e successivamente *Resurrezione* e il *Savonarola*, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Roma. A lui si deve la decorazione nella cappella privata della villa Targioni a Calenzano. Raggiunse la notorietà vincendo il concorso per le lunette in mosaico per il propileo dell'Unità nel Vittoriano: la *Legge*, il *Valore*, la *Pace*, l'*Unione*. Sempre al Vittoriano, sono suoi i disegni dei mosaici nella cripta, tra i quali il *Cristo morente* sulla parete che sovrasta il loculo. A Roma realizzò anche le decorazioni del palazzo della Banca d'Italia, del palazzo di Giustizia, del palazzo

dell'Istituto nazionale delle Assicurazioni, nella chiesa di Santa Prassede e gli affreschi nel ministero degli Interni. Da
A. Colasanti, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, Milano - Roma 1923, p. 121.
[210] Conservazione: Accademia delle Belle Arti, Napoli.
[211] https://www.valutazionearte.it/artisti/amendola-giovanni-battista/, URL consultato il 19-09-19.
[212] Conservazione: Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma.
[213] Compiuti gli studi all'Accademia di Belle Arti di Napoli con Tito Angelini, D'Orsi si recò in seguito a Roma per perfezionare la sua cultura artistica. Tornato a Napoli nel 1876, eseguì i suoi primi lavori, che rivelano pienamente le sue aspirazioni verso il Realismo. In polemica con le tendenze accademiche, egli diventa uno dei protagonisti di tale tendenza. Esegue inoltre il monumento a Umberto I a Napoli e numerosi ritratti, come i busti di Filippo Pelizzi e di Salvatore Farina.Da ricordare inoltre il grande marmo di Alfonso d'Aragona, che fu collocato sulla facciata del Palazzo reale a completare la sfilata degli otto Re napoletani commissionati da Umberto I. Per lunghi anni fu insegnante di scultura all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Da L. Soravia, *Achille D'Orsi*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 41 (1992).
[214] Conservazione: Museo di Capodimonte, Napoli.
[215] L. Soravia, *Achille D'Orsi*, Dizionario Biografico degli Italiani Volume 41 (1992).
[216] Scultore, disegnatore e orafo italiano. Autodidatta ed insofferente ai canoni accademici, Gemito si formò attingendo dai vicoli del centro storico di Napoli e dalle sculture del museo archeologico. La sua prolifica attività artistica, che lo portò all'apice del successo ai *Salons* di Parigi nel 1876-77, fu interrotta a causa di un'intima crisi intellettuale, per via della quale si segregò dal mondo per diciotto anni; riprese la vita pubblica solo nel 1909, per poi spegnersi venti anni dopo. La produzione gemitiana comprende vigorosi disegni, figure in terracotta e un gran numero di sculture, tutte ritraenti con un'elevata intensità pittorica scene popolaresche napoletane; tra le sue opere principali si possono ricordare oltre a il *Pescatorello* e l'*Acquaiolo*, *la* statua di Carlo V sulla facciata del Palazzo Reale di Napoli, la *Zingara* e gli autoritratti. Da S. Di Giacomo, *Vincenzo Gemito: la vita, l'opera*, A. Minozzi, 1905.
[217] Conservazione: Galleria D'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze.
[218] Conservazione: Museo del Cenedese di Vittorio Veneto.
[219] Scultura bronzea del *Fauno danzante* che ne ornava l'*impluvium* della Casa del Fauno, struttura rinvenuta tra il 1830 e il 1832, oggi la statua è conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Da Zevi, F. (1996). La casa del Fauno. *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, 37-47.
[220] Conservazione: J. Paul Getty Museum.
[221] Conservazione: Palazzo Zevallos, Napoli.
[222] Conservazione: Museo di Capodimonte, Napoli.
[223] C. Virno e M. Carrera, *Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili*, Giacometti Old Master Paintings, 2017. [224] Fu allievo dello scultore fiorentino Aristodemo Costoli. Fra le sue opere maggiori vi è la statua in bronzo di Cola di Rienzo (1877) posta sulla sinistra della Cordonata che collega Piazza del Campidoglio con Piazza d'Aracoeli a Roma.
Insegnò all'Accademia di San Luca a Roma, dove ebbe fra i suoi allievi Ernesto Biondi e Attilio Piccirilli. Partecipò con alcune sue opere all'Esposizione Internazionale del 1883 a Roma. Nel 1874 aveva realizzato per il comune di Gropello Cairoli (Pavia) una statua di donna Adelaide Bono Cairoli, madre dei fratelli Cairoli.Ad Amburgo eseguì una figura

femminile in lutto posta sulla tomba *Zimmer* sita nel Cimitero di Ohlsdorf. Da J. Mackay, *The Dictionary of Sculptors in Bronze*, Antique Collectors Club, Woodbridge, Suffolk, England 1995.

[225] Frequentò l'Accademia di belle arti di Napoli, viaggiò a Firenze e a Milano tra il 1858 ed il 1860. Durante questo periodo abbandonò il Neoclassicismo per passare al Realismo ed al Romanticismo. Successivamente le sue opere vennero notate dal re d'Italia Vittorio Emanuele II, il quale invitò l'artista a Torino, commissionandogli alcuni dipinti. Nel 1866 venne nominato scultore reale di Casa Savoia, per poi trasferirsi a Roma nel 1875. Nel 1900 la sua statua raffigurante Flavio Gioia fu premiata con una medaglia d'oro all'Esposizione universale di Parigi. Da P. Ceschi, *Alfonzo Balzico*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 5 (1963).

[226] GAM Roma, catalogo online.

[227] Scrittore, storico e archeologo francese. Mérimée fu influenzato dai romanzi di Sir Walter Scott, e dai drammi psicologici di Alexander Pushkin. Spesso le sue opere sono ricche di misteri e si svolgono fuori dalla Francia, in particolare in Spagna e in Russia. Da uno dei suoi racconti è stata tratta l'opera *Carmen*.Iscritto alla facoltà di diritto, durante gli anni della giovinezza eccelleva già nelle lingue straniere: greco, arabo, inglese e russo. Amico personale di Turgenev, è stato uno dei primi traduttori di libri russi in francese. Da A. Cajumi, *Prosper Mérimée*, Enciclopedia Italiana (1934).

[228] Scultore tra i maggiori interpreti del purismo dell'Ottocento. Entrò all'Accademia di Belle Arti di Carrara dove studiò con il pittore Jean-Baptiste Frédéric Desmarais e il giovane scultore Lorenzo Bartolini. Nel 1811 ottenne il suo primo premio presentando un modello dal vero al concorso per gli studenti dell'Accademia; due anni dopo si aggiudicò il pensionato a Roma sul tema di *Oreste invaso dalle Furie*; nel 1815, sopo essersi trasferito a Roma dal 1814, si aggiudicò il premio di 132 scudi indetto dal Canova per il concorso della figura in plastica del Redentore, a seguito del quale premio il Tenerani inviò all'Accademia un *Paride che offre il pomo a Venere* e nel 1816 il gesso della celeberrima *Psiche abbandonata*.Lavorò poi nella bottega dello scultore danese Thorvaldsen (1770-1884). Scolpì per il Granduca ereditario di Russia Alessandro la statua a grandezza naturale *Flora* (o *Primavera*), replicata in quattro copie (una per la regina d'Inghilterra Vittoria). Nel 1856 divenne presidente dell'Accademia di San Luca a Roma, nel 1858 presidente dei Musei Capitolini e dal 1860 direttore dei Musei Vaticani. Da J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, vol. 30, New York, Grove, 1996, p. 459.

[229] Nel 1810 vince un concorso istituito dall'Accademia di belle arti di Bologna e si garantisce di conseguenza un pensionato triennale a Roma, dove opererà per tutto l'arco della sua esistenza, relazionandosi con i personaggi più in vista della vita artistica e politica della città. Cresce negli ambienti del Neoclassicismo romano, frequentando Felice Giani, Vincenzo Morani e Vincenzo Camuccini, ma non viene completamente preso dal formalismo e dalla teatralità allora in voga. Notevole la sua attività di insegnante: dal 1819 al 1822 è direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, dal 1821 al 1858 è professore di disegno presso l'Accademia di San Luca in Roma dove aveva lo studio in Piazza Venezia nel Palazzo Doria-Panfili. Da G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.

[230] Frequentò l'Accademia di San Luca, dal 1842 al 1850 seguì le lezioni del pittore Tommaso Minardi e nel 1850 partecipò ad una mostra della Promotrice di Roma. Alla fine degli anni cinquanta dell'Ottocento, Mariani iniziò la sua attività di affreschista in palazzi e chiese romane e del Lazio, estesa poi in Umbria Marche ed Abruzzo. In questo periodo lavorò alla serie *Storie della vita di San Paolo* nella basilica ostiense dedicata all'apostolo.

Nel 1863 fu nominato accademico di San Luca (ne assumerà la presidenza nel biennio 1888-1890), fu poi membro dell'Accademia di belle arti di Perugia, Firenze e altre città italiane. Nel 1878 Mariani vinse il concorso per la realizzazione di un affresco (l'allegoria *Uomini illustri del passato e del presente*) nella volta della Sala della Maggioranza del Palazzo delle Finanze sede del ministero. Fu insegnante di disegno del principe di Piemonte, futuro re Vittorio Emanuele III. Da V. Mariani, Cesare Mariani in *Enciclopedia Italiana*, Volume 22, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.

[231] A. De Gubernatis *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*, Le Monnier, 1889, p. 305.

[232] A. De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*, Le Monnier, 1889, p.305.

[233] Studiò all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Ancora giovanissimo realizzò un quadro ad olio per una delle cappelle laterali della chiesa di S. Lucia a mare di Napoli, andato distrutto in uno dei bombardamenti subiti dalla città nell'ultimo conflitto mondiale. Dipinse prevalentemente paesaggi e soggetti ispirati ai temi letterari o religiosi, in cui è evidente l'affinità stilistica con molte opere di Morelli, ritenuto il suo maestro, benché questo presunto discepolato non sia documentato. Nel 1855 esordì alla Mostra borbonica con *La figlia di Tiziano*, mentre nell'edizione del 1859 inviò il Sant'Antonio abate piangente sulle spoglie di san Paolo prima eremita, molto lodato dalla critica per il realismo della luce. Negli anni successivi partecipò alle Promotrici partenopee del 1866 (*Imitazione di un affresco pompeiano*), del 1874 (*Il cadavere di Cologny*), del 1879 *(La piccola operaia*) e del 1883 (*Il canale di Vena*). Nella chiesa frattese di San Sossio, Pastore realizzò una pala d'altare raffigurante Santa Giuliana, andata dispersa nel tempo. Da F.Pezzella, *Luigi Pastore, pittore "aversano".* Vedi anche F. Pezzella, *Artisti dell'agro aversano tra ottocento e primo novecento (1790- 1922)*, catalogo della mostra, 2013 su http://www.iststudiatell.org/rsc/art_8n%5Cartisti_agro_aversano.htm.

[234] Pittore principalmente di soggetti di genere, spesso contadini in abiti folcloristici, ma anche soggetti veduti e neo- pompeiani. Studiò all'Accademia di Napoli ed il suo maestro fu Giuseppe Mancinelli. Nel 1859 espose per la prima volta alla Promotrice napoletana con: *Costume napoletano* (1862) *Un concerto e Un Frate mendicante* (1863), *Il Curato* (*La cura*) (1866). Negli anni successivi espose: *Innocenza e Brio* (1873, Esposizione internazionale di Vienna); I *Concorrenti, Una Visita, La Difesa del Convento di San Marco, Il Messaggio Amoroso* e *A Pompei* (1877, Esposizione Nazionale Napoli).Aprì uno studio in via Chiatamone a Mergellina, Napoli. Espose anche a Milano (1872-1885), Torino (1873-1882), Genova (1873-1885) e Roma (1873). È probabile che il pittore Salvatore Mormile (anch'egli nato nel 1839 a Napoli) fosse suo gemello. Da A. de Gubernatis, *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*,Le Monnier, 1889, p.134.

[235] Si trasferì da Napoli a Milano dove studiò all'Accademia di Brera, qui si diplomò, e presso la medesima accademia ottenne il premio "Bozzi Camini". Nel 1912 espose in una collettiva alla Galleria Cova di Milano, ottenendo degli elogi della critica per un dipinto raffigurante *San Carlo Borromeo che si reca a visitare gli appestati*. Espose alla Biennale d'arte di Venezia e ad altre importanti manifestazioni d'arte a carattere nazionale. Rientrato nella sua città natale, morì il 16 aprile del 1958. Da Giovanola L., *Giuseppe Maldarelli*, in *Emporium*, anno XXXVI (1912), pp. 396–397.

[236] Nato ad Avellino nel 1824, fu avviato all'arte dal padre Mariano, pittore "ornamentista" e celebre decoratore. All'età di venti anni si trasferì a Napoli ove frequentò, prima, la bottega

di Gabriele Smargiassi e poi il Regio Istituto di Belle Arti di Napoli. Fu un pittore minore della pittura napoletana del diciannovesimo secolo. Nella storia dell'arte dell'Irpinia dell'800, con Achille Carrillo, Giovanni Battista, Angelo Volpe e Vincenzo Volpe, è l'artista di maggiore rilevanza. Cesare Uva fu un pittore naturalista, celebri sono i suoi paesaggi meridionali e campestri, le sue marine campane, le sue vedute di città (fra queste si ricordano le vedute di Avellino, di Napoli e di Pompei). Utilizzò le tecniche dell'acquarello, della gouaches, della tempera e dell'olio. La sua tecnica privilegiata fu la tempera mista a guache (su carta, su cartoncino e su cartone pressato) ottenedo ottimi risultati. Da M. Giuseppe Luigi (2002), "Cesare Uva", in IDEM *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, edizione XIX (2001/2002)*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002, pag. 764.

[237] Studiò all'Accademia di belle arti di Firenze sotto la guida di Antonio Ciseri. Da un inizio carriera che guardava ai Macchiaioli modificò la natura dei suoi dipinti, rendendoli ancora più attinenti alla realtà. La carriera di Raffaello Sorbi si arricchì professionalmente ed economicamente dall'incontro con il mercante francese Eugene Goupil, con cui firmò nel 1872 un accordo in esclusiva della durata di sette anni, per un cachet mensile di 1000 franchi. Per lui si aprirono quindi le porte del mercato internazionale, che apprezzò soprattutto la capacità virtuosa nel disegnare le figure e le scene di genere. Ebbe così contatti con i mercanti tedeschi, Heinemann e Schulte, e il mercante inglese, Tooth. Nel 1892 divenne docente all'Accademia di belle arti di Firenze. Da E. Castelnuovo e C. Pirovano, *La pittura in Italia - L'Ottocento*, Electa, 1991.

[238] Fu allievo di Luigi Mussini all'Accademia di Siena. Dopo aver studiato i più importanti pittori veneti del XVI secolo, si recò a Firenze per studiare i grandi pittori rinascimentali fiorentini. Giunto a Roma, la famiglia Savoia gli affidò la decorazione della Cappella Reale del Sudario, che finì di affrescare nel 1873. La fama che gli derivò da questo importante lavoro aumentò dopo la realizzazione dei famosi affreschi nella «sala Maccari» (che non a caso prende il nome da lui) del Palazzo del Senato (1881 - 1888), affidatigli in seguito ad un concorso da lui vinto. Il 5 giugno 1888 fu iniziato in Massoneria. Nella natale Siena sono opera sua gli affreschi nella *Sala del Risorgimento* del Palazzo Pubblico; Altri importanti affreschi si trovano nella chiesa della Consolazione a Genova, nella basilica cattedrale di Santa Maria Assunta di Nardò (Lecce). Inoltre, considerati il suo capolavoro, sono gli affreschi della cupola del Santuario di Loreto (1895 - 1907). Maccari partecipò poi alla lottizzazione del nuovo rione Ludovisi facendo realizzare, a partire dal 1902, il villino neogotico agli Horti Sallustiani (completo di torrette, parzialmente abusivo) che ancora mantiene il suo nome. Da A. De Gubernatis, *Diz. degli artisti italiani viventi*, Firenze 1889, pp. 268-270.

[239] Si formò presso Alessandro Mantovani e successivamente presso Domenico Fontana, architetto dei Sacri Palazzi Apostolici, il quale nel 1865 lo propose ai monaci di S. Paolo fuori le mura per decorare la cappella del coro del monastero, dedicata a S. Gregorio VII. Tra il 1873 e il 1877 Piatti fu chiamato a decorare, con altri, la cripta della basilica dei Santi Apostoli a Roma dell'architetto Luca Carimini. Nel 1876 partecipò per la prima volta all'Esposizione degli amatori e cultori di belle arti di Roma con *Sinite parvulos venire ad me* (rip. in Parroni, 1932, p. 668). Nel 1879 ricevette una delle più importanti commissioni della sua carriera, la tela con il *Battesimo nel Giordano* nella Cattedrale di Ferrara. Nel 1894 gli furono commissionati alcuni dipinti murali per la Chiesa dell'Addolorata di Mosciano Sant'Angelo (Teramo). Nel 1899 partecipò con successo al Salon di Parigi con *I funerali di Giulio Cesare* (1898), considerato il suo capolavoro, mentre nel 1901, replicò la

partecipazione all'esposizione parigina con *Catone alla festa dei Floralia a Roma* (1900). Da L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909, p. 202.

[240] La raffigurazione presenta i più grandi personaggi del mondo antico dipinti su uno sfondo che in primo piano appare scarno e caratterizzato da un suolo infecondo e dall'assenza di fiori e frutti, si erge soltanto un "grande albero silvano […] indicante una selva diradata di fresco" che indica la rinascente civiltà. Al contrario la parte superiore sulla cima del monte è rigogliosa e lì si erge un "tempio di maestosa architettura".[240] All'interno di questo scenario sono rappresentate l'antica civiltà grecoromana e quella moderna italiana con le proprie personalità più eloquenti. Al centro vi sono Apollo, Omero e Saffo, seguono Erodoto, Socrate, Eschilo e Aristofane, simboleggianti la storia, la filosofia, la tragedia e la commedia. Dall'altra parte vi sono Fidia e Apelle, rappresentanti il progresso delle arti e quello delle scienze con Pitagora curvo su un volume. Ai piedi del poggio siede Virgilio, in rappresentanza della grande letteratura latina; gli porge la mano Dante che, alludendo alla continuità della cultura letteraria, è chiamato a rappresentare l'italianità sia nella lingua che nell'idea di Patria. Il centro ideale della rappresentazione scenica del sipario è, dunque, la triade formata da Omero, Virgilio e Dante, capisaldi dei tre grandi periodi dell'antica e moderna civiltà. A questi fanno seguito i grandi intellettuali, gli artisti, i filosofi, gli uomini politici, i musicisti più celebri dal Rinascimento fino al pieno Settecento. Da M. Kundera, *I Sipari*, Di Meo Vini ad Arte, associazione culturale Napoli, 2004.

[241] M. Kundera, *I Sipari*, Di Meo Vini ad Arte, associazione culturale Napoli, 2004.

[242] M. Kundera, *I Sipari*, Di Meo Vini ad Arte, associazione culturale Napoli, 2004.

[243] S. Petrillo, *Sipari d'Italia Memorie municipali e cronache risorgimentali nei teatri dell'Ottocento*, Futura Edizioni, 2012, p. 151-154.

Capitolo 3
L'Esposizione Internazionale a Roma del 1883 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna

3.1 Ragioni storiche per la realizzazione dell'esposizione

L'esposizione Internazionale del 1883 a Roma fu la prima a carattere internazionale in Italia dopo le precedenti Esposizioni Nazionali rispettivamente a Firenze (1861), Parma (1870), Milano (1881), Napoli (1877) e Torino (1880). La mostra costituì un evento di grande spessore per quanto riguarda l'introduzione in Italia dell'opera di Tadema ed in generale per la diffusione artistica di autori provenienti da diverse nazioni. Il Palazzo delle Esposizioni che la ospitò era stato progettato nel 1877 e fu realizzato dall'architetto Pio Piacentini[244] (1846-1928) il quale aveva vinto il concorso per la costruzione nel 1878. Questo fu inaugurato proprio in occasione dell'Esposizione che durò dal 21 Gennaio al 1 Luglio e per questa ragione costituì un grandissimo momento nella storia dell'arte italiana che vedeva nascere la sede delle più importanti collezioni moderne presso la galleria romana. Il progetto del Palazzo era conseguenza della necessità di costruire edifici particolarmente rappresentativi che dotassero la città di tutte quelle strutture necessarie alla nuova funzione di capitale, infatti si stava cercando di dare all'edificio una vocazione che rispecchiasse la nazione, il Palazzo fu primo in Italia totalmente dedicato alle Belle Arti allo scopo di confrontarsi con i nuovi movimenti artistici moderni e di e ricordare la linea di continuità con l'intramontabile tradizione classica.

L'architetto Piacentini aveva conseguito la sua formazione presso l'Accademia di San Luca dalla quale assorbì la tendenza purista e della quale divenne direttore; nei suoi progetti prevaleva l'attenzione per il disegno più che per la collocazione dell'edificio ed in merito al Palazzo dovette far fronte ad una serie di problematiche come la ristrettezza dello spazio, il limitato margine di accesso sulla strada ed il dislivello per l'abbassamento di via Nazionale accentuato poi con la costruzione del traforo.

Il primo concorso bandito nel 1876 non vide stabilita né la designazione dell'area, lasciata alla libera scelta dei progettisti, né lo stanziamento dei fondi. Un bando molto generico dava soltanto alcune indicazioni di consistenza: «Il fabbricato per l'Esposizione nazionale predetta dovrà occupare, sopra un'area da designarsi, lo spazio di metri quadrati 4.000,

avrà due soli piani e sarà possibilmente circondato da giardini». Il Collegio Romano vide esposti quaranta progetti ma i commissari chiamati a giudicare ritennero fallito il concorso. Poco più di un anno dopo ne venne bandito un secondo dalla Gazzetta Ufficiale con l'indicazione dell'area di via Nazionale, collocazione più idonea per il carattere rappresentativo dell'edificio inserito in quella zona di preminenza urbana che indicava l'asse di accesso alla città storica. Settantaquattro furono i progetti presentati tra cui quelli di Giuseppe Comencini, Giulio Podesti e Giampietri ma la vittoria fu del progetto di Pio Piacentini contrassegnato con il motto *Sit quod vis simplex et unum* ed i lavori furono avviati nel 1880 con l'aiuto dell'ingegnere assistente Augusto Fallani[245].

Roma. — Il progetto premiato del nuovo Palazzo dell'Esposizione di Belle Arti.

Progetto premiato del Piacentini, 1879

Le scelte figurative che predominarono all'interno dell'esposizione rispecchiavano i principi condivisi dagli ambienti artistici ufficiali romani: il primato dell'arte di impegno ed in particolare della pittura storica, celebrativa e commemorativa, ritenuta più adatta a rappresentare i sentimenti e le aspirazioni di una nazione rispetto a quella di genere e di successo commerciale. Tali scelte erano funzionali anche agli acquisti che

avrebbero fatto le istituzioni pubbliche tra cui il Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il Comune di Roma per la Galleria Comunale d'Arte Moderna e per il Museo di Roma e Sua Maestà il Re.

A Roma non si sentiva in quel periodo così tanta necessità di un'esposizione poiché «essa si sentiva tanto orgogliosa del suo passato che temeva scompaginare il partito di pieghe del suo artistico peplo con lo sbracciarsi ad afferrare gli espedienti della civiltà moderna […]. Non è Roma, dicevano i suoi cittadini, la più artistica esposizione permanente?»[246].

Ciò era testimoniato dalle moltitudini di artisti che si recavano nella città eterna per studiare in ogni declinazione le meraviglie di cui la città si componeva e che custodiva ma allo stesso tempo alcuni intellettuali comprendevano l'esigenza di apertura e di contatto con altre culture per fare ancor di più di Roma un centro nevralgico di attività e risorgimento e non a mantenere la capitale italiana come una semplice tappa obbligata del Grand Tour. L' Esposizione fu il frutto di costanti sollecitazioni da parte dei giovani artisti che giocarono un ruolo determinante per la costituzione della monumentale opera, il critico Bellinzoni sottolinea: «si deve ad un nucleo di uomini fidenti nell'avvenire l'aver rimorchiato verso le rive ridenti, da loro sognate, l'opinione pubblica retriva, il governo incerto, la provincia cauta e l'areopago degli edili municipali, i quali, pieni di diffidenza si turavano le orecchie quando si trattava di dare ascolto alle istigazioni dei coraggiosi e si affondavano nella loro sedia curule per non seguire-magari a distanza-i passi in avanti degli ispirati»[247].

Pietro Venturi, responsabile del Municipo, acconsentì dopo le ripetute proposte e richieste.

«Quella sera in Via Toledo- e propriamente nella trattoria dei Giardini di Torino si vide il fondo a parecchie bottiglie di Capri rosso e s'inneggiò all'esposizione permanente degli artisti romani e napoletani ivi convenuti. Michetti abbracciava Rosa, Belliazzi applaudiva Jacovacci, Di- Bartolo sfogava la sua gioia premendo sul proprio intabaccato gilet la mano nervosa di Ferrari»[248].

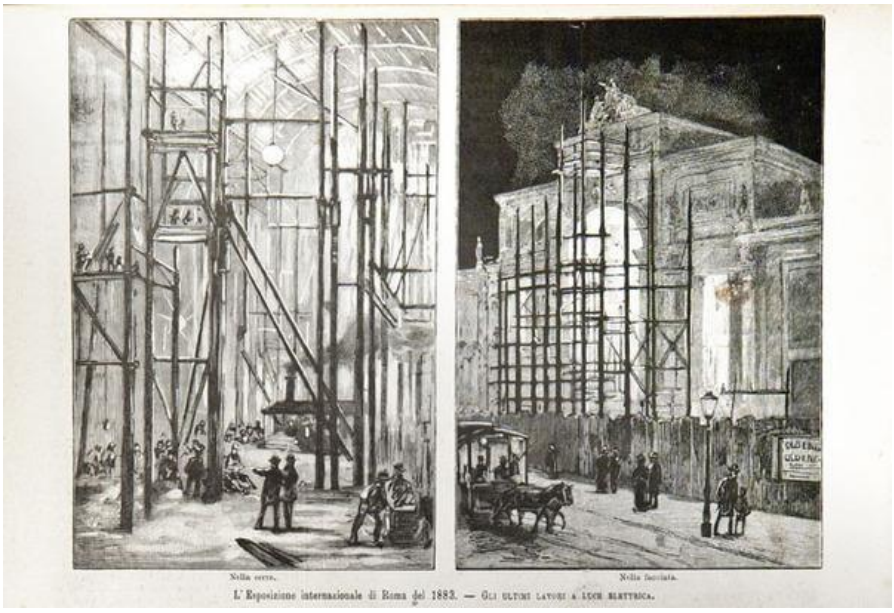
Dopo il fallimento del primo concorso e la scelta di Piacentini durante il secondo l'impulso alla costruzione venne dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti fu davvero importante. Il sodalizio era stato creato nel 1829 ed era di matrice clerical-accademico-nobiliare, composto da un gruppo di artisti romani e stranieri residenti a Roma che nel tempo accolse

praticamente tutti gli artisti operanti nella città. Il suo potere derivava soprattutto dalla vendita delle opere esposte e dal ruolo svolto nella scelta degli acquisti per le istituzioni pubbliche ma questo rappresentava anche il suo limite perché facendosi portatrice dell'arte ufficiale, la Società non riusciva ad accogliere quelle novità stilistiche come ad esempio erano appunto i macchiaioli o i preraffaelliti ed era confinata ad una volontà di compiacere il pubblico aristocratico[249].

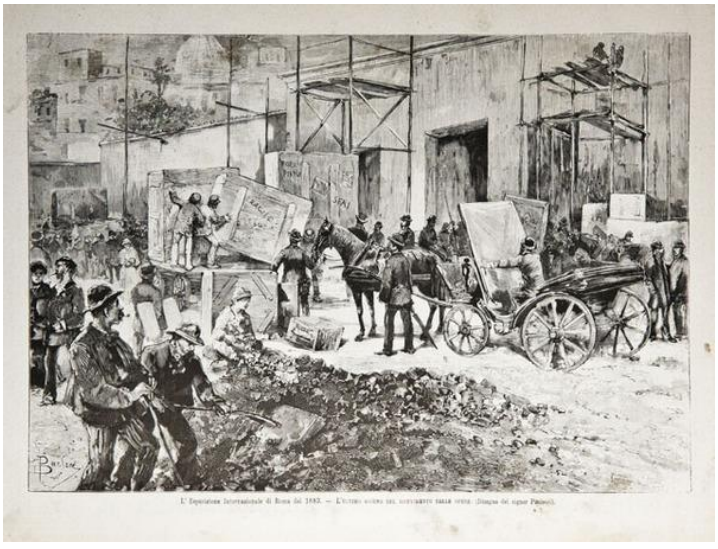
«Tutto concorreva a far credere che nella faccenda non dovessero apparire grinze. Che!... Il palazzo, come prendeva corpo, appariva piccolo; molto più che la commissione generale aveva cambiato carattere all'esposizione decretandola internazionale. Era indispensabile, volendo tener ferma la data stabilità, aggiungere al palazzo dei locali provvisori. Appena s'affacciò tale progetto, un tumulto nacque fra molti artisti di Roma. Ma il Comitato esecutivo, animato da un sentimento di decoro, oppose valida ed inaspettata resistenza, sbaragliò gli attacchi degli avversari, ottenne lo stanziamento dei fondi occorrenti, e nel mese di luglio del medesimo anno assistè al conficca mento dei primi pali per le nuove gallerie nel terreno limitrofo al Palazzo, prestato dal Demanio e dalla Real Casa»[250].

L'Esposizione rappresentò un momento di grande unità fra gi più grandi artisti italiani viventi, riuniti per abbattere qualsiasi regionalismo che aveva caratterizzato le esposizioni precedenti. Nel Comitato esecutivo era presente anche Morelli che diede un grande impulso nel variare il carattere della mostra in "internazionale" e propose di invitare a partecipare una serie di artisti stranieri, questa idea utopistica non fu di fatto perseguita fino in fondo poiché i soggetti privilegiati della mostra rimasero pur sempre quelli tradizionali ma allo stesso tempo la possibilità di creare una rete di scambi culturali così vasta fu un passo molto moderno per la storia dell'arte italiana. Roma, del resto, viveva in quegli anni un grande fervore cosmopolita che ebbe significativi risvolti sulla produzione locale ammirata di fronte ai continuatori spagnoli dell'opera di Mariano Fortuny, ai "Detusch-rômer" e agli artisti anglo-americani, in particolar modo quelli di formazione britannica che rivestirono un ruolo importante all Esposizione dell'83 come ad esempio gli Story, famiglia di artisti che catalizzò intorno a sé una serie di artisti italiani tra cui Antonio Mancini o Cesare Tallone e che costituiva un punto di riferimento per gli anglo-americani insediati a Roma o di passaggio come nel caso di Sargent, il quale proprio in occasione della mostra del 1883 tornò in visita allo studio degli Story in via San Martino della Battaglia al Macao dopo aver trascorso una parte dell'infanzia a Roma. Ma tra gli artisti inglesi che vi parteciparono, sarà Alma Tadema il vero

protagonista della scena presente con due acquerelli e tre oli, ampiamente elogiato come già detto in precedenza (Paragrafo 2.2) da D'Annunzio, Ugo Fleres e lo stesso Bellinzoni che arrivò a definirlo «il Winkelmann della pittura moderna»[251].



Lavori di costruzione del Palazzo delle Esposizioni, 1883



Ultimi arrivi delle opere all'Esposizione

Inaugurazione del Palazzo delle Esposizioni, 1883

La facciata del Palazzo delle Esposizioni, 1883

3.2 Struttura espositiva e disposizione delle sale, filologia dell'opera di Luigi Bellinzoni

Sulla base dell'opera Guida Critica all'Esposizione di Luigi Bellinzoni, edita dai fratelli Treves nel 1883 e del catalogo ufficiale delle opere presenti all'Esposizione, edito da Edoardo Perino nel 1883, è possibile tracciare in maniera filologica un modello di allestimento rispondente a quello originale e capire come il tema neopompeiano fu sviluppato all'interno dell'evento.

Sappiamo infatti che l'intero locale espositivo era compreso entro un'area di 18.000 metri quadrati e che il palazzo stabile ne occupava solamente 5.280, ai quali si aggiungevano altri 1.300 metri intorno ai quali girava la grande sala a cristalli ideata in seguito, come sfondo brillante e spazioso della fabbrica. Aperta frontalmente sulla via Nazionale, la facciata dell'edificio misurava 60 metri di lunghezza per 25 di altezza. L'interno si componeva di nove sale rettangolari più una grande sala quadrata, chiave della fabbrica e punto centrale della pianta, rivestita di una cupola aperta dalla quale proveniva una luce «misteriosa e vaga»[252]. Le nove sale non peccavano in lunghezza ma in larghezza, anche quella di passaggio alla *serra* (sala a cristalli) misurava 22 metri per soli 10 di larghezza, le altre laterali si sviluppavano lungo 18 metri e si restringevano in 9 di larghezza.

L'altezza minima di ogni sala era di 8 m fino all'imposta della volta tagliata dai lucernari che distavano 14 metri circa dal pavimento, come sottolinea Bellinzoni, proporzione troppo azzardata per sale d'esposizione che richiedevano luce diretta e intensa. Solamente le due sale parallele alle scale e confinanti con la serra erano beneficiate di tre finestroni che «dispensavano una luce vibrata»[253] e perciò preferibile.

Le decorazioni del Palazzo erano improntate sullo stile romano, «tutto vi è eseguito con aria di grandezza»[254]: i pavimenti a mosaico, le scale di marmo, le colonne dell'andito di travertino e le colonne interne di giallo antico marmorato. La facciata era composta di un avancorpo formante tre arcate e altri due avancorpi pieni a pilastri, raccolti da fascioni festonati che giravano sui fianchi come appare ancora oggi. Alla trabeazione si incorporava uno stilobate, su cui stavano dodici statue in travertino raffiguranti i geni nelle arti come «Apelle, Luca della Robbia, Brunellesco, Raffaello, Michelangelo, Vitruvio, Velasqez, […] degli scultori Galletti, Filippo Ferrari, Dies, Cesare Aureli, Guglielmi» (Bellinzoni, p.8).

Le quattro colonne del frontone reggevano altrettante figure simboliche: due di Alessandro Biggi (1848-1926) e due di Odoardo Tabacchi (1831-

1905). Sull'attico spiccava stagliandosi nel blu del cielo, il gruppo di Adalberto Cencetti (1847-1907) rappresentante l'arte che s'innalza per opera dello studio e del lavoro. Tra le colonne al di sopra dei fornici laterali prendevano posto due bassorilievi in gesso, come il gruppo del Cencetti. A sinistra era posto il ritrovamento del Laooconte. In queste condizioni la scultura appariva subordinata all'architettura, Bellinzoni commentava: «Solo come curiosità storica noterò come il pubblico non vi si appassiona. La ragione è che quasi tutte quelle statue son riuscite monotone di chiaroscuro e intere nella forma, contrariamente agli esempi classici lasciatici dai Greci, che d'arte decorativa s'intendevano assai.

Cencetti poi che si è arrischiato, trattovi dalla sua maestria, a muovere con slancio la sua composizione si è impegnato in un giuoco così azzardoso che per vincere la partita sarà obbligato a modificare, nell'eseguire in marmo il suo gruppo, il piano romanzesco sul quale si poggia, composto di ruderi antichi accatastati disordinatamente»[255].

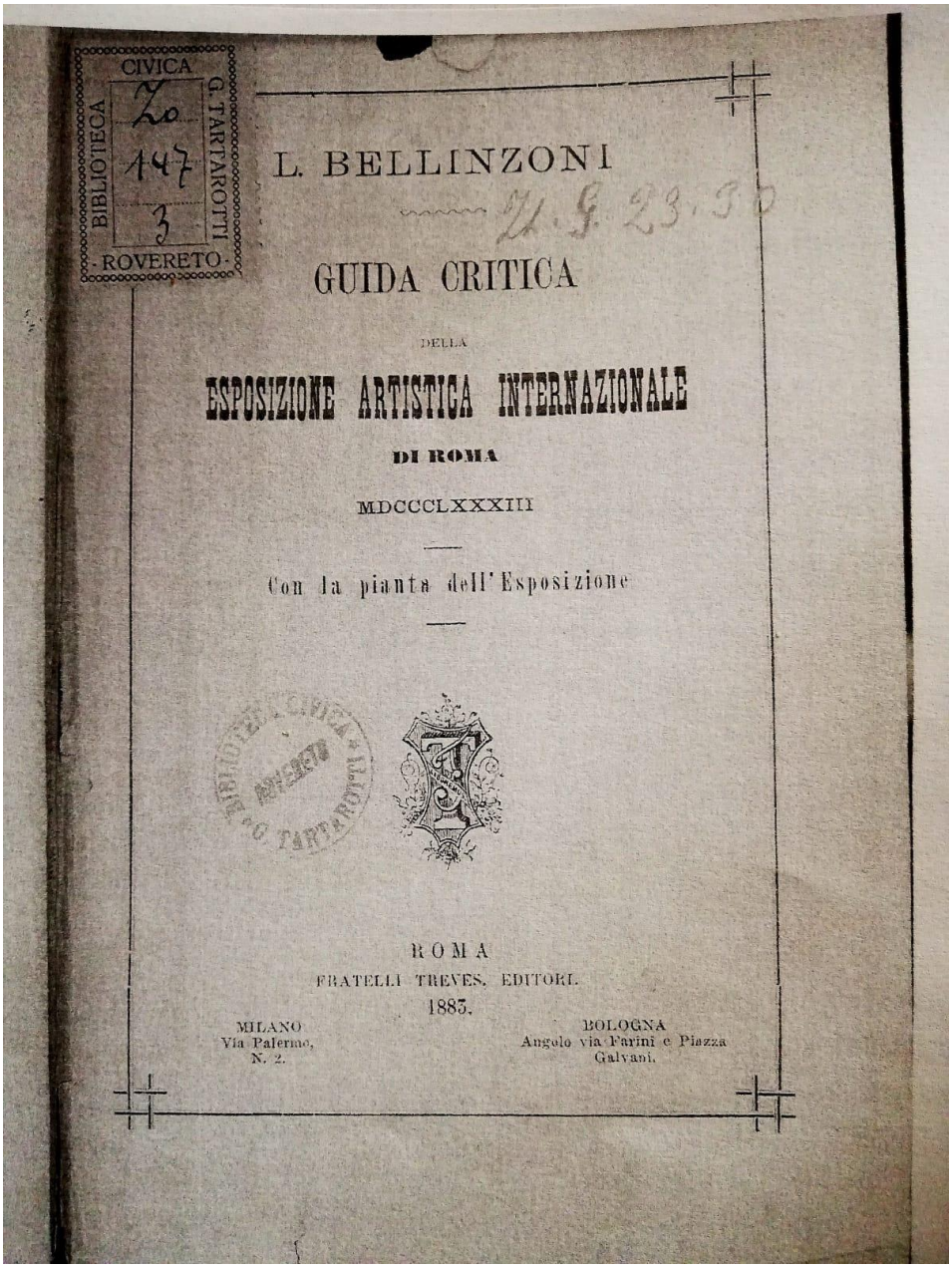
Le figure nei triangoli dell'arco maggiore e l'aquila, chiave del medesimo, furono eseguite da Giovanni Bertoli a bassorilievo, il quale venne elogiato dal critico in quanto riportò l'attenzione sull'originalità della statuaria con accenti vivaci: «Hanno più scuri i suoi tre lavori che tutta l'architettura e le altre statue insieme. Dà brio quella rilevatezza di piani; ma stona perché resta troppo isolata»[256].

Il Palazzo, che nel progetto premiato al concorso per la sua realizzazione era a solo un piano, prendendo forma divenne di due, collegati da una scala monumentale tutta in marmo a destra ed una uguale a sinistra. Il secondo piano era «lungi dall'avere quall'importanza e quella disposizione che sarebbero indispensabili al servizio speciale di mostre importanti»[257] e si componeva di sole cinque sale, il centro era costituito di due di queste alle quali si accedeva da un passaggio che girava intorno al loggiato della rotonda (questi due saloni mettevano in comunicazione con un larghissimo andito che guardava sulla serra il quale formava il belvedere). Infatti si poteva ammirare la sala a cristalli alta 18 metri, lunga 50 e larga 25 dal loggiato che permetteva un punto di vista privilegiato e suggestivo.

La scultura era tutta collocata al piano terreno dell'edificio, mentre al secondo piano apparteneva l'arte applicata che restava alquanto soffocata per il minor spazio disponibile. La mancanza di spazio fu uno dei problemi principali di cui parla Bellinzoni: «Esaminata astrattamente, l'opera del Piacentini apparisce piacevole all'interno e addirittura grandiosa all'esterno. La gradinata, i tre fornici, la selva di colonne che li sostengono, invitano a pensare che a qualche cosa di degno deve quell'ingresso dar adito. Dietro

quell'apparato magnifico s'immagina la sede d'una Dea, l'arte. Dove il Piacentini non ha badato ad insediarla, in modo da farne valere lo splendore particolarmente, è nell'interno. Le opere d'arte vanno considerate sotto certe condizioni di luce e di spazi. Vi sarebbe in questo palazzo fabbricato espressamente, nessuna sala con un fondo così vasto da contenere un quadro grande più di dieci metri? No.[…]Dunque il Palazzo è insufficiente, poiché se non è facile trovare grandi quadri, pure v'è la combinazione d'imbattersi in colossali macchine :e proprio questa volta abbiamo un Mateiko, un Cammarano ed un Michetti che si trovano nelle suaccennate condizioni, dalle quali si è usciti con espedienti, nei quali l'artista non guadagna»[258]. Anche per la luce, Bellinzoni lamenta l'insufficenza di quella derivante dai lucernari, posti troppo in alto secondo il critico, che ribadisce il fatto che Piacentini avesse costituito un'opera che rispecchiasse il suo programma architettonico ma che rendeva scontenti gli artisti che avrebbero dovuto esporvi.

Alle gallerie provvisorie invece, di stile risorgimentale mescolato con elementi classici, si accedeva per mezzo di due passaggi coperti, uno al pian terreno, l'altro al secondo piano che sboccava sul colle del Quirinale, apertura messa a disposizione soprattutto per le vetture. Le gallerie erano di 60 metri quadrati disposte in 8 sale larghe 8 metri e in una rotonda centrale a 8 raggi, dei quali quattro chiusi e altri quattro verso lo spazio quadrato formavano altre 8 sale, alte 8 metri e tutte illuminate dall'alto. A questi sedici ambienti se ne aggiungevano altri due che collegavano alle scalinate culminanti in Via Genova, lì uno spazio di 24 metri quadrati si apriva per condurre i visitatori a destra e sinistra nei quattro più ampi saloni dell'esposizione, allestiti per la mostra retrospettiva, per l'architettura, le incisioni e i disegni. Alle spalle di quest'area vi era una cascata d'acqua progettata dal giardiniere comunale Formilli «impennacchiata pittorescamente da due pini; dinnanzi al naso una porta vetrata riesce sul portico di Via Genova, ingentilito da un'architettura, che richiama meno severamente il frontone di Via Nazionale»[259].


CIVICA
BIBLIOTECA
G. TARTAROTTI
ROVERETO
Zo
147
3

L. BELLINZONI

GUIDA CRITICA

DELLA

ESPOSIZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE

DI ROMA

MDCCCLXXXIII

Con la pianta dell'Esposizione

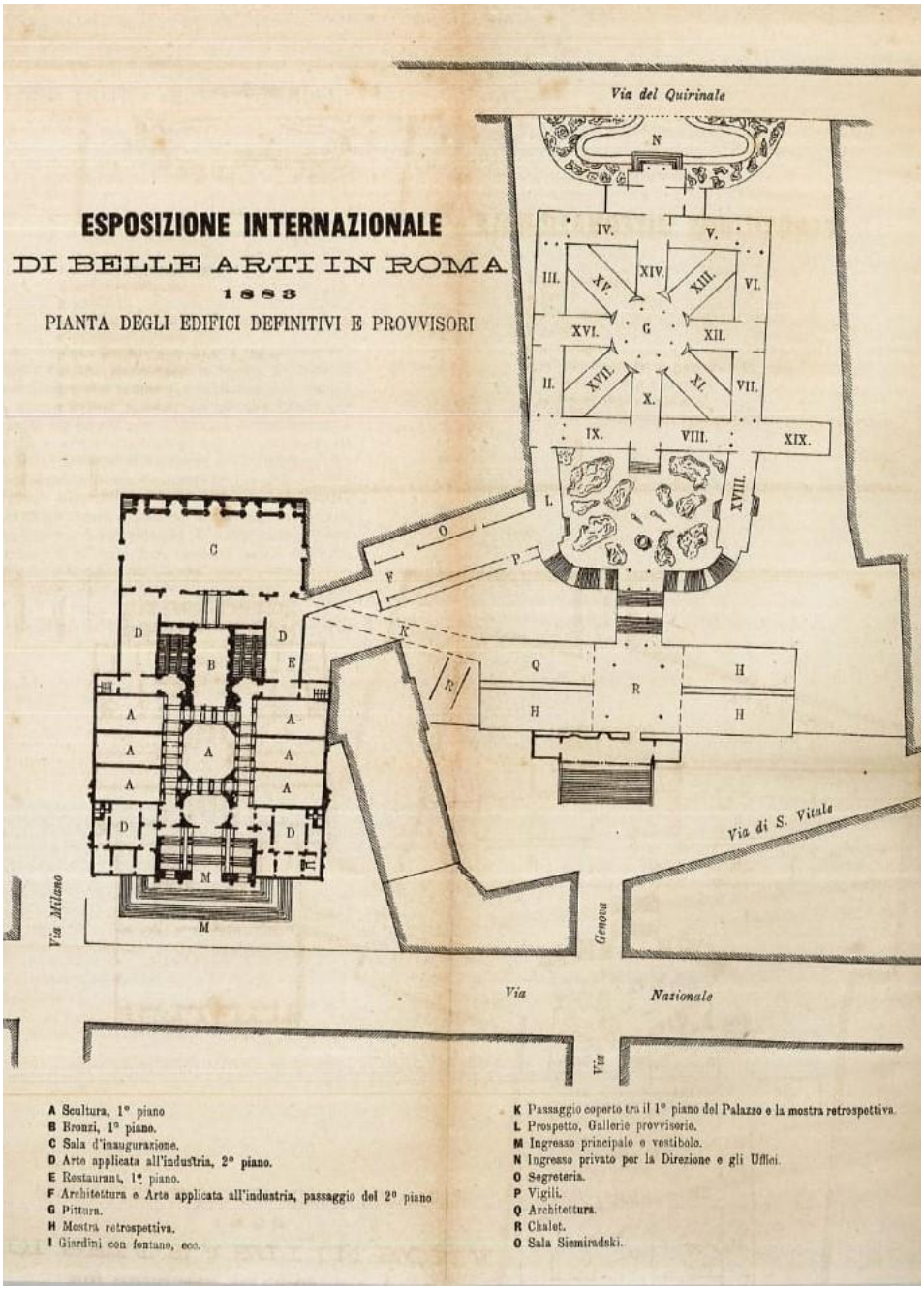
BIBLIOTECA CIVICA ROVERETO G. TARTAROTTI

ROMA
FRATELLI TREVES, EDITORI.
1883.

MILANO
Via Palermo,
N. 2.

BOLOGNA
Angolo via Farini e Piazza
Galvani.

Guida Critica all'Esposizione, Luigi Bellinzoni, fratelli Treves editori, Roma, 1883



Pianta dell'Esposizione nella Guida Critica all'Esposizione, Bellinzoni, 1883, disposizione delle sale numerate e alfabetizzate

S. P. Q. R.

ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI

IN ROMA 1883

Catalogo Generale Ufficiale

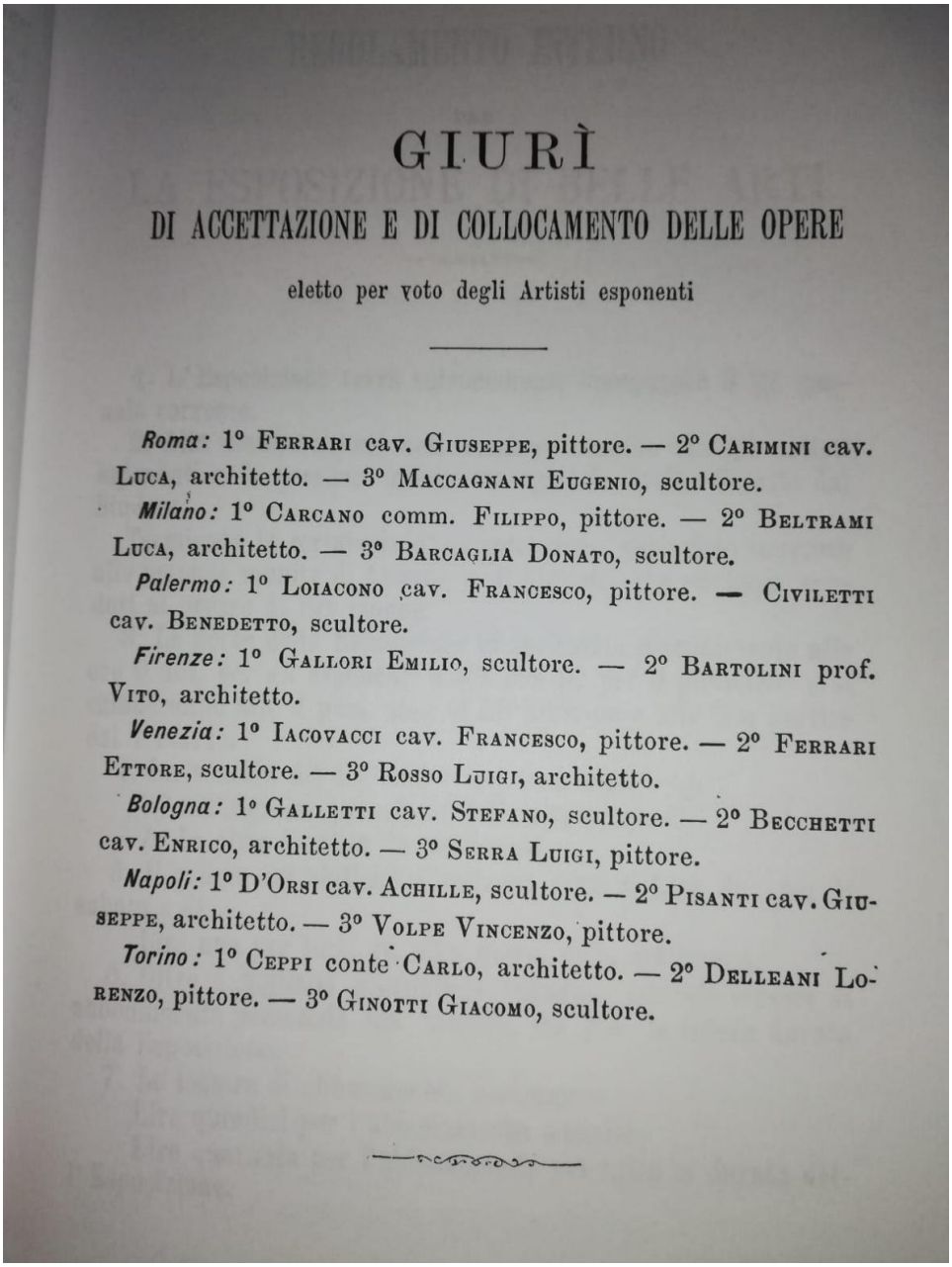
4079 a = 171

ROMA

TIPOGRAFIA BODONIANA

1883.

Catalogo generale ufficiale dell'Esposizione



GIURÌ

DI ACCETTAZIONE E DI COLLOCAMENTO DELLE OPERE

eletto per voto degli Artisti esponenti

Roma: 1° Ferrari cav. Giuseppe, pittore. — 2° Carimini cav. Luca, architetto. — 3° Maccagnani Eugenio, scultore.

Milano: 1° Carcano comm. Filippo, pittore. — 2° Beltrami Luca, architetto. — 3° Barcaglia Donato, scultore.

Palermo: 1° Loiacono cav. Francesco, pittore. — Civiletti cav. Benedetto, scultore.

Firenze: 1° Gallori Emilio, scultore. — 2° Bartolini prof. Vito, architetto.

Venezia: 1° Iacovacci cav. Francesco, pittore. — 2° Ferrari Ettore, scultore. — 3° Rosso Luigi, architetto.

Bologna: 1° Galletti cav. Stefano, scultore. — 2° Becchetti cav. Enrico, architetto. — 3° Serra Luigi, pittore.

Napoli: 1° D'Orsi cav. Achille, scultore. — 2° Pisanti cav. Giuseppe, architetto. — 3° Volpe Vincenzo, pittore.

Torino: 1° Ceppi conte Carlo, architetto. — 2° Delleani Lorenzo, pittore. — 3° Ginotti Giacomo, scultore.

Giuria dell'Esposizione, Catalogo, p.6, 1883, Roma

REGOLAMENTO INTERNO

PER

LA ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI

1. L'Esposizione verrà solennemente inaugurata il 21 gennaio corrente.

2. Alla inaugurazione non avranno accesso che gli artisti esponenti e le persone munite di speciale invito firmato dal Sindaco.

Terminata la cerimonia d'inaugurazione, sarà dato ingresso alle persone munite di tessere o di biglietti che saranno venduti al prezzo di lire cinque.

3. Le porte della Esposizione si apriranno giornalmente alle ore 9 ant. per gli esponenti e alle ore 10 per il pubblico, e si chiuderanno alle 4 pom. sino al 28 febbraio e alle 5 a partire dal 1 marzo.

4. La vendita dei biglietti d'ingresso avrà luogo:

a) All'ingresso principale della Esposizione.

b) In altre località da destinarsi.

5. Il prezzo dei biglietti d'ingresso sarà di Lire due per il sabato e di

Lire una per tutti gli altri giorni della settimana.

6. Oltre i biglietti giornalieri saranno vendute tessere di abbonamento personale sia mensili, sia per la intera durata della Esposizione.

7. Le tessere di abbonamento costeranno:

Lire quindici per l'abbonamento mensile;

Lire quaranta per l'abbonamento per tutta la durata dell'Esposizione.

Regolamento dell'Esposizione, catalogo, p.9

8. Avranno l'ingresso libero alla Esposizione con tessera personale:

a) I membri dei Consigli comunale e provinciale di Roma.

b) I componenti la Commissione generale della Esposizione.

c) I membri della Commissione permanente di belle arti.

d) Un rappresentante per ciascun giornale politico o artistico d'Italia o dell'Estero.

e) I soci della Società degli amatori e cultori delle Belle Arti.

f) I professori tanto della Insigne Accademia di S. Luca, quanto del R. Istituto di Belle Arti di Roma.

9. Tutti coloro che desiderano avere la tessera di abbonamento e coloro ai quali viene accordato libero ingresso alla Esposizione, come al precedente articolo, devono trasmettere in tempo, al Sindaco la propria fotografia (formato carta da visita) munita delle indicazioni del nome, cognome e qualità del richiedente.

10. Il rappresentante di ciascun giornale per ottenere la tessera dovrà, oltre alla fotografia, esibire una lettera del Direttore del giornale stesso, comprovante il mandato ricevuto.

11. Sarà in facoltà del Sindaco di concedere i permessi speciali gratuiti, in casi eccezionali.

12. Le persone munite di biglietto d'ingresso passeranno per un contatore *(tourniquet)*, consegnando il loro biglietto ad un incaricato il quale, dopo averlo annullato, lo getterà immediatamente nell'urna.

Gli abbuonati e le persone munite di tessera ad ingresso libero, passeranno per un contatore *(tourniquet)* speciale, situato all'ingresso della Esposizione nella via di S. Vitale.

13. È proibito di entrare nelle sale del palazzo della Esposizione o nelle gallerie provvisorie con bastoni, ombrelli ed ombrellini, i quali dovranno essere prima depositati nelle guardarobe stabilite agli ingressi. Sarà pagata a tale effetto una tassa di centesimi quindici che verrà estesa a centesimi venticinque quando ai predetti oggetti venisse aggiunto qualsivoglia capo di vestiario.

Regolamento, catalogo, p.10

14. In tutti i locali della Esposizione (eccettuato il caffè ristorante) è rigorosamente vietato il fumare.

15. Non potranno essere introdotti cani nelle sale della Esposizione.

16. Saranno stabiliti negli edifici della Mostra:
la segreteria del Comitato esecutivo;
un ufficio postale;
un ufficio telegrafico;
una sala per la stampa;
banchi di vendita di fotografie, giornali, ecc.

17. Le riproduzioni in fotografia degli oggetti d'arte non potranno farsi senza presentare al Comitato esecutivo il regolare permesso dell'autore o del proprietario, ed il richiedente dovrà uniformarsi al regolamento speciale che gli sarà notificato.

18. L'ufficio di segreteria, mercè apposito incaricato, si presterà a fornire al pubblico tutte le indicazioni che fossero desiderate circa i prezzi delle opere esposte.

19. Appositi inservienti coadiuveranno, ove occorra, i vigili e le guardie di città nella custodia del palazzo, provvederanno alla polizia dei locali ed a quanto altro possa essere loro commesso.

20. In alcune ore di ciascun giorno si troverà alla Esposizione, a turno, un Membro del Comitato esecutivo.

21. Il personale addetto alla Esposizione ed al caffè ristorante sarà sotto la sorveglianza del Comitato esecutivo, il quale avrà diritto di vidimare le tabelle dei prezzi.

22. Sono vietate le mancie o i prezzi di mediazione sotto pena di espulsione.

Roma, 13 Gennaio 1883.

Pel Comitato esecutivo
E. RUSPOLI.

Visto: IL FF. DI SINDACO
Presidente della Commissione generale
L. TORLONIA.

Regolamento, catalogo, p.11

La mostra retrospettiva si proponeva di dare un'adeguata collocazione alle opere italiane e non, poste in un contesto ampio e completo e citate come meritavano poiché alcuni artisti considerati "minori" alle volte non venivano considerevolmente approfonditi rispetto al contributo che stavano apportando nel panorama artistico dell'epoca. Nella prima sala, quella dedicata alla scultura al piano terra, Bellinzoni si fermò ad osservare in particolare le opere del Canova e di Tenerani, in merito al primo asserì: «quivi Canova si sorprende in pantofole, voglio intendere quando lavorava per contentare sé stesso, per il ritratto del Passamonti, che io trovo bellissimo e degno d'un ingegno odierno, e si incontra vestito della toga per i greucanti del Vaticano, formati in gesso. Ove apparisce con l'aureola d'artista grande è nel ritratto colossale di Clemente XIII, prestato dall'Accademia di S.Luca, parte concludente del monumento a S. Pietro»[260].

E ancora sul Tenerani: «Carlo Tenerani, che nomea ha di grande, non è rappresentato da creazioni colossali; ma da plastiche accademicamente corrette, fra le quali il mio gusto indica come migliore il graziosissimo fauno»[261].

Dopo un'accurata analisi delle opere di Pasquale Ricca di Napoli, Giacomo Papini, Duprez e Bastianini, nella seconda sala Bellinzoni è intento a descrivere le pitture scegliendo tra gli artisti di fermarsi sull'opera di Pasini *Riposo d'una carovana in Persia*, esegiuta nel 1865 e che «certo dovè segnare una delle pagine più gloriose del pittore di cose orientali». In merito alle incisioni fu ammirato di fronte ai lavori di Maso Finiguerra e tra i disegni preferì quelli di Francesco Podesti di Ancona. Per la parte riguardo i progetti architettonici è sicuramente messo in luce il ruolo minore che questi ebbero all'interno dell'esposizione e lo scarso interesse che suscitarono nel pubblico: «L'architettura è la Cenerentola delle esposizioni. Essa è così destinata a sparire dal loro grembo.

Quest'ostracismo ha una ragione. L'architetto ha sempre modo d'esporre. Ogni opera sua, anzi è creata per essere veduta da tutti: l'aria libera è il suo principare elemento», in particolare soffremandosi sui modelli di Pietro Rosa, Giulio cav. Podesti, Ernesto Basile e Alfredo Melani.

Nel corridoio che collega alle sale successive vi erano fotografie e saggi cromolitografici, tra le personalità più rilevanti in questo contesto vengono citati Schemboche, i fratelli d'Alessandri, Tuminello e Lamarra di Napoli e due artisti degni di nota per quel che concerne le arti grafiche: Bruno e Salomone di Roma che il critico elogiò per la cromolitografia desunta da un bozzetto di Prospero Piatti.

Successivamente Bellinzoni ricordava la presenza di oltre 800 pittori

all'esposizione ma «non è la quantità che deve avvalorare le gioie dell'animo, ma la elevatezza delle idee, la maestria della tecnica» (Bellinzoni, p.24) che ritrova nell'opera di Morelli.

La sala degli acquerelli dove finalmente troviamo due delle opere di Tadema era «gentile e profumata come un immenso canestro di fiori. Non vi sono quelle grandi scene che tolgono il respiro, né ci si imbatte in profondi problemi di chiaroscuro pesantemente trattati. La pittura qui si riveste di veli brillanti e sorride con tanta provocante civetteria, che voi vi sentite forzati ad arrestarvi affascinati da tante grazie» (Bellinzoni, p.26).

Roma era infatti divenuta importante per questo genere di composizioni ed i giovani artisti vedevano in questa tecnica un mezzo di riscatto dalla tradizione, essendo l'acquerello una tecnica applicativa moderna.

Le due opere di Alma Tadema in questa sala (Sala I) venivano così commentate dal critico: «Alma Tadema ha due acquarelletti, uno dei quali, l'*Idillio*, che il maestro nel firmarlo, come è suo costume, dichiara essere l'opera sua 189ª, è un incantodi grazia inventiva e di fattura. L'aria primaverile e la poesia amorosa vi si danno abbracciamenti e baci senza fine: ogni pennellata spiara passione ed amore. L'altro, La *Scala*, ha il merito di essere tagliato con originalità» (Bellinzoni, p.27). Tra gli altri acquarellisti presenti, è importante citare il sottolineato realismo di Augusto Corelli in *Prima della Processione*, aneddoto di vita paesana e la presenza di Luigi Bazzani che

«è conosciuto per le sue scene pompejane eseguite con una fedeltà impareggiabile: degli acquarelli esposti io do le mie simpatie agli studi eseguiti a Pompei ed improntati in momenti di vena felice» (Bellinzoni, p.31).

Le opere alle quali Bellinzoni fa riferimento sono *Fontana di Pompei (restauro), Atrio di casa pompejana, Peristilio (studio), Lararium (studio) e Sei studi eseguiti a Pompei* in piena aderenza allo stile neopompeiano di Tadema. (Catalogo Esposizione,1883, p.22)

Nella seconda sala (Sala II) che equivaleva all'estremità del secondo raggio della sala rotonda della pittura si notava in merito al tema neopompeiano l'opera *Cottabo* di Anatolio Scifoni commentata così: «Ho preso la similitudine del brillante, perché mi sembra appropriata, stante i toni bianchi, che trionfano in quest'opera. Scifoni dipinge sempre costumi delle civiltà romane e greche. Esso in fatto di storie remote ne sa quanto Alma Tadema. Per capirne bene tutti i dettagli sapienti bisogna ricorrere agli archeologi ed ai libri. Il soggetto, trattato questa volta, è siculo, ed illustra l'abitudine che avevano i giovani del bel mondo di tirare l'oroscopo dei loro

amori col gettare una bicchierata di vino entro un vaso in equilibrio su un istrumento chiamato Cottabeyon. Il buon augurio consisteva nella destrezza di far cadere il vasetto entro un piano metallico sottoposto. Se per inesperienza il vasetto andava a frantumarsi sul pavimento a mosaico, allora addio amori felici. Si correva il pericolo di far fiaschi per tutta la vita. Scifoni pare che abbia indovinato il giuoco: il suo quadro fa un bell'effetto e la novità del soggetto desta simpatie ed interesse» (Bellinzoni, p.34). In questa stessa sala l'autore si sofferma anche sulla figura di Faccioli con *Viaggio Triste*, ancora prova di grande realismo nel quale si cimentavano gli artisti dell'epoca.

Continuando in tema neopompeiano troviamo nella sala IV di pittura l'opera di Alessandro Pigna, il *Frigidarium* «nel quale quattro giovinette si rinfrescano trastullandosi con un cigno: certe finezze di colore che visi riscontrano perorano in favore del pittore, benché restino assorbite da un tono generele trasudante la biacca» (Bellinzoni, p.40-41). Nella stessa sala, al mondo classico si ispirava anche Spinetti con un'opera raffigurante Orazio che recita dei versi in un luogo ameno a donne e bambini e a cui rispondeva anche Steffani con *Presso Pompei* (catalogo, p.38). Inoltre era presente anche Segantini con il dittico *L'allora* e *l'oggi* che rielaborava il tema religioso in chiave simbolista.

La sala V aveva invece come interpreti paesaggisti di maggior rilievo l'instancabile pittore della campagna romana Pietro Sassi e Mario De Maria con l'effetto di luna ambientato a Venezia, accompagnati da altri citati dal critico tra cui spiccano Schneider Alessandro, Leonie Dusseil e Matteo Lovatti. Nella sala VI il protagonista fu Mateiko, polacco ampiamente osannato dalla critica del tempo per i suoi soggetti storici impegnati seguito da Regnault con una *Salomè* e un'altra opera importante di Pigna, *Il paggio* con «bei toni rossi e rifulgente d'aria marziale» in più un posto importante rivestivano le raffigurazioni femminili del napoletano Dalbono sempre su sfondo marino ed ispirate alla figura mitologica di Arianna. La sala VII si riallacciava al tema del realismo con Previati che in *la pioggia a Ferrara* riusciva a rendere la luminosità e l'umidità dell'ambientazione con sapiente virtuorismo cromatico.

Sempre nella stessa sala appartenenti al tema neopompeiano vi erano le due opere di Bompiani, *Il giuoco degli astrologi* e *l'offerta ai Lari* e importante era la presenza di Leighton nel *ritratto di Costa*, non particolarmente apprezzato da Bellinzoni. Nella sala VIII si trovavano invece quadri d'impronta impressionista come quelli di Favaretto o Carcano ed è evidenziata la raffiguarazione vesuviana di Angelo Dall'Oca Bianca.

Nella sala centrale rotonda era possibile ammirare l'opera di Fattori *la fiera dei buoi* ed il simbolismo di Sartorio in *la malaria* dai toni inquietanti, mentre al secondo piano la riflessione bellinzoniana si soffermava su Smargiassi con *Capitan Fracassa.*

Sala ottagonale centrale della mostra

Galleria della scultura

Quadriportico delle gallerie provvisorie

La descrizione continuava con le pitture degli Appennini abruzzesi del Michetti e dell'opera *Il voto* per poi procedere e sostare ulteriormente sull'opera *Christus imperat: Christus imperat* di Laccetti Valerio, simbolo della fine del paganesimo e molto forte a livello di impatto emotivo. In tema con i soggetti antichi viene descritto il dipinto di Enrico Tarenghi *La Fulvia* e ancora accenni al mondo orientale vengono scoperti nell'opera di Biseo.

Ma è nella sala XVI che ritroviamo più propriamente le fila della tematica arcaica in particolare in Cesare Tallone con *Una vittoria ai tempi del cristianesimo*: «le figure stanno tutte in posa: per esempio dai due lati del quadro escono due fedeli con le braccia sospese in un identico atto di meraviglia, atto d'un sentimento accademico molto spinto. Sarebbe una meschinità voler da queste sole due figure in equilibrio, in un quadro che ne conta delle decine, tirare una conseguenza sfavorevole alla composizione del giovane pittore; ma è che quelle due figure sono la goccia che traborda; poiché tutti gli altri barbari formanti cerchio intorno alla giovinetta, figura bellissima ed ispirata, che porta un reliquiario, stanno con le mani alzate in gran parte e similmente nudi come se fossero abitatori del Congo.Una figura che è bella assai, anche per il fuoco con cui è dipinta , è il fanatico che sul primo piano si getta disteso a terra in atto di adorazione. […]» (Bellinzoni, p.98).

La sala XII era prossima alla fine della mostra e conduceva verso la sezione dedicata alle arti applicate, Bellinzoni vi ritrovava altri tre oli di Alma Tadema che descriveva così: «Di Alma Tadema tre quadri riporto, quadri che l'incisione ha popolarizzato. S'intitolano lo studio del pittore, il gabinetto dello scultore e le feste vendemmiali. A queste tre opere preferirò sempre, come pittura, l'idillio che abbiamo ammirato fra gli acquarelli. Nei quadri ad olio s'impone come profondo conoscitore del mondo antico; è il Winkelmann della pittura moderna»[262].

In tema, risaltano i dipinti di Miola *La morte di Virginia*, tratto da Tito Livio e che B. preferisce tra le altre quattro opere esposte del pittore ossia Un mercato di frutta, Carmela, Sansone prigioniero e una bimba devota e i due studi di Cesare Mariani in Egitto: «sono ricordi efficacissimi della regione bagnata dal Nilo: più un terzo quadro che è un riassunto degli studii. E' un Egitto non veduto con lo spettro solare: è un Egitto genuino e non apocrifo: mi congratulo con il signor Mariani per il rispetto portato della verità» (Bellinzoni, p.106). Questo soggetto orientale è elogiato ancora nalla sala G nella scultura di Masini la Cleopatra.

Bellinzoni concludeva i suoi interventi e la sua dettagliata descrizione: «Se il lettore s'incontrasse negli spostamenti non ne dia colpa alla mia diligenza. Così pure se di qualche artista degno di lode non si trovasse in questa mia rapida rivista rammentata l'opera non mi si dia taccia di parzialità. A chi non son sfuggite a prima vista tutte le bellezze d'un esposizione è concesso di gettarmi addosso una pietra. Chi sarà il primo?»

Ingresso galleria di pittura

Note al terzo capitolo:

[244] Dopo la realizzazione del Palazzo delle Esposizioni nel 1885 iniziò i lavori, insieme all'architetto Giulio De Angelis, del Palazzo della Rinascente a largo Chigi che sarà ultimato nel 1920. Nel 1886 iniziò i lavori per il Palazzo in Via Lucrezio Caro del Conte Alfonso Malvezzi Campeggi. Nel 1888, a seguito della costruzione di Corso Vittorio Emanuele, venne chiamato a risistemare la facciata di Palazzo Cesarini Sforza. Nel 1902 si occupò di realizzare, insieme all'architetto Giulio Podesti, il Traforo Umberto I in via Milano, che collegherà via Nazionale con via del Tritone e che sarà ultimato nel 1909. Nel 1905, dopo la morte di Giuseppe Sacconi che stava realizzando il Vittoriano, subentrò insieme a Manfredo Manfredi e a Gaetano Koch nella direzione dei lavori del grande monumento dedicato a Vittorio Emanuele II. Nel 1913 presentò il progetto della sede del Ministero della Giustizia, in via Arenula, che viene approvato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici. Da *Pio Piacentini*, Enciclopedia Italiana (1935).

[245] *Palazzo delle Esposizioni*, Roma su http://www.centroarte.com/Palazzo%20delle%20esposizioni.htm, URL consultato il 20-09-19.

[246] L. Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, Fratelli Treves editori, 1883, Roma, p.2.

[247] Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, Fratelli Treves editori,1883, Roma, p.3.

[249] http://www.centroarte.com/Palazzo%20delle%20esposizioni.htm, URL consultato il 20-09-19.

[250] Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, Fratelli Treves editori, Roma, 1883, p. 6.

[251] M. Carrera, *Artisti britannici a Roma (1883-1913) presenze, scambi e influenze sulla ritrattistica italiana*, Roma, La Sapienza, tesi di dottorato, 2014-2015.

[252] Bellinzoni, *Guida Critica all'Esposizione*, Fratelli Treves editori, 1883, Roma, p. 6.

[253]Ivi, p.8.

[254] Ibid.

[255] Ivi, p.9.

[256] Ibid..

[258] Ivi, p.11.

[259] Ivi, p. 13.

[260] Ivi, p.15.

[261] Ibidem.

[262] Ivi, p.105.

Capitolo 4
Creazione sala espositiva con le opere di Tadema e artisti italiani influenzati

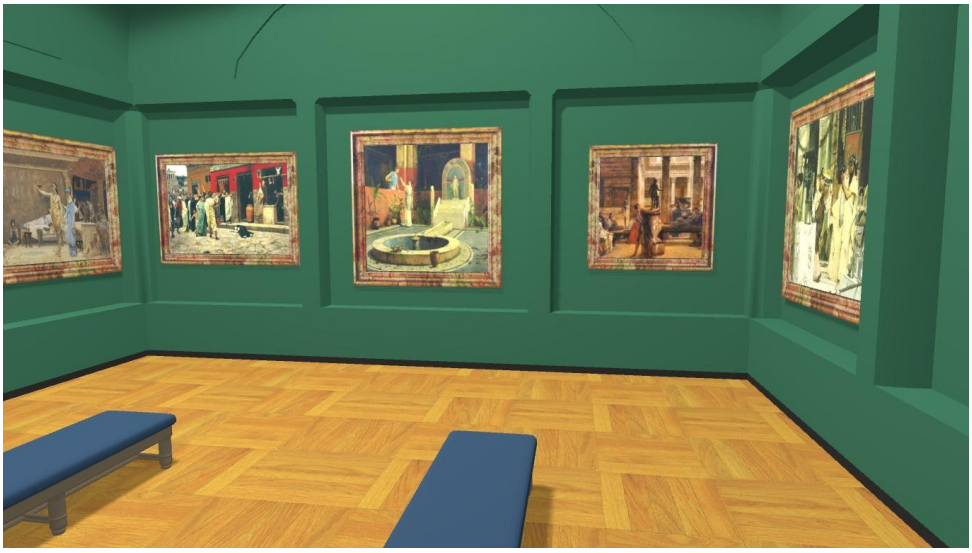
4.1 Proposta ideale di percorso museale critico interpretativo dell'evento artistico esaminato tramite modello virtuale, modellazione 3D della sala, artisti selezionati e relazioni che intercorrono fra di essi

Sulla base degli studi condotti in merito all'Esposizione del 1883, ho potuto realizzare una sala espositiva ideale che rispondesse coerentemente a questo evento artistico mettendo in relazione Alma Tadema e alcuni degli artisti italiani appartenenti al genere neopompeiano che ho ritenuto maggiormente indicativi presenti all'Esposizione. Tramite il loro accostamento ho proposto l'idea teorica per un percorso museale realizzabile ed attuabile ai fini di un approfondimento dinamico e attivo dell'argomento.

La sala è stata pensata con un'illuminazione diffusa che permetta la fruibilità delle opere in tutta la loro veridicità, ho posto in mezzo due panche che rispondessero all'esigenza di contemplazione delle opere e di sosta di fronte ad esse. I programmi che ho utilizzato (Sketchfab, Blender, Unity) permettono un'accurata modellazione 3D ed una presenza virtuale nella sala simulata al meglio con il massimo realismo possibile. Le proporzioni delle opere sono state leggermente ingrandite ai fini dell'esposizione per una resa del dettaglio più ravvicinata possibile e le cornici con motivo marmorato sono state aggiunte uguali per ogni opera in modo da unificare e rendere le composizioni parte di un unico progetto.

L'esposizione virtuale è stata elaborata per far sì che costituisse una mappatura teorica per una possibile elaborazione pratica, in mancanza di un programma utilizzabile a livello di competenza che consentisse di inserire le targhette dei quadri, le ho inserite all'interno delle descrizioni sotto riportate.

Dettaglio sala allestita, 1



Dettaglio sala allestita, 2

Le opere di Alma Tadema che ho inserito sono Una domana (A question), Lo studio di uno scultore romano (A roman Art lover), lo studio di un pittore romano (A Picture Gallery) e La vendemmia (A Vintage Festival) . La prima (fig.55) fu composta dall'autore nel 1877 e contrassegnata OP.CLXXXV, le dimensioni originali sono 16,8 x 38,1 centimetri, appartiene alla collezione privata Pérez Simón, presso Città Del Messico. Il soggetto è una giovane che cerca di resistere alle richieste del suo pretendente in un'ambientazione caratterizzata da una classica elegante sobrietà in cui il tema marino si intreccia con l'espressività dell'interiorità umana in maniera molto realistica, il tema sarà poi ripreso anche nell'acquerello Xanthe and Phaon (fig.56) del 1883. Emerge in quest'opera la magistrale padronanza tecnica nella lavorazione e nella resa della balaustra in marmo che ricorre in moltissime altre sue opere come Un'esedra (1869), La conversione di Paola da parte di San Gerolamo (1898), Un passo di Omero (1885) o Saffo e Alceo (1881). La dimensione domestica dell'antichità greco-romana emerge qui in tutta la sua vena veristica, lo studio dei costumi e la luminosità calda della scena è prova dello studio tecnico di Tadema, immancabile è la citazione floreale che assume il significato della fiorente stagione documentata dall'autore: la giovinezza[263].

Alma Tadema, *A Question*, 1877, olio su tavola, 16,8 x 38,1 centimetri, collezione Perez Simon, Città del Messico

Alma Tadema, *Xanthe and Phaon*, 1883, acquerello, 45.1 x 32.4 centimetri, The Walters Museum, Baltimora

Lo studio di uno scultore romano (*A Roman Art Lover*) (fig.57) è invece un'olio su tavola del 1870 delle dimensioni di 73.66 × 100.33 centimetri facente parte della Layton Art Collection, Milwaukee Art Museum, nel Wisconsin. L'opera, da non confondere con la precedente omonima del 1868, è ancora prova dell'emulazione delle antichità greco-romane, la statua femminile al centro è desunta dalla statua romana *Atleta spartana* (fig. 58) in marmo, che risale al II sec. d.C ed è conservata presso i Musei Vaticani a Roma. Lo stesso avviene per il basamento su cui poggia, forse un'ulteriore rimanipolazione del motivo ornamentale desunto dal trapezoforo del tavolo all'ingresso della casa di Cornelio Rufo. La scena si svolge sotto il loggiato di un portico, nello studio di uno scultore che mostra la sua opera al

pubblico ammirato di fronte ad essa, ancora una volta esemplare è il panneggio ed il realismo documentario dei costumi[264].

Alma Tadema, *A roman Art lover*, 1870, olio su tavola, 73.66 × 100.33 centimetri, 1870, Milwaukee Art Museum, Wisconsin

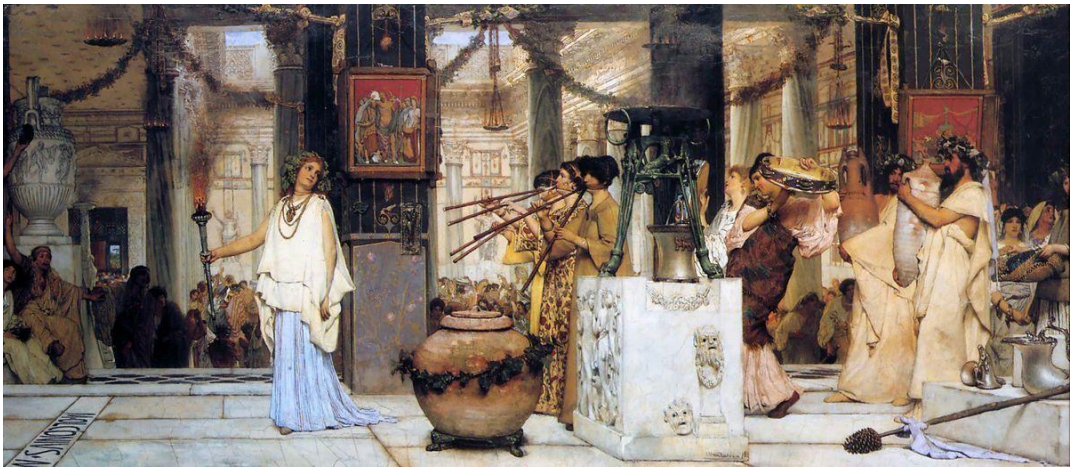
***Atleta Spartana*, statua romana, II sec. d.C, marmo, Musei Vaticani, Roma**

Lo stesso tipo di atteggiamento è possibile riscontrare in *A Picture Gallery* (fig.59), segnata OP. CXVI dall'autore, olio di 76.2 x 59.1 centimetri del 1874, conservato presso il Towneley Hall Art Gallery and Museum a Burnley, nel Lancashire. Il dipinto fu commissionato dal mercante d'arte belga Gambart, protettore del maestro e incontrato a Parigi dopo il primo viaggio in Italia di Tadema. Al centro della composizione vi è infatti un ritratto del committente, ravvisabile in secondo piano, dietro gli altri personaggi intenti ad osservare i quadri esposti. Anche in questo caso il carattere citazionistico tademiano è evidente in diversi dipinti romani storicamente documentati, tra cui *Medea* di Timomaco (fig.60) il quale fu acquistato da Giulio Cesare[265].

Alma Tadema, *A Picture Gallery*, 1874, olio su tavola, 76.2 x 59.1 centimetri, Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley, Lancashire e a destra 60. *Medea* di Timomaco, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

L’ultima opera tademiana selezionata per la realizzazione della sala è *A Vintage Festival* (fig.61), un olio su tavola del 1871 appartenente al Kunsthalle di Amburgo di 177x 77 centimetri sempre commissionato da Gambart.

La scena si svolge nella villa di Marco Olconio Rufo, un importante cittadino di Pompei nel 79 d.C., la processione dionisiaca che festeggia il raccolto è un'altra declinazione dei momenti di unità popolare arcaica spesso raffigurati da Tadema come ad esempio in *Spring* (1894) o in *A private celebration* (1871). La gioia del popolo classico unito e festoso era un modo per risuscitare lo stesso sentimento nella società moderna vittoriana, Lippincott sottolinea: «enfatizzano la continuità, la stabilità, e l’unità sociale e politica»[266]. La raffigurazione di antichi strumenti musicali quali la tibia, il thyrsus o la tympana all’interno di questo tipo di composizioni manifesta la grande conoscenza ed il vasto studio che il pittore aveva affrontato in merito all’antichità. Il pittore realizzò due versioni di quest’opera simultaneamente, questa ed una più piccola (51 x 119 centimetri) inviata ad Auguste Blanchard, un tipografo di Parigi che la utilizzò come modello per un’incisione pubblicata nel 1874. La seconda versione è oggi conservata alla National Gallery of Victoria a Melbourne.



Alma Tadema, *A Vintage Festival*, 1871, olio su tavola, 177 x 77 centimetri, Kunsthalle, Amburgo

A seguire l'opera di Tadema è inserita nella sala quella di Luigi Bazzani (1836-1927), autore bolognese soprannominato "Il Bazzanetto" che aveva frequentato l'Accademia di Bologna dove aveva seguito i corsi di Giuseppe Manfredini e Francesco Cocchi, da cui apprese i principi di architettura, prospettiva e fu introdotto alla scenografia. Dopo alcuni viaggi in Francia e in Germania, si trasferì a Roma nel 1861 aprendo il suo studio in via Arcione 98 (catalogo dell'esposizione, 1883, p.173).

Nel 1862 realizzò con C. Fracassini[267] il sipario del Teatro Apollo di Roma (Apollo *e Fetonte*). Collaborò inoltre alla prima esecuzione in Italia della *Forza del destino* di G. Verdi (1863, col titolo *Don Alvaro*) e ideò alcune delle scene per *Gli Ugonotti* (1864) e l'*Africana* (1868) di Meyerbeer, per *Anna Bolena* di Donizetti (1870), il ballo *Brahma* di I. Monplaisir (1870; musiche di C. D'all'Argine), V*irginia* di S. Mercadante (1872), Il *Conte Verde* (1873) e *Sardanapalo* (1880) di G. Libani, *Freischütz* di K. Weber (1873), *Lohengrin* (1878, la prima opera di Wagner a Roma), Il *Re di Lahore* di J. Massenet (1878). Lavorò anche in diversi altri teatri: a Roma (all'Argentina dove firmò assieme a G. Ceccato le scene della *Vendetta slava* di P. Platania (1867-68) e delle *Due amiche* di Teresa Seneke (1869) e al Costanzi, inaugurato nel 1880) e in altre città italiane: Catania, Viterbo, Spoleto, Fabriano, Vigevano, Cento, Orvieto. Bazzani era il cognato di C. Fracassini, del quale aveva sposato la sorella Elena, e fu da lui avviato alla tecnica dell'affresco e impiegato per l'esecuzione degli sfondi nel ciclo di S. Lorenzo fuori le Mura a Roma (1867-68: *Storie di*

S. Lorenzo e s. *Stefano,* terminate da C. Mariani per l'improvvisa morte di Fracassini).

Dopo il 1881 si dedicò soprattutto alla pittura e all'insegnamento. Dipinse le prospettive di fondo nei grandi cicli di C. Maccari: la cosiddetta sala Maccari a palazzo Madama sede del Senato (con scene di storia romana, 1882-88), la cupola del santuario di Loreto (con figurazioni angeliche, 1888-1895) e il salone del palazzo di Giustizia a Roma (1896, 1900).

In particolare preferì la pittura vedutistica con la raffigurazione di rovine classiche (Roma, Pompei) e di paesaggi urbani (Viterbo, Lucca e la Roma umbertina). Espose più volte in Italia e all'estero: a Roma (1883 e 1893), a Vienna (1893, 1895), a Berlino (1896, 1900), a Monaco (1900, 1901), a Parigi (1900). Una delle sue opere più note, *L'Arco di Settimio Severo,* è conservata presso il Museo Revoltella di Trieste, mentre alla Galleria d'arte moderna di Roma si trova un olio con *La Colonna Traiana* e un altro con il *Portico di Ottavia*, inoltre una serie di 27 tra disegni e acquerelli sulla *Casa dei Vetii a Pompei*. Al Museo Archeologico Nazionale di Napoli vi sono 36

acquerelli sugli scavi di Pompei. I bozzetti scenografici, invece, fra i quali figurano l'*Otello*, la *Norma*, la *Gioconda* e *Gli Ugonotti* si trovano al Museo artistico-industriale di Roma.

Insegnò per molti anni prospettiva nelle scuole comunali di Roma e tenne le cattedre di prospettiva e scenografia presso l'Istituto di Belle Arti di questa città. Fu socio dell'Accademia di S. Luca e delle Accademie di Belle Arti di Bologna e di Perugia[268]. Tra le sue opere di stile propriamente neopompeiano ho selezionato: *Raccolta di fiori dal cortile, Atrio di casa pompejana (Maidens In A Classical Interior) e Interno pompeiano* tutte caratterizzate da un'attenzione vedutistica e da un cromatismo luminoso e caldo.

La raccolta di fiori dal cortile (fig.62) è un olio su tavola del 1881 di 16.5 x 35.5 centimetri, che evolverà nelle rappresentazioni con lo stesso soggetto del 1901 (fig.63) e 1927 (fig.65). La scena è situata nel viridarium della Casa di Marco Lucrezio Stabia[269] (fig.64), un giardino interno della casa romana, luogo ameno dove si coltivavano piante da offrire agli dei oppure officinali. L'opera è dominata dalla ricostruzione filologica degli ambienti e dalla minuzia descrittiva. Dal 1876 Bazzani iniziò a lavorare a Pompei dove fece uso della macchina fotografica per mettere a fuoco gli scorci più significativi, che saranno modelli per le sue opere e che costituiranno un grandissimo repertorio archeologico apprezzato moltissimo anche dall'Inghilterra, infatti il Victoria & Albert Museum gli commissionò, tra il 1895 e il 1896, una serie di opere con medesimo soggetto. Il tema della fontana (fig.66) è ripreso in numerosi bozzetti in cui il pittore indaga le varianti costruttive e compositive di questo elemento scultoreo e architettonico[270].

Luigi Bazzani*, La raccolta di fiori dal cortile*, 1881, olio su tavola, 16.5 x 35.5 centimetri, collezione privata

Luigi Bazzani*, Il viridarium della Casa di Marco Lucrezio Stabia*, 1901, acquerello su carta, 34,5 x 46,5 centimetri, e a destra 64. fotografia Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 139416

Luigi Bazzani, *La raccolta di fiori dal cortile*, 1927, olio su tavola, 44,5 x 58,4 centimetri, collezione privata

Luigi Bazzani, *Casa della fontana grande*, non datato, acquerello su carta, 42x29 centimetri, non datato e fotografia Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 139414

La seconda opera di Bazzani è *Interno pompeiano* (fig.67) del 1879, olio di 47 x 65 centimetri, opera che rispecchia l'atmosfera intima dei momenti femminili di vita arcaica in linea con la concezione neopompeiana di Tadema, infatti nella raffigurazione una donna è intenta a specchiarsi e l'altra si appoggia ad un trapezoforo con in mano dei fiori. Il languore di questa scena è accompagnato anche da una luminosità proveniente dal peristilio che indaga la resa dei materiali e dei panneggi luminosi[271]. L'impluvium ed il tavolo sembrano essere basati su quelli della Casa di Meleagro a Pompei, raffigurati in una fotografia di proprietà di Alma Tadema, che ha anche usato lo stesso tavolo nel suo dipinto *Glaucis e Nydia* (fig.68).

Luigi Bazzani, *Interno pompeiano*, 1879, olio su tavola, 47 x 65 centimetri, collezione privata

***Alma Tadema, Glaucis e Nydia,* 1867, olio su tavola**, 39 x 64.3 centimetri, The Cleveland Museum of Art, USA

L'ultima opera di Bazzani è *Atrio di casa pompeiana* (fig.69) che è possibile sovrapporre a quello della Casa della caccia antica di Pompei. Il tablino, stanza di ricevimento, conserva ancora gran parte dell'originaria decorazione a fondo azzurro. È un caso esemplare di quanto sia importante la presenza di coperture, ricostruite in questo caso immediatamente dopo lo scavo (1833), per la conservazione delle pareti dipinte[272].

Luigi Bazzani, *Interno pompeiano*, 1882, acquerello su carta, 36,5 x 52 centimetri e fotografia Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 139452

Camillo Miola (1840-1919) è invece presente nell'esposizione ideale con *Il fatto di Virginia* del 1882. L'autore napoletano aveva seguito i corsi di disegno all'istituto di Belle Arti di Napoli entrando in contatto con Morelli e Palizzi. All'Esposizione della Promotrice di Napoli del 1862 il partecipò con *Franciscolo Pusterla ed il Pizzano astrologo* (Napoli, Museo di Capodimonte). Nel 1863 invece partecipò al concorso per il pensionato di pittura a Firenze con *Tarquinio e la*

Sibilla (Ibid., Banco di Napoli; Picone Petrusa, 1991). Nonostante in questa occasione non avesse ottenuto la vittoria, decise di dedicarsi interamente alla pittura sostenuto dalla grande ammirazione che Morelli gli riservava e dalla sua profonda passione per l'arte e la storia antica. Il fratello Alfonso, paleografo e vicedirettore della Biblioteca universitaria di Napoli, lo aiutò nella scelta dei testi utili ad approfondire gli episodi di storia antica e moderna per una ricostruzione delle scene raffigurate nelle sue opere. Miola era un conoscitore esperto della letteratura greca e romana e la sua pratica di copista di suppellettili e arredi antichi fu importante in una serie di prestigiose collaborazioni come ad esempio avvenne per i lavori svolti per Fiorelli, soprintendente reggente a Pompei tra il 1863 e il 1875. Nel 1863 l'autore espose alla Promotrice di Napoli *Anacreonte e la sua colomba* (Museo di Capodimonte) e l'anno seguente il *Plauto mugnaio* (Napoli, Museo civico di Castel Nuovo).

Il viaggio di studio a Roma del 1864 ampliò il già vasto repertorio di forme e contenuti archeologici posseduti dal pittore come è evidente in *L'Erinna di Lesbo* e *Masaniello che parla al popolo:* Promotrice del 1866; *Gli Oschi di Mergellina*: Promotrice del 1871; *Gli internazionali al tempo di Spartaco*: Esposizione di belle arti di Milano del 1872; *Tarquinio e la Sibilla*: Promotrice del 1874 e nel 1875 *Il giuoco dei tali*. Nel 1867 accompagnò Morelli in viaggio a Parigi, dove partecipò all'Esposizione universale con i dipinti *Fulvia e Marco Antonio che guardano la testa di Cicerone* e *Plauto Mugnaio*. Ritornato a Napoli, nel 1867 presentò alla Promotrice due *Interni con armature medioevali* e il dipinto *Un cantuccio dello studio di Meissonnier* (Napoli, Museo di S. Martino).

Elaborò in seguito alcuni soggetti a sfondo sociale quali *Le lavandaie* e *Dopo il lavoro* esposti nel 1877 alla Promotrice napoletana; *Un mercato di frutta* che presentò nel 1883 all'Esposizione nazionale di Roma e *Lo scaricatore di carbone* con cui partecipò all'Esposizione triennale di Brera a Milano del 1900. Durante l'Esposizione del 1883 è presente anche con la *Bimba devota* (venne acquistata nel 1885 dal ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria nazionale d'arte moderna, ma in deposito presso il

comando generale della guardia di finanza), *Carmela* e *Sansone prigioniero* (catalogo dell'esposizione del 1883, p.85). Sempre nel 1883 si recò in Egitto, incaricato dalla Società africana (di cui fu anche presidente nel 1888) di recuperare le ceneri del viaggiatore Romolo Gessi[273]. Ricordi di questo viaggio sono alcune opere particolari come *Italia e Africa* (presentata alla Promotrice del 1888), *Testa di antica donna egizia*, *Africa misteriosa* (Promotrice del 1914, Picone Petrusa, 1993), *L'attacco degli elefanti*, *Arabo capo carovana* (1886) e uno di *Giovane donna orientale con gioielli*.

Nel 1890 Miola aderì alla Società napoletana degli artisti (dal 1893 Circolo artistico di Napoli), di cui fu commissario per l'accettazione delle opere da esporre alla Permanente del gruppo, inaugurata nel 1891. Nel corso dei primi due decenni del Novecento ricevette molti riconoscimenti pubblici e privati, ricoprì vari incarichi e partecipò a esposizioni nazionali ed estere (Picone Petrusa, 1993). Fu anche apprezzato per la sua attività di critico d'arte e di pubblicista per la quale, a volte, usava firmarsi con lo pseudonimo di "Biacca" [274]. Il fatto di Virginia (fig.70) è un olio su tela di 51 X 26 centimetri, conservato presso il Museo di Capodimonte a Napoli. La scena raffigurata da Miola interpreta la vicenda descritta da Tito Livio in *Ab Urbe Condita*[275] legata alla protagonista promessa sposa del tribuno della plebe Lucio Icilio. La storia racconta che quando il decemviro Appio Claudio provò a farla sua schiava, Il padre di Virginia la uccise, considerando questo l'unico modo di liberarla da Appio Claudio. Anche in questo caso l'estremo realismo si esprime in particolare negli atteggiamenti della folla sgomenta e nei particolari delle botteghe raffigurate, il rosso pompeiano utilizzato per le architetture in primo piano ed il contrasto cromatico che questo procura con la veste della fanciulla distesa a terra aumenta il pathos della composizione e ne accentua l'intensa drammaticità[276].

Camillo Miola, *Il fatto di Virginia*, 1882, olio su tela, 51 x 26 centimetri, Museo di Capodimonte, Napoli

Enrico Salfi (1857-1935), cosentino, invece, nel 1872 seguì i fratelli maggiori Eugenio e Alfonso, trasferitisi a Napoli per gli studi e si iscrisse tra il 1876 e il 1879 al Reale Istituto di belle arti di Napoli dove seguì i corsi di Domenico Morelli e Angelo Mazzia[277].

Aprì in seguito lo studio in via Toledo al numero 343 (catalogo esposizione, 1883, p.200).

Nei primi anni risentì del naturalismo pittorico di Filippo Palizzi mentre negli anni seguenti fu influenzato dalle suggestioni orientali della pittura di Morelli, come suggerisce *Figura di profeta* (Roma, collezione privata). Dai primi anni Ottanta si interessò agli scavi di Pompei e li

studiò ampiamente per trarne le ambientazioni delle sue opere di tema pompeiano con personaggi intenti a svolgere attività commerciali e di svago nell'antica città. Creò un linguaggio personale, con scene ambientate all'aperto, colpite da una luce intensa che richiamano la pittura eseguita dal vero negli scavi. Nel 1880 presentò all'Esposizione della Società promotrice Salvator Rosa di Napoli *Alla fontana*, un anno dopo *Al passeggio*. Nel 1883 presentò all'Esposizione della Società degli amatori e cultori *Venditore d'anfore a Pompei* (Milano, Galleria d'arte moderna). Degli stessi anni è la realizzazione di una *Scena pompeiana* (Cosenza, collezione privata). Nel 1884 partecipò all'Esposizione generale italiana di Torino con l'opera *Le maghe* che ripropose nel 1885 all'Esposizione della Salvator Rosa insieme a

Sul Golgota, ispirato a un passo del Vangelo di S. Luca. L'anno seguente fu presente di nuovo all'Esposizione romana con *La lettiga* e *Nozze pompeiane*. Il suo amore per la poesia si espresse nella pubblicazione del 1888 di una raccolta di versi dal titolo *Lyrica* pompeiana. Inoltre redasse una Piccola guida di Pompei corredata da tavole esplicative dei principali monumenti[278].

Nel 1894-95 si ritrasferì a Cosenza, dove restaurò il palazzo di famiglia in stile pompeiano, sul modello della Casa del poeta tragico a Pompei, di cui egli stesso realizzò un plastico (Pompei, Casa del poeta tragico). Nel 1896 divenne membro della commissione comunale dei monumenti d'arte e d'antichità, carica che rivestiva ancora nel 1907 e 1910. Inoltre, dal 1897 al 1903 fu ispettore degli scavi dei monumenti. Entrò anche a fare parte dell'Accademia cosentina, e come suo membro sottoscrisse nel 1914 una raccolta fondi a favore della Biblioteca civica. Durante questo periodo gli vennero commissionati numerosi ritratti da parte dell'aristocrazia locale e dipinti sacri dagli enti ecclessiastici. Nel 1905 vinse il secondo concorso per la decorazione del teatro di Cosenza, dopo i danneggiamenti causati dal terremoto. Da quando s'instaurò nella regione partecipò tassativamente alle Mostre d'arte calabrese organizzate da Alfonso Frangipane[279], Salfi si dedicò anche alla musica e scrisse diverse liriche per canto e pianoforte, delle quali pubblicò *Dal mare* e *Solo per te*. Morì a Cosenza nel 1935[280].

Il *Venditore d'anfore a Pompei* (fig.71) è una delle opere di Salfi che vengono esposte a Roma durante l'esposizione del 1883 e risponde coerentemente all'immaginazione del pittore nel ricostruire scene di genere di stampo sociale in un passato ricostruito su basi documentarie.

Enrico Salfi, *Venditore d'anfore a Pompei*, 1883, Galleria d'Arte Moderna di Milano, olio su tela, 35.7 x 46.5 centimetri

Della biografia in merito ad Anatolio Scifoni, presente all'esposizione con *Il Cottabo* e I *saltimbanchi in Pompei*, non ci sono notizie precise, ma è possibile sapere di un viaggio intrapreso a tra il 1863 e il 1864 a Parigi dopo aver frequentato l'Accademia Albertina di Torino, insieme a Pastoris[281] dove ebbe modo di ammirare e copiare le opere di Camille Corot e Constant Troyon (Stella, 1892, p. 336) e dove approfondì amicizie internazionali, nel settembre dello stesso anno infatti Pastoris si trovava a dipingere con Frederic Leighton in Piemonte (Newall, 1996, p. 95) forse incontrato in tale circostanza[282].

Una volta trasferitosi a Roma risiedette in via del Babuino 61 (catalogo esposizione 1883, p.201) e divenne seguace di Lorenzo Delleani. Nel 1860 a Torino espone il suo primo dipinto: *La spigolatrice di Sapri* e nel 1865 a Milano espose la tela *Convalescenza e sanità.* Durante il soggiorno romano approfondì il tema neopompeiano elaborando una filologica pittura archeologica nella rappresentazione di bagni, giardini, triclinia e ginecei. Effettuò alcuni viaggi a Pompei che gli permisero di approfondire i suoi studi e vedere con i suoi occhi il mondo scomparso che aveva immaginato.

I suoi dipinti furono esposti a Roma, a Monaco, a Filadelfia, a Vienna,

nel Salon di Parigi e alla Royal Academy di Londra. Tra le sue numerose tele vi sono: *Le bolle di sapone* acquistata da Mattia Montecchi (Venezia); *Il recinto dei pavoni sacri a Giunone* (1867, Firenze) acquisito dal barone Koller di Baden, *Una offerta ai Dei Lari*, premiata con una medaglia a Filadelfia e acquisita da James Abbott, *Cleopatra consulta un veggente* (1870, esposizione della Società Amatori e Cultori, Roma) acquisito dal sig. Garnee di New York, *Una lezione di danza a Pompei*, acquistata da Fipping of Sevenoaks in Inghilterra, *La missione della Croce*, premiata alle Esposizioni di Vienna e acquisita dalla baronessa Schickler (Parigi), *La vigilia del matrimonio a Pompei* comprata da Mr. How (New York), *La fontana di mercurio a Pompei* acquisita dalla signora Scudder di Sacramento in California, *Il giorno natalizio del padre a Pompei* dal sig. Capo di San Francisco, *Tepidarium delle Terme di Pompe*i, acquisito dalla Galleria Goupil di Parigi, *La Vestale* da Phillips Phoenix, *Un'offerta a Diana di Efeso* dalla signora M. Graw di Itaca, New York, *I Saltimbanchi di Pompei* Paresia e Ghieria, *Le teresiane a Roma* (1869, Genova) e *Frigidarium* (1877, salone di Parigi, venduto in Inghilterra). I suoi dipinsi vinsero numerose medaglie a Vienna e Filadelfia.

Scifoni fu inoltre nominato cavaliere nell'Ordine della Corona d'Italia. La sua grande tela di *Vittorio Emanuele II al Campidoglio* fu commissionata dall'artista del prefetto della Casa Reale, il principe Doria Pamphili, per commemorare l'incoronazione del re al Campidoglio, nel gennaio 1870[283].

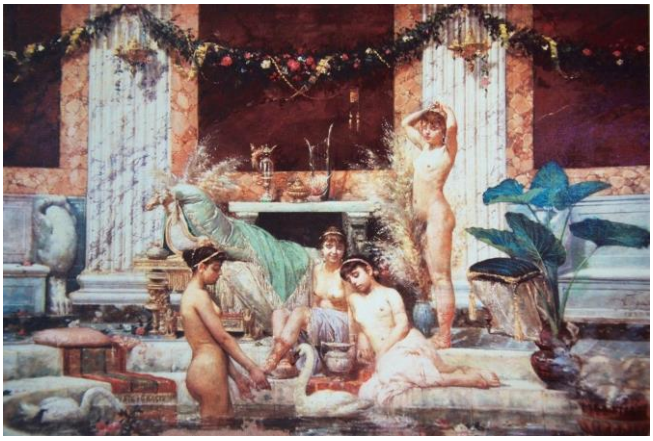
Il *Cottabo* (fig.72), opera del 1883 acquistata dal sig. Schilizzi di Napoli, è un'opera di 24,5 x 55 centimetri, il catalogo espositivo dell'83 citava «Antico giuoco che dalla Sicilia passò in Grecia: serviva a prendere i presagi d'amore. Alla fine della mensa su un instrumento speciale, chiamato Cottabeyon, si poneva in equilibrio un piccolo vaso chiamato plastinx. Se il vino che cadeva dal plastinx pieno, sopra un piatto metallico posto al di sotto, produceva una nota forte ed armoniosa, allora il presagio era favorevole. Se invece il vino si spargeva in terra, l'augurio era cattivo». (catalogo dell'Esposizione, 1883, p. 27)

Anatolio Scifoni, *Il Cottabo*, 1883, olio su tavola, 24,5 x 55 centimetri, collezione privata

Alessandro Pigna (1862-1919) è invece l'autore dell'opera *Frigidarium* (fig.73) che ho accostato alle precedenti, presente all'Esposizione insieme all'altra dello stesso autore un *Paggio*, già allora di proprietà di un privato, il signor Domenico Verminetti. Ben poco si conosce della biografia del pittore nato a Roma nel 1862 e qui morto nel 1919. All'epoca dell'Esposizione Internazionale del 1883 aveva il suo studio in via Margutta 55, come riporta il catalogo. Il motivo per cui il suo nome sembra scomparire dalla letteratura artistica va rintracciato innanzitutto nella sua sporadica presenza alle esposizioni nazionali. Con ogni probabilità, infatti, Pigna lavorò per lo più grazie a committenze private e religiose, come sembrano attestare le rare opere che emergono sul mercato. Tra i suoi lavori più importanti, va ricordato il ciclo decorativo della chiesa romana di San Salvatore alle Coppelle, realizzato attorno al 1915. Il suo interesse per l'antico rimase costante come provato dalla collaborazione con l'archeologo Raniero Mengarelli, il quale pubblicò, molti anni dopo la morte dell'artista, alcuni suoi disegni raffiguranti la necropoli dei "Pisciarelli"di Civitavecchia[284].

Nella tela del 1882, il tema classico mostra un soggetto che sarà ripreso anche da Tadema nel 1890 e dimostra una grande conoscenza dell'opera del pittore olandese caratterizzata dalla grande cura del particolare, le figure rappresentate nella tela si muovono entro un'ambientazione ricca di dettagli, che rivelano un'ottima padronanza e conoscenza, da parte dell'autore, della storia dell'arte antica.

L’opera è una raffinata interpretazione del tema neopompeiano, le quattro fanciulle raffigurate, dipinte con delicatezza, si muovono entro un’ambientazione di fantasia. Fu l’elegante decorativismo del dipinto e la sua velata sensualità a colpire positivamente la critica, inizialmente non selezionata dalla Commissione per gli acquisti, l’opera fu comprata dal Comune di Roma alla chiusura dell’Esposizione grazie ad una speciale lotteria indetta dal sindaco Leopoldo Torlonia[285].



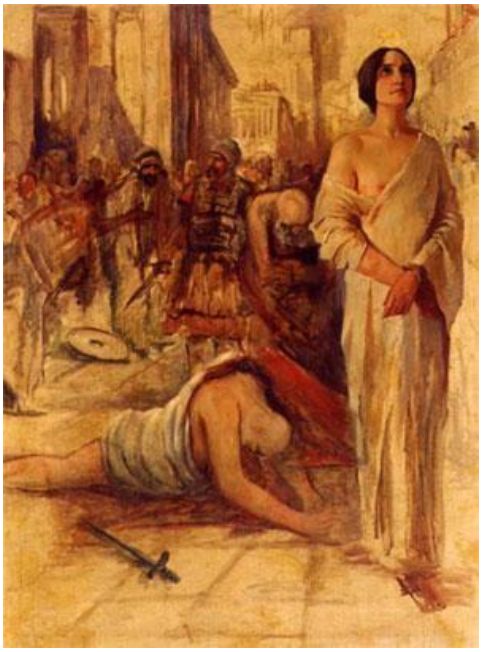
Alessandro Pigna, *Frigidarium*, 1882, olio su tela, 93 x135 centimetri, Galleria d’Arte Moderna, Roma

Alma Tadema, Frigidarium, 1890, olio su tela, 45,1 x 59,7 centimetri, collezione privata

L’ultima opera che ho scelto è *Una vittoria cristiana ai tempi di Alarico* (fig.75) di Cesare Tallone del 1879, un olio su tela di 120 x 85 centimetri. Il pittore, nato a Savona l'11 agosto 1853 da genitori piemontesi esordì come artigiano in una bottega ad Alessandria e più tardi fu scolaro di disegno ornamentale a Brera alla scuola del Bertini, ottenne poi larga fama di ritrattista fermamente attaccato al vero, come è evidente nella *Giannoni* di Novara e la *Ricci-Oddi* di Piacenza (*I due cugini*, *Ritratto del pittore Raffele*). Si dedicò anche al paesaggio ma ottenne più scarsi risultati. Fu professore di pittura alla Galleria Carrara di Bergamo e poi direttore negli anni che vanno dal 1885 al 1900: da tale anno fino alla morte, sostituì il Bertini a Brera nell'insegnamento della pittura[286].

Il dipinto è uno studio preparatorio per una tela di grandi dimensioni (305 x 535 centimetri) che fu subito acquistata dal principe Marcantonio Borghese e trasportata nel suo palazzo di Roma e successivamente trasferita a Pratica di Mare, dove fu distrutta dai bombardamenti nel 1943. Sappiamo che Francesco Hayez prestò il suo studio interno all’Accademia di Brera a Tallone per l’esecuzione.L’autore lo ricorda in una lettera del 25 febbraio 1885, spedita da Milano all’Accademia Carrara, presentandosi alla gara per il concorso alla cattedra di pittura, che vincerà:

«Sino dal momento che cominciai il mio grande quadro storico esistente a Roma, avevo allora ultimato i miei studi in questa accademia ove dopo, nei locali della stessa, per gentile favore accordatomi dal defunto professore Hayez, ebbi a eseguire il quadro impegnandovi circa tre anni insieme ad altri lavori» (Hayez morì nel 1882)[287]. In una lettera datata 5 agosto 1880, indirizzata da Tallone al suo benefattore di Alessandria Domenico Boratto si evidenzia inoltre la soddisfazione del pittore per gli elogi di Hayez per alcuni disegni di anatomia e per la concessione di una tela di 5 metri di lunghezza nello studio del medesimo Hayez. (Archivio Boratto). Il grande dipinto definitivo, esposto a Roma nel gennaio del 1883, fu l’ultimo del genere storico di Tallone omaggio all’insegnamento del maestro Bertini. Alla fine dell’anno accademico 1879, Tallone aveva ricevuto in premio una medaglia di Lire 300 per un dipinto storico dal titolo *Una pia donzella difende dalla rapacita’ di un godo gli arredi sacri affidati alla sua custodia*, dipinto anch’esso ispiratoad un episodio della *Storia della citta’ di Roma nel Medioevo dal secolo V al XVI*, scritta dallo storico tedesco Ferdinand Gregorovius. In questo caso il soggetto è scelto dalla commissione del premio. Tra i suoi compagni, vince una medaglia con lo stesso soggetto Gaetano Previati, con il dipinto dal titolo *La pia fanciulla ai tempi di Alarico.*



Cesare Tallone, Una vittoria cristiana ai tempi di Alarico, 1882, olio su tela, 120 x 85 centimetri, Collezione Zacchia Canale, Roma

Note al quarto capitolo:

[263] C. Cuypers e G. Schwartz, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 27, 19de EEUWSE NEDERLANDSE SCHILDERKUNST: Een zestal studies, «Jstore», (1976), pp. 73-90. Vedi anche Querci, E., & De Caro, S. (2007). *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico: Pompei, Ercolano e l'interpretazione della classicità: nella pittura del secondo Ottocento*. Electa.
[264] Zimmern, H. (1902). *Sir Lawrence Alma Tadema, RA*. G. Bell & Sons. Vedi anche Ebers, G. (1886). *Lorenz Alma Tadema: His Life and Works*. WS Gottsberger.
[265] E. Querci, Alma Tadema, Giunti, Firenze, 2007, pp.24-25 e R.J. Barrow, *Alma Tadema*, Phaidon Press, 2001, pp. 46- 47.
[266] E. Querci, *Alma-Tadema*, Giunti, Firenze 2007, p.30 e R.J. Barrow, *Alma Tadema*, Phaidon Press, 2001, pp.52, 95, 137.
[267] Studiò all'Accademia di San Luca e divenne presto un pittore molto attivo, il cui stile accademico-naturalista era molto apprezzato nella Roma papalina e in provincia, dividendosi fra le commesse religiose e opere di ambiente teatrale. Tra le sue opere, la decorazione del Teatro Mancinelli di Orvieto, con la realizzazione del maestoso sipario raffigurante Belisario che libera Orvieto dai Goti e il plafond dove raffigura le dodici ore in maniera allegorica. Un trionfo del gusto neo-cinquecentesco molto diffuso nel XIX secolo. Da O. Roux, *Illustri Italiani Contemporanei*, vol. II, Firenze, 1908, pp. 3-42.
[268] E. Povoledo, *Luigi Bazzani detto il Bazzanetto*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 7 (1970).
[269] La struttura venne riportata alla luce con una sessione di scavi svoltasi tra il 1846 ed il 1847. Dall'atrio, sul lato sinistro del tablino, una scala conduce a due ambienti che si affacciano sul giardino; questi presentano una decorazione con affreschi di pannelli rossi separati da colonne dipinte, l'altro piccoli pannelli in giallo e rosso su fondo bianco: è in questa stanza che è stato ritrovato l'affresco che dà il nome alla casa, ossia un piccolo quadretto nel quale è rappresentato un *instrumentum scriptorium* con una lettera indirizzata a Marco Lucrezio, decurione di Pompei e sacerdote di Marte. Nel giardino, su cui si affacciano tramite un'ampia finestra sia il tablino che il triclinio, già visibile dall'ingresso, è posta una fontana in marmo, decorata nella nicchia da un mosaico, adornata con una statua di un Sileno con un otre da cui fuoriusciva l'acqua, la quale, tramite un breve canale, alimentava una vasca circolare: nel giardino erano presenti statuette raffiguranti Dioniso, satiri ed animali. Da P. Clements, *Descrizione della casa*, su *AD79 Destructio andRe-discovery*, https://sites.google.com/site/ad79eruption/dramatis-personae/since-the-re-discovery, ultimo accesso 17-09-19.
[270] Fausto, F., & Niccolini, A. (2013). *La pompei di fine'800 nella pittura di Luigi Bazzani*.
[271] Maiuri, A., & Bazzani, L. (1928). *Pompei: Con 14 acquarelli originali di Luigi Bazzani e 193 fotografie*. Istituto geografico de Agostini.
[272] D. Scagliarini, A. Coralini, R. Helg e V. Sampaolo, *Davvero! La Pompei di fine '800 nella pittura di Luigi Bazzani*, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei | Area archeologica vesuviana, Bologna, National Geographic Italia, 2013.
[273] Studiò nelle scuole militari austriache e prussiane e negli anni 1855-56 partecipò come ufficiale interprete alla guerra di Crimea. Viaggiò quindi in Europa e nel 1859, arrolatosi con Garibaldi fra i Cacciatori delle Alpi, prese parte alla campagna d'indipendenza. Raggiunta la propria famiglia in Romania, pensò dedicarsi all'industria, quando nel 1873 venne invitato dal colonnello Gordon, col quale era legato da amicizia dal tempo del suo

soggiorno a Costantinopoli, a partecipare alla spedizione che il governo egiziano gli aveva affidata per il riordinamento amministrativo e l'esplorazione geografica del Sudan e per la repressione della tratta. Da C. Moffa, *Romolo Gessi*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 53 (2000). Vedi anche E. Bassani, Gli oggetti figurati della collezione Gessi, «*Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*», Anno 32, No. 1 (MARZO 1977), pp. 29-46.

[274] L. Possanzini, *Camillo Miola*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 74 (2010).

[275] L'opera è un trattato composto tra il 27 a.C. e il 14 d.C., comprendeva in origine i 142 libri eponimi, dei quali si sono conservati i libri 1–10 e 21–45 (l'ultimo mutilo) e scarsi frammenti degli altri: celebri quelli relativi alla morte di Cicerone col giudizio di Livio sull'oratore, tramandati da Seneca il vecchio. Il tema trattato è la fondazione di Roma. L'editio princeps risale al 1469 da parte di Sweynheym e Pannartz a Roma. Da Quelle & Meyer , Livius, T., *Ab urbe condita* , 1879, Vol. 8.

[276] Hales, S., & Paul, J. (Eds.). (2011). *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford University Press on Demand.

[277] Alla mostra Borbonica del 1854 presentò *Martirio di San Sebastiano* e nel 1859 espose *Assunta con coro d'Angeli*, opera premiata con medaglia d'oro. Nel 1860 vinse il concorso per l'insegnamento del Disegno all'Accademia, presentando uno studio geometrico e nel 1872 divenne professore di Disegno alla scuola di Portici. A Milano, alla mostra del 1872 dell'Accademia di belle arti di Brera, espose *Dante nella luce, Roma nelle tenebre*, tela che fu riproposta nel 1873, all'Esposizione universale di Vienna. Da E. Le Pera, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento: dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 128.

[278] Bertani, M. G. (2014). Gli ultimi giorni di Pompei ei primi passi della decima Musa: l'antico sulla pagina e sullo schermo (nel 1908). *Dionysus ex Machina*, *5*, 311-349. Vedi anche Moormann, E. M. (2010). Renzo Cremante, I misteri di Pompei. Antichità pompeiane nell'immaginario della modernità. Atti della giornata di studio, Pavia, Collegio Ghislieri, 1 marzo 2007 Pompei: Flavius, 2008 9788888419466.

[279] Fu l'organizzatore delle *Biennali calabresi d'arte e di artigianato* di Reggio Calabria fino al 1947 dove garantì la partecipazione di artisti e artiste conosciute durante il periodo napoletano. Durante la guerra divenne direttore onorario del Museo Provinciale di Catanzaro.Nel 1919 si trasferì a Reggio Calabria come titolare del *Regio istituto magistrale* e aprì una bottega d'arte per valorizzare gli artisti calabresi. Fondò nel 1920 istituì la Prima Mostra Calabrese dell'arte Moderna. Lavorò accanto all'artista Francesco Jerace e fondò nello stesso periodo l'"Istituto d'arte di Reggio Calabria" cui fece seguito il "Liceo artistico" ed il Museo nazionale della Magna Grecia nella stessa città. Nel 1921 fondò la *Scuola serale dell'arte "Mattia Preti"*, intorno alla quale ruoteranno gli artisti più importanti della Calabria. Da L. Birotto, *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria.*, Reggio Calabria, Iiriti, 2014, pp. 20-21

[280] G. Tobia Flora, Enrico Salfi, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 89 (2017).

[281] Studiò all'Accademia Albertina di Torino. Dopo aver conosciuto Alfredo D'Andrade nel 1863 aderì alla "scuola di Rivara", un gruppo di pittori piemontesi che dipingeva paesaggi *en plein air*. Negli anni seguenti, si dedicò ancora alla pittura del paesaggio, come quello della Valsesia, portando avanti una ricerca personale sulla luce e la resa dell'atmosfera. Suoi soggetti preferiti erano le figure che ritrovava nelle sue montagne piemontesi. Nel 1870, Pastoris espose a Parma l'opera *Incamminiamoci*. Incise l'opera *Viadotto di Comba Oscura (Traforo delle Alpi)* sulla base del dipinto di Carlo Lovera.Nel 1873 ottenne

l'incarico di Soprintendente delle Scuole di Disegno Professionale di Torino.In occasione dell'Esposizione generale italiana del 1884 fu impegnato nell'esecuzione della decorazione pittorica del Borgo Medievale di Torino; Pastoris fornì anche i disegni preparatori del Padiglione della Città di Torino. Da *Biografia di Federico Pastoris di Casalrosso*, su *http://www.borgomedioevaletorino.it*, URL consultato il 17-09-19.

[282] Matteo Piccioni, *Federico Pastoris*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81 (2015).

[283] A. De Gubernatis. *Tipe dei Successori*, Le Monnier, 1889, p. 461.

[284] M. Carrera, *L'antico e l'Esposizione Internazionale del 1883, il Frigidarium di Alessandro Pigna e la Cleopatra di Masini*, Artisti dell'Ottocento: temi e riscoperte, Roma, 2014.

[285]http://www.galleriaartemodernaroma.it/it/percorsi/percorsi_per_sale/piano_primo_i_molteplici_aspetti_della_figura/f
rigidarium, URL consultato il 17-09-19.

[286] Raffaele Calzini, *Cesare Tallone*, Enciclopedia Italiana (1937).

[287] G. Tallone, *Cesare Tallone*, Electa, 2005.

Conclusioni

Il legame che si è voluto studiare tramite il riflesso dell'opera di Alma Tadema in Italia mi ha permesso di percorrere approfonditamente una connessione ed un'influenza trasposta generalmente e rispettivamente dall'ambiente anglosassone a quello italiano e viceversa, creando così un legame fra territori e culture differenti, impensabile prima dell'Unità.

Le premesse che favoriscono il costituirsi di questo ponte fra culture che consente lo scambio ed il confronto reciproco, sono ricordate da Luca Minnella e Manuel Carrera essere ricercate nel Grand Tour e nel viaggio in Italia ancora in voga nella seconda metà del XIX secolo. Come sostiene Minnella, per quella raffinata e sempre più cosmopolita classe di artisti borghesi, soggiornare in Italia al fine di studiare, assimilare e reinterpretare l'arte classica antica fu un valore irrinunciabile fino alla scomparsa di quel mondo, avvenuta con lo scoppio della prima guerra mondiale. Conseguentemente i numerosi soggiorni che gli artisti italiani fecero a Parigi e nelle capitali dell'Europa settentrionale e centrale come Londra, Vienna, Monaco e Berlino furono sede in cui gli artisti ebbero modo di assumere e recepire i modelli visivi che gli altri territori stavano creando. Lo scambio fu reciproco grazie a questi costanti spostamenti di un'Europa cosmopolita votata alla rielaborazione della classicità greco-romana.

La terza premessa è indirizzata verso l'orizzonte visivo che il naturalismo ed il positivismo avevano lasciato in tutta la cultura artistica europea: infatti la pittura di genere di gusto archeologico si sviluppò per mezzo di una straordinaria ed inedita osservazione scientifico-oggettiva dei reperti antichi. Nulla era inventato da zero o vagheggiato come nella generazione dei romantici: ogni artista di questa corrente pittorica costruiva l'opera da un punto di partenza oggettivo, solido, storico, archeologico ed è questa una delle più importanti rivoluzioni avvenute nelle belle arti del XIX secolo. Lo stesso estetismo decadente dovrà molto all'eredità che l'assimilazione visiva di natura positivista gli aveva lasciato: tutto si basava sempre su un "purovisibilismo" formale che solo la matrice del positivismo aveva potuto generare.

La ricezione di questi modelli da parte dei pittori italiani avvenne in particolare tramite due percorsi fondamentali: la letteratura di Gautier e l'estetismo di Alma Tadema, infatti il modello letterario citato è la radice da cui si sviluppa la visione dello storicismo decadente premonitore di quello che sarà la stagione dell'estetismo internazionale. Su questo orizzonte segue immediatamente il capolavoro della *Salammbò*[288] di Gustave Flaubert che

costituisce, assieme all'opera di Gautier, l'unione poetico-letteraria tra estetica e archeologia. Entrambi aprono una visione estetizzante del Mediterraneo antico che, tanto nel contesto italiano quanto in quello europeo, viene assorbito con grande rapidità dalla pittura e dall'immaginario visivo degli artisti.

Per quanto riguarda Tadema la sua poetica fu davvero molto ammirata in Italia, ma non meno influente fu quella morelliana. Sappiamo che i due maestri intrattennero un ricco rapporto epistolare e di scambio fotografico di reperti archeologici.

Impensabile accennare alla costituzione di questi rapporti senza citare l'influenza del teatro: tutto il grande Ottocento pittorico legato allo storicismo, fu enormemente legato allo sviluppo della scenografia e dei costumi che gli artisti potevano copiare dal vero fin dagli anni della formazione accademica. Molti di questi si avvalevano di importanti collaborazioni con i teatri e sovente lavoravano loro stessi come costumisti e scenografi, potendo nel tempo collezionare pregiatissimi corredi di scena nei loro studi di pittura: è possibile citare gli esempi di maestri come Siemiradzky[289], Fortuny[290], Erulo Eroli[291], Morelli, Franz von Lenbach[292], Muzzioli, Gerôme, Benjamin Constant[293] e lo stesso Alma Tadema che progettò costumi e scenografie per i grandi teatri di Londra.

In termini filologico-espressivi questo sentimento mitico di nostalgia dell'antico espresso dalla corrente neopompeiana si traduce nei dipinti tramite lo studio erudito dell'archeologia, la fotografia, i viaggi ed il rapporto con il mondo del mercato antiquario. L'erudizione archeologica è una qualità che delinea l'alto profilo intellettuale di molti maestri della pittura storicistica, la loro conoscenza della materia fu un fattore fondamentale per la genesi della qualità espressiva delle opere pittoriche che oggi ammiriamo[294].

Lo studio dell'arte antica, per molti di questi artisti, proseguiva di pari passo anche con la pianificazione di viaggi in tutto il Mediterraneo, vicina alla tendenza orientalista o addirittura sovrapposta come dimostrano Morelli, Ciseri[295], ma anche Sartorio con le sue raffinatissime incisioni per l'illustrazione dei Vangeli in cui utilizzò molti elementi dell'architettura dei templi dell'antico Egitto e dei siti archeologici visitati tra la Palestina e la Siria. Alma Tadema rimane un esempio fondamentale se si pensa al *Funerale del primogenito del Faraone*[296]. Un altro grande artista che pianificò viaggi di ricerca e studio filologico nel vicino oriente è Jean Leon Gerôme: nelle sue peregrinazioni tra Egitto, Palestina e Anatolia ebbe modo di registrare un'eccezionale quantità di dati legati alla storia dell'arte antica

e poi islamica di quei paesi e trasmetterli in tutta Europa.

Tornando a Tadema, importanti furono i suoi viaggi in Italia durante i quali passava intere giornate a disegnare tra gli scavi di Pompei ed Ercolano, ci sono infatti disegni eccezionali che documentano la sua attività di disegnatore di reperti. Dai diari e da altre testimonianze scritte sappiamo che l'artista olandese componeva lo studio di molte sue opere a soggetto pompeiano direttamente tra le rovine di Pompei, non solo per trarre ispirazione, ma per utilizzare direttamente il dato filologico che l'archeologia gli forniva sul posto. Si trattò di una grande rivoluzione che soltanto l'Ottocento positivista poteva fornire a questa nuova generazione di artisti eruditi.

Spostando l'attenzione sugli artisti italiani è possibile notare che il sentimento di nostalgia che anima le loro composizioni pertiene al grande clima culturale dell'Europa romantica ma che con la metà del XIX secolo si trasforma in una grande indagine scientifica sull'antichità. E' il positivismo che determina questo percorso e che fa coincidere la nascita della storia dell'arte con la genesi della Scuola di Vienna, tuttavia la pittura dello storicismo italiano sembra essere meno intrisa di questo senso di nostalgia forse perché la civiltà italico-latina era essa stessa il soggetto di tale indagine rispetto al sentimento della pittura mitteleuropea e anglosassone. (Minnella)

Ciò può essere dimostrato da un confronto fra la produzione dei nostri pittori con quelli britannici: in questi ultimi è possibile notare una grande suggestione visionaria, struggente, che in Italia non c'è poiché qui la pittura di genere a soggetto archeologico ha abbracciato una felice dimensione scenografica dall'innovativo taglio visivo e compositivo. Non a caso proprio nell'ultimo trentennio del 1800 sono stati gli artisti italiani ad assorbire modelli e soluzioni dalla pittura nord europea e non viceversa, quest'ultima dedita al soggiorno in Italia per studiarne il patrimonio ma disattenta ai modelli pittorici italiani.

«Il sentimento visionario della storia» come lo definisce ancora Minnella, ad ogni modo ha in Ciseri e Maccari due degli interpreti italiani più importanti che con le loro opere tra cui *l'Ecce Homo* (Palazzo PItti, Firenze) e *Attilio Regolo parte per Cartagine* (Palazzo Madama, Roma) fungono da esempi pur essendo ancora relegati alla generazione che precede il decadentismo e rappresenta la grande pittura accademica istituzionale di soggetto storico.

Rimangono poi la fotografia ed il mercato antiquario: l'uso della documentazione fotografica divenne sempre più importante per questi

artisti, che, come nell'esempio di Morelli, crearono delle grandi fototeche personali che servivano costantemente come strumento di lavoro. Tale pratica era utilizzata nei musei e nei viaggi e si accostava all'instancabile ed "eroico" disegno dal vero. Non bisogna dimenticare, inoltre, il grande ruolo che la fotografia ebbe nella ricostruzione pittorica dell'antichità sia come supporto tecnico che come mezzo espressivo sempre più autonomo in grande dialogo e affinità con la pratica ed il mestiere della pittura. L'uso della fotografia permise in più un veloce scambio di documentazione tra gli artisti stessi oltre che una più rapida divulgazione (anche grazie alle riviste d'arte e cultura dell'epoca) per tutti coloro che non potendo recarsi sul posto potevano adesso osservare e studiare dal proprio studio. Il caso di Morelli è forse il più eclatante poiché uno dei più grandi maestri dell'orientalismo visionario e biblico non lasciò mai le coste partenopee per il medio oriente. (Carrera)

IL mercato antiquario farorì gli scambi e le innovazioni alla stessa maniera con grandi collezionisti e mercanti che veicolavano il gusto del pubblico e cercavano di seguirne il flusso.

Concludo con alcune parole di Alma Tadema riguardo l'Italia in una lettera a F.G. Stephens[297] del 1878 in cui descriveva così la sua ammirazione per la penisola: «Aranci e limoni, olive e fiori primaverili, gente bruna baciata dal sole, giovani e vecchi, talvolta veramente magnifici. Belle arti e antichità»[298].

Note alle conclusioni:

[288] Opera pubblicata nel 1862 e ambientata nella città di Cartagine durante la Rivolta dei mercenari del III secolo a. C. Da Flaubert, G. (2011), *Salammbô*, Flammarion.
[289] Pittore polacco caratterizzato da una monumentale arte accademica. È particolarmente conosciuto per la produzione di dipinti ambientati nel mondo antico greco-romano e del Nuovo Testamento, che si trovano attualmente nelle gallerie nazionali della Polonia, dell'Ucraina e della Russia. Molti dei suoi quadri ritraggono immagini dell'antichità, spesso scene pastorali, oppure rappresentano la vita dei primi cristiani. Ha dipinto anche quadri a tema storico e biblico, paesaggi e ritratti. Tra le sue opere più note si ricordano anche il monumentale sipario per il teatro dell'opera di Leopoli e quello per il teatro Juliusz Słowacki di Cracovia. Da Stanisław Lorentz, *The National Museum in Warsaw: painting*, Arkady Publishers., 1990, p. 50.
[290] Si dedicò alla pittura, all'incisione, alla scenografia, alla scenotecnica e illuminotecnica, alle arti applicate. Concepì inoltre creazioni di moda: recuperando l'abbigliamento greco, le stampe di Morris e motivi decorativi catalani, Fortuny creò uno stile caratterizzato da lunghe tuniche (*Delphos*) realizzate con tessuti leggeri lavorati a sottilissime piegoline: a lui si ricollega l'ideazione della plissettatura, con il relativo brevetto nel 1909. Fortuny è il fondatore dell'omonima azienda Tessuti Artistici Fortuny srl che tutt'oggi è attiva e produce i tessuti con le stesse tecniche e gli stessi macchinari ideati dall'inventore. Fece parte del gruppo di 27 artisti che a Venezia contribuirono alla decorazione della valigia di cartone che radunò attorno a sé l'Ordine de La Valigia. Da P. Pistellato, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, I, *1900- 1945*, Milano 1992, II, pp. 893 s. e ad Indicem.
[291] Dopo aver appreso le tecniche di lavorazione della ceramica, della vetrata policroma a gran fuoco e dell'arazzo, aprì uno studio a Roma. Nel 1883 entrò nella Associazione degli Acquarellisti romani, di cui fu presidente dal 1909 al 1911. Nel 1892 fu ammesso all'Associazione artistica internazionale e nel 1903 fondò, con altri, l'Unione degli artisti con lo scopo di tutelare la categoria nei confronti della committenza pubblica. Dal 1904 mantenne stretti rapporti con il gruppo dei XXV della campagna romana ed espose assiduamente con la *Società degli amatori e cultori di belle arti*. Da L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma, 1909, pp. 286, 416.
[292] Pittore tedesco, specializzato in ritratti. Ha compiuto viaggi di studio in Italia e in Fiandra, assimilando l'arte di Tiziano, del Giorgione e dei pittori fiamminghi del Seicento. Realizzava copie di tele celebri.[1] A Roma, dove si fermò nel 1858-1859, era in compagnia di Karl Theodor von Piloty, che era stato suo maestro all'Accademia. Tornò a Roma nel 1863-1864, per eseguire su commissione copie di quadri famosi e celebrati. Per un breve periodo fu anche a Madrid, per copiare tele di Velazquez. Da M. Valsecchi, *I paesaggisti dell'800*, Milano, Electa-Bompiani, 1972 p. 319, tav. 222.
[293] Scrittore e politico francese di origine svizzera. Dopo aver vissuto durante l'infanzia l'epoca del Terrore rivoluzionario francese, scrisse un pamphlet nel 1796 intitolato *La forza del governo attuale della Francia*, seguito nel 1797 da altri due scritti degni di nota: *Le reazioni politiche* e *Gli effetti del Terrore*. Nel 1813 scrisse il libello antinapoleonico *Lo spirito di conquista e dell'usurpazione* che gli permetterà di rientrare sulla scena politica in seguito alla caduta di Napoleone nella battaglia di Lipsia. Nel 1819 declamò il famoso discorso *La libertà degli Antichi paragonata a quella dei Moderni*, che gli valse l'elezione alla Camera dei deputati. Con questo discorso egli si inserì nella scia dell'annosa *querelle des Anciens et des Modernes* risalente al XVII secolo. Da Constant, B. (1988). *Constant:*

political writings. Cambridge University Press.

[294] F. Zeri, Conferenza presso l'Accademia di S. Luca, 1992, su Zeri, su https://www.youtube.com/watch?v=9c2u- 4y9GRw, URL consultato il 20-09-19.

[295] Nel 1853 il pittore aprì una propria scuola di pittura a Firenze e nel 1852 fu nominato professore all'Accademia per l'insegnamento superiore. In seguito al riordinamento post - unitario delle Accademie e del patrimonio artistico italiano affidato a eruditi ed artisti coordinati da Giovanni Battista Cavalcaselle, Antonio Ciseri, nel 1874, schierato di fatto con l'Accademia di San Luca che aborriva queste innovazioni, realizzò una feroce caricatura dello stesso Cavalcaselle che rientrava nella linea portata avanti della rivista satirica *Il Cassandrino* attraverso disegni e testi satirici, decisamente contro ogni innovazione. Da AA. VV., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2007, pp. 26, 153, 174.

[296] Conservazione: Rijksmuseum, Amsterdam.

[297] Frederic George Stephens (1828 –1907) è stato un critico d'arte inglese e uno dei due membri "non artisti" della confraternita dei Preraffaelliti. Frequentò la University College School di Londra. Nel 1844 entrò nella Royal Academy dove incontrò John Everett Millais e William Holman Hunt. Entrò in contatto con la confraternita dei preraffaelliti nel 1848, posando spesso come modello nei quadri; come in *Ferdinand Lured by Ariel* di Millais nel 1849 e *Jesus Washing Peter's Feet* di Ford Madox Brown tra il 1852 e il 1856. Da M. D. Sachko. *Stephens, Frederic George*, *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press.

[298] E. Querci, *Alma Tadema*, Giunti, 2007, p.45.

Bibliografia

Albertazzi, S., 2012, *Belli e perdenti: antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Armando Editore, Roma;
Alonge, R., Perrelli, F., 2012, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet, Torino;
Andreoli, A., Lorenzini, N., 1892, *Peccato di Maggio, Intermezzo di Rime*, Sommaruga, Roma;
Andreoli, A., Lorenzini N., 2001, *G. D'Annunzio*, *Scritti Giornalistici, Pagine sull'Arte,* Einaudi, Bologna;
Andreoli, A., 1996, *Gabriele D'Annunzio. Scritti giornalistici 1882-1888*, Mondadori, Milano;
Andreoli, A, 1996, D'Annunzio, G., *Un poeta d'autunno*, «Tribuna», ottobre 1887, in *G. D'Annunzio, Scritti giornalistici* 1881-188, Mondadori, Milano;
Antonucci, G., 1995, D'Annunzio, G., *Tutto il teatro I*, Newton & Compton, Roma;
Aurini, R., 1952, "Palizzi Filippo, in Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo", vol. I, *Teramo, Ars et Labor,* ora in Nuova edizione a cura di Eugeni, F., Ponziani, L., Sgattoni, M., 2002, Colledara, Andromeda editrice, Teramo, IV, 301-321;
Barringer T., Rosenfeld J., 2014, *L'Avanguardia Preraffaellita* in Smith, A., Beatrice, L., *I Preraffaelliti.L'utopia della bellezza*, 24 Ore Cultura, Torino;
Barrow, R. J., 2004, *Lawrence Alma Tadema*, Phaidon press, Hong Kong;
Bassani, E., 1977, "Gli oggetti figurati della collezione Gessi", *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 32, 1, 29-46;
Bellinzoni, L., 1883, *Guida Critica all'Esposizione*, fratelli Treves editori, Roma;
Benedetti, M. T., 2001, Frezzotti, S., & Upstone, R. (Eds.), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, Mondadori Electa, Milano;
Bennet, M., 1984, "An Early Drawing for 'The Tempest' by Everett Millais", *Burlington Magazine*, 126;
Bertani, M. G., 2014, "Gli ultimi giorni di Pompei ei primi passi della decima Musa: l'antico sulla pagina e sullo schermo (nel 1908)", *Dionysus ex Machina*, 5, 311-349;
Moormann, E. M., 2010, "Renzo Cremante, I misteri di Pompei. Antichità pompeiane nell'immaginario della modernità", *Atti della giornata di studio,*

Pavia, Collegio Ghislieri, 1 marzo 2007, Flavius, Pompei;
Bertini, G., 1881, Fondazione artistica Poldi Pezzoli, Catalogo generale, Milano;
Birotto, L., 2014, *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria.*, Iiriti, Reggio Calabria;
Boime, A., 1993, *The art of the Macchia and the Risorgimento: representing culture and nationalism in nineteenth- century Italy*, University of Chicago Press, Chicago;
Bontempi, P., 1959, "Le tradizioni popolari in Abruzzo", *Lares*, 25, 335-338;
Bottai, M. S., 1998, *La pittura di Sir Edward Burne-Jones e le sue fonti letterarie*, Università La Sapienza, Roma;
Brook, C., 2000, *Giacinto Gigante*, Dizionario Biografico degli Italiani - 54.
Brown Price, A., 2010, *Pierre Puvis de Chavannes. The Artist and his Art*, 1, Yale University Press, New Haven e Londra;
Brugnoli, G., 1970, *Venanzio Fortunato, Onorio*, Enciclopedia Dantesca;
Bucarelli P., 1935, *Eleuterio Pagliano*, Enciclopedia Italiana Treccani;
Burke, D. B., 1981, *In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement*, New York: Metropolitan Museum of Art, New York;
Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire, 2007, *The Home of The Briar Rose. The Most Complete Cycle of Paintings by Edward Burne-Jones*, Victorian Art in Britain, in Internet Archive;
Calzini, R., 1937, *Cesare Tallone*, Enciclopedia Italiana;
Cajumi, A., 1934, *Prosper Mérimée*, Enciclopedia Italiana;
Calcaterra, C., 1944, *Introduzione a G. Gozzano* in *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna;
Callari, L., 1909, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Loescher, Roma;
Capra, C., 2004, *Storia Moderna*, Le Monnier, Milano;
Castelnuovo, E., Pirovano, C., 1991, *La pittura in Italia - L'Ottocento*, Electa, Milano;
Catalogo delle esposizioni riunite della società Amatori e Cultori di Belle Arti e dell'associazione Acquarellisti, 1899, Premiata Tipografia D. Squarci, Roma;
Carrera, M., 2014, "L'antico e l'Esposizione Internazionale del 1883: il 'Frigidarium' di Alessandro Pigna e la 'Cleopatra' di Girolamo Masini", nel catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna *Artisti dell'800, Temi e riscoperte* a cura di Virno, C., De Luca Editori d'Arte, Roma;
Carrera, M., 2014-2015, *Artisti britannici a Roma (1883-1913) presenze*,

scambi e influenze sulla ritrattistica italiana, La Sapienza, tesi di dottorato, Roma;
Carrera, M., 2017, *Temi dell'Oriente tra realtà e fantasia alle esposizioni italiane dell'Ottocento,* GAM MANZONI, Milano;
Caryle, T., 1999, *Cartismo*, Liberilibri, Macerata;
Catalogo Generale Ufficiale Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, 1883, Forgotten books, Classic reprint series;
Ceschi, P., 1963, *Alfonzo Balzico*, Dizionario Biografico degli Italiani, 5;
«*Chameleon*», 1894, Harvard College Library, Cambridge, n.inv. 642718277, Londra;
Cimini, M., 2009, *Il bisogno del sogno: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario*, «Studi medievali e moderni», 26 (2);
Clutton Brock, A., 1913, "Alma Tadema", *The Burlington Magazine for Connoisseurs, Jstore*, 22, 119, 285-287;
Colasanti, A., 1923, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, Milano – Roma;
Cooper, R., 1981, "The Relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and Painters before Raphael in English Criticism of the Late 1840s and 1850s", *Victorian Studies*, 24, 4, 405-438;
Constant, B., 1988, *Constant: political writings*. Cambridge University Press, Cambridge;
Cretella, C., 2012, "Elizabeth Siddal: ritratto della musa da giovane" In *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (2012), «Alciber»*, 389-407;
Chisholm, H., 1911, *Ebers, Georg Moritz,* Encyclopedia Britannica (11ª ed.), Cambridge University Press, Cambridge;
Cuypers, C., Schwartz, G., 1976, "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art", *EEUWSE NEDERLANDSE SCHILDERKUNST: Een zestal studies, «Jstore»*, 27, 19de, 73-90;
D'Agostino, N., 1984, *William Shakespeare Amleto*, Garzanti editori, Atto IV, scena VII, 211;
D'Annunzio G., 1896, *Le vergini delle rocce*, Fratelli Treves Tip. Edit., Milano;
D'Annunzio, G., 1987, *Trionfo della Morte,* Mondadori, Milano;
D'Annunzio, G., 1989, *Il Piacere,* Mondadori, Milano;
De Caro, S., Querci, E., Sisi, C., 2007, *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, catalogo mostra Napoli, Electa, Milano;

Decavele, J., et al., 2015, *Belgium*, Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, Oxford;
De Gubernatis, A., 1889, *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*, Le Monnier, Milano;
De Gubernatis, A.., 1889, *Tipe dei Successori*, Le Monnier, Milano;
Deschamps, S. A., 1936, Rops Félicien, Enciclopedia Italiana;
De Ruggiero, G., 1934, *La formazione dell'Impero britannico*, in L'Europa nel sec. XIX, Padova, 477-513;
De Sanctis G., (1900), *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma;
Di Giacomo, S., 1905, *Vincenzo Gemito: la vita, l'opera*, A. Minozzi, Napoli;
Dini, F. (Ed.), 2002, *I Macchiaioli: opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, Pagliai Polistampa, Firenze;
Dixon N., 2010, "From Georgian to Victorian", *History Review*, 68, 34-38;
Ebers, G., 1886, *Lorenz Alma Tadema: His Life and Works*. WS Gottsberger, New York;
Enciclopedia italiana Treccani, 1919, voce *Pompei*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 308-349;
Felice, F., & Niccolini, A., 2013, *La Pompei di fine'800 nella Pittura Di Luigi Bazzani*, catalogo della mostra, Napoli;
Flaubert, G., 2011, *Salammbô*, Flammarion, Paris;
Fonio, G., 2007, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Costa & Nolan, Milano, 379;
Franco, F., 2012, *Giovanni Muzzioli*, Dizionario Biografico degli Italiani, 77;
Galasso, G., 1990, *Benedetto Croce, Estetica*, Adelphi, Torino;
GAMG, catalogo opere online, Comune di Ferrara. GAM, catalogo online, Roma;
Giambi, S. D. P., 1992, *Adolfo De Carolis: il piacere dell'arte*, Pitti arte e libri, Firenze;
Gibbon, E., 1776-1789, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Strahan & Cadell, Londra;
Gibellini, P., Fugazza, S., 1986, G. D'Annunzio, *Pagine sull'arte*, Abscondita, Milano;
Gibellini, P., D'Annunzio, G., 2010, *Il libro segreto*, BUR Rizzoli (RCS Libri), Milano;
Gigli, L., 1979, *Cellini Giuseppe*, Dizionario Biografico degli Italiani, 23;
Gillet, L., 1931, Théophile Chasseriau, Enciclopedia Italiana;
Ginex, G., 2006, *Storia di una collezione d'arte. La Raccolta Eugenio*

Balzan, Lugano;
Giovanola, L., 1912, "Giuseppe Maldarelli", *Emporium*, XXXVI, 396–397;
Girouard, M., 1981, *A return to Camelot, The Wilson Quarterly (1976-)*, *5*(4), 178-189;
Golinelli, P., 2015, "Creatività e patologia in Melancholia di Lars von Trier", *Rivista di Psicoanalisi*, 61(1), 185-195;
Gullace, G., 1987, "D'Annunzio teorico dell'arte e della critica", *Annali d'italianistica*, 5, 21-41;
Hales, S., Paul, J. (Eds.), 2011, *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford University Press, Oxford;
Hanks, D. A., 1983, *The Quest for Unity: American Art between World's Fairs, 1876–1893*, Detroit Institute of Arts, Detroit, 263-64;
Harrison, C., et al., 1998, *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, «Blackwell Publishing»;
Hawksley, L., 2019, *Lizzie Siddal*, Odoya Library, Londra;
Hilton, T., 1971, *I Preraffaelliti*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano;
Himmelfarb, G., 1984, *The idea of poverty: England in the eary industrial age*, Faber & Faber, Londra;
Iacono, D., 2017, *Il medievalismo vittoriano: un sogno d'ordine*, «Academia.edu»;
Jacobelli, L., 2007, *Arria Marcella ricordo di Pompei*, Collana classico Pompeiano, edizioni Flavius, Pompei;
Jacobelli, L, 2007, "Arria Marcella e il Gothic Novel pompeiano" In: Cremante, R., et al. (a cura di), *I misteri di Pompei. Antichità Pompeiane nell'immaginario della modernità*, 53-63;
Jangfeldt, B., 2008, *Axel Munthe: The Road to San Michele*, Bloomsbury Publishing PLC, London;
Johnson, E. P., 2015, *Tekahionwake: E. Pauline Johnson's Writings on Native North America*, Broadview Press, Peterborough;
Jung C.G., 1997 *Opere. Vol. 9\1: Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino;
Kitson, M., Arbore Popescu G., 1998, *La pittura in Europa la pittura inglese*, Mondadori Electa, Milano;
Kotzin, M., 1996, *Pre-Raphaelitism, Ruskinism and French Symbolism*, «Art Journal», 25, 4, 347-350;
Kundera, M., 2004, *I Sipari*, Di Meo Vini ad Arte, associazione culturale Napoli;
Lacouture, A. B., & Breton, J. 2002. *Jules Breton, Painter of Peasant Life*. Yale University Press, New Heavern e Londra;

Landow, G. P., 1980, *The Uses of the Annunciation Scene by the Pre-Raphaelite Brotherhood, Conference on Victorian Medievalism,* University of New York;
Landreth, H., Colander, D. C., 1996, *Storia del pensiero economico*, Il Mulino, Bologna;
Le Pera, E., 2001, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento: dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ);
Levine, N., 1977, *The Romantic Idea of Architectural Legibility Henri Labrouste and the Neo-Grec*, in A. Drexler (ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*, New York;
Lorentz, S., 1990, *The National Museum in Warsaw: painting*, Arkady Publishers, Warszawa;
Lorenzi, G., 2004, *Ugo Ojetti critico d'arte Dal Marzocco a Dedalo, Firenze: Le Lettere*;
Lucchesi, G. 1993, *Carlo Lasinio e le 'scritte' nascoste nelle sue incisioni degli affreschi del Camposanto* in «Bollettino storico pisano» 62, p.385.
Luperini, R., & Tortora, M. (Eds.), 2012, *Sul modernismo italiano*, Liguori edizioni, Genova;
Maas J., 1997, *Victorian Fairy Painting*, Merrell Holberton, London;
Mackay, J., 1995, *The Dictionary of Sculptors in Bronze*, Antique Collectors Club, Woodbridge, Suffolk, England;
Maiuri, A., & Bazzani, L., 1928, *Pompei: Con 14 acquarelli originali di Luigi Bazzani e 193 fotografie*. Istituto geografico de Agostini;
Mammucari, R., 1990, *"I XXV" della Campagna Romana: pittura di paesaggio a Roma e nella sua campagna dall'ottocento ai primi del Novecento*. Edizioni Tra 8 & 9, Velletri;
Mantura, B., Rosazza Ferraris, P., 1988, *Ettore Ferrari: 1845-1929*, Catalogo della mostra tenuta a Latina dal 10 dicembre 1988 al 30 gennaio 1989, Mondadori, Milano;
Marchegiani, C., 2004, "Per il paesaggio e l'arte popolare. Prose, articoli, appelli di Adolfo De Carolis contro la 'distruzione della bellezza'", in *Amor di terra natia. 6 gennaio 1874-2004*, Atti della giornata di studio *Adolfo De Carolis: un artista poliedrico*, a cura di Progetto Zenone, Montefiore dell'Aso, Sala De Carolis, [Fast Edit, Acquaviva Picena];
Mariani, V., 1934, "Cesare Mariani" in *Enciclopedia Italiana*, 22, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma;
Marini, G. L. 2002, "Cesare Uva", in IDEM *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, edizione XIX (2001/2002)*, Umberto Allemandi & C., Torino;

Marini, G., 2011, Le traduzioni incisorie degli affreschi del Camposanto di Pisa e la loro fortuna tra i Preraffaelliti. In: Benedetti, M.T., Frezzotti, S., Upstone, R. (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, Electa, Milano, pp. 176-183.
Martinoli, S., 2007, *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Edizioni Casagrande, Bellinzona;
Martorelli, L., 2005, *Domenico Morelli e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo 29 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), Napoli;
Marucci, F., 1991, *Vittorianesimo*, Il Mulino, Bologna;
Rak, M., 2006, Madame De Staël, *Corinne o l'Italia*,1807, Oscar, Milano;
Mill, J. S., 1923, *Pagine scelte*, Facchi, Milano;
Moffa, C., 2000, *Romolo Gessi*, Dizionario Biografico degli Italiani, 53;
Moretta, M. M., 2017, in Filippo Marino, *Ottocento, Palizzi Filippo*, Vasto Gallery;
Mozzillo, A., 1998, Neogotico pompeiano in *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860*, Napoli;
Munthe, A., 1960, "La storia di san Michele"; citato in Selezione dal *Reader's Digest*, 118;
Nave, A., 2008, "Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore", *Chioggia. Rivista di studi e ricerche*, 125-177;
Nencioni, E., 1923, *Impressioni e rimembranze di Enrico Nencioni*, Le Monnier;
Neret, G., 1995, Prefazione a *Description De L'Egypte***,** Taschen America Llc; 01;
Nicolosi, P., 1959, *I baroni di Taormina*, prefazione di Roger Peyrefitte, Flaccovio, Palermo;
Nifosi, G., 2008, *Arte in Opera, Dal naturalismo seicentesco all'Impressionismo*, Laterza editori, Bari;
Osanna, M., Caracciolo, M. T., Gallo, L., 2015, *Pompei e l'Europa. 1748 – 1943*, catalogo della mostra, MANN, Napoli;
Pater, W., 2011, *The Works of Walter Pater*, Cambridge University Press», Cambridge;
Pesando, A. B., 2015, Nazareni, Preraffaelliti, mito di Dante, confraternite e gilde. In: Dellapiana, E., Montanari, G. (a cura di), *Una storia dell'architettura contemporanea*, Utet, Torino, 194-195.
Petrillo, S., 2012, *Sipari d'Italia Memorie municipali e cronache risorgimentali nei teatri dell'Ottocento*, Futura Edizioni, Perugia, 151-154;
Piccioni, M., 2015, *Federico Pastoris*, Dizionario Biografico degli Italiani – 81;

Piceni E., 1937, *Federico Zandomenghi*, Enciclopedia Italiana;
Pieri, G., 2012, *The Myth of Psyche in the Work of D'Annunzio and Burne-Jones*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 15-31;
Pieri, G., 2004, "The critical reception of Pre-Raphaelitism in Italy", 1878-1910, *The Modern Language Review*, 99, 2, 364-383;
Pieri G., 2004, *D'Annunzio e il preraffaellismo inglese*, Letteratura e arte, 2, 208;
Pieri G., 2009, "D'Annunzio e Edward Burne-Jones: il mito di Psyche tra Preraffaellismo e Decadenza in Italianistica", *Rivista di letteratura italiana», 38, 3, Accademia Editoriale*, Jstor;
Piredda, P., 2010, *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia*, Jstor;
Piscopo, S., 1854, *Descrizione del sipario del Real Teatro di S. Carlo dipinto da Giuseppe Mancinelli*, Stamperia di Salvatore Piscopo, Napoli.
Pistellato, P., 1992, *La pittura in Italia. Il Novecento*, I, *1900-1945*, Mondadori, Milano, II, 893 s. e ad Indicem;
Pittaluga, M., 1948, *La Critica dei salons* (Vol. 1). L'Arco, Firenze;
Possanzini, L., 2010, *Camillo Miola*, Dizionario Biografico degli Italiani, 74;
Povoledo E., 1970, *Luigi Bazzani detto il Bazzanetto*, Dizionario Biografico degli Italiani, 7;
Prettejohn, E., Trippi, P., 2017, *Lawrence Alma-Tadema. At home in Antiquity*, Prestel, 2016, vedi Luca Scarlini, edizione online;
Publio Ovidio Nasone, 2002, *Fasti*, libro V, versi 332 e seguenti, vedi anche Jacqueline, C., *La religione dei romani*, Il Mulino, Bologna;
Pugliatti, T., 2015, Il *simbolismo nella pittura Europa. Dai preraffaeliti all'Art Nouveau*, Magika, Messina;
Quelle & Meyer, 1879, Livius, T., *Ab urbe condita*, Vol. 8;
Querci, E., & De Caro, S., 2007, *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico: Pompei, Ercolano e l'interpretazione della classicità: nella pittura del secondo Ottocento*, Electa, Milano;
Querci, E., 2007, *Alma Tadema*, Giunti, Firenze;
Quinsac, A. P., 1990, Il *divisionismo italiano. Trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*. Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere, Trento;
Rocca, A., 1980, Cronologia in *G. Gozzano, Poesie sparse* in *Tutte le poesie*, Meridiani Mondadori, Milano;
Roux, O., 1908, *Illustri Italiani Contemporanei*, vol. II, Firenze;
Russo, G. (a cura di), 2002, *Francesco Jerace scultore (1853-1937)*, E.d.E.,

Roma;
Sachko, M.D., *Stephens, Frederic George*, *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press, Oxford;
Sanders, A., 2000, *The Short History OF English Literature*, OUP, Oxford;
Sasso, G., 2006, "Il segreto di Keats. Il fantasma della Belle Dame sans merci", *Le sfere*, Pendragon, 105;
Savattieri, C., 2012, *Forme dell'identità nella narrativa modernista: il caso di Zeno*, Liguori, Napoli.
Sborgi F., 1988, "Gabriele D'Annunzio e la cultura figurativa inglese del XIX" secolo, in *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti de Convegno, Mario Solfanelli, Pescara;
Scagliarini, D., Coralini, A., Helg, R. e Sampaolo, V., 2013, *Davvero! La Pompei di fine '800 nella pittura di Luigi Bazzani*, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Area archeologica vesuviana, National Geographic Italia, Bologna;
Schneider, A. R., 1937, *Tissot, James-Joseph-Jacques*, Enciclopedia Italiana;
Soravia L., 1992, *Achille D'Orsi*, Dizionario Biografico degli Italiani, 41.
Standing, P. C., 1905, *Sir Lawrence Alma-Tadema: OM, RA*. Cassell, London;
Sussman, H., 1979, *Fact into Figure: Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ohio State University Press, Columbus;
Tallone, G., 2005, *Cesare Tallone*, Electa, Milano;
Tennyson, A., 1994, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Wordsworth Editions, London;
Tobia Flora, G., 2017, *Enrico Salfi*, Dizionario Biografico degli Italiani, 89;
Tosi, L., 2002, "Tra Accademia delle Belle Arti e Scuola di disegno: l'insegnamento delle arti a Pisa in Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa, 1777-1852)", catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Reale 15 ottobre-15 dicembre 2002), a cura di G. Morolli, ETS, Pisa, 161-171;
Triglia, A., 2013, Plutarco, *Vita di Antonio*, 46 d.C. in *Plutarco vite parallele*, Classici greci, vv.71-74, UTET, Torino;
Troubridge, L., 1966, *Life Among the Trubridges a cura di Jacqueline Hope Nicholson*, Londra;
Turner, J., 1996, *The Dictionary of Art*, 30, Grove, New York;
Scarfoglio, E., 1883, La critica all'Esposizione, "Cronaca Bizantina", 3, 20;
Scotoni, S., 1981, *D'Annunzio e l'arte contemporanea*, SPES, Firenze, 1;
Smith, A., Beatrice, L., 2014, "Preraffaelliti l'utopia della bellezza",

catalogo della mostra (Torino, 19 aprile-13 luglio), 24 Ore Cultura, 2014, 154;
Swanson, V. G., 1990, *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Garton & Company, Milwaukee.
Valsecchi, M., 1972, *I paesaggisti dell'800*, Electa-Bompiani, Milano, 319, tav. 222;
Vagnoli, V., 2012, *Domenico Morelli*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, 76;
Varone, A., 2000, *Pompei, I misteri di una città sepolta*, Roma;
Virgo, G., 2010, "Alcune note sul preraffaellismo crepuscolare di d'Annunzio e Gozzano" In: Oliva, G., Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, 181-188;
Virno, C., Carrera, M., 2017, *Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili*, Giacometti Old Master Paintings, Roma-Napoli;
Verhoogt, R., 2018, *Alma-Tadema's Egyptian dream: ancient Egypt in the work of Sir Lawrence Alma- Tadema. Nineteenth-Century Contexts*, 40(4), 377-395;
Waddington K., 2004, "To stamp out "so terrible a malady": bovine tuberculosis and tuberculin testing in Britain, 1890–1939", *Med Hist*, 48, 1, 29-48;
Warde-Aldam D., 2017, "A nosey parker's paradise in London", *Apollo Art Magazine*;
Wells S., 2000, *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*, Oxford University Press, Oxford;
Wilton A. e Upstone R., Barbara Bryant, 1997, *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts symbolism in Britain 1860 - 1910*, Tate Gallery, Haus der Kunst München, Van Gogh Museum, Amsterdam, Tate publishing, Londra;
Wolffe J., 1997, *Religion in Victorian Britain: Culture and empire*, Manchester University Press, Manchester;
Zeppegno L., Mattonelli R., 1996, *Le chiese di Roma*, Newton Compton, Roma;
Zevi, F., 1996, "La casa del Fauno. Pompei", *Abitare sotto il Vesuvio*, 37-47. Zimmern, H., 1902, *Sir Lawrence Alma Tadema, RA*. G. Bell & Sons.

Sitografia

La Nascita della Tragedia, Nietzche in http://www.filosofico.net/nietzsche.htm, URL consultato il 18-09-19

Dante Gabriel Rossetti's "Mary's Girlhood" in http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/girlhood.html, URL consultato il 18-09-19
Giorgio Sommer, *Biografia* in aeria.phil.uni-erlangen.de, URL consultato il 19-09-19
M. Porfido su *Santeremo Antica*, Francesco Netti, Biografia su http://www.comune.santeramo.ba.it/index.php?id=588, URL consultato il 19-09-19/
Giacinto Gigante e le vedute pompeiane su http://www.italianways.com/i-malinconici-paesaggi-di-giacinto-gigante/, URL consultato il 19-09-19
Giovanni Battista Amendola, biografia e opere su https://www.valutazionearte.it/artisti/amendola-giovanni-battista/, URL consultato il 19-09-19
F. Pezzella, *Artisti dell'agro aversano tra ottocento e primo novecento (1790-1922)*, catalogo della mostra, 2013 su http://www.iststudiatell.org/rsc/art_8n%5Cartisti_agro_aversano.htm, URL consultato il 30-09-19
Palazzo delle Esposizioni, Roma su http://www.centroarte.com/Palazzo%20delle%20esposizioni.htm, URL consultato il 20-09-19
Clements P., *Descrizione della casa di Marco Lucrezio Stabia*, su *AD79 Destruction and Re-discovery*, https://sites.google.com/site/ad79eruption/dramatis-personae/since-the-re-discovery, ultimo accesso URL 17-09-19.
Biografia di *Federico Pastoris di Casalrosso*, su *http://www.borgomedioevaletorino.it*, URL consultato il 17-09-19 Il *Frigidarium* di Alessandro Pigna su http://www.galleriaartemodernaroma.it/it/percorsi/percorsi_per_sale/piano_primo_i_molteplici_aspetti_della_figura/fri gidarium, URL consultato il 17-09-19.
Zeri, Conferenza presso l'Accademia di S. Luca, 1992, su https://www.youtube.com/watch?v=9c2u-4y9GRw, URL consultato il 20-09-19
Pezzella F., *Luigi Pastore, pittore "aversano",* su http://www.iststudiatell.org/p_ext/articoli_pezzella/luigi_pastore_pittore_aversano.pdf, URL consultato il 20-09-19
Boschma C., *Kooi, Willem Bartel van der (1768-1836)*, nel *dizionario biografico* olandese. In http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn2/kooi, URL consultato il 22-09-19.

Ringraziamenti

Ringrazio il professor Giancarlo Gentilini che è stato umanamente una guida ed un sostegno durante gli esordi del mio lavoro, il professor Alfredo Bellandi che ha creduto sin dall'inizio del mio progetto guidandomi con disponibilità e comprensione, Daniele Trisciani, fidato collaboratore informatico, che mi ha aiutata nell'elaborazione virtuale della sala 3D, i ricercatori Luca Minnella e Manuel Carrera che hanno contribuito ed accettato di collaborare al mio lavoro di ricerca.
Un ringraziamento va, inoltre, a mia madre e mio fratello che con il loro dolce sostegno durante la stesura del mio lavoro mi hanno supportata per questo lavoro, come nella vita.
Ringrazio, infine, il mio fidanzato e le persone care che mi sono state accanto in questo percorso di studi senza perdere mai la fiducia in me.

L'obiettivo del saggio è quello di indagare l'influenza del pittore olandese Lawrence Alma-Tadema durante la prima Esposizione Internazionale a Roma nel 1883. Modellando una sala museale virtuale 3D didattica come reinterpretazione moderna del tema neogreco-neopompeo all'interno del Palazzo delle Esposizioni, è evidente come il secondo Preraffaelismo in Italia passi attaverso la figura di Gabriele D'Annunzio, l'associazione In Arte Libertas e riviste come Il Convito, Cronaca Bizantina e Il Fanfulla della Domenica. La poetica di Tadema fu assorbita da una serie di pittori satellite come Domenico Morelli, Luigi Bazzani, Alessandro Pigna, Cesare Tallone, Anatolio Scifoni e Camillo Miola unendo interessi filologici a capricci fantasiosi. La ricostruzione si basa sui documenti Guida Critica all'Esposizione di Luigi Bellinzoni, pubblicata dai Fratelli Treves nel 1883 ed ottenuta con la gentile concessione della Biblioteca Comunale di Rovereto e inoltre sul Catalogo Generale Ufficiale dell'Esposizione, pubblicato da Edoardo Perino a Roma nel 1883.

Alma-Tadema, Esposizione Internazionale, Roma, 1883, Blender, museo virtuale, Neogreco, Neopompeiano, Luigi Bellinzoni, Preraffaellismo, Domenico Morelli, Luigi Bazzani, Alessandro Pigna, Cesare Tallone, Anatolio Scifoni, Camillo Miola

Matilde Lanciani nasce a Macerata nel 1998. Dopo la maturità scientifica, consegue la laurea triennale in Beni Culturali indirizzo storico-artistico presso l'Università degli Studi di Perugia, un estratto della tesi viene pubblicato a febbraio 2020 sulla rivista Archeomatica 3, 2019 dedicata alle nuove tecnologie applicate ai Beni Culturali. Ha acquisito esperienza nel settore dei beni culturali presso Le Gallerie degli Uffizi, il Labirinto della Masone (Parma), la Fondazione Ranieri di Sorbello (Perugia) e la Diocesi di Ascoli Piceno. Ha svolto l'attività di giornalista e collabora come autrice per Artribune, Storiarte, Art Style Magazine, il Sileno Onlus e Framed Magazine. È sceneggiatrice e regista premiata al Festival Internazionale del Cinema di Cefalù e al Festival IncontrArti di MAB Firenze. Attualmente studia Storia dell'Arte a Firenze.

ISBN 979-12-80064-19-6

IL Sileno Edizioni