

I DUE CAPOLAVORI DI HENRYK SIEMIRADZKI:

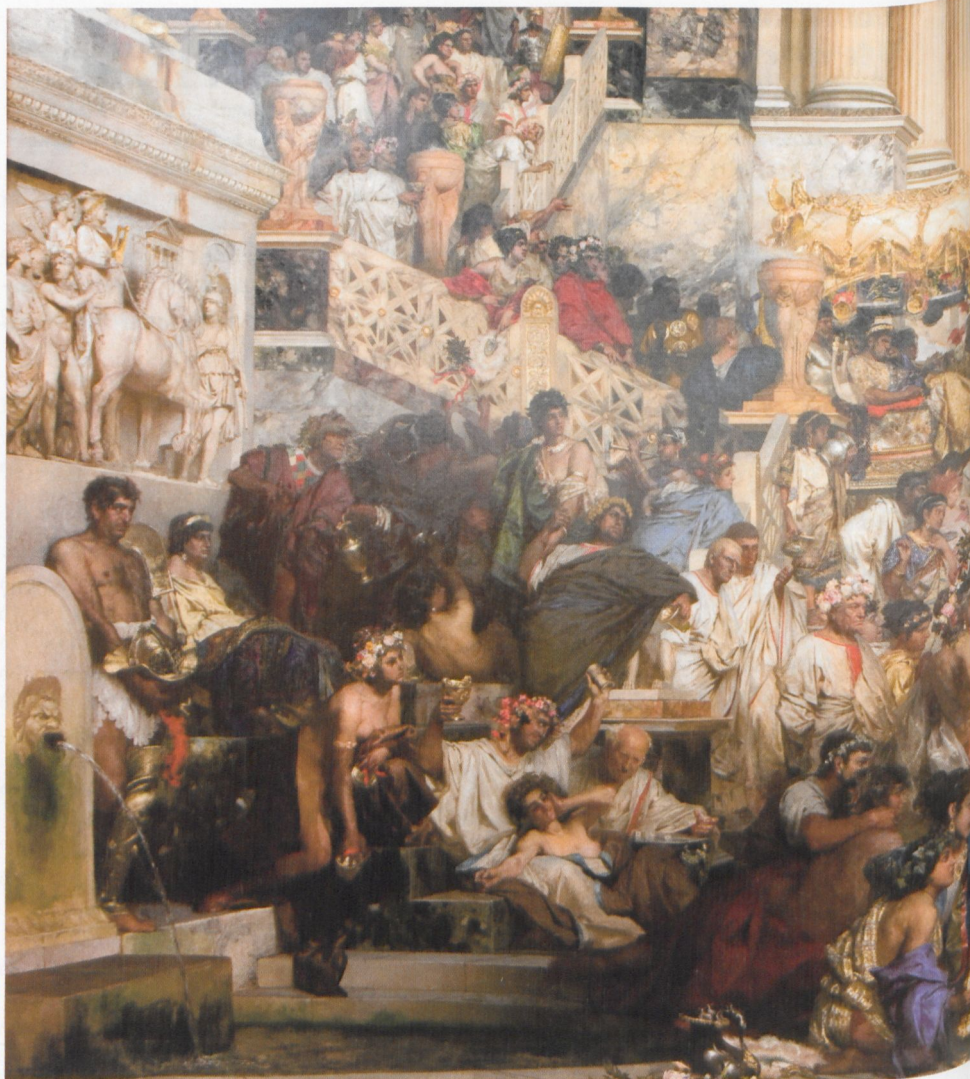
»LE TORCE DI NERONE« E »IL GIUDIZIO DI PARIDE« OVVERO
»IL TRIONFO DI VENERE«

JERZY MIZIOŁEK

»Chi non conosce di nome e di fama il pittore Siemiradzki? Basterà ricordare la profonda impressione prodotta qualche anno fa da quel suo »Supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone«, ch'è senza dubbio uno dei più grandiosi capolavori dell'arte moderna. Giammai il terrore, la pietà, l'entusiasmo della fede erano stati ritratti con maggior efficacia e potenza. Da quel giorno Siemiradzki è diventato celebre. »Il Supplizio dei martiri cristiani« [»Le torce di Nerone«] trovasi ora a Cracovia [fig. 1], e l'autore di esso abita ed ha studio in un grazioso villino in fondo a Via Gaeta, dove S. M. la Regina [Margherita] è andata l'altro giorno a vedere il nuovo quadro, degno in tutto e per tutto del grande artista che la nostra Roma ha l'onore di ospitare«.

Così scriveva il 28 dicembre del 1888 Francesco D'Arcais su »L'Opinione«.¹ La regina visitava quasi tutte le mostre romane del pittore, che di solito avevano luogo nel cosiddetto Acquario (una disinvolta contaminazione tra un ninfeo e un anfiteatro) in piazza Fanti, accanto ai resti dell'»agger« delle mura Serviane.² Qui nel 1892 fu esposto, tra l'altro, il »Trionfo di Venere« che – insieme con il quadro menzionato su »L'Opinione« – sarà discusso nel presente articolo.

Henryk H. Siemiradzki (1843–1902), all'epoca celebre pittore (la sua casa in via Gaeta a Roma era indicata nell'elenco dei monumenti della guida Baedeker e veniva visitata da molti aristocratici, scrittori e artisti), rimane quasi dimenticato, perfino a Roma, dove visse per trent'anni ed eseguì numerosi capolavori, di cui molti raffigurano la grandezza e lo splendore di Roma antica ed esprimono la sua passione per le città vesuviane. Quest'aspetto della sua produzione artistica non è stato finora studiato; anche nelle recenti pubblicazioni l'aspetto archeologico delle opere del Siemiradzki è quasi completamente assente. Nessuno finora si è reso conto che il suo »Giudizio di Paride« raffigura infatti il »Trionfo di Venere« ispirato da una precisa fonte letteraria. Inoltre solo un piccolo gruppo di ammiratori dell'artista conosce i suoi bellissimi quadri raffiguranti »Le future vittime del Colosseo« e »La siesta del patrizio«; anche



1 Henryk H. Siemiradzki: *Le torce di Nerone*, 1876, Cracovia, Museo Nazionale

queste opere saranno brevemente discusse in conclusione del presente articolo. Data la scarsa notorietà di questo pittore, del tutto paragonabile a Lawrence Alma Tadema (1836–1912), che tutt'ora gode di grande fama, si rende necessaria, prima di passare alle sue opere, qualche informazione più dettagliata sul suo conto.



IL PITTORE E LE SUE >GESTA<

Il nostro pittore nacque il 23 ottobre 1843 in una famiglia polacca a Bielgorod vicino a Charkow in Ucraina dove terminò il ginnasio e studiò presso la Facoltà Fisico-matematica dell'Università; in seguito entrò nell'Accademia di Belle Arti

di San Pietroburgo dove si diplomò nel 1870 meritandosi una medaglia d'oro per il quadro »Alessandro il Macedone ed il suo medico Filippo«, nonché una borsa di studio di sei anni all'estero.³ Nel 1871 raggiunse per la prima volta il territorio polacco vero e proprio e visitò Cracovia, da cui rimase notevolmente impressionato e di cui scrisse due lunghe lettere alla madre, trasferitasi in quel periodo a Varsavia.⁴ Nel corso del suo viaggio artistico il pittore prima passò per Monaco di Baviera, dove dipinse »L'orgia romana« (ora presso il Museo Russo di San Pietroburgo), poi si trasferì a Firenze dove trascorse ben cinque mesi.⁵ A Roma arrivò nell'aprile del 1872 e inizialmente cambiò spesso dimora stabilendosi infine in una magnifica villa all'angolo di Via Gaeta con Viale di Castro Pretorio, la quale purtroppo non si è conservata. Dopo la già menzionata »Orgia romana« l'artista dipinse la »Pubblica peccatrice« (1873, Museo Russo, San Pietroburgo), »Cristiani nelle catacombe« (1874, collezione privata) e negli anni 1874-76 »Le torce di Nerone«, ora al Museo Nazionale di Cracovia. Questa grande tela, eseguita nello studio di Via Margutta al numero 5, esposta nel maggio-giugno del 1876 all'Accademia delle Belle Arti di Roma e successivamente alla Mostra Internazionale di Vienna, gli diede subito una fama europea e alte onorificenze.⁶ Con »insolito entusiasmo fu ammirato«, scriveva nel 1883 Gozzoli, »in quasi tutte le capitali e in molte altre città d'Europa; richiamò l'attenzione di tutti i critici d'arte e meritò all'autore tre decorazioni d'Italia, Russia e Francia e la gran medaglia d'onore nell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878«. ⁷ Nello stesso anno Siemiradzki ottenne anche l'onorificenza della Légion d'Honneur.

Il pittore divenne membro di varie Accademie europee: romana, berlinese, stoccolmiense e infine, nel 1898, parigina. Dopo la mostra all'Accademia di San Luca, ottenne l'onorificenza della Corona d'Italia, e nel 1898 il re d'Italia lo nominò commendatore con l'onorificenza di San Maurizio e San Lazzaro. L'artista fu ospite delle più splendide corti europee e del Vaticano. Tra le più grandi opere, oltre a quelle già menzionate, troviamo »Il vaso o la fanciulla« (1878, già Kestnermuseum, Hannover) »La danza tra le spade« (1879-80, Galleria Tretyakov, Mosca), »Tiberio in Capri« (1881, Galleria Tretyakov, Mosca), »Frine alla festa di Poseidone ad Eleusis« (1889, Museo Russo, San Pietroburgo) e »Dirce cristiana« (1896, Museo Nazionale, Varsavia). Siemiradzki, che per tutta la vita si sentì polacco, morì nel 1902 nella sua villa a Strzałkowo vicino a Częstochowa. Già prima della morte la grande fama internazionale del pittore, come successe ad altri artisti accademici, e ad Alma Tadema, cominciò a declinare. Della sua morte però scrissero i giornali, non solo polacchi, ma an-

che stranieri, soprattutto romani.⁸ Quasi ogni libro su Roma capitale ricorda il suo nome, senza però aggiungere altri particolari.⁹ Nella città così amata dal pittore e in cui trascorse trent'anni della sua vita sono rimasti solo quattro suoi dipinti: »Diogene che butta via la sua coppa«, presso la chiesa di San Stanislao, »L'Ascensione del Nostro Signore«, nella chiesa dei padri resurrezionisti in Via San Sebastianello 11,¹⁰ »La notte a Pompei« e »Il ritratto dell'architetto Francesco Azzurri«, entrambi presso l'Accademia di San Luca.¹¹

Finora sono stati pubblicati soltanto: una monografia del pittore di Stanisław R. Lewandowski apparsa nel 1904,¹² una biografia abbastanza recente di Józef Dużyk¹³ e qualche articolo concernente alcuni quadri.¹⁴ Tutte queste pubblicazioni sono scritte in polacco, creando problemi agli studiosi stranieri che di tanto in tanto dimostrano il loro interesse riguardo al pittore. Ultimamente è stata pubblicata una ben illustrata monografia in russo nella quale, però, così come in qualche recente piccola monografia in polacco, non sono presenti osservazioni approfondite riguardo ai due dipinti di cui qui ci occuperemo.¹⁵ Esistono anche delle »sub voci« nei dizionari Thieme-Becker e nel recente »The Dictionary of Art«. Per le mostre di Varsavia nel 1939 e di Łódź del 1968/69 furono raccolte numerose opere provenienti dalle collezioni polacche, ma i relativi cataloghi contengono, salvo brevi prefazioni, soltanto gli elenchi degli oggetti rappresentati.¹⁶ A volte qualche tela di Siemiradzki appare in un vernissage, come ad esempio in quello dedicato alla pittura accademica a Varsavia nel 1998,¹⁷ oppure in un altro collegato alle versioni cinematografiche di »Quo vadis« di Henryk Sienkiewicz.¹⁸ Di conseguenza questo pittore, di classe senz'altro internazionale e di affascinante talento, non ha avuto finora né una mostra monografica esclusiva, né un'elaborazione monografica moderna. Le modeste biografie accessibili nei dizionari e nelle enciclopedie menzionano la Légion d'Honneur assegnata all'artista, ma tacciono sui vari importanti aspetti della sua attività artistica, tra l'altro della sua presenza nelle più importanti pubblicazioni d'arte dell'Ottocento e del primo Novecento.¹⁹ Le qualità della pittura di Siemiradzki e soprattutto la grande conoscenza dell'epoca classica sono senza dubbio pari a quelli rappresentati da Lord Leighton (1803-96) e Alma Tadema, attualmente molto apprezzati non solo dagli inglesi.

Ci sono, tuttavia, piccoli segnali in cui si riconosce un ritorno della fama del pittore. In alcune mostre al Museo Nazionale Archeologico di Napoli e a Siena del 2007, la prima dedicata ad Alma Tadema e l'altra a Luigi Mussini, il nostro artista venne ricordato con parole piene di ammirazione.²⁰ Le sue opere maggiori vengono di tanto in tanto citate nei libri su Nerone e sui temi antichi nella cinematografia.²¹ Eugenia Querci aveva notato che ne »Le torce di Nerone« »in una spettacolare ambientazione architettonica, sorprende il futuro Vittoriano a Roma«. ²² Sia in questo dipinto, che in molti altri si possono trovare numerosi richiami ad opere rinvenute negli scavi a Roma e all'ombra del Vesuvio. Siemiradzki già nell'aprile del 1872, prima del suo trasferimento a Roma, andò a Napoli per osservare l'eruzione del vulcano e per visitare Pompei. Ne lasciò un interessante ricordo nella lunga lettera inviata il 1 maggio 1872 ai suoi genitori.²³ Nell'arco di tre decenni quasi ogni anno venne ad ammirare la Baia di Napoli, gli scavi archeologici ivi condotti e le opere esposte nel Museo Archeologico; alcune di queste appaiono tra l'altro ne »Le torce di Nerone«. Va notato che nella sua villa romana il pittore possedeva numerose opere antiche, tra cui diversi vasi etruschi. Alcuni di questi sono ripresi in molti dei suoi quadri; ne sono esempio »Idillio romano«, (1885, Museo Nazionale, Varsavia), »Alla sorgente« (1886, collezione privata), »Il mercante di vasi« (1882, collezione privata).²⁴

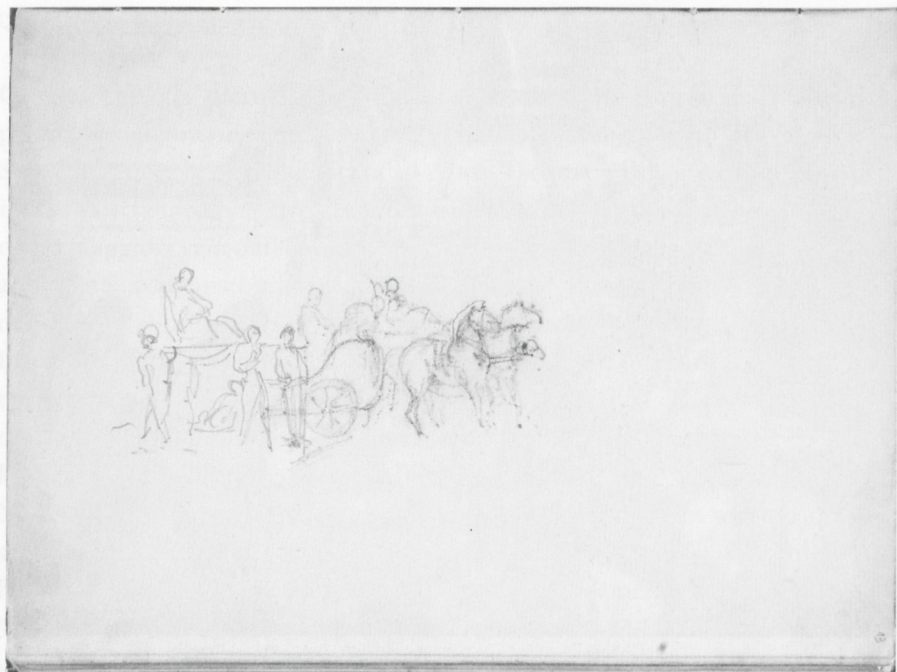
»Ho appena finito«, scriveva Siemiradzki nel febbraio 1877, »il quadro [Le torce di Nerone] e sto già diventando famoso tra i pittori di Roma; mi hanno fatto visita nello studio Morelli e Alma Tadema [...]«. ²⁵ La sua opera diventò famosa prima dell'apertura della mostra, poiché molti venivano a vederla direttamente nello studio. Così scriveva un giornalista, firmato G.L.P., su »La Libertà« il 22 maggio: »Dinanzi a quel quadro, chi abbia il cervello un po' dato all'arte prova un effetto strano: da principio una meraviglia che è quasi confusione, poi un sentimento inavvertito di interessamento che prende a poco a poco la mano sulla curiosità indifferente di chi riguarda; poi un suscitarsi di immagini, un succedersi di idee, una forza segreta che ti costringe, senza quasi che tu te ne avveda, a pensare, e che ti fa dire per tutta conclusione: questo quadro è un poema! [...] Alla conclusione io non so dirvi altro: peccato che il Siemiradzki non sia un italiano!« Una vera e propria ammirazione in tutta Roma e poi in altre città italiane si manifestò quando il grandioso dipinto fu finalmente esposto. Come venne in quell'occasione studiato e ammirato lo



2 Particolare di fig. 1

racconta un pittore senese – Antonio Ciseri: «[...] io e [Luigi] Mussini si saltò la barriera che era davanti al quadro per analizzare da vicino il modo di fare del pittore perché Mussini diceva che nella lettiga di Nerone [fig. 2] vi era sotto l'argento e poi velato». ²⁶ Parole piene di entusiasmo riguardo «Le torce di Nerone» furono pubblicate su «L'Opinione» (no. 135), la «Gazetta d'Italia» (il 11 aprile) e l'«Illustrazione Italiana» (no. 36).

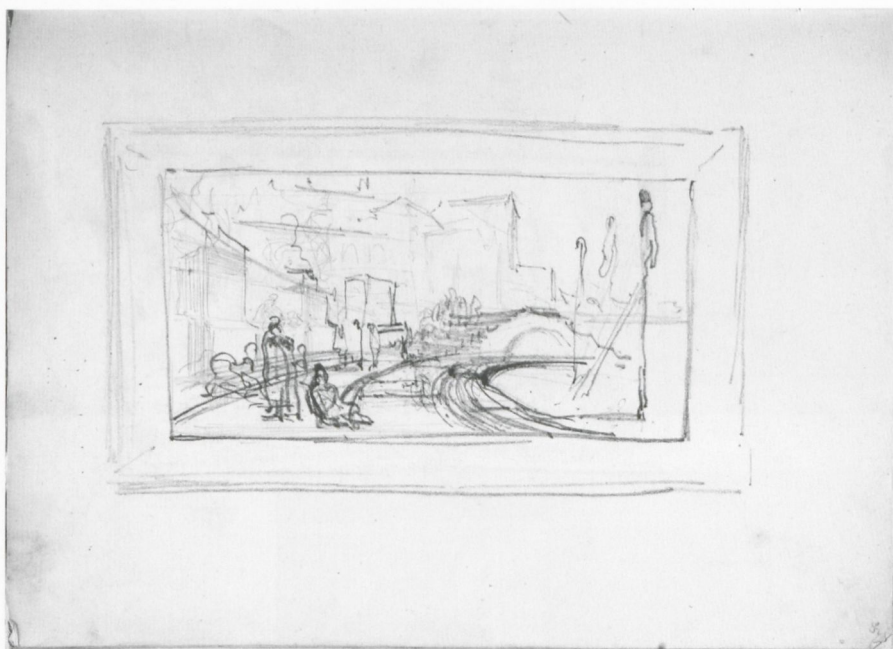
Questo grandioso dipinto (305 × 704 cm), ispirato ad un brano di Tacito (Annali, XV, 44) raffigura il supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone nei suoi giardini, di fronte alla Domus aurea. ²⁷ L'opera dello storico romano ricordava come Nerone, per allontanare da sé il sospetto di essere l'autore del terribile incendio che aveva devastato Roma il 18 luglio del 64 d. C., accusò i cristiani. Questi, costretti a confessare, sottoposti a crudeli supplizi, ormai non più per il reato d'incendio, ma per il loro supposto «odio del genere umano», secondo la testimonianza dello storico, nonostante la loro presunta colpevolezza suscitavano pietà, perché appariva a tutti evidente che erano puniti non per il «bene pubblico», ma per la «crudeltà di uno solo». Tacito scrive:



3 Henryk H. Siemiradzki: *Le torce di Nerone*, schizzo preparatorio, 1874, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N.I. 318 433, carta 42

»In un primo momento furono arrestati coloro che confessavano la loro fede, poi, su loro denuncia, moltissimi altri furono giudicati colpevoli non tanto del delitto di incendio quanto di odio per il genere umano. E alla loro morte si accompagnò anche il dileggio: furono coperti di pelli ferine e fatti sbranare dai cani oppure vennero crocifissi o arsi vivi, perché come torce servissero da illuminazione notturna, dopo il tramonto del sole. Nerone aveva offerto i suoi giardini per un simile spettacolo, mentre dava giochi nel circo e, vestito da auriga, si mescolava alla plebaglia o partecipava alle corse ritto su un cocchio. Perciò essi, benché si fossero macchiati di colpe e meritassero le pene mai viste loro inflitte, suscitavano compassione perché venivano sacrificati non in vista del bene comune, ma per soddisfare la crudeltà di uno solo«.²⁸

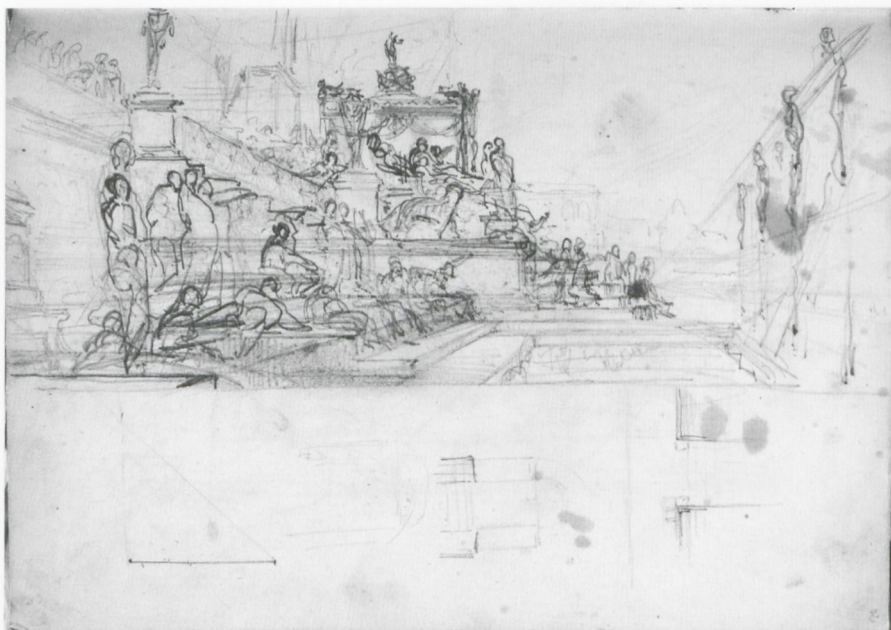
Nel suo dipinto Siemiradzki si concentrò soprattutto sulla rievocazione del tetto e magnifico splendore della corte neroniana, che tra libagioni e mol-



4 Henryk H. Siemiradzki: *Le torce di Nerone*, schizzo preparatorio, 1874/1875, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N. I. 318 433, carta 35

lezze di ogni genere si appresta a godere il terribile spettacolo. Il quadro è una specie di pantomima del lusso e rappresenta tutte le categorie e tutte le classi della società romana d'epoca imperiale. L'ideazione del quadro è durata assai a lungo, come dimostrano i molti disegni preparatori, finora in gran parte inediti, conservati presso i musei di Varsavia e di Cracovia. Tra questi si trova anche un disegno raffigurante Nerone su un cocchio (fig. 3).²⁹ Esistono poi bozzetti su tela, come quello esposto nel 2007 a Siena durante la mostra dedicata a Mussini, che danno la possibilità di capire lo sforzo del pittore per potere creare una visione del tutto originale.³⁰ Siemiradzki, cercando di fare una ricostruzione più suggestiva possibile dei tempi di Nerone, cercò ispirazione tra i monumenti antichi esistenti a Roma, tra gli oggetti rinvenuti negli scavi e nei libri di Luigi Canina.³¹ L'opera di Canina, così come gli altri libri della biblioteca del Siemiradzki si trovano ora presso la Biblioteca dell'Accademia Polacca delle Scienze a Roma.

Grazie alla grande conoscenza dell'arte antica il Siemiradzki dipinse ne «Le torce di Nerone» una visione affascinante, anche se un po' eclettica, dei tempi



5 Henryk H. Siemiradzki: *Nerone su un cocchio*, schizzo preparatorio, 1874, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N. I. 318 433, carta 13

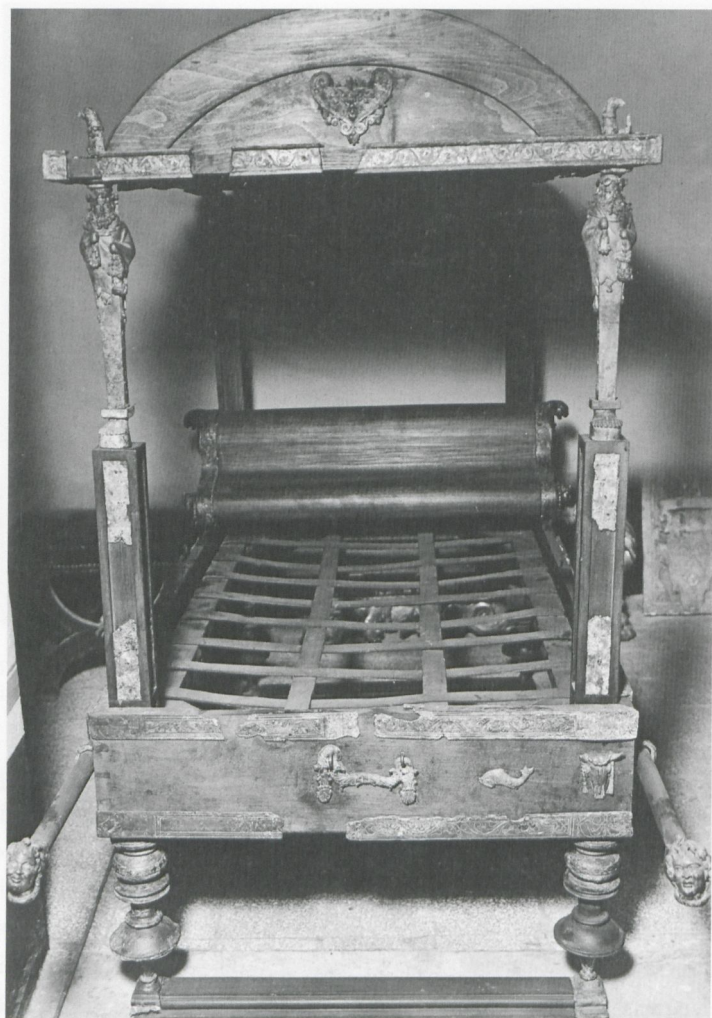
paleocristiani, composta da molti motivi risalenti non solo ai tempi di Nerone e dei suoi predecessori, ma anche ai tempi tardo antichi.³² Accanto alle >citazioni< oltremodo interessanti dal famoso rilievo dell'Arco di Tito appare il richiamo dell'Arco di Costantino con le statue dei Daci del tutto caratteristiche (figg. 6-7) e della lettiga di Nerone, che affascinava Ciseri e Mussini, ispirata ai resti della lettiga recuperata in quei tempi durante gli scavi sull'Esquilino (fig. 8) e con qualche motivo sul baldacchino tratto dall'arte delle città vesuviane.³³ La lettiga, dipinta da Siemiradzki anche nel quadro raffigurante »La Dirce cristiana«, è l'unico oggetto antico di questo tipo pervenuto fino ai tempi nostri. Siemiradzki sicuramente la vide nella ricostruzione di Augusto Castellani; prima venne esposta nel Palazzo dei Conservatori e ora, da qualche anno, si trova presso la Centrale Montemartini. Per creare una visione del lusso tipico dei tempi di Nerone il pittore si servì di numerosi oggetti rinvenuti durante gli scavi a Pompei e ad Ercolano. Qua e là si vedono splendidi >askoi< di Ercolano, armi gladiatorie, due >skyphoi< e qualche bellissima coppa d'argento (figg. 9-10).³⁴ Se nel quadro non fossero raffigurati tutti questi oggetti noti al pittore, grazie alle sue visite al Museo Archeologico di Napoli e a qualche



6 Particolare di fig. 1

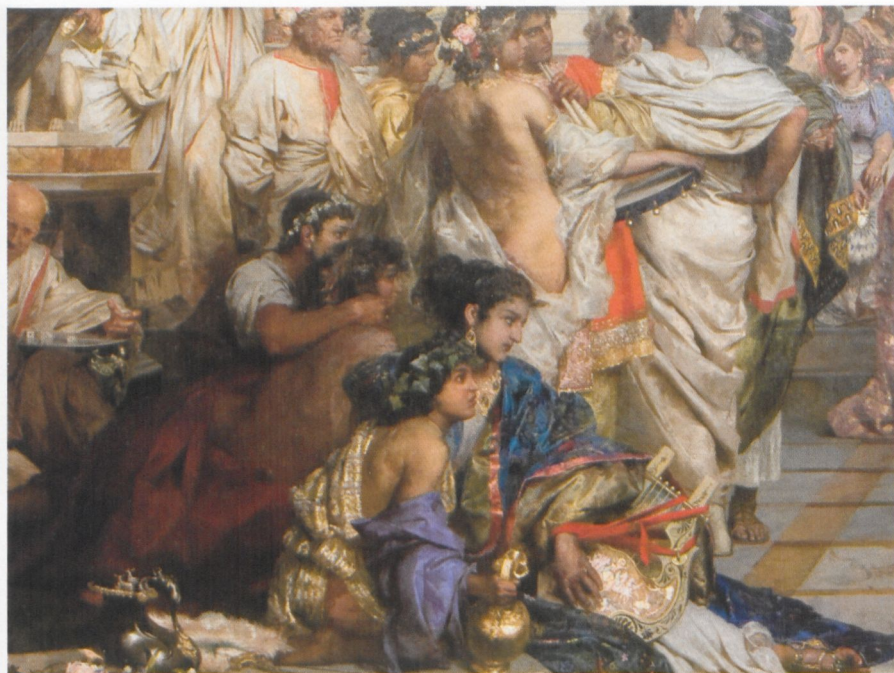


7 Arco di Costantino con le statue dei Daci, Roma



8 Ricostruzione della lettiga proveniente dall'Esquilino, Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini

pubblicazione edita all'ombra del Vesuvio, esso non potrebbe ritenersi – per così dire – completo. Anche le sculture raffiguranti Sfinge e Centauro sono state modellate sulle opere antiche, che Siemiradzki vide in diversi musei o nei libri che possedeva in abbondanza. »Le torce di Nerone« ed altre opere di Siemiradzki ispirate alle storie dei primi cristiani aspettano uno studio approfondito o una mostra. Ora passiamo a discutere un'opera del pittore che non é stata finora propriamente decifrata.



9 Particolare di fig. 1



10 Askos di Ercolano, Napoli, Museo Nazionale Archeologico



11 Henryk H. Siemiradzki: *Il trionfo di Venere*, 1892, Varsavia, Museo Nazionale

»IL GIUDIZIO DI PARIDE« OVVERO »IL TRIONFO DI VENERE«

Il cosiddetto »Giudizio di Paride«, firmato e datato Roma 1892, appartiene alle opere più apprezzate del Siemiradzki (fig. 11). Si trovava quasi da trent'anni nell'esposizione permanente del Museo Nazionale di Varsavia ma non è stato mai analizzato in un modo più approfondito; le poche pubblicazioni su quest'opera risultano generiche o errate. Ne scrisse tra l'altro Lewandowski, parlando giustamente di quest'opera come di una delle migliori dell'artista.³⁵ Tadeusz Dobrowolski era invece dell'opinione che il dipinto potesse essere interpretato come una scena mitologica rappresentata come una lite.³⁶ Nella guida della



Galleria della Pittura Polacca del Museo Nazionale troviamo infatti molta stima per la tela ma allo stesso tempo un'errata interpretazione della scena ivi rappresentata.³⁷ Una specie di riassunto di questa pubblicazione, sempre con un evidente errore, era presente fino a poco tempo fa sulla tavoletta informativa esposta accanto alla tela e diceva: «Una scena mitologica: il principe di Troia Paride (a sinistra sotto l'albero) risolve la lite della mela d'oro tra Era, Atena (a destra), e Afrodite (al centro). Avendo a disposizione il potere reale, la fama del guerriero e la più bella delle mogli, Paride assegna la mela d'oro ad Afrodite che a sua volta gli promette in sposa Elena, la moglie del re di Sparta.» A questo punto si pone la domanda se davvero Siemiradzki raffigurò in questo dipinto



12 Particolare di fig. 11

il momento in cui la mela d'oro venne assegnata alla dea dell'amore. Sembra che la tela esiga uno studio approfondito e un'analisi più precisa del soggetto ivi rappresentato.

In alcune descrizioni del quadro ritroviamo un'interpretazione secondo la quale la scena raffigurata dovrebbe svolgersi su una terrazza di un benestante cittadino romano. In realtà abbiamo a che fare con una costruzione romana (oppure ellenistica) rappresentata a sinistra, con colonne e dipinti in stile pompeiano (fig. 11). La decorazione di alcune colonne deriva senza dubbio dalla cornice in marmo che inquadra l'ingresso del noto edificio di Pompei e cioè l'edificio di Eumachia presso il Foro. Del tutto caratteristico è il loro splendido fregio continuo con girali di acanto ravvivati da uccelli ed insetti.³⁸ Però, l'edificio dipinto da Siemiradzki sembra essere piuttosto una villa marittima con giardino; tra le chiome degli alberi vediamo disteso un >velum<, come protezione dai raggi del sole mediterraneo, ornato dalle scene figurative di Nettuno col tridente. Come in altri dipinti anche questa volta Siemiradzki mostra una scultura classicheggiante. In questo caso si tratta di una statua di bronzo raffigurante un pescatore con la canna da pesca, collocata nella nicchia della fontana accanto alla villa. In fondo vediamo un grande edificio composto



13 Particolare di fig. 11

da tre strutture architettoniche – una torre, un edificio con cupola e un altro, simile a delle grandi terme. Va notato che la torre ha un aspetto del tutto medievale e l'edificio con la cupola assomiglia alla chiesa di Sant'Andrea in Via Flaminia a Roma, costruita da Giacomo Barozzi da Vignola nella metà del Cinquecento. Lewandowski notò giustamente che il dipinto ha un carattere di ampia maniera decorativa.³⁹ La composizione è particolarmente allargata e visibilmente divisa in tre parti.

A destra vediamo due dee vestite all'antica – Minerva armata di una lancia, di uno scudo con il motivo di gorgone e di un elmo con il cimiero, e accanto a lei Giunone con lo scettro nella mano destra e un diadema d'oro fissato nei



14 Particolare di fig. 11

capelli neri corvini (fig. 13).⁴⁰ Le dee sono scontente il che è ben visibile dai gesti che fanno e dai volti concertati. Le divine bellezze sono accompagnate da due giovani guerrieri non meno belli. Le stelle d'oro che brillano sopra le teste dei giovani non lasciano dubbi sul fatto che siano i Dioscuri, i fratelli gemelli di Elena, simili a quelli raffigurati da Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani del Palazzo dei Conservatori a Roma.⁴¹ Al centro della tela vediamo rappresentata Venere, seminuda, con la mela d'oro nella mano destra levata in alto (fig. 14). La dea è accompagnata da tre putti o eroti alati, armati di archi e frecce, e da cinque bellissime fanciulle. Una di loro, come Flora nella »Primavera« di Botticelli, sparge fiori davanti a Venere, mentre l'altra mette la corona sul capo della dea.⁴² Altre ragazze tenendosi per le mani ballano. Questa rappresentazione è infatti una specie di pantomima, come osservò giustamente Lewandowski.⁴³

Nel gruppo di persone raffigurate a sinistra non ritroviamo Paride (fig. 12). Un giovane vestito di bianco con la corona di fiori sul capo e la mano sinistra alzata non è il principe di Troia, ma piuttosto uno dei testimoni dell'avvenimento o di una messa in scena teatrale, descritta da un autore antico, della quale ci occuperemo fra poco. Ciò nonostante anche Paride è presente sulla tela.



15 Particolare di fig. 11

Lo ritroviamo tra le figure in secondo piano, con il copricapo frigio, vestito di bianco nell'atto di sedersi su un trono collocato su di un piedistallo. Paride è circondato da un gruppo di animali e di persone: Giunone, Minerva, i Dioscuri e il corteo di Venere trionfante. Sul trono del pastore si appoggia Mercurio seminudo con un copricapo alato e un caduceo nella mano destra (fig. 15). Davanti al pastore-giudice vi sono delle capre e un montone che porta sulle corna la corona di fiori messagli dalle fanciulle danzanti. Vediamo dunque che il quadro rappresenta piuttosto una scena del »Trionfo di Venere« e non »Il giudizio di Paride«. Tale interpretazione dell'avvenimento mitico che provocò la guerra di Troia è unica nell'arte europea. Si pongono così le domande da dove l'artista possa avere preso l'idea per una raffigurazione del tutto originale di un soggetto assai diffuso, e quale poteva essere la destinazione del dipinto? Prima di risolvere quest'indovinello artistico bisogna richiamare le più importanti versioni del mito e qualche raffigurazione »standard« della famosa scena.

Il giudizio di Paride viene menzionato già nell'»Iliade«: »[...] Paride [...] egli che offese le dee [Era ed Atena] quando vennero nella capanna/ da lui e lodò quella che infausta lascivia gli offerse« (XXIV, 25–30).⁴⁴ Molte delle opere letterarie greche del VI e V secolo a. C., nelle quali il mito aveva un ruolo assai importante, le conosciamo oggi soltanto dai piccoli brani o dai riassunti scritti molto tempo dopo, per esempio la »Biblioteca« del mitografo Apollodoro.⁴⁵ La sua versione era ispirata ad un'opera intitolata »Kypria« del VII o VI secolo, che fu fonte d'ispirazione anche per altri poeti, come Sofocle ed Euripide.⁴⁶ Nel caso del primo di loro risulta importante il fatto che una sua opera, intitolata »Krisis« allegorizzi i principali »dramatis personae«: Afrodite è la personificazione del Piacere, Atena invece della Sagghezza, della Ragione e della Virtù. Euripide parla di Paride in alcune sue opere del ciclo di Troia, tra l'altro nell'»Andromaca«, dove Paride si presenta tradizionalmente come il pastore sul Monte Ida, a cui Ermete conduce le tre dee.⁴⁷ Nella sua scelta il pastore non prende in considerazione la bellezza delle dee ma l'attrattiva delle promesse che esse gli fanno. Invece in un'altra sua opera »Elena«, viene detto che Paride ha portato a Troia solo l'immagine (fantasma) della donna a lui promessa, mentre lei, fedele al marito, per tutta la guerra di Troia era rimasta in Egitto (sic!). Fulgenzio, il vescovo di Ruspe nell'Africa del nord, in un allegorico riassunto dei miti nelle sue »Mythologiae«, scritte alla fine del V secolo d. C., presentò il giudizio di Paride come una scelta tra la vita sensuale (Venere), la vita contemplativa (Minerva), e la vita attiva (Giunone).⁴⁸

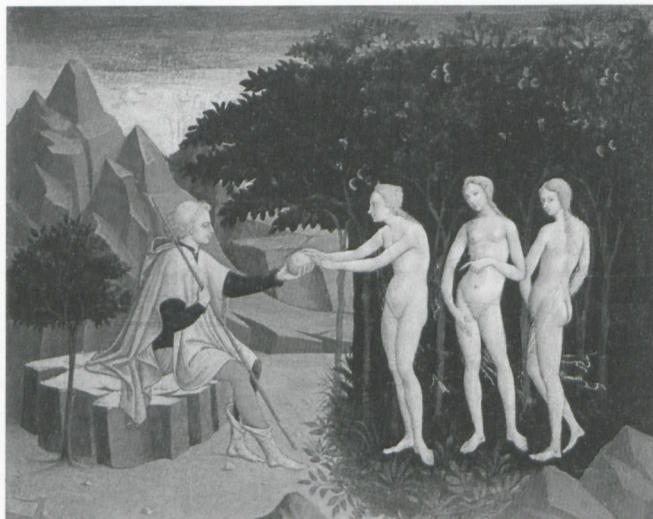
Altre interessanti versioni del mito vennero raccontate anche da Ovidio nell'»Eroide« (Lettere 5, 16 i 17) e da Luciano di Samosata nel »Giudizio delle dee«.⁴⁹ Sia nell'opera di Ovidio che in quella di Luciano, Paride venne scelto per essere il giudice, data la sua bellezza e la fama di conoscitore dell'arte dell'amore. Quando però venne a sapere da Ermete chi erano le tre donne che si presentarono davanti a lui, fu stupito e quasi impaurito. Quello stato d'animo non durò a lungo e Paride chiese alle dee di presentarsi nude, innovazione assoluta rispetto alle precedenti versioni del mito. In »Conversazioni degli dei« è presente poi un altro elemento del tutto innovativo – una mela d'oro che Ermete consegna a Paride, sulla quale era scritto che doveva essere regalata alla più bella.⁵⁰ Di tale mela possiamo leggere anche, tra l'altro in »Excidium Troiae« (VI o IX secolo) e in »Istoriotta troiana« del XIII secolo. Per la maggior parte degli scrittori dell'antichità la scelta di Paride fu del tutto cosciente e reale,



16 Il giudizio di Paride, Ara Casali, Musei Vaticani

tranne che per Darete Frigio che nel »De excidio Troiae historia« scrisse che la sua scelta non si svolse in realtà ma fu soltanto un sonno. La piccola opera di Darete (conosciuta soltanto nelle versioni latine del tardo antico), nonostante pochi valori letterari e una forma assai concisa, fu molto diffusa nel Medioevo, come nei tempi moderni, ed ispirò molti artisti fino alla metà del XVI secolo, in particolare quelli dei paesi d'oltre Alpe, inclusa la Germania e la Polonia.⁵¹

In centinaia di raffigurazioni del soggetto nell'arte europea di solito vediamo Paride nel momento in cui concede la mela d'oro a Venere.⁵² Così appaiono quattro, a volte cinque (se compare anche Mercurio, come nel caso dell'Ara Casali presso i Musei Vaticani) »dramatis personae« (fig. 16). Esistono poi le raffigurazioni nelle quali vediamo anche il figlio di Venere – Cupido – e i cicli di quadri nei quali viene rappresentata la famosa lite tra le tre dee che porta alla scena del giudizio e, di conseguenza, al ratto di Elena. Tale ciclo, composto da quattro tavole, ora diviso tra il Castello Reale di Cracovia e la Burrell Collection di Glasgow fu dipinto, poco prima della metà del Quattrocento, da un seguace del Pesellino (fig. 17).⁵³ In qualche opera di Rubens, ad esempio quella custodita presso la Galleria Nazionale di Londra, le dee prendono varie, addi-



17 Seguace di Pesellino: *Il giudizio di Paride*, Glasgow, Burrel Collection



18 Max Klinger: *Il giudizio di Paride*, 1887, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare

rittura danzanti posizioni per far vedere tutti i valori della loro bellezza.⁵⁴ Le protagoniste danzano anche in una grande tela di Max Klinger al Kunsthistorisches Museum (fig. 18), che nel 1887 suscitò uno scandalo durante la cinquantanovesima mostra dell'Accademia Reale a Berlino.⁵⁵ Su questo dipinto Paride, seduto a sinistra, guarda una delle dee, completamente nuda con le braccia tese, che gli si presenta davanti mentre le sue compagne, seminude, stanno un po' più lontane dal giudice. La figura centrale, rappresentata frontalmente con un'aria assai gioiosa, è senz'altro Venere. Sia sulla tela di Rubens, sia su quella di Klinger, Paride tra le figure in primo piano, si presenta come un giudice »par excellence«. Nell'opera di Rubens però, come in molte altre raffigurazioni

19 Pittore ignoto di Cracovia del XVII secolo: Il giudizio di Paride, Cracovia, Collegium Maius



20 Bassorilievo di stucco, Il giudizio di Paride, fine XVII secolo, Varsavia, Sala delle Conchiglie nel Palazzo Tyszkiewicz-Potocki



di questo soggetto, vediamo il momento in cui Paride annuncia la sua decisione. Lo stesso episodio del giudizio possiamo osservare nelle rappresentazioni del presente tema, nell'arte polacca: ad esempio su un artisticamente modesto quadro del Seicento, di un autore ignoto, custodito presso il Collegium Maius a Cracovia (fig. 19),⁵⁶ su un bassorilievo in stucco, che orna la Sala delle Conchiglie del Palazzo Tyszkiewicz-Potocki a Varsavia, della fine del Settecento (fig. 20),⁵⁷ oppure su una bellissima bozza di Józef Pankiewicz degli inizi del XX secolo al Museo Nazionale di Varsavia.⁵⁸ Il dipinto di Cracovia rappresenta una specie di favola morale; dietro Paride si nasconde un diavolo in attesa delle conseguenze a seguito della decisione del pastore. È probabile che l'autore di

questo dipinto si fosse ispirato a un'opera molto interessante di Jan Jurkowski del 1604 intitolata »La tragedia di Scirullo polacco e di tre figli reali della corona polacca: un soldato, un filosofo e un dissoluto di nomi Ercole, Paride e Diogene«. ⁵⁹ L'opera di Pankiewicz fa vagamente riferimento alla tela di Renoir con la stessa scena, ed è un progetto mai realizzato di uno dei plafoni del Castello di Wawel; una composizione piena di gioia dove viene espressa una grande ammirazione per la bellezza di Venere. Nonostante le altre due dee ballando mostrino la loro divina bellezza, Paride con un entusiasmo concede la mela d'oro proprio alla dea d'amore.

UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DEL DIPINTO DI SIEMIRADZKI E LA SUA FONTE LETTERARIA

Il quadro di Siemiradzki del Museo Nazionale di Varsavia non potrebbe dunque essere interpretato come una delle versioni del mito sulla lite tra le dee, tra cui le più importanti erano descritte dagli autori già menzionati e da Hyginus. ⁶⁰ Possiamo però indicare un'opera letteraria classica di cui la tela in esame è proprio l'illustrazione precisa. Si tratta delle »Metamorfosi o l'asino d'oro« di Apuleio di Madaura nell'Africa del nord, scritte nel 140 d. C. circa. Il decimo libro di quest'opera, prediletta anche da molti polacchi, tra l'altro dal re Giovanni III Sobieski, racconta di una messa in scena simile quasi ad uno »spogliarello«:

»Infine la tromba dette un segnale e pose termine alle giravolte e alle evoluzioni: si abbassò il sipario, si piegarono le quinte e apparve la scena. Vi si vedeva un monte altissimo di legno, simile a quello cantato dal poeta Omero col nome di Ida. [...] Alcune caprette brucavano l'erba e un giovinetto leggiadramente vestito, con un mantello orientale che gli scendeva giù dalle spalle e una tiara d'oro sul capo fingeva di esserne il guardiano, alla maniera del pastore Frigio. V'era inoltre un altro fanciullo bellissimo, tutto nudo, tranne la spalla sinistra che era ricoperta d'una clamide da efebo; attirava gli sguardi per i suoi capelli biondi e tra le sue chiome sporgevano due piccole ali dorate, dello stesso colore dei capelli; il caduceo e la piccola verga lo facevano riconoscere chiaramente come Mercurio. Egli avanzò a piccoli passi danzando e portando nella mano destra un pomo ricoperto di sottili lamine d'oro e lo porse a colui che era apparso come Paride, facendogli comprendere con un cenno il volere di Giove [...]. Ecco

allora avvicinarsi una fanciulla dalle oneste sembianze che assomigliava alla dea Giunone: infatti un fulgente diadema le cingeva il capo e reggeva lo scettro con la mano. Quindi ne sopraggiunse un'altra che si poteva riconoscere come Minerva: aveva un elmo scintillante in testa, cinto d'una corona di ulivo, brandiva lo scudo e scuoteva l'asta, simile alla dea in atto di combattere. Dopo di queste ne entrò un'altra ancora più bella, che per la grazia del suo splendido colorito si poteva subito riconoscere come Venere: una Venere giovinetta, che rivelava tutta la perfetta bellezza del suo corpo completamente nudo, tranne una leggera veste di seta che le copriva appena il pube meraviglioso [...]. Tutte e tre le fanciulle, che rappresentavano le dee, erano accompagnate dal loro seguito: dietro a Giunone avanzavano Castore e Polluce, con degli elmi ovali sulla testa, che portavano sopra alcune stelle [...]. Ed ecco che, tra i fragorosi applausi del pubblico, si presentò nel bel mezzo della scena, sorridendo dolcemente e affabilmente, Venere, circondata da una folla di graziosissimi fanciulli, ben fatti, bianchi come il latte, che avresti scambiato per veri amorini volati allora giù dal cielo o su dal mare. Le alucce, i piccoli dardi e tutto il loro abbigliamento esteriore rispondevano in modo meraviglioso a quella bellezza, ed essi muovevano incontro alla loro padrona con fiaccole ardenti, come se dovesse recarsi a un banchetto nuziale. Ed ecco irrompere sulla scena due schiere leggiadre di giovani fanciulle: da un lato le amabilissime Grazie, dall'altro le bellissime Ore che, gettando fiori verso la dea, parte in ghirlande, parte sciolti, formavano un coro bellissimo offrendo il segno di amore alla dea delle voluttà quelle chiome della Primavera» (X,32).⁶¹

L'artista, come abbiamo già accennato, non rappresentò il momento in cui Paride concede la mela a Venere. Non raffigurò sicuramente la scena »cambiata in una specie di lite« come l'aveva interpretata Dobrowolski.⁶² Le dee – sia la vincitrice, sia le sconfitte – erano già scese dal palcoscenico, vi sono rimasti Paride e Mercurio con alcuni animali. Ciò che vediamo sulla tela sembra essere proprio il trionfo di Venere e la rabbia delle dee sconfitte. La vincitrice, conformemente alla descrizione di Apuleio, viene accompagnata dai putti, dalle Grazie e dalle Ore (fig. 14), invece Giunone e Minerva sono in compagnia dei Dioscuri – Castore e Polluce (fig. 13). Siemiradzki con grande precisione rappresentò il testo dell'antico poeta; non perse nessuno degli attributi, ne lo scettro, ne l'elmo, e neanche le stelle sui copricapi dei Dioscuri. Vi raffigurò proprio il momento della messa in scena di cui Apuleio scrisse:

»Quando fu terminato il giudizio di Paride, Giunone e Minerva mortificate e sdegnate escono dalla scena, dimostrando coi gesti il dispetto di quella sconfitta. Venere invece, lieta e sorridente, danzando con tutto il coro manifestò tutta la sua soddisfazione.«⁶³

LA QUESTIONE DELLA DESTINAZIONE DELL'OPERA DI SIEMIRADZKI

Rimane ancora un'altra questione da risolvere: per quale obiettivo nacque quest'unica in quasi tutta l'arte europea interpretazione del testo di Apuleio? Nella già citata monografia di Siemiradzki, Lewandowski, indicando le fonti poco precise, suggerisce che »Il giudizio di Paride« dipinto e segnato nel 1892 a Roma, fosse stato creato in relazione ai lavori sul sipario del Teatro di Słowacki di Cracovia (Teatro Civico). Al concorso parteciparono anche altri artisti dell'epoca; Stanisław Wyspiański e Józef Mehoffer, ma vinse Siemiradzki.⁶⁴ Lewandowski ne scrisse a proposito nel suo studio: »Qualcuno mi ha detto che questo quadro era destinato per il sipario teatrale. Non lo so per sicuro; dal Maestro non l'ho sentito. Ma il quadro ha il carattere di un'ampia maniera decorativa.«⁶⁵ Il sipario, compiuto nel 1894 e subito presentato a Roma, è finora considerato una delle opere più interessanti nella collezione del Teatro; però oltre Psiche ivi raffigurata, non ci sono ne segni del racconto di Apuleio ne gli elementi che riguardano »Il giudizio di Paride«. La parte centrale di questa monumentale opera (9,5 x 11,60 m), di cui una piccola bozza eseguita tra gli anni 1893/94 si trova presso il Museo Nazionale di Varsavia, rappresenta »La vena che unisce il Bello con il Vero«.⁶⁶ Probabilmente però, il primo progetto che doveva ornare il sipario di Siemiradzki era proprio »Il giudizio di Paride« basato sul testo di Apuleio.

Occorre sottolineare che il quadro in esame esposto nel Museo Nazionale di Varsavia, era preceduto da uno schizzo, poco conosciuto e molto più piccolo, custodito nei magazzini dello stesso Museo (fig. 21).⁶⁷ Questa composizione, che Lewandowski non conosceva, è molto simile alla versione finale. Paride non sta seduto sul trono ma si trova dietro il gruppo delle persone che accompagnano Venere trionfante, invece i Dioscuri stanno un po' più lontani da Giunone e Minerva. Non sappiamo perché »La vena che unisce il Bello con il Vero« fosse stata scelta come soggetto del sipario, al posto del »Giudizio di Paride«. L'idea iniziale era molto originale – la messa in scena descritta da



21 Henryk H. Siemiradzki: schizzo per «Il trionfo di Venere», Varsavia, Museo Nazionale

Apuleio, e perfettamente raffigurata da Siemiradzki, era destinata per il teatro come un elemento decorativo molto importante. Potrebbe darsi che il tema attinguto dal «dissoluto» poeta, nonostante una raffigurazione molto delicata, non avesse potuto ornare un luogo di pubblici incontri. Comunque «Il giudizio di Paride», o piuttosto «Il trionfo di Venere dopo la scelta della più bella delle dee» appartiene alle opere più magnifiche di Henryk H. Siemiradzki ed è tra i più affascinanti esempi della ricezione dell'antico nell'arte polacca.

INVECE DELLA CONCLUSIONE

Esistono numerosi studi sui metodi di lavoro del nostro artista. Si sa che usava vari accessori, fotografie e che si recava persino dal macellaio per studiarci l'aspetto e il comportamento dei vari animali.⁶⁸ È sicuro poi che conoscesse perfettamente non soltanto gli antichi monumenti romani, ma anche la letteratura classica. «L'orgia romana» è ispirata sul «Satiricone» di Petronio, la famosa «Dirce cristiana» è in parte basata su un celebre brano delle «Vite dei Cesari» di Gaio Svetonio Tranquillo e le «Torce di Nerone» invece sugli «Annali» di Tacito (XV, 38). La questione dell'assai grande conoscenza di Siemiradzki riguardo all'archeologia e alla letteratura classica, non è stata mai approfondita ed esige più precise ricerche, come quelle che riguardano Hans Makart,⁶⁹ Frederic Leighton⁷⁰ oppure Lawrence Alma Tadema.⁷¹



22 Henryk H. Siemiradzki: *La siesta del patrizio*, 1881, Polonia, collezione privata

Concludendo occorre menzionare due affascinanti opere del pittore; la prima, intitolata «La siesta del patrizio» (fig. 22) del 1881, si trova in una collezione privata in Polonia, la seconda, nota come «Le future vittime del Colosseo» (ca. 1890), è conservata presso il Seminario di Varsavia (fig. 23).⁷² Ne «La siesta del patrizio», che sembra essere localizzata nella Baia di Napoli o addirittura nella zona suburbana di Pompei, si riconosce facilmente uno dei più celebri tripodi pompeiani con le sfingi del Tempio di Iside e la bellissima statua di Diana dei tempi di Augusto, già appartenuta alla collezione romana di Palazzo Braschi, ora nel Glyptothek di Monaco di Baviera.⁷³ L'artista cercava di adornare anche la facciata della villa sullo sfondo con pitture in stile pompeiano, con il caratteristico rosso. Lo stesso fece in altri suoi dipinti, come per esempio sul dipinto intitolato «La danza tra le spade» (1879–80, Galleria Tretyakov, Mosca).

In primo piano, nel secondo dipinto, è rappresentato un gruppo di persone che ascoltano attentamente la lezione di un vegliardo barbuto (probabilmente uno dei seguaci di San Pietro o Paolo). Sullo sfondo vengono raffigurate alcune costruzioni romane, tra cui il Colosseo accanto al quale spunta un enorme



23 Henryk H. Siemiradzki: *Le future vittime del Colosseo*, Varsavia, Seminario Vescovile



24 Particolare di fig. 1

monumento dai caratteristici raggi attorno al capo. È senza dubbio il famoso Colosso, la statua di Nerone in veste di Sole, da cui deriva il nome del più conosciuto anfiteatro del mondo antico. Per dipingere questa statua inesistente da molti secoli, Siemiradzki lesse sicuramente non soltanto Svetonio, ma studiò anche le fonti iconografiche, difficilmente ritrovabili – le antiche monete e medaglie.⁷⁴ Il magnifico >velum< con il Nettuno nel già esaminato »Giudizio di Paride« poteva essere attinto dagli antichi storici, come Dione Cassio.⁷⁵

A questo punto vale la pena di tornare a »Le torce di Nerone« e mettere in evidenza un particolare di sicuro ideato a ridosso del Colosseo, là dove, di fronte ai ruderi della Domus aurea, si ergono due archi trionfali, tra cui quello di Costantino, già ricordato. Il particolare del dipinto di Siemiradzki da mettere in luce è un rilievo, visto a sinistra, con la scena di trionfo a ornamento del piedistallo di una enorme statua, verosimilmente del Nerone-Colosso (fig. 24). Anche se il rilievo è in parte modellato su quello dell'arco di Tito il personaggio è di certo Nerone, a ragione della cetra tenuta in mano.⁷⁶ L'imperatore, in

iedi sul carro, è incoronato dalla Vittoria e preceduto da un trombettiere e la dea Roma. A guardarlo con più attenzione, il rilievo dipinto da Siemiradzki si rivela affine a quello del trionfo di Marco Aurelio, conservato nei Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori); simili i cavalli, il trionfatore e il trombettiere sullo sfondo di un arco.⁷⁷ La dea Roma di Siemiradzki, con l'elmo in testa e un bastone nella mano destra, prende molto da quella di un altro rilievo di Marco Aurelio, posto a ornamento dell'attico dell'arco di Costantino,⁷⁸ nonché del rilievo della base della colonna di Antonino Pio, ora nei Musei Vaticani.⁷⁹ Anche gli elmi dei soldati attorno alla lettiga di Nerone sono modellati su quelli rappresentati sui rilievi provenienti dall'arco di Marco Aurelio, in particolare quello con la sottomissione di barbari all'imperatore.⁸⁰

Pertanto l'arte di Siemiradzki, oltre alla ben nota tecnica pittorica, poteva attingere a un'ammirevole conoscenza di storia e arte romana. »Le torce di Nerone« e il »Trionfo di Venere dopo la scelta della più bella delle dee« testimoniano della straordinaria capacità di inventare scene di gran fascino e di contaminare motivi, avvenimenti e storie.

NOTE

- 1 L'articolo del giornalista tratta del quadro raffigurante »Frine alla festa di Poseidone ad Eleusis«, ora presso il Museo Russo a San Pietroburgo. D'Arcais in questo modo descrive il rapporto tra la regina e il pittore: »Ho trovato il Siemiradzki ancora sotto il fascino della visita reale. L'alto sentimento artistico della Regina, le savie ed opportune osservazioni da lei benignamente indirizzate al pittore, la cultura seria o varia ad un tempo della prima gentildonna d'Italia, avevano riempito il Siemiradzki di schietta ammirazione, e si capiva che l'approvazione della nostra Sovrana era riuscita il più gradito compenso alle lunghe e pazienti fatiche dell'artista.«
- 2 Riguardo l'Acquario Romano in Piazza Fanti, si veda: Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Roma 2002, p. 539. Le lettere di Siemiradzki in cui vengono menzionate tutte le visite della principessa e poi la regina Margherita nello studio del pittore e presso l'Acquario in occasione delle sue mostre, tra l'altro nel febbraio del 1894 e nel giugno del 1900, sono raccolte e discusse (in polacco) da Józef Dużyk: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna* [Siemiradzki. Racconto biografico], Varsavia 1986, pp. 456–458; 500, si veda inoltre pp. 267; 388; 391; 402–403; 409; 411; 435; 515; 520. Il 13 marzo del 1897, durante la visita nello studio dell'artista la regina scrisse queste parole nell'Album degli ospiti (ora conservato presso il Museo Nazionale di Cracovia): »Margherita in ammirazione davanti alla Dirce cristiana.«
- 3 Bronisław Biliński: Una lettera romana del pittore polacco Henryk Siemiradzki, in: id.: *Figure e momenti polacchi a Roma. Strenna di commiato, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992*, pp. 315–327. – Józef Dużyk: Enrico Siemiradzki – pittore polacco a Roma, in: *Conoscersi 1* (1979) 2/3, pp. 21–23; id.: 1986 (nota 2).
- 4 Queste lettere, la prima datata il 20 e la seconda il 27 agosto, si trovano, come tante altre sue lettere presso il Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici a Roma, MS. 1/2, H. Siemiradzki, *Listy do rodziców*, 2 (Lettere ai genitori, 2), mf. n.2B9 28, f. 328–332. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), pp. 107–117. Altri materiali d'archivio riguardo l'artista si trovano presso l'Accademia di San Luca (Archivio Storico), vol. 142, n. 4.
- 5 Sul suo soggiorno a Monaco di Baviera e sui contatti con il famoso pittore Wilhelm von Kaulbach tratta Dużyk 1986 (nota 2), pp. 125–139.
- 6 Per le onorificenze di Vienna si veda *Przegląd Polski* 6 (1876), grudzień/dicembre, p. 420.
- 7 G. Gozzoli: *Gli artisti viventi. Cenni biografici*, fasc. VI, Roma, 1883, pp. 190–191. »Le torce di Nerone« furono esposte dopo Roma e Vienna a Monaco di Baviera, Berlino, Stoccolma, Copenhagen, Amsterdam, Lviv, Varsavia, Cracovia, Mosca, Pietroburgo, Praga, Torino e di nuovo a Berlino, si veda le pubblicazioni citate in nota 14. Il nostro pittore ricevette la gran medaglia d'oro per il quadro intitolato »Il vaso o la fanciulla«, già Kestermuseum, Hannover.
- 8 Per esempio in: *La Patria. Corriere d'Italia*, 27 agosto 1902.
- 9 Ugo Pesci: *I primi anni di Roma capitale*, Firenze 1907, pp. 440–441.
- 10 Su »L'Ascensione«, ispirato dalla »Trasfigurazione« di Raffaello, si veda Jerzy Miziołek: Il programma della chiesa degli Scolopi a Cracovia. Sulla presenza della Trasfigurazione di Raffaello nella cultura artistica polacca, in: *Barocco*, numero speciale (2005), pp. 213–214. Si veda anche Antonio F. Caiola: *Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo*, in: *Roma sacra. Guida alle chiese della Città Eterna*, a cura di Antonio F. Caiola, Luciana Casanelli, finora 34 voll., Pozzuoli 1995–, vol. 6, 1996, pp. 23–25, dove il dipinto è riprodotto e brevemente discusso.

- 11 Esiste un'altra versione di questo dipinto, che si trova in una collezione privata in Polonia, si veda Jerzy Miziołek: *Muse, baccanti e centauri. I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia* (in corso di stampa).
- 12 Stanisław R. Lewandowski: *Siemiradzki*, Varsavia 1911 (prima edizione 1904).
- 13 Dużyk 1986 (nota 2).
- 14 Si veda Katarzyna Nowakowska-Sito: *Wokół Pochodni Nerona Henryka Siemiradzkiego*, in: *Rocznik Krakowski* 58 (1992), pp. 103–119. – Dariusz Konstantynów: *Wystawy »Pochodni Nerona« Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu (1877) i Moskwie (1879)*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 62 (2000), pp. 437–460.
- 15 Tatiana Karpova: *Siemiradzki*, San Pietroburgo 2008. Per le piccole monografie in polacco si veda Franciszek Stolorz: *Henryk Siemiradzki*, Breslavia 2001. – Anna Król: *Henryk Siemiradzki (1843–1902)*, Stalowa Wola 2007. – Wiesława Góraska: *Siemiradzki*, Varsavia 2007.
- 16 Halina Zawilska: *Henryk Siemiradzki 1843–1902. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich*, Łódź 1968. Si veda anche il catalogo della mostra di Cracovia: *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy. Wystawa daru otrzymanego od rodziny artysty*, a cura di Zofia Gołubiew, Cracovia 1980.
- 17 *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, catalogo della mostra a cura di Iwona Danielewicz, Varsavia 1998, pp. 130–138.
- 18 *Wokół »Quo vadis«*. *Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, a cura di Witold Dobrowolski, Varsavia 2001, n. 156–163 (schede di Krzysztof Załęski). Fu proprio il Siemiradzki la guida di Sienkiewicz attraverso le rovine di Roma e gli mostrò la chiesetta »Domine quo vadis?« sulla via Appia, diventando in tale modo il padrino del romanzo che ha riscosso tanto successo in tutto il mondo. Sienkiewicz ammirava molte opere di Siemiradzki; così scriveva sulla *Gazeta Polska* 113 (1880) riguardo uno dei dipinti del pittore: »La danza tra le spade di Henryk Siemiradzki è stata mostrata finalmente dall'Ungrier e dalla domenica attira una vera folla degli spettatori. È senza dubbio una tela squisita. Rappresenta una giovane e nuda fanciulla, con le forme di Venere, che balla sul tappeto tra i pugnali. [...] La composizione nel suo insieme è di natura quasi classica; fa bilanciare i sensi e la fantasia. Il nudo della fanciulla è il nudo della statua, perciò ingenuo.«
- 19 Si veda *The Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, 35 voll., New York/Londra 1996, vol. 28, pp. 672–673. Su Siemiradzki vennero pubblicate spesso le note tra l'altro in: *Brush and Pencil*, si veda 11 (1902) 1, pp. 69–70; 12 (1903) 3, pp. 160–162. Si veda anche Elizabeth B. G. Holt: *The Expanding World of Art 1874–1902*, vol. 1, New Haven/Londra 1988, pp. 202 e 319.
- 20 *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, a cura di Eugenia Querci, Stefano De Caro, Milano 2007. – *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Ettore Spalletti, Cinisello Balsamo 2007.
- 21 Marisa Ranieri Panetta: *Nerone. Il principe rosso*, Milano 1999, pp. 136–137. – Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom. »Gladiator« und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004, p. 81, fig. 28.
- 22 Alma Tadema 2007 (nota 20), p. 37.
- 23 La lettera si è conservata presso il Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), pp. 166–177.
- 24 Witold Dobrowolski: *Idillio romano o etrusco di Henryk Siemiradzki*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 42 (2001 [2006]), pp. 210–226.

- 25 »Morelli« è Domenico Morelli, pittore napoletano. La citazione è tratta da Nel segno di Ingres 2007 (nota 20), p. 306.
- 26 Ettore Spalletti: Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista, in: *Annali di Scuola Normale Superiore di Pisa, Ser. 3, 5 (1975) 2*, pp. 705–706. A pochi mesi di distanza della presentazione romana del dipinto Domenico Gnoli (Nerone nell'arte contemporanea, in: *Nuova Antologia 3 (1876)*, p. 55) così scriveva: »Il signor Siemiradzki, giovane polacco, ha esposto in Roma un suo gran quadro, »Le luminarie di Nerone«, che di recente ha tratto molto concorso d'Italiani e di forestieri a vederlo. [...] gli spettatori, sieno artisti, sieno profani, osservano ammirando la ricca composizione, il colore vero e smagliante, la varietà dei volti, la perfezione de' minimi particolari [...]. Quel che a me importa è il soggetto, »Nerone«. Egli è da un pezzo che mi perseguita. [...] spogliato quell'aspetto orribile e deforme con cui spaventava i sogni della nostra infanzia [...] n'è sorto un altro elegante nelle sue voluttà, amabile ne' suoi capricci, quasi attraente nella sua ferocia«. Si veda anche l'opinione sul quadro espressa dall'anonimo redattore del lungo necrologio di Siemiradzki pubblicato su »La Patria. Corriere d'Italia« il 27 agosto 1902.
- 27 Il tema delle persecuzioni di Nerone era assai popolare nell'ambiente dei pittori tedeschi come Karl T. von Piloty e Wilhelm von Kaulbach, la cui produzione artistica Siemiradzki poteva ammirare a Monaco di Baviera; il primo ha dipinto una grande tela intitolata »Nerone dopo l'incendio di Roma« (1860) custodita presso il Museo delle Belle Arti di Budapest, il secondo ha eseguito nel 1872 »Nerone e le persecuzioni dei cristiani« (collezione privata a Monaco di Baviera). Su Nerone si veda Gnoli 1876 (nota 26), pp. 55–75. – Ettore Callegari: *Nerone nella leggenda e nell'arte*, in: *Ateneo Veneto (1890)*, p. 493. Si veda anche Richard Holland: *Nerone*, traduzione di Maria C. Coldagelli, Roma 2002, in particolare cap. 11: *Salvare Roma dai cristiani*.
- 28 Tacito, *Annali*, a cura di Lidia Pighetti, 2 voll., Milano 2007, vol. 2, p. 387.
- 29 Il disegno si trova in uno dei taccuini dell'artista conservati nel Museo Nazionale di Cracovia, numero dell'inventario: N.I. 318 433; nello stesso taccuino si trovano molti altri disegni tra cui alcuni molto vicini alla composizione realizzata su tela (figg. 4–5).
- 30 Nel segno di Ingres 2007 (nota 20), pp. 306–307.
- 31 Luigi Canina: *Gli edifizj di Roma antica cogniti per alcune reliquie*, 6 voll., Roma 1848–56.
- 32 Anche il grande quadro del 1897, intitolato »La Dirce cristiana« (Museo Nazionale, Varsavia), in cui di nuovo vediamo Nerone, appartiene alle opere più belle di Siemiradzki ed è tra i più affascinanti esempi della visione ottocentesca dei tempi paleocristiani, per la riproduzione a colori si veda Wokół »Quo vadis«, 2001 (nota 18), pp. 154–156. – Junkelmann 2004 (nota 21), fig. 31, p. 84.
- 33 *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, direttore di red. Ranuccio Bianchi Bandinelli, 17 voll. (con Atlante e Suppl.), Roma 1958–1997, vol. 4, 1961, pp. 598–600, s.v. Lettiga (Guido Mansuelli).
- 34 *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, a cura di Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, Catalogo della mostra, Magonza 2005, cat. 8.43, p. 319; cat. 8.45–46, pp. 320–321; cat. 8.59, p. 325.
- 35 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107.
- 36 Tadeusz Dobrowski: *Nowoczesne malarstwo polskie*, 3 voll., Breslavia/Cracovia 1960, vol. 2, p. 73.
- 37 *Galeria malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie. Przewodnik*, a cura di Janina Zielińska, Varsavia 1995, p. 134.

- 38 Per il bellissimo ingresso dell'edificio di Eumachia si veda Paul Zanker: *The Power of Images in the Age of Augustus*, transl. by Alan Shapiro, Ann Arbor 1988, p. 320 e fig. 252.
- 39 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107.
- 40 Ugualmente all'opera di Apuleio nella sua traduzione italiana nel presente articolo vengono utilizzati i nomi latini degli dei antichi.
- 41 Loren Partridge: *The Renaissance in Rome*, Londra 1996, pp. 170-171.
- 42 Per il tema della »Primavera« e le sue fonti letterarie (di cui la sopracitata opera di Apuleio), si veda Ernst H. Gombrich: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1978, pp. 37-64, in particolare pp. 52-55; si veda anche Jerzy Miziołek: *Alcune osservazioni sulla storia di Amore e Psiche nella pittura italiana del '300 e '400*, in: *Fontes 5/6* (2000), pp. 133-154.
- 43 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 106.
- 44 Si veda Marc Rosenberg: *Von Paris von Troja bis zum König von Mercia*, Darmstadt 1930; Edward S. King: *The Legend of Paris and Helen*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery 1* (1938), pp. 55-72. – Norman Austin: *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca/Londra 1994.
- 45 Apollodoros, *Biblioteca*, III, 12, 5, si veda, Apollodoro, *I miti greci*, trad. Maria G. Ciani, Verona 1996, pp. 263-265.
- 46 Margaret J. Ehrhart: *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987, pp. 3-4.
- 47 Euripides, *Electra, Orestes, Iphigenia in Taurica, Andromache, Cyclops*, trad. Arthur S. Way, 4 voll., Londra/New York 1942 (Loeb Classical Library), vol. 2, p. 439. Si veda anche T. C. W. Stinton: *Euripides and the Judgment of Paris*, Londra 1965; lo studioso ha raccolto tutti i frammenti nei quali Euripide fa riferimento al giudizio di Paride.
- 48 *Fulgentius the Mythographer, The Mythologies*, trad. Leslie G. Whitbread, Columbus 1971, pp. 64-67 (II, 1).
- 49 Ovid, *Heroides and Amores*, traduzione di Grant Showerman, Cambridge/Londra 1947, pp. 61 and 203 (Lettera V: Oinone a Paride; Lettera XVI: Paride a Elena). – Lucian: *The Judgment of the Goddesses*, in: *Lucian*, trad. Austin M. Harmon, 8 voll., Londra/New York 1921, vol. 3, pp. 384-409. Si veda anche Apuleio, *L'asino d'oro*, trad. Gabriella D'Anna, Roma 1995, pp. 369-371 (X, 30-32).
- 50 Lucian 1921 (nota 49), pp. 384-409. Si veda anche Apuleio 1995 (nota 49), pp. 369-371.
- 51 Per le raffigurazioni del tema nell'arte tedesca si veda Nanette B. Rodney: *The Judgment of Paris*, in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin 11* (1952), pp. 57-67.
- 52 Hubert Damisch: *The Judgment of Paris*, trad. John Goodman, Chicago/Londra 1996. – Fiona Healy: *Rubens and the Judgment of Paris*, Leuven 1997, con numerose illustrazioni riguardanti il tema in questione; Annegret Friedrich: *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*, Marburg 1997.
- 53 Jerzy Miziołek: *The Awakening of Paris and the Beauty of the Goddesses: Two cassoni from the Lanckoroński collection*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 51* (2007), pp. 299-336.
- 54 Le opere di Rubens riproduce ed analizza Healy 1997 (nota 52). Altre riproduzioni da Damisch 1996 (nota 52).
- 55 *L'Aventure de l'art au XIXe siècle*, a cura di Jean-Louis Ferrier, Parigi 1991, p. 738, con la riproduzione a colori.
- 56 Karol Estreicher: *The Collegium Maius of the Jagiellonian University in Cracow. History, Customs, Collections*, Varsavia 1971, tav. in p. 137.

- 57 Hubert Kowalski: Antyczne tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu, Varsavia 2008.
- 58 Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich, Varsavia 1977, tav. 128. Elżbieta Charazińska mi ha trasmesso cortesemente l'informazione riguardante una collezione privata in Polonia con un quadro di Pankiewicz che riprende lo stesso tema.
- 59 Quest'opera è stata pubblicata anche dopo la seconda guerra mondiale, si veda Jan Jurkowski: Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej, a cura di Stanisław Pigoń, Cracovia 1949; id.: Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej: żołnierzu, rozkośniku i filozofie, których imię Herkules, Parys, Dyjogenes, a cura di Julian Krzyżanowski, Stanisław Rospond, Breslavia 1958. Per Jurkowski si veda Czesław Miłosz: The History of Polish Literature, Londra 1969, pp. 105–106.
- 60 The Myths of Hyginus, trad. Mary Grant, Lawrence 1960, pp. 82–83 (Fabulae XCI i XCII).
- 61 Apuleio 1995 (nota 49), pp. 369–371, (X, 30–32).
- 62 Dobrowolski 1960 (nota 36), vol. 2, p. 73.
- 63 Apuleio 1995 (nota 49), p. 373 (X, 34).
- 64 Per il concorso si veda Józef Dużyk: Dzieło Siemiradzkiego, in: ...dwadzieścia kroków wszzerz i wzdłuż... Wspomnienia w 100-lecie Teatru im. Juliusza Słowackiego, a cura di Krystyna Zbijewska, Cracovia 1993, pp. 37–46, qui viene inoltre pubblicato il progetto del sipario di Stanisław Wyspiański per il Teatro Civico di Cracovia, intitolato »Z moich fantazji« [Dalle mie fantasie].
- 65 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), p. 454.
- 66 Galeria malarstwa polskiego 1995 (nota 37), p. 134, con la riproduzione a colori.
- 67 La bozza è stata pubblicata da Zawilska 1968 (nota 16), cat. 41.
- 68 Sull'uso della fotografia da parte dell'artista scrive Wanda Mossakowska: Pomoce fotograficzne Michale Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872–około 1884), in: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej 32 (1984), pp. 210–221. Si veda anche Wokół »Quo vadis« 2001 (nota 18), loc. cit.
- 69 Si veda Gerbert Frodl: Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salisburgo 1974.
- 70 Frederic Leighton: Antiquity – Renaissance – Modernity, a cura di Tim Barringer, Elizabeth Prettejohn, New Haven/Londra 1999.
- 71 Rosemary J. Barrow: Lawrence Alma-Tadema, Londra 2001.
- 72 Lewandowski 1911 (nota 12), tav. dopo pag. 118.
- 73 Zanker 1988 (nota 38), p. 250, fig. 197. – Massimiliano Papini: Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche, Roma 2000, pp. 50–51, fig. 36.
- 74 Le medaglie antiche vengono riprodotte e analizzate assieme al problema della statua da Ernest Nash: Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom, 2 voll., Tubinga 1961–1962, vol. 1, 1961, pp. 268–269. – Rodolfo Luciani: Il Colosseo, Milano 2000, pp. 41, 245. Si veda anche Serena Ensoli: Il gigantismo negli spazi pubblici: i porfidi e colossi, in: Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, a cura di Serena Ensoli, Eugenio La Rocca, Roma 2000, pp. 61–90, in particolare pp. 68–69 e 86–90 e Elizabeth Marlowe: Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape, in: The Art Bulletin 86 (2006), pp. 223–242, in particolare pp. 225–229.
- 75 Il »velum« con la raffigurazione di Elios/Sol presentato al Colosseo nei tempi di Nerone, descritto da Dione Cassio, viene analizzato da Karl Lehmann: The Dome of Heaven, in: Modern Perspectives in Western Art History. An anthology of 20th-century writings on the visual arts, a cura di W. Eugene Kleinbauer, New York 1971, pp. 227–270, in particolare p. 239. Si veda anche Plinio il Vecchio, Storia naturale, XIX, 6.

- 76 Per il famosissimo rilievo di Tito si veda Diana E. E. Kleiner: *Roman Sculpture*, New Haven/Londra 1992, pp. 187-188, fig. 156. Per le raffigurazioni di Nerone con la cetra in mano, tra l'altro su monete da lui coniate, si veda Holland 2002 (nota 27), fig. 5 (dopo p. 144). Marisa Mastroberro: *L'aurea aetas neroniana sulle pareti dipinte di Moredine a Pompei*, in: *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, catalogo della mostra, Roma, a cura di Maria Luisa Nava, Rita Paris, Rosanna Frigerri, Milano 2007, pp. 60-73.
- 77 Kleiner 1992 (nota 76), p. 292, fig. 261. – Donald Strong: *Roman Art (Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1980, pp. 200-202, fig. 134.
- 78 Kleiner 1992 (nota 76), p. 291, fig. 258. Si veda anche pp. 256-257 e fig. 223 raffigurante la scena di >adventus< dell'imperatore Adriano; anche questo rilievo si trova presso il Palazzo dei Conservatori.
- 79 Strong 1980 (nota 77), p. 197, fig. 127. – Kleiner 1992 (nota 76), p. 285, fig. 253.
- 80 Giovanni Becatti: *L'arte dell'età classica*, Firenze 1974, p. 404 con i particolari. – Kleiner 1992 (nota 76), p. 292, fig. 260.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1-6, 9, 24: Cracovia, Museo Nazionale. – Figg. 7, 16, 20, 22: foto dell'autore. – Fig. 8: Roma, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. – Fig. 10: *Die letzten Stunden von Herculaneum* 2005, p. 325, tav. 8.59. – Figg. 11-15, 21: Varsavia, Museo Nazionale. – Fig. 17: Glasgow, Burrell Collection. – Fig. 18: Max Klinger. *Wege zum Gesamtkunstwerk*, a cura di Manfred Boetzkes, Magonza 1984, p. 51, tav. VIII. – Fig. 19: Cracovia, Collegium Maius. – Fig. 23: Varsavia, Seminario Vescovile.