

## Etruschi sul palcoscenico. Le scenografie di Lawrence Alma-Tadema per il *Coriolano* di Henry Irving

The main source of inspiration in the paintings by Lawrence Alma-Tadema is the documentation of the Vesuvian cities, which may only rarely be recognized as a reminiscence of Greek or Italic art. However, when, in 1879, he was commissioned to build the sets for Shakespeare's *Coriolanus* in the staging of Henry Irving for the Lyceum Theatre in London, he chose to set the play in archaic times, in sharp contrast with the sets usually chosen by his contemporaries. He was, however, compelled to fill the gap in the realities of 6<sup>th</sup> century B.C. Rome with the study of Etruscan monuments.

Nel corso della sua fortunata carriera artistica, racchiusa fra la seconda metà dell'Ottocento ed il primo decennio del Novecento, Lawrence Alma-Tadema perseguì una costante esplorazione del mondo antico, che si proponeva di ricreare in pittura nei suoi aspetti privati e quotidiani, svolgendo per così dire le pieghe del tempo alla ricerca di momenti, dettagli, atmosfere, luoghi celebri e oramai non più esistenti, oppure ambienti immaginari, abitati talvolta dai grandi della storia – Agrippa, Claudio, Tito –, ma più spesso da presenze senza nome, di cui lo sguardo dell'artista cattura un frammento di vita<sup>1</sup>. Per quanto idealizzate e filtrate attraverso il proprio sentire artistico, le ricostruzioni dell'antico di Alma-Tadema non sono tuttavia mai casuali, ma sorrette da una conoscenza accurata dei reperti e degli edifici portati alla luce nel corso delle più recenti ricerche archeologiche, conosciuti minuziosamente e

<sup>1</sup> La fortuna critica di Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp 1836 – Wiesbaden 1912), estremamente celebrato in vita – vd. a titolo di esempio ZIMMERN (1897), ma la fama dell'artista è riecheggiata anche in PHENÉ SPIERS (1901, 3-5 e 20) –, dopo aver subito pochi anni dopo la sua morte un declino durato più di un cinquantennio, dovuto ad un profondo mutamento del gusto, conosce oggi un periodo di rinnovato interesse. Sulla vita e l'opera vd. soprattutto SWANSON (1990) e BARROW (2004), opere cui si rimanda per la bibliografia precedente e, da ultimo, i contributi raccolti in occasione della mostra, tenutasi presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, imperniata sui rapporti fra Lawrence Alma-Tadema e la pittura neopompeiana italiana: QUERCI – DE CARO (2007).

ripresi da fotografie, incisioni, disegni e pubblicazioni a stampa<sup>2</sup>. In questa ricerca, il pittore si lasciò dapprima affascinare, negli anni giovanili, dal mondo crudele e barbarico della Gallia merovingia, gettò quindi uno sguardo alle cerimonie e alle feste dell'antico Egitto<sup>3</sup>, per trovare infine, dopo il viaggio in Italia del 1863, una fonte di ispirazione inesauribile nelle vive testimonianze delle città vesuviane e nel fasto della Roma imperiale<sup>4</sup>.

L'Etruria e gli Etruschi, nonostante il notevole impulso conosciuto dalle ricerche e dagli studi fra l'inizio e la metà dell'Ottocento, e proseguito fino alla fine del secolo, sviluppo in cui ebbe un ruolo fondamentale l'eco della mostra organizzata a Londra in Pall Mall dai fratelli Campanari negli anni 1837-1838<sup>5</sup>, compaiono nell'opera di Alma-Tadema, il cui catalogo ufficiale arrivò a comprendere più di quattrocento fra dipinti a olio e acquerelli<sup>6</sup>, in modo del tutto episodico<sup>7</sup>.

Il celebre pendente in oro a testa di Acheloo del Louvre, già nella collezione Campana, accompagnò la carriera di Alma-Tadema fin dal suo primo dipinto di soggetto classico, *Gallo-roman Women*, del 1865<sup>8</sup>, alla grande tela *The Vintage Festival*, del 1870<sup>9</sup>, fino a *The Conversion of Paula by Saint Jerome*, del 1898<sup>10</sup>. In tutti questi casi il

<sup>2</sup> La collezione grafica e la biblioteca personale del pittore, composte da oltre cinquemila fotografie e quattromila volumi, sono attualmente conservate nella Sala Herslop della Biblioteca centrale dell'Università di Manchester, vd. BARROW (2004, 30). Sull'utilizzo delle fonti documentarie da parte di Alma-Tadema vd. anche MUROLO (2007, 55-59); in particolare, per il rapporto del pittore con la fotografia, vd. POHLMANN (2002, con bibliografia).

<sup>3</sup> Sui temi affrontati dal pittore negli anni giovanili, BARROW (2004, 10-27). Per quanto secondaria rispetto a quella neopompeiana, la tematica egizia accompagnerà Alma-Tadema fino alla fine della sua produzione artistica: BARROW (2004, 186).

<sup>4</sup> SWANSON (1990, 28s.); BARROW (2004, 28).

<sup>5</sup> COLONNA (1978; 1984; 1992; 1999, con bibliografia); per la fortuna degli Etruschi nel mondo britannico nel corso del XVIII e XIX secolo vd. anche CRISTOFANI (1988); HAYNES (1992).

<sup>6</sup> BARROW (2004, 62).

<sup>7</sup> Così come del tutto episodica è la ripresa di monumenti e reperti attribuibili alle culture dei popoli italici, vd. MUROLO (2007, 63 e n. 42). Molto maggiore è il ruolo giocato nella pittura di Alma-Tadema dalle suggestioni greche: BARROW (2004, 43-53).

<sup>8</sup> SWANSON (1990, 134 n. 62); BARROW (2004, 29 fig. 20).

<sup>9</sup> SWANSON (1990, 157 e 328 n. 122); BARROW (2004, 50s. fig. 44).

<sup>10</sup> SWANSON (1990, 258s. n. 387); BARROW (2004, 172s. fig. 174). L'identificazione del pendente nelle opere di Alma-Tadema è in MALAGUZZI (2007). Per il pendente vd. CRISTOFANI – MARTELLI (1983, 295 n. 163, con bibliografia). Il gioiello è la testa di serie di un gruppo di falsificazioni (acquistate come autentiche dai musei di Berlino e Londra) e di imitazioni prodotte dalla bottega Castellani, su cui vd. VLAD BORRELLI (1992, 435-37) e da ultima SIMPSON (2005, in

manufatto etrusco, inserito in ambientazioni dichiaratamente di epoca romana o addirittura tardo-antica, è citazione erudita lanciata dal pittore all'osservatore colto, che può interpretarne la presenza come un cimelio, magari un gioiello di famiglia di elevata antichità e pregio, tramandato per generazioni e indossato infine dalla donna ritratta nel dipinto.

Molto diverso è il caso della tela *Tarquinius Superb*, il secondo dipinto di soggetto storico eseguito da Alma-Tadema, commissionato dal mercante d'arte Ernest Gambart e databile al 1867<sup>11</sup>. Ispirata all'episodio relativo all'ambasceria degli abitanti di Gabii presso l'ultimo re di Roma, come narrato da Tito Livio, nell'opera sono visibili, sul muro di fondo del peristilio in cui il pittore immagina svolgersi l'azione, dietro le spalle di Tarquinio, alcune pitture murali, che ripropongono in due registri sovrapposti scene tratte da due diverse tombe arcaiche tarquiniesi: in alto è riconoscibile infatti una parte del fregio minore della Tomba delle Bighe, mentre in basso si trova la scena di simposio della parete di fondo della Tomba del Triclinio<sup>12</sup>. Nel periodo in cui si data il dipinto, Alma-Tadema era interessato soprattutto all'arte egizia, che conosceva sia attraverso la lettura di opere a stampa, sia direttamente attraverso le collezioni del British Museum, di cui era un assiduo frequentatore<sup>13</sup>. È possibile che le due tombe tarquiniesi riprodotte nel dipinto fossero dunque note ad Alma-Tadema attraverso i facsimili realizzati da Carlo Ruspi per la mostra dei fratelli Campanari e successivamente acquistati, insieme a buona parte dei reperti della mostra e ai calchi, proprio dal museo londinese, dove furono esposti a partire dal 1839<sup>14</sup>. La presenza di

particolare p. 193 figg. 8.25-28). Non è stato possibile rintracciare in altre opere del pittore olandese altri manufatti etruschi; il tripode che figura in *On the way to the temple* – su cui SWANSON (1990, 217 e 412 n. 277) – non è, a differenza di quanto proposto in QUERCI – DE CARO (2007, 257 cat. 63), basato su modelli etruschi, ma greci, ascrivibili all'Ornate Greek Group, per cui vd. RIIS (1939, 12-16 nrr. 1-13).

<sup>11</sup> SWANSON (1990, 145 e 311 n. 91) e BARROW (2004, 34-37), in cui si indica l'ascendenza etrusca delle pitture, ma senza avanzare ipotesi sulla loro identificazione e sulla possibile fonte da cui il pittore potrebbe aver tratto l'ispirazione per esse.

<sup>12</sup> Per la Tomba delle Bighe si rimanda a STEINGRÄBER (1985, 295-97 n. 47); per la Tomba del Triclinio STEINGRÄBER (1985, 355s. n. 121, con bibliografia precedente).

<sup>13</sup> Vd. RAVEN (1980).

<sup>14</sup> Vd. da ultimo COLONNA (1984, 375; 1999, 38s.); BLANCK et al. (1987); WEBER-LEHMANN (1992, 418-21). I disegni su carta oleata di Carlo Ruspi, da cui furono tratti i facsimili, sono editi da BLANCK et al. (1987, 97-117 n. VII: Tomba delle Bighe, e 129-58 n. X: Tomba del Triclinio). Si segnala che la medesima scena della Tomba del Triclinio scelta da Alma-Tadema per *Tarquinius Superb* compare anche nel dipinto *La religione dei trapassati*, del 1878, di Carlo Monatto Minella

opere etrusche, riprodotte con accuratezza per quanto in secondo piano nella composizione, non è qui mera citazione, ma ha il preciso scopo di creare un'ambientazione cronologicamente e culturalmente verosimile.

La stessa necessità guidò Alma-Tadema quando, nel 1879, gli furono commissionate dall'attore e imprenditore teatrale Henry Irving le scenografie per una rappresentazione del *Coriolano* di Shakespeare, destinata ad andare in scena a Londra al Lyceum Theatre<sup>15</sup>. Fedele a quell'acribia che i contemporanei concordemente gli attribuivano, Alma-Tadema si convinse a ricostruire per il *Coriolano* di Irving l'immagine di una Roma arcaica, coerentemente con il periodo storico, appena posteriore alla cacciata dei re etruschi, in cui si svolge la vicenda del dramma shakespeariano. In questo modo, egli innovava profondamente la prassi teatrale dell'epoca, che prevedeva scenografie ricche di suggestioni tardo-repubblicane e imperiali, a tutto discapito della verosimiglianza storica<sup>16</sup>. In assenza di dati sufficienti per Roma all'epoca di Coriolano, l'artista si volse dunque allo studio delle antichità etrusche, lavorando «blunt & blind»<sup>17</sup> per reperire la documentazione necessaria e per realizzare i bozzetti delle scene in base al copione rielaborato da Irving. Fra la fine del 1879 ed il 1880 egli riuscì a concluderne i disegni preparatori, sforzo tuttavia in parte vano, poiché le energie di Irving vennero assorbite da altre produzioni, ed il progetto per il *Coriolano* restò sospeso fino al 1901<sup>18</sup>: quando la rappresentazione ebbe finalmente luogo, accolta in verità piuttosto freddamente dal pubblico londinese, le

(Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), vd. QUERCI – DE CARO (2007, 34 fig. 6).

<sup>15</sup> In generale, su questa esperienza teatrale del pittore olandese vd. PHENÉ SPIERS (1901); AMAYA (1962, 777); ROSENFELD (1974); SWANSON (1990, 56s.); PARKER (1994, 121s.); BECKER et al. (1997, 258s.) e da ultima BARROW (2004, 164-69), che tratta in generale le esperienze come ideatore di scenografie e di costumi di Alma-Tadema fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, accennando anche alle scene per il *Coriolano*. È significativo che anche alcuni pittori neopompeiani italiani (Luigi Bazzani, Camillo Miola) collaborarono alla realizzazione di scenografie teatrali di ambientazione romana, vd. HELG (2006, 161s.); QUERCI – DE CARO (2007, 234 cat. 49).

<sup>16</sup> ROSENFELD (1974, 86); in generale, per una storia delle rappresentazioni del *Coriolano* di Shakespeare vd. RIPLEY (1998).

<sup>17</sup> Lettera di Alma-Tadema a Irving del 4 agosto 1880, in ROSENFELD (1974, 85).

<sup>18</sup> Negli anni intercorsi tra il 1879 ed il 1901, Alma-Tadema collaborò con lo stesso Irving e con Beerbohm Tree per la realizzazione delle scenografie e dei costumi di scena per altre rappresentazioni di soggetto storico: vd. ROSENFELD (1974, 85); BARROW (2004, 164-69).

scenografie di Alma-Tadema suscitarono immediato entusiasmo, decretando per il pittore, già forte di fama internazionale, un nuovo successo<sup>19</sup>.

Oltre al proscenio, le scene assommavano a dieci, ed erano per la maggior parte dipinte in prospettiva su tela, composte da una quinta di fondo con due o quattro quinte laterali, oppure, in alcuni casi, da una quinta unica. Spesso, nelle scene di esterni cittadini, le *silhouettes* degli edifici erano ritagliate e leggermente staccate dal fondo, in modo da valorizzare gli effetti di illuminazione creati dalle luci elettriche, di recente introduzione, che potevano rendere le sfumature dell'alba o della piena luce del sole, o ancora dipingere una tenue luce lunare<sup>20</sup>. Il modo in cui Alma-Tadema aveva concepito le scenografie, molto leggere e maneggevoli ma ricche di secondi piani e di profondità raggiunte con il semplice uso del mezzo pittorico, consentiva di realizzare i cambi di scena, piuttosto frequenti per necessità di copione, in modo semplice e rapido<sup>21</sup>, senza per questo togliere loro credibilità sul piano strutturale. Anzi, secondo schemi ben consolidati nelle opere pittoriche dell'artista olandese<sup>22</sup>, la fantasia dello spettatore è stimolata costantemente ad esplorare nuovi spazi e altri ambienti al di là ed oltre a ciò che è immediatamente visibile.

Per progettare l'allestimento, Alma-Tadema si servì di un modellino in scala del teatro, dove poteva provare l'effetto delle scene, di cui preparava degli acquerelli anch'essi in scala, delle dimensioni di circa 50×35 centimetri, realizzando separatamente le quinte di fondo e le quinte laterali. Queste ultime, infatti, essendo in alcuni casi in numero maggiore rispetto agli sfondi, potevano essere sostituite le une alle altre, quando le necessità di copione imponevano di utilizzare la medesima scena in una situazione narrativa diversa.

La documentazione più completa relativa alle scenografie è costituita dalle fotografie degli acquerelli di mano di Alma-Tadema e dai disegni semplificati (tratti da essi) editi da R. Phené Spiers nel 1901 sull'*Architectural Review*, insieme ad un entusiastico commento all'indomani della rappresentazione della tragedia. L'interesse per gli aspetti architettonici del lavoro indusse Phené Spiers a selezionare il materiale a disposizione, lasciando fuori della trattazione le due scene ambientate in spazi aperti e

<sup>19</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 3-5).

<sup>20</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 3-5); AMAYA (1962, 777).

<sup>21</sup> Nonostante questo, il pittore si lamentò successivamente con Irving per la mancanza di cura con cui gli operatori avevano provveduto ai cambi, in modo tale che, in alcuni casi, i bordi e le altre parti delle scenografie erano stati confusi e messi in scena al momento sbagliato della rappresentazione, vd. ROSENFELD (1974, 93).

<sup>22</sup> PRETTEJOHN (2002, 122).

prive di elementi architettonici di rilievo ed una delle scene ambientate in una strada di Roma, inizialmente non prevista, che fu aggiunta da Alma-Tadema solo in sede finale, e per cui non esisteva il bozzetto preparatorio<sup>23</sup>. Dalla pubblicazione di Phené Spiers è quindi possibile, in definitiva, farsi un'idea di sette delle dieci scene effettivamente realizzate: di esse quattro sono ambientate a Roma – il Foro, una pubblica via, l'interno della casa di Coriolano e il Senato –, mentre tre sono ambientate ad Anzio – l'esterno della casa di Aufidio, la sua sala di rappresentanza, un luogo pubblico – un undicesimo bozzetto, anch'esso edito da Phené Spiers, rappresentante una veduta esterna della stessa Anzio, non fu utilizzato nella messa in scena finale<sup>24</sup>.

Poco è noto della sorte successiva degli acquerelli: essi furono esposti, ancora come gruppo unitario e insieme al modellino del teatro, nella Scenic Artists' Exhibition del 1905<sup>25</sup>, ma già alla fine del medesimo anno quattro di essi, di proprietà di Irving, furono battuti all'asta da Christies; un gruppo di tre figurò successivamente nella mostra retrospettiva dedicata ad Alma-Tadema poco dopo la sua morte, nel 1912-1913<sup>26</sup>. Attualmente, solo tre acquerelli appaiono rintracciabili: la scena dell'interno della casa di Coriolano, conservato a Manchester presso la City Art Gallery<sup>27</sup>, la scena del Senato, conservata a Londra presso il Victoria and Albert Museum<sup>28</sup>, e la scena che rappresenta le mura di Anzio, in collezione privata<sup>29</sup>.

Difficile appare stabilire se la documentazione conservataci sia da identificare con i bozzetti eseguiti per guidare il lavoro dei pittori che si occuparono effettivamente della realizzazione delle scenografie, oppure se si tratti di immagini dell'aspetto finale della messa in scena<sup>30</sup>. Le datazioni proposte per gli acquerelli, d'altra parte, oscillano fra il 1880 ed il 1901<sup>31</sup>, anno in cui Alma-Tadema si recò in Italia accompagnato dalla

<sup>23</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 5 e 16).

<sup>24</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 20).

<sup>25</sup> BARROW (2004, 166).

<sup>26</sup> ROSENFELD (1974, 93).

<sup>27</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 17s.); ROSENFELD (1974, 88s. pl. 1); SWANSON (1990, 57); BECKER et al. (1997, 258s. n. 81); BARROW (2004, 164s. fig. 165); QUERCI – DE CARO (2007, 174 fig. 5).

<sup>28</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 12); ROSENFELD (1974, 90 pl. 2); SWANSON (1990, 56).

<sup>29</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 21); BARROW (2004, 166 fig. 166).

<sup>30</sup> BECKER et al. (1997, 258).

<sup>31</sup> L'acquerello rappresentante l'esterno della città di Anzio è datato al 1880-1890 da BARROW (2004, 166), mentre quello con la scena all'interno della casa di Coriolano è datato al 1901, sia da BECKER et al. (1997, 258s. n. 81), che da BARROW (2004, 164s. fig. 165) e QUERCI – DE CARO (2007, 174 fig. 5).

figlia Anna, con lo scopo precipuo di documentarsi per il *Coriolano*<sup>32</sup>. La notizia lascia intendere che ci sia stata effettivamente una rielaborazione del progetto fra la stesura iniziale e la realizzazione finale, i cui contorni tuttavia non è possibile delineare concretamente. Questa idea potrebbe trovare conferma se, come si vedrà successivamente, in alcune delle scene Alma-Tadema utilizzò le illustrazioni del volume di J. Martha, *L'art étrusque*, edito nel 1889.

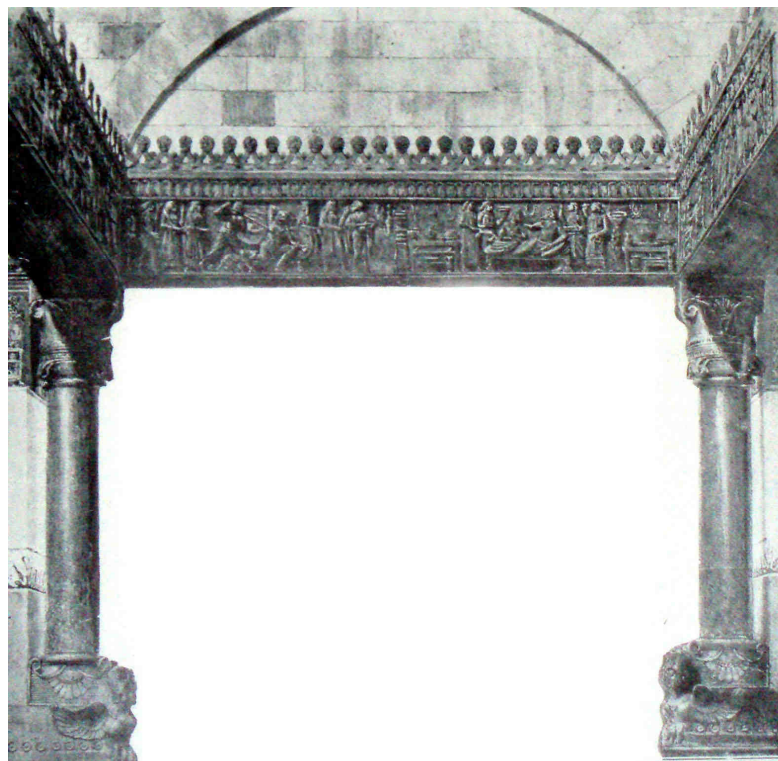
Se l'ispirazione etrusca di questi acquerelli è stata sempre sottolineata dallo stesso Alma-Tadema nella propria corrispondenza e nelle dichiarazioni riportate da Phené Spiers nel suo articolo, che propone anche un'identificazione, per quanto non sempre corretta, di alcuni dei monumenti utilizzati dall'artista olandese, e riprese successivamente da tutti gli editori, questa esperienza non è tuttavia entrata nella letteratura relativa alla fortuna degli Etruschi nella cultura e nell'arte europea dell'Ottocento<sup>33</sup>, di cui costituisce invece un episodio significativo, privo degli intenti documentari che animarono la maggior parte degli artisti e degli architetti contemporanei che si avvicinarono ai monumenti etruschi, ma orientato alla ricostruzione, certo non filologica ma artistica, di un'epoca e di un ambiente.

Il proscenio, unico elemento fisso dell'allestimento, rappresenta una quinta architettonica in forte scorcio che ricrea un ambiente con volta a botte, in cui viene a trovarsi collocato idealmente l'uditorio, delimitato sul fondo da due colonne di tipo eolico che sorreggono un architrave con fregio figurato continuo. Tutti gli elementi architettonici sono sontuosamente decorati: le basi delle colonne, con grandi palmette rivolte verso il basso nascenti da volute, poggiano su plinti configurati a sirena dalle ali

<sup>32</sup> SWANSON (1990, 86). Si tratta del sesto viaggio in Italia del pittore, in compagnia della figlia Anna, con meta Roma e Firenze.

<sup>33</sup> Oltre ai lavori, incentrati sulla pittura etrusca, citati *supra* a n. 14, vd. BORSI (1985); FANTOZZI et al. (1985); HUEBNER (1985); per una rassegna sulla fortuna degli Etruschi nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento, con cenni alle riprese nelle altre letterature europee contemporanee, vd. adesso DELLA FINA (2009, con bibliografia). Manca una ricognizione generale della presenza di motivi e monumenti etruschi nella cultura figurativa e soprattutto pittorica dell'Ottocento: in una fase caratterizzata da un elevato interesse per il mondo classico, in cui si cerca ispirazione sia per temi storici che mitologici e letterari, gli Etruschi in quanto tali giocano un ruolo di secondo piano – diverso il caso dei vasi greci rinvenuti in Etruria che dettero vita all'*Etruscan Taste* della fine del Settecento e degli inizi dell'Ottocento: MORIGI GOVI (1992), ed ora CAVALIER (2005) e VOLLKOMMER (2005) –; vd. il lavoro condotto sulla conoscenza degli Etruschi e sull'uso di manufatti etruschi da parte di J.-A.-D. Ingres, LUBTCHANSKY (2006, in particolare pp. 61-64, con bibliografia). Per la fortuna degli Etruschi nell'arte del Novecento vd. BRUNI (2007, 211s., con bibliografia), per la scultura, e ROMUALDI (2008, con bibliografia), per la pittura.

spiegate, con un piccolo fregio di patere al di sotto delle ali presso la cornice inferiore, mentre il fregio figurato è concluso in alto da una fascia a linguette concave al di sopra della quale si trova una decorazione a traforo composta da semicerchi concatenati sormontati da palmette (**Fig. 1**)<sup>34</sup>.



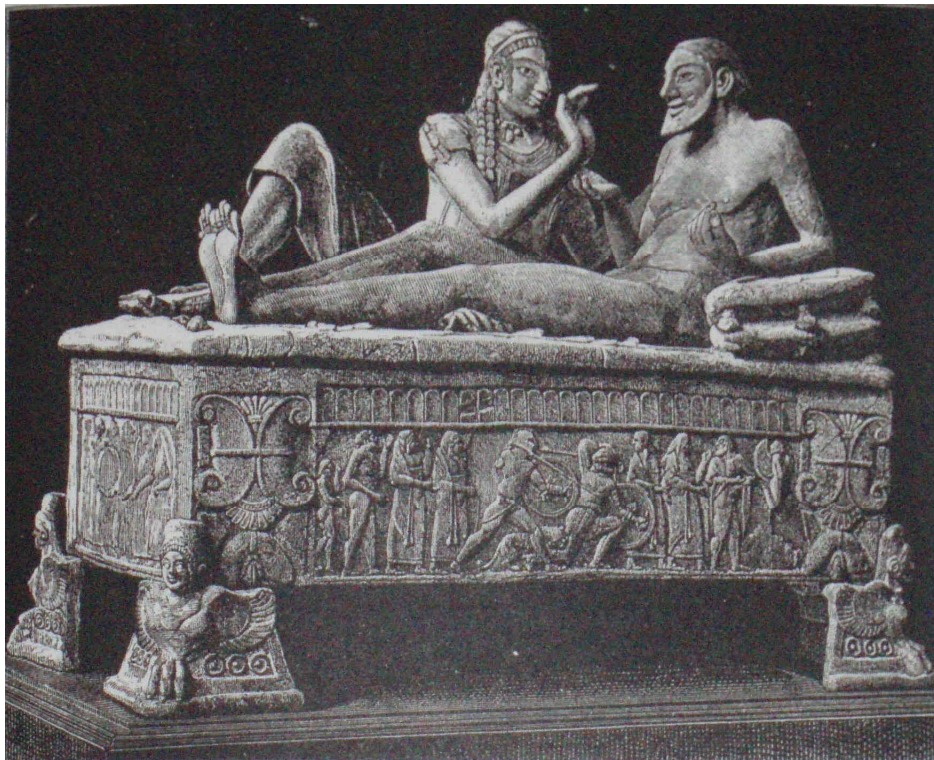
**Figura 1: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: proscenio, collocazione ignota (da PHENÉ SPIERS [1901]).**

L'intera composizione è stata realizzata isolando e rielaborando separatamente gli uni dagli altri i motivi decorativi del cosiddetto Sarcofago degli Sposi del British Museum, acquistato dal museo londinese nel 1873 con provenienza da Cerveteri ed esposto insieme alla collezione Campana, benché non mancassero i dubbi sulla sua autenticità, fino a quando, nel 1935, venne riconosciuto definitivamente come falso<sup>35</sup>. In

<sup>34</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 3 fig. s.nr.).

<sup>35</sup> Diversamente da quanto indicato da PHENÉ SPIERS (1901, 4), che indica come fonte le pitture delle tombe etrusche, ripreso acriticamente da ROSENFELD (1974, 87). Per il sarcofago, la storia del suo acquisto e la discussione sulla sua autenticità, vd. WILLIAMS (1992, 620s., con bibliografia precedente). Cenni ad esso anche in BORSI (1985, 131); VLAD BORRELLI (1992, 432s.).

particolare, le sirene poste a base delle colonne riprendono puntualmente i piedi del sarcofago, anche nel dettaglio delle patere ombelicate poste al di sotto delle ali, mentre le infiorescenze tra volute al di sopra delle sfingi ed il motivo che costituisce il capitello della colonna sono stati estrapolati, dividendoli e riutilizzandoli separatamente, dalla decorazione presente sul retro del sarcofago ai lati del fregio figurato. Il fregio dei due lati maggiori della cassa, concluso in alto dal motivo a linguette concave, viene riunito dal pittore in un'unica scena, ponendo al centro il *thymiaterion* che compare all'estrema sinistra del lato posteriore ed escludendo dalla composizione le scene poste sui due lati minori, in modo da costituire la decorazione del fregio continuo (Fig. 2).



**Figura 2: Sarcofago degli Sposi, terracotta, Londra, British Museum (da DENNIS [1878<sup>2</sup>]).**

Alma-Tadema si è dunque ispirato ad un monumento di recente scoperta, ritenuto all'epoca genuinamente etrusco, rivelando l'attenzione per le novità in campo

archeologico che caratterizza tutta la sua produzione pittorica<sup>36</sup>. Sebbene non si possa escludere che egli conoscesse il sarcofago per esperienza diretta, è possibile che la fonte utilizzata fosse *Cities and cemeteries of Etruria* di George Dennis<sup>37</sup>, dove il sarcofago illustra la pagina iniziale del capitolo dedicato a Cerveteri; come si vedrà successivamente, l'opera del Dennis sembra essere alla base di numerosi altri spunti inseriti nelle scenografie per il *Coriolano*. È significativo che il testo del Dennis riporti la descrizione del pezzo di C.T. Newton, allora direttore del British Museum e acceso sostenitore dell'autenticità del sarcofago: «These two sarcophagi [*scil.* il sarcofago del British e quello acquistato dal Louvre pochi anni prima] may be reckoned among the earliest known specimens of the fictile art of Etruria. There is no positive evidence as to their age, but they can hardly be later than B.C. 500»<sup>38</sup>. Il Dennis aggiunge in calce una propria considerazione personale, indicando il sarcofago del British Museum come più antico di quello del Louvre<sup>39</sup>. La scelta di utilizzare proprio questo pezzo per realizzare il proscenio potrebbe dunque essere legata non solo alla volontà di sfoggiare un monumento di recente acquisizione, ma anche alla sua fama come incunabolo dell'arte etrusca arcaica: in particolare la datazione proposta da Newton è in singolare coincidenza con l'ambientazione della tragedia.

Se nella realizzazione del proscenio Alma-Tadema utilizzò sostanzialmente un'unica fonte, decostruita e ricomposta in modo da renderla praticamente irriconoscibile e creare un insieme del tutto nuovo, aggiungendo soltanto poche suggestioni ed essa estranee, come il fregio a traforo che conclude in alto l'architrave<sup>40</sup>, oppure il piccolissimo fregio di onde correnti e delfini, nella costruzione della maggior parte delle scene vere e proprie egli utilizzò una tecnica combinatoria decisamente spregiudicata nell'accostare autentici elementi etruschi di epoca arcaica con elementi etruschi posteriori o addirittura chiaramente romani.

<sup>36</sup> Vd., a titolo di esempio, l'introduzione dell'Augusto di Prima Porta, scoperto nel 1863, in opere databili già al 1875, per cui cf. PRETTEJOHN (2002, 116).

<sup>37</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, 227). Sulla figura di George Dennis vd. RHODES (1973); HAYNES (1992, 314s.).

<sup>38</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, 280s.).

<sup>39</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, 282).

<sup>40</sup> Un fregio del tutto analogo era stato fatto realizzare da Alma-Tadema per decorare il tetto dell'ingresso nella propria residenza di Londra – una descrizione della quale è in ZIMMERN (1897, 264s.), vd. anche TREUHERZ (1997, 51-56) – e ricorre in diverse altre opere dell'artista, fino ad uno degli ultimi dipinti, *Love's Missile*, del 1909, vd. SWANSON (1990, 271 e 481 n. 421), e da ultimo QUERCI – DE CARO (2007, 267 cat. 67).

Nella scena ambientata in una strada di Roma egli si limitò a riproporre, combinandole e inserendo alcune modifiche funzionali all'ambientazione, due proprie opere precedenti di soggetto neopompeiano. A destra dell'osservatore, una bottega si apre direttamente sulla strada, su cui si affaccia il banco di vendita, mentre di fronte si riconosce un attraversamento pedonale con lastre in pietra sopraelevate rispetto alla strada, di un tipo frequente nelle città vesuviane: è chiara la derivazione di questa parte della scenografia dall'olio *The flower market*<sup>41</sup>, con la modifica sostanziale della parte alta dell'edificio che ospita la bottega, realizzato qui in *opus reticulatum*, con un piano aggettante rispetto al piano terra sostenuto da travetti in legno; forte è l'accento posto sulla caratterizzazione delle tecniche edilizie, basate sull'impiego di materiali deperibili quali il legno e l'argilla, considerate evidentemente tipiche delle fasi più antiche della civiltà romana, in contrasto con la profusione di marmi delle opere ambientate in epoche successive. Inoltre, il piccolo tabernacolo sullo stipite sinistro della bottega mostra, al posto della figura di Fortuna presente nel dipinto, una piccola figura femminile di gusto arcaizzante. La parte sinistra della scena appare invece ripresa dall'acquerello *A street altar*<sup>42</sup>, nella cui porzione sinistra, in secondo piano, è presente una bottega protetta da una tenda fissata al prospetto della facciata attraverso anelli in bronzo, che nella scena compare invece in primo piano. Infine, il serpente dipinto sul muro all'estrema sinistra è una riproposizione della decorazione di un larario pompeiano, che ricorre come mosaico pavimentale nel dipinto *A roman emperor AD 41*, del 1872<sup>43</sup>.

Negli esterni cittadini di maggior respiro, Alma-Tadema realizza invece scorci spesso di grande impatto lasciandosi guidare dalla descrizione vitruviana dell'ordine tuscanico, ed inserendo nelle composizioni architettoniche dettagli ricavati da monumenti etruschi. È il caso della scena ambientata in un luogo pubblico di Anzio dove, al centro, compare una complessa rappresentazione di un luogo di culto circondato da ambienti porticati, i cui acroteri laterali sono costituiti da due calici a cariatidi, mentre due grandi lebeti su sostegno campeggiano ai lati della scalinata di accesso al tempio. Le due quinte laterali di questa scena mostravano, a destra, una porta monumentale a tre fornic, elaborata a partire dall'Arco di Augusto di Perugia,

<sup>41</sup> SWANSON (1990, 150 e 318 n. 106); BARROW (2004, 41 fig. 35). Per un'analisi del dipinto con l'identificazione della fonte utilizzata da Alma-Tadema, vd. PRETTEJOHN (1997, 35-37).

<sup>42</sup> BECKER et al. (1997, 223 n. 61A).

<sup>43</sup> SWANSON (1990, 161s. n. 131); BECKER et al. (1997, 164-66 n. 23); BARROW (2004, 62s. fig. 54).

davanti alla quale è posta una statua maschile con lancia nella mano destra, derivata dalla stele fiesolana di Larth Ninie (Fig. 3)<sup>44</sup>.

**Figura 3: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: quinta laterale destra per la scena ambientata in un luogo pubblico di Anzio, collocazione ignota (da PHENÉ SPIERS [1901]).**

A sinistra invece (Fig. 4), la quinta laterale proponeva un banco di vendita in pietra, sul cui ripiano si riconosce un braciere in bronzo di Pompei<sup>45</sup>, mentre il motivo figurato dipinto nella parte anteriore del banco stesso raffigura Dioniso a cavallo di un mulo, che si volge indietro protendendo un *kantharos*, iconografia frequente nella ceramica attica a figure nere e a figure rosse, che non ricorre invece in epoca romana<sup>46</sup>. Analoga è la modalità con cui è composta la scena ambientata all'esterno della casa di Tullo Aufidio, dove il pittore rappresenta una piazza circondata da numerosi edifici fastosamente ornati, al centro della quale troneggia una splendida Chimera di Arezzo, ispirata ad una riproduzione fotografica della collezione dell'artista<sup>47</sup>.



<sup>44</sup> Non sempre appare possibile, anche viste le piccole dimensioni dei dettagli, individuare quale sia stata esattamente la fonte utilizzata dal pittore: i lebeti della scena ambientata ad Anzio appaiono tuttavia derivati da una delle illustrazioni del Dennis, vd. DENNIS (1878<sup>2</sup>, CXII n. 22, con didascalia: «archaic lebes»). La stele di Larth Ninie compare invece nelle tavole dei *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italici* di Giuseppe Micali: MICALI (1832, tav. LI 1).

<sup>45</sup> BECKER et al. (1997, 39 fig. 22, dal portfolio CXIX, 11066). Il braciere è stato riprodotto anche da altri artisti neopompeiani, cf. QUERCI – DE CARO (2007, 217 cat. 35; 279, Arch. 9).

<sup>46</sup> LIMC III, s.v. *Dionysos*, in particolare p. 458 nrr. 392-99), per l'iconografia di Dionysos sul mulo.

<sup>47</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 14 e 19).



**Figura 4: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: quinta laterale sinistra per la scena ambientata in un luogo pubblico di Anzio, collocazione ignota (da PHENÉ SPIERS [1901]).**

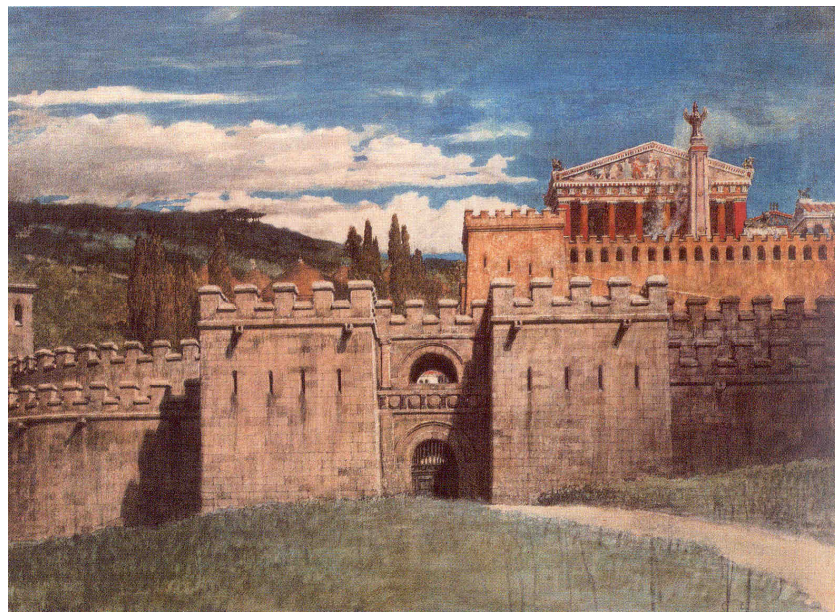
La scena ambientata nel Foro romano ripropone invece un paesaggio reale, la parte occidentale del Foro e le pendici del Campidoglio, reso con accuratezza nella sua realtà topografica e nei suoi monumenti caratterizzanti: è riconoscibile sullo sfondo, al di sopra del *Tabularium*, di cui appare terminato soltanto il primo ordine del loggiato, il tempio di Giove Capitolino, ruotato tuttavia, rispetto alla sua posizione effettiva, in modo da offrire frontalmente la vista della facciata. In basso, un edificio sacro identificabile con il Tempio della Concordia affianca la scalinata che conduce dal Foro sul Campidoglio. Gli alzati, ricostruiti sulla base di Vitruvio, appaiono studiati con sapienti *variationes* nei dettagli degli ordini e delle decorazioni architettoniche. Come nelle scene precedentemente prese in esame, anche in questa alcuni dettagli, come il sostegno in bronzo decorato a sbalzo della tomba Regolini-Galassi di Cerveteri al Museo Gregoriano Etrusco, ripreso con tutta probabilità da un'illustrazione de *L'art étrusque* di J. Martha sino al dettaglio dell'ombreggiatura<sup>48</sup>, arricchiscono la composizione e la connotano.

A suo modo reale è anche il paesaggio che compone la scena, non utilizzata effettivamente in teatro, che rappresenta l'esterno della città di Anzio. La cinta muraria che compare in primo piano è riconoscibile come quella di Perugia non solo, come già indica Phené Spiers, per la porta urbica, che Alma-Tadema ha ripreso consapevolmente dall'Arco di Augusto<sup>49</sup>, eliminando con cura filologica le superfetazioni medievali, ma anche per la forma del circuito murario a sinistra della porta stessa rispetto all'osservatore: la fortificazione infatti cambia nettamente percorso, descrivendo

<sup>48</sup> MARTHA (1889, 109 fig. 101). Dal medesimo volume appaiono ripresi i dettagli relativi alle colonne del tempio a sinistra della scena, MARTHA (1889, 163 fig. 127).

<sup>49</sup> L'identificazione è già in PHENÉ SPIERS (1901, 20).

un'ampia curva. Nonostante conoscesse personalmente Perugia<sup>50</sup>, la fonte per la scena potrebbe essere individuata ancora una volta in *Cities and cemeteries of Etruria* di Dennis, dove compare sia un disegno della porta, ripresa da uno scatto fotografico, sia una pianta della città in cui è segnato il percorso delle mura e dove si evidenzia la curva nella fortificazione antica ripresa da Alma-Tadema (**Fig. 5**).



**Figura 5:** Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: veduta esterna di Anzio, collezione privata (da BARROW [2004]).

Dalla medesima fonte, oppure dal volume del Martha, è stato preso con tutta probabilità il modello per realizzare il tempio sull'arce che compare invece in secondo piano, cinta da una seconda fortificazione. Nonostante le minutissime dimensioni dei dettagli si apprezza infatti tutta la decorazione del frontone e del fastigio dell'edificio templare, ricavati dalle due tombe a facciata di Norchia, di cui Alma-Tadema ha ripreso accuratamente la trabeazione dorica a triglifi e metope sormontata da un fregio a dentelli, e le figure del frontone, concluso agli angoli da due *gorgoneia*. Gli acroteri laterali sono costituiti da due leoni alati, che il pittore ha immaginato partendo da quello che nel disegno del Dennis resta degli acroteri stessi: la parte inferiore di una

<sup>50</sup> SWANSON (1990, 59): si tratta del quarto viaggio in Italia del pittore, del 1882.

figura di quadrupede<sup>51</sup>. Davanti al tempio si erge un altissimo pilastro quadrangolare, decorato sulla fronte da una finta porta con *proiecturae* a becco di civetta, su cui sono incisi motivi decorativi a rosetta inscritta in un cerchio, che sorregge una statua di divinità alata con *tutulus*, identificata da Phené Spiers, su dichiarazione dello stesso Alma-Tadema, come la fenicia Astarte. Se il pilastro è composto rielaborando il cippo di Toscanella esposto in una copia in gesso dai Campanari in Pall Mall e attualmente conservato al Museo Archeologico di Firenze<sup>52</sup>, la statua è riconducibile ad una delle due figure femminili in bronzo, conservate a Perugia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale, che dovevano ornare gli angoli di uno dei carri da Castel San Mariano. Il rinvenimento ebbe un'ampia eco nella letteratura ottocentesca, e compare illustrato anche nelle tavole dei *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italici* di Giovanni Micali che, come vedremo, fu una fonte ampiamente utilizzata da Alma-Tadema per le scenografie del *Coriolano*<sup>53</sup>.

Sono tuttavia le scene di interno quelle in cui è possibile notare una maggiore rielaborazione dei motivi a disposizione dell'artista. La scena che nel programma di sala è indicata come Campidoglio, ma che rappresenta in realtà l'interno del Senato romano, combina un unico spunto di ispirazione romana con una congerie di elementi etruschi. In basso l'artista immagina infatti un emiciclo di sedili in pietra, disposti in cinque ordini di ampiezza crescente. Ad una analisi attenta, la struttura appare realizzata duplicando e sovrapponendo più volte l'edera della tomba della sacerdotessa Mania di Pompei, cui rimanda in particolare il motivo a zampa di leone, che Alma-Tadema aveva già ritratto nel suo dipinto a olio *An exedra* del 1869, replicato in un acquerello del 1871<sup>54</sup>. Dopo aver impostato in questo modo l'ambientazione, Alma-Tadema caratterizza la sala utilizzando motivi etruschi ricavati da pubblicazioni o dalla propria esperienza personale; al centro, ai piedi della Lupa capitolina, egli pone un *thymiaterion* in bronzo di produzione vulcente, da identificare con tutta probabilità con quello, proveniente da Vulci, conservato nelle collezioni del British Museum<sup>55</sup>. Al

<sup>51</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, 193); MARTHA (1889, 172 fig. 140). Alcuni dettagli nella realizzazione del tempio sono tuttavia più vicini al disegno pubblicato dal Dennis: figure del frontone e acroteri.

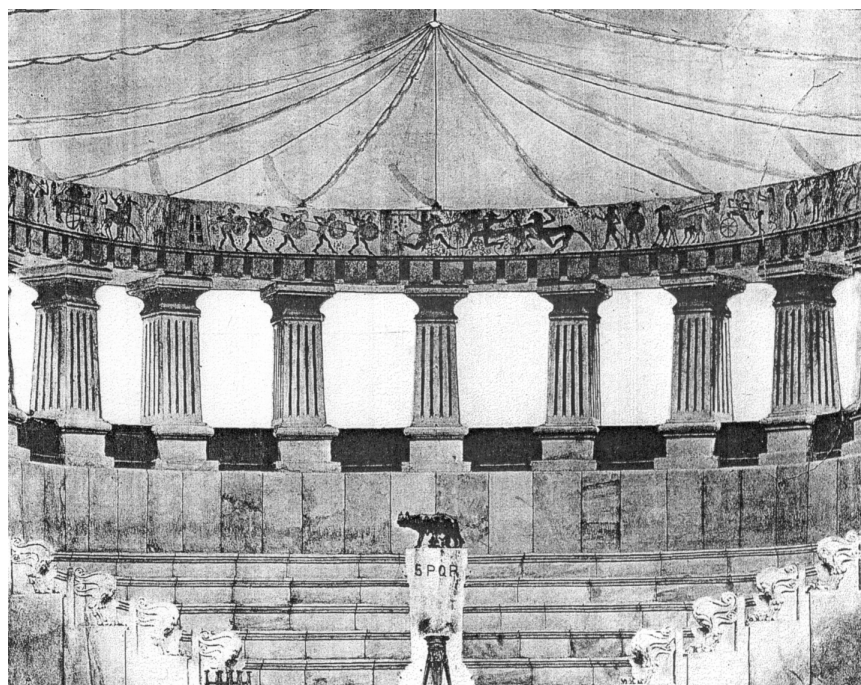
<sup>52</sup> COLONNA (1999, 44 e 46 fig. 11, con bibliografia).

<sup>53</sup> MICALI (1832, tav. XXIX 2). Per il rinvenimento di Castel San Mariano, con una nuova proposta ricostruttiva del carro, vd. BRUNI (2002, ed in particolare, per le due figure femminili alate, pp. 31s., con bibliografia). Su Giuseppe Micali vd. da ultimo DESIDERI (2009, con bibliografia).

<sup>54</sup> SWANSON (1990, 155 e 324 n. 117); BECKER et al. (1997, 154-56 n. 23); BARROW (2004, 35 fig. 29); QUERCI-DE CARO (2007, 260s. cat. 65).

<sup>55</sup> RIIS (1939, 22 n. 3, con bibliografia precedente); HAYNES (1985, 264 n. 52).

di sopra delle gradinate destinate ad accogliere i senatori, la sala, di forma anch'essa semicircolare, è delimitata da una serie di massicci pilastri scanalati, uniti da un basamento che corre all'altezza del toro della base, su cui si imposta un fregio a dentelli, coronato infine da un fregio figurato. Le colonne appaiono riprese, fino al dettaglio del basamento che le collega all'altezza della base, dalla tomba ceretana dell'Alcova<sup>56</sup>, mentre la decorazione del fregio è stata elaborata estrapolando e unendo liberamente alcune parti della decorazione di due diversi vasi, un'anfora tirrenica della collezione Candelori ed una coppa della collezione del Principe di Canino, editi in due tavole dei *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italici* del Micali (Fig. 6)<sup>57</sup>.



**Figura 6: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: Senato, Londra, Victoria and Albert Museum (da ROSENFELD [1974]).**

La sala di rappresentanza della casa di Tullo Aufidio, realizzata con un'unica quinta di fondo, riproduce in modo estremamente preciso la tavola del Micali relativa

<sup>56</sup> Riprese con tutta probabilità da MARTHA (1889, 194 fig. 151).

<sup>57</sup> MICALI (1832, tavv. XCV e CXVII 1).

alla tomba tarquiniese delle Bighe<sup>58</sup>, in particolare la parete di fondo, posta a sinistra dell'osservatore, la parete destra, di fronte, ed i dettagli del soffitto, inserendo un unico elemento estraneo, ovvero la porta con *proiecturae* a becco di civetta ripresa, secondo le dichiarazioni dello stesso Alma-Tadema riportate da Phené Spiers, da una tomba rupestre di Norchia (Fig. 7)<sup>59</sup>.

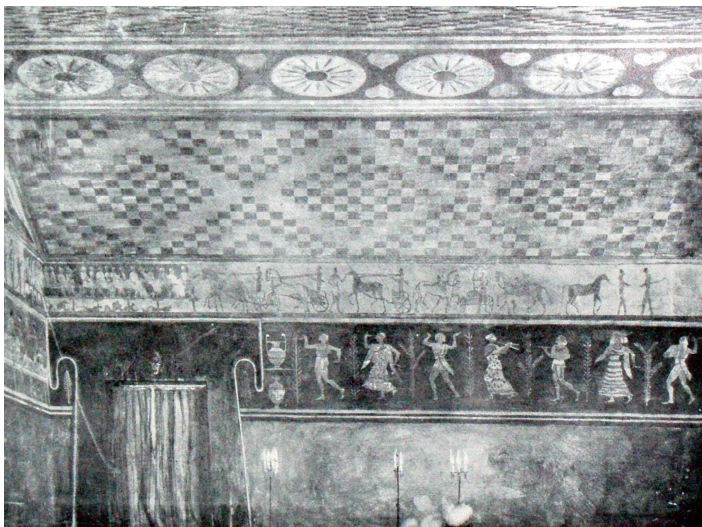
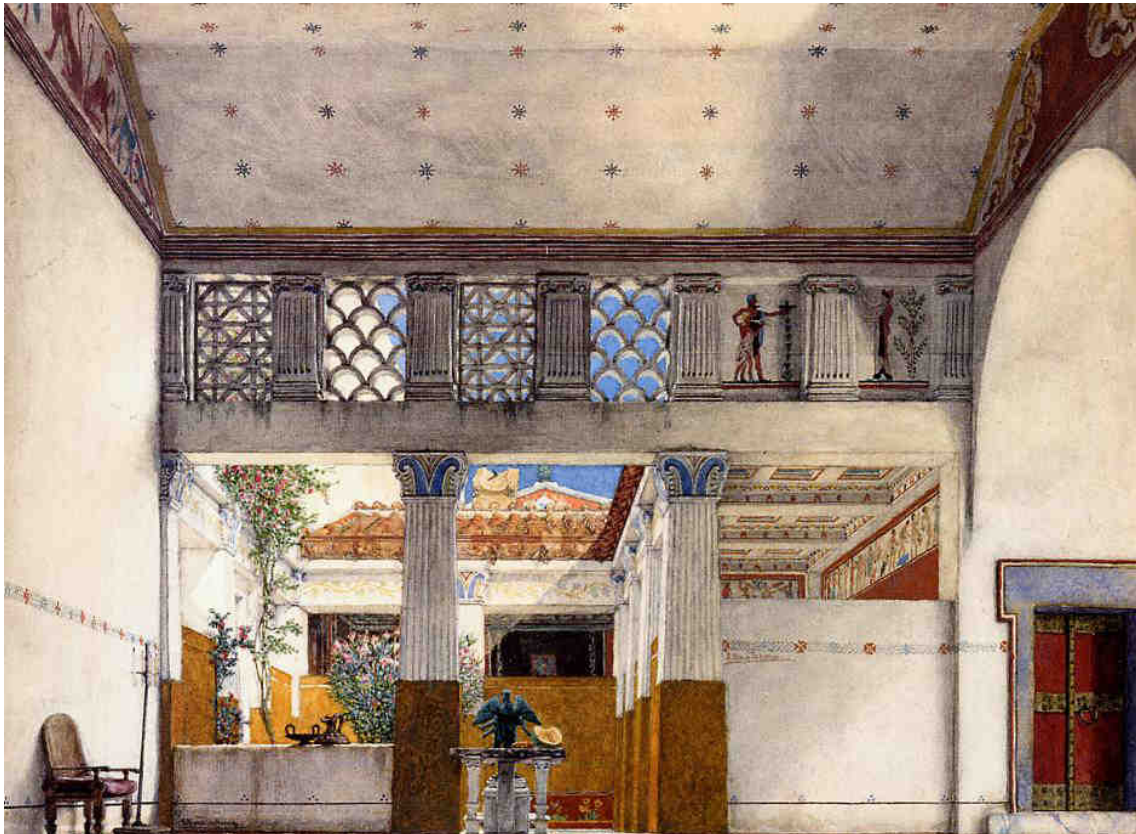


Figura 7: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: interno della casa di Tullio Aufidio, collocazione ignota (da PHENÉ SPIERS [1901]).

<sup>58</sup> MICALI (1832, tav. LXVIII). La tavola è ripresa da un disegno dell'architetto H. Labrouste, per ammissione dello stesso Micali non particolarmente accurato – vd. BANTI (1967, 576s.) –, e riporta in modo impreciso la rappresentazione della parete destra della tomba: la scena all'interno della casa di Tullio Aufidio riporta esattamente anche questo errore. Dallo stesso disegno, con la medesima imprecisione, dipende la veduta interna della tomba di T. Labrouste, vd. LUBTCHANSKY (2004, 19 fig. 6). Alla Tomba delle Bighe sono ispirate anche le *fantasies* di F. Duban: LUBTCHANSKY (2004, 19s. fig. 7); un altro acquerello di Duban dal medesimo soggetto ma con una scelta diversa dei monumenti che si trovano all'interno della tomba è stato acquistato nel 2005 dal Musée d'Orsay: tutte le notizie sull'opera e sul suo acquisto sono reperibili alla pagina web [http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere/notice.html?no\\_cache=1&nnumid=141227](http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere/notice.html?no_cache=1&nnumid=141227). I disegni di C. Ruspi, invece, riportano correttamente la decorazione della medesima parete, vd. BLANCK et al. (1987, 97-117, VII).

<sup>59</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 17). Non è stato possibile identificare la fonte esatta utilizzata da Alma-Tadema per la realizzazione di queste porte, tuttavia non si può escludere che una fonte possa essere stato l'allestimento di L.A. Milani del Museo Archeologico di Firenze, anche per la proporzione fra la cornice della porta e il vano della porta stessa, nonché per l'aspetto delle *proiecturae* a becco di civetta, che è del tutto analogo a quello delle porte del primo piano del Museo fiorentino, tuttora esistenti nelle sale IX e X: vd. HUEBNER (1985, 45 nrr. 47s.). Alma-Tadema visitò, nel 1901, proprio Firenze, insieme a Roma, per documentarsi per le scenografie del *Coriolano*, vd. *supra* n. 32.

Per la scena che rappresenta l'interno della casa di Coriolano infine (Fig. 8), Alma-Tadema si ispirò, secondo Phené Spiers, alla descrizione della casa greca di Vitruvio e alle tombe etrusche, che riproducono interni domestici<sup>60</sup>.



**Figura 8: Lawrence Alma-Tadema, acquerello per le scenografie del *Coriolano* di Irving: interno della casa di Coriolano, Manchester, City Art Gallery (da BARROW [2004]).**

Se da Vitruvio può essere derivata la disposizione della casa nelle sue parti costitutive, la ricostruzione degli alzati appare ripresa proprio dalle tombe etrusche, ed in particolare da quelle di Tarquinia e Cerveteri. La sala principale, in primo piano, ha un alto tetto displuviato con un tratto piano al centro, derivato da modelli tarquiniesi: in particolare i due timpani laterali ripropongono quelli della Tomba delle Iscrizioni,

<sup>60</sup> PHENÉ SPIERS (1901, 17s.).

quello di sinistra, e della Tomba del Barone, quello di destra, monumenti che ricorrono insieme in una medesima tavola dei *Monumenti* del Micali<sup>61</sup>. Sempre dalla Tomba del Barone, illustrata nella medesima fonte, Alma-Tadema riprende la scena della parete di fondo, che viene collocata in alto a destra, separando il personaggio femminile dai due maschili con una lesena scanalata con capitello eolico. Di fronte all'osservatore un portico con due pilastri, anch'essi di tipo eolico, dà accesso ad un peristilio, su cui si affaccia a destra una sala di cui è possibile intravedere solo la parte superiore delle pareti. Al di là del peristilio, è visibile un'altra ala della casa, cui probabilmente è possibile accedere attraverso la porta sulla destra. Fittissima è la rete dei richiami a monumenti etruschi: dalla porta all'estrema sinistra, ripresa sempre dalla Tomba delle Iscrizioni illustrata nel volume del Micali, ai capitelli dei pilastri, del tutto analoghi a quelli delle Tomba dei Rilievi di Cerveteri, di cui si riconoscono i motivi fitomorfi che fuoriescono dalle volute del capitello (e che possono essere stati ripresi dall'illustrazione che il Dennis dedica alla tomba<sup>62</sup>), alla *lekythos* conica poggiata sul muretto che unisce il pilastro centrale con la parete della sala sulla sinistra, anch'essa derivata dal volume del Dennis<sup>63</sup>, alla scultura in bronzo posta fra la sala ed il peristilio, in cui è riconoscibile (fortemente modificata nelle proporzioni, vista di spalle e in contrapposto) una delle due cimase di candelabro dalla Val di Chiana del British Museum, rappresentanti Eos/Thesan che rapisce Kephalos o che trasporta il corpo del figlio Memnon/Memrun, conservate al British Museum<sup>64</sup>. Quest'ultimo dettaglio consente di mettere in evidenza una delle cifre stilistiche peculiari dell'artista, nel cui metodo di lavoro la riproduzione minuziosa dei dettagli coesiste con l'utilizzo di processi di straniamento e di defamiliarizzazione, attraverso la disgregazione dei monumenti antichi e la loro ricomposizione in insiemi nuovi, come si è visto nel caso del proscenio, oppure attraverso la loro presentazione secondo punti di vista inusuali, ad esempio dal retro, o ancora con sostanziali modifiche del materiale in cui sono

<sup>61</sup> MICALI (1832, tav. LXVII). Come per la tavola relativa alla Tomba delle Bighe, anche la tavola relativa alla Tomba del Barone e delle Iscrizioni è tratta dagli acquerelli di H. Labrouste, vd. BANTI (1967, 578s.); sulla figura del Labrouste vd. da ultima LUBTCHANSKY (2004, con bibliografia). Per la Tomba del Barone vd. STEINGRÄBER (1985, 291 n. 44), per i disegni del Ruspi, BLANCK et al. (1987, 82-89 n. IV). Per la Tomba delle Iscrizioni STEINGRÄBER (1985, 319s. n. 74, con bibliografia) e BLANCK et al. (1987, 61-74 n. I).

<sup>62</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, 251). Per la tomba vd. STEINGRÄBER (1985, 268-70 n. 9, con bibliografia).

<sup>63</sup> DENNIS (1878<sup>2</sup>, CXXIV n. 66, con didascalia: «archaic lekythos»). Per la forma vd. PAYNE (1931, 299 n. 758).

<sup>64</sup> HAYNES (1985, 291s. nrr. 125s., con bibliografia); più di recente, per l'iconografia del gruppo, vd. BOTTINI (1990, 6-8 figg. 13s., con bibliografia). Il gruppo è qui rappresentato di spalle e invertito, per cui le gambe del personaggio maschile si vedono a sinistra anziché a destra.

realizzati o delle dimensioni<sup>65</sup>. Persino negli ambienti in secondo piano, si mostra una cura estrema per il dettaglio: il fregio figurato delle sale accessibili dal peristilio, appena visibili nel disegno, riprende la tomba chiusina di Poggio al Moro, di cui è possibile identificare con chiarezza tutti i singoli personaggi. Anche in questo caso, la fonte da cui l'artista ha derivato l'illustrazione sono le tavole dei *Monumenti* del Micali, da cui ha ripreso, oltre alle singole figure che compongono la scena figurata, sia la posizione del fregio in alto sulla parete, sia la presenza dei cassettoni sul soffitto<sup>66</sup>.

La disamina delle scene fin qui condotta, certo non esaustiva di tutti i dettagli inseriti da Alma-Tadema nelle proprie composizioni, ha consentito di identificare una grande quantità di motivi e di monumenti scelti dall'artista per ricreare la sua Roma arcaica, a partire da fonti etrusche, ricavate probabilmente in parte dalla documentazione grafica che il pittore realizzava nel corso dei propri viaggi e delle visite nei principali musei europei, in parte da opere a stampa di ampia diffusione e di grande successo. Soprattutto i volumi di Dennis e di Micali, ma anche il volume del Martha, hanno fornito infatti all'artista il materiale documentario per la ricostruzione di una credibile ambientazione arcaica: le scenografie di Alma-Tadema per il *Coriolano* dunque, oltre a costituire un significativo esempio della ripresa di opere etrusche nella cultura artistica dell'Ottocento, contribuiscono ad ampliare il dossier relativo alla fortuna di queste opere a stampa nel corso della seconda metà del XIX secolo.

*Università di Ferrara*

BARBARA ARBEID  
barbara.arbeid@libero.it

<sup>65</sup> PRETTEJOHN (2002, 122).

<sup>66</sup> MICALI (1832, tavv. LXIX-LXX): la prima tavola rappresenta una delle camere della tomba in prospettiva, la seconda lo sviluppo della decorazione figurata delle pareti – riprodotte in FANTOZZI et al. (1985, 55 n. 54 tav. V, e 108-10 n. 17b), con errata trascrizione del numero della tavola. Sulla tomba vd. STEINGRÄBER (1985, 277s. n. 22, con bibliografia).

riferimenti bibliografici

AMAYA 1962

M. Amaya, *The Roman World of Alma-Tadema*, «Apollo» LXXVI 771-78.

BANTI 1967

L. Banti, *Disegni di tombe e monumenti etruschi fra il 1825 e il 1830: l'architetto Henri Labrouste*, «SE» XXXV 575-93.

BARROW 2004

R.J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, London.

BECKER et al. 1997

E. Becker et al. (eds.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, New York.

BLANCK et al. 1987

H. Blanck et al. (Hrsg.), *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Catalogo della mostra, Koln 17 gennaio-5 aprile 1987, Manz am Rhein.

BORSI 1985

F. Borsi (a cura di), *Fortuna degli Etruschi*, Catalogo della mostra, Firenze 16 maggio-20 ottobre 1985, Milano.

BOTTINI 1990

A. Bottini, *Il candelabro etrusco di Ruvo del Monte*, «BA» LIX 1-14.

BRUNI 2002

S. Bruni, *I carri perugini: nuove proposte di ricostruzione*, in G.M. Della Fina (a cura di), *Perugia etrusca*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, «Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina» IX 21-47.

BRUNI 2007

S. Bruni, *L'ombra della sera: uso e abuso di un'immagine. Alcune considerazioni sul bronretto volterrano*, «Rassegna volterrana» LXXXIV 193-233.

CAVALIER 2005

O. Cavalier, *Les créations à l'étrusque de Dagoty. Un porcelainier parisien sous le Consulat et l'Empire*, in P. Cabrera – P. Rouillard (eds.), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Atti del Colloquio Internazionale, Madrid 14-15 febbraio 2005, Madrid, 105-24.

*Etruschi sul palcoscenico.*  
*Le scenografie di Lawrence Alma-Tadema*  
*per il Coriolano di Henry Irving*

Barbara Arbeid

COLONNA 1978

G. Colonna, *Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana*, «SE» XLVI 81-117.

COLONNA 1984

G. Colonna, *Le copie ottocentesche delle pitture etrusche e l'opera di Carlo Ruspi*, in C. Morigi Govi – G. Sassatelli (a cura di), *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, 375-79.

COLONNA 1992

G. Colonna, *L'avventura romantica*, in M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi 15 settembre-14 dicembre 1992, Milano, 322-37.

COLONNA 1999

G. Colonna, *Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra*, in A. Mandolesi – A. Naso (a cura di), *Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo*, Atti dell'Incontro di Studio, Tarquinia 6-7 luglio 1996, Firenze, 37-62.

CRISTOFANI 1988

M. Cristofani, *Micali, l'Etruria e gli Inglesi*, in M.A. Rizzo (a cura di), *Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Catalogo della mostra, Roma, 44-47.

CRISTOFANI – MARTELLI 1983

M. Cristofani – M. Martelli (a cura di), *L'oro degli Etruschi*, Novara.

DELLA FINA 2009

G.M. Della Fina, *Note sul mito degli Etruschi nella letteratura italiana*, in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma, 309-12.

DENNIS 1878<sup>2</sup>

G. Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria* (1848), London.

DESIDERI 2009

P. Desideri, *L'Italia di Giuseppe Micali e la cultura fiorentina del primo Ottocento*, in C. Bianca – G. Capecchi – P. Desideri (a cura di), *Studi di antiquaria ed epigrafia per Ada Rita Gunnella*, Roma, 223-66.

FANTOZZI et al. 1985

A. Fantozzi et al. (a cura di), *Bibliotheca etrusca. Fonti letterarie e figurative fra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, Catalogo della mostra, Roma 5 dicembre 1985-5 gennaio 1986, Roma.

HAYNES 1985

S. Haynes, *Etruscan Bronzes*, London.

HAYNES 1992

S. Haynes, *Etruria britannica*, in M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi 15 settembre-14 dicembre 1992, Milano, 310-19.

HELG 2006

R. Helg, *Luigi Bazzani pittore e scenografo: un bolognese a Pompei*, «Il Carrobbio» XXXII 159-75.

HUEBNER 1985

G. Huebner (a cura di), *La fortuna degli Etruschi nella fotografia dell'800. Gli archivi Alinari*, Firenze.

LUBTCHANSKY 2004

N. Lubtchansky, *I fratelli Labrouste e la scoperta della pittura etrusca*, «BA» CXXX 11-24.

LUBTCHANSKY 2006

N. Lubtchansky, *Les Etrusques d'Ingres: un statut ambigu*, in P. Picard-Cajan (éd.), *Ingres & l'Antique. L'illusion grecque*, Catalogo della mostra, Montauban 15 giugno-15 settembre 2006, Arles 2 ottobre 2006-2 gennaio 2007, Arles, 51-66.

MALAGUZZI 2007

S. Malaguzzi, *Nel corteo di Bacco*, in E. Querci (a cura di), *Alma-Tadema*, «Art dossier» CCXXXIX 24-31.

MARTHA 1889

J. Martha, *L'art étrusque*, Paris.

MICALI 1832

G. Micali, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani raccolti esposti e pubblicati da Giuseppe Micali*, Firenze.

*Etruschi sul palcoscenico.*  
*Le scenografie di Lawrence Alma-Tadema*  
*per il Coriolano di Henry Irving*

Barbara Arbeid

MORIGI GOVI 1992

C. Morigi Govi, *Aspetti generali del problema*, in M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi 15 settembre-14 dicembre 1992, Milano, 262-71.

MUROLO 2007

N. Murolo, *I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: alcune considerazioni*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Catalogo della mostra, Napoli 19 ottobre 2007-31 marzo 2008, Milano, 55-69.

PARKER 1994

B. Parker, *Coriolanus*, Oxford.

PAYNE 1931

H.G.G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.

PHENÉ SPIERS 1901

R. Phené Spiers, *The Architecture of Coriolanus at the Lyceum Theatre*, «Architectural Review» X 3-20.

POHLMANN 2002

U. Pohlmann, *Lawrence Alma-Tadema und die Photographie*, in B. Klein – H. Wolter – von dem Knesebeck (Hrsg.), *Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden, 441-64.

PRETTEJOHN 1997

E. Prettejohn, *Antiquity Fragmented and Reconstructed*, in E. Becker et al. (eds.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, New York, 33-42.

PRETTEJOHN 2002

E. Prettejohn, *Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome*, «The Art Bulletin» LXXXIV 115-29.

QUERCI – DE CARO 2007

E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Catalogo della mostra, Napoli 19 ottobre 2007-31 marzo 2008, Milano.

RAVEN 1980

M. Raven, *Alma Tadema als amateuregyptoloog*, «The Rijksmuseum Bulletin» XXVIII 103-17.

RHODES 1973

D.E. Rhodes, *Dennis of Etruria. The Life of George Dennis*, London.

RIIS 1939

P.J. Riis, *Rod-Tripods*, «AArch» X 1-30.

RIPLEY 1998

J. Ripley, *Coriolanus on Stage in England and America, 1609-1994*, Rutherford.

ROMUALDI 2008

A. Romualdi, *Etruschi nella Galleria d'arte moderna*, in C. De Benedetto – S. Padovani (a cura di), *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, Firenze-Livorno, 15-17.

ROSENFELD 1974

S. Rosenfeld, *Alma-Tadema's Designs for Henry Irving's Coriolanus*, «Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch» XI 84-95.

SIMPSON 2005

E. Simpson, «Una perfetta imitazione del lavoro antico». *Gioielleria antica e adattamenti Castellani*, in A.M. Moretti Sgubini – F. Boitani (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, Catalogo della mostra, New York 18 novembre 2004-6 febbraio 2005, Londra 5 maggio-18 settembre 2005, Roma 11 novembre 2005-26 febbraio 2006, Roma, 177-99.

STEINGRÄBER 1985

S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.

SWANSON 1990

V.G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London.

TREUHERZ 1997

J. Treuherz, *Alma-Tadema, Aesthete, Architect and Interior Designer*, in E. Becker et al. (eds.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, New York, 45-56.

VLAD BORRELLI 1992

L. Vlad Borrelli, *Falsi, pasticci, imitazioni*, in M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi 15 settembre-14 dicembre 1992, Milano, 432-39.

*Etruschi sul palcoscenico.*  
*Le scenografie di Lawrence Alma-Tadema*  
*per il Coriolano di Henry Irving*

Barbara Arbeid

VOLLKOMMER 2005

R. Vollkommer, *Des planches en couleurs au dessin au trait. Sur la popularisation des vases grecs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles par William Hamilton, Josiah Wedgwood, John Flaxman, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein et Bertel Thorvaldsen*, in P. Cabrera – P. Rouillard (eds.), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Atti del Colloquio Internazionale, Madrid 14-15 febbraio 2005, Madrid, 125-40.

WEBER-LEHMANN 1992

C. Weber-Lehmann, *Riproduzioni di pittura etrusca*, in M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi 15 settembre-14 dicembre 1992, Milano, 414-31.

WILLIAMS 1992

D. Williams, *The Brygos Tomb Reassembled and 19th-Century Commerce in Capuan Antiquities*, «AJA» XCVI 617-36.

ZIMMERN 1897

H. Zimmern, *Artisti contemporanei: Alma Tadema*, «Emporium» VI 243-65.