

A READING FOR HER. OMERO LETTO DA ALMA-TADEMA, TRA INNOVAZIONE ICONOGRAFICA E RICEZIONE DELLA CULTURA GRECA NELL'INGHILTERRA VITTORIANA

Matteo Piccioni
Ministero della Cultura

RIASSUNTO: Il presente contributo si propone di analizzare il dipinto *A Reading from Homer* di Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art) puntando l'attenzione sull'innovazione iconografica che rielabora il tema ottocentesco del rapporto tra Omero e il suo pubblico in relazione alla ricezione della cultura greca e della questione omerica nell'Inghilterra vittoriana utilizzando una prospettiva di genere. L'articolo ricostruisce le vicende legate alla realizzazione del dipinto e le sue fonti, soffermandosi sui singoli personaggi che compongono il pubblico in ascolto della lettura da Omero e, in particolare, si indaga il ruolo della fanciulla al centro del quadro. Quale visione del pubblico femminile dell'epica e di Omero era concepita nell'Inghilterra vittoriana e quale interpretazione propone, di quel contesto, Alma-Tadema con il suo dipinto? Inoltre, il contributo approfondisce le questioni relative alle trasformazioni dell'arte e del gusto nel secondo Ottocento, esamina la metamorfosi del dipinto di storia e della sua ibridazione con la pittura di genere, il tema della lettura femminile e della lettura ad alta voce, nonché l'ambiguità con cui Alma-Tadema stesso guarda all'universo femminile e alla sua rappresentazione.

PAROLE CHIAVE: Omero, Lawrence Alma-Tadema, ricezione di Omero, iconografia omerica, gender studies, pubblico femminile, pittura del XIX secolo, pittura di storia, pittura di genere, pittura neopompeiana, pittura inglese, rappresentazione dell'artista, età vittoriana, questione omerica

ABSTRACT: This contribution aims to analyze the painting *A Reading from Homer* by Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art). It focuses on the iconographic innovation that reworks the 19th-century theme of the relationship between Homer and his audience in relation to the reception of Greek culture and the Homeric question in Victorian England from a gender perspective. The article reconstructs the events linked to the realization of the painting

and its sources, focusing on the individual characters that make up the audience listening to the reading from Homer. In particular, it examines the role of the girl at the center of the painting. What female perspective on the epic and Homer was conceived in Victorian England, and what interpretation of that context does Alma-Tadema propose with his painting? Furthermore, the contribution addresses issues pertaining to the evolution of art and taste during the latter half of the nineteenth century. It examines the transformation of the history painting and its integration with the genre painting, the theme of female reading and reading aloud, and the ambivalence evident in Alma-Tadema's portrayal of the female universe and its representation

KEY-WORDS: Homer, Lawrence Alma-Tadema, reception of Homer, Homeric iconography, gender studies, female audience, 19th-century painting, history painting, gender painting, neo-Pompeian painting, English painting, artist representation, Victorian age, Homeric question



Fig. 1. Lawrence Alma-Tadema, *A Reading from Homer*, 1885, olio su tela, 91,8x183,5 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection, 1924.

1. PROEMIO

A Reading from Homer di Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, fig. 1), nell'affrontare il fortunato tema dell'artista e del suo pubblico am-

piamente trattato nella pittura del XIX secolo, si impone come un *unicum* nell'ambito dell'iconografia omerica.¹ Quest'ultima, infatti, si ritrova, qui, letteralmente stravolta dal momento in cui il protagonista non è più il vecchio aedo che recita i suoi versi a un pubblico raccolto per strada, accompagnato dal suono della sua *kithára*, ma un giovane che legge alcuni brani da un papiro a un ristretto uditorio raccolto in un'elegante terrazza affacciata sul mare. In mezzo alla scena, quasi perfettamente al centro del quadro, siede mollemente sulla panca di marmo bianco una figura femminile, la cui bellezza britannica e tutta ottocentesca contrasta con l'aspetto più mediterraneo del ragazzo ai suoi piedi a cui tiene la mano, particolare che non è mancato di essere colto dai commentatori² in occasione dell'annuale esposizione della Royal Academy of Art nella primavera del 1885. Rispetto alle opere coeve di Alma-Tadema, tuttavia, la prevalenza di figure maschili che abitano la scena apre alcuni interrogativi sulle scelte compiute dall'artista nell'elaborazione del dipinto: qual è il ruolo della fanciulla al centro del quadro così come del suo compagno? Tenuto conto che l'uditorio è il vero protagonista del dipinto, che tipo di pubblico sta ascoltando una lettura da Omero e, più in generale, cosa racconta *A Reading from Homer* rispetto al pubblico dell'epica? E come si pone rispetto alla riformulazione di un'iconografia omerica consolidata, anche rispetto alle trasformazioni del dipinto di storia nel corso del XIX secolo? Nelle pagine che seguono proverò a dare risposta a questi interrogativi ricostruendo la storia del dipinto, analizzandone gli elementi peculiari e il contesto culturale di elaborazione.

2. UN QUADRO DA CAMERA

Commissionato dal filantropo e collezionista newyorkese Henry Gurdon Marquand per il tramite di Charles Deschamps (nipote, questi, di Ernest Gambart agente di Alma-Tadema) già nel 1882, il dipinto era destinato alla stanza della musica e della poesia del suo stupefacente appartamento a Park Avenue. Dalla ricca dimora di Marquand, il dipinto passò dal 1891 al 1892 in comodato al Metropolitan Museum of Art di New York (di cui il banchiere

¹ Sul dipinto, la sua storia e le sue vicende collezionistiche, si vedano: DORMENT 1986: 3-8; SWANSON 1990: 228, n. 305; PRETTEJOHN 1996; BARROW 2004: 125-126; EAD. 2007; GILLARD-ESTRADA 2019.

² PHILLIPS 1885: 335-336. Cfr. GILLARD-ESTRADA 2019.

era tra i fondatori, nonché presidente fino alla morte sopraggiunta nel 1902), per poi essere prestato alla World's Fair: Colombian Exposition di Chicago del 1893 e diventare l'opera di maggior successo e richiamo dell'artista, almeno fino a quando fu ancora in vita.³

Come racconta Richard Dorment sulla genesi del quadro, citando la corrispondenza tra Marquand e il suo agente, e i resoconti dell'epoca,⁴ ai primi di marzo del 1882 il pittore stava lavorando a un "Singer of Homer" richiesto da Deschamps. È probabile che a questo periodo possa appartenere il disegno conservato al Dahesh Museum of Art (New York), *First concept for A Reading of Homer*,⁵ datato dal museo proprio intorno al 1882. Nel foglio si vedono due donne – una sdraiata e una seduta a terra – intente ad ascoltare una figura (apparentemente maschile e dai costumi arcaici) suonare una cetra, verosimilmente interpretabile come un rapsodo che intona i versi di Omero accompagnato dal suo strumento; la scena è ambientata sotto il portico di un tempio affacciato sul mare. Anche se il disegno risulta a volte collocato al 1884-1885,⁶ credo che sia giusto accogliere la datazione data dal museo al 1882 proprio perché lo schizzo ben si relaziona all'idea del "singer" menzionato nella lettera di Deschamps. Inoltre, è evidente che si tratta di una delle prime idee del dipinto poi totalmente rivoluzionato rispetto a questo concetto iniziale, e non di una fase intermedia. È interessante notare che, secondo Barrow, il progetto fu rifiutato da Marquand perché, ipotizza, il magnate ritenne Omero un soggetto prettamente "virile" non interpretabile «in un'ottica languidamente femminile».⁷ Questa intuizione apre a una serie di riflessioni interessanti sul ruolo del pubblico femminile di Omero e sulla sua concezione in età vittoriana su cui tornerò più avanti; per ora mi limito a supporre che da quel rifiuto potrebbe essere derivato il momento di stallo che ha portato Alma-Tadema a mettere da parte il soggetto per i due anni successivi.

³ Cfr. QUERCI 2007: 35.

⁴ DORMENT 1986: 3.

⁵ Un'iscrizione di Charles Deschamps, sul retro di questo disegno, datata 1902, recita: «One of the ideas L. Alma Tadema had for a picture *A Reading of Homer* to be submitted to Mr. H[enr]y Marquand of New York, who subsequently commissioned Tadema to paint him a picture of the subject, but of which the composition was quite different».

⁶ BARROW 2004: 125.

⁷ Ivi: 126.

Nella corrispondenza di Marquand si torna a parlare del dipinto nel settembre del 1884, quando Alma-Tadema scrive al suo committente di aver rimodellato il suo soggetto perché non soddisfatto del risultato. Nella lettera si legge che: «The Rapsod[ist] still sits in a marble seat & there is some sort of a seat left for two women instead of one besides. I have added four more figures to the auditory, which seems to me a great improvement. The ilex grove which showed above the seat is now much clearer & makes a beautiful background for the figures, especially that through the stems of the trees. I intend showing a bit of [unintelligible word] sea & sunny distance through the columns of temple & amongst the trees an altar & statue of a God appropriate to the place. Somehow the thing looks more natural & that is of course a great gain I am sure you will like it better».⁸ Secondo Dorment, che pubblica la lettera, il pittore sta parlando del *Plato*, il dipinto su cui Alma-Tadema stava lavorando sicuramente al principio del 1885, come testimonia un corrispondente di *The Athenaeum* in un resoconto del 7 febbraio 1885 a seguito di uno “studio visit” all’artista;⁹ ma, a mio modo di vedere, potrebbe trattarsi di una versione intermedia di *A Reading from Homer*, una fase in cui il “working title” dell’opera poteva ancora essere *Singer of Homer*. La presenza del rapsodo e dell’uditorio permette di risalire, infatti, a questo soggetto piuttosto che a quello di un filosofo con i suoi discepoli.¹⁰ Inoltre, la presenza delle colonne, degli alberi e del mare, rimandano senz’altro al primo schizzo dell’opera. Secondo il corrispondente dell’*Athenaeum*, il Platone a cui Alma-Tadema stava lavorando vedeva protagonista il filosofo raffigurato seduto tra i fusti di due colonne doriche di marmo di un tempio posto su una scogliera a picco sul mare siciliano, circondata da lecci e ulivi grigi. Platone esponeva la sua filosofia a un pubblico composto da una madre, una figlia e una donna bruna reclinata e altre figure di astanti.¹¹ Se si confronta quanto scritto nella lettera e la descrizione del critico dell’*Athenaeum* capiamo che il dipinto del settembre 1884 è molto più vicino a *A Reading from Homer* che al *Plato* descritto nel febbraio del 1885, sebbene ci siano molti elementi in comune, dal tempio, alle colonne, ai lecci, al pubblico. A questo punto, sembra fuori di dubbio che l’e-

⁸ DORMENT 1986: 4.

⁹ Ivi: 3.

¹⁰ In particolare, il riferimento al rapsodo non sembra pertinente con la figura di Platone.

¹¹ DORMENT 1986: 3.

laborazione del quadro per Marquand e il Platone siano stati coevi, così come il fatto che le due opere si siano influenzate a vicenda nelle rispettive elaborazioni o addirittura, come plausibile dal mio punto di vista, sovrapposte in varie fasi in cui l'artista tornava ripetutamente all'uno o l'altro soggetto.¹² Le fonti informano, infine, che *A Reading from Homer* fu realizzato in un solo mese perché il *Plato* non era ancora pronto (*The Athenaeum*, il 2 maggio 1885) o, più credibilmente, in due mesi come indica la biografa e amica dell'artista, Helen Zimmern, sottolineando però che questo tempo era riferito alla versione finale mentre gli studi preliminari «including an abandoned picture that was to have been called *Plato*, occupied eight months work».¹³ Comunque siano andate le cose, va detto che sia il dipinto descritto a Marquand che il Platone dimostrano che quell'anno l'artista era concentrato a dipingere soggetti greci (non così frequenti nel suo repertorio) che contemplavano l'interazione di diversi personaggi e, in particolare, il rapporto tra poeta/filosofo e il suo pubblico e che i due dipinti siano poi confluiti in *A Reading from Homer*.



Fig. 2. Lawrence Alma-Tadema, *Sappho and Alcaeus*, 1881, olio su pannello di legno, 66x122 cm. Baltimora, The Walters Art Museum, Acquired by William T. Walters, after 1881.

¹² Le fonti dicono che da luglio 1884 Alma-Tadema lavorava incessantemente al *Platone*. Swanson ipotizza che il *Platone* sia stato poi trasformato in *A Reading from Homer*. Dal mio punto di vista, invece, quest'ultimo è un dipinto del tutto nuovo come hanno anche dimostrato le radiografie del Philadelphia Art Museum pubblicate ivi: 4, fig. 1-1.

¹³ ZIMMERN 1886: 25

Nel ripensare, in un così breve lasso di tempo, a rivoluzionare una composizione complessa in termini di ambientazione e struttura, l'artista ha probabilmente messo insieme una gran messe di fonti, studi e riflessioni. Partendo dal suo repertorio, sicuramente l'impostazione generale – e credo che questo lo avesse già in mente nelle prime versioni – deriva da *Sappho and Alcaeus* (1881, The Walter Art Museum, fig. 2) con la divisione speculare tra esecutore a destra e pubblico a sinistra, oltre alla presenza di un emiciclo marmoreo. Tuttavia, credo che Alma-Tadema avesse in mente, per il suo soggetto, anche altri dipinti che tematizzano la lettura di poemi epici a un pubblico più o meno ristretto. Tra gli autori che l'artista olandese-britannico conosceva certamente e che hanno affrontato il tema, penso a Jean-Auguste-Dominique Ingres con *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste, Livie et Octavie* (1811-1812, Musée des Augustins, Tolosa), opera nota all'epoca anche per le numerose riproduzioni; oppure, a Domenico Morelli che, con *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este* (1865, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), ebbe gran successo all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, tenendo presente che i due si erano conosciuti a Napoli e Pompei proprio negli anni Sessanta;¹⁴ infine, a *Le Poète Florentin* di Alexandre Cabanel (1861, Metropolitan Museum of Art, New York, fig. 3), pittore della cerchia neogreca e pompier che Alma-Tadema aveva frequentato a Parigi. Quest'ultimo in particolare sembra averlo maggiormente colpito e poteva averne avuto notizia magari proprio da Marquand o da Deschamps, visto che il dipinto si trovava a New York dal 1880: seduti su di un ricco sedile di marmo istoriato, un poeta sta leggendo le sue poesie a un uditorio composto da una coppia amorevolmente abbracciata, e a due giovani, uno seduto al loro fianco con le ginocchia al petto e un altro sdraiato a pancia in sotto e con le gambe incrociate sopra lo schienale della panca. Soprattutto con riferimento a questi personaggi e alle loro posture, le tangenze tra *Le Poète Florentin* e *A Reading from Homer* sono troppo esplicite per non prendere in considerazione l'idea che Alma-Tadema possa avervi tratto ispirazione per asciugare il suo quadro su Omero.

¹⁴ QUERCI 2007: 31.



Fig. 3. Alexandre Cabanel, *Le Poète florentin* (*Florentine poet*), 1861, olio su legno, 30.5 x 50.5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The John Hobart Warren Bequest, 1923.

Tornando a Marquand e alla sua commissione per la sala da musica, ad Alma-Tadema fu affidato il compito di pensare all'intera progettazione tenendolo occupato nell'impresa negli anni tra il 1884 e il 1887.¹⁵ *A Reading from Homer* doveva pertanto inserirsi in un contesto ambientale in cui musica, poesia e teatro erano chiamate a convivere, assieme a *Amo te, ama me* (1881, Fries Museum, Leeuwarden), accomunate dall'ambientazione su terrazze marmoree molto simili tra loro, affacciate sul mare, da riferimenti letterari¹⁶ e dalla presenza di coppie in atteggiamento amoroso. In questo contesto, *A Reading from Homer* assunse una doppia valenza laddove veniva esaltata la poesia con riferimento al padre di tutti i poeti e, allo stesso tempo, posta l'attenzione sul rapporto artista/pubblico, oppure – più correttamente – tra *performance* e spettatori. In un gioco di

¹⁵ BARROW 2004: 126. Seguendo il gusto per le stanze a tema della ricca dimora del magnate americano (una sala da pranzo rinascimentale inglese, un fumoir arabeggiante, un salotto giapponese), Alma-Tadema scelse un'ambientazione greco-romana concretizzando il *pastiche* di elementi eterogenei che provenivano dall'antichità (greci, pompeiani, tardo-antichi) tipico dello stile dei suoi lavori.

¹⁶ *Ibidem*. «Amo te, ama me» è una frase tratta dal romanzo *Amazone* di Carel Vosmaer (1880) con riferimento all'iscrizione nell'anello che il protagonista dona alla sua amata, ma il dipinto non rappresenta una illustrazione del libro, ma solo una sua allusione. Si veda anche PRETTEJOHN 2012.

specchi e riferimenti tra la società antica e quella contemporanea, gli ascoltatori rapiti dalle parole di Omero si riflettono negli ospiti della stanza che li accoglie per ascoltare musica e letture poetiche. Del resto, come testimonia la fortunata formula “vittoriani in toga”,¹⁷ si è sempre evidenziato come i greci e i romani dei dipinti tademiani funzionassero come immagini speculari di loro stessi, della loro sostanza imperialista e del loro universo estetizzante,¹⁸ soprattutto proprio quando l’artista trasponeva attività di svago o commerciali dei suoi contemporanei in quel passato immaginato e reso vivo a un tempo, aspetti rilevati anche dalla critica coeva, non senza denunciare tra le righe (e spesso anche esplicitamente) la mancanza di correttezza filologica nelle ricostruzioni del pittore.

3. ΟΜΗΡΟΣ

Già dal titolo, *A Reading from Homer* ci informa della novità che il dipinto porta con sé rispetto alla tradizione iconografica dedicata a Omero. Come per altre opere dell’artista, si tratta di titoli didascalici che rimandano in maniera diretta al contenuto della scena: un poeta legge alcuni passi di Omero. Il momento congelato dall’immagine vede il recitante alzare gli occhi dal testo e rivolgersi direttamente, con enfasi, al pubblico astante totalmente assorbito dalle sue parole. Proprio questa relazione che si crea tra quegli sguardi, l’ardore con cui il poeta si rivolge al suo pubblico e allo stesso tempo il rapimento estatico dei quattro ascoltatori e, dunque, la capacità di creare una relazione empatica dell’artista con il suo pubblico sono sempre stati gli elementi che hanno attirato l’attenzione della critica, cogliendo in questi aspetti l’essenza stessa dell’opera.

Come già detto, l’originalità di *A Reading from Homer* risiede nell’essere – probabilmente – il primo dipinto che mette in scena una declamazione di poemi omerici senza la presenza del suo autore. Omero nell’opera è solo evocato e la sua presenza si dà, per lo più, sotto forma di parola. Questo avviene in maniera esplicita per due volte: nel titolo (che, come “paratesto”, è del tutto parte dell’opera) e nell’iscrizione in alto a destra. Impli-

¹⁷ SWANSON 1990: 39.

¹⁸ Cfr. GILLARD-ESTRADA 2019 e DORMENT 1986: 5.

citamente, il poeta si incarna nelle parole che riempiono il rotolo di papiro che il giovane uomo sta leggendo.

L'iscrizione trunca «OMHP[OΣ]» è incisa sullo schienale dello scranno su cui è seduto il poeta e che appare come il punto centrale di un emiciclo dedicato alla celebrazione dell'aedo. Tuttavia, Omero è presente nell'opera anche con riferimento a un altro elemento: la corona d'alloro che cinge il capo del lettore. Infatti, se si dà uno sguardo all'iconografia omerica, in particolare come tramandata nel corso del XVIII e XIX secolo, l'immagine del poeta è sempre identificabile da tre elementi: il fatto di essere cieco, la corona d'alloro e la cetra (questa presente anche nel dipinto di Alma-Tadema). Basta fare un confronto con la più importante celebrazione omerica nel campo dell'arte visiva ottocentesca, *L'Apothéose d'Homère* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1827, Musée du Louvre, Parigi) per trovare messi tutti insieme questi elementi. Interessante notare, poi, che sull'architrave del tempio davanti al quale si materializza la scena, compare, anche qui, una iscrizione trunca («OMHPO[Σ]»). Che Alma-Tadema avesse in mente questo dipinto è fuori di dubbio, visto che rappresentava – e rappresenta – il punto di arrivo di una tradizione visiva che ha origine nell'antichità classica e che si rivela ancora viva rispetto alla celebrazione del poeta come padre della cultura occidentale; allo stesso tempo, l'opera segna il superamento di una visione romantica che ha caratterizzato l'immagine di Omero quale portavoce delle tribolazioni subite dall'artista negletto della società e su cui si era imposta l'iconografia omerica diffusasi a partire dalla seconda metà del Settecento e nel corso dell'Ottocento.¹⁹ Nell'opera di Ingres, infatti, Omero, salendo sul trono della divinizzazione, attorniato dai più grandi autori, artisti e pensatori della storia, si lascia alle spalle gli aspetti narrativi della sua parabola “umana” tanto amata dalla pittura di storia primo ottocentesca e ormai relegata esclusivamente ai concorsi accademici. Tornerò nel prossimo paragrafo su questo aspetto.

L'assenza è il punto centrale di *A Reading from Homer*. Come in altri dipinti di Alma-Tadema, lo spazio vuoto tra chi parla/declama/recita e chi ascolta è, in realtà, pieno di significato.²⁰ In questo caso, si potrebbe dire, è proprio in quel vuoto che si insinua Omero.

¹⁹ WHITELEY 1974.

²⁰ Anne-Florence Gillard-Estrada ha parlato, per esempio, dello spazio vuoto significante tra Alceo e Saffo nell'omonimo dipinto in chiave di assenza di desiderio eterosessuale della poetessa per Alceo (GILLARD-ESTRADA 2019).

Egli è veicolato in quello spazio dalle parole pronunciate dal recitante e lo riempie prima di raggiungere il pubblico, ma solo gli spettatori interni al quadro (che vivono, quindi, *nel* quadro) possono goderne. Lo spettatore esterno (chi guarda il dipinto) non può udire, ma può vedere. Come ha suggerito in un passaggio molto suggestivo Garrett Stewart nel suo fondamentale libro *The Look of Reading*, i rettangoli che compongono il testo del rotolo sembrano dettare le pieghe verticali dei pilastri che corrono via verso la porzione di mare in cui si intravede un porto con le navi.²¹ Egli, con un approccio che pone l'attenzione alla centralità dello sguardo tanto cara ai *visual studies* di cui è autorevole esponente,²² definisce quella porzione «sliver of epic horizon as narrative vanishing point» quasi a indicare che lì possa materializzarsi, in un gioco di proiezioni, il contenuto del racconto (e se quel porticciolo si riferisse al celeberrimo passaggio del *Catalogo delle navi* in *Iliade*, II 494-759?).²³ Del resto, questo asse visivo che porta lo sguardo in prospettiva fino al porto e che passa proprio per lo spazio vuoto di cui si è detto sopra, in un certo senso, rappresenta la presenza di Omero e del suo spirito nel dipinto.

Qualunque lettura si voglia dare alla reinterpretazione dell'iconografia omerica offerta da Alma-Tadema, questa si inserisce in un contesto culturale attento agli studi di antichità nel quale lo stesso pittore era perfettamente inserito. L'artista non poteva non conoscere le note divulgazioni di John Addington Symonds con *Studies of the Greek Poets* (1873, 1876),²⁴ peraltro ben studiate e commentate da Oscar Wilde,²⁵ uno degli interlocutori privilegiati di Alma-Tadema per quanto riguarda le materie connesse all'antica Grecia, come dimostra la corrispondenza avuta ai tempi della realizzazione di *Sappho and Alcaeus*.²⁶ Già Elisabeth Prettejohn aveva intuito che l'assenza di Omero nel dipinto po-

²¹ STEWART 2006: 236.

²² Stewart ha dedicato numerosi contributi alla lettura e al rapporto tra il vedere e l'ascoltare, uno dei temi cardine della cultura visuale, così come alla performatività della lettura. Per una panoramica sulla cultura visuale e sugli aspetti legati ai metodi del guardare, così come ai soggetti che guardano, si rimanda a PINOTTI - SOMAINI 2016.

²³ Un riferimento al catalogo delle navi si trova nella recensione al dipinto all'Expo di Chicago nel 1893. Cfr. WALTON 1893: 15.

²⁴ SYMONDS 1880. Sulla ricezione greca nell'Inghilterra vittoriana si vedano TURNER 1981; EVANGELISTA 2009; e GOLDHILL 2011.

²⁵ NISBET 2017.

²⁶ Sui rapporti tra Wilde e Alma-Tadema dal 1877, cfr. ROSS 2013: 106-110.

tesse essere connessa con l'attenzione (e la posizione) dell'artista rispetto al dibattito sulla questione omerica che infiammava le discussioni sulla poesia epica nell'Inghilterra vittoriana²⁷ e che magari Alma-Tadema appoggiasse la visione antitradizionale della cosiddetta "critica analitica" che vedeva in luogo di un autore unico, un insieme di autori che avrebbero elaborato i grandi poemi epici.²⁸

Rispetto alle conoscenze archeologiche e/o filologiche che interessavano la questione omerica del tempo, è importante ora porre l'attenzione proprio sull'oggetto centrale dell'opera, vale a dire il papiro che inevitabilmente catapultava la scena rappresentata ben oltre il momento in cui è ipoteticamente vissuto Omero (quando gli aedi trasmettevano solo oralmente le proprie poesie) o anche oltre i decenni successivi, quando erano i rapsodi a recitare a memoria i poemi epici accompagnati dalla cetra.

Seguendo il ragionamento di Prettejohn possiamo pensare che il dipinto voglia rappresentare il passaggio storico in cui avviene la registrazione scritta dei poemi omerici, con la cetra che accompagnava nel passato la recitazione orale, ora a terra inutilizzata. Proprio il papiro ci autorizza a spingere ancora più avanti la datazione della scena. Infatti, si tratta, con tutta evidenza, di una riproduzione del *Bankes Homer Roll* (London, British Library) acquistato a Elefantina, in Egitto, nel 1821 da William John Bankes e poi finito al British Museum nel 1879,²⁹ che Alma-Tadema certamente conosceva vista la sua compulsiva ricerca di fonti per i suoi dipinti. Il papiro è datato II-III secolo d.C. e certamente di contesto alessandrino. Possiamo dire che la scena è ambientata nell'Alessandria capitale culturale mediterranea dell'Impero Romano? In realtà, come noto, l'ambientazione dei dipinti all'aperto di Alma-Tadema è nella baia napoletana.³⁰ Questo gioco di anacronismi e dislocazioni è servito per sottolineare come la ricostruzione filologica non era affatto al centro della poetica tademiana, preoccupato di ottenere immagini verosimili di un generico passato greco-romano utilizzando gli strumenti del prelievo, della manipolazione, del montaggio, del ridimensionamento, del "riuso" e dell'attualiz-

²⁷ Cfr. TURNER 1981.

²⁸ Cfr. PRETTEJOHN 1996.

²⁹ Cfr. PARSON 2007: 22.

³⁰ Cfr. BARROW 2007.

zazione, modalità estranee alla filologia e più proprie del *pastiche* storicistico.³¹ Se ad Alma-Tadema, in definitiva, interessava principalmente la parvenza di una realtà possibile, un senso di concretezza, e, soprattutto, di quotidianità, Omero (o chi per lui) non poteva essere rappresentabile se non con l'unica testimonianza tangibile che di lui si ha: i dispositivi che tramandano le sue opere in forma scritta.

In generale, le opere di Alma-Tadema fondono due istanze: il “diletto” del pittore nel ricostruire virtualmente l'antichità “come poteva essere” nel quotidiano e il solleticare l'interesse per un pubblico sempre più affamato di cose sorprendenti e seducenti. Non bisogna girarci intorno: Alma-Tadema era soprattutto un pittore attento al mercato e aveva ben compreso che una tecnica impeccabile, la bellezza dei protagonisti, la luminosità della scena ambientata in una ariosa terrazza affacciata sul mare erano (e sono tuttora) elementi apprezzati, prima di ogni altro, dal pubblico delle esposizioni, certamente meno avvezzo alle questioni più strettamente concettuali nascoste tra le pieghe di un'opera d'arte. In ogni caso, come per qualsiasi opera, anche quelle di Alma-Tadema avevano una doppia lettura. Infatti, non si può escludere che, sempre con riferimento all'iconografia tradizionale di Omero, si nasconda dietro al dipinto anche una celebrazione stessa dell'azione positiva dell'artista e della natura didattica dell'arte. Non è un caso, infatti, che il pittore firmi il suo *opus* CCLXVI³² con caratteri incisi proprio sulla seduta dello scranno dedicato al grande Poeta. Lo schienale, il sedile e il papiro teso, a ben guardare, formano un triangolo in cui il proprio nome, quello di Omero e la sua opera costituiscano nella prova di *A Reading from Homer* un'esaltazione del potere dell'arte e dell'aspirazione all'apprezzamento del pubblico.

In questa rivoluzione del soggetto omerico che vede scomparire la presenza fisica del Poeta, dunque, cosa sopravvive delle vecchie iconografie in *A Reading from Homer*? Molto in realtà e tutto legato proprio a quel pubblico che è protagonista del dipinto di Alma-Tadema e che rappresenta una proiezione attualizzata di quelli che erano gli antichi devoti ascoltatori di Omero.

³¹ Cfr. MUROLO 2007: 62.

³² Alma-Tadema “archiviava” le sue opere con numeri romani fin dai suoi primi lavori adolescenziali.

4. UN PUBBLICO DEVOTO

Jon Whitley ha dedicato nel 1974 un saggio specifico al soggetto dell’“Omero abbandonato”, vale a dire del poeta errante che vaga e si ferma a cantare le sue odi a un pubblico improvvisato. In queste opere si profila un primo spostamento rispetto alla tradizione ben radicata nell’arte occidentale rinascimentale e post rinascimentale di rappresentare scene tratte dai poemi omerici, consolidatasi con maggior forza durante la seconda metà del XVIII secolo, quando emerge la tematica dell’*exemplum virtutis* che infonde nuova forza al dipinto di storia. Lo spostamento dal contenuto letterario dei poemi epici a quello storico – seppur leggendario – della figura di Omero si ha a partire dall’ultimo decennio del Settecento e si consolida in Europa nel primo quarto dell’Ottocento con l’affermarsi, nella temperie preromantica, dell’esaltazione del genio artistico, per lo più negletto e emarginato dalla società,³³ diventando poi uno dei temi prediletti per i concorsi d’Accademia.³⁴ In questi dipinti Omero appare come una persona anziana, visibilmente cieca, spesso accompagnata da un giovane pastore. Nel bel mezzo della campagna o poco fuori da una città, seduto su un masso, su un rocchio di colonna o su qualche altro appoggio di fortuna, l’aedo canta i suoi versi, accompagnato dalla cetra, a gruppi di persone che accorrono ad ascoltarlo incantati.

Jaume Pòrtulas ha dedicato un articolo all’uditorio giovane che circonda spesso Omero,³⁵ ragazzi e ragazze, a volte bambini e adolescenti. Prendendo in prestito le parole di Pòrtulas, anche nell’iconografia ottocentesca omerica possiamo affermare che “l’immagine del Vecchio cantore attorniato da un gruppo di giovani” costituisce “una situazione performativa frequente”. Questo tema è ricorrente nelle fonti che costituiscono la “Leggenda omerica” e in particolare nella cosiddetta *Vita herodotea*, evidentemente al fine di porre l’attenzione sul ruolo centrale dei poemi omerici nella formazione dei giovani e delle giovani greci.³⁶ Se il filologo catalano ha focalizzato la sua discussione sulla polarità “canto-

³³ Cfr. WHITELEY 1974

³⁴ *The Legacy of Homer* 2005.

³⁵ PÒRTULAS 2016.

³⁶ *Ibidem*.

re vecchio >< uditorio giovane” per evocare la dimensione corale di certa attività poetica,³⁷ in *A Reader from Homer* il superamento della visione tradizionale dell’immagine omerica si dà anche per via della parità “cantore giovane = uditorio giovane” laddove, dunque, è il pubblico composto da ragazzi a mantenere il legame con il passato. Tenendo a mente siffatti aspetti, in questo paragrafo concentrerò l’attenzione sul pubblico dell’iconografia omerica tradizionale, isolando alcuni elementi ricorrenti che caratterizzano i partecipanti alla *performance* dell’aedo, protagonisti di diversi dei principali dipinti realizzati nella prima metà dell’Ottocento che hanno come tema Omero che recita i suoi versi a un pubblico di persone.

In *Homer Singing the Iliad Outside the Gates of Athens* (1814, Nottingham City Museums & Galleries)³⁸ di Guillaume Guillon Lethière, il vecchio bardo, piegato dalla stanchezza e dall’età, è seduto su una pietra perfettamente quadrangolare davanti a una tomba fuori dalla città. Il giovane pastore che lo accompagna è addormentato, probabilmente spossato dalle continue peregrinazioni. Del gruppo di persone che si raccoglie intorno al Poeta mi soffermo – partendo da sinistra – sulla coppia di giovani e sul pastore errabondo riconoscibile dal bastone e dal cappello.³⁹ Gli stessi personaggi ricorrono, infatti, anche nell’*Homère chantant ses vers* (1834, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi, fig. 4) di Paul Jourdy.⁴⁰ Ambientato in un paesaggio fuori città più asciutto e sintetico rispetto a quello di Lethière, lo schema compositivo rimane lo stesso: il poeta seduto sulla sinistra; il giovane pastore che lo accompagna, questa volta nudo, seduto al suo fianco per terra in posa melanconica; un altro giovane nudo disteso anch’egli per terra sul proprio mantello; il pastore-viandante con cappello dietro alle spalle e bastone dietro a Omero che guarda fuori dal quadro per richiamare l’attenzione dello spettatore sulla scena; la coppia di giovani abbracciati. Ancora, gli stessi personaggi sono presenti nell’*Homère* di

³⁷ Ivi: 26.

³⁸ Sul dipinto si veda ALFREY - WRIGLEY 2013

³⁹ Interessante segnalare un asse concettuale tra Lethière, che rappresenta quel passaggio tra la dimensione orale e quella scritta dell’epica antica, e il dipinto di Alma-Tadema in cui questa appare pienamente compiuta. Il tema della trascrizione dei poemi omerici torna anche in *Singender Homer auf Delos* del bavarese Johann Michael Wittmer (1839, Museum der Harmonie, Gernsbach), mentre in *Homère chantant l’Odyssée à l’entrée d’une bourgade de Grèce* di Jean-Pierre Saint-Ours (1793), si vedono chiaramente i papiri tenuti in mano dal pastore accompagnatore di Omero.

⁴⁰ Su questo tema si veda *The Legacy of Homer* 2005.

Jean-Baptiste Auguste Leloir (1841, Parigi, Musée du Louvre) in una composizione più ricca e movimentata, anche se più paratattica. Al fianco di questa iconografia più “cittadina” se ne affianca un’altra più bucolica che vede Omero recitare i suoi versi a dei giovani pastori vestiti di pellicce di capra, il cui esempio più importante è rappresentato da *Homère et le bergers* di Jean-Baptiste Camille Corot del 1843 (Musée d’art et d’histoire de Saint-Lô) e che torna nelle prove realizzate per il Prix de Rome del 1864 sul tema *Homère dans l’île de Syros*, in particolare di Diogene Maillart e Jean-Paul Laurens.



Fig. 4. Paul Jourdy, *Homère chantant ses vers*, 1834, olio su tela, 114x146,5. Parigi, ENSBA-École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Da tutti i dipinti a soggetto omerico sopra esaminati, ho scelto di prelevare esclusivamente le figure che tornano regolarmente con il fine specifico di dimostrare come l’iconografia abbia distillato alcuni “tipi” e che questi tipi siano stati poi scientemente rielaborati ulteriormente da Alma-Tadema in *A Reading from Homer*. Il viandante che si copre con il mantello pesante all’estrema sinistra della composizione è certamente ispirato alle statuette di Tanagra, come a volte riportato dalla letteratura,⁴¹ ma non può non rimandare anche al tipo del pastore-viandante che compare nei dipinti ottocenteschi; il giovane

⁴¹ GILLARD-ESTRADA 2019.

vestito di pelli di capra sdraiato a terra a pancia in sotto, con la mano sul mento, non può non essere un riferimento esplicito ai pastori che pendono dalle labbra di Omero nei dipinti sopra richiamati; infine, la coppia che si tiene per mano, non può non avere una relazione diretta con le stesse coppie presenti in tutte le opere citate e presente da protagonista di queste scene fin nei più antichi esempi, come dimostra *Homère chantant l’Odysee à l’entrée d’une bourgade de Grèce* dello svizzero Jean-Pierre Saint-Ours (1793, MAH Musée d’art et d’histoire, Ville de Genève). La coincidenza tra i personaggi che compongono il pubblico rappresentato in *A Reading from Homer* e quelli del pubblico dell’iconografia classica, in definitiva, è troppo stringente per non poter supporre una consapevole rielaborazione di uno schema dato ormai per consolidato in ambito accademico. Ed è proprio nella riconoscibilità di tale derivazione che si legge, a mio modo di vedere, la volontà del pittore di staccarsi dall’accademia propriamente detta per trasportare l’immagine antica di un fatto storico nella fragranza di un evento quotidiano (il *quid* della poetica tademiana). Di nuovo, emerge in questa pratica il tratto caratteristico del *modus operandi* del pittore olandese-britannico: prelevare, manipolare, miscelare e montare elementi provenienti da più fonti per comporre una raffigurazione che sia non filologicamente corretta, ma ragionevolmente credibile.

A Reading from Homer, in ultima analisi, rivede in chiave “sintetica” e modernizzante l’iconografia omerica selezionando quattro personaggi che sono il distillato di quelli della tradizione storica, in ascolto di un recitante “vicario” del vecchio bardo. L’impostazione ridotta, come proposto sopra, può essere stata ispirata dal *Dante* di Cabanel, forse servito come spunto per trovare la quadra rispetto all’affollata versione del *Plato/Singer of Homer*; ridurre ai minimi termini il *parterre* di ascoltatori ha evidentemente portato Alma-Tadema a scegliere dei “rappresentati” tra gli astanti che figuravano di solito in tali scene nel passato. Detto ciò, però, il pittore sembra concentrare tutta l’attenzione sulla coppia, quasi che tutti gli altri personaggi (poeta compreso) non facciano altro che da cornice ai due giovani. Del resto, non appare strano che l’autore abbia concentrato l’attenzione su di loro: molte delle opere realizzate da Alma-Tadema in quel torno di anni, tutte ambientate sulla terrazza affacciata sul mare, comprendono scene aneddotiche e leziose di *flirtation*, molto apprezzate dagli acquirenti altoborghesi del pittore, spesso poco inclini ai temi complessi del reale e più avvezzi a scenette di puro piacere visivo. Basti pensare a

dipinti come il citato *Amo te, ama me* che lo affiancava a casa Marquand, per capire come *A Reading from Homer* sia una versione più intellettualmente elaborata di quelle scenette, tenuto anche conto della sua destinazione finale. Va tenuto pure in considerazione che molti dei commenti contemporanei all'opera si concentravano proprio sulla coppia, sulla bellezza dei volti e delle espressioni, in particolare del ragazzo, considerato da alcuni il pezzo forte del dipinto⁴². Effettivamente, anche allo spettatore contemporaneo non sfugge l'intensità dei due giovani totalmente rapiti dall'interpretazione del poeta: i loro sguardi sono calamitati sulle labbra del recitante con un trasporto che si potrebbe definire a tratti sensuale. Quali parole possono attirare così l'attenzione di quei giovani? Che insegnamenti traggono da quei brani? Cosa porta la bionda fanciulla a rimanere quasi a bocca aperta ascoltando quei versi?

5. LE DONNE DI OMERO

L'unica figura femminile presente nella lettura pubblica di *A Reading from Homer* porta a interrogarsi sul perché di tale scelta da parte di Alma-Tadema, tenendo conto che i suoi dipinti sono per lo più abitati da numerosi personaggi femminili e, soprattutto, che il primo schizzo a matita noto del quadro prevedeva addirittura la sola presenza di due donne. Si è detto sopra, infatti, che il rifiuto del progetto iniziale da parte di Marquand possa essere legato, come suggerisce Barrow, al fatto che questi poteva ritenerlo troppo languido e femminile rispetto a un soggetto serio e legato all'universo maschile come Omero. Probabilmente, con la sua proposta, Alma-Tadema puntava a sottolineare l'aspetto più introspettivo dell'ascolto dell'epica omerica, in continuità con altri suoi quadri in cui sono presenti donne che ascoltano letture⁴³. Nel pensare a un dipinto destinato a una sala da musica, non è escluso che ipotizzasse di infondere un'atmosfera più placida e idilliaca, per sottolineare – in linea con altre sue opere volte all'esaltazione della donna – che anche nella poesia omerica c'era spazio per un pubblico femminile. In questo senso, la rivoluzione

⁴² *The Athenaeum* 1885b; ZIMMERN 1886.

⁴³ Per esempio, *Venantius Fortunatus reading his poems to Radegonda VI and the abbess in the monastery of Poitiers*, 1862, Dordrechts Museum; *Catullus Reading his Poems at Lesbia's House*, 1870, collezione privata.

iconografica rispetto al pubblico di Omero in seguito poteva essere, per certi versi, ancora più spinta nel suo rifiutare qualsiasi appiglio con la tradizione, sebbene questa attitudine tradisse un malcelato sessismo. È indubbio, infatti, che delle donne mollemente adagiate su cuscini posti a terra richiamavano, dell'epica omerica, l'ascolto di qualche passaggio pruriginoso, come la celebre scena dell'*Inganno di Era* (*Iliade*, libro XIV), uno dei rari punti in cui emergono riferimenti al desiderio, alla seduzione, al sottile erotismo evocato, nel potenziale dipinto, dalla due fanciulle, piuttosto che modelli costruttivi eroici o virtuosi. Non credo che questa interpretazione dell'idea iniziale di Alma-Tadema e del cambio successivo di rotta – autonomo o imposto – possa essere così lontana dalla realtà se si pensa al languido *Love in Idleness* (1891, Newcastle-upon-Tyne, Laing Art Gallery), dipinto dedicato alle Odi oraziane con cui Alma-Tadema ha poi effettivamente elaborato lo schizzo iniziale per il cantore di Omero.

Non meraviglia che l'artista abbia tentato di imboccare quella strada, in quanto si profila come il pittore per eccellenza di una visione ambigua della donna in età vittoriana. Si pensi al fatto che i suoi dipinti erano spesso dedicati a celebrazioni di riti esclusivamente femminili, ostentando così una volontà di far emergere una tendenza a tratti “matriarcale”; ma poi, a conti fatti, il suo sguardo si rivelava sempre smaccatamente maschilista e classista laddove l'appropriazione di tali immaginari femminili si costruiva attraverso l'esaltazione di nobili matrone o belle ragazze.

Infatti, in generale, gli artisti vittoriani che si dichiaravano vicini alle cause dell'emancipazione della donna, sia di ambito accademico che della pittura più avanzata, continuavano a produrre immagini di donne languide e sognanti che non sembrano affatto mettere in crisi i concetti convenzionali di femminilità, anzi, continuavano a riservare loro rappresentazioni in ruoli subalterni rispetto a quelli maschili, anche negli svaghi. In questo senso, la lettura femminile in Alma-Tadema, come dimostrano i dipinti dedicati a questo tema (quando non strettamente legati a fatti storici), non offre mai l'immagine di una donna colta o indipendente, ma quasi sempre di una signora che si diletta, non senza un sottotesto erotico (si pensi a *A Favourite Poet*, 1889, Liverpool, Lady Lever Art Gallery).

Negli ultimi anni si sono moltiplicati gli studi dedicati all'iconografia della donna che legge, in quanto ne è stato riconosciuto un genere quasi autonomo⁴⁴, specificatamente

⁴⁴ STEWART 2006.

ottocentesco. Molti di questi studi hanno posto l'accento, per contrapposizione, sul legame che queste iconografie istaurano con l'universo maschile. Fin dall'antichità la dualità che caratterizza il rapporto uomo/donna si è sempre basata anche sulla diade pubblico/privato: l'uomo vive in società, la donna vive a casa; l'uomo è eroico, la donna la virtuosa; l'uomo dipinge, la donna legge. Alessandro Del Puppo, nel suo intervento sull'immagine della lettrice nell'Ottocento, sottolinea come la polarità maschile/femminile in un ambito culturale più o meno alto si dà come contrapposizione tra creativo (appannaggio prevalentemente maschile) e ricreativo (dominio del mondo femminile).⁴⁵ Se l'uomo è l'artista, il grande scrittore o musicista, la donna è colei che ricama, legge, suona il piano. Quest'ultimi sono i temi dominanti dei dipinti d'interno dell'Ottocento: che siano *intérieur* biedermeier o della pittura più avanzata, tutte queste immagini rimandano a una visione della donna introspettiva, assorbita nelle proprie azioni, comunque chiusa nei propri pensieri.⁴⁶ Da qui ne deriva che anche i generi pittorici cavalcano questa visione binaria: il dipinto di storia appartiene al campo del maschile, quello di genere a quello del femminile.

Nello sforzo di voler sintetizzare questi due generi pittorici, Alma-Tadema continua a camminare sul filo sottile che separa l'esaltazione del ruolo femminile e il mantenimento del controllo sulla donna. Questo atteggiamento, tipico degli uomini di cultura dell'età vittoriana, si riflette anche sulle letture date all'epica omerica e ai suoi protagonisti.⁴⁷ Gli studiosi e gli eruditi classici impegnati nei dibattiti sulla questione omerica esaltavano la visione di un Omero popolare, educatore del popolo, costruttore di identità. In questo senso, *A Reading from Homer* vuole rappresentare, con i suoi personaggi eterogenei, esattamente questa pluralità di destinatari, compresa la fanciulla che diventa così la referente per l'intero mondo femminile. Premessa dunque una visione della donna ancora legata ai pregiudizi vittoriani, non possiamo descrivere Alma-Tadema come un conservatore intransigente. Del resto, come ha dimostrato Gillard-Estrada nella sua lettura di *Sappho*, Alma-Tadema era capace – nell'esaltare tra le righe gli aspetti più strettamente legati agli amori omosessuali della poetessa – di poter sfidare le regole e i

⁴⁵ DEL PUPPO 2021: 21.

⁴⁶ PICCIONI 2015 e ID. 2016.

⁴⁷ Su alcuni aspetti del rapporto tra donne, epica e cultura patriarcale si veda DOWNES 2014.

limiti della società bigotta in cui viveva.⁴⁸ Tuttavia, in *A Reading from Homer* il fatto che il pittore rappresenti l'unica donna come componente di una coppia, conferma il suo collocarsi nella situazione di ambiguità di cui si è detto. La poesia epica è stata nell'antica Grecia per secoli lo strumento principale per la formazione di una donna, della sua identità e dei suoi valori, soprattutto nel momento in cui si affacciava alla vita adulta in direzione del matrimonio.⁴⁹ Del resto, se si rimanda ai principali interventi dedicati alle donne di Omero nell'Inghilterra vittoriana, si riscontra chiaramente un assecondamento di una visione siffatta nel confezionare una sorta di compendio della cultura greca "per signore". Partendo dal capitolo "The Women of Homer" di *The Greek Poets* di Symonds⁵⁰ in cui sono esaltate come figure positive, ma comunque deboli, Penelope e Andromaca, oppure all'omonima recensione mai pubblicata di Wilde al libro dello scrittore⁵¹ o, ancora, più didascalicamente nel testo, sempre dal medesimo titolo, di Walter Copland Perry, che si perde nell'esaltazione di tutte le virtù di grazia, bellezza e perfezione delle devote donne epiche fino a dire che sono il modello femminile di tutti i tempi,⁵² quel che emerge è che la società inglese vittoriana conferma il *cliché* che una donna in Omero esiste solo in relazione all'uomo a cui è attaccata⁵³. In questo senso la coppia di *A Reading from Homer* interpreta coerentemente questo ruolo. Alma-Tadema, in altre parole, sembra indicare che la fanciulla che tiene per mano il suo innamorato, con la testa cinta di fiori, le rose al suo fianco, ascolta affascinata ed entusiasta – oltre alle avventure della conquista di Troia, o delle peregrinazioni di Odisseo – le gesta e gli insegnamenti di Penelope, Andromaca e le altre che indicavano la corretta via rispetto a quello che una donna di buona società doveva imparare a essere in funzione del proprio consorte.⁵⁴ Nulla di nuovo sotto il sole, verrebbe da dire. E da questo punto di vista, sembra quasi che *A Reading from Homer* esprima

⁴⁸ GILLARD-ESTRADA 2019.

⁴⁹ Cfr. GENTILI 1984: 145, 317.

⁵⁰ SYMONDS 1880: 72-106.

⁵¹ *The Women of Homer* non fu mai pubblicato quando lo scrittore era in vita. Tuttavia, il pezzo poteva riflettere il pensiero che Wilde condivideva con i suoi amici e colleghi, compreso Alma-Tadema. Cfr. WRIGH - MEAD 2008.

⁵² COPLAND PERRY 1898.

⁵³ MONSACRÉ 2018.

⁵⁴ *Ibidem*.

perfettamente l'osservazione di Lillian Eileen Doherty per cui l'Odissea sembra corteggiare il suo pubblico di donne offrendo di identificarsi con figure femminili idealizzate che, per la loro astuzia, assomigliano all'eroe protagonista, ma che in realtà sono solo ricompensate di quel dono per essersi asservite a lui.⁵⁵

⁵⁵ DOHERTY 1995: 192.

BIBLIOGRAFIA

- ALFREY - WRIGLEY 2013 = Nicholas Alfrey - Richard Wrigley, *Guillaume Guillon Lethière's Homer Singing the Iliad Outside the Gates of Athens (1814): A French Neoclassical History Painting's Journey from Rome to Nottingham*, in «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», 10 (2013), 250-263.
- BARROW 2004 = Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema* (edizione italiana), London, Phaidon, 2004.
- BARROW 2007 = Rosemary J. Barrow, *Un passo da Omero (A Reading from Homer)*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 263.
- COPLAND PERRY 1898 = Walter Copland Perry, *The Women of Homer*, London, William Heinemann, 1898.
- DEL PUPPO 2021 = Alessandro Del Puppo, *Lettura, assenza, desiderio. Variazioni sulla tematica dell'assorbimento*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*, a cura di Giovanna Capitelli - Olivia Santovetti, Roma, Campisano Editore, 2021, 17-26.
- DOHERTY 1995 = Lillian Eileen Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- DORMENT 1986 = Richard Dorment, *British painting in the Philadelphia Museum of Art from the seventeenth through the nineteenth century*, Philadelphia, Museum of Art, 1986.
- DOWNES 2014 = Jeremy M. Downes, *Recursive Desire: Rereading Epic Tradition*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2014.
- EVANGELISTA 2009 = Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- GENTILI 1984 = Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma - Bari, Laterza, 1984.
- GILLARD-ESTRADA 2019 = Anne-Florence Gillard-Estrada "Not so, surely, looked the Greeks": *Alma-Tadema's reconstructions of Grecian scenes*, in «Polysèmes», 21

- (2019), n. speciale *Reconstruction(s)*, a cura di Xavier Giudicelli (<<http://journals.openedition.org/polysemes/4805>>).
- GOLDHILL 2011 = Simon Goldhill, *Victorian Culture and Classical Antiquity: Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- MONSACRÉ 2018 = Hélène Monsacré, *The Tears of Achilles*, trans. Nicholas J. Snead. Introduction by Richard P. Martin, Washington DC, Center for Hellenic Studies, 2018 (<http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_MonsacreH.The_Tears_of_Achilles.2018>).
- MUROLO 2007 = Nadia Murolo, *I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: alcune considerazioni*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 54-69.
- NISBET 2017 = Gideon Nisbet, *How Wilde Read John Addington Symonds's. Studies of the Greek Poets*, in *Oscar Wilde and Classical Antiquity*, edited by Kathleen Riley et al., Oxford, Oxford University Press, 2017, 7-56.
- PARSON 2007 = Peter Parsons, *City of the Sharp-Nosed Fish. Greek Lives in Roman Egypt*, London, Weldenfen and Nicolson, 2007.
- PHILLIPS 1885 = Claude Phillips, *The Royal Academy*, in «The Academy», 27 (9 May 1885), 335-336.
- PICCIONI 2015 = Matteo Piccioni, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di Michele Nicolaci - Matteo Piccioni - Lorenzo Riccardi, Roma, Campisano Editore, 2015, 241-249.
- PICCIONI 2016 = Matteo Piccioni, *Dall'interno all'esterno. "Intérieur à Arcachon" di Édouard Manet*, in «L'Uomo Nero», 13 (2016), 12-27.
- PINOTTI - SOMAINI 2016 = Andrea Pinotti - Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2017.
- PÒRTULAS 2016 = Jaume Pòrtulas, *ΓΕΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΑΟΙΔΟΣ*, in «Myrtia», 31 (2016), 13-31.

- PRETTEJOHN 1996 = Elizabeth Prettejohn, *A Reading from Homer*, in *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Catalogo della mostra (Van Gogh Museum, Amsterdam e Walker Art Gallery, Liverpool), edited by Edwin Becker - Edward Morris, New York, Rizzoli, 1996, n. 67, 231-232.
- PRETTEJOHN 2012 = Elizabeth Prettejohn, *Seeing and Making Art in Rome: Carel Vosmaer's The Amazon*, in *Romans and Romantics*, edited by Timothy Saunders et al., Oxford, Oxford University Press, 2012, 285-304.
- QUERCI 2007 = Eugenia Querci, *Nostalgia dell'antico: Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 20-39.
- ROSS 2013 = Iain Ross, *Oscar Wilde and Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- STEWART 2006 = Garrett Stewart, *The Look of Reading: Book, Painting, Text*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- SWANSON 1990 = Vern Grosvenor Swanson, *The biography and catalogue raisonné of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, Garton, 1990.
- SYMONDS 1880 = John Addington Symonds, *Studies of the Greek Poets*, New York, Harper, 1880.
- The Athenaeum* 1885a = *Fine Art Gossip*, in «The Athenaeum», February 7, 1885, 191.
- The Athenaeum* 1885b = *Royal Academy (First Notice)*, in «The Athenaeum», May 2, 1885, 571.
- The Legacy of Homer* 2005 = *The Legacy of Homer. Four Centuries of Art from the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris*. Catalogo della mostra (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; Art Museum, Princeton; Dahesh Museum, New York) a cura di Emmanuel Schwartz, New Haven, Yale University Press, 2005.
- TURNER 1981 = Frank M. Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- WALTON 1893 = William Walton, *World's Columbian Exposition Art and Architecture*, Vol. II. *The Art*, Philadelphia, G. Barrie, 1893.

WHITELEY 1974 = Jon Whiteley, *Homer abandoned: a French neo-classical theme*, in *The Artist and the Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec*, edited by Francis Haskell - Anthony Levi - Robert Shackleton, Oxford, Clarendon Press, 1974, 40-51.

WRIGHT - MEAD 2008 = *Oscar Wilde: The Women of Homer*, edited by Thomas Wright - Donald Mead, London, The Oscar Wilde Society, 2008.

ZIMMERN 1886 = Helen Zimmern, *Sir L. Alma Tadema, Royal Academician: His Life and Works*, London, Art Journal Office, 1886.