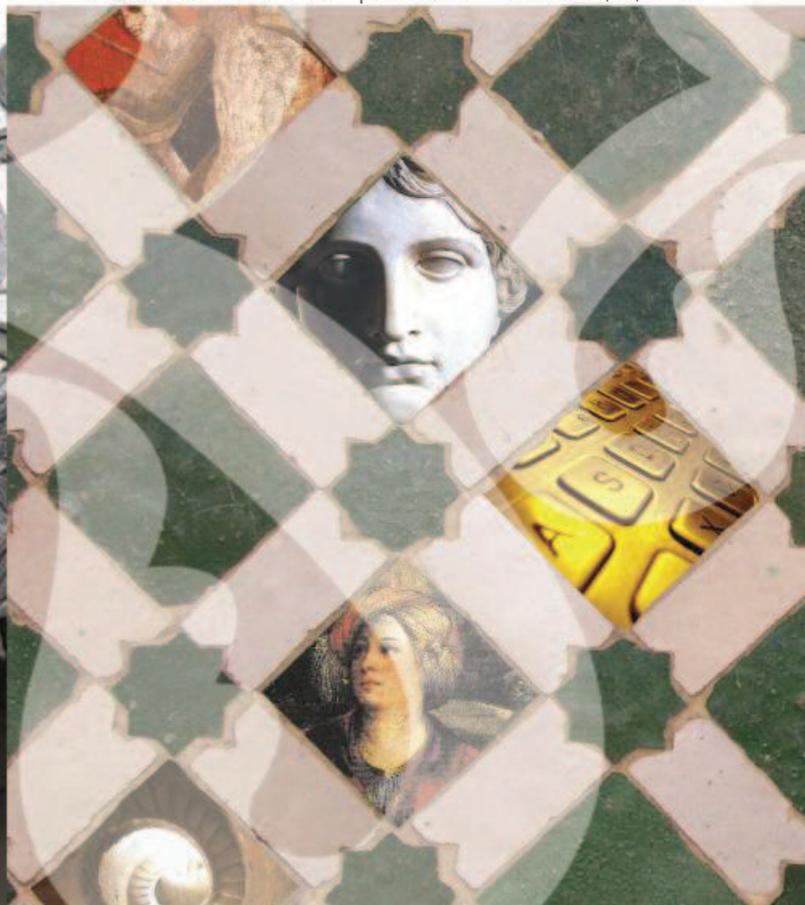




Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 14/15 Anno 2014 Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



# Sommario



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

<b>Comitato di redazione</b>	<b>5</b>
EXPO 2015 “Nutrire il Pianeta”: una grande opportunità per la Dieta Mediterranea Alfonso Andria	<b>8</b>
La “Commissione Franceschini” compie cinquanta anni (1964-2014) Pietro Graziani	<b>12</b>
<b>Conoscenza del patrimonio culturale</b>	
Claude Albore Livadie, Witold Dobrowolski L’antica Baia in un’opera di Henryk Siemiradzki	<b>16</b>
Luigi Taborelli Per l’archeologia di un farmaco. Produttori e contenitori di <i>Lykion</i> in epoca ellenistica	<b>26</b>
<b>Cultura come fattore di sviluppo</b>	
Rosa Anna Genovese Roberto Di Stefano: il contributo internazionale al tema della conservazione	<b>36</b>
<b>Metodi e strumenti del patrimonio culturale</b>	
Sergio Forcellino Some challenges facing the Tourism industry: a focus on the Amalfi Coast	<b>46</b>
Giuseppe Ferri Il Museo Lorenzo Ferri	<b>60</b>
Giuseppe Berardi Adeguamento liturgico e restauro: per una verifica di compatibilità	<b>70</b>
<b>Appendice</b>	
a cura della redazione Housing a trireme	<b>76</b>

# Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

## Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del  
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Massimo Pistacchi Beni librari,  
documentali, audiovisivi

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore

francescocaruso@hotmail.it

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,  
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione  
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Jean-Paul Morel Osservatorio europeo  
sul turismo culturale

jean-paul.morel3@libertysurf.fr

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Per consultare i numeri  
precedenti e i titoli delle  
pubblicazioni del CUEBC:  
www.univeur.org - sezione  
pubblicazioni

Per commentare  
gli articoli:  
univeur@univeur.org

## Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Claude Albore Livadie, Witold Dobrowolski

Claude Albore Livadie,  
Université Aix-en-Provence  
(UMR 6573- CNRS),  
Università degli studi Suor  
Orsola Benincasa - Napoli,  
Membro del Comitato  
Scientifico del CUEBC

Witold Dobrowolski,  
già Direttore del Dipartimento  
di Storia dell'Arte antica del  
Museo Nazionale di Varsavia  
e Membro del Comitato  
Scientifico del CUEBC

Fig. 1 H. Siemiradzki, *Il Giudizio di Paride* o *Il Trionfo di Venere*, olio su tela. Varsavia. Foto Museo Nazionale.

## L'antica Baia in un'opera di Henryk Siemiradzki

Il quadro *Il Giudizio di Paride*, noto anche come *Il Trionfo di Venere*, conservato nel Museo Nazionale di Varsavia (Fig.1), fu eseguito a Roma nel 1892. Si tratta certamente di una delle migliori opere di Henryk Siemiradzki. Quest'eminente pittore polacco, allievo dell'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo, fu profondamente e intimamente legato a Roma, dove passò gli anni più creativi della sua vita. Abbiamo scelto proprio questo quadro che ci pare esprimere bene i legami che uniscono il nostro artista alla Campania, nell'intento di ricordarlo in quanto è oggi ingiustamente dimenticato in Italia. Eppure, proprio nel *bel paese*, Siemiradzki era particolarmente apprezzato, stimato e onorato nei primi decenni di Roma capitale. È là che si guadagnò, dopo la grande tela *Le Torce di Nerone* dipinta negli anni 1874-76 e presentata nel maggio 1876 all'Accademia romana delle Belle Arti, la fama di essere uno dei più grandi artisti viventi in Europa. *Le Torce di Nerone*, esposte alla Mostra Universale di Vienna e poi in varie altre capitali europee, fu premiata con alte distinzioni in Italia, in Russia e a Parigi, dove, nell'Esposizione Internazionale del 1878, gli fu assegnata la grande medaglia d'onore. È a partire da questo periodo che Siemiradzki divenne membro di moltissime accademie europee e il suo atelier di via Gaeta cominciò ad



# Territori della Cultura



attirare l'interesse di numerose personalità italiane e straniere del mondo dell'arte, della cultura e della politica. Si sa che la regina Margherita vi si recò ben due volte nell'intento di conoscere personalmente l'artista e le sue opere.

Gli ultimi decenni dell'Ottocento videro radicali cambiamenti nella concezione dell'arte e nella critica artistica in Europa, che portarono di conseguenza al declino della fortuna del nostro Pittore. L'estetica cosiddetta accademica che richiedeva agli artisti una forte conoscenza storico-letteraria di carattere eclettico era ormai rigettata, come il gusto del disegno anti-cheggante e l'esuberanza dei particolari finora punto di forza delle loro opere. In pochi anni, dopo la sua morte, avvenuta nel 1902 a Strzałowo, nei pressi di Czestochowa in Polonia, Siemiradzki fu dimenticato in Europa. Nella sua Patria, addirittura, i suoi quadri furono oggetto di severe critiche perché giudicati privi di forza espressiva. I temi trattati erano considerati superficiali e banali e la ricerca degli effetti, nei dettagli secondari delle scene figurate, puramente decorativa e denotante una descrizione eccessiva, fine a se stessa.

Con l'inizio del XX sec., la complessa situazione dell'arte e dell'estetica fondate da una parte sull'esaltazione di una assoluta e "rivoluzionaria" libertà creativa dell'artista destinata a commuovere e a coinvolgere il pubblico e dall'altra parte, sulla dottrina condanna del concetto del bello, frutto di una lunga e travagliata riflessione sul piacere estetico e finalmente sul rigetto della narrazione "letteraria" nei dipinti, aveva in fine dei conti provocato un sempre maggior divario tra le aspettative degli appassionati e degli artisti *en vogue* e quelle della maggioranza dei critici. Oggi, l'arte accademica non è più percepita come un fattore ostile o addirittura un ostacolo sulla strada della modernità. È semplicemente considerata come un capitolo chiuso di un grande movimento artistico ormai superato, che aveva espresso con forza e convinzione gli interessi propri al suo tempo e aveva proposto una sua visione della realtà. Come tale, analogamente ad altri orientamenti artistici del passato, s'inserisce *de facto* nel grande mosaico delle fascinazioni, proprie della cultura eclettica dei nostri giorni.

La tela tradizionalmente conosciuta come "Il Giudizio di Paride" e più giustamente ribattezzata "Il Trionfo di Venere", benché sia stata sottoposta, anche di recente, ad una approfondita analisi, non è stata, a nostro parere, ancora interpretata secondo le vere intenzioni dell'artista.



Fig. 1a Paride con gregge e Capo d'Orlando in fondo.



Fig. 1b Venere e il suo corteo.

I diversi critici che se ne sono occupati hanno voluto vedere inizialmente in questo quadro una semplice scena mitologica. Essa sarebbe composta da tre gruppi di personaggi: a sinistra, tra gli spettatori della scena del giudizio, il bello e giovane Paride, vestito di bianco con la corona sulla testa, che alza la

mano sinistra per assegnare il pomo d'oro ad una Venere trionfante raffigurata al centro della composizione in mezzo a fanciulle che l'incoronano e spargono fiori davanti a lei. A destra sono le due dee sconfitte – Giunone e Minerva – che esprimono con vivacità il loro scontento e la loro rabbia. L'azione si svolge sotto l'ombra fresca di un ampio *velum* bordato da un motivo di viti ed occupato, al centro, dalla figura di Nettuno. Il carattere teatrale della rappresentazione è stato giustamente notato in quanto le figure mostrano atteggiamenti estremamente espressivi e hanno gesti tipici della pantomima.

Nella recente analisi del contenuto semantico dell'opera è stato anche ben visto che Paride non è inserito nel gruppo dei giovani che occupa la parte sinistra del quadro, ma, vestito all'orientale con pileo, lungo mantello e pantaloni ricamati, è posto, insieme ad Ermete ed a quattro capre e un ariete, nel fondo della scena (Fig. 1a). Si trova proprio tra le dee vinte e il gruppo di Venere. L'attitudine della dea, la gioia del suo corteo composto da bellissime fanciulle, in primo piano al centro del quadro, indubbiamente spostano l'ottica della rappresentazione dal giudizio di Paride al trionfo di Venere, focalizzando l'interesse sulla dea che alza trionfalmente la mano destra, mostrando il pomo d'oro agli spettatori che applaudono la sua vittoria (Fig. 1b). Nell'analisi pubblicata qualche anno fa è stata certo doverosamente sottolineata la cultura classica del maestro e dimostrato lo stretto collegamento della scena mitologica con la descrizione dello spettacolo teatrale riportato nelle *Metamorfosi* di Apuleio (X, 32). È stata pure riconosciuta nell'edificio collocato nella parte sinistra del quadro una



“villa romana oppure ellenistica” ubicata sul mare e decorata con pitture di stile pompeiano. Alcuni elementi architettonici sono stati giudicati simili a quelli di alcuni edifici di Pompei.

La presenza, accanto a Giunone e a Minerva, dei Dioscuri (Fig. 1c), ben riconoscibili grazie all’elmo conico sormontato da una stella che portano in testa, l’inserimento delle figure delle Grazie e delle *Horai* intorno alla vincitrice che la coronano e spargono i fiori davanti ai suoi piedi, provano indubbiamente che Siemiradzki si è ispirato al testo di Apuleio e che voleva rappresentare il momento dello spettacolo descritto nel X libro delle *Metamorfosi* in questi termini “*fu terminato il giudizio di Paride e Giunone e Minerva mortificate e sdegnate uscirono di scena, mostrando coi gesti il dispetto di quella sconfitta. Venere invece, lieta e sorridente, danzando con tutto il coro, manifesta tutta la sua soddisfazione*”.

Ma chi si è occupato più di recente del quadro, si è concentrato esclusivamente sul mito. E benché sia stata notata la struttura architettonica nella parte sinistra del quadro, la si è trattata soltanto come un elemento del fondale, utile all’arricchimento della scena mitologica e rivelatrice degli stretti legami di Siemiradzki con la Campania e particolarmente con l’antica Pompei. È sfuggito del tutto il fatto che la scena del trionfo della dea era strettamente collegata alla scena di banchetto dei patrizi romani che si vede sotto il porticato della villa. Infatti, è proprio per il loro divertimento e in accordo con il loro modo di vivere, che è stato organizzato dal proprietario della villa lo spettacolo del trionfo di Venere.

A nostro parere, le intenzioni dell’artista erano ben lontane da quello che lo spettacolo sembra suggerire a prima vista: vale a dire, l’artista non voleva riferirsi all’esaltazione del passionale amore fisico, come espressione della gioia di vivere e della forza primordiale dell’esistenza. La posizione di Siemiradzki è chiaramente moralizzante. L’amore che supera ogni limite, ogni obiezione e qualsiasi ragionamento razionale, giungendo perfino a rompere con le norme morali, può portare, come in Omero, al disastro e alla distruzione. I ricchi romani raffigurati nel quadro (Fig. 1d), quelli che, avendo



Fig. 1c Le dee vinte ed i Dioscuri.

Fig. 1d I patrizi e parte del coro.

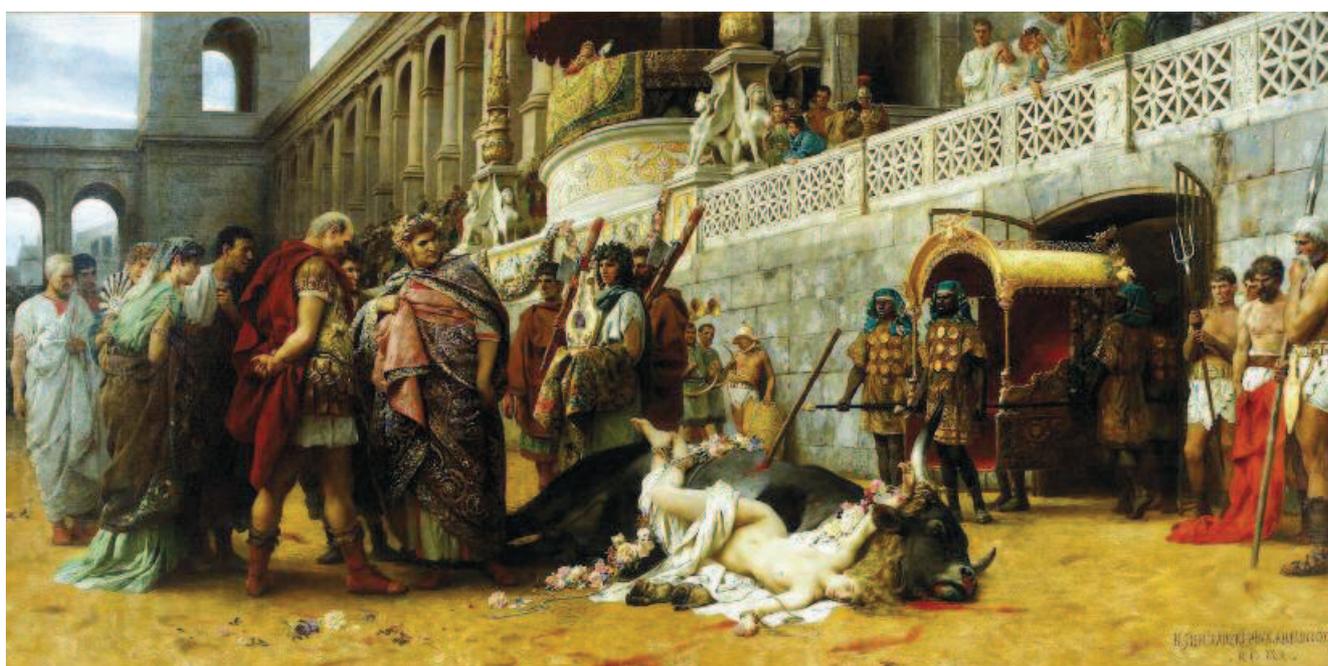




lasciato il banchetto, raccogliendosi sotto il porticato della villa, si uniscono al coro dei devoti della dea dell'Amore, rinunciano in maniera insensata ed anche pericolosa, proprio come Paride, ai consigli e alle promesse di Giunone e di Minerva. È evidente, che secondo il nostro artista, la vita basata sulla ricerca dei piaceri sessuali conduce alla debolezza fisica e morale. Questo carattere dissoluto della società romana è per lui attestato già nel periodo dell'acme della potenza dell'Impero e preannuncia la sua futura caduta.

Il degradamento fisico e l'immoralità dei costumi Romani che uniscono a volta lo spensierato edonismo ad una feroce crudeltà come segno della loro decadenza, sono spesso mostrati nell'arte della seconda metà del XIX secolo. Non solo dallo stesso Siemiradzki (*Orgia romana al tempo dei Cesari*, 1872, San Pietroburgo, Museo Russo; *Orgia nella villa di Tiberio a Capri*, 1881, Mosca, Galleria Trietiakowskaja), ma, dopo Thomas Couture (*I Romani della decadenza*, 1847, Parigi, Museo d'Orsay), da molti altri pittori accademici europei, anche italiani (per esempio, Domenico Morelli, 1860-62, *Il triclinio dopo l'orgia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880 ca., Napoli, Museo di Capodimonte). Il quadro di Netti peraltro presenta un palese parallelo tematico per il

Fig. 2 H. Siemiradzki, *Dirce cristiana*, olio su tela. Varsavia.  
Foto Museo Nazionale.





nostro quadro! Per Siemiradzki, la potenza e la ricchezza dei Romani dei primi secoli dell'Impero, accompagnati da nichilismo morale, hanno determinato la loro decadenza, ma di contro hanno anche condotto al rinnovo morale della società antica sotto l'egida di Cristo e il sacrificio dei suoi martiri (opere: *Le Torce di Nerone*, 1877, Museo Nazionale di Cracovia; *Dirce cristiana*, 1897, Museo Nazionale di Varsavia (Fig. 2); per citare solo i più famosi).

Per provare la nostra tesi, torniamo alla descrizione dell'opera. Su un vasto terrapieno rivolto a sud-est verso il profondo golfo marino, si estende una ricca villa romana di tipo marittimo con il suo portico con colonne dai capitelli ionici e alti fusti stuccati. La parete in fondo al portico è decorata con pitture di stile pompeiano. Dal portico, attraverso una porta inserita tra due pilastri marmorei con rilievi preziosi con viti e figure umane, si passa ad un altro vano, pure decorato di pitture, dove in fondo s'intravede un'altra porta con la sua tenda rossa. Accanto al lato destro del portico si scorge una fontana inserita in una nicchia decorata al centro con la statua in bronzo di un pescatore e tre vasche. Due sono poste in alto sul muro ai lati della nicchia e sormontate dalle maschere di divinità acquatiche con bocche aperte per far scorrere l'acqua. Un'altra vasca decorata di rostri forma un bacino circolare protetto da una tettoia sorretta da due colonnine. La parte inferiore dei loro fusti ha la forma di candelabri di bronzo riccamente sagomati e decorati con rilievi. Al centro, in fondo, si vedono diversi edifici, uno di loro fa pensare alla Curia romana mentre un altro è coperto da una cupola simile a quella del Pantheon.

Nell'ombra del portico, tra le colonne, alcuni uomini sdraiati sui letti, accanto a tavoli, bevono e conversano, serviti da schiavi, l'uno egizio e altri due etiopici. L'Egiziano tiene un ventaglio, mentre uno dei negri porta un vaso e dei bicchieri per il vino. Alcuni commensali, interessati allo spettacolo, hanno lasciato i letti e si sono raggruppati vicino alle colonne del portico. Altri, appoggiati al muro della terrazza, guardano lo spettacolo che si svolge sul terrapieno antistante, organizzato per allietarli. Tutti gli attori di ambedue i sessi e i membri del coro sono giovani e belli. Invece, tra gli spettatori, peraltro esclusivamente maschili, prevalgono uomini adulti e anziani, con volti che assumono talvolta tratti realisticamente brutti. Sul gradino che limita il terrapieno di sinistra e direttamente sul suolo di terra battuta sono seduti e in piedi, i musicisti e i cantanti del "coro" con corone di fiori in testa, tuniche bianche



Fig. 3 Costa della Penisola Sorrentina da Capo d'Orlando a Punta della Campanella.  
Foto Google Earth.



e mantelli colorati. La loro musica e il loro canto accompagnano la danza di Venere, delle Muse, delle *Horai* e degli Amorini che formano il gioioso corteo della dea dell'amore.

Sotto il terrapieno, limitato da una balaustra marmorea traforata, si intravedono i tetti delle case, più in basso sul pendio; nel fondo si scorgono le acque azzurre del golfo. Un ampio panorama si apre sulla parte antistante del golfo caratterizzata da una costa a tratti alta che si va assottigliando verso una punta protesa nel mare. La sua caratteristica configurazione permette di identificarla come la Penisola Sorrentina raffigurata dall'altura del Capo d'Orlando e di Carosiello di Montaro, con il basso terrazzo di Vico Equense fino a Sorrento e a Punta della Campanella (Fig. 3). La precisione con la quale è stata resa la veduta ci permette di localizzare questa villa nella parte settentrionale del golfo di Napoli, ipoteticamente a Baia o nelle sue adiacenze.

La caratteristica decorazione del *velum* (Nettuno) e della fontana della villa marittima (la statua del pescatore e i rostri) possono benissimo riferirsi a Baia, cioè a questa località di pesca posta in prossimità del porto militare. Inoltre il *velum* che proteggeva gli attori dal calore del sole estivo, rinvia forse il pensiero dell'artista al velario del Colosseo romano, manovrato da una squadra di 100 marinai, provenienti proprio dal porto di Miseno. Le frequenti visite dell'artista a Napoli e nei suoi dintorni, la sua ammirazione per il paesaggio e per i monumenti campani possono essere citati a conferma della nostra localizzazione.



Non solo la presenza di quel corteo attorno a Venere e dei Dioscuri vicino alle dee adirate e sconfitte, indicano la dipendenza della scena dello spettacolo descritto da Apuleio, ma anche altri particolari che non erano stati notati dal precedente esegeta: la veste azzurra di Venere e i gradini di legno, coperti da un tappeto "il monte Ida di legno" si riferiscono anch'essi alla descrizione dello scrittore numidiano.

Secondo noi, il pittore polacco aveva restituito allo spettacolo il significato che aveva nel testo di Apuleio. L'autore delle *Metamorfosi* fu sicuramente contrario alla vita dedicata alla ricerca degli amori passionali ed insensati. Nello stesso libro X della sua opera lo spettacolo *Il Trionfo di Venere* è preceduto da due racconti che dipingono in maniera drastica i crimini e gli orrori provocati dalla profonda e insensata passione amorosa: il primo racconto narra (X,2-12) di una donna che, innamorata del suo figliastro, trucidò il proprio figlio; il secondo racconto (X,19-23) vede protagonista una donna presa da una passione assurda per l'asino (Lucio). L'atto dell'amore tra l'asino (Lucio) e una criminale è stato proprio scelto dai giudici per celebrare, dopo lo spettacolo di *Trionfo di Venere*, il giorno festivo dell'agone. Lo scrittore chiama addirittura stupidi e mentalmente limitati gli entusiasti ammiratori dello spettacolo del *Trionfo...* Lo stesso giudizio di Paride è un esempio di giudizio falsato e amorale perché comprato. Dai tempi remoti, secondo Apuleio, l'idea che gli uomini avevano degli dei era gravata dal pensiero che lo stesso Giove potesse mettere nelle mani di un semplice *villano* il potere di giudicare e che questo, spinto dalla bramosia, potesse vendere il suo verdetto causando la perdita della sua stirpe e della sua città. Il severo giudizio di Apuleio sull'entusiasmante ma stupida folla che applaudiva lo spettacolo del giudizio di Paride sembra abbia avuto un diretto riflesso nel quadro di Siemiradzki. Accanto all'attore-Paride, sul "monte di legno", si può notare, tra le quattro capre, inaspettatamente un montone. Due belle ancelle di Venere ne ornano il capo con una corona di fiori. Potrebbe ovviamente trattarsi della preparazione dell'animale al sacrificio. Ma nella lingua polacca il montone (*baran*) indica spesso un personaggio stupido, limitato, testardo. È dunque possibile che il pittore abbia voluto esprimere con tale accostamento il suo giudizio negativo non solo su Paride e la sua intelligenza ma anche sulla folla che applaudiva il trionfo di Venere.



Fig. 4 H. Siemiradzki,  
*Idillio romano*, Roma ca. 1885,  
olio su tela. Varsavia.  
Foto Museo Nazionale.

Nel corteo della dea trionfante c'è però una figura che può gettare un po' di luce sulle idee che il pittore polacco aveva sull'amore in generale. Si tratta di uno dei tre amorini del corteo di Venere, quello dalle ali colorate che suggeriscono il rapporto con le ali di farfalla di Psiche. Il nostro amorino volge le spalle alla madre trionfante e prosegue in avanti con il viso stranamente severo e cupo. Non condividendo la gioia del suo trionfo è certamente più vicino a Psiche, alla sua amata, che vittima di Venus offesa, proseguendo una via piena di dolorose rinunce e di sacrifici, accede faticosamente all'Olimpo.

L'identificazione del luogo della villa romana con Baia, città balnearia dalla *spiaggia dorata della beata Venere* (Marziale, *Epigrammaton*, XI, 80), o con i suoi immediati dintorni, giustifica il motivo della scelta del tema per uno spettacolo destinato a divertire i banchettanti. Proprio a Baia, i ricchi Romani solevano passare il loro *negotium*. Attenti alla cura del corpo nelle famose acque termali, essi godevano pure di tutti i piaceri della dolce Venere. Tale libertà dei costumi tra i Romani che passavano il loro tempo di "*otium*" a Baia era diventata proverbiale nelle opere moralizzanti degli scrittori romani. Secondo Marziale (*Epigrammaton* I, 62) a Baia una donna "*Penelope venit, abit Helene*" ("arriva come una Penelope e ne riparte come un'Elena") e per Varrone (*Saturanum Menippearum*, 44) proprio lì "*non solum innubae fiunt communes, sed etiam veteres repuerascunt et multi pueri puellascunt*" ("non solo le vergini diventano un bene comune, ma molti vecchi ringiovaniscono e numerosi giovani si effeminano"). Non c'è dubbio che quando Siemiradzki dipinse lo spettacolo destinato allo svago dei patrizi *blasés* riuniti nella lussuosa villa di Baia intendeva sottolineare la decadenza morale dei



Romani. Ma il suo amore per l'ideale femminile – per la donna, eternamente giovane e immacolata – (Fig. 4) ha fuorviato le menti di tanti suoi contemporanei, come quelle degli uomini dei giorni nostri, che, contro le sue intenzioni, hanno visto la gioiosa scena ambientata nello stupendo paesaggio campano, con gli stessi occhi dei fedeli della dea vittoriosa e trionfante. Tanto più che lo spettacolo si svolge nell'idillico e gioioso golfo napoletano. E proprio nel restituire quell'idillico sfondo paesaggistico e quel raffinato gioco dei colori vibranti sotto il calore estivo del primo pomeriggio che l'artista mostra la sua eccezionale maestria.

### **Bibliografia**

- S.R. LEWANDOWSKI, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 1911.
- W. DOBROWOLSKI (a cura di), *"Quo vadis?"*, Museo Nazionale di Varsavia, Catalogo della Mostra, Varsavia 2001, pp. 10-17.
- J. MIZIOLEK, *Inspiracje ródziemnomorskie*, Warszawa 2004, pp. 220-249.
- W. DOBROWOLSKI, *Idillio "romano" o "etrusco" di H. Siemiradzki*, Bulletin du Musée National de Varsovie 42, 2001 (2007), pp. 210-226.
- Aa.Vv. *Luxus und decadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, catalogo dell'esposizione, Landschaftsverband Westfalen-Lippe Römermuseum, Haltern am See 2007.
- T. L. KARPOVA, *Genrich Semiradskij*, San Petersburg 2008.
- J. MIZIOLEK, *"Lux in tenebris"*, in Nerone, Catalogo della Mostra (2 aprile - 18 settembre 2011), Roma, pag. 44-61 (con bibliografia lacunosa).