

**Maria Giovanna Bertani**

**Gli ultimi giorni di Pompei e i primi passi della decima Musa:  
l'antico sulla pagina e sullo schermo (nel 1908)\***



*Passarono in un'angusta sala, a capo della quale pendeva un negro cortinaggio.  
Arbace il sollevò, e Jone, entrata, trovossi in una perfetta oscurità.  
- Non allarmarti, disse l'Egiziano, la luce sorgerà a momenti. [...] La cortina  
dietro l'altare ondeggiò, ed aprendosi lentamente nel mezzo, comparve un  
pallido e indistinto paesaggio che a gradi a gradi acquistò luce e figura...*  
(E. Bulwer Lytton, *Gli ultimi giorni di Pompei*, II 9, Milano  
1835, trad. di F. Cusani)

Luca Fornari; illustrazione della dispensa 14  
Edizione della Società Editoriale Milanese, 1906

**Abstract**

The aim of this article is to show the connection between the novel *The last days of Pompeii* by E. Bulwer-Lytton (1834), the widespread image of antiquity during the 19th century and at the beginning of 20th century by means of the historical novels, classicist taste art work and decorative art and melodrama, and the re-elaboration of this image that was carried out by the *peplum* genre cornerstone in the rising of “decima musa”: *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908). First the genesis novel is examined, its success and influence on 19th century European figurative art, its fortune in Italy and its widespread diffusion into popular publishing and picture, its revival by the melodrama and the circulation of characters and settings from the novel to the “Neo-pompeian” italian painting; then the 1908 movie narrative forms and staging are analyzed; finally it will be highlighted the classical or classicist punctual figurative models that inspired the cinematographic work and that will be spread soon after from it.

L'articolo si propone di illustrare i legami tra il romanzo *The last days of Pompeii*, di E. Bulwer-Lytton (1834), l'immagine dell'antico diffusasi nel corso dell'Ottocento e agli inizi del Novecento attraverso i romanzi storici, le arti figurative e decorative di gusto classicista e il melodramma, e la rielaborazione che di questo immaginario viene operata nella nascente “decima musa” dal caposaldo del genere *peplum*: *Gli ultimi giorni di Pompei*, del 1908. Vengono dunque dapprima presi in esame la genesi del romanzo, il suo successo e il suo impatto sulle arti figurative europee nel corso dell'Ottocento, la sua fortuna in Italia e la sua diffusione nell'editoria e nell'illustrazione popolare, la sua ripresa nel melodramma e la

---

\* Il lavoro è l'esito, rielaborato, di una ricerca svolta in occasione della tesi di Laurea in Filmologia conseguita nell'a.a. 2007/2008 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea DAMS – Cinema, dell'Università degli Studi di Bologna. Ringrazio il professor Michele Canosa, relatore della tesi e mentore prezioso nel mio (secondo) percorso di studi, perché – affidandomi questa ricerca – mi ha consentito di coniugare la precedente (antica?) formazione classica e archeologica con la nuova, folgorante passione per il cinema (delle origini).

circolazione di figure e ambientazioni tratte dal romanzo nella pittura “neopompeiana” italiana; poi vengono analizzate le forme della narrazione e della messa in scena del film del 1908; infine sono individuati e messi in luce i puntuali modelli figurativi, classici o classicisti, cui si ispira l’opera cinematografica e che da essa verranno divulgati.

### 1. *Il romanzo e la sua fortuna*

Agosto 1833. Edward George Bulwer<sup>1</sup> parte da Londra per un *Grand Tour* in Italia. Ancor prima di arrivare a Napoli, la catastrofe di Pompei gli si fa incontro a Milano, alla galleria Brera, dov’è temporaneamente esposto il quadro da poco terminato di Carl Pavlovič Brjullov, *L’ultimo giorno di Pompei*<sup>2</sup>. Giunto poi a Napoli e visitati gli scavi sotto la guida dell’antichista Sir William Gell<sup>3</sup>, che diverrà il dedicatario dell’opera, Bulwer inizia la composizione del romanzo *The Last Days of Pompeii*, che redige quasi per intero a Napoli nell’inverno del 1833 e che pubblica in Inghilterra nel tardo settembre del 1834 con “vulcanico” successo<sup>4</sup>.

All’immediata fortuna del romanzo concorrono molti fattori. In primo luogo, per i lettori nord e centro-europei, l’atmosfera doppiamente esotica, nel tempo come nello spazio<sup>5</sup>, e la vicenda che rappresenta una sorta di *summa* della storia delle civiltà antiche (ambientazione romana; personaggi greci ed egiziani; culti sia preclassici, sia pagani e orientali, sia paleocristiani), sorprese, come nel quadro di Brjullov, nel momento tipico di una catastrofe. Inoltre il romanzo, pur ponendosi nel filone della narrativa colta di ambientazione classica<sup>6</sup>, indulge assai più dei suoi antecedenti ai gusti del pubblico, evitando – come annuncia programmaticamente Bulwer nella sua *Introduzione* – ogni «tentativo di far sfoggio di dottrina» e facendo in modo che «i personaggi “vivano e si

---

<sup>1</sup> Nel 1844, dopo la morte della madre Elisabeth Warburton Lytton, Edward George Bulwer cambierà il cognome in Bulwer Lytton: cf. BROWN (2004, 20s.).

<sup>2</sup> Il quadro, commissionato al Brjullov da Anatolij Demidov, fu iniziato a Roma nel 1827 ed esposto sempre a Roma nel 1833, dove suscitò grande eco per la novità dell’impianto compositivo, la vivacità cromatica, l’attenzione nella descrizione delle figure, e soprattutto per la scelta del tema: la fine di Pompei come spunto per raffigurare, in chiave patetica e melodrammatica, i comportamenti umani nella tragedia. Il dipinto fu presentato a Milano nello stesso 1833, dove fu ammirato anche da Walter Scott, poi a Parigi nel 1834 e a Pietroburgo nel 1836, riscuotendo ovunque molti consensi e ispirando un racconto di Gogol’ e dei versi di Puškin. Su Brjullov e *L’ultimo giorno di Pompei* si vedano POPPI (1990, 557), MAZZOCCA (1990, 616ss., fig. p. 610) e BERNINI (1990, 716s.).

<sup>3</sup> Su William Gell e i suoi rapporti con Bulwer cf. EASSON (2004, 102ss.).

<sup>4</sup> EASSON (2004, 101).

<sup>5</sup> L’opera si apre proprio, nell’incipit dell’*Introduzione dell’autore*, con il *topos* del *locus amoenus* mediterraneo: «Visitando le rovine dissepolti di un’antica città, che forse anche più delle brezze dolcissime e del limpido cielo, delle valli cerulee e dei boschetti d’aranci del Mezzogiorno attirano il viaggiatore nei dintorni di Napoli [...]». Qui e in seguito le citazioni da *Gli ultimi giorni di Pompei* sono tratte dalla traduzione di Beatrice Boffito Serra per l’edizione B.U.R., Milano 1955, recentemente ristampata nella collana Superbur Classici, Milano 2004 (p. 17).

<sup>6</sup> Cf. HIGHER (1959<sup>4</sup>, 340).

muovano” dinanzi agli occhi del lettore»<sup>7</sup>.

Oltre all’efficacia dell’ambientazione, alla vivezza dei personaggi, all’intensità drammatica delle passioni rappresentate e al linguaggio volutamente comprensibile e non ampolloso<sup>8</sup>, nel corso del XIX secolo vengono poi ad aggiungersi quale ulteriore elemento di successo dell’opera sia il diffondersi del tema dello scontro tra pagani e cristiani, sia la moda – antichista e insieme orientalista – che pervade le arti figurative e decorative di tutta Europa ad opera di artisti come Gérôme, Waterhouse, Poynter e soprattutto Lawrence Alma-Tadema<sup>9</sup>. Il tema del conflitto religioso, che peraltro nel romanzo riveste una funzione assai più narrativa ed emozionale che morale o dottrinale<sup>10</sup>, contribuisce infatti a far annoverare *The Last Days of Pompeii* – quasi suo malgrado – nel fortunato filone ottocentesco dei romanzi storici “popolari” quali *Hypatia* di Charles Kingsley (1853), *Fabiola* di Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1854), *Ben-Hur* di Lewis Wallace (1880), e *Quo Vadis?* di Henryk Sienkiewicz (1896)<sup>11</sup>; tutti, tranne il primo, destinati peraltro a un brillante futuro cinematografico. Quanto al legame con le arti figurative, il romanzo di Bulwer viene a fornire atmosfere e soggetti sia ai quadri di Alma-Tadema (ad esempio *Glaucus and Nydia*, 1867) e di numerosi altri pittori classicisti europei (ad esempio Poynter, *Faithful unto Death*, 1863<sup>12</sup>), sia a quelli della copiosa corrente dei pittori neopompeiani (v. *infra*).

Anche in Italia il fuoco di quello che è diventato in breve uno dei titoli più famosi di tutta la narrativa ottocentesca divampa ugualmente rapido, e nel 1835 escono a Milano due diverse traduzioni ed edizioni de *Gli ultimi giorni di Pompei*: la prima rivela fin dal frontespizio la già diffusa notorietà dell’autore<sup>13</sup>; la seconda – che esce in tre volumi, l’ultimo dei quali del 1836<sup>14</sup> – è introdotta e chiosata da «un ragionamento preliminare e note di Francesco Cusani», e illustrata da incisioni raffiguranti edifici degli scavi di Pompei e da una carta topografica dell’area archeologica, tratte da quelle

---

<sup>7</sup> Cf. n. 5 (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 20s.).

<sup>8</sup> Si veda in proposito l’esplicita posizione dell’autore, esposta nell’*Introduzione*: cf. n. 5 (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 21-23). Quello della ricerca di un linguaggio scorrevole e comprensibile è – tra l’altro – il *Leit-motiv* dei romanzieri dei primi decenni dell’Ottocento, da Scott a Manzoni...

<sup>9</sup> Su Alma-Tadema si vedano in particolare BARROW (2001) e QUERCI – DE CARO (2007), e ivi in particolare i contributi di QUERCI (2007) e BARROW (2007); su Poynter e Waterhouse cf. PUCCI (2007).

<sup>10</sup> In proposito, e su un’ipotizzata, sostanziale indifferenza di Bulwer verso il cristianesimo, si veda EASSON (2004, 111ss.).

<sup>11</sup> Cf. HIGHET (1959<sup>4</sup>, 462ss.).

<sup>12</sup> Sull’episodio di una sentinella rimasta al suo posto di guardia durante l’eruzione, narrato da Bulwer nel sesto capitolo del libro V e poi dipinto da Poynter, si veda, oltre a PUCCI (2007, 114ss.), MOORMANN (2001, 11ss.).

<sup>13</sup> *Gli ultimi giorni di Pompei / dell’autore del Pelham, dell’Eugenio Aram e dell’Inghilterra e gl’inglesi; versione dall’inglese di Gaetano Barbieri*, Milano, presso Ant. Franc. Stella e figli, 1835. Per la cronologia delle altre opere di Bulwer si veda anche BROWN (2004, 20).

<sup>14</sup> *Gli ultimi giorni di Pompei / di E. L. Bulwer; versione dall’inglese con un ragionamento preliminare e note di Francesco Cusani*, Milano, tip. Pirotta, 1835 (voll. I e II) e 1836 (vol. III).

pubblicate dal Gell in *Pompeiana*<sup>15</sup>, e si pone fin da subito come l'*editio princeps*.

Dal 1861 la raggiunta unità nazionale e il nuovo conseguente impulso agli scavi di Pompei sotto la direzione di Giuseppe Fiorelli, che introduce tra l'altro la rilevazione mediante calco in gesso dei vuoti lasciati nel deposito vulcanico dai corpi di chi fu sorpreso dall'eruzione<sup>16</sup>, fanno riemergere le immagini patetiche degli ultimi atti, degli ultimi gesti dell'ultimo giorno di Pompei. L'impatto sul pubblico è tale da attrarre rinnovata attenzione sugli scavi della città vesuviana, da alimentare in Italia come in Europa il fiorire del filone neopompeiano della pittura di genere, e da imprimere anche al romanzo un nuovo impulso editoriale. Così, mentre Domenico Morelli (*Bagno pompeiano*, 1861), Federico Maldarelli (*Ione e Nidia*, 1864; *La vestizione*, 1864; *La Pompeiana*, 1871; *Pompeiana al bagno*, 1871; *Episodio dell'ultimo giorno di Pompei*, 1877), Giuseppe Sciuti (*Il Tempio di Venere*, 1876), Gaetano D'Agostino (*I saltimbanchi a Pompei*, 1877), Raffaello Sorbi (*Scena pompeiana*, 1879), Luigi Bazzani (*Interno pompeiano*, 1882), Enrico Salfi (*Venditore di anfore a Pompei*, 1883) e molti altri italici epigoni di Alma-Tadema<sup>17</sup> fanno rivivere il mondo antico ambientando a Pompei scene realistiche di vita quotidiana, e spesso dipingono soggetti direttamente ispirati a personaggi ed episodi del romanzo di Bulwer, di questo nei quindici anni tra il 1865 e il 1880 si susseguono per i tipi più diversi ben sette ristampe, nella versione «con un ragionamento preliminare e note di Francesco Cusani».

Tra le molte edizioni dei primi decenni postunitari, spesso corsive ed emblematiche del boom della letteratura romanzesca seguito all'unità nazionale, non mancano prodotti accurati, come le edizioni Barbini riviste da Cusani, o come quelle Greco e Valsecchi, che – pur riproponendo lo stesso “vecchio” testo del Cusani – lo adornano di illustrazioni, titoli, capilettera e fregi di una certa qualità, appositamente realizzati da Vespasiano Bignami<sup>18</sup> ispirandosi ai motivi decorativi delle pitture pompeiane (**Figg. 1-5**).

Nel primo decennio del Novecento il favore editoriale de *Gli ultimi giorni di Pompei* non solo non si attenua, ma anzi probabilmente si accresce: infatti, questa volta trainate dal recentissimo successo di *Quo Vadis?* di Sienkiewicz<sup>19</sup> (la prima edizione

---

<sup>15</sup> Cf. GELL (1832).

<sup>16</sup> Della sterminata bibliografia cito solo, in specifico, FIORELLI (1873, 172) e da ultimo, a proposito dell'impatto dei resti delle vittime dell'eruzione e dei loro calchi sull'immaginario moderno, PUCCI (2012).

<sup>17</sup> Sui contatti tra Alma-Tadema e i pittori italiani, Morelli in particolare, si vedano: MARTORELLI (2007) e IROLLO (2007). Sui pittori neopompeiani in Italia si vedano: ASCIONE (2003), MARTORELLI (2005), nonché SISI (2007, 144ss.); per schede di sintesi su Morelli e Maldarelli si rimanda inoltre a SISI (1990, s.v.).

<sup>18</sup> Per Vespasiano Bignami cf. FANELLI – GODOLI (1990, 51); l'incisore è Canedi, che firma il frontespizio.

<sup>19</sup> La rinnovata fortuna del romanzo “pompeiano” a seguito della pubblicazione di *Quo vadis?* è evidente ad esempio nel titolo dell'edizione che apre il nuovo secolo: *Gli ultimi giorni di Pompei: racconto della*

italiana è del 1899), escono almeno sei nuove edizioni, la cui tipologia rivela il progressivo allargarsi dei destinatari, da un ceto medio-basso borghese e impiegatizio a quello che dagli inizi del Novecento diventa l'altro polo del pubblico: il ceto operaio cittadino<sup>20</sup>. Sono infatti volumi economici venduti a 2 o 3 lire, con copertine sottili e rilegature leggere oppure addirittura pubblicati a dispense in quaderni da 5 centesimi l'uno<sup>21</sup>, senza saggi storici, anzi spesso decurtate anche della prefazione dell'autore; testi ancora riproposti nella traduzione del Cusani, senza peraltro più menzionarlo<sup>22</sup>, oppure abbreviati e privati delle parti più didascaliche o riflessive<sup>23</sup>, pubblicati e reclamizzati in serie con «opere di amena lettura» come *Il Cuoco di Famiglia* e *Il libro dei giuochi* (ed. Salani, 1906), ma soprattutto in collane con altri romanzi storici, tra i quali circolano ancora *Ivanhoe* e *Salammbô* e non può mancare *Quo Vadis?*. La continuità con la produzione ottocentesca e insieme l'abbassamento della cura editoriale a favore di una produzione più massificata è resa evidente dall'esempio dell'edizione La Cisalpina del 1901: questi esemplari, infatti, oltre alla riduzione semplificata del testo "Cusani", presentano lo stesso tipo di semplificazione anche nelle illustrazioni, che in genere riproducono quelle di Bignami del 1870 (senza citarlo), ma con un tratto molto più corsivo, che tralascia dettagli e particolari storici e appiattisce le figure su sfondi generici e sciatti (Figg. 6-8).

Altre edizioni – come quella Bideri del 1902 (Figg. 9-10) e quelle della Società Editoriale Milanese del 1906 (Figg. 11-12) – per quanto economiche, presentano invece gradevoli illustrazioni originali, sia in copertina, che a volte è anche a colori, sia all'interno; anch'esse però sono caratterizzate da sfondi spesso generici e privi di dettagli architettonici o d'arredo che riprendano con verosimiglianza gli ambienti pompeiani<sup>24</sup>; oppure riproducono quadri noti di pittori classicisti o neopompeiani, magari "ritagliati" (come il testo) e risemantizzati con nuove didascalie: come un'illustrazione dell'edizione Bideri 1902, che riproduce la sola parte sinistra del quadro di Camillo Mioli, *Il fatto di Virginia* (1882), e le dà nuovo significato con la didascalia «Fuggiaschi dallo [sic] incendio di Pompei»<sup>25</sup>.

---

*prima era cristiana, che, storicamente, fa seguito al Quo vadis? di Sienkiewicz / di Edoardo Bulwer, Napoli, G. Lubrano, 1900.*

<sup>20</sup> Sul ceto operaio inurbato come forte consumatore di romanzi e sulle iniziative pubbliche conseguenti riamando a RAGONE (1983, 762).

<sup>21</sup> Così, ad esempio, l'edizione La Cisalpina del 1901 e l'edizione 1906 della Società Editoriale Milanese (sulla quale ho trovato l'indicazione del prezzo delle dispense).

<sup>22</sup> Così è, ad esempio, nell'edizione La Cisalpina e in quelle Salani e della Società Editoriale Milanese.

<sup>23</sup> È così, ad esempio, l'edizione Bideri del 1902.

<sup>24</sup> È di questo tipo l'edizione della Società Editoriale Milanese, illustrata da Luca Fornari con 35 tavole b/n, una delle quali – con un vecchio cristiano benedicente, attorniato da fedeli – è riprodotta a colori anche in copertina.

<sup>25</sup> Il quadro di Mioli, nella sua interezza, rappresenta il noto episodio dell'uccisione di Virginia da parte del padre narrato da Dionigi di Alicarnasso (Dion.Hal. XI 37) ed è ambientato a Roma, ma l'omissione del corpo della vittima, isolato nella parte destra, e la riproduzione della sola folla accalcata consentono di

Insomma, anche la scelta delle immagini rivela con sufficiente evidenza lo slittamento di destinazione subito dal romanzo in queste collane, prodotti di un'editoria popolare di largo consumo: non ci si rivolge più ad un pubblico che apprezzi l'accuratezza della ricostruzione storica, ma a lettori meno acculturati che, sulla scia dei recenti *best-sellers*, ricerchino opere nelle quali ritrovare – come declamano le copertine – storie «sapienti e ammalianti», drammi «dell'amore e della passione», di «cinismo efferato» e di tragedia, e nelle quali riconoscere l'ormai consueto tema del sorgere della «nuova religione», «combattuta e insanguinata ma vittoriosa»; anche a costo di aspettare circa 200 pagine per imbattervisi.

Ma non è solo attraverso il veicolo dell'editoria popolare che il romanzo di Bulwer, o almeno la storia ivi contenuta, continua a circolare tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Il 26 gennaio 1858, infatti, tre anni prima dell'unità d'Italia e della ripresa dei fasti dell'area archeologica di Pompei, all'Imperial Regio Teatro alla Scala di Milano era stata messa in scena la prima rappresentazione del «dramma lirico in quattro atti» *Jone*, con libretto di Giovanni Peruzzini e musica del maestro Errico Petrella, che si ispira esplicitamente a *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>26</sup>.

Ampiamente sintetizzata per il teatro, la vicenda viene a dipanarsi secondo lo schema essenziale della catena di amori non ricambiati, delle gelosie e degli intrighi, e quando, dopo varie peripezie, gli amanti insidiati e divisi (Jone e Glauco) si sono ricongiunti, la loro gioia viene interrotta: «d'infocata cenere / un turbo li circonda. / Trema la terra, addensasi / notte su lor profonda»<sup>27</sup>; e «fra le grida di spavento e il fracasso de' crollanti edifizii, cala la tela» (IV 6).

Concluso da così scoppiettante epilogo, il melodramma ottenne fin dal suo debutto notevole successo: ventuno repliche alla Scala, la messa in scena nello stesso 1858 al Regio Teatro S. Carlo di Napoli, la rappresentazione nei decenni successivi nei più noti teatri italiani, e numerose *tournées* all'estero, sia in Europa, sia in Turchia, in Egitto, in America e perfino in India e in Australia<sup>28</sup>. Le rappresentazioni furono

---

rendere plausibile la didascalia apposta nel romanzo, nonostante la presenza, sullo sfondo, del tempio capitolino.

<sup>26</sup> Peruzzini dichiara infatti di aver tratto l'idea «dalla favola d'amore su cui si appoggia principalmente il noto romanzo di Bulwer», di averne conservati i personaggi più importanti pur modificando quello di Nidia (che nell'opera non è cieca), e di aver apportato riduzioni e variazioni per conferire la necessaria unità all'azione principale: cf. PERUZZINI (1857?). Sulle rappresentazioni teatrali dell'eruzione di Pompei, ispirate o meno al romanzo di Bulwer, si rimanda a REDI (1994).

<sup>27</sup> Atto IV, scena 6; il testo originale reca, nelle prime due battute 'ci' invece del mio 'li'; nelle seconde due 'noi'.

<sup>28</sup> Da una ricognizione delle schede nel catalogo opac (<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/base.jsp>, oppure <http://www.internetculturale.it/moduli/opac/opac.jsp>), estratte con una ricerca base delle voci Titolo = Jone AND Autore = Peruzzini, risulta dai libretti che l'opera era di nuovo in cartellone a Milano alla Scala nel carnevale del 1861-1862, a Torino al Regio Teatro nel gennaio del 1863, a Roma al Teatro

frequenti a tal punto che negli ultimi decenni del secolo *Jone*, ormai “estenuata”, finisce per diventare un riempitivo dei cartelloni di teatri minori e di provincia<sup>29</sup>; ma la si continua a trovare replicata fino agli anni Venti del Novecento<sup>30</sup>, e il libretto è ancora ristampato nel 1933<sup>31</sup>.

Un grande successo, dunque, basato su tutti gli elementi convenzionali sui quali si è fondata l'estrema popolarità del romanzo e si fonda quella del melodramma dell'Ottocento: la storia intesa come serbatoio di trame, conflitti e intrighi, l'esotismo temporale e non solo geografico, la classicità riletta alla luce della morale moderna («è castigo degli dèi / pei delitti di Pompei»: *Jone* III 1), i motivi stereotipi dei «filtri d'amor» e delle «gelose furie»...<sup>32</sup>. Tutti elementi che dal melodramma vengono presto a contaminare altri generi: il balletto, il romanzo, la canzonetta, l'operetta, il cinema muto...<sup>33</sup>.

## 2. Il film<sup>34</sup>

Dicembre 1908. Prodotto a Torino dalla Società Anonima Ambrosio, esce nei cinematografi italiani il film *Gli ultimi giorni di Pompei*, che con i suoi 366 metri di lunghezza è il più lungo film dell'anno<sup>35</sup>, per l'impegno produttivo il primo *kolossal* italiano, e che «par son sens artistique, sa mise en scène soignée, l'habileté de ses trucs, sa largeur de conception et d'exécution, [...] son exceptionnelle qualité photographique» è presto riconosciuto come un'opera fondamentale, la cui rappresentazione

---

Argentina nella primavera del 1863, ad Ancona al Teatro alle Muse nel carnevale del 1863-1864, a Spoleto nell'estate del 1864 per l'apertura del nuovo teatro, a Brescia nel 1865, a Ferrara al teatro municipale nel carnevale del 1865-1866, di nuovo al Regio di Torino nel febbraio del 1868... Per le *tournées* all'estero cf. WERR (1999, 89 n. 202).

<sup>29</sup> In una recensione dello spettacolo rappresentato al Teatro Carcano nel 1883, uscita su «La gazzetta musicale di Milano», si legge che «bisognerebbe lasciar riposare un po' [l'opera], insieme con parecchie altre, che sono come si dicesse i cavalli di nolo dei teatri minori»: cf. WERR (1999, 13).

<sup>30</sup> Ad esempio a Palermo, al Teatro Biondo nel 1909, e al Politeama nel 1914 e ancora nel 1924: cf. WERR (1999, 180). Brani dell'opera costituiscono anche il commento musicale suonato da un'orchestra alla prima del film *Jone* o *Gli ultimi giorni di Pompei*, prodotto dalla Pasquali per la regia di Giovanni Enrico Vidali, tenutasi il 26 agosto 1913 a Roma, al Teatro delle Quattro Fontane: cf. BERNARDINI – MARTINELLI (1994, 302) e REDI (1994).

<sup>31</sup> WERR (1999, 87).

<sup>32</sup> Il motivo del presagio della caduta di una città (questa volta Roma) «pei vizi suoi» è già in *Norma* (I 4). Su storia, linguaggio e valori del melodramma ottocentesco, nonché più specificamente per un'analisi di *Jone* si rimanda a PORTINARI (1981, 67ss. e 118ss.).

<sup>33</sup> PORTINARI (1981, 265s.).

<sup>34</sup> *Gli ultimi giorni di Pompei* 1908 – Italia, 366 metri; regia: L. Maggi; sceneggiatura: R. Omegna dal romanzo *The last days of Pompeii* di E. Bulwer-Lytton; produzione: Società Anonima Ambrosio; fotografia: R. Omegna, G. Vitrotti; cast: L. Maggi (Arbace); Lydia De Roberti (Nydia); Mirra Principi (Jone); Umberto Mozzato (Glauco); Cesare Gani-Carini (Apoecide); Ernesto Vaser (il padrone di Nydia). I dati sintetici sul film sono desunti dalle schede in: BERNARDINI (1991, 7); BERNARDINI (1996, 205ss.); GIANETTO (2002, 55).

<sup>35</sup> Cf. BERNARDINI (1996, 182).

«révolutionna le marché»<sup>36</sup>: una pietra miliare nell'evoluzione della regia cinematografica.

Per il cinema italiano il 1908 è un anno importante: è l'anno in cui a Milano e a Torino vengono emanati i primi regolamenti «per coloro che intendono impiantare ed esercitare spettacoli cinematografici»<sup>37</sup>; è la data di nascita di varie case di produzione e di società di distribuzione quali, tra le prime, la torinese Itala Film di Giovanni Pastrone o la milanese S.A.F.F.I. – Comerio, e tra le seconde l'attività di Gustavo Lombardo a Napoli<sup>38</sup>; è l'anno fondativo di importanti periodici specializzati<sup>39</sup>: a Milano *La cinematografia italiana ed estera: rivista dell'arte e dell'industria* e *La cine-fono: rivista illustrata di cinematografia, fonografia ed automatici*; a Napoli *Lux: rivista mensile di cinematografia, fotografia, fonografia e affini*<sup>40</sup>, sulla quale è tra l'altro pubblicata una critica de *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>41</sup>; infine è l'anno nel quale escono alcuni importanti interventi teorici di intellettuali che per primi vengono a definire il cinema non più solo come uno spettacolo popolare, ma come la meraviglia del secolo: tra essi Enrico Thovez, che il 29 luglio, su «La Stampa», scrive profeticamente: «Se a dare il nome a un periodo di tempo è chiamata la creatura o l'idea che maggiore influenza ebbe sugli spiriti, che più profondamente dominò l'esistenza umana, si può anticipare fin d'ora il giudizio: il secolo attuale non sarà per i posteri né quello di Marconi, né quello di D'Annunzio, sarà semplicemente il secolo del cinematografo. Poiché nessuna opera d'arte, invenzione scientifica, tendenza economica, forma di moda potrà contendere per vastità di azione, profondità di penetrazione, universalità di consenso con l'umile cassetta di legno di cui un disgraziato, eretto su un trespolo nell'ombra di un retrobottega, gira la manovella [...]»<sup>42</sup>.

Sempre il 1908 – anno che, nell'ambito dell'evoluzione stilistica del cinema italiano, vede il progressivo passaggio dai *tableaux vivants* all'integrazione narrativa<sup>43</sup> – segna la nascita del genere “storico” di ambientazione antica: il *peplum* (*ante litteram*); genere che, con la ripresa didattico-educativa di argomenti storici, con le matrici letterarie delle sue sceneggiature, con la qualità pittorica e i riferimenti iconografici delle inquadrature, con il richiamo a temi e modelli e gesti teatrali e melodrammatici

---

<sup>36</sup> Cf. Victor Jasset, *Rétour au réalisme*, «Ciné Journal», 21 ottobre-25 novembre 1911, riportato in PROLO (1951, 90s. n. 4) e (da ultimo) in BRUNETTA (2008, 183).

<sup>37</sup> BRUNETTA (2008, 66s.).

<sup>38</sup> Per le linee di sviluppo del sistema produttivo cinematografico, qui richiamate per sommi capi, rimando a BERNARDINI (1981) e più di recente a BRUNETTA (2008, in particolare 37ss.), nonché a BERNARDINI (1996, 7ss.).

<sup>39</sup> Cf. BRUNETTA (2008, 139ss.).

<sup>40</sup> Per i dettagli delle riviste cf. anche le schede bibliografiche della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in <http://opac.bncf.firenze.sbn.it/opac/controller.jsp>.

<sup>41</sup> Stralci riportati in BERNARDINI (1996, 205ss.).

<sup>42</sup> Enrico Thovez (Crainquebille), *L'arte di celluloido*, «La Stampa» XLII/209, Torino, 29 luglio 1908; cit. in CASETTI (2005, 9ss.); cf. anche BRUNETTA (2008, 141s.).

<sup>43</sup> Cf. in proposito SALT (1991); CANOSA (1997-1998); BRUNETTA (2008, 182ss.).



rivela, anzi declama con l'imperiale eloquenza del suo silenzio la decisa volontà di legittimazione culturale che il cinema sta iniziando a mettere in atto<sup>44</sup>. In questo contesto, e di queste tendenze, *Gli ultimi giorni di Pompei* costituisce, per unanime consenso, il caposaldo<sup>45</sup>.

Il film vede la collaborazione dei principali nomi della società produttrice, anzi di alcuni dei padri fondatori del cinema torinese: di Roberto Omegna, proprietario e gestore dal 1901 di una sala cinematografica – il Cinema Edison – che diverrà un punto di riferimento obbligato per la città, importatore a Torino delle pellicole Pathé e Méliès, fotografo, operatore e realizzatore con Ambrosio del primo film prodotto a Torino, il documentario sulla corsa automobilistica Susa-Moncenisio; di Giovanni Vitrotti, fotografo e dal 1905 operatore e regista abituale di Ambrosio; e di Luigi Maggi, ex tipografo alla Utet, direttore della compagnia dialettale piemontese della Camera del Lavoro, poi dal 1906 scritturato dall'Ambrosio come attore e infine importante regista, forse il più significativo della casa di produzione<sup>46</sup>.

Omegna scrive la sceneggiatura del film<sup>47</sup> e ne cura la fotografia insieme a Giovanni Vitrotti, Luigi Maggi ne è il regista e insieme interpreta il personaggio di Arbace; le interpreti femminili sono l'esordiente Lydia De Roberti (Nydia), attrice filodrammatica e poi prima "vamp" cinematografica come protagonista di film melodrammatici e sentimentali, e Mirra Principi (Jone), attrice drammatica e cantante, nonché in seguito eroina in molti film storici; gli interpreti maschili, oltre allo stesso Maggi, sono Umberto Mozzato (Glauco), Cesare Gani-Carini (Apoecide) ed Ernesto Vaser (il padrone di Nydia), già attore dialettale piemontese e interprete della prima "comica finale" prodotta dall'Ambrosio, *La fabbrica dei salami*<sup>48</sup>. Più incerto l'autore della scenografia, che è spesso attribuita a Ettore Ridoni, uno dei primi scenografi dell'Ambrosio, ma che vede almeno la partecipazione congiunta di Decoroso Bonifanti,

---

<sup>44</sup> Si vedano: SOLOMON (1978, in particolare 16, 23, 53s., 125); DE VINCENTI (1988); LAGNY (1999); e più di recente MENEGHELLI (2006); BRUNETTA (2008, 172ss.) e AZIZA (2009, 75ss.).

<sup>45</sup> Sul film del 1908 e su quelli successivi tratti dallo stesso romanzo si vedano in specifico: MARTINELLI (1994); REDI (1994); MARLOW-MANN (2000) e PESANDO (2003).

<sup>46</sup> Sull'Ambrosio, le prime produzioni torinesi e i loro protagonisti rimando a BERNARDINI (1980, 178ss. e 1981, 49 e 95ss.); RONDOLINO (1980, 15ss. e 2001); GIANETTO (2002, 14ss.); FRIEDEMANN (2007).

<sup>47</sup> Martinelli attribuisce la sceneggiatura ad Arrigo Frusta, entrato in effetti all'Ambrosio come sceneggiatore dal 1908; Frusta stesso, peraltro, nelle sue memorie menziona il film, ma si attribuisce esplicitamente solo la sceneggiatura della versione Ambrosio del 1913: cf. MARTINELLI (1994, 35 e 56) e FRUSTA (1954, 62).

<sup>48</sup> Sugli attori della produzione Ambrosio cf. RONDOLINO (1980, 28s. e 32s.); MARTINELLI (1994, 35); GIANETTO (2002, 22). Apoecide sarà impersonato da Cesare Gani-Carini anche nel successivo *Gli ultimi giorni di Pompei*, di Eleuterio Rodolfi, prodotto dall'Ambrosio nel 1913; mentre "Arbace" – nella persona questa volta di Giovanni Enrico Vidali – sarà il regista anche del film *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*, prodotto sempre nel 1913 dalla concorrente Pasquali: cf. BERNARDINI – MARTINELLI (1994, 314ss. e 296ss.).

collaboratore dell'Ambrosio proprio a partire dal 1908<sup>49</sup>: tra i materiali del Museo Nazionale del Cinema di Torino, infatti, si trovano tre bozzetti a tempera, uno ad acquarello, e un modello tridimensionale (o forse una parte di scenografia, date le dimensioni superiori ai 2 metri), provenienti dalla donazione Bonifanti e opera dello scenografo torinese<sup>50</sup>.

Ben recensito fin dalla sua prima uscita, poi proiettato ovunque con grande *battage* e grande successo (a Roma fu rappresentato anche in 14 sale contemporaneamente<sup>51</sup>), già nello stesso dicembre il film *Gli ultimi giorni di Pompei* è esportato in Francia, dove – inspiegabilmente – risulta lungo 380 metri, dunque 14 in più; nel gennaio 1909, sempre nella versione “allungata”, è distribuito in Germania; in febbraio in Gran Bretagna (con una lunghezza di 1250 *feet*, cioè ancora 380 metri); in aprile negli Stati Uniti; e ancora nel 1909 (verosimilmente) in Spagna e (certamente) in Olanda, dove Jean Desmet, distributore dei primi film italiani, lo proietta nella sede mobile ma sontuosa del tendone Imperial Bio<sup>52</sup>.

L'esemplare de *Gli ultimi giorni di Pompei* che ho potuto prendere in esame – una copia in dvd del positivo a colori (35mm, safety), con didascalie olandesi (eccetto le didascalie di presentazione dei personaggi, in francese e con il logo dell'Ambrosio), del Museo Nazionale del Cinema di Torino – conserva quasi per intero, con i suoi 346 metri, la lunghezza originale.

La storia, prodotto di straordinaria *brevitas*, che con maestria più che virgiliana riduce a circa 20 minuti di proiezione il lungo romanzo di Bulwer<sup>53</sup>, è introdotta dalla presentazione dei cinque personaggi principali ed è organizzata in quattordici *tableaux*, preceduti da una didascalia di cui a prima vista rappresentano, quasi sempre, l'illustrazione in movimento<sup>54</sup>. Ma andiamo con ordine.

Dopo il titolo, in piano “emblematico”, su fondo nero e affiancati dalla didascalia che ne riporta il nome e il “carattere”, compaiono: «Nydia l'aveugle»; «Glaucou jeune patricien»; «Jone fiancée à Glaucou»; «Apocide frère de Jone»; «Arbace grand prêtre d'Isis». Nelle procedure di adattamento sono dunque stati sottratti non solo i personaggi secondari di Claudio e Sallustio, amici di Glaucou (conservati invece nell'opera lirica); non solo il ricco e conviviale Diomede e la figlia Giulia, rivale femminile di Jone e di

---

<sup>49</sup> Per l'attribuzione della scenografia a Ridoni cf. PROLO (1951, 90 n. 4); MARTINELLI (1994, 35) e la scheda in GIANETTO (2002, 55); su Decoroso Bonifanti cf. sempre GIANETTO (2002, 26s.).

<sup>50</sup> Cf. PEZZETTI TONION (2007, 335).

<sup>51</sup> Cf. «Bollettino ufficiale del Club d'Arte di Torino» XII 1908, riportato in PROLO (1951, 90 n. 4).

<sup>52</sup> La “panoramica” sulle esportazioni del film è tratta da BERNARDINI (1991, 70, s.v.); da MARTINELLI (1994, 36) e da GIANETTO (2002, 55). Per la circolazione del film in Gran Bretagna si veda anche ROBINSON (1998, 83 e 91). Per la diffusione negli Stati Uniti: TURCONI (1963, 41s.), più di recente WYKE (1997, 158s.) e da ultimo IACCIO (2009, 65s.). Per le proiezioni Desmet: BLOM (1991, 141 e 1998, 120).

<sup>53</sup> Sulla riduzione – nel cinema muto italiano – dei testi letterari in corrispondenti visivi e sulle tecniche che sono alla base di questa riduzione si veda BRUNETTA (1980, 84), ripreso in BRUNETTA (2008, 179s.).

<sup>54</sup> Cf. CANOSA (1997-1998, 14s.); MARLOW-MANN (2000, 68).

Nydia; non solo il bieco Caleno, ambiguo aiutante di Arbace; non solo la folla di gladiatori, di popolo ozioso e ciarliero che frequenta i convivi, le terme e le *tabernae* e anima le strade e il foro di Pompei nelle pagine di Bulwer; ma anche Olinto e con lui tutti i cristiani anonimi o nominati nel romanzo, che avranno modo di comparire solo “in filigrana”, come vedremo, nelle sequenze finali del film. Resta invece, per esigenze narrative, il padrone di Nydia (Burbo nel romanzo), che però non compare nelle didascalie di presentazione e perde perciò il suo nome, pur conservando quello dell’interprete a differenza di quanto accade per gli altri comprimari.

Come nell’opera lirica, che pure manteneva l’affollamento di figurine per variare le voci e riempire le scene, la riduzione cinematografica concentra dunque il fulcro narrativo sulla storia d’amore, di gelosia e di vendetta (Nydia ama Glauco, non riamata; Arbace ama Jone, non riamato; Jone ama Glauco, riamata...), e lo rende evidente fin dal primo *tableau*, dalla prima didascalia: «Il primo amore di Glauco per la greca Jone. Il tormento per gelosia del sacerdote egiziano Arbace. La cieca Nydia»<sup>55</sup>. Con la coerenza narrativa che il cinema deriva dal teatro, inoltre, durata e ampiezza sostanzialmente coincidono, così che quasi tutta l’azione ha inizio con l’inizio del film, e nulla è già accaduto (né accadrà) di molti degli episodi narrati nell’opera letteraria: Glauco non ha mai incontrato a Napoli l’anonima greca che poi si rivelerà essere Jone, ma la incontra per la prima volta per le strade di Pompei; l’innocenza di Nydia non è mai stata

---

<sup>55</sup> Nell’analisi mi baso – naturalmente – sulle didascalie olandesi del film. Esse peraltro non coincidono né per numero né per suddivisione del testo con quelle edite in REDI (s.d., 91) e riportate in CANOSA (1997-1998, 14). Trascrivo dunque qui di seguito le didascalie olandesi (che recano, in basso a destra, l’acronimo A.F.A); nel testo la traduzione – la cui fedeltà è inversamente proporzionale all’incompetenza – è mia.

I – «De eerste liefde van Claucus [*sic*] voor de Griekin Jone. De jaloerschheid van den Egypt. Priester Arbaces. De blinde Nydia».

II – «Claucus door medelijden bewogen, koopt Nydia, om haar zodoende uit de handen van hare ruwe meesters te verlossen».

III – «Claucus beveelt Nydia bloemen ann de Griekin Jone te brengen. Nydia die haar weldoener bemint, tracht haar verdriet te verbergen».

IV – «In het huis van de Griekin Jone. Door de valsche Arbaces misleid, gelooft Nydia dat zij door haar weldoener bemind wordt».

V – «Een liefdesdrank voor Claucus».

VI – «Arbaces laat de liefdesdrank verwisselen».

VII – «De waanzin van Claucus maakt Nydia wanhoping».

VIII – «Arbaces tracht Jone te ont-voeren, doch haar broder Apoecides komt ter juister tijd om haar te redden. Arbaces zweert zich te zullen wrechen».

IX – «Arbaces doodt Apoecides en beschuldigt Claucus van den moord. Claucus wordt gevangen genomen en veroordeelt voor de wilde dieren geworpen te worden».

X – «In het Amphithéater. De uitbarsling van de “Vesuvius”. De veroordeelden zijn aan de wilde dieren overgeleverd. Claucus krijgt zijn verstand terug, terwijl hij door Nydia gered wordt».

XI – «Claucus wordt door Nydia geleid en vindt de Griekin Jone terug».

XII – «De verwoesting van Pompey. De dood van Arbaces».

XIII – «Nydia redt Claucus en de Griekin Jone, terwijl zij weigert hen te volgen».

XIV – «De vrede van een edel hart».

offuscata dalle orge di Arbace, né la giovane si diletta di musica, ma si limita a vendere i fiori per le strade e ad essere maltrattata dai padroni; Jone non è (un'anima) bella, versata nella poesia, nella musica e nelle speculazioni intellettuali; Apoecide non ha mai tentato percorsi di ascesi mistica assumendo il sacerdozio di Iside, né – per mancanza di cristiani – potrà avvicinarsi al cristianesimo, né pare segnato da alcun tormento interiore, ma si limita ad accompagnare o a salvare la sorella, bonario e corpulento.

Così, in stringente concatenazione logica pur nella segmentazione della rappresentazione, nel secondo *tableau* Nydia, rientrando “dalla prima scena”, dove offriva in vendita, per strada, mazzolini di fiori, è percossa per il poco guadagno riportato; Glauco però, sopravvenuto e – come recita la didascalia – «mosso a compassione, compra Nydia dalle mani dei suoi padroni». Nydia dunque, fuori scena, si trasferisce a casa di Glauco, dov'è ambientato il terzo quadro; qui «Glauco raccomanda a Nydia di portare i fiori alla greca Jone. Nydia, che ama il suo benefattore, cerca di nascondere il suo dolore» e, benché evidentemente sofferente per l'indifferenza di Glauco, si reca a casa «della greca Jone» (l'attributo sembra essere, nelle didascalie, una sorta di epiteto formulare), che si trova nel quarto *tableau*. In questo quadro, che come vedremo è particolarmente elaborato dal punto di vista sia iconografico sia profilmico sia filmico, si mette in movimento tutta l'azione successiva: Nydia si accorge dall'accoglienza di Jone che costei ricambia l'amore di Glauco; poi il giovane arriva insieme ad Apoecide, l'amore è reciprocamente dichiarato e la coppia si allontana con il corteggio degli astanti festosi; Nydia, rimasta sola, è sorpresa nel suo strazio da Arbace, ugualmente tormentato dalla gelosia, che la convince di avere un rimedio che la farà amare da Glauco, e la conduce nel quinto quadro per mettere in atto il suo piano: l'inganno del «filtro d'amore per Glauco». Infatti nel sesto *tableau*, articolato in tre scene, Arbace fa consegnare a Nydia da una strega (che del personaggio del romanzo, la «saga del Vesuvio», conserva la caverna, l'avidità, la decrepitezza e gli animali – alcuni dei quali bizzarramente semoventi – ma non l'orrore e la potenza primordiali e tellurici) un filtro, che però non è d'amore ma di follia, e nel settimo *tableau* «la follia di Glauco rende disperata Nydia».

La conclusione fallimentare del “processo di miglioramento” messo in atto da Nydia apre invece la strada ai subdoli tentativi di Arbace, protagonista dei due quadri successivi. Nell'ottavo *tableau* «Arbace cerca di sedurre Jone, ma suo fratello Apoecide arriva giusto in tempo per salvarla. Arbace giura [allora] di vendicarsi»; mentre nel nono «Arbace uccide Apoecide accusando Glauco dell'omicidio. Glauco viene catturato e [...] condannato alle belve». Come si può notare, in queste sequenze la sceneggiatura di Omegna presenta uno spostamento e una variazione rispetto al romanzo: analogamente a quanto accade nell'opera lirica, la follia di Glauco non segue

l'aggressione di Arbace a Jone, ma la precede<sup>56</sup>; e Apoecide si attira l'odio di Arbace non per le sue scelte religiose e per i segreti infamanti di cui è a conoscenza, ma per aver protetto la sorella (al posto di Glauco). In ogni caso alla condanna di Glauco, inesorabile in inchiostro, in musica o in immagini, segue il magnifico decimo quadro: «Nell' Anfiteatro. L'eruzione del Vesuvio. I condannati alle belve sopravvivono. Glauco riacquista la ragione ed è salvato da Nydia». È questo il momento in cui, speculari a Glauco nell'inquadratura, compaiono per la prima volta i cristiani: un vecchio dalla barba "apostolica" che brandisce una croce come segno di riconoscimento, e una giovane donna, che si stringe a lui nell'angoscia dell'atteso martirio. Poi, tra il fumo dell'eruzione, il film si avvia alla conclusione con altri tre brevi *tableaux*, segmenti figurati, in realtà, della medesima azione narrativa: infatti «Glauco è guidato da Nydia e ritrova la greca Jone»; il gruppo in fuga attraversa la città e assiste alla sua fine e a quella dell'antagonista: «La distruzione di Pompei. La morte di Arbace» (travolto da una colonna proprio mentre gli passa accanto un fuggiasco con un pacco legato da un nastro che forma una croce scintillante: *in hoc signo vincent?*); infine «Nydia salva Glauco e la greca Jone, ma rifiuta di seguirli», sulla nave con la quale fuggono, abbandonandosi alle acque, che l'accoglieranno pietose del suo generoso dolore. Così, nel riverbero dell'acqua, rosso per l'imbibizione del fotogramma, il film si chiude su «La pace di un cuore nobile».

La sinossi appena esposta mi sembra riveli con sufficiente evidenza come, pur nel permanere di una struttura apparentemente mostrativa, per giustapposizione di *tableaux*, la sceneggiatura sia organizzata in base a rapporti di causalità talmente forti ed evidenti che in realtà non sono le immagini ad adempiere ad una funzione illustrativa delle didascalie<sup>57</sup>, ma sono le parole a non essere (già più) necessarie alla comprensione del testo filmico, per quanto complesso: tranne nel caso dell'ottavo quadro, infatti, il cui collegamento ai quadri precedenti non risulterebbe perspicuo in assenza di un montaggio parallelo "preparatore", tutte le altre didascalie sarebbero eliminabili e sostituibili da una banale inferenza, e svolgono un ruolo di cerniera più sul piano formale che diegetico, finendo coll'apparire come segni di interpunzione, sostanzialmente equivalenti ad uno stacco o ad una dissolvenza. Ma non solo. Nel quarto *tableau*, caso unico in tutto il film e comunque rarissimo nel cinema di quegli anni, si assiste ad un movimento di macchina, una panoramica verso destra, la cui eccezionalità ne esplicita la forza semantica. Sul piano della messa in quadro lo spostamento dell'asse di ripresa evidenzia il trapasso, nella narrazione, dall'appagamento dell'amore ricambiato allo strazio e alle conseguenze di quello non corrisposto: concluso il filo narrativo dell'innamoramento di Glauco e Jone, la

---

<sup>56</sup> Nel melodramma, infatti, in cui è assente il personaggio di Apoecide, la follia è funzionale al discredito che Arbace voleva gettare su Glauco agli occhi di Jone; qui invece a liberare Arbace dal rivale.

<sup>57</sup> Così, ad esempio, MARLOW-MANN (2000, 68).

macchina abbandona infatti la coppia degli amanti felici e il loro corteo e viene ad inquadrare la doppia solitudine degli innamorati disillusi, dal cui rancore e dal cui dolore prenderà forma l'azione successiva. Sul piano della messa in serie, però, lo spostamento di macchina non costituisce solo un collegamento diegetico, ma anche spaziale perché, uscendo di scena, Arbace trascina con sé Nydia nel quadro successivo (anche se con raccordo "sbagliato", da destra a destra).

E ancora: nel caso della sesta sequenza, quella della preparazione e della consegna del filtro magico, la costruzione del senso mediante tre scene – la prima e la terza ambientate nello stesso luogo (la caverna della strega), la prima e la seconda contemporanee nel tempo (Arbace dalla strega, Nydia in cammino per andarvi) e la seconda e la terza legate da un rapporto causale e da una direttrice spaziale (Nydia si incammina verso la caverna e poi vi giunge) – rivela anche in questo caso che l'integrazione narrativa sul piano spazio-temporale è stata raggiunta<sup>58</sup>.

Se dunque per quanto riguarda la diegesi il film – pur facendo in parte proprie le caratteristiche e le esperienze dell'opera teatrale – rappresenta una tappa importante verso l'integrazione narrativa, sul piano del "discorso" l'analisi dei modi della rappresentazione consente di osservare che, almeno in alcune inquadrature, ne *Gli ultimi giorni di Pompei* sta già avvenendo quella trasformazione dello spazio scenico, che dalla primitiva estensione laterale si va organizzando secondo le linee verticali della profondità di campo<sup>59</sup>; ovvero mostra l'inizio dell'utilizzo della composizione in profondità, che Giulia Carluccio ha riconosciuto come «una sorta di forma simbolica della scrittura della Storia» e come consapevole cifra stilistica del primo cinema italiano<sup>60</sup>. Fin dalla prima inquadratura, infatti, in una scena d'impianto teatrale, chiusa da un fondale dipinto con la prospettiva rinascimentale di una strada pompeiana e agita da protagonisti e figuranti su direttrici di movimento prevalentemente orizzontali e diagonali, una comparsa – uno schiavo di colore che porta un'anfora – si muove, primo tra tutti gli attori, e avanza dal fondo al proscenio, frontale alla macchina da presa; infine la rasenta a sinistra, uscendo dall'inquadratura attraverso "il quarto lato" (**Fig. 13**): proprio quello che a teatro "non esiste". Lo stesso avviene nel settimo *tableau*, quello della follia di Glauco, nel quale il protagonista in preda al delirio si precipita barcollando fuori dall'inquadratura lungo lo stesso asse della macchina da presa, cui getta uno sguardo straniato e che scarta solo all'ultimo, uscendo – in primo piano – alla sinistra di questa (**Figg. 14a-b**).

---

<sup>58</sup> Tra i testi teorici generali, che non ho praticamente mai citato in questo lavoro, vorrei però menzionare qui – perché hanno rappresentato "incontri" particolarmente illuminanti – almeno BURCH (1990, in particolare 144ss.); BURCH (1969, 17-41ss.) e GAUDREAU (1999<sup>2</sup>).

<sup>59</sup> Per un'analisi dei modi della rappresentazione nei diversi film *Gli ultimi giorni di Pompei* come esemplificativi dell'evoluzione dello stile del cinema "storico" italiano rimando in particolare, per la sua specifica pertinenza, a MARLOW-MANN (2000, 68ss.).

<sup>60</sup> CARLUCCIO (2006, 52ss.).

Anche se con modalità meno plateali e tra loro differenziate, la volontà di ampliare lo spazio in senso verticale è inoltre evidente in quasi tutte le scene del film. Oltre agli esterni “naturalistici” dei quadri VIb, IX, XIII e XIV, dove sono le presenze stesse – rispettivamente – della strada, del sentiero e del corso d’acqua, e infine del mare a suggerire l’estensione dello spazio in tutte le direzioni, una particolare attenzione alla profondità si osserva anche negli interni, di loro natura i più teatrali. In primo luogo, infatti, sia nella casa dei padroni di Nydia (quadro II), sia nella casa di Glauco (quadri III e VII), sia nel tempio di Iside (quadro VIII) una porta o un colonnato si aprono su esterni dipinti e – attraversati dai personaggi per le entrate e/o le uscite di scena – suggeriscono la presenza, in senso longitudinale, del «sesto segmento»<sup>61</sup> dello spazio fuori campo. Ancora più articolata, poi, la strutturazione spaziale nella casa di Jone e nella caverna della strega (quadro VI, a e c), dove la combinazione tra il fondale dipinto e il set ricostruito divide lo spazio in tre piani, i primi due dei quali percorsi dai personaggi: nella grotta della strega, di cui costei occupa il primo piano insieme ai suoi animali, i visitatori entrano in secondo piano da un ingresso “nascosto” da una roccia, ma la caverna si apre anche sul fondo in una lunga galleria nella quale si intravede una scala che pare condurre al chiarore di un esterno (**Fig. 15**); mentre in entrambi i diversi peristili in cui viene a trovarsi Jone, prima innamorata e poi terrorizzata (quadri IV e XI), l’azione principale avviene in primo piano, diviso da una fila di colonne da un spazio intermedio da cui entrano e in cui si muovono i personaggi, a sua volta distinto dallo sfondo; sia esso un giardino rigoglioso e affollato di marmi o un minaccioso orizzonte in cui i marmi crollano e su cui si spande il fumo dell’eruzione (**Fig. 16**).

Ma il più straordinario è certamente il decimo quadro, non solo, come si vedrà nella sezione successiva, per la sua iconografia, ma anche – e appunto – per l’organizzazione dello spazio. L’inquadratura, di bellezza e derivazione pittoriche, presenta infatti quattro piani distinti, allineati su uno stesso asse verticale, tutti dinamici e tutti diegeticamente irrelati: il fornice del corridoio d’ingresso nell’arena dell’anfiteatro, brillante soluzione figurativa che accentua la verticalità della scena; l’arena; la cavea, con il parapetto su cui si apre l’arco di comunicazione con la galleria della belve e i ranghi di sedili gremiti da “spettatori”<sup>62</sup>; e il Vesuvio. L’azione si svolge simultaneamente su almeno due piani, in relazione non solo cronologica ma spesso anche causale: in primo piano Glauco e i cristiani attendono che il combattimento di gladiatori alle loro spalle abbia termine; poi si apre il cancello divisorio e i condannati sono condotti nell’arena, mentre la folla ondeggia e il Vesuvio comincia a fumare, inavvertito se non dal leone, che, semivisibile nell’arco sul fondo, si affaccia e si

---

<sup>61</sup> Così BURCH (1990, 29).

<sup>62</sup> In realtà questo fondale è dipinto, anche se – credo mediante lembi di stoffa – è reso l’effetto del movimento della folla.

ritrae<sup>63</sup>; in breve però il fumo copre la cavea e avanza fino al secondo piano, e la folla, sospinta da esso, invade l'arena dove Glauco, che non ha finora abbandonato il suo posto, riacquista al contempo il senno e il primo piano; qui è raggiunto da Nydia, e insieme ritornano nella cavea, a cercare fuga e salvezza (**Figg. 17a-e**).

Come si può dunque notare, non solo la scena è composta in profondità di campo, ma tale profondità è rimarcata dai vettori dell'azione, che percorrono cronologicamente l'asse verticale in un movimento di andata – dal primo piano allo sfondo – e ritorno, e poi di nuovo indietro in direzione centrifuga. E lo spettatore, che in questo *tableau* è stato guidato nel suo sguardo dalle linee di fuga del fornice, trova ora in Nydia la guida per percorrere sicuro, come Glauco, la fine della storia. Senza smarrire, nella catastrofe, il filo della narrazione.

### 3. *L'antico*

Ma quale immagine dell'antica Pompei, e dell'antico *tout court*, è riflessa nel film che inaugura il genere *peplum* del cinema italiano? Già dalla fine del XVIII secolo e per tutto il XIX le immagini dei monumenti e degli oggetti che si andavano scoprendo nella città vesuviana tra l'entusiasmo di studiosi, antiquari, artisti e viaggiatori d'Europa circolano copiosamente attraverso i taccuini, i fogli di schizzi, i rilievi, gli acquerelli e le stampe dei visitatori-disegnatori<sup>64</sup>; oltre che, come si è visto, attraverso le opere dei pittori neopompeiani, le illustrazioni dei testi letterari e le scenografie delle opere teatrali. Ma c'è anche un'altra immagine di Pompei, anzi proprio dei suoi ultimi giorni, che può essere impressa nella memoria collettiva dell'Ottocento: quella riflessa nella luce tremolante degli spettacoli di lanterne magiche e nella luce scoppiettante di quelli pirotecnici di tipo circense. Nei vetri delle lanterne magiche la più tragica ma la più scenografica delle eruzioni dello «sterminator Vesevo» era raffigurata in sequenze di impianto didattico ma di progressione drammatica che delineavano la storia geologica della terra e i fenomeni vulcanici e che culminavano nell'esemplificazione pompeiana<sup>65</sup>, oppure veniva rappresentata nella “sezione calamità” di più generiche proiezioni<sup>66</sup>;

---

<sup>63</sup> Da quello che si riesce a vedere il leone sembra essere un fantoccio animato; peraltro Arrigo Frusta ricorda che «nel primo *Pompei* i leoni non erano comparsi che dipinti»: FRUSTA (1954, 63).

<sup>64</sup> Per una panoramica di sintesi sulla produzione figurativa di tema pompeiano si vedano ROCCO (2003), nonché i molti materiali fruibili nell'eccellente sito della Soprintendenza Archeologica di Pompei: <http://www.pompeisites.org>; per il passaggio dalla rappresentazione/documentazione grafica e pittorica di Pompei a quella mediante i film “dal vero” (ad esempio *Visita a Pompei*, del 1906) cf. IACCIO (2009).

<sup>65</sup> È questo il caso delle proiezioni tenute a Vienna nel 1872 da Paul Hoffmann, uno spettacolo la cui prima parte era intitolata *Terremoti. Vulcani. La distruzione di Pompei*: cf. HOFFMANN – JUNKER (1982, 83ss. e catalogo, sezione III).

<sup>66</sup> Così è, ad esempio, per un vetro inglese da proiezione della collezione Minici Zotti di Padova: cf. ZOTTI MINICI (2001, 174, fig. 362; 180, cat. nr. 362).



mentre tra le dimostrazioni pirotecniche si ricorda il *pyrodrama The Last Day of Pompeii* allestito a Coney Island attorno al 1890<sup>67</sup>.

Quando, all'inizio del XX secolo, la vita e la morte di Pompei giungono al cinema, incontrano dunque uno sguardo spettatoriale tutt'altro che vergine. Ed è il cinema, elemento modernista per eccellenza, a rielaborare l'immagine dell'antico stratificatasi nel tempo in *media* diversi e in diversi contesti socio-culturali; «è il cinema che manipola e ristrutturata la massa di materiali a disposizione, con una capacità organizzativa e di diffusione che costituirà per se stessa un motivo di profonda trasformazione del campo spettacolare»<sup>68</sup>. Sono proprio queste caratteristiche, questi riferimenti e questi codici eterogenei ma riorganizzati e perciò armonizzati, che si osservano nel film *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908.

I dipinti e le incisioni dei viaggiatori e dei vedutisti sono sottesi al fondale del primo quadro, dove il podio di un tempio italico (il tempio di Giove nel Foro?) dalle alte colonne inghirlandate invita alla prospettiva, poco caratterizzata ma non inverosimile, della strada urbana retrostante (**Fig. 18**). Gli schizzi, i disegni e gli acquerelli riproducenti le decorazioni pittoriche di terzo stile<sup>69</sup> sono invece richiamati nella decorazione parietale della casa di Glauco (terza e settima sequenza del film), tradotti però nella vulgata di gusto neopompeiano che pervade le arti applicate e che nella seconda metà dell'Ottocento si diffonde nella decorazione di edifici pubblici e privati<sup>70</sup>: in questa scenografia, infatti, la parete ospita una figurina panneggiata e danzante, ma più grande e meno leggiadra dei modelli antichi, e simile piuttosto a *silhouettes* stilizzate di moderna destinazione pubblicitaria (**Fig. 19**). Lo spazio aperto sulla destra e l'architrave della porta sembrano invece riprendere l'ambiente dipinto da Maldarelli in *Ione e Nidia* (e in *La vestizione*) (**Fig. 20**), opera, tra l'altro, presentata alla Promotrice torinese nel 1865 e poi da allora esposta alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino<sup>71</sup>.

Sono invece forse le illustrazioni del romanzo, che peraltro in questo caso ricalcano con fedeltà le parole del testo<sup>72</sup>, ad essere rievocate nel secondo *tableau* (**Fig. 21**; cf. **Figg. 4, 7 e 12**), nel quale i gesti violenti della padrona di Nydia e il dolore della fanciulla si stagliano contro un fondale molto generico, dove l'antichità è soltanto

<sup>67</sup> Cf. WIKE (1997, 157) e MENEGHELLI (2006, 295). Sugli spettacoli pirotecnici circensi rimando a VERDONE (1999), con bibliografia precedente.

<sup>68</sup> DE VINCENTI (1988, 20); cf. anche CARLUCCIO (2006, 46s.); MENEGHELLI (2006, 287ss.); BRUNETTA (1999, 55ss.).

<sup>69</sup> Per gli stili pompeiani, nella sterminata bibliografia, mi limito qui a fare riferimento alla codificazione fondativa del Mau: MAU (1882).

<sup>70</sup> Cf. DE VINCENTI (1988, 18ss.), e in specifico COLLE (2007).

<sup>71</sup> Cf. la scheda di E. Querci in QUERCI – DE CARO (2007, 203).

<sup>72</sup> «Gli occhi della megera fiammeggiarono: afferrò la fanciulla per i capelli con una mano, e alzò l'altra [...] e trascinando Nidia verso la parete staccò da un uncino una corda [...]. [Glauco] spalancò la porta, vide Nidia che si torceva nella stretta della megera infuriata; la corda, già macchiata di sangue, era alzata in aria [...]» (edizione de *Gli ultimi giorni di Pompei* citata a n. 5, pp. 138 e 142).

suggerita da qualche fregio (sulla parete, su un'anfora, sul bordo del tavolo); mentre la pirotecnica delle visioni delle lanterne magiche e dei *pyrodrama* ritorna nell'ἀκμή spettacolare della distruzione di Pompei e della morte di Arbace nel dodicesimo quadro, con il quale il film soddisfa nel pubblico il piacere della distruzione<sup>73</sup>.

Ma se alcuni dei *tableaux* traggono ispirazione, come si è visto, da un immaginario popolare e molto diffuso, il film guarda però soprattutto al modello della pittura, e secondariamente dell'antiquaria, cercando – e ottenendo – non solo una piena legittimazione culturale, ma anche una dichiarata (e riconosciuta) valenza artistica e una apprezzata finalità storico-educativa<sup>74</sup>; tanto da far scrivere nel «Bollettino ufficiale del Club d'Arte di Torino» (XII-1908): «[...] tutta la film fu studiata in ogni minimo dettaglio; e tutte le scene principali costituiscono veri quadri artistici»<sup>75</sup>.

Per quanto riguarda la pittura, in effetti, celeberrimi quadri del XIX secolo sono citati, anzi riprodotti in almeno due scene del film: la scena dell'anfiteatro nel decimo quadro, e l'annegamento di Nydia nell'ultimo. Nella prima, entro l'efficace cornice dell'arco che sembra riprendere la composizione del quadro di Poynter *Faithful unto Death*, dapprima il gladiatore superstite saluta la folla (**Fig. 22**) in abito, atto e postura identici a quelli raffigurati in *Pollice verso* di Gérôme (1874); poi i (due) cristiani, una volta entrati nell'arena, si stringono rannicchiati ai piedi del più coraggioso e inconsapevole Glauco (**Fig. 23**), richiamando così un particolare di *Le ultime preghiere dei martiri cristiani*, dello stesso autore (1863-1883); infine la folla cerca scampo mimando, oltre al terrore, anche i gesti drammatici dipinti sia nel quadro di Brjullov sia ne *Il fatto di Virginia* di Mioli, riprodotto in parte e con altro titolo nell'edizione Bideri di *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>76</sup>. Nella toccante scena finale, invece, il cadavere galleggiante di Nydia circondato di fiori (**Fig. 24**) non solo riprende in generale uno dei *topoi* prediletti dell'iconografia virginale (e sensuale) ottocentesca, ma si pone a buon diritto – anche se, curiosamente, con un rovesciamento sinistra/destra – nella sequenza dei rimandi e dei ricalchi che dall'*Ophelia* di Millais (1852), passando per *La vergine del Nilo* dello stesso pittore (1855), giunge a *La morte di Ofelia* di Faruffini (1864-1865), con tale efficacia e successo che sarà ripresa da Rodolfi nella versione del film prodotta dall'Ambrosio nel 1913<sup>77</sup>.

Dunque veduta, *décor*, illustrazione, lanterna magica, quadro...: le scene del film finora analizzate riflettono e rielaborano questo tipo di immagini, tutte prodotte e radicate nella cultura dell'Ottocento. Ma cosa ne è dell'antico, dell'antichità autentica,

<sup>73</sup> Cf. in proposito CANOSA (1997-1998, 14s.) e MENEGHELLI (2006, 293).

<sup>74</sup> Sui rapporti tra il cinema italiano dei primi decenni e la pittura rimando ancora una volta al denso articolo di MENEGHELLI (2006, 290ss.); nonché in specifico a BRUNETTA (2002, 191ss.) e soprattutto a BLOM (2002).

<sup>75</sup> Cit. in PROLO (1951, 90 n. 4).

<sup>76</sup> Vedi *supra*.

<sup>77</sup> Per i riferimenti pittorici del film del 1913 rimando a QUARESIMA (1998) e a BLOM (2002, 286).

al di là delle colonne (ioniche e non) dei peristili, della statua della sfinge (tra l'Egitto e lo stile impero) nel settimo quadro e dell'arula fumante nel nono? Per rispondere non resta che esaminare le due ambientazioni più elaborate sul piano scenografico, oltre che particolarmente significative per gli snodi diegetici che vi si svolgono: la casa di Jone nel quarto *tableau*, e il tempio di Iside nell'ottavo.

Per quanto riguarda quest'ultimo, in primo luogo esso non rappresenta in alcun modo – né nella planimetria né nella decorazione – il tempio isiaco di Pompei, benché questo fosse assai noto non solo agli specialisti ma anche ai viaggiatori, e le sue rovine e le sue magnifiche pitture fossero riprodotte in tutte le edizioni e le guide degli scavi. La scenografia invece riprende ancora una volta un dipinto ottocentesco, *Il tempio di Venere* (1876 ca.) del neopompeiano Giuseppe Sciuti<sup>78</sup>, mantenendone la composizione e le partizioni, ma trasformando l'apparato decorativo per renderlo più consono al culto egizio. Ma anche in questo non vi è nessuna volontà filologica, e sia i fotogrammi (**Fig. 25**) sia soprattutto una più nitida foto di scena<sup>79</sup> (**Fig. 26**) mostrano con chiarezza come nella decorazione del tempio si assommi una congerie di immagini e motivi di provenienza eterogenea: sono infatti elementi egittizzanti la statua di Iside seduta e la stessa dipinta al centro del fregio superiore, l'immagine di Iside alata al centro del fregio inferiore, gli oranti ai lati della dea e a sinistra della porta sempre nel fregio inferiore, e gli scarabei alati sul piedistallo della statua e sull'architrave della porta; ma accanto a questi soggetti (apparentemente) congruenti con il culto, nel fregio superiore sono raffigurati da sinistra un citaredo seduto e – sopra la porta – delle figure affrontate (assai malvisibili), due piccoli eroti uno dei quali su pantera dionisiaca, un doppio corteo di offerenti, auleti e citaredi, e perfino anfore e crateri a figure nere, che nell'insieme rimandano latamente ad una matrice iconografica greca e italica, ma riproposta con grande libertà; e fuori dal tempio, inquadrata dalla porta, una statua panneggiata – greco-romana – completa il panorama delle antichità, assemblate con la sola volontà, a quel che sembra, di far riconoscere immediatamente l'ambiente come solenne e aulico, classico ed esotico insieme.

Ma la vera *summa* dell'immagine dell'antico non solo nel film, ma direi nella cultura (borghese) dell'epoca è – *last but not least* – la casa della «greca Jone» (**Fig. 27**). Qui, dove il peristilio ionico, la vegetazione e i rampicanti<sup>80</sup>, la fontana e gli arredi da giardino, la pelle di leopardo sulla sedia di Jone, e perfino i piccioni ripropongono tutti gli stilemi della pittura neopompeiana di scuola inglese ed italiana<sup>81</sup>, da Alma-Tadema a Waterhouse da Sorbi a Godward, e dove nel giardino troneggia come sedile quell'esedra marmorea che Alma-Tadema dipinse in *An exedra* (1871) nel suo reale

<sup>78</sup> Cf. la scheda di A.M. Damigella in QUERCI – DE CARO (2007, 203).

<sup>79</sup> La foto è pubblicata in BERNARDINI (1996, 206).

<sup>80</sup> Lo scenografo Ridoni ricordava che «i rampicanti attorcigliati alle colonne del triclinio [*sic*] uscivano direttamente dal pavimento a palchetto»: cf. PROLO (1951, 90 n. 4).

<sup>81</sup> Vedi *supra*.

contesto (la Via dei Sepolcri di Pompei), ma che rappresenta una vera costante dei suoi quadri sia di ambientazione greca che romana, un'altra foto di scena<sup>82</sup> (**Fig. 28**) consente di riconoscere altre “presenze”, e molto “dotte”. Nel giardino, in secondo piano, si ergono infatti due statue, e una terza – quasi invisibile nei fotogrammi – si affaccia sulla destra, in primo piano.

Ora, se la statua di destra è solo genericamente riconoscibile come un Apollo di tipo prassitelico, i cui prototipi possono inquadrarsi dunque in un orizzonte artistico e cronologico di IV secolo a.C.<sup>83</sup>, la statua femminile di sinistra, con tutta probabilità una Venere panneggiata, mi sembra trovare un confronto perspicuo nel tipo della cosiddetta “Afrodite Heyl”, il cui modello è un originale greco-ellenistico di II secolo a.C.<sup>84</sup>; mentre in secondo piano a destra si riconosce il gruppo, classico sì per soggetto ma barocco (!) per età, del *Ratto di Proserpina* di Bernini (1621-1622).

Ed ecco che – sotto l'egida della «greca Jone» – il *tableau* più emblematico del film per quanto concerne l'immagine dell'antico, pinacoteca *vivant* per composizione e arredo, diviene anche museo, galleria dei marmi o forse meglio gipsoteca senza tempo per l'elevazione estetica e culturale dei fruitori-spettatori<sup>85</sup>; e questo in un film-romanzo composto di quadri e dipinti, scene e illustrazioni, fotogrammi e vetri, proiettato in sala ma anche sotto tendoni (da circo)...

La settima arte è esplosa; la sua cenere ricopre il passato: lo racchiude e ne conserva intatte le forme. Ma il paesaggio è mutato.

---

<sup>82</sup> Anche questa foto, o piuttosto una cartolina, è pubblicata in BERNARDINI (1996, 206).

<sup>83</sup> Cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classica (LIMC)*, II/2. *Aphrodisias-Atena*, Zürich-München 1984, 184s.

<sup>84</sup> Cf. *LIMC* II/1, 75s. e II/2, 65 n. 665.

<sup>85</sup> Per la ripresa dell'antico in età moderna rimando all'ancora fondamentale HASKELL – PENNY (1981, in particolare 132ss.).



**Fig. 1: Frontespizio dell'edizione Greco e Valsecchi (1870)**



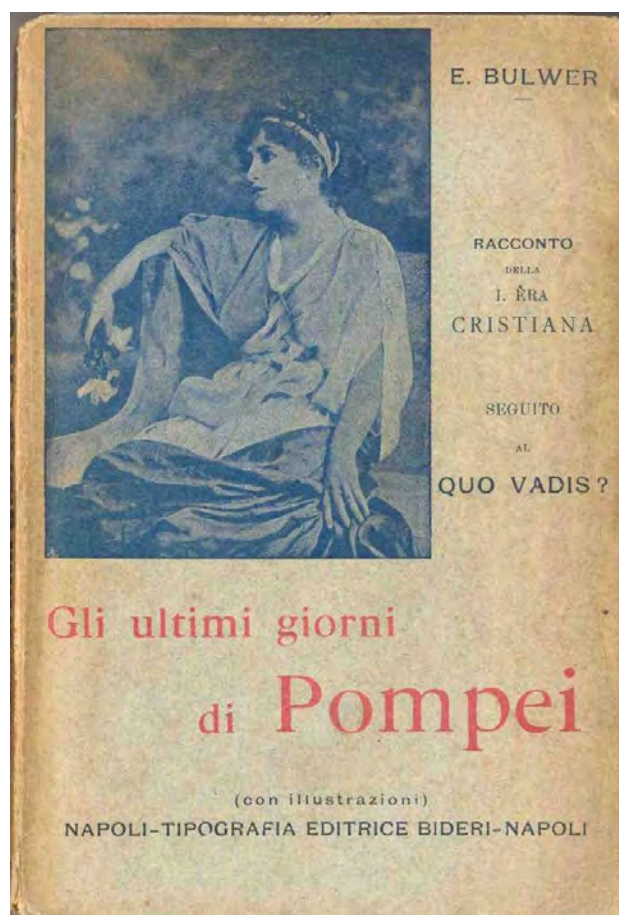
**Fig. 2: Capolettera decorato dall'edizione Greco e Valsecchi (1870)**



**Figg. 3-5: Illustrazioni dell'edizione Greco e Valsecchi (1870), di Vespasiano Bignami: Jone; Nydia percossa dalla sua padrona; la «saga del Vesuvio» nel suo antro**



**Figg. 6-8: Illustrazioni dell'edizione La Cisalpina (1901), alcune delle quali riprendono, semplificandole, quelle di Vespasiano Bignami del 1870**



**Fig. 9: Copertina dell'edizione Bideri (1902)**



**Fig. 10: Illustrazione dell'edizione Bideri (1902), che riproduce la parte sinistra del quadro di Camillo Mioli, *Il fatto di Virginia***

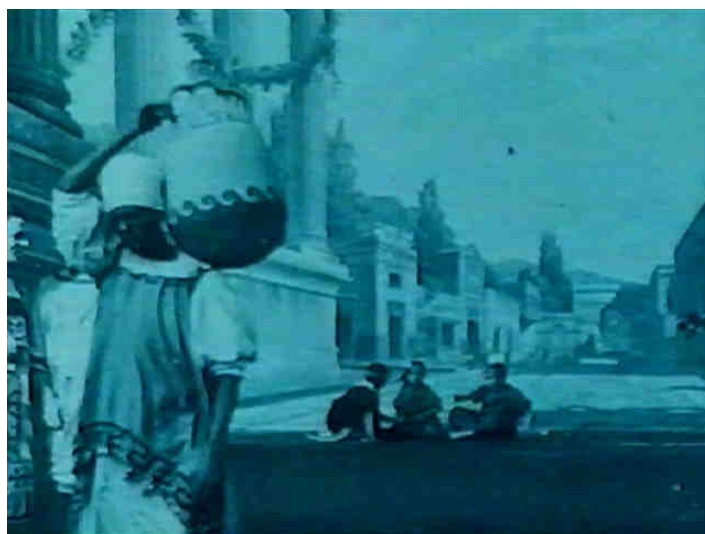




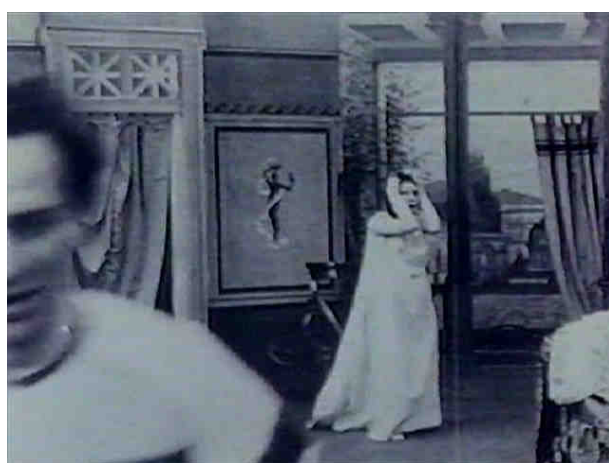
**Fig. 11: Copertina a colori dell'edizione della Società Editoriale Milanese (1906)**



**Fig. 12: Illustrazione dell'edizione della Società Editoriale Milanese (1906), che riprende l'analoga immagine di Bignami del 1870**



**Fig. 13: Fotogramma dal I quadro del film**



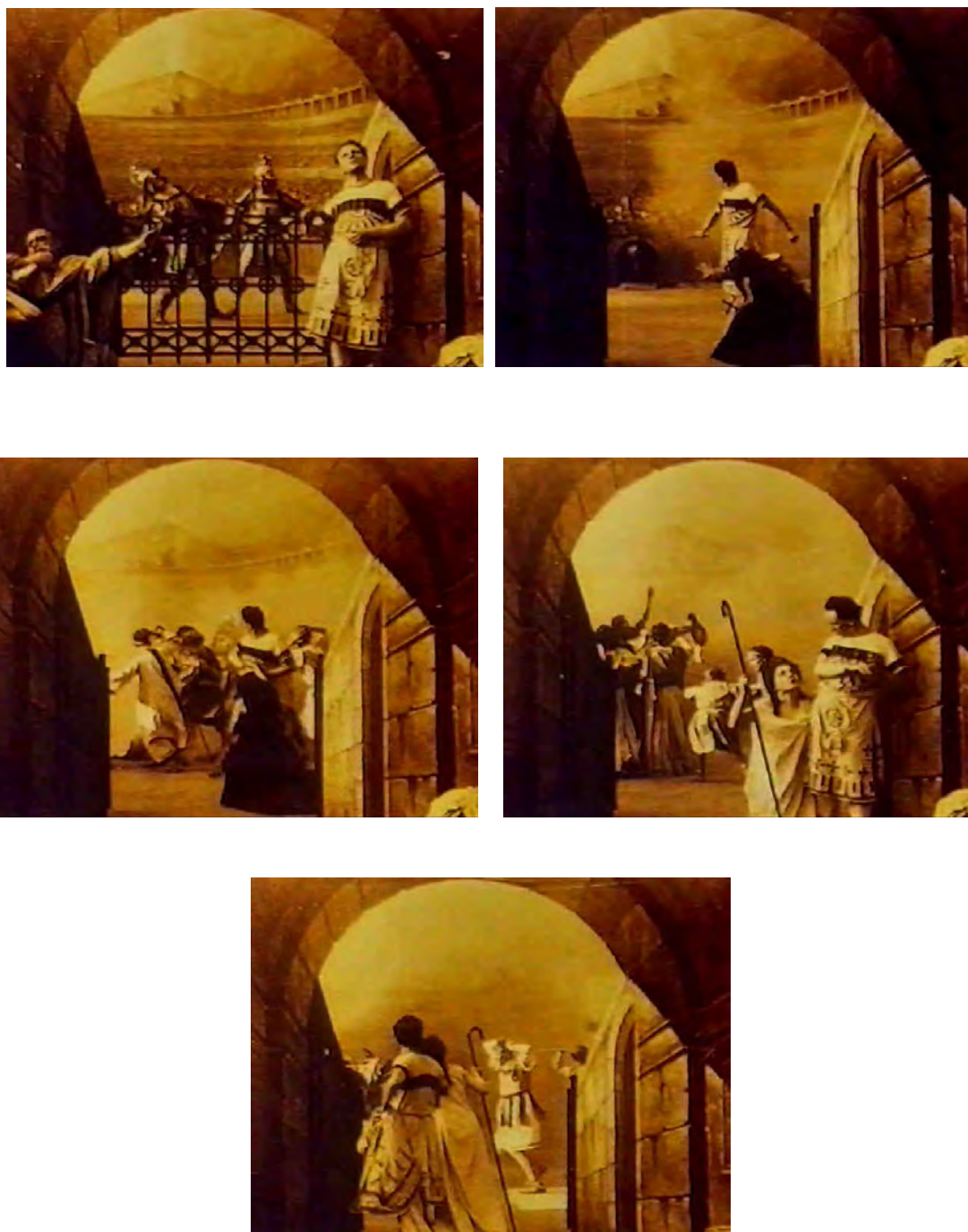
**Fig. 14a-b: Fotogrammi dal VII quadro del film: la follia di Glauco**



**Fig. 15:** Fotogramma dal VI quadro del film: Nydia nell'antro della «saga del Vesuvio»



**Fig. 16:** Fotogramma dall'XI quadro del film: un peristilio della casa di Jone durante l'eruzione



**Figg. 17a-e: Fotogrammi in sequenza dal X quadro: nell'anfiteatro**



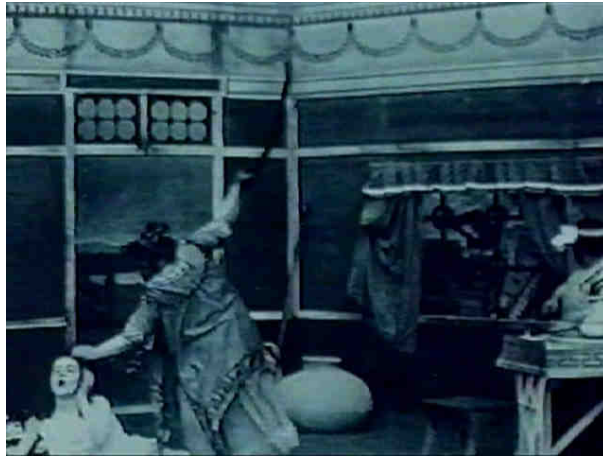
Fig. 18: Fotogramma dal I quadro



Fig. 19: Fotogramma dal III quadro: la casa di Glauco



Fig. 20: Federico Maldarelli, *Ione e Nidia*



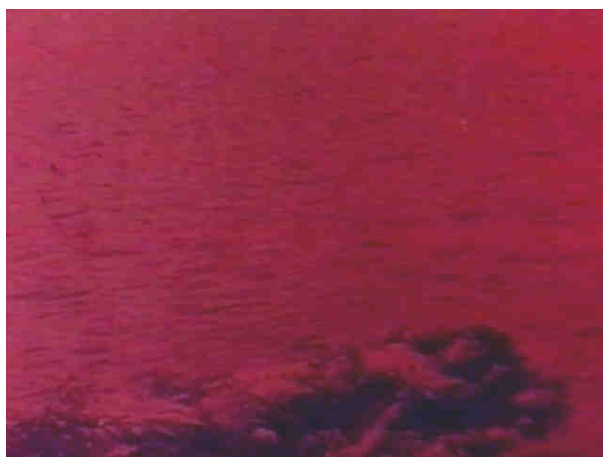
**Fig. 21: Fotogramma dal II quadro: Nydia è percossa dalla sua padrona**



**Fig. 22: Fotogramma dal X quadro: un gladiatore saluta la folla**



**Fig. 23: Fotogramma dal X quadro: Glauco e i cristiani nell'arena**



**Fig. 24: Fotogramma dall'ultimo quadro (XIV): «la pace di un cuore nobile»**



**Fig. 25: Fotogramma dall'VIII quadro: il tempio di Iside**



**Fig. 26: Foto di scena: il tempio di Iside (da BERNARDINI 1996)**



**Fig. 27: Fotogramma dal IV quadro: la casa della «greca Jone»**



**Fig. 28 – Foto di scena del IV quadro (da BERNARDINI 1996)**



*referimenti bibliografici*

ASCIONE 2003

G.C. Ascione, *Pompei e il mondo classico nella produzione napoletana tra 'accademia' e 'storia'*, in A. D'Ambrosio – P.G. Guzzo – M. Mastroberto (a cura di), *Storie di un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis* (Catalogo della Mostra, Napoli 2003), Milano, 84-93.

AZIZA 2009

C. Aziza, *Le peplum, un mauvais genre*, Paris.

BARROW 2001

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

BARROW 2007

R.J. Barrow, *Arte, archeologia e antichità: Alma-Tadema e Pompei*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 40-53.

BERNARDINI 1980

A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori. 1896/1904*, Roma-Bari.

BERNARDINI 1981

A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, Roma-Bari.

BERNARDINI 1991

A. Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Volume I. Il cinema muto. 1905-1931*, Roma.

BERNARDINI 1996

A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905-1909*, con la collaborazione di V. Martinelli, Roma (Biblioteca di «Bianco e Nero»).

BERNARDINI – MARTINELLI 1994

A. Bernardini – V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913*, I e II parte, Torino («Bianco e Nero. Rivista del centro sperimentale di cinematografia» I/II-III/IV, 1993).

BERNINI 1990

L. Bernini, s.v. *Karl Pavlovič Brjullov* (scheda), in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, 716-17.

BLOM 1991

I. Blom, *Jean Desmet, distributore dei primi film italiani*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, 140-58.

BLOM 1998

I. Blom, *Un tesoro nascosto. I film Ambrosio della collezione Desmet*, in P. Bertetto – G. Rondolino, *Cabiria e il suo tempo* (Atti del convegno *I giorni di Cabiria*, Torino, 20-23 ottobre 1997), Torino-Milano, 117-25.

BLOM 2002

I. Blom, *Quo vadis? From Painting to Cinema and everything in Between*, in L. Quaresima – L. Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti* (Atti del VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli 21-25 marzo 2001), Udine, 281-96.

BROWN 2004

A. Brown, *A Chronology: Edward George Earle Lytton Bulwer Lytton First Baron Lytton of Knebworth, 1803-1073*, in A.C. Christensen (ed.), *The Subverting Vision of Bulwer Lytton. Bicentenary Reflections*, Newark, 19-23.

BRUNETTA 1980

G.P. Brunetta, *La migrazione dei generi dalla biblioteca alla filmoteca dell'italiano*, «Italian Quarterly» LXXXI (summer) 83-90.

BRUNETTA 1999

G.P. Brunetta, *Modelli temporali, prosodia, lessico, sintassi nei generi cinematografici delle origini*, in L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici* (Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 26-28 marzo 1998), Udine, 55-67.

BRUNETTA 2002

G.P. Brunetta, *Ut pictura ita cinema*, in L. Quaresima – L. Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti* (Atti del VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli 21-25 marzo 2001), Udine, 191-220.

BRUNETTA 2008

G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole. 1905-1929*, Roma-Bari.

BURCH 1969

N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris (trad. it. Milano 2000).

BURCH 1990

N. Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris (trad. it. Milano 2001).

CANOSA 1997-1998

M. Canosa, *Muto di luce*, in M. Canosa – A. Costa (a cura di), *A nuova luce*, «Fotogenia. Storie e teorie del cinema» IV-V 8-25.

CARLUCCIO 2006

G. Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino.

CASETTI 2005

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano.

COLLE 2007

E. Colle, *Il gusto neopompeiano nelle arti applicate*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 158-67.

DE VINCENTI 1988

G. De Vincenti, *Il colossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, «Bianco e Nero» I (gennaio-marzo) 6-26.

EASSON 2004

A. Easson, *'At Home' with the Romans: Domestic Archaeology in The Last Days of Pompeii*, in A.C. Christensen (ed.), *The Subverting Vision of Bulwer Lytton. Bicentenary Reflections*, Newark, 100-15.

FANELLI – GODOLI 1990

G. Fanelli – E. Godoli, *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau. A - K*, Firenze.

FIORELLI 1873

G. Fiorelli, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministro della Istruzione pubblica*, Napoli.

FRIEDEMANN 2007

A. Friedemann, *Dati economici relativi alla fondazione delle società cinematografiche torinesi. 1896-1929*, in C. Ceresa – D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, 38-61.

FRUSTA 1954

A. Frusta, *Ricordi di uno della pellicola, III*, «Bianco e Nero» V 57-68.

GAUDREAU 1999<sup>2</sup>

A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris (trad. it. Torino 2000).

GELL 1832

W. Gell, *Pompeiana: The Topography, Edifices, and Ornaments of Pompeii: The result of Excavations since 1819*, London.

GIANETTO 2002

C. Gianetto, *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Roma.

HASKELL – PENNY 1981

F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500-1900*, New Haven (trad. it. Torino 1984).

HIGHET 1959<sup>4</sup>

G. Highet, *The classical Tradition. Greek and Roman influences on Western literature*, New York-London.

HOFFMANN – JUNKER 1982

D. Hoffmann – A. Junker, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin.

IACCIO 2009

P. Iaccio, *Mito sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in P. Iaccio – M. Menichetti (a cura di), *L'antico al cinema*, Napoli, 63-80.

IROLLO 2007

A. Irollo, *Artisti, opere e mercato fra Napoli e Londra: appunti su Alma-Tadema, Amendola e Morelli*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 86-97.

LAGNY 1999

M. Lagny, *Le "gendre historique"*, in L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici* (Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 26-28 marzo 1998), Udine, 239-52.

MARLOW-MANN 2000

A. Marlow-Mann, *Gli ultimi giorni di Pompei or the evolution of the italian historical epic (1908-1926)*, «La valle dell'Eden. Quadrimestrale di cinema e audiovisivi» VI 67-78.

MARTINELLI 1994

V. Martinelli, *Sotto il vulcano*, in R. Redi (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei: un film di Carmine Gallone e Amleto Palermi. S.A. Grandifilm*, Napoli, 35-62.

MARTORELLI 2005

L. Martorelli (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo* (Catalogo della Mostra, Napoli 2005-2006), Napoli.

MARTORELLI 2007

L. Martorelli, *Alma-Tadema e Napoli: incontri sui modelli dell'antico*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 70-85.

MAU 1882

A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.

MAZZOCCA 1990

F. Mazzocca, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, 602-28.

MENEGHELLI 2006

A. Meneghelli, *Cabiria e il film storico italiano*, in S. Alovisio – A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Milano, 284-98.

MOORMANN 2001

E.M. Moormann, *Una città mummificata: qualche aspetto della fortuna di Pompei nella letteratura europea e americana*, in P.G. Guzzo (a cura di), *Pompei. Scienza e società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei* (Convegno Internazionale, Napoli, 25-27 novembre 1998), Milano, 9-17.

PERUZZINI 1857 (?)

G. Peruzzini, *Al lettore*, in *Jone: dramma lirico in quattro atti di Giovanni Peruzzini; musica del maestro Errico Petrella. Da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale e la Quaresima 1857-58*, Milano, s.d.

PESANDO 2003

F. Pesando, *Ombre di luce: il cinema peplum e Pompei*, in P.G. Guzzo (a cura di), *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis. Guida alla mostra*, Milano, 34-45.

PEZZETTI TONION 2007

F. Pezzetti Tonion, *I bozzetti, i costumi, gli oggetti*, in C. Ceresa – D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, 142-46.

POPPI 1990

C. Poppi, *Il viaggio degli artisti stranieri nel mito e nella realtà dell'Italia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, 539-64.

PORTINARI 1981

F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino.

PROLO 1951

M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano.

PUCCI 2007

G. Pucci, *Dall'Olimpo al Vesuvio: pittori vittoriani a Pompei*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 110-21.

PUCCI 2012

G. Pucci, *Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell'immaginario moderno*, «Mare internum. Archeologia e culture del Mediterraneo» IV 71-88.

QUARESIMA 1998

L. Quaresima, *Casa Rodolfi. "Stili" e "Unità di stile" nel cinema muto italiano*, in P. Bertetto – G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo* (Atti del convegno *I giorni di Cabiria*, Torino, 20-23 ottobre 1997), Torino-Milano, 284-94.

QUERCI 2007

E. Querci, *Nostalgia dell'antico. Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 20-39.

QUERCI – DE CARO 2007

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

RAGONE 1983

G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli (1845-1925)*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino, 689-772.

REDI 1994

R. Redi, *La tragedia di Pompei in teatro*, in Id. (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei: un film di Carmine Gallone e Amleto Palermi*. S.A. Grandifilm, Napoli, 63.

REDI s.d.

R. Redi (a cura di), *Verso il centenario. Cinema italiano muto. 1905-1916*, XXVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Roma.

RENZI 1991

R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna.

ROBINSON 1998

D. Robinson, *I film italiani in Gran Bretagna, 1909-1914*, in P. Bertetto – G. Rondolino, *Cabiria e il suo tempo* (Atti del convegno *I giorni di Cabiria*, Torino, 20-23 ottobre 1997), Torino-Milano, 83-92.

ROCCO 2003

T. Rocco, *La fortuna di Pompei nella produzione artistica tra Settecento e Ottocento*, in P.G. Guzzo (a cura di), *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis. Guida alla mostra*, Milano, 192-99.

RONDOLINO 1980

G. Rondolino, *Torino come Hollywood (capitale del cinema italiano: 1896-1915)*, Bologna.

RONDOLINO 2001

G. Rondolino, *La nascita del cinema a Torino*, in D. Bracco – S. Della Casa – P. Manera – F. Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, 25-32.

SALT 1991

B. Salt, *Il cinema italiano dalla nascita alla Grande Guerra: un'analisi stilistica*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, 49-58.

SISI 1990

C. Sisi (a cura di), *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, 653-1076.

SISI 2007

C. Sisi, *Fra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, in E. Querci – S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico* (Catalogo della mostra, Napoli, 2007), Milano, 138-57.

SOLOMON 1978

J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, South Brunswick-New York.

TURCONI 1963

D. Turconi, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, «Bianco e Nero» I-II (gennaio-febbraio) 40-56.

VERDONE 1999

M. Verdone, *Il circo nei generi del cinema delle origini*, in L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici* (Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 26-28 marzo 1998), Udine, 135-38.

WERR 1999

S. Werr, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente* (Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts), Wien.

WYKE 1997

M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York-London.

ZOTTI MINICI 2001

C.A. Zotti Minici (a cura di), *Magiche visioni prima del Cinema. La Collezione Minici Zotti*, Padova.