

I VO BLOM  
Vrije Universiteit, Amsterdam

## ALMA-TADEMA E IL *QUO VADIS?* DI GUAZZONI

**G**ÌÀ NEL MIO ARTICOLO *QUO VADIS? FROM PAINTING TO CINEMA AND EVERYTHING in between* (2001)<sup>1</sup> ho analizzato le relazioni intermediali tra il film *Quo vadis?* (Cines, 1913) di Enrico Guazzoni e la pittura dell'artista francese ottocentesco Jean-Léon Gérôme (1824-1904). In effetti, le opere di Gérôme *Pollice verso* (1872) e *Dernières prières des martyrs chrétiens* (1883) sono state citate esplicitamente nel film. Tuttavia, in occasione della mia recente ricerca per l'esposizione *Lawrence Alma-Tadema: Classical Charm* (Fries Museum, Leeuwarden, 2016-2017) ho potuto concludere che forse non tanto sul livello delle citazioni, ma piuttosto sul livello della messa in scena, in particolare dell'uso di oggetti di scena e della costruzione in profondità di campo, *Quo vadis?* è anche fortemente legato alla pittura di Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). In questo contesto, non dobbiamo dimenticare lo stadio intermedio tra la pittura e il film, quello della riproduzione e della creazione di un ricordo collettivo. Prima consideriamo la storiografia critica relativa al legame tra Tadema e il cinema.

---

1] *Quo Vadis? From painting to cinema and everything in between*, in: *La decima musa. Il cinema e le altre arti/ The Tenth Muse. Cinema and other arts*, a cura di L. QUARESIMA, L. VICHI, Forum, Udine 2001, pp. 281-296. Ristampato, leggermente aggiornato, come *Quo Vadis? From painting to cinema and everything in between*, in: *Early cinema: Critical concepts in media and cultural studies*, a cura di R. ABEL, Routledge, New York 2014, III, pp. 9-22.

## STORIOGRAFIA

It has been suggested that Alma-Tadema's work even had an influence on cinematic representations of antiquity. Certainly, the tradition of archaeological authenticity, initiated by Alma-Tadema and others in nineteenth century stage-productions, was inherited by early films and carried on to the heyday of Hollywood and beyond. The panoramic views and crowd scenes in Alma-Tadema's paintings are, furthermore, alleged to have directly inspired the Hollywood epics of Cecil B. DeMille.<sup>2</sup>

Queste parole della specialista di Alma-Tadema Rosemary Barrow suggeriscono che ci sia una relazione tra la pittura di Alma-Tadema e il cinema. Tale connessione è sicura, e anche molto più intensa e molto più ampia di quanto Barrow pensasse.

Barrow si riferisce a un articolo del 1968 di Mario Amaya nel "Sunday Times", *The Painter Who Inspired Hollywood*<sup>3</sup>, storiograficamente considerato il primo testo, o almeno il primo testo notevole, che collega in modo esplicito l'arte di Alma-Tadema con il cinema di Hollywood. Già negli anni Settanta Amaya era citato da un altro specialista di Alma-Tadema, Vern Swanson, che ha pubblicato il catalogo ragionato del pittore. Nel suo studio innovativo, *Alma-Tadema. The painter of the Victorian vision of the Ancient world* (1977)<sup>4</sup>, Swanson scrive: "Tadema's influence on other painters was not great, for he took few pupils, and has never been regarded as an innovator. His greatest contribution to twentieth-century art may have been less to painting than to film". Swanson si riferisce ad Amaya e alla sua affermazione che "the emphasis [di A.-T.] on personal drama, his wide angle perspective [...] set the scene for the epic film industry"<sup>5</sup>. Queste parole nell'introduzione di Amaya fanno supporre che l'articolo indaghi ampiamente le relazioni intermediali, ma è un poco deludente sotto questo rispetto. Tuttavia Amaya scrive:

More certain [dell'influsso di Tadema sull'architettura americana] is his influence over American movie spectacles and some of his paintings look as if they could be transcribed directly on to film from canvas. His own interest in photography led

2] R. BARROW, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon Press, London-New York, 2001 (reprint 2014), p. 169.

3] M. AMAYA, *The painter who inspired Hollywood*, "The Sunday Times Magazine", 18 febbraio 1968, pp. 26-37.

4] V. SWANSON, *Alma-Tadema: The painter of the Victorian vision of the Ancient world*, Charles Scribner's Sons, New York 1977, p. 43.

5] *Ibidem*.

him to set up compositions with a panoramic breadth that foreshadows the wide-angle lens and Cinemascope, and the crowd scenes which became a must in every Hollywood production from *Ben Hur* on, in retrospect seem to have first found expression in his works.<sup>6</sup>

Ciò che è sorprendente è che non verrebbe da associare immediatamente i dipinti che illustrano l'articolo di Amaya con immagini di tipo CinemaScope. Al contrario, due inattese opere verticali di Tadema, *Vain Courtship* (1900) e *A Coign of Vantage* (1895), indicano che il pittore ha usato assai spesso un formato poco comune al cinema. A proposito di un'immagine di *Antony and Cleopatra* (1883), Amaya nota nella didascalia: "The wide-angle composition predicts Cinemascope long before its time, as does the richness of the scene, which might have been constructed by Cecil B. De Mille"<sup>7</sup>. I grandangoli e i CinemaScope di Amaya sembrano un poco 'wishful thinking', perché sotto questo rispetto il quadro manca di larghezza e la prospettiva andrebbe composta in modo diverso. Tuttavia, è un ottimo esempio di messa in scena in profondità, in previsione del suo utilizzo nel cinema. La composizione è marcatamente teatrale, con Cleopatra in primo piano nella sua sontuosa barca, Marco Antonio ed Enobarbo in secondo piano, situati proprio nello scorcio attraverso la barca, mentre sullo sfondo e all'estrema sinistra si vedono navi della flotta romana. Benché l'orizzonte non sia del tutto corretto, né la prospettiva totalmente esatta, il ricco momento drammatico non perde d'intensità. Cleopatra siede languidamente sul trono, i suoi *regalia* tra le mani, apparentemente impassibile nei confronti degli sguardi estatici di Marco e del suo compagno. Ma se si osserva attentamente, si vedrà che il suo occhio è rivolto a un musicista alla sua destra, che le sussurra qualcosa. Ella sa, dunque, benissimo quello che sta accadendo accanto a lei. Poteva essere una scena di un film.

Nel suo articolo *Olympian Dreamscapes: The Photographic Canvas. The Widescreen Paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema* (1994)<sup>8</sup>, Caroline Dunant rende la connessione più chiara, indicando che l'immaginazione pittorica dell'antichità dell'Ottocento britannico ha lanciato l'immaginario cinematografico dell'antichità, fin dai primi anni del Novecento:

This essay [...] seeks to demonstrate how a particular classical revival not only humanised and domesticated antiquity, providing accessible, emotive images while

6] M. AMAYA, op. cit., p. 37.

7] *Ibi*, p. 31.

8] C. DUNANT, *Olympian Dreamscapes: The Photographic Canvas. The Widescreen Paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema*, in: *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, a cura di J. BRATTON, J. COOK, C. GLEDHILL, BFI, London 1994, pp. 82-93. Anche R. BARROW, op. cit., fa riferimento a lei.

indulging in size and spectacle, but also challenged the static, two-dimensional nature of the picture frame. It was a style which evolved with the growth of social democratization in the 19th century, permeated mass culture, and was later taken up by the new medium of cinema, particularly in the epic features of Griffith, DeMille and the Italian pioneers Pastrone, Guazzoni and de Liguoro.<sup>9</sup>

Dunant si riferisce alla richiesta di Ruskin di una pittura non solo per l'élite, ma per un vasto pubblico e perciò facilmente percepibile grazie, per esempio, all'accento sui dettagli. "In his concern that the canvas must convey this study with clarity, and his demands for an exacting standard of finish, he anticipated both the photograph and, ultimately, the screen"<sup>10</sup>. I dipinti dovrebbero poter essere interpretati con facilità. Con la propria fondamentale convenzione naturalistica, il melodramma era idealmente adatto per tale scopo. Per mostrare sia l'esterno che l'interno delle forze sottostanti, si richiese però un'esagerazione del naturalismo, portando ad un'enfasi sullo spettacolo, il momento significativo e un appello all'emozione. Secondo Dunant, le parole di Thomas Elsaesser sul melodramma cinematografico sono facilmente proiettabili sul melodramma pittorico:

Considered as an expressive code, melodrama might therefore be described as a particular form of dramatic mise-en-scène, a sublimation of dramatic conflict into decor, colour, gesture and composition of frame[...] an intensified symbolisation of everyday actions, the heightening of ordinary gesture[...] style as meaning.<sup>11</sup>

In breve, la messa in scena spiega tutto e garantisce coerenza e coinvolgimento emotivo.

Dunant sostiene che dei pittori inglesi interessati all'antichità Alma-Tadema è il più comunemente associato con il cinema "by providing such seductively accessible images of antiquity along with a wealth of archaeological detail presented with great clarity"<sup>12</sup>. Un fattore importante è che, oltre al suo straordinario occhio per i dettagli archeologici, per i materiali, i mobili, l'uso della luce, i costumi e i riti familiari e religiosi, egli ha anche umanizzato l'antichità, "show[s] contemporary spectators that the Romans were much like themselves"<sup>13</sup>, in contrasto, per esempio, con il suo collega Frederic

9] *Ibi*, p. 83.

10] *Ibidem*.

11] *Ibi*, pp. 85-86. Dunant si riferisce all'articolo di Th. ELSAESSER, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, "Monogram", n. 4, 1972, pp. 2-15.

12] C. DUNANT, op. cit., p. 87.

13] *Ibi*, p. 84.

Leighton, che aspirava piuttosto a un'atemporalità. Anche Dunant richiama *Antony and Cleopatra* di Tadema e nota che non solo rappresenta un momento storico, ma anche un momento di definizione dal punto di vista 'fotografico', proprio quando la camera cattura nell'immagine i due romani esattamente allo stesso tempo di Cleopatra. Contemporaneamente, Tadema crea anche un ampio sfondo significativo<sup>14</sup>. Anche con soggetti più banali, come le donne che chiacchierano alle Terme di Caracalla, si vede che c'è sempre una combinazione di scene di vita quotidiana "but taking place within a very elaborate and fully realised set"<sup>15</sup>. Anche questo si può estendere al cinema, soprattutto a quello dopo i primi anni, quando i fondali dipinti furono sempre più sostituiti da scene tridimensionali, e quando scorci verso lo sfondo con azioni in secondo piano simultanee all'azione principale in primo piano diventarono *bon ton*, soprattutto nel cinema muto europeo.

A partire dai vari Amaya, Swanson e Dunant, in quasi ogni pubblicazione su Alma-Tadema, anche se solo in una nota, si stabilisce il rapporto con il cinema, soprattutto quello di Hollywood. Swanson aggiunge ad Amaya:

Certainly the great spectacles of Cecil B. De Mille and D.W. Griffith, such as *Ben Hur* and *Intolerance*, owe much to the panoramic, photographic and archeological vision of Alma-Tadema. It is known that certain scenes in De Mille's *Cleopatra* (1934) and *The Ten Commandments* (1956) were derived from such paintings as *Spring* and *The Finding of Moses*, prints of which were consulted by De Mille's script writers and designers.<sup>16</sup>

L'identificazione dell'antichità al cinema con Alma-Tadema è così radicata nella memoria del pubblico, che a volte egli è erroneamente associato alle arene insanguinate dei pittori francesi ottocenteschi, come Gérôme e Rochegrosse. A differenza dei francesi, i pittori inglesi dell'antichità hanno presentato una versione (apparentemente) non violenta del passato – salvo eccezioni come Claudio dopo la morte di Caligola in *A Roman Emperor* (1871) di Alma-Tadema, in cui vediamo i cadaveri e le impronte insanguinate sulle pareti. Alma-Tadema inoltre è stato collegato a film e cineasti legati al passato mesopotamico, come *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith, dove

14] *Ibi*, p. 91.

15] *Ibi*, p. 90.

16] V. SWANSON, op. cit., p. 43. Swanson sembra suggerire che DeMille fu uno dei registi delle versioni di *Ben-Hur* del 1925 e del 1959, ma furono dirette rispettivamente da Fred Niblo e William Wyler. Si noti che sia in *The Commandments*, sia in *L'Exode* (1910) di Feuillade, nonché in *Exodus: Gods and Kings* (Ridley Scott, 2014) viene citato il quadro *The Death of the Firstborn* (1872). Si veda I. BLOM, *The Second Life of Alma-Tadema's Paintings*, in: *Alma-Tadema: Classical Charm*, Catalogo della mostra (Leeuwarden-Wien-London, 2017), a cura di E. PRETTEJOHN, P. TRIPPI, Fries Museum-Prestel-WBOOKS, Leeuwarden-München-Zwolle 2016, pp. 193-196.

l'episodio babilonese si basa su fonti pittoriche completamente diverse, francesi e inglesi. Alma-Tadema non ha dipinto il passato babilonese; solo quello romano e, in misura minore, quello medievale, greco ed egiziano. Alma-Tadema non è spesso citato testualmente nel cinema, al contrario di Jean-Léon Gérôme, i cui *Pollice verso* e *Dernières prières des martyrs chrétiens* sono stati citati nei film *Quo vadis?* (Pathé, 1901), *The Way of the Cross* (Vitagraph, 1909) e *Quo vadis?* (Cines, 1913)<sup>17</sup>. Né i suoi lavori hanno portato all'inizio del XX secolo a un massiccio riutilizzo in pubblicità e prodotti di consumo, come è accaduto con le rappresentazioni pittoriche delle corse di carri romani di Alexander von Wagner e Ulpiano Checa, inizialmente utilizzati per le versioni teatrali e cinematografiche di *Ben-Hur*<sup>18</sup>. Eppure Alma-Tadema fu enormemente decisivo per l'immagine dell'antichità nel cinema muto e nella Hollywood classica e post-classica.

In tempi recenti, nella critica l'idea della interconnessione di Alma-Tadema con il cinema si è arricchita grazie a mostre come quella sulla collezione Pérez Simón (2013-2014), che comprendeva diverse opere di Tadema, come il 'fiore all'occhiello' *The Roses of Heliogabalus*. Quando nel 2013 la collezione fu esposta al Musée Jacquemart-André di Parigi, Philippe Dagen scrisse su "Le Monde":

Narration, réalisme photographique, quête de sujets partagés: les caractéristiques de cette peinture sont celles du cinéma dès son invention. *Le Vin grec* et *Les Roses d'Héliogabale*, d'Alma-Tadema, *La Fin de la chanson*, d'Edmund Blair Leighton, *La Reine Esther*, d'Edwin Long, *La Boule de cristal*, de John William Waterhouse, sont, matériellement, des huiles sur toile, mais on pourrait soutenir que ce sont, par anticipation, les photogrammes de films à tourner. Il en est de même en France de Jean-Léon Gérôme et d'autres pompiers moins célèbres: ils satisfont le besoin d'une imagerie collective, émouvante et pittoresque, que le cinéma comble ensuite, bien mieux qu'eux. Ces peintres, à Londres comme à Paris, ont disparu après la

- 17] I. BLOM, *Quo Vadis? From painting to cinema...*, op. cit. (2014), p. 15. Il film della Vitagraph si trova a Londra. Nel frattempo una copia in nitrato quasi completa di *Quo vadis?* (Pathé, 1901) è stata scoperta da me al CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) a Parigi. È stata restaurata nel 2016 in occasione del workshop tenutosi nell'ambito del festival "Il Cinema Ritrovato" di Bologna, dedicato alla rappresentazione di Nerone nei primissimi film. La prima visione della copia restaurata ha avuto luogo in tale edizione di "Il Cinema Ritrovato". Si noti che le immagini dei leoni nell'arena, della tribuna imperiale e del pubblico immenso ebbero lunga vita, non solo nelle molte riprese del film, ma anche grazie al riciclaggio di tali scene, per esempio, in *The Sign of the Cross* (Famous Players, 1914) nella copia dell'EYE; in *Fabiola* (Guazzoni, 1918) nella copia della Cineteca Nazionale; e in *La tragica fine di Caligula imperator* (Ugo Falena, 1917), anche questa copia in nitrato dell'EYE. *La tragica fine di Caligula imperator* è stato restaurato nel 2017 dalla Cineteca di Bologna sulla base della copia olandese e di una francese, e presentato in quell'edizione di "Il Cinema Ritrovato".
- 18] J. SOLOMON, *Ben-Hur: The Original Blockbuster*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

première guerre mondiale: non à cause d'elle, mais parce qu'ils ne pouvaient plus lutter. *Quo vadis?*, d'Enrico Guazzoni, sort en Italie en 1912, qui est aussi l'année de la mort d'Alma-Tadema. La coïncidence a valeur de signe.<sup>19</sup>

Anche se *Quo vadis?* uscì solo nel 1913, Dagen ha tuttavia ragione circa il fatto che negli anni '10 un mezzo sostituisce l'altro per quanto riguarda l'immaginazione dell'antichità. Mentre all'inizio del Novecento l'opera di Alma-Tadema cadde in disgrazia nei circoli artistici, essa ottenne una seconda vita nel nuovo mezzo cinematografico<sup>20</sup>. Nel 1913-1914, ci sono stati anche due anni di picco per i film italiani sull'antichità con titoli come *Quo vadis?* e *Cabiria*. Questi film hanno conquistato il mondo e hanno creato un'immagine di lunga durata, che forma la matrice per il successivo cinema di Hollywood. Quell'immagine, tuttavia, era in debito con Alma-Tadema e altri pittori del tardo Ottocento, che avevano scelto l'antichità come proprio tema. Direttamente e indirettamente (attraverso film precedenti), i registi di Hollywood continuavano questa eredità pittorica, nel film americano sia classico, sia post-classico. Ian Christie ha scritto nel proprio articolo *Ancient Rome in London: classical subjects in the forefront of cinema's expansion after 1910* (2013):

The extreme admiration and excitement provoked between 1911 and 1915 by a group of films set in classical antiquity is difficult to evoke today. Partly this is due to a continuing critical disdain for the popular representation of the ancient world that began with twentieth-century reactions to such painters as Jean-Léon Gérôme, Lawrence Alma-Tadema and Frederic Leighton, and reappeared in relation to the films of Cecil B. DeMille and other 'epics' of the 1950s. A more specific strand in the 'condescension of posterity' also identified these films as 'uncinematic' at a crucial moment of critical stocktaking in 1930.<sup>21</sup>

È l'ora per la riscoperta, dunque.

- 19] Ph. DAGEN, *Les peintres britanniques de l'époque victorienne ont le culte du détail*, "Le Monde", 27 settembre 2013, p. 13. *Quo vadis?* è stato ed ancora viene identificato come una produzione del 1912, ma la prima fu data l'8 marzo 1913 a Roma.
- 20] Nella rivista americana di cinema professionale "Exhibitors' Times", artisti accademici furono perfino consigliati di dedicarsi al cinema, come aveva fatto il pittore inglese Hubert von Herkomer. ANONIMO, *Art and Film*, "Exhibitors' Times", n. 1, 7, 5 luglio 1913, p. 40.
- 21] I. CHRISTIE, *Ancient Rome in London: classical subjects in the forefront of cinema's expansion after 1910*, in: *The Ancient World in Silent Cinema*, a cura di P. MICHELAKIS, M. WYKE, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 109. Christie prende a prestito il termine "condescension of posterity" ("la condiscendenza dei posteri") dal socio-storico E. P. Thompson e fa riferimento a Lejeune e Rotha per la critica dell'"a-filmico". Attorno al 1930 da un lato ebbe luogo l'istituzionalizzazione del cinema sonoro e dall'altro lato reggeva il primato dell'avanguardia, che considerava il teatro e la pittura come i patrigni del cinema, da cui ci si doveva allontanare al più presto possibile.

## RICERCA SU ALMA-TADEMA

Quando mi è stato chiesto di eseguire ricerche su Tadema e il cinema per la mostra *Lawrence Alma-Tadema: Classical Charm*, ho notato che, sin dall'articolo di Mario Amaya del 1968, Tadema era stato associato con film epici classici di Hollywood, tuttavia senza indagini approfondite, come descritto qui sopra. Tuttavia, quando nell'estate 2015 ho eseguito ricerche presso l'EYE Filmmuseum di Amsterdam e in vari archivi italiani, francesi e inglesi, ho scoperto che le interrelazioni tra Tadema e il primo cinema italiano erano piuttosto forti, anzi più forti che con il film classico hollywoodiano. Da questo punto di vista ho potuto riprendere i risultati della mia ricerca di dottorato sul distributore di cinema Jean Desmet e la Collezione Desmet dell'EYE, nella quale spiccano molti cortometraggi storici italiani come *Agrippina* (1911) e il notevole lungometraggio *Cajus Julius Caesar* (1914), tutti e due diretti da Enrico Guazzoni. Tuttavia, il *Quo vadis?* di Guazzoni è stato lanciato nei Paesi Bassi dal concorrente di Desmet, Franz Anton Nöggerath junior. Desmet, illegalmente, ha mostrato due punti salienti del film, l'incendio di Roma e i leoni nell'arena, come un corto tra molti altri cortometraggi nei propri programmi, affermando che guardare il film completo era troppo lungo e faticoso. Il suo concorrente Nöggerath non trovò divertente questa battuta. Una copia in nitrato incompleta di *Quo vadis?* è stata ritrovata dall'EYE e utilizzata, insieme a stampe nitrate da vari archivi europei, per realizzare un restauro completo del film<sup>22</sup>.

La mia ricerca ha incluso anche la consultazione del 'database' visuale di Tadema stesso, che combina fotografie, acquistate, che rappresentano oggetti antichi (come il tavolo tipo *mensa delphica*) e vedute di siti archeologici, come Pompei, con gli schizzi del pittore sia degli oggetti, sia dei siti. Questo materiale è attualmente conservato presso l'Università di Birmingham. La mia indagine ha portato a un file di dati enorme, tale da impressionare i curatori della mostra al Fries Museum, al punto che mi è stato chiesto di collaborare come co-curatore per la sezione della mostra dedicata al cinema. Democraticamente, ho potuto co-selezionare quali quadri scegliere per porli in consonanza con frammenti di film, tra cui, infatti, vari frammenti del film *Quo vadis?* di Guazzoni. Anche questo procedimento è risultato in un nuovo database visuale preliminare alla mostra, all'integrazione perfetta

22] Il restauro è stato curato da Mark-Paul Meyer. È stata utilizzata soprattutto una copia in nitrato del National Film and Television Archive (Londra), oltre a materiali provenienti dalla Cineteca Nazionale (Milano) e dall'EYE Filmmuseum (Amsterdam). Si veda anche I. BLOM, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, pp. 227-232.

dei brani dei film proiettati al di sopra dei quadri in mostra, e al mio saggio nel catalogo<sup>23</sup>.

### GÉRÔME E *QUO VADIS?*

Ora vediamo l'appropriazione di Tadema e Gérôme nel *Quo vadis?*. L'8 maggio 1913, presso il Teatro Costanzi, l'attuale Teatro dell'Opera di Roma, costruito sul sito ove sorgeva la villa dell'imperatore romano Elagabalo, si è svolta la première mondiale del film *Quo vadis?*, diretto da Enrico Guazzoni per la società cinematografica romana Cines. *Quo vadis?* fu un successo da un giorno all'altro, non solo al botteghino, ma anche perché conquistò le élite europee che prima erano state ostili al nuovo mezzo del cinema. A Londra il film fu proiettato a Covent Garden e perfino i reali britannici andarono a vederlo. A Parigi la Gaumont trasformò l'Ippodromo in un cinema di 3000 posti per la presentazione di questo film, rendendolo il più grande cinema in tutta Europa. Il vocabolario del film è radicato non solo nella letteratura del XIX secolo (il noto romanzo di Henryk Sienkiewicz), ma anche nella pittura dell'Ottocento. L'interno del Colosseo era ispirato fortemente ai dipinti di Jean-Léon Gérôme, come il suo *Ave Caesar, morituri te salutant* (1859), recentemente parodiato da Asterix e da altri. La scena nell'arena, con il gladiatore che ha sconfitto il suo avversario, che chiede misericordia, è stata citata direttamente da un famoso quadro di Gérôme, *Pollice verso*. Nel film la scena è anche 'congelata' per consentire il riconoscimento della citazione. Anche il quadro *Dernières prières des martyrs chrétiens* di Gérôme è citato in *Quo vadis?*, nella scena in cui i leoni escono dal sotterraneo e assalgono i poveri martiri. Da segnalare nelle somiglianze tra dipinto e film è, sulla sinistra il muro della struttura centrale dell'arena – la *spina*, con colonne nei punti di svolta chiamati *metae* – e il pubblico nei *cunei* sullo sfondo. Nel film le fiaccole umane non vengono mostrate a questo punto, ma più tardi, durante la visita di Nerone ai propri giardini. A differenza delle immagini sintetiche di Gérôme del Colosseo, il montaggio analitico di Guazzoni mostra la scena da varie prospettive, anche se nega quella dal punto di vista delle vittime; una poli-visione che fu abbastanza notevole e innovativa per il suo tempo. Le citazioni di Gérôme tornavano anche nella pubblicità per il *Quo vadis?*, su cartoline pubblicitarie e sui manifesti per il film, e questo in vari paesi europei e negli Stati Uniti.

Il legame di Guazzoni con i dipinti di Gérôme non era però del tutto nuovo. Allestimenti in teatro, illustrazioni di libri, diapositive per lanterna magica

23] I. BLOM, *The Second Life of Alma-Tadema's Paintings*, op. cit., pp. 186-199.

e i primi film sull'antichità lo hanno preceduto. Una versione teatrale del *Quo vadis?*, organizzata presso il teatro della Porte-Saint-Martin a Parigi, nel 1901, riporta l'angolo e il design della tribuna imperiale dei dipinti di Gérôme. In alcune edizioni del romanzo di Sienkiewicz, le illustrazioni si riferiscono ai dipinti di Gérôme, come un'edizione di Bideri di Napoli, risalente al 1909. L'edizione Bideri utilizza incisioni e *béliogravures* da famosi dipinti per sostenere la narrazione, come il famoso *Pochodnie Nerona* ("Le torce di Nerone") (1876) di Henryk Siemiradzki. Le due celebri tele di Gérôme, *Pollice verso* e *Dernières prières des martyrs chrétiens* spiccano in una serie di lastre per lanterna magica di La Bonne Presse del 1909, dove nuove immagini sono state combinate con le appropriazioni da Gérôme. Dalla serie di La Bonne Presse viene confermato che gli orrori dell'arena romana erano un tema prediletto da pittori francesi come Gérôme, a differenza delle scene pacifiche dei pittori vittoriani britannici come Tadema. Intorno al 1900, molte serie di lastre per lanterna magica furono basate sui romanzi sull'antichità, come *Ben-Hur* e *Quo vadis?*. Ma anche lastre ispirate da famosi quadri del XIX secolo furono inserite in serie con lastre recentemente dipinte o fotografate, per esempio alcune citazioni da Gérôme (come *La Mort de César* e *La Rentrée des félins*, 1902) oppure le corse dei carri tratte da Alexander von Wagner e Ulpiano Checa. Infatti, la corsa del carro nel *Quo vadis?* di Guazzoni, filmato dallo stesso angolo e nella stessa scenografia della scena dei leoni da *La Rentrée des félins* di Gérôme, ricorda anche le corse dei carri romani dipinte da von Wagner (*The Chariot Race*, probabilmente 1872) e Checa (*Carrera de carros romanos*, 1890), con i carri che corrono verso di noi. Nei quadri le *metae* e le *spinae* sembrano meglio comprese; nel film, inoltre, la parete falsa oscilla un poco. Non va trascurato che i carri nei quadri sono collocati nel Circo Massimo (come è storicamente corretto), mentre Guazzoni, proprio come Ridley Scott ha fatto in seguito con *Gladiator* (2000), li ha collocati in un anfiteatro, perché voleva combinare varie attrazioni in un unico spazio. Infine, il *Quo vadis?* di Guazzoni non è stato il primo film sull'antichità a utilizzare e citare la pittura dell'Ottocento. Grazie a un recente restauro del film *Quo vadis?* (1901) della Pathé frères ora possiamo confermare che i gladiatori di *Pollice verso* sono già citati chiaramente in questa versione condensata del romanzo, in cui i momenti più importanti della vicenda, come l'orgia con le danzatrici, i gladiatori e l'incendio di Roma sono tutti compresi in una durata di un paio di minuti<sup>24</sup>.

24] Si veda nota 17. A proposito: *Pollice verso* è stato il punto di partenza anche per il film *Gladiator* di Ridley Scott. Inoltre, Scott e Guazzoni hanno frequentato entrambi l'accademia d'arte, prima di diventare registi cinematografici, quindi avevano un occhio pittorico. I. BLOM, *The Second Life of Alma-Tadema's Paintings*, op. cit., pp. 188, 196-197.

ALMA-TADEMA E *QUO VADIS?*

*Quo vadis?* non era il primo film sull'antichità romana. Enrico Guazzoni stesso aveva già girato cortometraggi ambientati in quell'epoca, come *Agrippina* (1911). In Francia, Louis Feuillade della compagnia Gaumont aveva già realizzato cortometraggi come *Le Fils de Locuste* (1911), sull'avvelenatrice di Nerone, e *L'Orgie romaine* (1911), sull'imperatore Elagabalo, in cui la pioggia di petali dal quadro di Tadema, *The Roses of Heliogabalus* (1888), diventa viva<sup>25</sup>. In modo meno letterale, anche il banchetto nel palazzo di Nerone nel *Quo vadis?* di Guazzoni cita *The Roses of Heliogabalus*, non solo per la pioggia dei fiori e l'estasi dei convitati, ma anche per la composizione di tipo trapezoidale delle posizioni degli ospiti. Ma nonostante i film precedenti sull'antichità, nel 1913 *Quo vadis?* impose un nuovo standard per tali pellicole. Ciò si applica tanto al trattamento dei romanzi popolari, quanto alla rappresentazione dell'antichità, che si basava sulle ricostruzioni archeologiche dell'antica Roma e di Pompei, nonché sulla loro visualizzazione da parte di artisti inglesi e francesi, con i principali esponenti Lawrence Alma-Tadema e Jean-Léon Gérôme. Nel caso di Guazzoni, la potente influenza della pittura non era così inaspettata, poiché egli aveva frequentato una scuola d'arte a Roma e aveva inizialmente lavorato come pittore. Così i suoi film hanno un chiaro sguardo pittorico. Ciò spiega anche le citazioni visive di Guazzoni in *Quo vadis?* dai dipinti allora famosi di Gérôme, *Pollice verso* e *Dernières prières des martyrs chrétiens*<sup>26</sup>.

Meno diretta, ma altrettanto importante e anche più profonda, è l'appropriazione da parte di Guazzoni di alcuni aspetti dei dipinti di Tadema. All'interno della *mise-en-scène* cinematografica di *Quo vadis?* il suo uso di elementi come set, location, costumi, oggetti di scena e il gioco con lo spazio offscreen e il deep staging è impressionante e, per il suo tempo, estremamente complesso. Anche la *mise-en-scène* è molto simile a quella dei dipinti di Tadema, specialmente delle sue opere fino ai primi anni Ottanta dell'Ottocento, quando usava spesso gli stessi oggetti e sperimentava la profondità allo stesso modo. Il tono di Tadema infuso nei suoi dipinti è stato

25] M. WYKE, *The Pleasures and Punishments of Roman Error: Emperor Elagabalus at the Court of Early Cinema*, in: *Roman Error: Transgressions and Receptions of Roman Antiquity*, a cura di B. DUFALLO, Oxford University Press, Oxford in stampa.

26] I. BLOM, *Quo Vadis? From painting to cinema...*, op. cit. (2014), pp. 9-22; L. MOSSO, *Il trionfo del visibile: Enrico Guazzoni e Henryk Sienkiewicz tra pittura e cinema*, "Immagine: Note di storia del cinema", n. 2, 2010, pp. 9-32; L. GUIDO e V. ROBERT, *Jean-Léon Gérôme: un peintre d'histoire présumé « cinéaste »*, "1895", n. 63, 2011, pp. 9-23 (<http://1895.revues.org/4322>; ultima visita: 21.VI.2017).

ripreso da film come *Quo vadis?*, e anche da altri kolossal italiani, come le versioni di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Eleuterio Ridolfi e Giovanni Enrico Vidali (entrambi del 1913), *Marcantonio e Cleopatra* (1913) e *Cajus Julius Caesar* (1914) di Guazzoni, e *Cabiria* (1914), la megastruttura di Giovanni Pastrone. A causa del loro elaborato set design e delle scene con folle enormi, tutti questi film sono diventati modelli di genere per registi americani come D.W. Griffith e Cecil B. DeMille. L'immaginazione di Tadema è anche presente in vari gradi nei film di Hollywood degli anni Cinquanta e Sessanta ambientati nell'antichità, ed è stata fortemente rivitalizzata dal regista britannico Ridley Scott, e dai suoi collaboratori Arthur Max e Janty Yates, in *Gladiator*. Se Tadema fosse nato qualche decennio dopo, sarebbe potuto facilmente diventare un regista di cinema, o uno scenografo cinematografico; infatti, ha effettivamente intrapreso iniziative in questa direzione progettando set e costumi per i teatri di Londra<sup>27</sup>. Il famoso commento di Ridley Scott su *Gladiator* – “Mi piace creare dei mondi” – è altrettanto applicabile al modo di lavorare di Tadema.

Grazie alla diffusa distribuzione delle stampe che riproducevano le opere di Tadema<sup>28</sup>, le sue raffigurazioni della vita quotidiana nell'antichità sono state pienamente assorbite nella cultura di massa e nella memoria collettiva. I produttori del primo cinema poterono costruire questa familiarità quando progettaron e distribuirono i propri nuovi film. La diffusa circolazione di fotografie e cartoline dei dipinti di Tadema, e anche di siti dell'antica Roma e di Pompei, ha ulteriormente aperto la strada alla comprensione di questo ambiente. Le immagini dei siti potevano essere acquistate sul posto e spesso erano di alta qualità (come le fotografie di Giorgio Sommer e Robert Rive). Nell'Ottocento, un pubblico massiccio visitava panorami e vedeva lastre dipinte per lanterna magica che mostravano l'eruzione del Vesuvio e la distruzione di Pompei – anche prima dell'apparizione del romanzo di Edward Bulwer-Lytton, *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834). Una speciale forma del tardo Ottocento che si rivolgeva all'immaginario popolare era il cosiddetto *pyrodrama* di James Pain, una produzione di fuochi d'artificio con una versione abbreviata della narrazione di Bulwer-Lytton, che culminava con l'eruzione. Lo spettacolo poteva essere visto a Londra

27] P. TRIPPI, *All the World's A Stage*, in: *Alma-Tadema: Classical Charm*, op. cit., pp. 172-185. Fatto sta che per esempio in Italia pittori come Camillo Innocenti collaboravano come scenografi a film storici italiani di Guazzoni ed altri, come *Fabiola* (1918), *Maria di Magdala/Redenzione* (1919), *I Borgia* (1919), e *I promessi sposi* (1923).

28] R. VERHOOGT, *Reproducing Alma-Tadema*, in: *Alma-Tadema: Classical Charm*, op. cit., p. 168. Si veda anche IDEM, *Art in Reproduction: Nineteenth-century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

dal 1879, poi anche a Berlino e New York. Per la prima volta la crescente classe operaia prodotta dall'industrializzazione poteva partecipare a uno spettacolo a prezzi accessibili, realistico, educativo e moralistico: i cristiani sopravvissero alla prova, mentre i romani decadenti e i sacerdoti egiziani morirono<sup>29</sup>. In breve, nel 1900 il pubblico occidentale era pronto per una rappresentazione cinematografica del passato antico.

## INTERNI E PROPS

Nel confronto tra quadri e film, gli studiosi spesso cercano solo le citazioni visive, ma la questione dell'appropriazione cinematografica di Tadema è molto più stratificata e complessa. Anche se i registi hanno semplificato i suoi particolari e non sono riusciti a replicare la sua gamma di colori, la visione di Tadema può essere ancora riconosciuta nelle loro creazioni. Un buon esempio è l'uso di copie di mobili antichi, che i registi francesi, italiani e americani hanno usato per segnalare che la scena ha luogo nell'antichità<sup>30</sup>. Il pubblico del cinema era entusiasta di vedere, ad esempio, l'antica Pompei riportata in vita. Non solo le sue rovine erano state ricostruite e i cadaveri risuscitati, ma arredi e manufatti, ora famosi nei musei europei e statunitensi, erano stati ripresi nel loro 'habitat naturale'<sup>31</sup>. Eppure la fama di questi oggetti si è creata non solo attraverso la loro riproduzione in fotografie e cartoline, ma anche tramite la derivazione da Tadema.

Come ha costruito Tadema la sua *mise-en-scène*, e come la si è potuta tradurre nel mezzo cinematografico? Un buon esempio è il dipinto *A Roman Art Lover* (1868). Esso dispiega un'abbondanza di oggetti che potrebbero essere descritti in termini filmici come props, e che appaiono spesso nel cinema italiano degli anni '10, come *Quo vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei* (versione Ridolfi) e *Cajus Julius Caesar*. In *A Roman Art Lover* Tadema ha anche sperimentato con lo spazio in un modo che si ripresenta regolarmente in questi film. Nel suo dipinto, ricchi romani sono riuniti nell'atrio di una casa pompeiana, presso l'*impluvium*, un bacino

29] M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York-London 1997, pp. 150-157.

30] S. MOLS, *Wooden Furniture in Herculaneum: Form, Technique and Function*, Brill Academic Publishers, Amsterdam 1999; E. DE CAROLIS, *Il mobile a Pompei ed Ercolano: letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.

31] M. WYKE, *Projecting the Past...*, op. cit., p. 162. Si veda anche A. STÄHLI, *Screening Pompeii: The Last Days of Pompeii in Cinema*, in: *The Last Days of Pompeii: Decadence, Apocalypse, Resurrection*, Catalogo della mostra (Malibu-Cleveland, 2012-2013), a cura di V. C. GARDNER COATES, K. LAPATIN, J. L. SEYDL, The J. Paul Getty Publications, Los Angeles 2012, pp. 78-87.

poco profondo che raccoglie l'acqua piovana attraverso il tetto aperto. Il collezionista è posizionato sulla sinistra, su una sedia ornata con cuscini. Al centro c'è un piccolo tavolo pieghevole in bronzo con quattro gambe snelle in forma di satiri e con artigli per piedi. Gli spettatori ammirano una preziosa scultura policroma sul tavolo. A sinistra si trova un *cartibulum*, un tavolo rettangolare con massicci supporti con grifoni. A destra, un getto d'acqua si riversa nell'*impluvium* sgorgando da una testa di leone di pietra che adorna il piedistallo che sostiene una versione del *Satiro danzante* della Galleria degli Uffizi, che sembra guardare nell'acqua. Il pavimento in mosaico con motivi decorativi geometrici e il tappeto di pelle di tigre sono impressionanti. Sullo sfondo, avvolta nell'oscurità, una scala conduce a un livello superiore, dove è visibile il peristilio illuminato dal sole. Una tenda enorme è appesa alla destra delle scale. Tra le colonne si possono vedere le piante e gli alberi del giardino. Mentre quasi tutti questi elementi sono ispirati da materiali archeologici reali relativi a Pompei e dintorni, è stato il loro utilizzo da parte di Tadema che li ha portati a far parte del repertorio dei registi.

Nell'antichità il *cartibulum* era generalmente collocato nell'atrio<sup>32</sup>. Un famoso esempio è stato trovato nella Casa di Meleagro a Pompei ed è stato spesso riprodotto in fotografie durante la vita di Tadema, come da Robert Rive nel 1889<sup>33</sup>. Un altro tipo di *cartibulum*, questo con grifoni con corna di ariete, è stato ritrovato nella Casa di Cornelio Rufo (ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Tadema possedeva diverse fotografie di varianti di questo prototipo<sup>34</sup>. Lo ha spesso riprodotto, non solo in *A Roman Art Lover*, ma anche in *Glaucus and Nydia* (1867), *The Honeymoon* (1868) e *The Sculpture Gallery* (1874). Si può vedere di lato sullo sfondo, come in *Glaucus and Nydia*, oppure frontalmente in primo piano, come in *The Honeymoon*. In *A Roman Art Lover* manca la decorazione intermedia sulla base, come pure le ali degli animali, ma queste caratteristiche sono visibili in *Glaucus and Nydia* e *The Sculpture Gallery*<sup>35</sup>. Un secondo tipo di tavolo pompeiano era rotondo, in gran parte marmoreo, con tre gambe in forma di protomi leonine che escono da un calice di foglie e desinenti

32] S. MOLS, op. cit., p. 139.

33] [https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue\\_of\\_Roberto\\_Rive%27s\\_pictures#/media/File:Rive,\\_Roberto\\_\(18.-1889\)-\\_n.\\_436\\_-\\_Casa\\_di\\_Meleagro\\_-\\_Pompei.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_Roberto_Rive%27s_pictures#/media/File:Rive,_Roberto_(18.-1889)-_n._436_-_Casa_di_Meleagro_-_Pompei.jpg).

34] University of Birmingham, Cadbury Research Library, Special Collections, 11042, 11046, 11047-1/2, 11049-11052, 11054-11056. Questo include anche il tipo nella Casa di Cornelio Rufo. Per un disegno di un *cartibulum* a Pompei di Tadema, si veda E2651-2652.

35] Il motivo del *cartibulum* fu popolare anche presso altri pittori dell'antichità, come confermano R. BOMPIANI, *Parassita* (1875), G. MUZZIOLI, *I funerali di Britannico* (1888), J. W. GODWARD, *The Sweet Siesta of a Summer Day* (1891) e *Lesbia with her Sparrow* (1916).

in un artiglio: la *mensa delphica*. Questo tipo era ubiquo a Pompei, come il *cartibulum*, e quindi altrettanto popolare nei primi film spettacolari e tra i pittori contemporanei di Tadema. Anche se Tadema aveva delle immagini di tali tavoli nella sua collezione di riferimento, è curioso che non ne abbia mai incluso uno nei propri dipinti.

Questi due tipi di tavolo sono stati utilizzati regolarmente nei primi film storici francesi e italiani per aumentare l'impressione di autenticità. Prima degli anni '10 il set design era più libero e grossolano nei suoi dettagli, ma dal 1910 i set diventarono più accurati. Dopo *Quo vadis?* entrambi i tipi di tavolo si stabilirono come affidabili indicatori dell'antichità romana, come si vede in *Fabiola* di Enrico Guazzoni (1918) e in *La tragica fine di Caligula imperator* (1917) di Ugo Falena<sup>36</sup>. Dai primi anni '20, tuttavia, cominciarono ad allontanarsi dalla vista<sup>37</sup>. I sedili in stile *klismos* o *cathedra* di Tadema, con le gambe curvate verso l'esterno, i suoi letti e sgabelli caratteristici, candelabri per lampade a olio, bracieri, bruciatori di incenso, affreschi e ampie panchine a esedra – appaiono tutti frequentemente nei film italiani degli anni '10. Molte varianti però non si riferivano sempre a esemplari originali da Pompei o da Roma. Ad esempio, si può ben paragonare l'esedra in una scenografia realizzata da Decoroso Bonifanti per *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908) con quella in *An Exedra* (1871) di Alma-Tadema.

## SPAZIALITÀ

Durante gli anni '10 del Novecento, i cineasti europei erano affascinati dal deep staging: costruivano set enormi in cui l'azione si svolgeva contemporaneamente in primo piano e sullo sfondo, in modo tale che l'occhio non poteva (com-)prendere tutto in un unico approccio. Questo è diverso dalla cosiddetta variante analitica americana, in cui lo sguardo è diretto attraverso l'azione, divisa in varie inquadrature che separano gli attori tra di loro, e collegata durante il processo di montaggio. Il deep staging nei film ambientati nell'antichità sembra fortemente debitore nei confronti di Tadema, che aveva studiato gli interni dei pittori seicenteschi olandesi, come Pieter de Hooch. Come accennato in precedenza, una caratteristica cospicua sullo sfondo di

36] Guazzoni e Innocenti avevano studiato entrambi all'accademia d'arte a Roma verso il 1900. Il pittore Camillo Innocenti, che forse era già stato scenografo per *Quo vadis?* (1913), probabilmente, disegnò i set per *Fabiola* di Guazzoni. Negli anni '20 si è impegnato nella produzione di set e costumi per *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925).

37] Il *cartibulum* e la *mensa delphica* sono stati usati anche in *Ben-Hur* (1925), ma sono meno visibili in contrasto con il loro uso prominente negli anni '10. Di passaggio si vedono dei *cartibula* anche in *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963) e in *Gladiator*, mentre una *mensa delphica* spicca per un breve momento in *Pompeii* (Paul W. S. Anderson, 2014).

*A Roman Art Lover* è la scala che sale dall'atrio al peristilio. Questa zona è avvolta nell'oscurità, ma in *The Convalescent* (1869), un passaggio simile è molto più luminoso. Qui possiamo vedere chiaramente il peristilio e notiamo la lunga tenda appesa a destra. In *Quo vadis?* vediamo la stessa vista dall'atrio al peristilio elevato e raggiungibile con una scala nella casa di Aulo (anche se manca la tenda) – per esempio quando Petronio e Vinicio vanno a trovare Ligia, o quando i pretoriani di Nerone la portano via.

Tadema apprezzava la raffigurazione delle persone che salgono e scendono grandi scalinate, come si vede in *A Staircase* (1870), *An Audience at Agrippa's* (1876) e *The Triumph of Titus* (1885). Molto simile è un'inquadratura nel film *Nerone* (1909) di Luigi Maggi, in cui l'imperatore Nerone presenta il suo nuovo amore, Poppea, mentre scende la scala tra la folla festante. Nonostante il rigido telaio orizzontale della pellicola, è qui sottolineata la verticalità. Inoltre, Maggi ha fatto uso della diagonale per trasmettere maggiore profondità e per impedire che i protagonisti e i personaggi secondari si nascondano tra loro davanti all'obiettivo della macchina da presa. In molti film francesi e italiani degli anni '10, i registi hanno fatto un uso simile di composizioni diagonali, specialmente quando si tratta di folle ed enormi set.

Sia nella pittura, sia nel cinema degli anni '10, le tende erano un motivo prediletto per suggerire, nascondere o rivelare spazi adiacenti. Il cinema adottò questo motivo dal teatro, o piuttosto dalla pittura? Nelle proprie case, Tadema spesso rimosse le porte interne, sostituite da tendaggi *portières*. Questi potevano essere chiusi per la privacy, ma non veniva meno il potenziale per il contatto con spazi adiacenti: egli utilizzava così la propria abitazione come una sorta di laboratorio<sup>38</sup>. Non sorprende, dunque, che Tadema abbia spesso rappresentato tende tra gli stipiti in immagini come *My Sister Is Not In* (1879), *Welcome Footsteps* (1883) e *An Earthly Paradise* (1891)<sup>39</sup>. Ha anche sollevato o aperto tende in scene storiche, come la scoperta di Claudio che viene ritrovato dopo l'omicidio di Caligola (due versioni), o in momenti romantici con personaggi senza nome, come in *Midday Slumbers* (1888). Alcune inquadrature in *Gli ultimi giorni di Pompei* (versione Ridolfi) sono paragonabili a questo dipinto, per esempio, quando Glauco conduce Ione a riposare nella propria casa; ma anche nella scena nel palazzo di Nerone nel film *Quo vadis?* in cui Atte risveglia Ligia dopo la notte dell'orgia.

Meno comune è l'apertura di una tenda per rivelare l'attività all'aria aperta: un buon esempio è *The Frigidarium* di Tadema (1890), dove una

38] Ch. GERE, *The Alma-Tademas' Two Homes in London*, in: *Alma-Tadema: Classical Charm*, op. cit., pp. 74-97.

39] I resti delle tende e delle *portières* sono nella collezione del Fries Museum.

schiava apre una cortina rivelando un'ampia veduta di una vasca all'aperto. A destra in primo piano una dama viene rivestita dopo il bagno. Questo assomiglia a una scena in *Gli ultimi giorni di Pompei* di Ridolfi, in cui Ione prende il bagno. Come in *A Roman Art Lover*, l'acqua zampilla nella vasca da una testa di satiro, e, similmente a *The Frigidarium*, Ione è in primo piano, spogliata da una schiava, anche se le bagnanti del film non sono nude come nel dipinto. Poiché la nudità frontale di solito non era ammessa nel primo cinema italiano, Ione entra nell'acqua avvolta da un enorme telo<sup>40</sup>. Dove *Welcome Footsteps* suggerisce che al di là della tenda vi sia un giardino, il film *Quo vadis?* ci mostra il vero giardino. Mentre Petronio e Vinicio visitano la casa di Aulo e Pomponia, la padrona di casa apre una grande tenda per rivelare un giardino ricco di alberi, dove il figlio di Aulo e Ligia giocano con una palla. In cima a una rampa di scale sullo sfondo si può vedere una fontana<sup>41</sup>. Gli ospiti e i genitori salutano i ragazzi. Il bambino corre per primo in avanti, ma poi tutti passano verso la parte posteriore, creando una lunga inquadratura di grande profondità. L'effetto di profondità della scalinata, rafforzata dal movimento degli attori, era audace per il tempo (1912-1913) e trasgredisce la tradizione dei fondali dipinti del primo cinema, che erano ancora utilizzati pochi anni prima, come in *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908.

In conclusione, vediamo quindi che a livello di citazioni, ma anche di props e di profondità di campo, i pittori dell'antichità come Alma-Tadema e Gérôme ebbero una grande influenza su Guazzoni e alla sua équipe durante la progettazione di *Quo vadis?*. Sono sicuro che una ricerca futura potrà rivelare ancora di più sui diversi livelli di uso diretto e indiretto di immagini dell'antichità esistenti nel cinema. Penso anche che lo stadio intermedio di riproduzione delle immagini e la creazione di un ricordo visuale collettivo possano spiegare perché alcune immagini pittoriche diventino fonti preferenziali per creare immagini cinematografiche.

40] Nudità sono state viste al cinema occasionalmente negli anni '20, in particolare in *Gli ultimi giorni di Pompei* (Carminie Gallone e Amleto Palmeri, 1926). Anche l'eccessiva violenza e il sadismo nei film sull'antichità del periodo sono notevoli.

41] La scena fu girata a Villa d'Este a Tivoli, dove Guazzoni girò esterni più volte, anche, per esempio, per il film *Agrippina*.

## SUMMARY

ALMA-TADEMA AND GUAZZONI'S *QUO VADIS?*

*After his research on the relationships between Enrico Guazzoni's early epic Quo vadis? (Cines, 1913) and the paintings by French artist Jean-Léon Gérôme (1824-1904), for the exhibition "Alma-Tadema: Classical Charm" (Fries Museum, Leeuwarden, 2016-2017) Ivo Blom delved into the relationships between the same film and the works of the Anglo-Dutch painter Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). In contrast to Gérôme, the cinematic appropriation is less about pictorial citations – which in Gérôme's case can be well explained by the massive and pluriform reproduction of his oeuvre – than rather about mise-en-scène, so uses of props, interiors, and spatiality at large. Both Tadema and Guazzoni frequently used a limited repertory of Roman furniture such as the cartibulum table as markers of Antiquity. Also, both Tadema and Guazzoni craved for a dynamic, three-dimensional illusion on the two-dimensional canvas or film screen, e.g. by use of people ascending or descending stairs, or curtains opening up to inside or outside locations. The text starts with a hitherto unpublished historiographical account of the linking of Quo vadis? to Alma-Tadema, involving such authors as Mario Amaya, Rosemary Barrow, Caroline Dunant, Vern Swanson, Philippe Dagen, and Ian Christie.*