

CONFERENZE 137

*QUO VADIS*  
LA PRIMA OPERA TRANSMEDIALE



INDICE



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE  
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 137

*QUO VADIS*  
LA PRIMA OPERA TRANSMEDIALE

Atti del convegno  
Roma 14-15 novembre 2016

a cura di

ELISABETTA GAGETTI E MONIKA WOŹNIAK



ROMA 2017



*Publicato da*  
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE  
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA  
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)  
00187 Roma  
tel. +39 066792170  
e-mail: [accademia@rzym.pan.pl](mailto:accademia@rzym.pan.pl)  
[www.rzym.pan.pl](http://www.rzym.pan.pl)

Publicazione finanziata dall'Accademia Polacca delle Scienze con il supporto dell'Università di Wrocław nell'ambito del programma del Ministero della Scienza e dell'Istruzione Superiore della Repubblica di Polonia "Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" Nr 0136/NPRH4/H2b/83/2016



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

*Recensione:*

ANDREA CECCHERELLI

*Traduzioni:*

ALESSANDRA PINI (DALL'INGLESE) – TESTI DI M. WYKE, J. STUBBS, A. DYKMAN

ELISABETTA GAGETTI (DALL'INGLESE) – TESTO DI M. M. WINKLER

SALVATORE GRECO (DAL POLACCO) – TESTI DI E. SKWARA, B. SZLESZYŃSKI, R. SUCHOWIEJKO, M. BOKSZCZANIN,  
D. ŚWIERCZYŃSKA

*Progetto grafico:*

ANNA WAWRZYŃIAK MAOLONI

*Redazione tecnica:*

ELISABETTA GAGETTI

*Impaginazione e stampa:*

EDO – JAKUB ŁOŚ

ISSN 0239-8605

ISBN 978-83-63305-41-3

# I N D I C E



## **PIOTR SALWA**

---

PREMESSA

 9

## **QUO VADIS E L'ANTICA ROMA**

## **ADAM ZIÓŁKOWSKI**

---

SIENKIEWICZ E LA TOPOGRAFIA DI ROMA ANTICA. IL MISTERO DELL'*OSTRIANUM* IN *QUO VADIS*

 13

## **EWA SKWARA**

---

AMARE AL MODO DEI CLASSICI. ISPIRAZIONI ANTICHE PER LA RAPPRESENTAZIONE  
DELL'AMORE NEL *QUO VADIS* DI HENRYK SIENKIEWICZ

 29

## **BARTŁOMIEJ SZLESZYŃSKI**

---

*QUO VADIS*: LE FOLLE E I DIVERTIMENTI. IL ROMANZO DI HENRYK SIENKIEWICZ COME  
TESTIMONIANZA SULLE MASSE E SUGLI SPETTACOLI PER LE MASSE

 41

## **QUO VADIS IN ALTRIMEDIA**

## **RENATA SUCHOWIEJKO**

---

*QUO VADIS* DI JEAN NOUGUÈS E FELIKS NOWOWIEJSKI. PITTURA SONORA E CONTESTI  
CULTURALI

 63

## **MARIA WYKE**

---

PAROLA E IMMAGINE: FATTORI COMPETITIVI DELL'ADATTAMENTO NEL LUNGOMETRAGGIO  
*QUO VADIS?* (1913)

 76

---

**IVO BLOM**

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

➔ 99

---

**ELISABETTA GAGETTI, RAFFAELE DE BERTI**

LA FORTUNA DI *QUO VADIS* IN ITALIA NEL PRIMO QUARTO DEL NOVECENTO. EDIZIONI  
ILLUSTRATE E PARATESTI CINEMATOGRAFICI

➔ 117

---

**JONATHAN STUBBS**

“UN MONDO PIÙ DURATURO”: *QUO VADIS* (1951), PRODUZIONE ‘RUNAWAY’  
E INTERNAZIONALIZZAZIONE DI HOLLYWOOD

➔ 139

---

**MARTIN M. WINKLER**

IL *QUO VADIS* DELLA M-G-M; OVVERO: NEL LABIRINTO DELL’INTERESTUALITÀ  
CINEMATOGRAFICA

➔ 153

---

**MONIKA WOŹNIAK**

LINGUA LATINA SU LABBRA AMERICANE: IL DIALOGO CINEMATOGRAFICO DI *QUO VADIS*  
HOLLYWOODIANO

➔ 177

---

**ANJA BETTENWORTH**

GEMELLI BICORIALI. I *QUO VADIS* DI FRANCO ROSSI (1985) E JERZY KAWALEROWICZ (2001)

➔ 192

---

**FORTUNA LETTERARIA ED EDITORIALE DI *QUO VADIS***

---

**LUCA BERNARDINI**

NON (SOLO) *QUO VADIS*. NOTE SULLA RICEZIONE ITALIANA DELLE OPERE DI HENRYK  
SIENKIEWICZ

➔ 209

---

**KATARZYNA BIERNACKA-LICZNAR**

SULLA VESTE GRAFICA DELLE EDIZIONI ITALIANE DI *QUO VADIS* DI HENRYK SIENKIEWICZ AD  
USO DELLA GIOVENTÙ

➔ 226

---

**AMINADAV DYKMAN**

*QUO VADIS* IN YIDDISH E IN EBRAICO

➔ 237

## SULLA GENESI DI *QUO VADIS*

---

### MARIA BOKSZCZANIN

I RAPPORTI DI HENRYK SIENKIEWICZ CON L'ITALIA

➔ 248

---

### ADRIANNA ADAMEK-ŚWIECHOWSKA

*QUO VADIS* DI HENRYK SIENKIEWICZ. PRESUPPOSTI IDEOLOGICI DEL MOMENTO DELLA GENESI DELL'OPERA

➔ 253

---

### AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ

UN ROMANZO SCRITTO SU FOGLI. LA BOZZA DI *QUO VADIS* TRA GLI ALTRI MANOSCRITTI DI HENRYK SIENKIEWICZ

➔ 264

---

### DOBROŚŁAWA ŚWIERCZYŃSKA

*QUO VADIS* E PADRE JERZY LANGMAN

➔ 274

---

ILLUSTRAZIONI

➔ 281





## PREMESSA

**I**l centesimo anniversario della morte di Henryk Sienkiewicz, celebrato nel 2016, è diventato un'occasione per ricordare l'opera di questo illustre scrittore, ma anche un'opportunità per ampliare i campi di ricerca sul suo vasto e vario patrimonio letterario. In Polonia, del resto, Sienkiewicz non è mai stato dimenticato ed è rimasto uno degli autori nazionali più letti in assoluto. Diversamente è successo in Italia, dove Sienkiewicz per decenni è stato uno degli scrittori stranieri più popolari, per cadere tuttavia sempre più in oblio. La popolarità di Sienkiewicz in Italia è collegata prima di tutto con un suo libro considerato un capolavoro, il romanzo *Quo vadis*, percepito nell'immaginario comune come opera di cultura di massa che racconta eventi della storia romana raccapriccianti ma allo stesso tempo commoventi. L'antica Roma nel romanzo di Sienkiewicz funge da sottofondo per una narrazione colma di violenza, crudeltà, amore idealizzato e ingenua fede religiosa. Non è difficile scorgervi temi che garantiscono fino a oggi la popolarità tra i lettori di gusti non troppo raffinati. La fortuna di Sienkiewicz non si è limitata, ovviamente, soltanto alla Polonia e all'Italia; grandi successi hanno ottenuto anche gli adattamenti cinematografici realizzati sin dal cinema delle origini, tra i quali un kolossal di Hollywood.

L'Accademia Polacca di Roma ha deciso di contribuire alle celebrazioni dell'Anno di Sienkiewicz, proclamato dal Parlamento polacco. Il nostro obiettivo è stato quello di dare un incentivo, anche il più modesto, che potesse aiutare un revival del grande scrittore tra i lettori italiani. Considerando la

specificità del luogo abbiamo deciso di concentrarci sulle sorti del romanzo “romano”, una volta tanto in voga nella Città Eterna. In collaborazione con l’Università La Sapienza, l’Instytut Książki, l’Istituto Polacco di Roma, un gruppo di studiosi dell’Università di Wrocław che lavorano nell’ambito del progetto NPRH nr 0136/NPRH4/H2b/83/2016, nonché il Reale Istituto Neerlandese di Roma, siamo riusciti a organizzare la proiezione di alcune versioni cinematografiche di *Quo vadis*, restaurate da poco; la mostra “*Quo vadis? Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa*” (novembre 2016), dedicata alla fortuna del romanzo; e soprattutto il convegno internazionale, l’evento più importante dal punto di vista dell’Accademia Polacca, intitolato “*Quo vadis: Inspiration, context, reception. Henryk Sienkiewicz and his vision of Ancient Rome*” (Roma, 13-15 novembre 2016). Questo volume raccoglie i contributi presentati durante il convegno.

Piotr Salwa

*QUO VADIS*  
E L'ANTICA ROMA



ADAM ZIÓŁKOWSKI  
Uniwersytet Warszawski

## SIENKIEWICZ E LA TOPOGRAFIA DI ROMA ANTICA. IL MISTERO DELL'OSTRIANUM IN *QUO VADIS*\*

**H**ENRYK SIENKIEWICZ ERA L'INVERSO DELLO SCRITTORE ODIERNO: MODESTO E poco propenso all'autoanalisi. È forse per questa ragione che le sue dichiarazioni sulla genesi del suo più grande successo letterario sono estremamente poche (tre, per esser esatto) e brevi. La più breve, una risposta al questionario "Sulla sua opera letteraria", menziona laconicamente la lettura di Tacito e le impressioni di un lungo soggiorno a Roma degli anni 1893-1894. La più famosa, e forse la più conveniente al tema del mio testo, quella contenuta nella lettera a Jean-Auguste Boyer d'Agen, aggiunge qualche dettaglio:

L'idea di scrivere *Quo vadis* mi è stata suggerita dalla lettura degli *Annales* di Tacito, uno di miei autori preferiti, e da un soggiorno abbastanza lungo a Roma. Il celebre pittore polacco Siemiradzki, che a quel tempo abitava a Roma, mi serviva da guida alla Città Eterna e durante una delle nostre escursioni mi fece vedere la cappella del 'Quo vadis'. Fu allora che concepì l'idea di scrivere un romanzo d'epoca [...]. È evidente che le persecuzioni di cui soffrono i polacchi sotto il giogo dei prussiani e particolarmente dei russi, hanno avuto un'influenza considerevole sui miei progetti.<sup>1</sup>

---

\* Questo testo è una versione notevolmente modificata della conferenza da me tenuta al convegno "Henryk Siemiradzki: un polacco a Roma" (25-26 maggio 2012), organizzato dall'Istituto Polacco a Roma.

1] "L'idée d'écrire *Quo vadis* m'a été suggérée par la lecture des *Annales* de Tacite qui est un de mes auteurs préférés, et par un long séjour à Rome. Le célèbre Polonais Siemiradzki, qui de ce temps habitait Rome, me servait de guide dans la Ville Éternelle et me fit voir pendant une de nos

La dichiarazione più dettagliata, quella nella lettera ad Ange Galdemar, sviluppa gli stessi motivi. Primo, la sua abitudine di leggere gli storici latini, e specialmente Tacito, tanto per non dimenticare il latino quanto per il suo interesse per la storia. Fu leggendo gli *Annales* di Tacito, continua Sienkiewicz, che gli venne l'idea di mettere in parallelo in un'opera letteraria quei due mondi di cui l'uno era la più grande potenza governante della storia e l'altro rappresentava solamente una forza spirituale. "Come polacco ero attratto dall'idea della vittoria dello spirito sulla forza materiale e come artista da quelle forme ammirabili di cui abbondava il mondo antico"<sup>2</sup>. Secondo, la città di Roma:

Sette anni fa, durante il mio ultimo soggiorno a Roma, visitavo la Città e i suoi dintorni con Tacito in mano. Posso dire che avevo già l'idea matura – si trattava solo di trovare un punto di partenza. Furono la cappella del 'Quo vadis', la vista della basilica di San Pietro, le Tre Fontane, i Colli Albani, a fornirmelo. [...] Tale è la genesi di *Quo vadis*.<sup>3</sup>

Ma questo non è tutto: alla fine della lettera egli aggiunge ancora:

tutto quello che vi scrivo è troppo breve, troppo secco, perché a codesti motivi bisognerebbe aggiungere i miei sentimenti personali, le mie visite alle catacombe e ancora quel paesaggio luminoso che circonda sempre la Città Eterna – e gli acquedotti visti al tramonto del sole o all'alba [...].<sup>4</sup>

Vediamo dunque che, secondo l'autore stesso, i due impulsi preponderanti per la genesi di *Quo vadis* furono la lettura di Tacito e il paesaggio di Roma. Ora, se i critici e i commentatori hanno scritto centinaia di pagine

---

excursions la chapelle de 'Quo vadis'. C'est alors que je conçus l'idée d'écrire un roman de cette époque [...]. Il est incontestable que les persécutions dont souffrent les Polonais sous le joug de la Prussie et surtout sous le joug de la Russie, eu une influence considérable sur mes projets". Tutte le citazioni in questo paragrafo vengono dall'antologia di dichiarazioni di Sienkiewicz riguardo a *Quo vadis* nelle sue lettere, compilata da M. BOKSZCZANIN, in: *Z Rzymu do Rzymu*, a cura di J. AXER, con la collaborazione di M. BOKSZCZANIN, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną (OBTA), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2002, pp. 249-329.

- 2) "J'étais tenté comme Polonais par cette idée de la victoire de l'esprit sur la force matérielle et comme artiste par ces formes admirables dont abondait le monde antique".
- 3) "Il y a sept ans, lors de mon dernier séjour à Rome je visitais la ville et ses alentours, Tacite à la main. Je puis dire que j'avais déjà l'idée mûre – il ne s'agissait que de trouver le point de départ. La chapelle de 'Quo vadis', la vue de la basilique de Saint-Pierre, les Tre Fontane, les montagnes albanaises me l'ont fourni. [...] Telle est la genèse de *Quo vadis*".
- 4) "Tout ce que je Vous écris est trop court, trop sec, car à ces motifs il faudrait ajouter encore mes sentiments personnels, mes visites aux catacombes et encore ce paysage lumineux, qui toujours entoure la Ville Éternelle – et les aqueducs vus au coucher du soleil ou à l'aube".

sulla presenza di Tacito (e di altre opere classiche e moderne sulla Roma antica) in *Quo vadis*, nell'analisi dell'aspetto visivo delle sue ispirazioni (aspetto almeno altrettanto importante per uno scrittore dell'epoca del pittoricismo, la cui vera forza era l'imparagonabile plasticità di quadri e di scene, principale fonte dei suoi successi letterari), l'Urbe è quasi assente. Dall'uscita dell'opera in poi, gli ammiratori e vituperatori di Sienkiewicz hanno sottolineato il ruolo della pittura accademica ottocentesca nel suo *imaginaire* antico in generale, e in quello di *Quo vadis* in particolare, ma senza riferirlo alla sua visione dell'Urbe. Naturalmente, è difficile aspettarsi che la sua fonte d'ispirazione iniziale sia rimasta così forte quando scriveva il libro, un anno dopo, lontano dall'Italia; ma a me sembra che Roma, quale era ricostruita dai topografi e dagli archeologi e quale appariva ai suoi occhi, dalla prima visita nel 1879 a quella, decisiva, del 1893-1894, abbia avuto un ruolo almeno altrettanto importante, non solo per episodi particolari, ma per tutta la struttura dell'opera, quanto Tacito, per non parlare di Siemiradzki<sup>5</sup>.

Quando nasceva *Quo vadis*, la topografia scientifica di Roma antica aveva già settant'anni<sup>6</sup>. Per secoli dominio nel migliore dei casi di entusiasti dalla fantasia sfrenata, e nel peggiore di falsari senza scrupoli, essa diventò una disciplina con scopi e metodi precisi grazie soprattutto agli studiosi tedeschi concentrati attorno all'Istituto di Corrispondenza Archeologica, fondato nel 1829. Poco dopo, nel 1842, cominciò a visitare la Roma sotterranea il giovane Giovanni Battista De Rossi, padre fondatore dell'archeologia e dell'epigrafia cristiana come disciplina scientifica. La vera esplosione dell'esplorazione archeologica fu il ventennio dopo il Risorgimento, gli anni della prima frenetica espansione edilizia di Roma Capitale, quando interi quartieri antichi comparivano – e quasi immediatamente scomparivano, di solito lasciando come tracce solo brevi notizie nelle due riviste fondate come organi di tutela e documentazione dei resti e dei materiali antichi rinvenuti, il "Bullettino della Commissione Archeologica del Comune di Roma" e le "Notizie degli Scavi di Antichità del Ministero della Pubblica Istruzione e della Reale Accademia dei Lincei". L'inizio della grande crisi economica nel 1886/1887 portò alla sospensione per quasi dieci anni di entrambe le attività, edilizia e archeologica, in tutta l'Urbe, non solo nei nuovi quartieri abitativi, ma anche nel centro monumentale: basta ricordare la cessazione, dopo il

5] A. ZIÓLKOWSKI, *Urbs Roma w Quo vadis, czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzymu*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., pp. 13-56. Il presente testo riprende un tema che nel precedente articolo avevo trattato – come mi sono accorto – non abbastanza diligentemente (pp. 36-48).

6] Per un'ampia panoramica dello studio dell'archeologia e della topografia dell'antica Roma ai tempi di Sienkiewicz, si veda D. PALOMBI, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006.

1886, degli scavi di Rodolfo Lanciani nel Foro Romano e sulla Sacra Via, ripresi soltanto nel 1898 da Giacomo Boni. Solo nelle catacombe gli scavi di De Rossi continuarono senza sosta. Quelle ‘vacanze’ archeologiche prolungate non furono, tuttavia, un tempo di riposo, ma un tempo di digestione e sintesi dell’enorme materiale procurato dagli scavi e dalle indagini precedenti. Fu appunto in quegli anni che Lanciani preparò la *Forma Urbis Romae*<sup>7</sup>, mentre Christian Hülsen pubblicava nelle “Römische Mitteilungen” degli articoli-mattoni per il secondo *opus magnum* dell’epoca, il terzo volume di *Topographie der Stadt Rom im Altertum*<sup>8</sup>.

Il lungo soggiorno di Sienkiewicz a Roma, quando ideò *Quo vadis*, ebbe luogo alla fine di quel periodo di riflessione e di sintesi. Naturalmente, ci vuole tempo per far penetrare nel sapere comune le idee nuove, e anche oggi gli specialisti sono raramente unanimi; alla fine dell’Ottocento, quando l’indagine veramente scientifica della topografia della Roma antica aveva appena raggiunto la maturità, quando il numero di identificazioni e ricostruzioni condivise da tutti (o quasi tutti) era molto più piccolo e la libertà di interpretazione molto più grande, c’erano delle differenze d’opinioni su quasi ogni singolo punto. *Last but not least*, resta il problema della divulgazione delle notizie sulle nuove scoperte e idee tra i non specialisti. Per quanto riguarda la topografia e l’archeologia dell’antica Roma, un divulgatore senza pari fu lo stesso Lanciani: i suoi volumi tascabili<sup>9</sup> diventarono subito la Bibbia dei visitatori della Città Eterna anglofoni o capaci di leggere l’inglese, tra gli altri – come sappiamo dalle sue lettere – Henryk Sienkiewicz. Ma la lista degli autori considerati come autorità dai profani colti non era ristretta ai professionisti nel nostro senso, soprattutto nel campo dell’archeologia cristiana. La riscoperta, fatta da De Rossi, del cristianesimo primitivo di Roma aveva elettrizzato gli intellettuali cristiani di ogni confessione – cattolici, protestanti, anglicani – mettendoli di fronte a una sfida enorme, quella di assorbire le nuove scoperte e di integrarle con le proprie visioni della Chiesa precostantiniana in generale, e – specialmente nel caso dei cattolici – con le tradizioni dell’antichissima chiesa di Roma in particolare. Per i non specialisti come Sienkiewicz, gli scritti sulle antichità cristiane a Roma di Dom Prospère Guéranger, il rinnovatore dell’ordine benedettino in Francia dopo la Rivoluzione, e di Frederic Farrar, cappellano della regina Vittoria e decano di Canterbury, avevano lo stesso status, e la stessa autorità scientifica, di quelli

7] R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, Ulrico Hoepli – Stab. Cartogr. L. Salomoni, Milano-Roma 1893-1901.

8] Ch. HÜLSEN, *Topographie der Stadt Rom im Altertum* 1.3, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1907.

9] R. LANCIANI, *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries*, Macmillan, London 1888; *Pagan and Christian Rome*, Macmillan, London 1892; *The Ruins and Excavations of Ancient Rome. A Companion for Students and Travellers*, Houghton, Mifflin and Company, Boston-New York 1907.



di Lanciani. Bisogna infine segnalare ancora una fonte d'informazioni, molto influente. Anche recentemente, nonostante gli standard siano infinitamente più elevati, abbiamo visto come la più sensazionale scoperta archeologica che sia stata fatta a Roma negli ultimi decenni del secolo scorso, sia stata annunciata sul "New York Times" due anni prima che una brevissima notizia comparisse in una sede accademica e dodici anni prima della sua definitiva pubblicazione<sup>10</sup>. Cent'anni fa non solo i giornali ma anche i caffè frequentati dal pubblico colto e i salotti erano dei canali di diffusione, per così dire, legittimi delle novità archeologiche e topografiche.

Nel 1894 l'offerta topografica per un autore di un romanzo sulla Roma antica era dunque ricchissima e variatissima: da un lato le pie leggende tardoantiche e medievali (come quella emblematica di *quo vadis, Domine?*) e le storie di cui i ciceroni romani nutrivano da secoli i pellegrini e altri visitatori, le une e le altre radicate nel suolo della Città Eterna e nella memoria comune di tutta la cristianità; dall'altro, le opinioni dei professionisti accessibili direttamente o filtrate da volgarizzatori più o meno competenti. Non c'è dubbio che Sienkiewicz, nel costruire il suo romanzo attorno a una leggenda apocrifa, si sforzava di rendere il meglio possibile le realtà d'epoca: e il verdetto oggettivo è che in questo scopo riuscì brillantemente – secondo il mio non imparziale parere, meglio di tutti gli altri autori di romanzi sulla Roma antica che io conosca – e riuscì specialmente nella presentazione della topografia dell'Urbe. Inevitabilmente, in un romanzo pieno di riferimenti topografici si può trovare qualche piccolo errore, per lo più evidenti sviste dovute a distrazione o forse a troppa fiducia dell'autore nella propria memoria.

Nel resto del mio intervento vorrei guardare più da vicino un grave 'errore' topografico di Sienkiewicz ('errore' fra virgolette, perché, come vedremo in seguito, non si tratta affatto di un errore): la localizzazione del cimitero Ostriano, dove i cristiani si riuniscono per accogliere san Pietro appena arrivato. I capitoli la cui azione si svolge in questo cimitero (XX-XXI) sono la svolta decisiva della trama del romanzo – è proprio lì che Vinicio finalmente rintraccia Ligia, e il lettore per la prima volta incontra san Pietro, il quale nei capitoli successivi si muove oltre il fiume, in Vaticano e sporadicamente in Trastevere, fino all'episodio finale sulla Via Appia – ma nello stesso tempo essi risultano per varie ragioni i più significativi per il tema di Sienkiewicz come topografo della Roma antica. L'eccezionale importanza della localizzazione sienkiewicziana del cimitero sta da un lato nel fatto che

10] Mi riferisco, ovviamente, al cosiddetto 'muro di Romolo', trovato dall'équipe di Andrea Carandini nel 1988 ("New York Times", 11 luglio 1988); la pubblicazione definitiva è in: *Palatium e Sacra Via I. Prima delle mura, l'età delle mura e l'età delle case arcaiche*, a cura di A. CARANDINI, P. CARAFA, "Bollettino di Archeologia", nn. 31-33, 1995 (ma: 2000).

l'accusa d'aver commesso su questo punto un errore stimolò l'autore alla prima e, per quanto io sappia, ultima replica in difesa del fondamento erudito dell'opera, e dall'altro nella localizzazione stessa, la cui singolarità mette in luce un aspetto insolito del suo lavoro di scrittore e dei suoi rapporti con le autorità storico-archeologiche del tempo.

Uno dei tratti specifici della topografia di Roma antica è che tutte le vestigia cristiane precostantiniane, esclusivamente sepolcrali, a cominciare dal più antico, la cosiddetta Memoria di san Pietro sotto l'altare della basilica vaticana, si trovano fuori dell'area urbana. Questa totale assenza di tracce della presenza dei cristiani nell'Urbe stessa di fronte alla relativa abbondanza di esse nei cimiteri, già nell'epoca tardoantica indusse a pensare che i cimiteri fossero stati per le prime generazioni di fedeli i luoghi non solo del riposo eterno ma anche di riunioni. L'insegnamento, il battesimo, persino il sacrificio eucaristico, avrebbero avuto luogo nei cimiteri, o meglio, nelle loro parti sotterranee, le catacombe. Questa opinione, come sappiamo oggi completamente sbagliata, alla fine dell'Ottocento era condivisa da tutti gli specialisti: cattolici, protestanti e non credenti; non è dunque strano che in *Quo vadis* i cristiani, per ascoltare san Pietro, si riuniscano in un cimitero suburbano, più precisamente, "all'*Ostrianum* [...] il vecchio ipogeo tra la Via Salaria e la Nomentana"<sup>11</sup>. Perché proprio lì?

La tradizione tardoantica legava il soggiorno di san Pietro a Roma a tre siti, tutti extraurbani (fig. 1): due notissimi, il Vaticano ed il tratto iniziale della Via Appia, e il terzo, effimero, situato appunto nell'odierno Quartiere Trieste, tra la Via Salaria e la Via Nomentana. Quest'ultima tradizione, scomparsa forse già nel VII secolo, appare per la prima volta nella metà del V secolo, l'età dell'oro delle *Passioni*, le descrizioni apocriefe della morte dei martiri. La *Passio Papiæ et Mauri* specifica che i due martiri furono sepolti *ad nymphas sancti Petri, ubi baptizabat* ("presso la fonte di san Pietro, dove battezzava"). Gli *Acta Liberii et Damasi* (*Le vite dei papi Liberio e Damaso*) dello scorcio del V secolo, altrettanto apocriefi, menzionano il nome di quel cimitero: *cymiterius Ostrianus, ubi Petrus apostolus baptizavit* ("il cimitero Ostriano, dove Pietro apostolo battezzò"), e la sua ubicazione *non longe* ("non lontano") dal cimitero sulla Via Salaria, oggi conosciuto come il cimitero di Priscilla. Lo stesso cimitero troviamo nell'*index oleorum* di uno dei papiri di Monza – in cui sono elencati gli olii prelevati dalle lampade dei sepolcri dei martiri romani dal presbitero Ioannes, per incarico della regina longobarda Teodelinda, al tempo di Gregorio Magno – come *sedes ubi prius sedit sanctus Petrus* ("la sede dove dapprima sedette san Pietro");

11] "W Ostrianum[...] stare hypogeum między Via Salaria a Nomentana".

qui *prius*, “dapprima”, è in contrapposizione al Vaticano menzionato nello stesso testo. Questo è tutto, salvo che i *Mirabilia urbis Romae*, molto più tardi, ingannevoli, ma spesso basati su ottime fonti, elencando i cimiteri romani menzionano il *cimiterium fontis sancti Petri* (“il cimitero del fonte di san Pietro”) dopo il cimitero di Sant’Agnese sulla Via Nomentana e prima di quello di Priscilla sulla Via Salaria.

Nella tarda antichità esisteva dunque una tradizione che localizzava la prima *cathedra* di san Pietro, cioè il luogo dove l’Apostolo avrebbe insegnato e battezzato all’inizio del suo soggiorno romano, in un cimitero a nord-est dell’Urbe, sulla Via Salaria o sulla Nomentana, che negli *Acta Liberii et Damasi* è chiamato *cymiterius Ostrianus* (correttamente: *coemeterium Ostrianum*). Come ho detto, dopo l’inizio del VII secolo i testi non menzionano più un centro di culto dell’Apostolo in questa regione, tranne la già citata notizia nei *Mirabilia*. La tradizione del culto di san Pietro nel quartiere fu risuscitata da De Rossi, il quale, sulla base dei testi summenzionati e della topografia dei cimiteri paleocristiani del quartiere, identificò l’*Ostrianum* con il cimitero sulla Via Nomentana, vicino al noto cimitero sotto la basilica di Sant’Agnese, che nelle iscrizioni trovate *in situ* è chiamato *coemeterium Maius* ed è menzionato anche nel *Martyrologium Hieronymianum* (*Martirologio Geronimiano*)<sup>12</sup>.

Sembrirebbe che tutto sia a posto: Sienkiewicz utilizzò nella sua narrazione i risultati delle più recenti scoperte topografiche e archeologiche. Eppure, proprio questo dettaglio fu la ragione della sua lettera al giornale “Słowo” del 31 luglio 1896, una risposta all’accusa d’aver commesso un errore, ripetuta dal giornale sulla base di una recensione italiana di *Quo vadis*. Cito qualche passo cominciando dall’inizio:

“Słowo”, in un breve articolo intitolato *Italiani su Sienkiewicz*, parlando della recensione di *Quo vadis* nella “Rassegna Nazionale”, dà la seguente notizia: “Secondo gli archeologi italiani l’autore ha commesso un anacronismo, introducendo i personaggi del romanzo dell’epoca di Nerone nel cimitero Ostriano, il quale sorse solo nel terzo secolo”. Il vostro cronista, parlando di questa recensione, complessivamente un inno laudatorio, con grande zelo solleva la sola obiezione ivi contenuta, aggiungendo per parte sua le parole “secondo gli archeologi italiani”. Ho la recensione in questione. Il suo autore italiano A.G. non cita nessun archeologo romano e parla solo di un anacronismo, senza citazioni. Se gli archeologi italiani dicano che il cimitero Ostriano è stato fondato nel terzo secolo d.C., non lo so, perché dopo aver finito il romanzo non porto

12] G. B. DE ROSSI, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome. A Companion for Students and Travellers* 1, Cromo-litografia pontificia, Roma 1864, pp. 189-191; *La cattedra di s. Pietro nel Vaticano e quella del cemetero Ostriano* (1), “Bullettino di archeologia cristiana”, 1867, pp. 33-47.

con me le loro opere. So solamente che una tale notizia getta ombre sull'accuratezza del mio lavoro e sarebbe giustificata solo se sulla questione del cimitero e della sua fondazione nel terzo secolo non ci fosse nessun dubbio. [...] Ripeto, non so e non mi ricordo quali archeologi datino il cimitero Ostriano al terzo secolo, so tuttavia che ci sono alcuni tra i più notevoli, il cui giudizio è totalmente diverso.<sup>13</sup>

Segue una lunga citazione, più o meno due terzi di tutta la lettera, dal secondo capitolo del libro di Dom Guéranger, *Sainte Cécile et la société romaine aux deux premiers siècles*<sup>14</sup>, che Sienkiewicz caratterizza come "un'opera anche troppo scientifica e sovraccarica di archeologia" (giustamente: l'ultimo libro del benedettino francese era un esempio emblematico dell'apologetica cattolica 'scientifica' del tempo, cioè una difesa fedele, fino ai minimi dettagli, di tutta la tradizione cattolica sulla prima Chiesa, rigorosamente sostenuta da recentissime scoperte storiche, filologiche e archeologiche, specialmente dalle ultime, puntualmente segnalate all'autore dal suo amico De Rossi). La parte essenziale della citazione è la conclusione: "Gli antichi itinerari dei pellegrini di Roma, i primi martirologi ed altri documenti indicano come usato per quello scopo un ipogeo situato nella campagna, tra la Via Nomentana e la Via Salaria, designato sotto il nome di cimitero *Ostrianium*"<sup>15</sup>.

E finalmente la conclusione di tutta la lettera:

È ciò che dicono sull'*Ostrianium* non solo gli archeologi e gli antichi documenti papirologici, ma anche ciò che pensa di quel luogo la Chiesa di Roma. Mi fermo

13] "Słowo" w No 161, w artykuliuku zatytułowanym *Włosi o Sienkiewczu*, mówiąc o zamieszczonej w "Rassegna Nazionale" recenzji *Quo vadis*, zamieszcza taką uwagę: «Zdaniem archeologów rzymskich, autor popełnił anachronizm, wprowadzając osoby z powieści w czasach Nerona do cmentarza ostriańskiego, który powstał dopiero w III stuleciu». Sprawozdawca wasz z wielką skwapliwością mówiąc o tej recenzji, będącej w całości jednym hymnem pochwalnym, podnosi zawarty w niej jedyny zarzut, dodając od siebie słowa "zdaniem archeologów rzymskich" etc. Recenzję tę mam. Włoski jej autor A. G. nie powołuje się na żadnych archeologów rzymskich i mówi tylko o anachronizmie bez cytat. Czy archeologowie rzymscy mówią, że cmentarz *Ostrianium* założony był w III-im wieku po Chrystusie, nie wiem, bo ich dzieł po ukończeniu powieści nie wożę ze sobą... Wiem tylko, że taka wzmianka rzuca cień na rzetelność mojej roboty i że byłaby usprawiedliwioną tylko wówczas, gdyby kwestia cmentarza i jego założenia w trzecim wieku nie przedstawiała żadnej wątpliwości. [...] Powtarzam, że nie wiem i nie pamiętam, którzy to archeologowie uważają cmentarz ostriański za założony w III wieku, wiem jednak, że są i tacy i to wcale niepośledni, którzy są całkowicie odmiennego zdania.

14] P. GUÉRANGER, *Sainte Cécile et la société romaine aux deux premiers siècles*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1874.

15] "Starożytne itineraria pielgrzymów rzymskich oraz pierwsi martyrologowie i inne dokumenta dowodzą, że wybrane zostało w tym celu hypogeum między drogą Nomentańską i Salariańską, które zwało się cmentarzem *Ostrianium*".

qui, perché credo di avere, come scrittore, il diritto di farlo. Volevo solamente far vedere ai lettori di *Quo vadis* fino a che punto anche i minimi particolari del mio lavoro possano essere sostenuti da prove; quanto il lavoro sia stato coscienzioso.<sup>16</sup>

Fin qui Sienkiewicz. Allora, l'obiezione del recensore della "Rassegna Nazionale", o piuttosto degli anonimi 'archeologi italiani', era giustificata o no? La risposta è: sì e no. Sì, perché l'esplorazione archeologica del *Coemeterium Maius* negli anni Sessanta dimostrò senza ogni dubbio che il cimitero sorse soltanto nel III secolo<sup>17</sup>. No – e adesso veniamo al punto cruciale – perché Sienkiewicz non identificò affatto l'*Ostrianum* con il *Coemeterium Maius* sulla Via Nomentana (come voleva De Rossi), ma con il cimitero di Priscilla sulla Via Salaria, più di un chilometro a ovest.

Guardiamo l'inizio del capitolo XVIII di *Quo vadis*, quando Vinicio, Chilone e Crotone partono per l'*Ostrianum* (fig. 2):

Pel Vicus Patricius [*scil.* l'odierna via Urbana], poi lungo il Viminale, verso l'antica porta dello stesso nome, sul largo dove poi sorsero le magnifiche Terme Diocleziane, rasente ai ruderi dell'Aggere Tulliano e quindi per vie addirittura deserte, arrivarono alla Nomentana, d'onde, piegando a sinistra verso la Via Salaria, furono in aperta campagna, ondulata, sabbiosa, interrotta, tratto tratto, dai sepolcreti. [...] Entrarono intanto in un'angusta gola fiancheggiata da greppi erti, ghiaiosi e cavalcata a un certo punto dall'arco di un acquedotto, in fondo alla quale videro un muro tutto rivestito di edera [...]. Era quello l'Ostriano.<sup>18</sup>

La localizzazione dell'*Ostrianum* sulla Via Nomentana è dunque impossibile: si può trattare solo di uno dei cimiteri cristiani sulla Via Salaria. La

16] "Oto co o Ostrianum mówią nie tylko archeolodzy i stare papyrusowe dokumenta, ale co mniema o tej miejscowości sam Kościół rzymski. Na tym poprzestaję, sądzę bowiem, że jako powieściopisarz mam prawo na tym poprzestać. Chodziło mi tylko o przekonanie czytelników Quo vadis, jak dalece nawet najdrobniejsze szczegóły pracy mej mogą być poparte dowodami; jak sama praca była sumienną".

17] U. M. FASOLA, *Le recenti scoperte agiografiche nel Coemeterium Maius*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", n. 28, 1954/55, pp. 75-79; *Natale Petri de cathedra e la memoria di San Pietro nella regione Salarario-Nomentana*, "Studi di Antichità Cristiana", n. 28, 1969, pp. 107-128.

18] "Szli przez Vicus Patricius, wzdłuż Wiminalu, do dawnej bramy Wiminalskiej, koło płaszczyzny, na której Dioklecjan wznosił później wspaniałe łaźnie. Minęli resztki muru Serwiusza Tuliusza i przez bardziej już puste miejsca doszli do drogi Nomentańskiej, tam zaś skręciwszy na lewo, ku Salaria, znaleźli się wśród wzgórz, pełnych kopalni piasku, a gdzieś tam i cmentarzy. [...] Weszli teraz w wąski wądoł, zamknięty z boku jakby dwoma okopami, nad którymi przerzucił się w jednym miejscu akwedukt. [...] i na końcu wąwozu ujrzeli mur, pokryty obficie [...] bluszczami. Byli w Ostrianum".

menzione di un acquedotto dimostra che l'autore aveva in mente quello di Priscilla sotto Villa Ada, il più lontano dalla città. L'acquedotto in questione è, ovviamente, l'Acqua Vergine (fig. 3), l'unico che abbia continuato a funzionare quasi ininterrottamente fino a oggi, costruito da Marco Agrippa. Raccoglieva l'acqua da un vasto sistema di vene acquifere all'ottavo miglio della Via Collatina; seguiva dapprima il percorso di questa via, ma nell'odierna area urbana compiva un grande arco, costeggiando via di Pietralata e da lì, attraversando l'area tra la Via Nomentana e la Via Salaria, raggiungeva l'attuale Villa Ada, per piegare quindi a sud, verso i Parioli, Villa Borghese, il Pincio e, infine, il Campo Marzio. Il suo percorso era sotterraneo su quasi tutta la lunghezza, tranne l'ultimo tratto che correva su archi nella zona del Campo Marzio. 'Quasi', perché anche nel tratto superiore, in qualche luogo molto basso bisognava servirsi di archi. L'ultimo di essi è appunto la vallata tra la Via Nomentana e la Via Salaria. Come tutti sappiamo, il terreno comincia a scendere subito dietro la basilica di Sant'Agnese, con il punto più basso presso via dei Giordani: è proprio lì che fino agli anni Venti del secolo scorso si potevano vedere le arcate dell'acquedotto, oggi coperte dall'edilizia urbana. Alla luce di questa indicazione il solo cimitero che possa essere l'*Ostrianum* di Sienkiewicz è quello di Priscilla (fig. 4).

Ora, questa identificazione aveva anch'essa un supporto archeologico. Nel 1889, quattro anni prima della lunga visita di Sienkiewicz a Roma, l'équipe di De Rossi trovò il probabile nucleo di questo cimitero: una cripta usata come luogo di sepolture, detta 'ipogeo degli Acilii' dai frammenti di sarcofagi marmorei dei membri della famiglia degli *Acilii Glabriones*, forse la più aristocratica della Roma imperiale, secondo la tradizione cristiana legata al cristianesimo già nella seconda metà del I secolo d.C.<sup>19</sup> Un decennio più tardi un membro dell'équipe di De Rossi, Orazio Marucchi, avrebbe investigato un altro ipogeo collegato a quello degli Acilii, scoperto nello stesso tempo ma momentaneamente lasciato inesplorato, identificando tutto il cimitero come l'*Ostrianum* sulla base di ben architettati bacini trovati lì e da lui interpretati come un battistero<sup>20</sup>. Ma anche prima della sua scoperta una cripta all'interno della 'regina delle catacombe' poteva parere un migliore candidato all'identificazione con il "cimitero dove battezzò san

19] G. B. DE ROSSI, *L'ipogeo degli Acilii Glabrioni nel cimitero di Priscilla*, "Bollettino di archeologia cristiana", 1888-1889, pp. 15-66; si veda anche *Priscilla e gli Acilii Glabrioni*, *ibi*, pp. 103-133.

20] O. MARUCCHI, *Di un antico battistero recentemente scoperto nel cimitero apostolico di Priscilla e della sua importanza storica*, "Nuovo bullettino di archeologia cristiana", 1901, pp. 71-111; *Ulteriori osservazioni sulla memoria della sede primitiva di s. Pietro*, *ibi*, pp. 277-290; *Nuovi scavi e nuovi studi nel cimitero di Priscilla*, "Nuovo bullettino di archeologia cristiana", 1902, pp. 217-232.

Pietro” della *Passione di Papia e Mauro* e con il “cimitero del fonte di san Pietro” dei *Mirabilia* (‘poteva parere’, perché ambedue i testi chiaramente distinguono questo cimitero da quello di Priscilla), tanto più che l’ipogeo stesso sembrava datare dal II, o forse anche dal I secolo. La datazione del *Coemeterium Maius* identificato con l’*Ostrianum* al III secolo portava inesorabilmente alla conclusione che la tradizione su questa ‘cattedra’ di san Pietro fosse stata una pia leggenda nata dopo il trionfo del cristianesimo. L’identificazione dell’*Ostrianum* con un cimitero che sembrava datare dai tempi degli apostoli era dunque qualcosa di più che solo un’altra ipotesi: era soprattutto una difesa della storicità della tradizione sull’attività pastorale di san Pietro nella regione Salario-Nomentana.

Ritornando alla risposta di Sienkiewicz all’obiezione avanzata dal recensore della “Rassegna Nazionale”, colpisce il fatto che l’uno e l’altro non si rendono conto che parlando di *Ostrianum* hanno in mente due siti differenti. Il recensore, rimproverando a Sienkiewicz l’anacronistica localizzazione della scena con san Pietro in un cimitero sorto nel III secolo, non si accorge che l’autore intende sotto il nome di *Ostrianum* il cimitero di Priscilla, e non il *Coemeterium Maius*. Sienkiewicz, sottolineando che non tutti gli archeologi romani datano l’*Ostrianum* al III secolo, non vede che le datazioni diverse degli specialisti risultano da identificazioni diverse, e difende la propria posizione citando Guéranger, morto quattordici anni prima della scoperta dell’ipogeo degli Acilii. Vedremo fra poco che il fraintendimento del cronista della “Rassegna Nazionale” è in realtà quello degli ‘archeologi italiani’ da lui menzionati, e anche chi con tutta probabilità si nasconde dietro questa denominazione. Per quanto riguarda Sienkiewicz, egli stesso nella lettera a “Słowo” ci fa capire la ragione del suo non essersi reso conto della differenza: egli era uno scrittore, non uno studioso, avendo terminato *Quo vadis* smise definitivamente di interessarsi della topografia e dell’archeologia della Roma antica. Scrive la sua lettera due anni dopo il ritorno da Roma e sei mesi dopo l’uscita del libro, da Zakopane nelle montagne polacche, dove, immerso nello studio della Polonia medievale, sta lavorando al suo futuro capolavoro *Krzyżacy (I cavalieri teutonici)*; ha dunque il diritto di non ricordarsi di tutti i dettagli di una questione particolare della topografia di Roma, una questione, certo, molto importante, ma appunto una delle tante che aveva affrontato – per scrupolo letterario – quando scriveva *Quo vadis*.

Peccato che Sienkiewicz non abbia scritto niente del genere mentre lavorava al romanzo, perché così ci avrebbe forse fatto sapere in quale maniera e da chi aveva appreso la notizia dell’ipotesi dell’identificazione dell’ipogeo degli Acilii con l’*Ostrianum*. Qui, siamo di fronte a un vero

e proprio mistero. L'ipogeo era stato scoperto e scavato nel 1889-1890, ma, come già detto, la sua identificazione con l'*Ostrianum* fu proposta da Marucchi solamente nel 1901, sette anni dopo la partenza di Sienkiewicz da Roma e cinque anni dopo l'uscita di *Quo vadis*. Abbiamo visto che nel 1896 gli 'archeologi italiani' citati dal recensore della "Rassegna Nazionale" conoscevano sempre solo l'identificazione di De Rossi; e Marucchi sosteneva la stessa identificazione anche più tardi, nell'edizione originale francese del suo *opus magnum*, *Le catacombe romane*<sup>21</sup> e nella sua famosa introduzione storico-archeologica alla seconda traduzione italiana di *Quo vadis* fatta da Enrico Salvadori, ambedue pubblicate nel 1900. Ancora più eloquente è un reportage nel settimanale di Varsavia "Tygodnik Ilustrowany" della fine del 1901, intitolato *Il cimitero Ostriano*, che parla di una visita al *Coemeterium Maius*, fatta probabilmente il 18 gennaio 1901 e guidata da Marucchi. Lo studioso sottolinea in esso che questo cimitero, fino a poco tempo prima quasi sconosciuto ed evitato dai visitatori, era recentemente diventato famoso grazie a *Quo vadis*, e aggiunge che anche se l'Apostolo sicuramente insegnava e battezzava lì, lo faceva all'aperto, perché il cimitero sotterraneo datava sicuramente da un tempo più tardo; Sienkiewicz, parlando di una cripta, avrebbe dunque commesso un piccolo anacronismo, del resto ammissibile in un romanzo. Lo stesso sbaglio riguardo alla localizzazione sienkiewicziana dell'*Ostrianum* (il *Coemeterium Maius* invece delle Catacombe di Priscilla) e lo stesso rimprovero fatto allo scrittore – quello d'aver commesso un anacronismo – suggeriscono decisamente che uno degli 'archeologi italiani' che il giornalista della "Rassegna Nazionale" citato da "Słowo" aveva in mente, fosse proprio Marucchi, il che, del resto, non dovrebbe stupire, se si considera che egli era allora la massima autorità sulle antichità cristiane a Roma. Ancora più significativo è il fatto che Marucchi difendeva pubblicamente l'identificazione dell'*Ostrianum* con il *Coemeterium Maius* ancora all'inizio dell'anno in cui presentò – in un articolo dotto e copiosamente documentato, pubblicato nel "Nuovo bullettino di archeologia cristiana", l'organo della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra – una nuova localizzazione di esso, la stessa di quella adottata sei anni prima da Sienkiewicz in *Quo vadis*.

A questo punto arriviamo al lato umoristico della storia. Nella seconda, aggiornata versione della sua introduzione storico-archeologica a *Quo vadis* Marucchi scrive a lungo sulla propria identificazione dell'*Ostrianum*,

21] O. MARUCCHI, *Itinéraire des catacombes romaines* (volume 2 di *Éléments d'archéologie chrétienne*), Desclée, Lefebvre & C., Paris-Rome 1900.



sottolineando quanto bene essa s'intoni alla tradizione letteraria sulla prima Roma cristiana e nello stesso tempo lealmente ricordando che nelle precedenti edizioni del romanzo aveva accettato l'opinione comune di allora sulla sua posizione sulla Via Nomentana, e aggiunge la nota seguente:

Il Sienkiewicz descrive magistralmente un'adunanza di cristiani presieduta dall'apostolo Pietro nell'Ostriano e pone questo cimitero sulla via Nomentana, perché quando egli scrisse tutti lo riconoscevano su questa via. Ma io non dubito che se egli conoscesse i nuovi studi fatti in proposito trasporterebbe quell'episodio sulla via Salaria nella villa degli Acilii Glabrones e quel bellissimo capitolo sarebbe anche più interessante.<sup>22</sup>

Come si può vedere, Marucchi non si rende conto che lo scrittore aveva già fatto il capitolo 'più interessante', avendo collocato l'episodio nel sito che Marucchi sta indicando, senza conoscere i nuovi studi di Marucchi sull'argomento. La nota citata, oltre a dimostrare ancora una volta la superficialità con cui Marucchi leggeva *Quo vadis* (la sua introduzione mostra abbondantemente fino a che punto egli sottovalutava l'erudizione e la diligenza di Sienkiewicz), esclude la possibilità che lo scrittore avesse accolto da lui l'ipotesi sull'identificazione dell'*Ostrianium* con l'ipogeo degli Acilii. In questo modo ritorniamo alla domanda principale: da chi Sienkiewicz conobbe questa ipotesi, da chi si lasciò convincere ad adottarla nel romanzo, se durante il suo soggiorno a Roma la sola identificazione in circolazione era quella di De Rossi, il più grande specialista di archeologia cristiana, colui che aveva risuscitato la tradizione e lo stesso nome di *Ostrianium*, e che era ancora in vita (un fattore di grandissima importanza nella Città Eterna, a quel tempo come oggi)?

La risposta più semplice, più conforme al rasoio di Ockham e più lusinghiera per l'orgoglio nazionale polacco, è che questa idea sia venuta indipendentemente alla mente dello stesso Sienkiewicz. Sfortunatamente, nel nostro caso il principio di economia è difficilmente applicabile. Oltre alla ovvia impossibilità di una tale intraprendenza topografico-archeologica da parte sua in generale, basta ricordare il suo *credo* in relazione al materiale storico nella lettera a "Słowo", dove sottolinea "fino a che punto anche i minimi particolari del [suo] lavoro possano essere sostenuti da prove" e afferma di avere, nel caso particolare dell'*Ostrianium*, come in tutti gli altri, seguito le opere degli archeologi romani. Dobbiamo dunque con rammarico

22] Cito da E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, Società Editrice Internazionale, Torino 1933, pp. XXIV-XXV, e p. XXV, n. 1.

scartare l'idea di Sienkiewicz-topografo della Roma antica e cercare altrove la fonte della sua posizione in materia.

Similmente si deve scartare la possibilità che egli abbia letto una notizia nella stampa quotidiana o ne abbia sentito parlare da qualche conoscente che non fosse archeologo. Lo stesso fatto che ancora all'inizio del 1901 tanto i profani quanto gli specialisti cercavano – contro le indicazioni topografiche precise dell'autore – il suo *Ostrianum* sulla Via Nomentana, mostra quanto fortemente l'identificazione di De Rossi fosse radicata nella coscienza comune del tempo. Questo, e l'insistenza di Sienkiewicz, nella lettera a “Słowo”, nell'affermare che la datazione alta, ‘apostolica’ dell'*Ostrianum* era difesa da “alcuni tra i più notevoli archeologi romani”, indicano che la fonte della sua identificazione di esso con l'ipogeo degli Acilii dev'essere stato uno specialista, o degli specialisti. E poiché sappiamo fuori d'ogni dubbio che una tale ipotesi è stata presentata per iscritto solamente nel 1901, il solo modo in cui Sienkiewicz poté conoscerla nel 1893-1894 dev'essere stato un rapporto personale con il primo autore di essa, senza dubbio un archeologo, con molta probabilità un archeologo cristiano, cioè uno dei discepoli di De Rossi.

Già nel 1893-1894, prima della fama mondiale raggiunta grazie al successo incredibile di *Quo vadis*, Sienkiewicz poteva avere facilmente accesso all'ambiente degli studiosi della Roma antica, specialmente di quella cristiana, tanto più che il suo cicerone era Siemiradzki, davanti al quale tutte le porte erano aperte. Penso che proprio durante quel soggiorno, raccogliendo materiale per *Quo vadis*, egli abbia fatto la conoscenza di uno dei collaboratori di De Rossi e sentito parlare da lui di una grandissima scoperta dalle implicazioni storiche difficilmente immaginabili, conveniente in modo ideale all'intreccio del romanzo da lui progettato. Una tale notizia dalla bocca di uno “tra i più notevoli archeologi romani”, avrebbe avuto per Sienkiewicz (scrittore, non specialista di topografia ed archeologia romana) un peso sufficiente per prevalere sull'opinione generalmente condivisa e sostenuta dall'autorità del vecchio maestro, tanto più che, come ho detto, la localizzazione dell'*Ostrianum* nel cimitero di Priscilla ‘salvava’ la tradizione del primo insegnamento di san Pietro a Roma.

L'identificazione di quel presunto informatore di Sienkiewicz è strettamente legata all'apparente punto debole della mia ipotesi: perché egli, cioè l'informatore, non divulgò la sua ricostruzione sotto il proprio nome? Alla fine della sua vita De Rossi aveva tre potenziali successori, tutti degni dell'appellativo “alcuni tra i più notevoli archeologi romani”: la nostra vecchia conoscenza Orazio Marucchi, Mariano Armellini e Henry (Enrico) Stevenson. Abbiamo visto che Marucchi non c'entra; restano Armellini e Stevenson. Ora, tutti e due morirono poco dopo la partenza di Sienkiewicz

da Roma, Armellini nel 1896 e Stevenson nel 1898. Come vediamo, tutto va benissimo: abbiamo trovato due archeologi di spicco, entrambi capaci d'ideare, sia pure come una ipotesi effimera, l'identificazione dell'*Ostrianum* con l'ipogeo degli Acilii e di dare notizia di essa allo scrittore (e anche di persuadere quest'ultimo ad adottarla nel suo romanzo), ed entrambi scomparsi prematuramente subito dopo l'uscita di *Quo vadis*; ciò spiegherebbe perché il primo a presentare questa identificazione al mondo scientifico in forma documentata sia stato il loro condiscipolo Marucchi, che ancora all'inizio del 1901 seguiva la vecchia teoria di De Rossi. Secondo me, è dunque tra questi due che dobbiamo cercare l'informatore, o l'informatore dell'informatore, di Sienkiewicz.

Comunque sia, il primo testo in cui troviamo l'identificazione della più antica memoria dell'Apostolo con l'ipogeo degli Acili, è appunto *Quo vadis*. Oggi sappiamo fuori d'ogni dubbio che questa identificazione era sbagliata<sup>23</sup>; ma per almeno un quarto di secolo – e fra i non specialisti ancora più a lungo, finché l'atteggiamento apologetico non scomparve definitivamente tra gli studiosi cattolici della Roma antica – questa ipotesi era altrettanto legittima e 'scientifica' quanto quella di De Rossi.

Anche in questo caso, dunque, non si può parlare di un errore da parte di Sienkiewicz. Ma a me sembra che l'aspetto più interessante e significativo dell'«affare *Ostrianum*» sia altrove. Pensando a *Quo vadis*, e agli altri romanzi storici, siamo abituati a percepire i rapporti tra le due parti, quella letteraria e quella scientifica, in un modo unidirezionale, con lo scrittore che si serve di idee già diffuse degli studiosi, per esempio, degli storici e degli archeologi, per arricchire il proprio romanzo; ma nel nostro caso, non abbiamo a che fare con un archeologo che influenza direttamente lo scrittore per divulgare le proprie idee? Me lo domando.

23] Si veda U. M. FASOLA, *Natale Petri de cathedra e la memoria di San Pietro...*, op. cit.

## SUMMARY

SIENKIEWICZ AND THE TOPOGRAPHY OF ANCIENT ROME.  
THE RIDDLE OF OSTRIANUM IN *QUO VADIS*

*Although in his letters Sienkiewicz quotes the landscapes of Rome as one of two impulses for writing Quo vadis (the other was his habit of perusing his favourite author, Tacitus, to keep up his Latin), the role of the City in the narrative and the sources of the author's vision thereof are among the novel's least studied aspects. There is no doubt that, having constructed his novel around an apocryphal legend set during Nero's reign, he strove to render accurately the realities of the epoch, including the topography of the ancient City, the knowledge of which had increased dramatically during the preceding half-a-century thanks to archaeological finds coming from scientific investigation and the frenetic building expansion of Rome as the capital of Italy. Sienkiewicz as a rule did not disclose his modern authorities: with regard to the professionals, all that we know is that he read some works of Rodolfo Lanciani, perhaps the greatest topographer of Rome of the day. The only glimpse at the eruditional aspect of his work is offered by his retort to a charge, repeated in the Polish weekly "Słowo" after unnamed Roman archaeologists, of having committed an anachronism by locating Saint Peter's first teaching in the cemetery founded in the 3rd century, in which he expressly stated that the 1st century dating of Ostrianum (the name of the site in one of the Late Antique texts) is supported by some Roman archaeologists of note as well. The opinion that Sienkiewicz adopted this unorthodox identification from its staunchest partisan, widely recognized as its author, De Rossi's pupil Orazio Marucchi, hurts against the fact that Marucchi still at the beginning of 1901, seven years after Sienkiewicz's departure from Rome and five years after the coming out of Quo vadis, not only defended the identification of Ostrianum with the Coemeterium Maius, but also was unaware that in the novel it is identified with the Cemetery of Priscilla (which suggests that he was the "Roman archaeologist" who accused Sienkiewicz of anachronism). There follows an attempt to find out who may have been Sienkiewicz's informant, or rather: who first identified Ostrianum with the Cemetery of Priscilla, and why this identification, included in Quo vadis published in 1896, was first put forward in a scholarly publication only in 1901, by the man who at the beginning of that year had still accepted the rival view.*

AMARE AL MODO DEI CLASSICI.  
ISPIRAZIONI ANTICHE PER LA  
RAPPRESENTAZIONE DELL'AMORE NEL  
*QUO VADIS* DI HENRYK SIENKIEWICZ

**H**ENRYK SIENKIEWICZ NEL SUO *QUO VADIS* È STATO CAPACE COME POCHI DI evocare l'antichità in modo suggestivo. Indubbiamente alle origini di questo successo si trovano gli studi approfonditi degli storici romani, in particolare Tacito e Svetonio, cui l'autore fa riferimento nella propria corrispondenza del periodo in cui lavorava alla stesura del romanzo<sup>1</sup>. Grazie a ciò gli riuscì di ricostruire meticolosamente nelle pagine del libro la topografia di Roma antica<sup>2</sup>, mentre i poeti antichi lo aiutarono a ricreare l'atmosfera, il fascino e la magia di quell'epoca<sup>3</sup>. L'intero *Quo vadis* in fondo è un viaggio attraverso i testi classici che riportano un mondo passato a nuova vita. E anche se Sienkiewicz non ha lasciato ai suoi lettori alcun indizio che li aiutasse a rintracciare i propri

- 
- 1] M. BOKSZCZANIN, *Odbicie "Quo vadis?" w listach Sienkiewicza*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, a cura di J. AXER in collaborazione con M. BOKSZCZANIN, OBTA UW, Warszawa 2002, pp. 243-248; *Antologia wypowiedzi Henryka Sienkiewicza o "Quo vadis" zaczerpniętych z jego korespondencji*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., pp. 249-329.
  - 2] A. ZIÓLKOWSKI, *Urbs Roma w "Quo vadis", czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzymu*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., pp. 13-57. Si veda anche il saggio di Adam Ziółkowski in questo stesso volume.
  - 3] E. SKWARA, *Letteratura antica in "Quo vadis"*, in: *"Quo vadis?" Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa. Ispirazioni – adattamenti – contesti*, a cura di M. WOŹNIAK, K. BIERNACKA-LICZNAR, Ponte Sisto, Roma 2016, pp. 24-31.

modelli, è facile intuire che traesse le sue idee dalla letteratura greca e latina<sup>4</sup>.

I classici ispirarono Sienkiewicz non solo nella creazione dell'immagine di Roma e della sua cultura materiale, ma anche nell'evocazione delle abitudini della vita quotidiana. L'aspetto più difficile per l'autore fu ricreare una situazione così effimera come l'amore, poiché esso doveva svolgersi all'interno della realtà antica ma senza assumere una forma mummificata, o pietrificata, incapace di scuotere il lettore. Sorge allora la domanda su come gli antichi percepissero questo sentimento e che cosa delle loro suggestioni abbia utilizzato Sienkiewicz.

### RAPPRESENTAZIONI DELL'AMORE

Nel canone della letteratura latina i testi principali a tema amoroso erano la commedia nota come *palliata*, rappresentata da Plauto e Terenzio, e la lirica amorosa di Catullo e degli elegiaci Tibullo, Propertio e Ovidio<sup>5</sup>. Ciò non significa affatto che altri autori classici non si siano accorti di Amore: esso è presente sia nei poemi filosofici di Lucrezio sia nell'*Eneide* di Virgilio e nelle tragedie di Seneca. Tuttavia solo la commedia e la lirica di argomento amoroso potevano fornire a Sienkiewicz un materiale sufficiente per diventare il modello per delle peripezie affettive e per le suppliche amorose, gli avvertimenti, le parole dolci, le dichiarazioni, le promesse e le confidenze<sup>6</sup>.

4] Cfr. J. AXER, *Lacina w "Quo vadis"*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., p. 59: "Nigdzie jednak nie osiąga to konkretności kryptocytatu, nie ma charakteru aluzji literackiej, nie zachęca do układania szmiliów. Żadne drugie dno nie kryje się za takimi nawiązaniem", E ancora (p. 65): "[...] jednocześnie zaś cały tekst nieodparcie kojarzy się wykształconemu czytelnikowi z lekturą łacińskich klasyków. Nikt dotychczas nie zdiagnozował w pełni, na czym polega tajemnica uzyskania tego efektu w powieści" ("l'intero testo nella mente del lettore colto si lega indissolubilmente alla letteratura dei classici latini. Nessuno ad oggi ha capito a fondo il modo misterioso in cui ottiene questo effetto nel romanzo"). "E tuttavia non si allude ad alcuna concreta criptocitazione, non c'è tratto di allusione letteraria, non invita a cercare simili. Nessun doppio fondo si cela sotto questi riferimenti").

5] Ruth Scodel e Anja Bettenworth hanno preso nota di un'intera lista di fonti di ispirazioni classiche, concentrandosi in particolare sugli storici. Dei poeti latini appaiono anche riferimenti a Giovenale e Marziale. Una volta viene citato Ovidio e i suoi *Amores* 1.5, ma quest'ultimo solo nel contesto della versione cinematografica di *Quo vadis* del 1951. Cfr. R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo vadis? Henryk Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden/Mass, 2009, pp. 59, 65.

6] È oggettivamente difficile indicare una commedia nella quale uno schiavo non elargisca buoni consigli a un giovane innamorato, o una ruffiana non insegni alla sua protetta come bisogna comportarsi in amore: si vedano ad es. Plauto, *Asinaria*, vv. 153-248 e Terenzio, *Eunuchus*, vv. 1-80.

Tanto la commedia quanto la lirica amorosa avevano creato una convenzione comune, stando alla quale la donna del cuore era per vari motivi irraggiungibile (la differenza di status sociale, il veto del padre o del tutore, l'apparizione di un rivale, l'assenza o la mancata disponibilità fisica, la mancanza di mezzi – in particolare finanziari – necessari a superare gli ostacoli). Tuttavia il giovane innamorato cadeva in una disperazione tale da portarlo a fare di tutto per conquistare la fanciulla. Il *topos* letterario che descrive la disponibilità ai sacrifici e al servizio prese il nome di *servitium amoris* – una forma di schiavitù amorosa che oltre alla disponibilità a ogni azione, in aggiunta appariva anche come una malattia, con tutta una serie di sintomi: dalla mancanza di appetito e di sonno fino alla febbre e ai brividi. La topica amorosa avvicinava volentieri i sacrifici compiuti dall'innamorato nel servizio al dio Amore a quelli dovuti a Marte, dio della guerra. Da qui la popolarità dell'accostamento per cui *militat omnis amans* (“ogni amante è come un soldato”: Ovidio, *Amores* 1.9.1), poiché *militiae species amor est* (“l'amore è una forma di milizia”: Ovidio, *Ars amatoria* 2.233).

In questo schema amoroso ricreato dalla commedia latina si può ritrovare senza particolari difficoltà il profilo della trama amorosa del *Quo vadis*. Vinicio è un soldato esperto, al servizio di Marte, ma con l'arrivo a Roma viene invischiato – per dirla con Ovidio – nel “campo della finezza e del sortilegio” di Amore (*mollia castra*, lett. “dolce campo militare”: *Ars* 2.236). Già dal principio la sua strada verso la felicità viene intralciata da tutti gli ostacoli conosciuti dalla *palliata*. Per prima cosa Petronio lo persuade che per via della differenza di status sociale tra lui e la sua amata è bene che la smetta di pensare al matrimonio: Ligia è a tutti gli effetti una principessa, ma è anche una barbara, figlia di un condottiero dei nemici Ligi. Petronio sottolinea in modo esemplare l'evidenza di questa *mésalliance* quando si rivolge a Vinicio con queste parole (QV III): “Calmati, o folle rampollo di consoli. Noi non trasciniamo in patria i prigionieri barbari incatenati al carro dei vincitori, per poi sposare le loro figlie!”<sup>7</sup>.

La mancata approvazione di Petronio ai piani matrimoniali di Vinicio sta alla base dell'idea per cui Nerone fa portare via Ligia dalla casa di Aulo Plauzio perché sia condotta al proprio palazzo. È in questo punto che appare nel romanzo il motivo del rivale, dal momento che l'imperatore è colpito dalle grazie della donna e potrebbe reclamarla per se stesso.

7] Nella versione italiana del presente articolo tutte le citazioni del romanzo sono tratte da H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, edizione italiana a cura di R. MAINARDI, Garzanti, Milano 1973 [N.d.T.].

Alla sola notizia che l'amata si trova nelle mani dell'imperatore Vinicio impallidisce (QV V):

Grosse gocce di sudore gli imperlavano la fronte. Il sangue, che per qualche istante era tutto affluito al suo cuore, ora gli salì al viso in una vampa di rossore. I suoi occhi fiammeggiavano, mentre assaliva Plauzio con domande concitate e sconnesse. Gelosia e rabbia lo pervadevano, scuotendolo con l'impeto di un uragano [...]. Ora quell'impulsività caratteristica della sua famiglia, lo premeva, senza alcun freno, e gli toglieva ogni lucidità.

Tale motivo viene presto abbandonato, non appena si viene a sapere che il trasferimento di Ligia sul Palatino non è che una parte dell'intrigo scaltramente pensato, il cui scopo è unire i due innamorati. Nerone, d'accordo con quanto stabilito, manda Ligia alla casa di Vinicio e sembra che l'intreccio amoroso si avvicini a un lieto fine. Tuttavia il rapimento di Ligia organizzato dai cristiani mette nuovamente i bastoni fra le ruote al felice congiungimento della coppia. Si presenta invece il motivo dell'assenza fisica, e dopo il ritrovamento dell'amata persino quello della mancata disponibilità per via del differente sistema di valori morali dei due amanti. Ligia è spaventata dai suoi stessi sentimenti (QV XXVI):

Sembrava a Licia che il pensiero di un altro amore – di un amore terreno – fosse di per sé un'offesa al Salvatore e alla fede cristiana; cosicché si sentì profondamente turbata e timorosa al pensiero del proprio avvenire. Suo malgrado Licia capiva che nel profondo dell'anima sua sorgevano altri desideri, nascevano altri sentimenti, diversi ed estranei all'amore per Cristo.

Anche Crispo alimenta i suoi timori rinfacciandole di aver offerto il cuore a "un servo dello spirito maligno". Dal canto suo Vinicio si rende conto di non poter (ancora) diventare cristiano, poiché è una religione che si scontra con tutto ciò in cui ha creduto finora. In merito a questa antinomia scrive così allo zio (QV XXVIII):

Quindi ti dico: io non so su quali principi i cristiani intendano regolare la loro vita, ma mi rendo conto che là dove s'infiltra la loro religione ivi finisce il dominio di Roma, ivi si sgretola tutta la nostra concezione del vivere, viene a mancare ogni distinzione tra vinto e vincitore, tra ricco e povero, tra signore e schiavo. Ivi la potenza di Cesare cessa di sussistere. E al suo posto regna il Cristo, in forza di una misericordia a noi del tutto sconosciuta, in base a una bontà che gli usi romani e di tutti gli uomini hanno finora ignorato [...]. I cristiani non si accontentano di un semplice consenso



superficiale. Bisogna essere intimamente compresi della verità della loro dottrina, e non serbare nel proprio animo una visione morale incerta o eterogenea. Ma gli Dei mi sono testimoni che ciò va ben oltre la mia capacità di comprensione. Capisci quello che voglio dire?

Nella mia natura c'è qualcosa che si ribella a una religione come questa. Se volessi esaltarla con le mie labbra e adeguarmi ai suoi precetti, il mio raziocinio mi direbbe che agisco soltanto per amore di Licia.

Quando invece l'ostacolo scompare, perché Vinicio si converte al cristianesimo (QV XXXIV), i due innamorati vengono nuovamente separati. Questa volta il giovane patrizio è tenuto ad accompagnare Nerone nel suo viaggio ad Anzio (QV XXXVI), dal quale comunque gli riesce a tornare per breve tempo a Roma. A spezzare quel fugace momento di felicità irrompono l'incendio della città (QV XLIV) e la conseguente persecuzione dei cristiani che è di nuovo motivo di separazione dei due innamorati. Questa volta sembra che né Petronio né Vinicio abbiano i mezzi per opporsi alla sfortuna. *L'arbiter* ha perso tutta la propria influenza su Nerone e Vinicio nemmeno per tutti i suoi averi riesce a salvare l'amata. E quando il destino della coppia sembra già segnato, inaspettatamente – come nelle migliori commedie – arriva il lieto fine.

I motivi di varia natura citati in precedenza, che si intrecciano come ostacoli lungo la strada per la felicità dei due innamorati, portano a chiedersi se Sienkiewicz abbia effettivamente attinto alla commedia latina. Una simile costruzione degli intrecci amorosi del resto si incontra in tutti gli altri suoi romanzi storici. Inoltre si tratta di convenzioni obbligate di tutta la letteratura europea – a iniziare dalla commedia (Molière, Shakespeare) passando per il romanzo storico (Walter Scott), per quello sentimentale (Jane Austen, Charlotte Brontë), per quello di avventura (Alexandre Dumas) fino alla poesia amorosa (Byron). Bisogna tuttavia ricordare che questi generi hanno radici molto profonde nella cultura greco-latina e che si tratta di un legame mai spezzato. Il romanzo moderno inoltre è erede in linea diretta di quello antico che a sua volta prendeva i propri *topoi* dalla commedia. Non c'è dunque alcun dubbio che si possano intravedere nel *Quo vadis* dei motivi antichi. Sorge invece la domanda se Sienkiewicz conoscesse questi temi dalle sue letture latine o li avesse usati in modo inconsapevole attingendo da questo ricco repertorio di intrecci amorosi.

Sicuramente era entrato in contatto con Plauto e Terenzio durante gli studi alla *Szkoła Główna* a Varsavia, dove allora insegnava grammatica latina e storia della letteratura latina il latinista Jan Wolfram, con il quale Sienkiewicz ebbe modo di leggere non solo le letture canoniche

come Virgilio, Cicerone o Orazio, ma anche i testi di Tacito, risalenti a un'epoca ben più tarda<sup>8</sup>. Se tra le opere classiche lette dallo scrittore si trovavano anche testi del periodo imperiale, è legittimo supporre che ci fosse posto anche per il latino arcaico, vale a dire per la commedia. Una tale supposizione è ulteriormente confermata dal fatto che Wolfram in prima persona aveva tradotto sia opere di Plauto<sup>9</sup> che di Terenzio<sup>10</sup>. Per la verità la pubblicazione di queste traduzioni ebbe luogo solo dopo che Sienkiewicz aveva finito gli studi, ma spesso approfondite ricerche precedono simili pubblicazioni, non è dunque escluso che di entrambi i commediografi Wolfram parlasse durante le proprie lezioni. Dalle lettere di Sienkiewicz si evince che lo scrittore continuava a leggere i classici in traduzione anche in età matura<sup>11</sup>. A ogni modo, che abbia letto o meno in traduzione Plauto e Terenzio, nel testo del *Quo vadis* si possono rintracciare le testimonianze della lettura di questi due commediografi, specie di quello più recente.

Raccontando a Petronio i propri sentimenti per Ligia Vinicio afferma che nulla vuole se non lei (QV I): le sue parole ricordano quelle dell'innamorato Panfilo della commedia *Andria* di Terenzio: anch'egli "voleva solo Filomena" (Terenzio, *Andria*, v. 306).

Poi quando durante uno scontro dialettico Petronio si dimostra superiore a Vestino, dando una risposta sagace, Nerone apostrofa il senatore beffato con *habet!*, ovvero "ha", "le ha prese", "beccato". Era un'esclamazione con la quale gli spettatori dell'arena accompagnavano il colpo decisivo da parte di un gladiatore. Di queste stesse parole e – cosa più importante – del medesimo significato metaforico si serve Simo nell'*Andria* quando racconta al figlio della paura che gli aveva fatto una cortigiana (Terenzio, *Andria*, v. 83).

Sienkiewicz fa gridare a una folla inferocita varie ingiurie nei confronti di Nerone, una delle quali è *sannio* (QV XLIII), che in latino significa "pagliaccio". Questa accezione appare anche in Cicerone (*De oratore* 2.251;

8] B. BRZUSKA, *Studia klasyczne Henryka Sienkiewicza w Szkole Głównej Warszawskiej*, in: *W kręgu "Quo vadis"*, a cura di R. KOTOWSKI e J. MIZIOLEK, Kielce 2017, p. 14.

9] *Komedye Plauta. Aulularia – Mostellaria – Trinummus – Capteivei*, trad. in polacco di J. WOLFRAM, Poznań 1873.

10] *Publiusz Terencjusz, Komedye Niewiasta z Andros i Eunuch*, trad. in polacco di J. WOLFRAM, Warszawa 1885.

11] Nelle lettere a Jadwiga Janczewska del 15 e del 29 dicembre 1887, Sienkiewicz ricorda la lettura dell'edizione completa delle opere di Eschilo e Sofocle e dichiara di non apprezzarle; B. BRZUSKA, op. cit., p. 14; H. SIENKIEWICZ, *Listy*, con l'introduzione e biografie dei destinatari a cura di J. KRZYŻANOWSKI, cura delle lettere e delle note di M. BOKSZCZANIN, Warszawa 1977, pp. 490-491.

*Epistulae ad familiares* 9.16.10), ed è anche il nome dato da Terenzio al personaggio di colore nell'opera *Adelphoe*<sup>12</sup>.

Per volontà del romanziere, Vinicio, correndo agitato verso la casa di Petronio con la terribile notizia del trasferimento di Ligia sul Palatino, urta dei passanti per la strada (QV V). Si comporta in questo come un tipico schiavo della commedia, che va di fretta dal suo padrone portandogli una notizia tragica (Terenzio, *Andria*, vv. 338-345; *Adelphoe*, vv. 305-330).

Quando invece Vinicio si sforza di essere gentile e cordiale con i suoi schiavi si comporta come Demea degli *Adelphoe*. Entrambi i protagonisti, sia quello del romanzo (QV XXVIII), sia quello della commedia (*Adelphoe*, vv. 882-898), invece di limitarsi a dare ordini dialogano con i propri schiavi, genere di cortesia di solito riservato agli uomini liberi; inoltre si rivolgono loro chiamandoli per nome, segno di simpatia e di rispetto. Per finire, si interessano delle loro vite e questa premura evidenzia una umanità fuori dal comune da parte del padrone.

Le somiglianze tra la commedia latina e il romanzo di Sienkiewicz si limitano comunque a dettagli, piccoli gesti, precise circostanze d'uso in casi specifici. Queste singole testimonianze di lettura non creano alcuna unità d'intenti superiore. I debiti sarebbero più evidenti se Sienkiewicz si fosse servito del linguaggio di Plauto o Terenzio nel descrivere i sentimenti. Il problema tuttavia sta nel fatto che i commediografi evitavano le scene d'amore e nelle loro opere molto raramente si giungeva all'incontro degli amanti. Le commedie parlavano sì di sentimenti, ma soprattutto degli equivoci legati al superamento degli ostacoli che si trovano sulla strada dei due innamorati. Le scene d'amore non erano quindi un ingrediente indispensabile dell'intrigo.

Dunque Sienkiewicz, anche volendo, non avrebbe trovato nelle commedie un modello per la lingua amorosa. Se non è stata la commedia, qualche altra opera antica dev'essergli venuta in aiuto.

## LA LINGUA DELL'AMORE

L'intero spettro di tutte le convenzioni create e utilizzate dalla commedia e dalla lirica per la raffigurazione dell'amore è sintetizzato dal poema

12] Il nome di questo personaggio che nella commedia interpretava il lenone e faceva la parte del cattivo, poteva essere letto anche come un antroponimo greco, in tal caso assumeva come significato "pene", cfr. E. SKWARA, *Komedia według Terencjusza*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Warszawa-Toruń 2016, p. 377.

didascalico di Ovidio *Ars amatoria*<sup>13</sup>. Secondo l'opinione comune non si tratta di un vero manuale istruttorio per gli adepti dell'arte di Amore, ma di un poema umoristico che descrive le abitudini vigenti a Roma all'epoca: insegna la grazia, la nobiltà del portamento e le buone maniere.

Sembra che proprio quest'opera<sup>14</sup> sia stata d'aiuto a Sienkiewicz per ricreare l'atmosfera amorosa nel *Quo vadis*, visto che i protagonisti del romanzo parlando tra di loro ricorrono indubbiamente alla lingua dei poeti latini<sup>15</sup>.

Non è difficile indovinare come il più fedele allievo di Ovidio nel *Quo vadis* sia l'*arbiter elegantiarum* Petronio. È lui a impartire consigli e suggerimenti che sembrano provenire direttamente dall'*Ars amatoria*. Nella maggior parte dei casi questi riguardano il *savoir-vivre* e sono indirizzati a Vinicio, per il quale lo zio diventa lo stesso tipo di precettore che Ovidio ambiva a essere per il suo lettore. Sia Petronio che Ovidio prima di tutto sottolineano che l'amore è un'arte, che va studiata al pari di quella della guerra. L'*arbiter* in una lettera a Marco Vinicio scrive così (QV XV): "Amare non basta: bisogna saper amare e saper insegnare l'amore a una fanciulla".

E conclude con le parole di monito: "Dammi notizie della tua salute e del tuo amore. E impara, ed insegna, ad amare. Vale!"

Questi suggerimenti e il modo di inserirli nelle lettere ricordano i primi e gli ultimi versi dell'*Ars amatoria*. All'inizio (*Ars*, vv. 1.1-4) Ovidio consiglia ai lettori di leggere la propria opera e dopo, una volta che grazie a essa avranno acquisito la conoscenza necessaria, di amare secondo le indicazioni del maestro. Alla fine del secondo libro, destinato agli uomini, e del terzo, pensato per le donne, Ovidio chiede ai lettori di non dimenticare di citare

13] E. SKWARA, *Nauczyciel miłości*, in: OWIDIUSZ, *Sztuka kochania*, introduzione e note a cura di E. SKWARA, Prószyński i S-ka, Wrocław 2016, pp. 32-33.

14] H. SIENKIEWICZ, *Listy*, op. cit., pp. 304, 309, 314. Sienkiewicz nelle proprie lettere fa riferimenti vaghi alla lettura di Ovidio in originale; vedi B. BRZUSKA, op. cit., p. 1.

15] W. OKOŃ, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i "Quo vadis?"*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., p. 173, nota che "Sienkiewicz [...] nigdy nie posunął się w swych utworach tak daleko, jednak niekiedy i jego ponosiła nadmiernie antyczna twórcza wena, szczególnie w partiach dialogów miłosnych wypowiedzianych przez niektórych starożytnych bohaterów i bohaterki" ("Sienkiewicz nelle sue opere [...] non si è mai spinto così lontano, tuttavia anch'egli a volte ha ceduto, soprattutto nelle parti dei dialoghi amorosi dei protagonisti antichi, a una vena creativa eccessivamente antica". Ma M. SZYMAŃSKI, "Quo vadis" w wersji dla Rzymian. Wstęp do przekładu, in: *Z Rzymu do Rzymu*, op. cit., p. 68, sostiene che questa sensazione è causata da un linguaggio colmo di immagini e metafore riservate alla poesia nella percezione dei latini. Così dunque: "Okazuje się więc, że z punktu widzenia Rzymianina Sienkiewicz [...] nie zdając sobie z tego sprawy, przemawia wierszem" ("Risulta quindi che dal punto di vista di un romano antico Sienkiewicz, senza redersene conto, parla in versi").

chi è stato il loro mastro. Suggestisce due volte la frase *Naso magister erat* (“il mio Maestro è stato Ovidio”: *Ars*, vv. 2.744 e 3.812).

Ad assumere il ruolo del maestro nel romanzo è Petronio, poiché è egli stesso che ricorda a Marco come deve trattare l’amata. Lo avverte di essere delicato e di non avere fretta in amore, di tenere il giusto comportamento nel conquistare la benevolenza della ragazza e infine lo invita persino a fare delle false promesse se esse possono assicurare il successo in amore (QV X):

Non essere così precipitoso, e soprattutto ricordati che il buon vino va bevuto lentamente. Sappi che il desiderio dà piacere, ma un piacere anche maggiore nasce dall’essere desiderati.

[...]

Cerca di conquistarti la sua fiducia. Mostrati longanime con lei e cerca di allietarne l’umore.

[...]

Semmai, giurale che la restiturai a Pomponia, poi spetterà a te fare in modo che la mattina dopo ella preferisca restare, anziché far ritorno alla casa di Plauzio.

Petronio fa ad uso di Vinicio un compendio degli insegnamenti di Ovidio, il quale parimenti indicava come in amore non andasse rincorso il piacere, ma si dovesse invece indugiare a gustarlo lentamente (*Ars*, vv. 2.717-718). Il poeta latino ha impartito molti insegnamenti precisi da seguire per ispirare fiducia. Per prima cosa suggeriva la dolcezza del comportamento, sostenendo che con il tatto si accattiva il cuore mentre l’asprezza desta solo avversione (*Ars*, vv. 2.145-146); per questo motivo esortava a fare complimenti e lusinghe (*Ars*, vv. 2.152, 159), ad accondiscendere agli umori della donna amata e a esaudire qualunque suo desiderio (*Ars*, vv. 2.197-208) e a fare regali che avrebbero dimostrato che ella era sempre presente nel pensiero dell’amante (*Ars*, vv. 2.261-270). Inoltre invitava a fare delle promesse e a non temere le pene per lo spergiuro dal momento che gli dèi, e Giove in particolare, perdonano le bugie per amore (*Ars*, vv. 2.631-636).

Petronio si muove alla perfezione anche nel vario genere di strategie della seduzione. Mentre invita Vinicio a unirsi a lui per la cena da Crisotemide afferma (QV III): “Se ella comincerà a civettare con te e a tracciare lettere sulla tavola con le dita intinte nel vino, ti dico sin d’ora che non sono geloso”.

L’*arbiter* qui fa riferimento inequivocabile ai consigli di Ovidio che osservava come si potesse dichiarare i propri sentimenti anche scrivendo sulla tavola con il vino (*Ars*, vv. 1.571-572). Il delinearci di quelle magiche lettere (AMO) diventa allora una dichiarazione d’amore.

Le accortezze, i commenti, le osservazioni sul tema della natura umana contenute nell'*Ars amatoria* dovevano essere ben note a Petronio, dal momento che egli fa riferimento a esse anche in situazioni del tutto slegate da amore e seduzione. Per esempio quando, durante un convito discute con Nerone della bellezza di Ligia e, riprendendo le parole del suo commensale che la definisce come “troppo stretta di fianchi”, si riserva di dire che è difficile dedurre la figura intera di una persona distesa (QV VII). Di sicuro aveva in mente la lezione di Ovidio diretta alle donne basse, alle quali Ovidio consigliava di mostrarsi all'amato in posizione supina poiché in quella circostanza è più difficile individuare esattamente l'altezza (*Ars*, vv. 3.263-266).

Benché Vinicio nell'ambito dell'arte d'amare sia di fatto allievo dello zio, sembra che abbia approfondito i consigli di Ovidio anche da solo. Già durante il primo banchetto da Nerone si rivolge a Ligia seguendo le regole suggerite dal poeta (QV VII): “Premi le tue labbra su questa coppa, e dopo io vi poserò le mie nello stesso punto...”.

Il motivo di prendere il calice dalle mani dell'amata e apporre le labbra dove un attimo prima si erano poggiate quelle di lei apparteneva al novero dei *topoi* più popolari nella poesia latina. Lo utilizzava già addirittura il commediografo arcaico Plauto (*Asinaria*, vv. 771-772), e, molto più tardi, Giovenale (vv. 5.127-129). Lo stesso Ovidio se ne era servito nelle elegie amorose (*Amores*, vv. 1.4.31-32) per poi riprenderlo nell'*Ars amatoria* come consiglio indirizzato ai giovani (*Ars*, vv. 1.575-576).

Sembra tuttavia che Sienkiewicz attingesse più volentieri al poema di Ovidio sull'amore. Lo dimostrano anche altri concetti inseriti nel *Quo vadis*, ad esempio quando presenta Vinicio come un uomo pronto a farsi servo di Ligia (QV XVI): “Sentiva che dovendo scegliere tra farsi egli stesso suo schiavo o non rivederla mai più, preferiva accettare la prospettiva del proprio eterno servaggio.”

Tale condotta era realizzazione diretta degli insegnamenti di Ovidio che raccomandava all'innamorato di porsi nel ruolo di servizio per conquistare l'amore della donna. Tra le azioni dettagliatamente descritte e indicate allo “schiavo” il poeta elenca: tenere l'ombrello sulla testa dell'amata in un giorno di sole, farle strada nella folla, metterle e toglierle i sandali, tenerle lo specchio e anche uscire di notte con una torcia per favorirle il ritorno a casa (*Ars*, vv. 2.209-216, 227-228). Tutti questi obblighi erano dovere di uno schiavo e disonoravano un cittadino romano, specialmente se di alto rango. Il solo pensiero che Vinicio, condottiero delle legioni coperto d'onore, potesse asservirsi a questa barbara doveva dimostrare un sentimento molto forte... e la conoscenza del *topos* noto come *servitium amoris*.

Nella convenzione di Ovidio della “schiavitù d’amore” prende forma anche la scena in cui Vinicio decide di liberare i suoi schiavi. Informa Ligia della sua decisione con una lettera (QV XXXV):

[...] coloro che da vent’anni ad oggi hanno prestato i loro servigi nella casa, domani stesso verranno affrancati dal pretore. Penso, mia carissima, che tu debba approvare queste mie azioni, le quali mi paiono in conformità con la dolce fede da te professata. Ed io ho fatto tutto questo per te. Domani dirò loro che debbono a te la loro liberazione, affinché essi ti siano riconoscenti ed esaltino il tuo nome. Io invece mi faccio tuo schiavo, o schiavo della felicità, e volesse Dio che mai venisse il giorno della mia liberazione.

Probabilmente è l’*Ars amatoria* che suggerisce a Vinicio l’idea di comunicare la decisione ai suoi schiavi come risultato dell’influenza che Ligia ha su di lui. Ovidio del resto suggerisce di fare cose già pianificate in modo che sembrino decisioni prese su precisa richiesta dell’amata, cosa che secondo il poeta è il modo migliore per conquistare il cuore della fanciulla. E come esempio per antonomasia usa quello... della liberazione degli schiavi. La differenza sta nel fatto che secondo Ovidio gli schiavi (incoraggiati dal padrone) dovrebbero essi stessi andare dalla giovane per intercedere per lui. Ma quando l’uomo innamorato si piega alla preghiera e adempie il servizio, di per se stesso dà alla sua dama dimostrazione di sottomettersi ai suoi desideri (*Ars*, vv. 2.287-294).

L’*Ars amatoria* del resto non è d’aiuto a Sienkiewicz solo nella formulazione di Vinicio come amante e nella creazione dell’atmosfera, ma gli suggerisce anche idee che lo aiuteranno a restituire la vita quotidiana dell’epoca.

Quando Sienkiewicz fa riferimento al popolare gioco da tavolo *scripta duodecim* (QV XIX e LX), allude infatti alla lista dei giochi di società consigliati da Ovidio, tra i quali appare proprio questo gioco, per altro simile all’odierno backgammon (*Ars*, vv. 3.363-364).

In un altro momento l’autore veste Eunice con una *Coa vestis*, una veste viola trasparente attraverso la quale si intravede il suo corpo (QV LI). Questo tessuto insolitamente leggero, sottile e delicato, paragonabile alla più tarda seta, veniva lavorato sull’isola di Cos e ne siamo a conoscenza proprio grazie all’*Ars amatoria*, dal momento che Ovidio annovera questa tra le altre vesti attraenti con le quali una donna può mostrarsi al proprio innamorato (*Ars*, v. 2.298).

In un altro punto del romanzo, quando Vinicio decide di non volere più Ligia nel proprio cuore e di dimenticarsi di lei per sempre, si reca presso il

tempio di Diana ad Ariccia. Sienkiewicz descrive così la visita a questo tempio (QV 235): “Col facile pretesto di recare offerte votive al tempio di Giunone a Lanuvio o a quello di Diana ad Ariccia, le giovani donne di Roma lasciavano le loro case in città per ricercare svaghi e piacevoli incontri in campagna”.

Il santuario, che si trova lungo la Via Appia a circa 17 chilometri a sud di Roma, era famoso per il culto della dea, alla quale veniva recato saluto durante le celebrazioni solenni. Ricorda questa tradizione Properzio (vv. 2.32.9-10), ma anche Ovidio annovera il tempio di Diana ad Ariccia tra i luoghi ideali per nuovi incontri (*Ars* vv. 1.259-262). Sienkiewicz era ben consapevole del significato di questo pellegrinaggio al santuario alla dea e per questo motivo ha inviato proprio lì Vinicio bramoso di nuovi amori. Non stupisce che l'effetto di questa gita fosse stato il fugace flirt con Crisotemide.

Se volessimo indicare con precisione una fonte di ispirazione per Sienkiewicz, dovremmo ripetere dunque ancora una volta le parole dello stesso Ovidio: *Naso magister erat*.

Lo scrittore non è stato però un banale imitatore che si è servito di idee del grande poeta, ma piuttosto un suo allievo che con grande talento e fantasia è riuscito a ricreare sulla base di un testo latino la sua visione dell'amore nell'antica Roma.

#### SUMMARY

#### TO LOVE LIKE THE ANCIENTS. ANCIENT INSPIRATIONS IN THE PORTRAYAL OF LOVE IN *QUO VADIS* BY HENRYK SIENKIEWICZ

*Henryk Sienkiewicz in his most famous novel was deeply inspired by the literature of ancient Greeks and Romans – Suetonius and Tacitus are responsible for the historical background, quotations from Homer, Anacreon or even Horace give it an ancient credibility. Latin and Greek literature served the writer not only to present Rome and its culture, but was also an inspiration for the way in which he created his vision of love. Sienkiewicz used models created by Roman comedy, called palliata, and by Latin love poetry. Ligia's inaccessibility and all the obstacles put in front of the young lovers are a typical scheme found in palliata, Vinicius' devotion and his readiness to sacrifice all remind one of the servitium amoris literary trope. Sienkiewicz imitates plot ideas of Roman comedy and love poetry, but also borrows the language used to describe love and lovers. The protagonists speak with the tongue of Ovid, and Petronius even plays a role of the teacher of love. Plautus and Terence gave Sienkiewicz the models to construct love-filled plots and Roman love poets taught him the language of affection.*



## QUO VADIS: LE FOLLE E I DIVERTIMENTI. IL ROMANZO DI HENRYK SIENKIEWICZ COME TESTIMONIANZA SULLE MASSE E SUGLI SPETTACOLI PER LE MASSE

QUANDO CONSIDERIAMO LA QUESTIONE DELLA CULTURA DI MASSA, DELLA SOCIETÀ di massa o delle masse in generale nel contesto dell'opera di Henryk Sienkiewicz, si impongono come ovvio punto di partenza i temi legati alla circolazione dei suoi testi (che ebbero una diffusione immensa e difficilmente misurabile, soprattutto in Polonia) e alle trasposizioni delle sue opere in altri *media* insieme a tutte le pratiche di massificazione utilizzate durante queste trasposizioni – che per *Quo vadis* naturalmente sono state numerose.

Nel presente articolo vorrei proporre un nuovo approccio alla questione “*Quo vadis* e la cultura di massa”: tenterò di presentare il romanzo come una testimonianza sulle masse, sulle relazioni tra le masse e le élite e sulla nascente cultura a uso delle masse.

La seconda metà del XIX secolo fu un periodo di intensa trasformazione: basti pensare ai fenomeni dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione intensiva, dell'immigrazione interna dalle campagne verso le città, della meccanizzazione del lavoro, della spersonalizzazione dei rapporti umani; e questa ovviamente non è una lista esauriente<sup>1</sup>.

Henryk Sienkiewicz da una parte era un uomo del suo tempo, aveva viaggiato per vari continenti, era uno scrittore professionista che pubblicava

---

1] Per un'analisi di questi fenomeni in territorio polacco si veda A. CHWALBA, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, pp. 86-88.

le sue opere innanzitutto in forma di feuilleton, una celebrità attenta alla propria fama e al proprio status sociale. Dall'altra parte, invece, come autore di quella *Trilogia* che aveva rianimato il mito del ceto nobiliare nella cultura polacca e aveva avuto su quest'ultima un'influenza impressionante, aveva confortato i cuori polacchi con visioni di tempi passati.

Allo stesso modo di molti intellettuali della sua generazione (tanto polacchi quanto europei: ricordiamo che nel 1895 fu dato alle stampe *Psicologia delle folle* di Gustave Le Bon), l'autore della *Trilogia* trattava le masse con una grande dose di diffidenza e temeva il loro apporto alla realtà. Come molti autori polacchi della generazione positivista fu molto critico nei confronti delle rivoluzioni degli anni 1905-1907, prima manifestazione della potenza dei movimenti politici di massa nei territori polacchi. A più riprese affermò di non capirne l'essenza<sup>2</sup>.

Per quanto l'antica Roma e l'ultima decade del XIX secolo siano separate da un'enorme distanza temporale, la visione ricostruita nel *Quo vadis* è stata creata sulla base delle istanze del tempo e del contesto sociale in cui il romanzo fu scritto, rispecchiando le preoccupazioni e le convinzioni della fine del XIX secolo.

Non intendo dire con questo che *Quo vadis* sia una testimonianza consapevole delle masse e della cultura di massa, probabilmente si tratta perlopiù di "scene splendide e terribili" (come scrisse Sienkiewicz stesso in una lettera alla Janczewska<sup>3</sup>) e anche, come ha sottolineato uno studioso contemporaneo, "di variazioni sul classico e vecchio tema della critica conservatrice rispetto alla decadenza morale"<sup>4</sup>. Nonostante ciò ritengo che valga la pena affrontare questo tema poiché si inserisce in maniera interessante nel contesto dell'epoca e si confronta con le idee espresse dall'autore in altri testi.

## LA CITTÀ E IL POPOLO

Nel romanzo le masse vengono evocate sorprendentemente spesso, denominate come il popolo o cittadini romani, folla (o anche folle), più raramente come marmaglia, plebe o popolino. Paradossalmente, il romanzo

2] In merito alle reazioni al romanzo *Wiry* sulla rivoluzione del 1905, si veda T. BUJNICKI "Wiry" *Sienkiewicza. Rewolucja oczach dekadenta i pozytywisty*, in: *Rewolucja lat 1905-1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, a cura di K. STĘPNIK, M. GABRYŚ, Wyd. UMCS, Lublin, 2005, pp. 11-12.

3] Lettera a Jadwiga Janczewska, non datata, in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, a cura di M. BOKSZCZANIN, II.3, PIW, Warszawa 1996, p. 168.

4] D. GAWIN, *Neron – artysta awangardowy*, in: *Sienkiewicz dzisiaj. Esej o twórczości autora Trylogii*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, p. 222.

ambientato ai tempi di Nerone contiene una quantità di descrizioni delle folle e di riflessioni sull'attività delle masse significativamente maggiore rispetto a un'opera dedicata alla rivoluzione del 1905 quale è il romanzo *Wiry* [Gorghi].

Le masse abitano la città, un moloch potente e decadente:

Roma nel romanzo di Sienkiewicz è al contempo una città meravigliosa e terribile [...] è piuttosto un elemento naturale, il sinonimo di un concetto di civiltà ormai più che maturo, assieme abbastanza forte per sopravvivere ma ormai privo di forza creatrice.<sup>5</sup>

È pervasa dal brulicare di gente anonima:

Non era facile trovare una persona a Roma anche con le indicazioni più precise. (QV 202)<sup>6</sup>

Erano veri e propri alveari troppo alti e troppo stretti, pieni di stanzette e di alcove, nelle quali si annidava una popolazione povera e numerosa. Nella città dove *molte strade erano senza nome tali case non avevano numero*; i proprietari affidavano la riscossione della pigione agli schiavi, che però non obbligati dalla autorità civica a denunciare i nomi degli inquilini talvolta non li conoscevano. (QV 191)<sup>7</sup>

Osserviamo la prima vera scena con la partecipazione del popolo romano:

La conversazione fu, a questo punto, interrotta, poiché entravano in strade movimentate e piene di rumori. Dal *Vicus Apollinis* svoltarono nel Foro Romano, dove nei giorni di bel tempo, si affollava, prima del tramonto del sole, *la gente oziosa*, per passeggiare sotto i portici, raccontare e ascoltare le novità, osservare gli uomini celebri, che passavano nelle loro lettighe, ed anche per sostare dinanzi alle botteghe degli orefici, dei librai, dei cambiavalute [...]. (QV 19)

5] *Ibidem*.

6] E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis? Per deserti e per foreste. Premio Nobel 1905*, traduzioni di M. CZUBEK-GRASSI e E. BAZZARELLI (*Quo vadis?*) e G. GROMSKA (*Per deserti e per foreste*), UTET, Torino, 1978, p. 202. Nelle citazioni in italiano nel testo si indicano le pagine di questa edizione. (N.d.T.). Tutti i corsivi sono di chi scrive. ("Odnaleźć kogoś w Rzymie nie było łatwo nawet przy najlepszych wskazówkach": H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, PIW, Warszawa 1987, p. 196. Nelle citazioni in lingua originale in nota si indicano le pagine di questa edizione).

7] "Były to prawdziwe ule, zbyt wysokie i zbyt wąskie, pełne komórek i zakamarków, w których gnieździła się ludność uboga, a zarazem nader liczna. W mieście, w którym wiele ulic nie miało nazw, domy owe nie miały numerów; właściciele powierzali pobór komornego niewolnikom, ci jednak, nie obowiązani przez władzę miejską do podawania imion mieszkańców, częstokroć nie znali ich sami." (QV 176).

[...] Nel mezzo del Foro e ai suoi lati scorreva *un'ininterrotta fiumana di gente: la folla* passeggiava sotto le arcate della basilica di Giulio Cesare, sedeva sulla scalinata del tempio di Castore e Polluce, si aggirava intorno al tempietto di Vesta, in tutto simile, in quello splendido fondo di marmi, a *uno sciame di variopinte farfalle e di calabroni*. (QV 20)

[...] Di quando in quando la folla faceva ala alle lettighe nelle quali si scorgevano volti di belle donne eleganti o teste di senatori e cavalieri dai lineamenti immobili e induriti. *La folla poliglotta* ripeteva ad alta voce i loro nomi, aggiungendovi i nomignoli, lodi o motteggi. (QV 20-21)<sup>8</sup>

Da subito vengono messe in rilievo alcune caratteristiche che si presentano nel testo in numerose occasioni, metafore (sciame di insetti, fiume umano) e anche i tratti delle masse romane: sono rumorose, di varie nazionalità, disoccupate, si passano tra loro informazioni; dal punto di vista dei membri dell'élite fanno impressione.

Le masse romane nella visione di Sienkiewicz appaiono anche particolarmente pericolose: da un lato perché potenti e imprevedibili, dall'altro facilmente manipolabili per via della dipendenza da bisogni come quello del pane che è loro distribuito e dei giochi che sono organizzati per loro.

Le masse senza lavoro, mantenute dallo stato e dipendenti dalla volontà dell'imperatore, sono una classe sociale che ovviamente non esisteva nel XIX secolo. Va sottolineato però come le paure di fronte alle folle e il modo in cui le masse indeboliscono l'ordine imperiale portando al tracollo della civiltà descritte nel romanzo di Sienkiewicz si ritrovino in forme molto simili nelle varie descrizioni delle folle della fine del XIX secolo. Nella sua *Psicologia delle folle*, un classico sul tema, Gustave Le Bon afferma che:

Fino ad oggi la folla ha interpretato al massimo il ruolo di distruttrice dell'ordine costituito e non è una cosa sorta oggi all'improvviso. La storia ci insegna che sempre, nel momento in cui le forze morali su cui si basa la vera civiltà hanno perso la loro forza

8] "Lecz dalsza rozmowa urwała się, wniesiono ich bowiem na rojne ulice, na których przeszkadzał jej gwar ludzki. Przez Vicus Apollinis skręcili na Forum Romanum, gdzie w dniu pogodnym przed zachodem słońca gromadziły się tłumy próżniaczej ludności, by przechadzać się wśród kolumn, opowiadać nowiny i słuchać ich, widzieć przenoszone lektyki ze znakomitymi ludźmi, a wreszcie zaglądać do sklepów złotniczych, do księgarni, do sklepów [...] W środku Rynku i po brzegach płynęła rzeka ludzka: tłumy przechadzały się pod łukami bazyliki Juliusza Cezara, tłumy siedziały na schodach Kastora i Polluksa i kręciły się koło świątynki Westy, podobne na tym wielkim marmurowym tle do różnokolorowych rojów motyli lub żuków. [...] Od czasu do czasu gromady ludzkie rozstępowały się przed lektykami, w których widać było wykwintne twarze kobiece lub głowy senatorów i rycerzy, o rysach jakby zakrzepłych i wyniszczonych życiem. Różnojęzyczna ludność powtarzała w głos ich imiona z dodatkiem przezwisk, szyderstw lub pochwał." (QV 19-20).

morale, a compiere la definitiva disgregazione intervengono le masse inconsapevoli e brutali che in modo abbastanza efficace vengono chiamate barbariche. La civiltà è stata sempre costruita e portata avanti da precisi piccoli gruppi dell'aristocrazia colta, mai dalle masse.<sup>9</sup>

Nella visione di Sienkiewicz il popolo di Roma ha le proprie idee, opinioni, simpatie e antipatie verso i membri dell'aristocrazia – e le esprime ad alta voce e senza preoccupazioni. Petronio per esempio, per quanto disprezzasse il popolo, godeva della sua simpatia:

La folla lo amava per la sua generosità e la sua popolarità era aumentata da quando si era venuto a sapere che egli si era opposto, dinanzi a Cesare, alla sentenza di morte emessa per tutta la *familia*, cioè per tutti gli schiavi del prefetto Pedanio Secondo, senza distinzione di sesso e di età, perché uno di essi aveva, in un momento di disperazione, ucciso quell'uomo crudele. (QV 22)<sup>10</sup>

All'inizio sembra che sia le idee delle folle romane che il loro appoggio non abbiano particolare significato. Alla fine invece appare chiaro come esse possano decidere della vita e della morte di chiunque in città.

## DALLA COMPASSIONE ALL'ORRORE

Le scene con la partecipazione delle masse appaiono con forza nel testo del romanzo in concomitanza con l'incendio di Roma; vengono rappresentati il panico della folla durante il cataclisma e la sofferenza della gente:

Il Trastevere, però, era pieno di fumo e di folla che fuggiva. Era difficile passare attraverso quella gente, che, avendo avuto più tempo, salvava e portava con sé una maggiore quantità di oggetti. [...] I vicoli più stretti, nei quali si era accumulato un fumo più denso, erano addirittura inaccessibili. Gli abitanti ne fuggivano a migliaia. Vinicio assistette a spettacoli terribili. Talvolta due fiumane di gente, venendo da parti opposte, incontrandosi in uno stretto passaggio, si urtavano, spingevano disperatamente gli uni contro gli altri, si calpestavano. (QV 343)<sup>11</sup>

- 9] Traduzione italiana da G. LE BON, *Psychologia tłumu*, E. Wende, Warszawa 1899, a cura di Z. Poznański, pp. 14-15.
- 10] "Lubiono go za hojność, a zwłaszcza popularność jego wzrosła od czasu, gdy dowiedziano się, że przemawiał przed cezarem przeciw wyrokowi śmierci wydanemu na całą rodzinę, to jest na wszystkich bez różnicy płci i wieku niewolników prefekta Pedanusza Sekunda, za to, iż jeden z nich zabił tego okrutnika w chwili rozpaczy." (QV 21).
- 11] "Zatybrze jednak pełne było także dymu i uciekających tłumów, przez które trudniej było się w głąb przedostać dlatego, że ludzie mając więcej czasu wynosili i ratowali więcej rzeczy. [...] Ciasniejsze

Queste descrizioni uniscono una certa dose di compassione alla tipica aversione aristocratica nei confronti del popolo. Il narratore sembra assumere il punto di vista di un ricco patrizio spaventato in ugual misura dalla sofferenza della gente comune e dal crollo della gerarchia sociale:

A Roma gli incendi scoppiavano con una certa frequenza e ad essi seguivano saccheggi e assassinii, specialmente nei rioni abitati da gente povera e semibarbara. Non poteva dunque accadere al Trastevere, *nido di canaglie provenienti da tutte le parti del mondo?* (QV 332)<sup>12</sup>

Viene anche evidenziato come la catastrofe si presti alle attività di sciacalli arrivati da fuori Roma:

Schiere di pastori della Campania semiselvaggi si spingevano fino alla cittadina, alla ricerca di notizie e di buone occasioni per rubare, il che era facile nella confusione. (QV 338)<sup>13</sup>

La situazione d'emergenza causata dall'incendio porta al capovolgimento (per quanto momentaneo) dell'ordine fino ad allora vigente. Sembra anche l'inizio di azioni che ricordano una rivoluzione sociale, come si vede nel sanguinoso carnevale di vendetta durante il rogo:

Nessuno serbava più riguardo all'autorità della legge, né al grado, né ai vincoli familiari né alle differenze sociali. Si potevano vedere schiavi picchiare con i bastoni i cittadini. Gladiatori ubriachi del vino rubato all'*emporium*, riuniti in numerosi gruppi, percorrevano con grida selvagge le piazze, scacciando la gente, calpestandola e derubandola. Molti barbari che dovevano essere venduti in città, fuggivano dalle baracche. L'incendio e la rovina della città segnava per essi il *termine della schiavitù e l'ora della vendetta*. Mentre infatti la popolazione, perduto nel fuoco ogni avere, tendeva le mani disperate agli dei, invocando aiuto, quei barbari con un urlo di gioia disperdevano la folla, strappavano agli uomini le vesti, rapivano le donne giovani. A loro si univano gli schiavi che già da tempo servivano in Roma, gli accattoni rivestiti

---

zaułki, w których nagromadziły się gęściej dymy, były wprost nieprzystępne. Mieszkańcy uciekali z nich tysiącami. Winićjusz widział po drodze przerażające obrazy. Nieraz dwie rzeki ludzkie płynące ze stron przeciwnych, spotkawszy się w ciasnym przejściu, parły się wzajem i walczyły ze sobą na zabój." (QV 325).

- 12] "W Rzymie pożary zdarzały się dość często, przy których równie często przychodziło do gwałtów i rabunków, zwłaszcza w dzielnicach zamieszkałych przez ludność ubogą i na w pół barbarzyńską — coś więc mogło dziać się na takim Zatybrzu, które było gniazdem hałastry pochodzącej ze wszystkich stron świata?" (QV 315).
- 13] "Gromady na w pół dzikich pasterzy z Kampanii przyciągnęły do miasteczka szukając nowin lub zysków z kradzieży, którą ułatwiała zamieszanie." (QV 320).

di un solo cencio di lana intorno ai fianchi, terribili figure degli angiporti, che di giorno non si facevano mai vedere e la cui esistenza a Roma era difficile indovinare. Questa folla composta di Asiatici, Africani, Greci, Traci, Germani e Britanni gridava in tutte le lingue del mondo, selvaggia e sfrenata, impazziva credendo fosse *giunto il momento di rifarsi degli anni di sofferenza e di miserie*. (QV 340)<sup>14</sup>

Simile è anche l'atteggiamento del popolo dopo l'incendio:

Qua e là la folla assumeva atteggiamenti minacciosi. Alle orecchie di Vinicio arrivavano voci che accusavano Nerone di aver fatto appiccare il fuoco alla città. [...] Era ovvio che quelle minacce potevano trasformarsi da un momento all'altro in una sommossa qualora si fosse trovato uno capace di capeggiarla. (QV 341)<sup>15</sup>

Cosa ancora più interessante, tanto le posizioni rivoluzionarie quanto la vendetta realizzata dagli schiavi nei confronti dei loro padroni sembrano in un certo senso fondate (tanto più che, mentre la folla oziosa risveglia lo sdegno del narratore, gli schiavi sono descritti spesso con empatia):

Il giovane tribuno non aveva ormai alcun dubbio che Cesare avesse fatto incendiare Roma e la vendetta invocata dalla folla *gli sembrava una cosa perfettamente giusta*. (QV 342)<sup>16</sup>

Il timore anche di una rivolta di schiavi costituiva una oppressione che soffocava Roma da molti anni. Si diceva che centinaia di migliaia di schiavi aspettavano soltanto

14] “Ustał wszelki wzgląd na powagę prawa, na urząd, na węzły rodzinne, na różnice stanu. Widziano niewolników okładających kijami obywateli. Gladiatorowie, pijani winem złupionym w Emporium, połączywszy się w duże gromady przebiegali z dzikimi okrzykami place przydrożne, rozpędzając ludzi, tratując, łupiąc. Mnóstwo barbarzyńców, wystawionych na sprzedaż w mieście, puciekało z bud sprzedażnych. Pożar i zaguba miasta były dla nich zarazem końcem niewoli i godziną pomsty, toteż gdy osiadła ludność, która w ogniu traciła całe mienie, wyciągała z rozpaczą ręce do bogów wołając o ratunek, oni z wyciem radości rozbijali tłumy, ściągając ludziom odzież z ramion i porwijąc młodsze niewiasty. Łączyli się z nimi niewolnicy z dawna już służący w Rzymie, nędzarze nie mający nic na ciele prócz wełnianej opaski na biodrach, straszne postacie z zaułków, których po dniu nie widywało się niemal nigdy na ulicach i których istnienia w Rzymie trudno się było domyśleć. Tłum ten, złożony z Azjatów, Afrykanów, Greków, Traków, Germanów i Brytanów, wrzeszczący wszystkimi językami ziemi, dziki i rozpasany, szalał sądząc, iż nadeszła chwila, w której wolno mu sobie wynagrodzić za lata cierpień i nędzy.” (QV 322).

15] “W niektórych miejscach tłum przybierał groźną postawę. Do uszu Winicjusza dochodziły głosy oskarżające Nerona o podpalenie miasta [...] Widocznym było, że groźby owe mogą się zmienić w bunt otwarty, który byle się znalazł przywódca, może lada chwila wybuchnąć. (QV 323-324).

16] “Młody trybun nie miał już teraz najmniejszej wątpliwości, że to cesarz kazał istotnie podpalić Rzym, i pomsta, o jaką wołały tłumy, wydała mu się rzeczą słuszną i sprawiedliwą.” (QV 324).

una occasione favorevole per dar di piglio alle armi *contro gli oppressori e la città*. Ed ecco che quel momento era arrivato! (QV 315)<sup>17</sup>

Gli umori rivoluzionari risvegliano anche la supposizione (non realizzata) che Nerone sarebbe stato depresso dal popolo. L'immagine delle masse nelle attività rivoluzionarie non è dunque univoca:

La generosità degli aiuti dimostrata da Cesare non trattenne il popolo dalle imprecazioni e dalle agitazioni. [...] Ma la gente che aveva perduto i propri cari e ogni suo avere non si lasciò rabbonire dal permesso di accedere ai giardini né dalla distribuzione di grano, né dalla promessa di spettacoli e di doni. La sventura era troppo grande e inaudita. [...] L'ondata di odio aumentava di giorno in giorno e nonostante le adulazioni degli augustiani, nonostante le menzogne di Tigellino, Nerone, sensibile più di ogni suo predecessore al favore delle folle, pensava con spavento che nella lotta sorda per la vita e per la morte che egli conduceva contro i patrizi e contro il senato, poteva venirgli meno ogni appoggio. (QV 380-381)<sup>18</sup>

I frammenti di cui sopra appaiono ancora più interessanti dal momento che Henryk Sienkiewicz nelle proprie valutazioni sulle situazioni rivoluzionarie e sul coinvolgimento delle masse nelle rivoluzioni assumeva un atteggiamento decisamente conservatore, e percepiva la folla soltanto come elemento distruttore scriteriato e devastatore di cultura. Vale qui la pena ricordare la scena del romanzo *Wiry* in cui la plebe irrompe in casa della signora Otocka, scena che poi si chiude con la morte di sua figlia Maryna. Il potenziale 'rivoluzionario' e la netta ambiguità ideologica (e perlomeno la possibilità di leggere il senso del romanzo in un contesto vicino a quello socialista) del *Quo vadis* si intravedeva già all'epoca; ricordiamo che a definirlo "romanzo rivoluzionario" fu nel 1897 in un suo articolo Kazimierz Kelles-Krauz ("è apparso tra noi quest'anno un uccello raro: uno splendido romanzo rivoluzionario"<sup>19</sup>).

17] "Obawa buntu niewolników była również zmorą, która dusiła Rzym od lat całych. Mówiono, iż setki tysięcy tych ludzi marzy o czasach Spartakusa i czeka tylko na sposobną chwilę, by chwycić za broń przeciw ciemiężcom i miastu. A oto chwila nadeszła!" (QV 315).

18] "Cała hojność i pomoc, jaką cesarz okazał ludowi, nie powstrzymała złorzeczeń i wzburzenia. [...] Ale ludzie, którzy potracili najbliższe istoty i mienie, nie dali się zjednać ni otwarciem ogrodów, ni rozdawnictwem zboża, ni obietnicą igrzysk i darów. Nieszczęście było zbyt wielkie i zbyt niesłychane. [...] Fala niechęci wzbierała i rosła z dniem każdym i mimo pochlebstw augustianów, mimo kłamstw Tygellina Nero, wrażliwy, jak żaden z poprzednich cesarów, na łaskę tłumów, z trwogą rozmyślał, że w głuchej walce na śmierć i życie, jaką prowadził z patrycjuszami i senatem, może mu zbraknąć podpory." (QV 360).

19] Traduzione italiana da M. LUŚNIA (pseudonimo di K. KELLES-KRAUZ), *Powieść rewolucyjna*, "Naprzód", nn. 1 e 6, 1897. Cit. da: *Dekady Sienkiewicza*, in: *Nowa Panorama Literatury Polskiej* (<http://nplp.pl/artukul/1897-1906/>; ultimo accesso: 16.05.2017).



Il comportamento delle folle cambia diametralmente quando Nerone diffonde la calunnia che siano stati i cristiani a iniziare l'incendio: la massa si trasforma in gentaglia assetata di sangue (come scrisse Le Bon: "Non c'è nulla di più facile per la massa che trasformarsi in carnefice"<sup>20</sup>). Viene allora a mancare qualsiasi tipo di motivazione o di motivi più nobili: le masse popolari si muovono unicamente mosse dai più bassi istinti e dalla speranza di assistere a spargimenti di sangue.

Il popolo ringagliardito aiutava i vigili e i pretoriani nella caccia ai cristiani [...]. La follia invadeva i persecutori. Talvolta la plebaglia strappava i cristiani ai pretoriani e li faceva a pezzi; le donne venivano trascinate per i capelli nelle carceri e le teste dei fanciulli venivano spaccate contro il lastrico. Migliaia di uomini percorrevano giorno e notte, urlando, le strade. Si cercavano le vittime in mezzo alle macerie, nei camini e nelle cantine. Davanti alle carceri si organizzavano alla luce di fuochi, intorno a fusti di vino, banchetti e danze bacchiche. [...] Era scomparso ogni senso di pietà. (QV 409-410)<sup>21</sup>

La voce narrante del *Quo vadis* descrive dunque la folla in vari modi dandone un'immagine decisamente ambigua. Appaiono, rare nell'opera di Sienkiewicz, note di comprensione per le masse sfruttate e di compassione per le loro sofferenze, ma anche la speranza che la rivoluzione delle masse (motivata dalla loro sofferenza) scacci il tiranno. A tutto ciò si sovrappone una visione del tutto opposta delle masse, quella di una folla mossa da impulsi infimi e bramosa di sangue, che cede alle manipolazioni del tiranno. La relazione tra l'imperatore e le masse è un tema che verrà affrontato nella successiva parte di questo articolo.

## NERONE E LE MASSE

Sin dall'inizio del romanzo si può intuire la relazione alquanto ambigua tra Nerone e le folle romane. L'imperatore onnipotente è padrone della vita e della morte di ognuno (e di questo diritto fa uso ben volentieri), ma allo stesso tempo cerca incessantemente l'approvazione e l'appoggio del popolo, temendo i suoi giudizi e le sue opinioni:

20] Traduzione italiana da G. LE BON, op. cit., p. 36.

21] "Rozochocony lud pomagał wigilom i pretorianom w pościgu chrześcijan. [...] Szał ogarnął prześladowców. Zdarzało się, że czerń wyrwała chrześcijan z rąk pretorianów i rozszarpywała ich rękoma; kobiety ciągnięto za włosy do więzień, dzieciom rozbijano głowy o kamienie. Tysiące ludzi dniem i nocą przebiegało z wyciem ulice. Szukano ofiar wśród zgłiszcz, w kominach i w piwnicach. Przed więzieniami wyprawiano przy ogniskach, naokół beczek z winem, baciczne ucztę i tańce. [...] Litość zgasła." (QV 388).

A sentire quelle parole Nerone sorrideva, ma talvolta gli passava sulla fronte come una nuvola poiché la folla di Roma motteggiatrice e fiduciosa del suo numero si permetteva di proferire allusioni sarcastiche perfino verso i grandi trionfatori che veramente amava e rispettava. (QV 299)<sup>22</sup>

Alcuni giorni fa però Nerone mi disse di temere il giudizio del popolo romano che infatti avrebbe potuto ribellarsi sia per amore verso lui, sia per paura che venissero meno, in caso di assenza prolungata di Cesare, la distribuzione di granaglie ed i “ludi”. (QV 155)<sup>23</sup>

Questo atteggiamento contraddittorio si spiega anche con il fatto che Nerone è un artista (o perlomeno si ritiene tale) e per questo motivo cerca l’approvazione della popolazione romana. È un poeta ‘tradizionale’, ma anche un uomo di spettacolo decisamente particolare, che organizza spettacoli su grandissima scala:

Nerone sa di essere l’imperatore e che il mondo dipende da lui. Ma solo l’arte gli apre nuovi mondi che sfuggono al suo potere. [...] Le crudeltà dunque, persino quelle più ripugnanti, nei confronti della madre e della moglie, non erano altro che tentativi di raggiungere la realtà definitiva. [...] Come ogni artista autodidatta, aspira alla totale autenticità della propria arte, cosa che nel caso di Nerone porta alla necessità di mettere in atto uno happening che consiste nel rogo di una metropoli di un milione di abitanti – ecco la più grande installazione possibile tra le opere radicali, di arte d’avanguardia, che brama a ogni costo “autenticità”<sup>24</sup>.

Si può dunque osservare come praticamente ogni azione di Nerone si trasformi in un’esibizione artistica. La cosa riguarda persino la sepoltura della propria figlia:

i funerali si trasformarono in una immensa solennità, nella quale il popolo ammirò i segni dell’immenso dolore manifestato da Cesare e pianse insieme a lui, tese le mani per afferrare i doni elargiti e soprattutto si godette l’incomparabile spettacolo. (QV 123)<sup>25</sup>

22] “Słuchając tych słów uśmiechał się, lecz chwilami przelatywała mu po twarzy jakby chmura, tłum bowiem rzymski był szyderczy i zaufany w liczbę pozwalał sobie na drwiące docinki nawet względem wielkich tryumfatorów, takich, których istotnie kochał i szanował.” (QV 284).

23] “Przed kilku dniami mówił mi jednak, że boi się, co na to powie lud rzymski i czy się nie wzburzy, tak z miłości dla niego, jak z obawy o rozdawnictwo zboża i igrzyska, które by go mogły w razie dłuższej nieobecności cesara ominąć.” (QV 147).

24] Traduzione italiana da D. GAWIN, op. cit., pp. 226-227.

25] “pogrzeb był jedną niezmierną uroczystością, na której lud podziwiał niepomiarkowane oznaki żalu, jakie dawał cesarz, płakał z nim razem, wyciągał ręce po podarki i nade wszystko bawił się niezwykłym widowiskiem.” (QV 117).

Ovviamente questi spettacoli di Nerone (assieme ai giochi gladiatori) hanno anche un altro scopo oltre a quello artistico: servono a manipolare le masse a scopi politici.

## I GIOCHI DI NERONE, LE CORRIDE, GLI SPETTACOLI DI MASSA

I giochi organizzati da Nerone dopo l'inizio della persecuzione dei cristiani devono offrire alla plebe uno spettacolo ben superiore a tutto quanto mai visto prima, ma sono anche un capolavoro di manipolazione politica, anche se alla fine si trasformano invece in una dimostrazione di potenza delle masse romane.

È forte la tentazione di paragonare i giochi di Nerone al contesto delle manifestazioni politiche di massa organizzate in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ma pare inverosimile che Sienkiewicz possa essere stato testimone di eventi del genere prima della stesura del *Quo vadis*. Senza dubbio aveva osservato e descritto altre esperienze di spettacoli cruenti, come la corrida spagnola, un'esibizione crudele pensata per il pubblico di massa. Pare appunto che in seguito non solo abbia usato alcune delle scene viste dal vivo nel suo romanzo, ma che anche la struttura dello spettacolo di Nerone raccontato nel romanzo abbia molto in comune con quello descritto nel reportage dalla Spagna.

Tanto le descrizioni sienkiewicziane della corrida quanto le immagini dei giochi gladiatorii di Nerone prendono inizio da una panoramica delle folle che accorrono allo spettacolo (colpisce l'uso di metafore simili):

Il mercato di Puerta del Sol si svuota pian piano mentre per Calle Alcalá in direzione del Prado irrompe una gran folla. *In mezzo scorre un fiume di carrozze e carretti*. Tutto questo corteo si muove molto lentamente perché i marciapiedi non riescono a contenere i passanti, molti di loro camminano lungo i bordi della strada e attorno alle carrozze.<sup>26</sup>

Il raduno dei romani è descritto in modo simile:

Infine furono aperte le porte e *la folla* si precipitò agli ingressi. Ma il pubblico era così numeroso che *continuò a riversarsi nel circo per ore e ore*, e quasi pareva impossibile che l'anfiteatro potesse accogliere una folla così innumerevole. Il ruggito delle belve,

26] "Rynek Puerta del Sol opróżnia się stopniowo, natomiast przez Calle Alcalá ciągną w stronę Prado tłumy ludzi. Środkiem płynie rzeka dorożek i karet. Cały ten orszak powozów porusza się bardzo wolno, bo chodniki nie mogą pomieścić pieszych; mnóstwo ich idzie bokami ulicy i tuż koło pojazdów.". H. SIENKIEWICZ, *Walka byków w Hiszpanii*, in: *Pisma*, XIX, Gebethner i Wolff, Warszawa 1905, p. 248. Per descrizioni simili si vedano anche pp. 249 e 251.

che percepivano le esalazioni umane, si intensificò. *La plebe rumoreggiava* nel circo mentre occupava i posti, *come le onde del mare durante la burrasca*. (QV 433-434)<sup>27</sup>

La prima fase dello spettacolo, quella preparatoria, è l'attesa (ravvivata dai commercianti ambulanti e dalla consumazione di cibi e bevande):

Attorno agli spalti si avvicendano con calma venditori di arance a vantare la qualità della propria merce. Il loro commercio avviene per via aerea, su richiesta il venditore lancia le arance – con mira notevole – fino alle file più alte e allo stesso modo riceve un pezzo di rame, che riesce a prendere con una mano prima che tocchi terra. Conversazioni chiassose, risate, invocazioni, baccano, fruscio di ventagli, il movimento degli spettatori che arrivano, tutto questo crea uno spettacolo pieno di vita tale che qualunque altro non sarebbe in grado di reggere il confronto.<sup>28</sup>

Descrizioni simili appaiono anche nel *Quo vadis*:

Man mano che si avvicinava il momento dell'apertura dei corridoi (chiamati *vomitorii*) che portavano all'interno, il popolo si animava sempre più e discuteva i vari particolari degli spettacoli. Si formavano dei partiti che esaltavano l'abilità dei leoni e delle tigri nello sbranare la gente. Altri invece discutevano dei gladiatori che dovevano apparire nell'arena prima dei Cristiani e anche qui si formavano le fazioni che tenevano per i Sanniti, i Galli, i Mirmilloni, i Traci e i *retiarii*. (QV 432-433)<sup>29</sup>

La fase successiva è il riscaldamento davanti al pubblico: in Spagna consisteva nell'aizzare il toro da parte dei *capeadores* (questa fase, del tutto non violenta, serviva a mostrare le abilità dei partecipanti e la furia del toro)<sup>30</sup>, mentre a Roma:

27] "Otworzono wreszcie vomitoria i tłumy runęły do środka. Lecz takie było mnóstwo zgromadzonych, że płynęli i płynęli przez całe godziny, aż dziwno było, że amfiteatr może tak nieprzeliczoną czerń pochłonać. Ryki zwierząt, czujących wyziewy ludzkie, wzmogły się jeszcze. Lud huczał w cyrku przy zajmowaniu miejsc jak fala w czasie burzy." (QV 412).

28] "Wedle parkanu przechodzą się zwolna przekupnie pomarańcz, głosząc zalety swego towaru. Handel ten odbywa się drogą powietrzną. Przekupień rzuca, na żądanie, z niechybną zręcznością pomarańczę, choćby do najwyższych rzędów - i tą samą drogą otrzymuje sztukę miedzianą, którą łapie jedną ręką, zanim dotknie ziemi. Te głośnie rozmowy, śmiechy, nawoływania, gwar, furkotanie wachlarzy, ruch napływających widzów - wszystko to składa się na obraz tak pełen życia, że żadne inne widowisko nie może dać o nim pojęcia." H. SIENKIEWICZ, *Walka byków...*, op. cit., p. 257.

29] "W miarę jak zbliżała się chwila otwarcia korytarzy prowadzących do wnętrza, zwanych vomitoriami, lud ożywał się, rozweselał i spierał o rozmaite tyżące widowiska rzeczy. Poczęły się tworzyć stronnictwa, podnoszące większą sprawność lwów lub tygrysów w rozdzieraniu ludzi. Tu i ówdzie czyniono zakłady. Inni jednak rozprawiali o gladiatorach, którzy mieli wystąpić przed chrześcijanami na arenie, i znów tworzyły się stronnictwa to Samnitów, to Galów, to Mirmilonów, to Traków, to sieciarzy." (QV 411).

30] H. SIENKIEWICZ, *Walka byków...*, op. cit., pp. 262-263.

Lo spettacolo cominciava di solito con la caccia alle belve feroci, nella quale eccelle-  
vano i vari barbari del settentrione e del meridione; ma questa volta le belve erano  
fin troppo numerose, e perciò lo spettacolo cominciò con una lotta di *andabati*,  
cioè di uomini provvisti di elmi senza fori per gli occhi. (QV 439)<sup>31</sup>

Durante le due fasi successive della corrida descritta da Sienkiewicz,  
prima il toro combatte contro i cavalli e i *picadores*, straziando gli animali  
fino alle interiora<sup>32</sup>, poi entra in scena il torero che aizza il toro e continua a  
ferirlo (a volte con l'aiuto del fuoco). Più aumenta la sofferenza (e le atrocità  
nei confronti del toro), più appagato e soddisfatto si sente il pubblico, fino  
al punto in cui, citando le parole del narratore, "le atrocità non possono  
andare avanti"<sup>33</sup>. Intanto il torero finalmente uccide l'animale suscitando  
nelle folle un appagamento vagamente simile all'orgasmo<sup>34</sup>.

La corrida, come spettacolo per le masse, ha uno scenario preciso, che  
include tre fasi che si ripetono a ogni esibizione: si inizia con l'eccitazione  
crescente dell'attesa, cui seguono il culmine dello spettacolo e il rilassamento  
finale. Nei giochi gladiatori di Nerone sembra che si provi a portare oltre  
misura la fase dell'eccitazione, aumentando di conseguenza la dose di  
atrocità, senza lasciare tempo per le pause. Questo fa sì che tra il pubblico  
inizino a nascere il senso di sazietà o persino di noia, menzionati e descritti  
con una frequenza sorprendente (sin dal primo giorno di giochi):

D'improvviso Cesare, sia perché entusiasmato dalla scena, sia per rendere lo  
spettacolo superiore a tutto quanto finora era stato visto a Roma, sussurrò alcune  
parole al Prefetto della città il quale, abbandonato il podio, si recò subito ai cunicoli.  
*La folla si stupì* vedendo i cancelli aprirsi *di nuovo*. [...] L'arena fu coperta quasi  
da un'onda mobile di pelli striate, fulve, gialle, scure, brune e maculate. Seguì un  
caos in cui la vista non poté più distinguere nulla, se non il terribile rovesciarsi e  
accavallarsi delle schiene delle belve. Lo spettacolo perdette ogni aspetto di realtà  
e si trasformò quasi in un'orgia di sangue, quasi in un incubo orribile, nel delirio  
mostruoso di una mente impazzita. *La misura era colma*. In mezzo ai ruggiti, agli  
urli e ai latrati si fecero sentire qua e là sui banchi degli spettatori risate isteriche e  
spasmodiche di donne le cui forze si erano infine esaurite. (QV 450-451)<sup>35</sup>

31] "Zwykle widowisko rozpoczynało się od łowów na dzikiego zwierza, w których celowali rozmaici barbarzyńcy z północy i południa, tym razem jednak zwierząt miało być aż nadto, rozpoczęto więc od andabatów, to jest od ludzi przybranych w hełmy bez otworów na oczy, a zatem bijących się na oslep." (QV 416).

32] H. SIENKIEWICZ, *Walka byków...*, op. cit., pp. 267 e 266.

33] *Ibi*, p. 272.

34] *Ibi*, pp. 273 e 278.

35] "Wtem cesarz, czy to z zapamiętania, czy chcąc, by igrzysko przeszło wszystko, co dotąd widziano w Rzymie, szepnął kilka słów prefektowi miasta, ów zaś opuściwszy podium udał się natychmiast

*La plebe era sazia di spettacoli e stanca di veder scorrere tanto sangue. Perciò fu promessa una nuova distribuzione di biglietti di lotteria e di regali e anche un banchetto notturno. La rappresentazione infatti si doveva svolgere di sera nell'anfiteatro illuminato a giorno. (QV 496)<sup>36</sup>*

*La folla, abituata ormai alla vista delle torture e del sangue, s'annoiava, fischiava e mandava grida poco lusinghiere per la corte, chiedeva che si affrettasse la scena con l'orso, l'unica che la interessava. (QV 498)<sup>37</sup>*

*La plebe nauseata del sangue si mostrava sempre più stanca e agitata per l'atteggiamento dei condannati, inaudito. (QV 500)<sup>38</sup>*

Le citazioni appena riportate in merito alla noia degli spettatori dimostrano come la struttura dello spettacolo di Nerone fosse imperfetta. Invece di mantenere il ritmo preparazione-eccitazione-appagamento (descritto da Sienkiewicz, nella relazione sulla corrida, come efficace e ripetibile) l'imperatore mira a mantenere continuamente la tensione, cosa che porta a un risultato opposto a quello sperato.

#### SPETTACOLI PER LE MASSE COME PROTOTIPO DELLA CULTURA DI MASSA

Prima di arrivare alle conclusioni, vorrei considerare brevemente le scene dei giochi di Nerone descritte da Sienkiewicz dal punto di vista dei meccanismi della cultura di massa. Sono infatti molto interessanti le intuizioni dell'autore riguardo alle caratteristiche specifiche dei divertimenti per le masse.

La prima affinità è l'unificazione del messaggio. Secondo Antonina Kłoskowska la caratteristica principale della cultura di massa è che il medesimo messaggio viene inviato a molte persone.

---

do cuniculów. I nawet lud już zdumiał się, gdy po chwili ujrzał znów otwierające się kraty. [...] Cała arena pokryła się jakby ruchomą falą skór pręgowanych, żółtych, płowych, ciemnych, brunatnych i cętkowanych. Powstał zamęt, w którym oczy nie mogły nic rozróżnić prócz okropnego przewracania się i kłębienia grzbietów zwierzęcych. Widowisko straciło pozór rzeczywistości, a zmieniło się jakby w orgię krwi, jakby w straszny sen, jakby w potworny majak obłąkanego umysłu. Miara była przebrana. Wśród ryków, wycia i skowyczenia ozwały się tu i ówdzie na ławach widzów przeraźliwe, spazmatyczne śmiechy kobiet, których siły wyczerpały się wreszcie." (QV 427).

36] "Lud był już nieco przesycony i zmęczony przelewem krwi, zapowiedziano mu więc nowe rozdawnictwo biletów loteryjnych i podarków, a zarazem ucztę wieczorną, przedstawienie bowiem miało się odbywać wieczorem, w rzęsiście oświetlonym anfiteatrze." (QV 473).

37] "Lud, przywykły do mąk i krwi, nudził się także, sykał, wydawał niepoehlebne dla dworu okrzyki i wołał o przyspieszenie sceny z niedźwiedziem, której jedynie był ciekawy." (QV 475).

38] "Lud, przesycony krwią, okazywał coraz większe znużenie i coraz większy niepokój z powodu niebywałego dotąd zachowywania się skazanych." (QV 477).

Stando alla sua definizione più diffusamente riconosciuta, il concetto di cultura di massa si rifà al fenomeno sociale di trasmissione a grandi masse di utenti di contenuti identici o analoghi provenienti da poche fonti e in forme di intrattenimento omogenee, attività divertenti per grandi masse di persone.<sup>39</sup>

Una cosa simile accade nella Roma di *Quo vadis* dove praticamente chiunque in città partecipa ai giochi organizzati da Nerone.

La seconda somiglianza è l'omogeneizzazione. Il fenomeno descritto dagli analisti della cultura di massa si basa sulla commistione in essa tra alto e basso, tra valido e privo di valore<sup>40</sup>. I giochi di Nerone assicurano divertimento sia al pubblico incolto:

Ne uscirono più di dieci nell'arena e cominciarono ad agitare le spade in aria; i *mastygofoři* con le lunghe forche li spingevano l'uno contro l'altro perché potessero scontrarsi. Gli spettatori più raffinati guardavano questo spettacolo con indifferenza e sdegno, ma il popolino si divertiva nel vedere i movimenti impacciati dei combattenti. (QV 439)<sup>41</sup>

tanto quanto al pubblico più raffinato:

Doveva seguire una lotta più importante, tale da suscitare l'interesse non solo della plebaglia, ma anche delle persone più distinte. Durante quella lotta i giovani patrizi facevano talvolta forti scommesse, perdendo spesso tutto il loro avere. (QV 439)<sup>42</sup>

Un altro importante tratto della cultura di massa è l'aspetto tecnologico della creazione, organizzazione, riproduzione e trasmissione. L'aspetto tecnologico dei giochi di Nerone è senz'altro notevole per quell'epoca; ognuna delle parti della rappresentazione è accuratamente pianificata e organizzata in modo da essere gradevole ed eccitante:

39] Traduzione italiana da A. KŁOSKOWSKA, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 2005 (1964), p. 95.

40] Vedi A. KŁOSKOWSKA, op. cit., pp. 320 e ss.

41] "Kilkunastu ich, wyszedłszy naraz na arenę, zaczęło machać mieczami w powietrzu; mastygoforowie za pomocą długich wideł posuwali jednych ku drugim, aby mogło przyjść do spotkania. Wykwintniejsi widzowie patrzyli obojętnie i z pogardą na podobne widowisko, lecz lud bawił się niezgrabnymi ruchami walczących." (QV 411).

42] "Teraz miała nastąpić poważniejsza walka, budząca zaciekawienie nie tylko motłochu, ale i ludzi wykwintnych, w czasie której młodzi patrycjusze czynili nieraz ogromne zakłady, zgrywając się częstokroć do nitki." (QV 412).

Ai vincitori furono dati premi, corone, rami d'olivo. Seguì un momento di sosta in cui per ordine di Cesare onnipotente si banchettò. Fu bruciato l'incenso nei vasi. Sul pubblico cadde una leggera pioggia di zafferano e di violette. (QV 443)<sup>43</sup>

L'odore delle carni arse riempì il giardino, ma subito gli schiavi cominciarono a versare negli incensieri preparati mirra e aloe. (QV 488)<sup>44</sup>

Ci richiamiamo per un attimo nuovamente alle descrizioni delle corride da parte di Sienkiewicz:

Ma dopo un attimo, di gran corsa accorrono degli individui con muli ornati di splendide coccarde gialle e rosse; attaccano i muli alle carcasse e le portano in circolo in modo che il pubblico possa ancora godere dello spettacolo e poi ancora di gran corsa escono dalle porte dell'arena.

Tutto quanto accade è previsto dal programma della rappresentazione.<sup>45</sup>

Nel *Quo vadis* si fa menzione anche ai bagordi che accompagnano i giochi:

Furono serviti rinfreschi, carni arrostate, paste dolci, vino, olio e frutta. La gente mangiava, discorrendo ed inneggiando a Cesare per indurlo a maggiore generosità. Infatti quando gli spettatori ebbero mangiato e bevuto a sazietà, centinaia di schiavi si portarono in mezzo al pubblico recando ceste piene di doni; fanciulli travestiti da amorini vi prelevavano diversi oggetti che gettavano tra la file. (QV 443)<sup>46</sup>

L'autore riferisce pure di come Nerone, per attirare i romani ai giochi, organizzasse anche una lotteria:

43] "Zwycięzcom rozdano nagrody, wieńce, gałązki oliwne i nastąpiła chwila odpoczynku, która z rozkazu wszechwładnego cezara zmieniła się w ucztę. W wazach zapalono wonności. Skrapiacze zraszali lud deszczykiem szafrannym i fiołkowym." (QV 420-421).

44] "Swad spalonych ciał napelnił ogrody, lecz w tej chwili niewolnicy poczęli sypać w przygotowane umyślnie między słupami kadzielnice mirrę i aloes." (QV 465).

45] "Ale po chwili wpadają z wielkim pędem ludzie z mułami przybrnymi wspaniale w żółte i czerwone kulki; zaprzęgają owe muły do trupów - i zataczają z nimi koła tak, aby publiczność mogła się jeszcze widokiem nacieszyć, po czym równie wielkim pędem wypadają za drzwi areny. Wszystko, co się dzieje, leży w programie widowiska." H. SIENKIEWICZ, *Walka byków...*, op. cit., p. 267.

46] "Roznoszono chłodniki, pieczone mięsiva, słodkie ciasta, wino, oliwę i owoce. Lud pożerał, rozmawiał i wykrzykiwał na cześć cezara, by skłonić go do tym większej hojności. Jakoż gdy nasycono głód i pragnienie, setki niewolników wniosły pełne podarunków kosze, z których przybrane za amatorów pacholęta wyjmowały rozmaite przedmioty i obu rękoma rozrzucwały wśród ławek." (QV 421).



Al momento della distribuzione delle tessere per la lotteria sorse un tafferuglio, si accalcavano, cadevano, si calpestavano gli uni su gli altri, gridavano aiuto, alcuni saltavano da una fila all'altra e molti rimanevano soffocati nella ressa. Ciò perché chi riceveva un numero fortunato poteva vincere anche una casa col giardino, uno schiavo, una veste splendida, oppure una belva rara che poteva vendere al circo stesso. (QV 444)<sup>47</sup>

Ovviamente la cultura descritta dalla Kłoskowska appartiene decisamente al XX secolo, ma le sue basi hanno radici molto più antiche. Si può insomma supporre che i frammenti di cui sopra manifestino un'intuizione abbastanza perspicace dell'autore del *Quo vadis* in merito a questo fenomeno e agli spettacoli per le masse.

## IL TRIONFO DELLE MASSE

Come mai il piano di pacificare e appagare le folle offrendo loro grandiosi spettacoli al circo alla fine non ha funzionato così come sperava Nerone? Innanzitutto, Nerone non aveva capito la forza delle masse, ma aveva anche sottovalutato un tratto che può essere interpretato in vari modi, come propensione ad annoiarsi e stancarsi velocemente oppure come una forma di forza morale risvegliata nelle masse dall'avvento del cristianesimo. È utile citare ancora una volta il pensiero di Le Bon:

Poiché gli stimoli che agiscono sulla folla e dai quali essa dipende sono estremamente vari, la folla è completamente mutevole e in un attimo da cruenta e sanguinosa può trasformarsi in sommamente nobile e idealmente eroica. Nulla di più facile per la massa del farsi boia, ma con altrettanta facilità essa può portare la palma del martire. Seppur dal grembo di questa folla siano sgorgati fiumi di sangue, una volta che si è trattato del trionfo della fede e non era necessario tendere a tempi eroici per convincersi, in questo la folla è stata abile. Nel momento della sommossa la folla non risparmia se stessa, ma anche se fossero passati anche vari anni, come un vecchio generale che ha ottenuto fama e rispetto, radunerebbe con facilità, se solo lo volesse, centinaia di migliaia di persone pronte a dare la vita per la sua causa.<sup>48</sup>

47] "W chwili gdy rozdawano loteryjne tessery, powstała bójka: ludzie cisnęli się, przewraca- Walka li, deptali jedni po drugich, krzyżeli o ratunek, przeskakiwali przez rzędy siedzeń i dusili się w straszliwym tłoku, kto bowiem dostał szczęśliwą liczbę, mógł wygrać nawet dom z ogrodem, niewolnika, wspaniałą odzież lub osobliwe dzikie zwierzę, które następnie sprzedawał do amfiteatru." (QV 412).

48] Traduzione italiana da G. LE BON, op. cit., p. 36.

Bisogna sottolineare l'incapacità di Nerone nel dosare le emozioni. Lo spettacolo della corrida descritto da Sienkiewicz aveva le sue fasi definite: mentre Nerone finisce per l'eccedere con la quantità e l'intensità dello spettacolo cruento offerto alle masse romane.

Come ricordiamo, lo spettacolo e gli spettatori sfuggono al controllo. Alla fine è la stessa folla che decide quello che avverrà nel circo:

Gli spettatori capirono la sua richiesta. Alla vista della fanciulla svenuta che vicino al Ligio sembrava quasi una piccola bambina, la commozione s'impadronì della folla, dei cavalieri e dei senatori. La sua piccola figura bianca come intagliata nell'alabastro, il suo svenimento, il terribile pericolo dal quale il gigante l'aveva liberata, infine la sua bellezza e la devozione dell'uomo scossero il cuore del pubblico. (QV II 256-257)<sup>49</sup>

Intanto la furia si impadronì della folla. [...] Nerone si spaventò. *Nel circo il popolo era padrone onnipotente*. I predecessori di Nerone, specialmente Caligola, avevano osato talvolta opporsi alla volontà del popolo, ma questi aveva sempre promosso tumulti che finivano anche con spargimento di sangue. Nerone era però in condizioni diverse. Anzitutto come istrione e cantante *aveva bisogno del favore del popolo* e poi voleva averlo dalla sua contro i senatori e patrizi. [...] Comprese che opporsi più a lungo sarebbe stato addirittura pericoloso. I disordini scoppiati nel circo potevano estendersi su tutta la città ed avere conseguenze incalcolabili. (QV 516)<sup>50</sup>

E alla fine quelle masse tanto disprezzate garantiscono la vita di Ligia e di Ursus:

Guardò dunque ancora una volta Subrio Flavo, il centurione Scevino parente del senatore, i soldati e, vedendo dappertutto le ciglia aggrottate, i visi commossi e sguardi che lo fissavano, diede il segno di grazia.

Un uragano di applausi scoppiò per tutte le gradinate. Il popolo era già sicuro della salvezza dei condannati, poiché da quell'istante essi erano sotto la sua protezione

49] "Widzowie pojęli doskonałe, czego żądał. Na widok zemdlonej dziewczyny, która przy ogromnym ciełe Liga wydawała się małym dzieckiem, wzruszenie ogarnęło tłum, rycerzy i senatorów. Jej drobna postać, tak biała jakby wycięta z alabastru, jej zemdlenie, okropne niebezpieczeństwo, z którego uwolnił ją olbrzym, a wreszcie jej piękność i jego przywiązanie wstrząsnęły serca." (QV 491).

50] "Tymczasem tłumy poczęła ogarniać wściekłość. [...] Nero zląkł się. Lud był wszechwładnym panem w cyrku. Poprzedni cesarowie, a zwłaszcza Kaligula, pozwalali sobie czasem iść wbrew jego woli, co zresztą wywoływało zawsze rozruchy, dochodzące nawet do przelewu krwi. Lecz Nero w odmiennym był położeniu. Naprzód, jako komediant i śpiewak, potrzebował łaski ludu, po wtóre, chciał go mieć po swej stronie przeciw senatowi i patrycjuszom [...]. Zrozumiał wreszcie, że sprzeciwić się dłużej było wprost niebezpieczne. Rozruch, poczęty w cyrku, mógł ogarnąć całe miasto i mieć nieobliczalne następstwa." (QV 492-493).

e neppure Cesare avrebbe avuto il coraggio di perseguirli ancora con la sua vendetta. (QV 516)<sup>51</sup>

Questa sconfitta subita durante i giochi segna l'inizio del declino definitivo di Nerone. Il romanzo trasmette senza dubbio il senso di timore nei confronti delle forze potenzialmente distruttive delle masse e le sue iniziative, pericolose per l'ordine costituito, la tradizione e la giustizia. Si tratterebbe di un tipico atteggiamento aristocratico-conservatore della fine del XIX secolo, ma a complicare le cose è il fatto che la Roma dei tempi di Nerone descritta nel *Quo vadis* si trova in uno stato di degrado morale ed è governata da un despota il cui rovesciamento non può che essere un cambiamento genuinamente positivo. Inoltre, non solo riguardo alle persecuzioni dei cristiani ma anche alla situazione delle masse di schiavi, è chiaro che l'ordine costituito è fondato sull'oppressione e sullo sfruttamento di vasti gruppi sociali, per cui è difficile considerarlo ideale e altrettanto difficile sarebbe criticare i ribelli.

L'effetto finale è una visione d'insieme composita e ambigua: da una parte fondata su elementi tipici di una visione del mondo conservatrice, con la quale l'autore di *Col ferro e col fuoco* aveva solitamente a che fare, dall'altra parte appaiono elementi abbastanza fuori dal comune, come la critica della sofferenza del popolo che porta persino ad attribuire al narratore del romanzo tendenze rivoluzionarie.

L'ambiguità riguarda anche gli spettacoli per le masse, dal momento che le masse romane partecipano sì volentieri a spettacoli cruenti e ripugnanti ma allo stesso tempo sono esse a sancire la fine dei giochi e decidono della liberazione di Ligea e Ursus e danno inizio al declino dell'imperatore degenerato.

51] "Widząc zmarszczone wszędzie brwi, wzruszone twarze i utkwione w siebie oczy, dał znak łaski. Wówczas grzmot okłasków rozległ się od góry do dołu. Lud pewien już był życia skazanych, gdyż od tej chwili wchodzili oni pod jego opiekę i nawet cesarz nie ośmieliłby się ścigać ich dłużej swą zemstą." (QV 493).

## SUMMARY

QUO VADIS: MASSES AND ENTERTAINMENTS.  
HENRYK SIENKIEWICZ'S NOVEL AS A TESTIMONY ON MASSES  
AND MASS SPECTACLES

*Masses and spectacles aimed at pleasing the crowds are not the main subjects of Quo vadis, however, those motifs seem to call for a certain study, especially in the light of Henryk Sienkiewicz's being a celebrity of a kind, and his works being sometimes analyzed as prototypes of mass culture.*

*The relation between Nero and Roman crowds, as it is portrayed in the novel, is greatly interesting. The Emperor is the master of everyone's life and death, but he also constantly seeks the support of the Roman people by organizing shows for them.*

*Those games can be interpreted as distant ancestors of mass culture, which, like them, is intended for the crowds, gratifies unsophisticated tastes, is accompanied by different forms of consumption, and is perfectly organized as a spectacle. Fragments of the novel that concern crowds – the descriptions of the Games in particular – can be read as a disapproval of the masses and their tastes, especially that one of the main characters, Petronius, is a safeguard of refined taste and high art. The paper analyzes this issue in the novel, as well as shows it in the contexts of public and private statements made by Henryk Sienkiewicz and evokes the discourse on culture for the masses held at the end of the 19th century.*

*QUO VADIS*  
IN ALTRI MEDIA



RENATA SUCHOWIEJKO  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

I *QUO VADIS*  
DI JEAN NOUGUÈS E FELIKS NOWOWIEJSKI.  
PITTURA SONORA E CONTESTI CULTURALI

**I**L ROMANZO *QUO VADIS* DI HENRYK SIENKIEWICZ È STATO OGGETTO DI NUMEROSI studi e analisi condotti in vari contesti letterari, storici, culturali e sociali. Rimane comunque assai poco esplorata la questione degli adattamenti musicali. La letteratura in merito è scarsa, mancando analisi dettagliate e comparative, ciò che riguarda anche altri romanzi e racconti di Sienkiewicz che sono poi diventati fonte di ispirazione per compositori. I musicologi polacchi si sono occupati di rado di temi legati a Sienkiewicz, probabilmente per via del profondo legame con la tradizione di studi basata sui paradigmi della musicologia (*Musikwissenschaft*) del XIX secolo, fondata sulla convinzione dell'autonomia estetica dell'opera musicale e della sua unità organica. Le opere musicali ispirate a Sienkiewicz si inseriscono a fatica in questo contesto: non le si può studiare con gli stessi strumenti applicati all'analisi dei capolavori della musica tedesca del XIX secolo, fermandosi alla perfezione formale e alle raffinate tecniche compositive. Le trasposizioni delle opere di Sienkiewicz nel linguaggio dei suoni sono più fenomeni socio-culturali che opere 'in sé', e dunque bisogna rivolgersi a esse con un'altra chiave metodologica.

Il materiale di studio è assai ricco dal momento che le opere di Sienkiewicz ebbero una forte risonanza in ambito musicale. Gli studi di repertorio condotti da Leon Błaszczyk danno un'idea di massima dell'ordine di grandezza

di questo fenomeno<sup>1</sup>. L'elenco dei componimenti redatto dall'autore ci consente di osservare il problema nell'insieme e costituisce un buon punto di partenza per ricerche ulteriori. Błaszczyk ha identificato un totale di 162 opere musicali ispirate a opere di Sienkiewicz: composte tra il 1875 e il 1999, esse comprendono un ampio ventaglio di generi e di forme musicali, a partire da opere e balletti passando per oratori e cantate, opere sinfoniche, da camera e solistiche, e per finire con canti per voce solista e corali. L'autore ha preso in considerazione anche gli adattamenti musicali composti per cinema, radio e televisione. Tali composizioni sono opera di 134 compositori diversi, 94 polacchi e 28 stranieri, di cui 11 italiani. Le opere maggiormente adattate sono state la *Trilogia* (54 volte) e *Quo vadis* (26 volte).

*Quo vadis* ha attirato l'attenzione di molti compositori stranieri, ispirando per la maggior parte opere liriche, ben sedici, scritte da autori polacchi, francesi, svedesi, spagnoli e italiani. Inoltre due oratori, tre balletti, una cavatina e opere strumentali. Un gruppo a parte è costituito dagli adattamenti musicali legati al teatro e al cinema, poiché opere del genere rispondono a regole diverse rispetto a quelle dei generi strettamente musicali. La maggior parte di queste opere non ha resistito a lungo nei repertori concertistici: alcune ci sono arrivate manoscritte, ma le registrazioni sono molto poche. Dal momento che fino a oggi non sono stati affrontati studi comparativi, e dato anche il difficoltoso accesso alle fonti, è difficile valutare la varietà delle trasposizioni musicali di *Quo vadis* nella sua interezza.

Da questo generico insieme emergono due componimenti in particolare – un'opera lirica di Jean Nougès e un oratorio di Feliks Nowowiejski. Entrambi sono stati composti nel primo decennio del XX secolo, hanno goduto di grande popolarità e suscitato vivaci dibattiti sulla stampa. Le reazioni entusiastiche del pubblico da una parte e gli aspri contrasti della critica musicale dall'altra dimostrano come questi componimenti avessero sollevato questioni importanti per l'epoca, e non solo per quanto riguarda questioni meramente musicali ed estetiche ma anche altri aspetti, sociali e culturali. A questo si aggiunga inoltre la questione della ricezione dell'opera di Sienkiewicz in Polonia e in Francia: nelle polemiche sui giornali risuonano gli echi dei dibattiti che avevano tenuto occupati i critici sullo stesso *Quo vadis*. Il quadro della fortuna di queste due opere è dunque composito e variegato.

Jean Nougès (1875-1932) è ricordato nella vulgata comune come 'l'autore di un'opera sola', anche se in realtà ne consegnò ai posteri molte di più. Il suo *Quo vadis?* ottenne un successo spettacolare, che nessuno si sarebbe

1] L. T. BŁASZCZYK, *Henryk Sienkiewicz w muzyce*, Oficyna Graficzno-Wydawnicza Typografia, Warszawa 2000.



aspettato. Nougès era praticamente un autodidatta: nato a Bordeaux da famiglia benestante, si appassionò alla musica già nella prima gioventù, ma non si dedicò a studi regolari. Studiò composizione a Parigi prendendo lezioni da Gustav Sarré (1850-1935), e scrisse numerose opere liriche le cui esecuzioni furono largamente commentate sui giornali: tra queste, *La Mort de Tintagiles* (“La morte di Tintagiles”) tratta dal dramma omonimo di Maurice Maeterlinck (Théâtre des Mathurins, 1905), *Chiquito, le joueur de pelote* (“Chiquito, giocatore di palla basca”) con libretto di Henri Cain basato sul romanzo di Pierre Loti (Opéra-Comique, 1904), *L'Auberge rouge* (“La locanda rossa”) basata sul racconto omonimo di Honoré Balzac (Nizza, 1910) e la sua ultima opera *Dante* (Bordeaux, 1930). Compose anche un balletto, *La Danseuse de Pompéi* (“La danzatrice di Pompei”, Opéra-Comique 1912), oltre a operette, commedie musicali e canzoni. Fatto del tutto eccezionale per lui fu l'incisione della sua opera *Les Frères Danilo* (“I Fratelli Danilo”) per la casa fonografica Pathé, eseguita esclusivamente ai fini della registrazione nel 1912, mai messa in scena e la cui partitura è stata smarrita. Se non altro se ne è conservata la registrazione, disponibile oggi su CD<sup>2</sup>.

Il *Quo vadis?* di Jean Nougès uscì nel 1908<sup>3</sup> e fu eseguito per la prima volta a Nizza il 9 febbraio 1909, rimanendo in repertorio per l'intera stagione (26 esecuzioni). Qualche mese dopo, il 29 ottobre, si tenne la *première* a Parigi, al Théâtre de la Gaîté-Lyrique dove ottenne un successo stupefacente (200 esecuzioni). L'entusiastica partecipazione del pubblico parigino fece sì che l'opera apparisse sulla scena di molti teatri operistici francesi e poi di tutta Europa. Il periodo d'oro durò fino allo scoppio della prima guerra mondiale, per poi avere una seconda ondata di popolarità negli anni Venti del XX secolo. La brillante esecuzione al Théâtre des Champs-Élysées nel 1920, con l'eccellente interpretazione di Mattia Battistini nel ruolo di Petronio, fu l'inizio di una marcia trionfale attraverso i teatri europei e anche statunitensi. Come segnalano gli studiosi di settore, il *Quo vadis?* di Nougès fino al 1928 fu messo in scena per un totale di 7000 volte: un successo senza precedenti che destò enorme stupore in tutto l'ambiente musicale.

Già dal momento della prima, l'opera suscitò emozioni opposte raccogliendo ampie cerchie di sostenitori e di detrattori<sup>4</sup>. Questi ultimi espres-

2] M. TIBBAUT, *Une rareté de la préhistoire du disque d'opéra*, 27 février 2006, <http://www.resmusica.com/2006/02/27/une-rarete-de-la-prehistoire-du-disque-d-opera-francais/> (ultima visita: 8.XI.2017).

3] *Quo Vadis? Opéra en 5 Actes et 6 Tableaux d'après le Roman de Henryk Sienkiewicz (traduit par B. Kozakiewicz et J.I. de Janasz). Poème de Henri Cain. Musique de Jean Nougès, Partition Piano et Chant*, G. Astruc & C<sup>e</sup>, Enoch, Paris 1908.

4] R. SUCHOWIEJSKI, *Quo vadis? de Jean Nougès*, in *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des 'Troyens' de Berlioz à 'Edipe' d'Enesco*, a cura di J.-C. BRANGER, V. GIROUD, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2008.

sero le proprie opinioni a volte in modo molto forte e senza risparmiare parole dure nei confronti del compositore. Sulle pagine di “Le Temps” il 30 novembre 1909 Pierre Lalo scrisse così:

Non mi risulta che qualcuno ci abbia mai fatto ascoltare qualcosa di così piatto, basso, povero di idee, scritto così grossolanamente come questo *Quo vadis?* [...] privo di qualsiasi forza, profondità, passione o emozioni: una ricerca indefessa di effetti banali, sommamente triviali come quelli che si sentono per le strade o nelle piazze. E nemmeno una briciola di temperamento, nemmeno di quell’ardore superficiale dell’Italia di oggi; un profondo freddo, un’inguaribile pesantezza che finisce per trasformarsi in un chiasso spaventoso. Nemmeno un’ombra di inventiva e personalità: una parata di cliché e idee prese a prestito da altri musicisti famosi, una raccolta di reminiscenze, goffa e priva di ispirazione. Nemmeno un sentore di competenza e di stile: musica da circolo o pot-pourri che un qualche maestro da caffè ha scritto per una qualche rivista.<sup>5</sup>

Opinioni dello stesso tenore, anche se espresse con tono meno aggressivo, furono quelle formulate da Gaston Carraud e Alfred Bruneau, che criticarono la parte musicale dell’opera nella quale vedevano un amalgama di vari stili e prestiti da altri compositori. Gaston Carraud scrisse: “è un assortimento di luoghi comuni, da tutti i luoghi comuni possibili, presi da tutti i posti possibili, da Gustave Charpentier misto a Fauré, Debussy misto a Massenet o Meyerbeer e Gounod misti a Puccini”.<sup>6</sup>

Contestarono all’autore la mancanza di senso drammatico, la banalizzazione del linguaggio musicale, la mancanza di coerenza interna dell’intera opera. A questo si aggiunsero le accuse di pubblicità aggressiva e di appagamento dei bassi istinti delle masse. Li irritava il fatto che le opere di Nougès fossero state messe in scena all’Opéra Comique, all’Opéra de

5] P. LALO, *Théâtre Lyrique Municipal de la Gaité*. «*Quo vadis*» de Jean Nougès, “Le Temps”, 30 novembre 1909: “Je ne crois pas que l’on nous ait jamais rien fait entendre d’aussi plat, d’aussi bas, d’aussi pauvrement pensé, d’aussi grossièrement écrit qu’est ce «*Quo vadis?*» [...] Ni force, ni profondeur, ni passion, ni émotion: une recherche incessante du gros effet vulgaire, de l’effet le plus trivial, de celui qui court les rues et les carrefours. Pas même de tempérament; pas même la chaleur superficielle des Italiens d’aujourd’hui; une froideur foncière, une placidité sans remède, qui s’évertue à donner le change par un énorme tapage. Aucune ombre d’invention ni de personnalité; un défilé de formules et de procédés empruntés à tous les musiciens connus, une collection de reminiscences sans dextérité et sans art. Pas trace de savoir ni de style; c’est de la musique de casino, ou le pot-pourri qu’un chef d’orchestre de café-concert écrit pour une revue”.

6] G. CARRAUD, [*La Liberté?*], [février? 1909], Bibliothèque-Musée de l’Opéra, dossier d’œuvre: “c’est un florilège du lieu commun: de tous les lieux communs, de toutes les paroisses, celui de M. Gustave Charpentier avec celui de M. Fauré, celui de M. Debussy avec celui de M. Massenet, celui de Meyerbeer ou de Gounod avec celui de M. Puccini”.

Paris e al Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Non capivano perché suscitasse un tale successo di pubblico e vedevano nella cosa il decadimento del buon gusto e dei costumi e la “naturale predisposizione delle masse a tutto ciò che è cattivo e l’altrettanto naturale odio per ciò che è buono”<sup>7</sup>.

Non tutti però condividevano questa posizione: alcuni si accorsero delle buone qualità del *Quo vadis?* e si sforzarono di capire il fenomeno della popolarità dell’opera. Lodarono Henri Cain per il libretto, sottolinearono i valori scenici dell’opera e l’alto livello degli interpreti, in particolare in occasione della *première* parigina. I solisti meritavano lodi particolari: Paul Séveilhac (Petronio), Robert Marvini (Pietro), Jean Perier (Chilone) e Mary Lafargue (Ligia). Tutti i critici furono entusiasti dell’assolo di danza di Natalia Trouhanova. Invece alla prima a Nizza ad attirare l’attenzione furono: Charlotte Wyns (Ligia), Mademoiselle Rose Degeorgis (Poppea), Edmond Clément (Vinicio) e Léon Rothier (Pietro). Nelle parti solistiche il compositore diede ai cantanti l’ampia possibilità di sfoggiare un bel tono lirico, cosa che piacque molto al pubblico.

Alla prima messa in scena del *Quo vadis?* dopo la prima guerra mondiale, al Théâtre des Champs Élysées nel 1920, brillò particolarmente Mattia Battistini (1856-1928) nel ruolo di Petronio; aveva allora 64 anni ma era ancora in eccellente forma artistica. Battistini fu una vera e propria leggenda delle scene operistiche: chiamato ‘il re dei baritoni’, ebbe una stupefacente carriera tra Europa e Stati Uniti<sup>8</sup> ed era molto noto anche al pubblico polacco, dal momento che si esibiva spesso a Varsavia interpretando, tra le altre, opere russe in italiano. Nel 1912 registrò alcuni frammenti del *Quo vadis?* per la casa fonografica “His Master’s Voice”: tra questi l’aria *Errar sull’ampio mar* tratta dal primo atto, brano la cui interpretazione rapisce per l’andamento melodioso e la forza espressiva.

La lingua musicale di Nougùès è eclettica, un crogiolo personale di stili che attingevano alle convenzioni francesi e italiane, cui il pubblico era abituato e, per questo motivo, reagì in maniera spontanea. Il compositore si rivolge al proprio uditorio con una lingua semplice e comprensibile, che va dritta al cuore; del resto, le parti solistiche sono molto riuscite, melodiose, malinconiche, piene di grazia. Nougùès mette in primo piano l’intreccio amoroso concentrandosi sulla passione di Eunice per Petronio. Nel primo atto, *Le Baiser d’Eunice*, attirano l’attenzione frammenti come il duetto di Iras ed Eunice, l’invocazione a Venere con l’accompagnamento di violini soli e il finale orchestrale che funge da sottofondo alla muta dichiarazione

7] *Ibidem*.

8] J. CHUILON, *Mattia Battistini. King of Baritones and Baritone of Kings*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2009.

d'amore di Eunice a Petronio. Anche l'ultimo atto, *La Mort de Pétrone*, si concentra sul tema amoroso, questa volta declinato in chiave tragica attraverso la morte dei due amanti.

I frammenti lirici fanno da contraltare agli apici drammatici negli atti centrali dell'opera, che a loro volta creano uno spettacolo colorito, composto da *tableaux* strettamente legati tra loro. Vengono presentati due mondi diversi, disposti secondo i principi della contrapposizione: quello dei patrizi romani e quello della comunità cristiana. Dominano qui le parti corali e vengono portati in primo piano i valori scenici. L'allestimento, i costumi, il movimento scenico e l'illuminazione hanno un ruolo più importante della musica stessa e il miglior esempio di ciò sono: i baccanali sfrenati e l'incendio di Roma nel secondo atto, *Les Terrasses du Palatin*; la riunione dei cristiani in casa di Demade nel terzo atto, insieme al nobile discorso di Pietro; l'atmosfera di devozione del *Cantique des Martyres* nel quarto atto; il gigantesco culmine nel quinto atto *Le Cirque*.

A differenza di quanto accaduto con la parte musicale, la realizzazione scenica fu molto apprezzata dalla critica. Il merito fu soprattutto dei fratelli Isola, che all'epoca dirigevano il Théâtre de la Gaîté-Lyrique<sup>9</sup>: avevano grande esperienza in campo teatrale, perfetto senso delle scene e idee coraggiose. Un importante contributo lo diede anche Eugène Frey con le sue scenografie luminose<sup>10</sup>. Frey aveva inventato una tecnica innovativa che utilizzò nell'ultimo atto dell'opera, che si svolgeva nel giardino di Petronio, come anche nella scena dell'incendio, ed entrambi facevano grande effetto sul pubblico. La tecnica di Frey si basava su immagini miniaturizzate che proiettava sullo sfondo tramite un proiettore speciale che le restituiva ingrandite di varie volte (più o meno come i videoproiettori odierni). Queste immagini erano realizzate su vetro e grandi 9 × 12 cm ed era stato lo stesso Frey a progettarle, dipingerle e poi proiettarle<sup>11</sup>. Per la scena dell'incendio utilizzò sette quadri

9] *La Gaité-Lyrique de 1903 à 1913 sous la direction des Frères Isola. Document réalisé à partir de programmes du théâtre de la Gaité-Lyrique*, <http://claudeloubet.free.fr/articles/gaite1903-1913/gaite1903-13.htm> (ultima visita: 8.XI.2017).

10] *La Technique des Décors Lumineux, exposée par leur Inventeur Eugène Frey le 20 février 1925 à l'Académie Royale des Beaux Arts de Liège*, dattiloscritto (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8541868/f3.image.r=La%20Technique%20des%20D%C3%A9cors%20Lumineux>; ultima visita: 8.X.2017).

11] S. TRALONGO, *Persistence de la veille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes*, in: *L'interprétation lyrique de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle: du livret à la mise en scène. Colloque de l'Opéra Comique dirigé par Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier*, 2011 ([http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Tralongo-Stephane-Persistence-de-la-vieille-lanterne-magique.-La-circulation-des-decors-lumineux-d-Eugene-Frey-sur-les-scenes-parisiennes/\(offset\)/1/\(searchText\)/tralongo](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Tralongo-Stephane-Persistence-de-la-vieille-lanterne-magique.-La-circulation-des-decors-lumineux-d-Eugene-Frey-sur-les-scenes-parisiennes/(offset)/1/(searchText)/tralongo); ultima visita: 8.X.2017).

che ne illustravano le varie fasi e mostravano come la forza della natura passo a passo divorasse ogni cosa. Louis Schneider affermò allora che “l’illusione è perfetta, l’impressione paralizzante e il successo totale”<sup>12</sup>.

L’opera di Nougùès conobbe numerose messe in scena in Polonia, di cui la migliore fu quella di Varsavia (1912), mentre furono accolte con molta freddezza quelle di Cracovia e Leopoli.

Allo spettacolo di Varsavia era presente lo stesso Sienkiewicz, che condivise le proprie impressioni in una lettera a Jadwiga Janczewska. Ammise sinceramente:

la musica per me è a volte eccessivamente contorta dal momento che non mancano alcune dissonanze moderne, ma in altri momenti è molto bella e negli ultimi atti persino sublime. Le scenografie ben superiori a quanto mai visto finora a Varsavia.<sup>13</sup>

Nondimeno gli piacque anche la danza del quinto atto, nella scena della morte di Petronio:

quando gli amanti si distendono uno accanto all’altro, la musica si fa silenziosa e inizia il balletto – una schiera di vergini in vesti completamente trasparenti (sotto le quali forse delle calzemaglie) e danze fiabesche, svolazzanti con le vesti che si scompigliano. Non formano cerchi, solo lunghe linee che le fanno assomigliare ad un fregio antico o un quadro moderno di Burne-Jones o Walter Crane. L’opera a Varsavia riscuote grande successo, noi siamo stati alla venticinquesima replica e oggi è prevista la ventiseiesima.<sup>14</sup>

Anche il *Quo vadis* in forma di oratorio di Feliks Nowowiejski ottenne grande popolarità, rinnovata di recente grazie alle iniziative artistiche organizzate per l’Anno di Feliks Nowowiejski (2016). Le nuove registrazioni contribuiscono alla divulgazione della sua musica e ricordano al mondo la

12] L. SCHNEIDER, *Théâtre de l’Opéra de Nice. Quo vadis?*, “Le Théâtre”, n. 252, Juin 1909.

13] “muzyka jest dla mnie miejscami przytrudna, gdyż nie brak w niej modernistycznych dysonansów, ale miejscami bardzo piękna, a nawet w ostatnich aktach wzniosła. Dekoracje powyżej wszystkiego, co widziała Warszawa”. Henryk Sienkiewicz a Jadwiga Janczewska, lettera del 10.11.1910. Cito da: H. KOŚCZKA, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1997, pp. 160-161.

14] “gdy kochankowie spoczywają już obok siebie, muzyka staje się cicha i wpada balet – szereg dziewic w zupełnie przezroczystych zasłonach (pod spodem chyba trykot) i tańczycy bajecznie powiewnie, z rozwiewaniem zasłon. Nie tworzą kół tanecznych, tylko długie linie, co sprawia, że wszystkie razem wyglądają jak jakiś starożytny fryz lub jak nowożytny obraz Burne-Jonesa lub Walter Crane’a. Opera ma wielkie powodzenie w Warszawie, gdyż byliśmy na 25-tym przedstawieniu, a dziś jest 26-te”. *Ibidem*.

figura di questo eminente compositore<sup>15</sup>. Di formazione impeccabile e dai numerosi talenti, portò avanti una intensa carriera artistica come organista, direttore d'orchestra, compositore e pedagogo. Le sue opere godettero di grande successo, soprattutto nel periodo fra le due guerre. Affinò la tecnica compositiva a Berlino tra il 1900 e il 1902 e tra il 1904 e il 1906 sotto la guida di Max Bruch, che riconobbe in lui una particolare predisposizione a servirsi dell'apparato corale-orchestrato e lo invitò caldamente a svilupparsi in questa direzione.

In quel periodo apparvero tre importanti oratori di Nowowiejski: *Powrót syna marnotrawnego op. 3* ("Il ritorno del figliol prodigo"), *Quo vadis op. 30* e *Znalezienie świętego Krzyża op. 35* ("Il ritrovamento della Croce"). Quando era ancora studente Nowowiejski vinse il primo premio in un concorso di composizione dedicato a Giacomo Meyerbeer. Come opere obbligatorie per il concorso scelse la *Uwertura romantyczna*, una fuga per coro e orchestra, e un oratorio. Il premio consisteva nel finanziamento di un tour artistico per l'Europa; nel giro di un anno e mezzo il giovane compositore visitò i principali centri musicali in Germania, Italia, Francia e Belgio stringendovi preziosi contatti<sup>16</sup>.

Durante il viaggio passò qualche mese a Roma. Il soggiorno stimolò con forza la sua immaginazione e lo ispirò a puntare al romanzo di Sienkiewicz. I primi schizzi del *Quo vadis* apparvero già nel 1903 ma l'opera prese veramente forma solo due anni dopo, sotto l'occhio vigile di Max Bruch. La prima si tenne nella piccola cittadina di Usti (Aussig) sul fiume Elba il 4 maggio 1907. A occuparsi della realizzazione fu Josef Thenel, direttore d'orchestra e del coro della Compagnia di Orfeo. Anche se l'esecuzione aveva avuto carattere locale, le notizie che la riguardavano ebbero larga eco. Arrivarono proposte di messe in scena da Praga, Vienna, Cracovia e Leopoli, che però il compositore non accolse, dal momento che intendeva realizzare importanti rifacimenti nella partitura<sup>17</sup>.

La nuova versione apparve a stampa nel 1909 per la casa editrice di Aloys Maier<sup>18</sup> e lo stesso anno fu messa in scena ad Amsterdam nella sala Concertgebouw, diretta da Johan Schoonderbeek. Fu un successo senza

15] La registrazione più recente del *Quo vadis* di Feliks Nowowiejski è uscito per la DUX nel 2016. Esecuzione: Orchestra Sinfonica della Filarmonica Warmińsko-Mazurska diretta da Piotr Sułkowski e Górecki Chamber Choir, diretto da Włodzimierz Siedlik. Solisti: Aleksandra Kurzak (Ligia), Artur Ruciński (l'apostolo Pietro), Rafał Siwek (il prefetto dei pretoriani), Sebastian Szumski (il cantore). Organo: Arkadiusz Bialic.

16] J. BOEHM, *Feliks Nowowiejski 1877-1946. Zarys biograficzny*, Pojezierze, Olsztyn 1977.

17] *Ibidem*.

18] F. NOWOWIEJSKI, *Quo vadis? Dramatische Szenen für Soli, Chor, Orchester und Orgel*, op. 30, Verlag von Aloys Maier, Fulda 1909.

precedenti che diede inizio alla carriera internazionale di quest'opera. Il *Quo vadis* passò per varie sale da concerto in Europa, negli Stati Uniti e in Sudamerica. Secondo la relazione dei figli del compositore, entro il 1939 si arrivò a 200 esecuzioni<sup>19</sup>, ma si può comunque supporre che furono di più dal momento che l'archivio di famiglia non ne conserva l'elenco completo. La prima in Polonia si svolse a Leopoli (1911) e le successive a Varsavia, per la direzione del maestro Henryk Melcer-Szczawiński (1912), poi anche a Katowice e Poznań (1914). Nel periodo tra le due guerre fu eseguita spesso, ma dopo la seconda guerra mondiale uscì dal repertorio e cadde nel dimenticatoio. Tornò nelle sale da concerto soltanto nel 1966, dopodiché conobbe ancora qualche esecuzione<sup>20</sup>.

A scrivere il libretto del *Quo vadis* di Nowowiejski fu la poetessa tedesca Antonina Jungst. La versione originale fu dunque scritta in tedesco ma poi apparve anche in traduzione in altre lingue<sup>21</sup>. Il testo è molto fedele al romanzo, anche se il compositore scelse solo uno degli intrecci – la persecuzione dei cristiani – e diede il ruolo principale all'apostolo Pietro. Assenti gli intrecci amorosi, fu anche del tutto omesso il personaggio di Petronio (motivo per cui il compositore fu molto criticato) e di Nerone si viene a sapere soltanto attraverso il discorso del prefetto dei pretoriani e i commenti della folla. Nell'oratorio di Nowowiejski giocano un ruolo fondamentale le parti corali, che assumono funzione narrativa e di commento e sono fortemente contrapposte dal punto di vista del suono e del linguaggio. Si svolgono separatamente o si combinano con le parti solistiche di Pietro (baritono), del prefetto del pretorio (basso) e di Ligia (soprano). La componente orchestrale ampliata, con il gruppo potenziato degli ottoni, delle percussioni e degli organi, illustra l'azione e crea l'atmosfera. Inoltre amplifica i momenti di pathos entrando in alcune occasioni in una complessa interazione con il coro a più voci. Il compositore si serve volentieri della mole sonora per potenziare l'effetto drammatico.

19] F. M. e K. NOWOWIEJSKI, *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1968.

20] Poznań 1979, direttore Robert Satanowski; Poznań 1989, direttore Stefan Stuligrosz; Poznań 1994, direttore Stefan Stuligrosz, sceneggiatura e regia di Ryszard Peryt.

21] Nella prima versione a stampa del 1909 i titoli delle parti sono citati in tre lingue: tedesco, inglese e francese. Nella partitura per orchestra viene invece citata solo la versione tedesca. Come rendono noto i figli del compositore, il libretto del *Quo vadis* fu poi tradotto in 13 lingue. Vedi F. M. e K. NOWOWIEJSKI, op. cit. Ci fu anche il progetto di scriverne una versione in latino. Vedi J. BOEHM, *Powiązania z krajem i rozwój artystyczny Feliksa Nowowiejskiego w latach 1905-1909 (w świetle korespondencji Feliksa i Rudolfa Nowowiejskich ze Stanisławem Bursą)*, "Rocznik Olsztyński", n. IX, 1970.

L'oratorio si compone di quattro scene e un gran finale<sup>22</sup>: I. *Auf dem Forum Romanum. Der Brand Roms* – l'incendio di Roma osservato con apprensione dai cittadini; II. *Prätorianer-Marsch. Aufzug der Leibgarde Neros auf dem Forum Romanum. Christianos ad leones! Abzug ins Kolosseum* – Il prefetto del pretorio accusa i romani di aver incendiato Roma e la folla chiede la condanna dei colpevoli; III. *Nächtliche Versammlung der verfolgten Christengemeinde in den Katakomben* – Ligia persuade Pietro ad abbandonare Roma che all'inizio si rifiuta ma poi acconsente a seguito delle insistenze della comunità; IV. *Via Appia, Campagna di Roma. Erscheinung Jesu Christi. Quo vadis Domine?* – Pietro incontra Gesù sulla propria strada e decide di tornare a Roma. Si tratta di scene in forte contrasto tra di loro: il contesto monumentale e militare degli eventi nel Foro Romano e l'affresco religioso e devozionale che mostra l'incontro dei cristiani con la figura centrale di Pietro, le cui parti solistiche danno corpo alla Scena IV. L'intero oratorio si chiude con il finale monumentale in forma di doppia fuga. Come è scritto nel libretto, è la “fantastica apoteosi di un'opera eroica”. Simboleggia il declino del potere di Nerone e la sofferenza dei cristiani.

La Scena III, *Nächtliche Versammlung der verfolgten Christengemeinde in den Katakomben* è quella maggiormente elaborata dal punto di vista musicale. Si compone di molti segmenti che si distinguono per espressione, fattura e suono. La dominano le parti solistiche (di Pietro e di Ligia) mentre il coro aggiunge lo sfondo sonoro. Accompagna i solisti, a volte spiega le loro vicende e nei momenti culminanti contribuisce ad aumentare la tensione. L'atmosfera di contemplazione religiosa viene ricreata soprattutto tramite intermezzi strumentali: arpeggi di arpa, suono degli organi, degli archi dal timbro più profondo e dei corni francesi, cui si aggiungono il coro a cappella e la melodia di carattere salmodico. Tutto questo evoca sensazioni di contemplazione devozionale e suggerisce l'associazione di idee con la musica ecclesiastica. Chiude l'intera opera una roboante fuga cantata e strumentale che mostra la maestria polifonica del compositore.

Il *Quo vadis* di Nowowiejski non è un oratorio tipico, visto che manca la parte del narratore e si manifesta il chiaro influsso dell'opera e della musica sinfonica. Non a caso il compositore precisò nella partitura che si trattava di “scene drammatiche”. L'opera non è uniforme dal punto di vista stilistico, come già nel caso di Nougues si vede la predisposizione a unire vari stili: sono evidenti i riferimenti al *grand opéra* nello stile di Meyerbeer e a Wagner (per la struttura armonica, i motivi dominanti, il trattamento degli ottoni). Viene in mente anche l'associazione con Liszt (gli oratori)

22] I titoli in tedesco delle parti sono citati secondo la partitura per orchestra.



e nelle parti corali si sente a volte l'eco di Händel. Mateusz Gliński, che scrisse una recensione della messa in scena del *Quo vadis* a Roma subito dopo la seconda guerra mondiale, vi intravide anche punti in comune con *Le fontane di Roma* di Ottorino Respighi<sup>23</sup>; ma forse qui si tratta di una traccia delle comuni fascinazioni instillate da Max Bruch, presso il quale avevano studiato entrambi. Questi 'gesti musicali' si sovrappongono allo stile personale di Nowowiejski creando un insieme abbastanza coerente e bilanciato, che può essere collocato nella corrente tardo-romantica di ispirazione tedesca. Segno distintivo dello stile del compositore è il modo di mantenere la tensione per lunghi tratti, l'abilità nell'utilizzare il potenziale sonoro del coro e l'abilità con la tecnica polifonica. Dal punto di vista tecnico è un'opera scritta correttamente e rifinita con cura.

Il *Quo vadis* di Nowowiejski possiede inoltre un carattere illustrativo talmente espressivo che alcuni commentatori del tempo incoraggiarono il compositore a eseguirlo in versione scenica. Questi suggerimenti erano arrivati a Nowowiejski già ai tempi della prima ad Amsterdam e l'autore ci aveva pensato seriamente, anche se alla fine non si decise a farlo. Si può comunque immaginare che l'aggiunta di scenografie, luci, movimento e costumi avrebbe portato ulteriore valore artistico a quest'opera<sup>24</sup>. Grazie a questo intervento il *Quo vadis* di Nowowiejski si sarebbe molto avvicinato a quello di Noguès poiché, malgrado parlino due lingue musicali diverse, nei loro lavori si fa sentire una forte affinità di pensiero.

Per entrambi si tratta di creare una pittura sonora, mossa dalla volontà di illustrare fedelmente gli eventi narrati. I due sono sensibili all'aspetto teatrale della narrazione musicale, la loro immaginazione sonora si nutre delle immagini del romanzo e delle impressioni dai viaggi compiuti a Roma; si può dire che si siano immedesimati nello spirito del romanzo di Sienkiewicz e che siano entrati nello spazio della sua immaginazione letteraria, cercando allo stesso tempo nuovi mezzi espressivi per esprimere sensazioni simili. Le loro opere non erano destinate solo ad essere ascoltate ma anche a risvegliare un particolare genere di impressioni visive e sonore da parte dell'ascoltatore. Ma la risonanza non sarebbe stata tanto forte se l'immaginazione degli ascoltatori non fosse stata già stimolata dalla lettura del romanzo. Entrambi gli autori sono inoltre molto diretti e comunicativi nel raccontare i contenuti dell'opera, utilizzando allo stesso

23] Cito da W. POŹNIAK, *Oratorium i Kantata*, in: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od Oświecenia do Młodej Polski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966, p. 332.

24] Una versione scenica del *Quo vadis* di F. Nowowiejski fu realizzata nel 1994 da Ryszard Peryt al Teatr Wielki di Poznań; coreografia: Emil Wesołowski; scenografia: Ewa Starowieyska; direttore: Stefan Stuligrosz.

tempo mezzi musicali e categorie espressive facilmente riconoscibili, anche se Nowowiejski sembra più propenso al pathos e alla maestosità mentre Nougès preferisce un tono più intimo e lirico.

L'oratorio di Nowowiejski ebbe grande fortuna in Germania e nei Paesi Bassi. Dopo la prima ad Amsterdam fu richiesto a gran voce anche in altre città olandesi: Rotterdam, Utrecht, L'Aja e Delft. La prima tedesca ebbe luogo il 27 novembre del 1909 a Heilbronn e anche da lì iniziò una serie di messe in scena in varie città. Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale la composizione fu più volte replicata negli Stati Uniti, in Austria, Svizzera, Finlandia, Norvegia, Croazia e Ungheria<sup>25</sup>. Al successo dell'oratorio in Germania contribuirono non solo i gusti del pubblico ma anche la campagna informativa e di marketing brillantemente organizzata dall'editore Aloys Maier. Non incontrò invece il gusto del pubblico francese, quasi sicuramente per via dello stile neoromantico di gusto tedesco, del monumentalismo e del pathos.

Le opere di Nougès e di Nowowiejski occupano un posto importante tra le realizzazioni musicali del *Quo vadis* di Sienkiewicz in quanto interessante fenomeno artistico-culturale e allo stesso tempo sono una preziosa testimonianza d'epoca. Le reazioni suscitate, che oggi possiamo in parte ricostruire lavorando su ricordi privati e fonti di stampa, ci dicono molto delle persone dell'epoca e del mondo in cui vivevano, delle preferenze degli ascoltatori, dei loro gusti e delle loro aspettative; dei critici, le cui opinioni erano formate da vari fattori; degli stessi compositori, delle loro motivazioni interiori e scelte artistiche. Di tutti questi elementi bisognerebbe senz'altro tener conto se si volesse tentare un'analisi dettagliata della ricezione degli adattamenti musicali di *Quo vadis*. Lo spazio per gli studi approfonditi sulla presenza delle opere di Sienkiewicz nello spazio musicale si apre solo adesso e ci si può augurare che essi portino a molte altre scoperte importanti.

25] F. M. e K. NOWOWIEJSKI, op. cit.

## SUMMARY

JEAN NOUGUÈS' AND FELIKS NOWOWIEJSKI'S *QUO VADIS*?:  
SONIC PAINTING AND CULTURAL CONTEXTS

*The novel Quo vadis has evoked a strong resonance in the music world, awakening the imagination of many composers both in Poland and abroad. It has become one of the most often musically-adapted works of Henryk Sienkiewicz. As Leon Błaszczyk has calculated, 26 compositions inspired by this novel have been written, including operas, ballets, an oratorio, an art song-cavatina and instrumental works, as well as music for film and theater. This intensified interest in Quo vadis was no doubt evoked by the popularity of the novel itself and by the awarding of the Nobel Prize to its author. However, composers have also discerned in it great artistic potential and broad possibilities for rendering it into musical language. Their attention has been drawn, above all, by the novel's visual side, its stage- and set-design vision, the clearly-drawn characters of its protagonists, its ensemble scenes, the love interests in its plot, its emotional saturation. All of this has harmonized magnificently with their sensitivity and, at the same time, inspired them to use various compositional resources to give Quo vadis a sonic form.*

*Among those 26 compositions, two works emerge into the foreground – an opera by Jean Nouguès and an oratorio by Feliks Nowowiejski. They have much in common with each other, though in musical terms there is much that differentiates them. They were written in the first decade of the 20th century, immediately went into broad concert circulation and gained tremendous popularity. At the same time, blistering arguments broke out in the press, especially concerning Nouguès' opera. Most critics rated the musical plane of this work negatively, but appreciated its stage-design and performance values. The audience, however, paid no attention to these opinions and attended the opera in throngs. There is no way to understand the phenomenon of these two compositions' popularity without looking at them from a broader perspective: through the prism of the era, of the far-reaching transformations taking place at that time in the arts, culture and society; and at the same time, through the prism of the popularity of Sienkiewicz's novel itself and its reception in France and Poland. These contexts intersect and complement each other, displaying the musical incarnations of Quo vadis in a new light.*

## PAROLA E IMMAGINE: FATTORI COMPETITIVI DELL'ADATTAMENTO NEL LUNGOMETRAGGIO *QUO VADIS?* (1913)

**A** CIRCA SEI MESI DI DISTANZA DALLA PRIMA FRANCESE DI *QUO VADIS?*, TENUTASI NEL Palazzo Gaumont di Parigi (il più grande cinema al mondo, con una capienza di oltre 6.000 spettatori), il critico e letterato René Doumic scelse il film italiano per dimostrare come il cinema non riconoscesse i propri limiti come forma d'arte e alimentasse ambizioni infondate:

Recentemente, ad esempio, è stato proiettato davanti ad una folla entusiasta *Quo Vadis?*, una colossale ricostruzione cinematografica adattata dal famoso romanzo di Sienkiewicz. Era un corteo in cui sfilavano Nerone, Petronio (quel maestro di stile), la tribuna imperiale, i cristiani e le belve feroci, le vergini vestali, ecc. Fra una scena e l'altra, sullo schermo luminoso appariva una di quelle scritte esplicative, spesso piuttosto ampollose. Questa successione senza fine di sfondi e di cartelli, che faceva a pezzi il romanzo, trasformandolo in immagini senza parole – gruppi di comparse, arredi e costumi, che oltretutto mi son parsi più che mediocri – ha rappresentato per me il film più stupefacente che abbia mai visto.<sup>1</sup>

Nel mensile “Revue des deux mondes” del 15 agosto 1913, sotto l'infausto titolo *Recensione di un dramma: l'età del cinema*, Doumic usò l'esempio di *Quo vadis?* per attaccare l'ultimo arrivato fra i mezzi di comunicazione,

---

1] La traduzione inglese del brano è in R. ABEL, *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology*, Vol. 1: 1907-1929, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1988, pp. 86-87.

definendolo dozzinale, superficiale, moderno, realista e internazionale – insomma, un teatro universale per illetterati. Il disprezzo del cinema come serie di ‘immagini senza parole’ è tipico delle prime recensioni agli adattamenti filmici di romanzi e opere teatrali, spesso giudicati volgari usurpatori della cultura (per sostituire mere immagini alle parole e frammenti di realtà alla narrativa), nonché minacce alla sopravvivenza stessa del teatro, del libro e dell’alfabetizzazione stessa<sup>2</sup>. Questo articolo cerca di riconcettualizzare il rapporto fra il romanzo polacco e il film italiano (anche alla luce dei più recenti studi sulla teoria dell’adattamento cinematografico), guardando al cinema come modalità di espressione non meno elevata delle altre, ma anzi più poliedrica e dotata di una portata ideologica ed estetica capace di raggiungere il mercato di massa<sup>3</sup>.

## IL CINEMA COME ADATTAMENTO

Secondo la studiosa di teoria letteraria Linda Hutcheon, gli adattamenti sono “ampie rivisitazioni, intenzionali e dichiarate, di lavori precedenti”<sup>4</sup>. Il film italiano *Quo vadis?* (1913) invita a una valutazione come adattamento, anche nell’accezione forte data dalla Hutcheon a questo termine spinoso. Già il regista del film, Enrico Guazzoni, dichiarò che, all’inizio degli anni Dieci, voleva sovvertire i limiti del cinema al suo esordio e “tradurre sullo schermo” la grandiosa visione dell’età di Roma imperiale del romanzo di Sienkiewicz, che era ampiamente noto in tutta Italia<sup>5</sup>.

Il titolo, i personaggi e la trama del film sono chiaramente tratti dal romanzo (come gli amanti di fantasia Ligia e Vinicio e il forzuto di fantasia Ursus, così come Nerone e la sua corte, l’incendio di Roma, il martirio dei primi cristiani e l’apparizione finale di Cristo all’apostolo Pietro sulla Via Appia)<sup>6</sup>, mentre gli intertitoli (quei prolissi cartelli che tanto irritavano

2] Per questo tipo di critica del cinema in generale, si vedano ad es. K. ELLIOTT, *Rethinking the Novel / Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 54 e D. CARTMELL, J. WHELEHAN, *Screen Adaptation: Impure Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 2-4.

3] Come indicato in D. CARTMELL, J. WHELEHAN, op. cit., pp. 24-25. Un sentito ringraziamento va a Monika Woźniak, per il gentile invito a intervenire nella conferenza su *Quo vadis?*, e ai colleghi che hanno fornito utili osservazioni sulle varie versioni di quest’articolo, presentate a Roma, alle Università di St. Andrews e di Manchester, e allo University College di Londra.

4] L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Abingdon 2013<sup>2</sup>, p. xvi.

5] Come risulta in R. REDDI, *La Cines: Storia di una casa di produzione italiana*, CNC Edizioni, Roma, 1991, pp. 37-38. Cfr. A. BERNARDINI, *Enrico Guazzoni, regista pittore*, in: *Enrico Guazzoni, regista pittore*, a cura di A. BERNARDINI, V. MARTINELLI e M. TORTORA, La Mongolfiera Editrice, Cosenza 2005, p. 32.

6] Secondo Scodel e Bettenworth, il film è una serie di “illustrazioni in movimento” difficili da seguire per lo spettatore che non abbia letto il romanzo. Cfr. R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden/Mass. 2009, pp. 18-19.

Doumic) sono di più difficile interpretazione. La copia di *Quo vadis?* (1913) che sopravvive nell'archivio della Cineteca Nazionale di Roma ha intertitoli in spagnolo, probabilmente perché destinata all'estero; invece, in quella conservata all'Archivio Nazionale del British Film Institute sono in francese, ma si tratta di ristampe successive, visto che portano come data di inventario il 1922<sup>7</sup>; infine, una versione ibrida, restaurata nel 1996 dalla Fondazione Cineteca Italiana (Milano) e dall'EYE-Istituto Olandese per la Cinematografia, ha intertitoli in inglese assemblati da diverse copie superstiti, fra cui una olandese, colorata e di qualità buona. Questi intertitoli in spagnolo, francese e inglese differiscono tra loro e variano per livello di complessità e quantità di dialoghi<sup>8</sup>; quelli delle stampe del periodo dell'uscita originaria del film, o basati su di esse, sono soprattutto semplici spiegazioni delle azioni che seguono, formulate al tempo presente, e perciò in forte contrasto con la narrazione del romanzo; ad esempio, all'inizio si legge: "Petronius – *arbiter elegantiae* – welcomes his friend Vinicius back from Armenia" ("Petronio – *arbiter elegantiae* – saluta il ritorno dell'amico Vinicio dall'Armenia"). Solo verso la fine del film, alla morte di Nerone, un intertitolo adotta il passato, nonché una modalità di descrizione poetica che oppone la distruttività del fuoco e la fertilità della pioggia: "Thus died Nero. Like fire, he brought nothing but destruction, mourning, pain and death. But from the rain of strife and blood sprang a new life: the life of Christianity, in the sign of love and peace" ("Così morì Nerone. Come il fuoco, portò soltanto distruzione, lutto, dolore e morte. Ma dalla pioggia di lotta e sangue zampillò una nuova vita: la vita del cristianesimo, in segno di amore e di pace")<sup>9</sup>.

Per mezzo del personaggio di Petronio, tuttavia, il film contiene un esplicito riferimento intermediale alla letteratura, ritraendo "l'arbitro di eleganza" come lo stimato scrittore noto alla storia della letteratura<sup>10</sup>. Verso l'inizio del film, lo troviamo nel suo studio, circondato da rotoli di pergamena, seduto a scrivere su un tavolo stracolmo di papiri e penne (fig. 1); nella sua ultima scena, legge ad alta voce la lettera d'addio che ha scritto a Nerone, dove deplora le doti artistiche dell'imperatore. Petronio è un personaggio

7] Desidero ringraziare Bryony Dixon, curatrice della sezione film muti del BFI, per le informazioni fornitemi sulle date di inventario delle copie conservate nell'Istituto.

8] La riedizione francese del 1922 differisce dalle precedenti, in particolar modo, per l'uso frequente del passato nella narrazione e delle immagini per illustrare gli intertitoli. Sull'aumento di complessità di questi ultimi nell'era del muto (anche per facilitare il passaggio dalla parola all'immagine), si veda K. ELLIOTT, op. cit., pp. 90-96.

9] Aspetto messo in evidenza da R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 53-52. I due intertitoli citati provengono dalla versione restaurata del 1996.

10] Sull'importanza di Petronio come personaggio positivo che fa da fulcro alla narrazione e sulla sua identificazione con l'autore del *Satyricon* nel romanzo di Sienkiewicz, si veda *ibi*, pp. 22-28.

testuale, che può incarnare l'autorevolezza e l'arte dell'autore polacco e del suo racconto dell'età di Nerone (non da ultimo perché l'aveva già fatto nel romanzo stesso)<sup>11</sup>. Infine, prima dell'uscita del film, la casa di produzione Società Italiana Cines promosse il prodotto come adattamento del romanzo, e come film di cui avrebbe dovuto far conoscere il valore artistico facendo riferimento al romanzo. All'interno di un'inserto di quattro pagine della rivista "La Vita Cinematografica", il 13 gennaio 1913, un annuncio pubblicitario della casa di produzione dichiarava:

Insieme con le molte imitazioni, ed i molti rifacimenti, non sono mancati a questo poderoso e avvincente romanzo nemmeno i tentativi di riduzioni cinematografiche. Ma il pubblico costantemente inappagato o addirittura deluso, attende ancora la rappresentazione di un *Quo vadis?* quale è apparso, nella lettura, alla sua fantasia affascinata [...]. In questa grandiosa rappresentazione della «Cines», è stato fedelmente seguito il romanzo di Enrico Sienkiewicz e ad esso dovremmo naturalmente riferirci per descrivere questo nuovo *film* di straordinario valore artistico.<sup>12</sup>

## LA MISSIONE DEL CINEMA

Il *Quo vadis?* di Guazzoni va considerato parte della ricca eredità del romanzo di Sienkiewicz, e non soltanto perché nel 1913 i suoi produttori avevano chiamato il pubblico italiano a valutarlo in quanto tale. Il cinema muto si inseriva in un sistema già consolidato di ricezione del romanzo ottocentesco come modo radicalmente nuovo di rievocare la Roma dei tempi di Nerone, collegato ma distinto dalla ricostruzione che se ne dava in altre forme di cultura d'élite (come il romanzo, il teatro, l'opera, la danza, la pittura e la scultura) o nella cultura popolare (come gli spettacoli circensi). Il passato di Roma, riaffiorato nel presente con il movimento in tempo reale, incarnato dagli attori e denotato emotivamente nell'accompagnamento dei colori e della musica, veniva riprodotto ora in modo immersivo<sup>13</sup>. In quei primi anni Dieci, il film *Quo vadis?* si trovò all'avanguardia di una triplice missione dell'industria italiana del cinema, che avrebbe dato ottimi risultati,

11] L'oppressione di Petronio e il suo suicidio sono stati letti nel romanzo come mezzo con cui Sienkiewicz avrebbe espresso le proprie paure riguardo alla repressione dell'arte. Si veda ad es. E. DAMIANI, *Henryk Sienkiewicz*, in: *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz (1846-1946)*, Collezioni di studi di "Iridion", vol. 1, Libreria dell'800 Editrice, Roma 1946, pp. 15-22.

12] "La Vita Cinematografica", 15 gennaio 1913, anno IV, n. 1, pp. 9-12.

13] Sul cinema muto come forma importante e radicalmente nuova di ricezione del mondo classico, si veda P. MICHELAKIS, M. WYKE, *Introduction: silent cinema, antiquity and the "exhaustless urn of time"*, in: *The Ancient World in Silent Cinema*, a cura di P. MICHELAKIS, M. WYKE, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 1-15.

e che, infine, permise al pionieristico lungometraggio, adattamento del romanzo polacco, di raggiungere gli spettatori di tutte le classi sociali, in tutta Italia e nel mondo intero<sup>14</sup>.

La prima componente della missione dell'industria cinematografica era la nazionalizzazione del pubblico: gli imprenditori italiani riconobbero nel cinema un potente strumento per rivendicare il passato, consegnarlo in una sala pubblica ad una platea collettiva, senza distinzioni di regione, dialetto, classe, credo politico, età o sesso, e dare così un contributo all'unità del Paese. Gli italiani erano stati esortati a riappropriarsi della loro storia romana e cristiana già fin dai tempi della lotta per l'unificazione. Il cinema, secondo i produttori cinematografici, con i suoi ammaestramenti sull'antica Roma come patrimonio culturale collettivo, poteva plasmare la coscienza storica di quel pubblico di massa e gettare le solide basi di un'identità nazionale comune<sup>15</sup>. La società cinematografica Cines era amministrata da influenti aristocratici e uomini d'affari e finanziata dalla Banca Vaticana, perciò aveva basato gran parte della sua strategia di produzione su questi principi; lo dimostra anche il suo primo marchio, che riproduce Romolo e Remo allattati dalla lupa, a indicare non solo l'ubicazione degli studi cinematografici nella città capitale, ma anche l'investimento simbolico nella sua storia antica<sup>16</sup>.

I finanziatori italiani cercavano anche di elevare lo status artistico del cinema e legittimarlo come forma culturale di intrattenimento rispettabile. Essi si proponevano di assolvere tale ambizione con maggiori investimenti di capitale, con lo sviluppo di lungometraggi tratti da prestigiosi ma ben conosciuti racconti letterari o drammatici, poi ricostruiti in stile grandioso, ma accessibile al pubblico e, infine, con l'alta qualità fotografica, sfoggio di virtuosismo tecnico e realismo spettacolare<sup>17</sup>. Il *Quo vadis* di Sienkiewicz costituiva in tal senso una fonte eccezionale, perché ambientato nella città di Roma, teso all'innalzamento spirituale, pur dando spazio ai piaceri secolari, e provvisto di descrizioni straordinariamente vivide della corte,

14] Sull'importanza attribuita al *Quo vadis?* di Guazzoni nella storia del cinema, si vedano ad es. M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York 1997, pp. 119-120 e *Italian Silent Cinema: A Reader*, a cura di G. BERTELLINI, John Libbey, New Barnet (Herts.) 2013, p. 3.

15] Sull'uso delle narrazioni storiche per la costruzione della nazione da parte del cinema muto italiano, si veda P. GAROFALO, *Ancient Rome and Romanticism in Italian cinema*, in: *Romans and the Romantics*, a cura di T. SAUNDERS, C. MARTINDALE, R. PITE, M. SKOIE, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 366-370.

16] Come rilevato da T. TOMADJOGLOU, *Rome's premiere film studio: Società Italiana Cines*, "Film History", n. 12, 2000, pp. 262-275.

17] Si veda G. MUSCIO, "In hoc signo vinces": *historical films*, in: *Italian Silent Cinema...*, op. cit., in part. pp. 163-165.



delle catacombe e dell'arena<sup>18</sup>. Nel 1900, il romanzo polacco era già apparso in Italia in numerose edizioni (economiche e di lusso)<sup>19</sup> che, come osservava un preoccupato padre gesuita, venivano esposte nelle vetrine delle librerie di tutto il Paese e lette avidamente da persone di ogni tipo<sup>20</sup>. Il libro ebbe ovunque un clamoroso, subitaneo successo e le sue qualità artistiche ottennero un riconoscimento concreto con il Premio Nobel per la letteratura, assegnato all'autore nel 1905<sup>21</sup>. Di lì a poco, nel 1913, il *Quo vadis?* di Guazzoni, lungo quasi due ore, veniva reclamizzato come prodotto al pari di un'opera teatrale o di un'opera lirica, e che aspirava alla complessità narrativa del romanzo, ormai acclamato in tutto il mondo<sup>22</sup>.

La terza componente della missione dell'industria cinematografica riguardava la penetrazione dei mercati stranieri, mediante storie di richiamo internazionale che avrebbero accresciuto i profitti e il prestigio commerciale della produzione italiana all'estero<sup>23</sup>. Il *Quo vadis?* di Guazzoni venne distribuito in tutto il mondo e diventò il transnazionale ambasciatore culturale dell'industria italiana<sup>24</sup>. Il resto del presente saggio esaminerà come ognuno di questi aspetti – costruzione dell'identità nazionale, valore artistico e produttività internazionale – sia rintracciabile nel film muto in quanto adattamento del romanzo polacco.

## LA POLITICA CINEMATOGRAFICA

Il film italiano traspone il romanzo polacco, attraversando mezzi di comunicazione, linguaggi e culture, con un processo di "indigenizzazione" (o re-indigenizzazione) della finzione storica, che la fa apparire radicata nel suolo italiano<sup>25</sup>. Già nel 1901, in un'edizione per ragazzi pubblicata a

- 
- 18] Cfr. M. WOŹNIAK, *Dove ci ha portato Sienkiewicz? Quo vadis da caso letterario a fenomeno di massa*, in: *Quo vadis? Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa. Ispirazioni – adattamenti – contesti*, a cura di M. WOŹNIAK, K. BIERNACKA-LICZNAR, Ponte Sisto, Roma 2016, pp. 7-9.
- 19] M. B. BEGEY, *La fortuna di Enrico Sienkiewicz in Italia*, in: *Nel centenario...*, op. cit., pp. 77-79.
- 20] A. PAVISSICH, *Arte sana e arte morbosa e i due romanzi Quo vadis? e Oltre il mistero di Enrico Sienkiewicz*, Conferenza tenuta il 20 febbraio 1900 al Circolo degli studenti di S. Stanislao a Milano, Palma, Milano 1900, p. 25.
- 21] Si veda R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 8.
- 22] Si veda M. WYKE, op. cit., p. 120.
- 23] *Ibi*, pp. 24-25.
- 24] V. MARTINELLI, *Il cinema italiano nel 1913 / Italian cinema in the year 1913*, "Griffithiana", n. 50, 1994, p. 47, ritiene che la determinazione della Cines a puntare sulla distribuzione internazionale abbia aperto la strada anche alle altre società cinematografiche italiane.
- 25] Sull'"indigenizzazione" come aspetto dell'adattamento attraverso culture diverse, si veda L. HUTCHEON, op. cit., pp. xxvii e 148-153.

Roma, l'archeologo Orazio Marucchi corredò la sua prefazione al romanzo con una mappa della città antica e una descrizione dettagliata delle sue quattordici *regiones*<sup>26</sup>. Dodici anni più tardi, il film si approprierà di *Quo vadis* e ne rivendicherà l'attendibilità storica, facendo ricorso alle riprese in esterni (la Via Appia per l'apparizione di Cristo all'apostolo Pietro, i giardini Borghese per la scena culminante in cui l'apostolo Paolo battezza il traditore Chilone) e ai giganteschi set costruiti in aree riconoscibili del paesaggio romano (l'aerodromo di Centocelle per l'incendio di Roma e l'ippodromo dei Parioli per le sequenze nell'arena)<sup>27</sup>. Le immagini cinematiche della geografia dell'antica Roma risvegliarono l'orgoglio nazionale del pubblico italiano e degli emigrati all'estero<sup>28</sup>, e procurarono agli spettatori stranieri le soddisfazioni estetiche di un 'grand tour' virtuale<sup>29</sup>; i cineasti italiani, com'è comprensibile, se ne vantaron come prova di una vocazione al realismo fotografico, che difatti venne loro in genere riconosciuta. La rivista di settore britannica "The Bioscope" (20 febbraio 1913), ad esempio, domandandosi se *Quo vadis?* fosse il più grande spettacolo cinematografico mai realizzato, sosteneva:

Il suo valore educativo ha un'importanza eccezionale, perché ritrae un tempo ormai scomparso con una chiarezza e un'autenticità che nessun altro tipo di spettacolo ha mai raggiunto prima. L'antichità e la varietà della raccolta di reperti storici presente a Roma non ha eguali, ad eccezione forse di quella egiziana. La società Cines è stata la prima a essersene servita per uno spettacolo cinematografico e il risultato è tale da suscitare meraviglia nel mondo intero.

Per la ricostruzione di Roma antica, la Cines si guadagnò un primato sul versante delle ambientazioni, ma anche sul piano materiale e sentimentale. Il film, infatti, subordina le fonti testuali del testo straniero alla solidità dei tridimensionali set architettonici, come alla preziosità antiquaria di arredi, costumi, statue e oggetti di scena, i cui originali erano stati trafugati da collezionisti o copiati da artisti stranieri, ma che ora sembrano riprendere posto nello spazio e nel tempo cui appartengono di diritto. Tali sontuose scenografie sono segni visibili che danno autenticità al passato classico, ma

26] Si veda al proposito, ad es., M. B. BEGEY, op. cit., p. 80.

27] Alcune ambientazioni usate per le riprese sono descritte in V. MARTINELLI, *Il cinema italiano nel 1913...*, op. cit., p. 49 o citate dalle recensioni raccolte in A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. Gli anni d'oro. 1913*, seconda parte, "Bianco & Nero", numero speciale, 3-4, 1993, pp. 175-183.

28] Come notato da G. BERTELLINI, *Shipwrecked spectators: Italy's immigrants at the movies in New York, 1906-1916*, "The Velvet Light Trap", n. 44, 1999, pp. 47-48 e T. TOMADJOGLU, op. cit., p. 264.

29] G. MUSCIO, op. cit., pp. 165-166.

allo stesso tempo attestano l'ingegnosità tecnica dell'industria cinematografica come meccanismo per mettere in mostra e commemorare il raffinato patrimonio culturale italiano<sup>30</sup>. Anche gli attori e il tipo di recitazione gettano un ponte temporale che conduce dall'antica Roma all'Italia contemporanea e, con un processo di nazionalizzazione di *Quo vadis*, dalla storia di fantasia polacca alla storia reale italiana. Nel febbraio 1913, per dimostrare che il suo film storico avrebbe affascinato il pubblico americano, la Cines si appellò alla "grande verità storica" e al carattere romano del racconto, un carattere che, si disse

non ha perso la propria identità in alcuna classe sociale del popolo romano, un carattere che si può osservare in special modo nei movimenti delle folle e nel portamento regale dei singoli. Un sentimento di pienezza cristiana corre lungo tutta l'opera e i ruoli protagonisti sono stati volutamente assegnati ai più famosi artisti italiani.<sup>31</sup>

Lo stesso mese, un articolo del britannico "Bioscope" esprimeva un'opinione simile: "Nessun altro artista avrebbe potuto recitare la storia come loro, perché è un racconto di Roma ed essi stessi sono romani, forti del vigore e della passione di quegli antenati che hanno qui ritratto".

Il film di Guazzoni opera un'indigenizzazione del romanzo di Sienkiewicz e lo ripropone al pubblico italiano di un altro tempo e di un altro contesto culturale<sup>32</sup>. Il racconto polacco è stato interpretato come allegoria di matrice cattolica, scritta in risposta al dilagare dello scetticismo religioso e delle critiche al potere temporale del papato, che si susseguirono nel XIX secolo. I lettori seguono la graduale conversione di Vinicio, via via che comincia a rispettare Ligia e la sua religione, e poi con l'incontro degli apostoli Pietro e Paolo; quindi, con le ultime frasi, culmine del romanzo, vengono riportati nel presente per leggere, davanti alla chiesetta della Via Appia, la logora iscrizione *quo vadis, Domine?* e testimoniare, così, la gloria della Chiesa di Pietro, che dall'alto del colle Vaticano governa la città e il mondo<sup>33</sup>. Poco

30] Sull'importanza della scenografia nei film storici italiani, si vedano J. D. RHODES, "Our beautiful and glorious art lives": *The rhetoric of nationalism in early Italian film periodicals*, "Film History", n. 12, 2000, pp. 311-315; P. GAROFALO, op. cit., pp. 374-377; I. BLOM, *The second life of Alma-Tadema*, in: *Laurence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, a cura di E. PRETTEJOHN e P. TRIPPI, Prestel, München 2016, pp. 188-190. Si veda anche I. BLOM in questo volume.

31] Citato e tradotto da T. TOMADIOGLOU, op. cit., p. 269.

32] I teorici degli adattamenti sostengono l'importanza di studiare la riproposizione di un testo adattato ad un nuovo pubblico, appartenente a tempi e ambienti culturali diversi, come D. CARTMELL, I. WHELEHAN, op. cit., p. 21. Cfr. L. HUTCHEON, op. cit., pp. 142-153.

33] Cfr. ad es., M. GIERGIELEWICZ, *Henryk Sienkiewicz*, Twayne Publishers, New York 1968, p. 135. Il romanzo è descritto come "invito alla preghiera" da M. A. GUZIK, *From soldier to saint: Ignatian spiritual elements in Henryk Sienkiewicz's "Quo vadis?"*, "The Polish Review", n. 53.1, 2008, p. 4.

dopo la pubblicazione, si erano anche diffuse interpretazioni che decifravano nel romanzo un manifesto patriottico, teso a rassicurare i lettori polacchi, dove l'innocente Ligia personifica la Polonia cattolica e il colosso Ursus il popolo polacco nell'atto di salvare la sua terra martoriata e oppressa dall'imperatore pagano<sup>34</sup>.

Il film italiano esprime invece le preoccupazioni del tempo in cui fu girato in una scena chiave, meticolosamente disposta. Quando il patrizio romano Vinicio viene condotto da Pietro, capo della comunità religiosa, nell'umile dimora del cavatore cristiano, proprio nel momento in cui l'apostolo dà inizio al solenne rito del battesimo, al centro del fotogramma si vedono gli attrezzi del lavoratore appesi ad una tenda nera, in splendido isolamento sopra la testa del neofita inginocchiato: un'ascia legata ad una falce. Questi strumenti di lavoro dell'operaio e del contadino venivano già usate da socialisti e altre organizzazioni di lavoratori italiane come simbolo della lotta di classe; questi gruppi erano peraltro fortemente anticlericali, tanto che la Chiesa cattolica aveva reagito alla loro formazione creando propri sindacati e leghe di contadini<sup>35</sup>. Nel film, prodotto da una società cinematografica legata al papato, l'esperienza politica dei cattolici non sembra tanto schierarsi con l'attivismo dei socialisti e la sua repressione da parte dello Stato liberale, quanto far propria quella lotta. Il pubblico italiano è invitato a vedere in questi lavoratori cristiani delle origini, perseguitati dallo stato romano, soltanto il riflesso dei cattolici del tempo moderno<sup>36</sup>. Più avanti, la scena dell'arena traspone di nuovo l'allegoria polacca in un'allegoria italiana, dove Ligia impersona l'Italia cattolica che il fedele deve salvare dalla tirannia del governo secolare. Anche la sequenza finale, in cui Cristo rompe miracolosamente le catene che tenevano legati i fedeli inginocchiati ai suoi piedi (fig. 2), si sgancia completamente dal romanzo di Sienkiewicz, dove non vi è alcun passo del genere. La conclusione che il film sembra trarre è

34] Sul romanzo come manifesto patriottico, si veda il recente T. BUJNICKI, *Introduzione al romanzo 'romano' di Henryk Sienkiewicz*, in: "Quo vadis?" *Da caso letterario...*, op. cit., pp. 16-21. Cfr. M. D'AMICO, *Il "Quo vadis?"*, in: *Nel centenario...*, op. cit., pp. 124-125; M. GIERGIELEWICZ, op. cit., pp. 135-137, M. WYKE, op. cit., p. 125; R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 140-141.

35] Sulla posizione assunta in quel periodo dalla Chiesa cattolica in rapporto allo stato liberale e alle organizzazioni dei lavoratori più radicali, si veda ad es. J. POLLARD, *Catholicism in Modern Italy: Religion, Society and Politics since 1861*, Routledge, Abingdon 2008, in part. pp. 29-68.

36] Sono grata all'uditorio della conferenza su *Quo vadis?* (1913) che ho tenuto alla University of St. Andrews, per lo stimolo ad adottare un'interpretazione della scena del battesimo diversa da quella sostenuta in M. WYKE, op. cit., pp. 124-127. Sul significato che questa scena può assumere per gli italiani di oggi, si vedano anche H. DUMONT, *L'antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2009, p. 483; G. PUCCI, *Nerone superstar*, in: *Nerone*, a cura di M. A. TOMEI e R. REA, Electa, Roma 2011, p. 64; R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 91-92 e p. 129 n. 11.

che solo il possesso della fede in Cristo può liberare i lavoratori italiani e innalzarli verso la luce della salvezza. Ne deriva che, nel passaggio dal testo del *Quo vadis* polacco a quest'adattamento cinematografico transculturale, si è verificato un importante cambiamento di registro ideologico. Nonostante la società di produzione Cines affermasse di essersi attenuta puntualmente al romanzo di Sienkiewicz, in realtà, come ogni altro adattamento, che raramente si fonda sulla fedeltà assoluta all'originale<sup>37</sup>, la versione italiana di *Quo vadis?* è in ultima analisi attraversata da nazionalismo, polemica religiosa ed elevazione spirituale.

## L'ARTE DEL CINEMA

L'adattamento cinematografico di un romanzo è una particolare modalità di 'intermedialità', o traduzione da un medium all'altro; in quanto palinsesto fotografico contiene sempre un residuo del testo che ha adattato, che anzi fa parte integrante del modo in cui il film verrà recepito, sempre che gli spettatori conoscano l'opera della quale porta traccia. Questa condizione fa sì che tanto il film quanto i suoi promotori possano commercializzarlo facendo affidamento sulla memoria dell'originale<sup>38</sup>. La duplice natura dell'adattamento filmico non significa ancora che la fedeltà al testo costituisca il criterio migliore per giudicarlo, anche perché – come in questo caso – la parola scritta di un romanzo non costituisce sempre l'unica fonte a cui il film attinge<sup>39</sup>. A dispetto dell'opinione contraria espressa dalla recensione francese dell'agosto 1913, il *Quo vadis?* di Guazzoni non trasforma semplicemente le parole di Sienkiewicz in una successione di immagini: il romanzo polacco era già diventato a quei tempi un fenomeno multimediale e il film attinge a tutta la gamma delle sue manifestazioni.

Già il racconto di Sienkiewicz, specialmente attraverso il personaggio centrale, "indiscutibile arbitro dell'eleganza e del buon gusto"<sup>40</sup>, instaura un dialogo fra arti: architettura, scultura, canto, musica, danza, teatro e pittura. Ad esempio, ai lettori è dato conoscere il giudizio estetico espresso fra sé e sé da Petronio, quando vede Ligia per la prima volta: "Così apparirebbe la prima luce dell'alba, egli pensò, se uno scultore di talento

37] Si veda L. HUTCHEON, op. cit., p. xv.

38] Sugli adattamenti dei film come palinsesti di testi adattati, si vedano L. HUTCHEON, op. cit., pp. 8-9 e 21, e D. CARTMELL, I. WHELEHAN, op. cit., pp. 26-27.

39] Sull'argomentazione secondo la quale gli adattamenti andrebbero svincolati dal concetto di una sola fonte o di un solo testo originale, ma vadano invece letti secondo una modalità 'interstuale', si veda D. CARTMELL, I. WHELEHAN, op. cit., pp. 12, 51 e 73-74.

40] Tratto dalla traduzione di W. S. KUNICZAK, *Quo vadis. Henryk Sienkiewicz*, Hippocrene Books, New York 1993, p. 1.

potesse darle forma umana [...] Dentro di lui, si risvegliarono all'istante l'artista e l'amante della bellezza. La sua scultura avrebbe potuto avere un solo nome: primavera! No, non ne esisteva un altro che le avrebbe calzato meglio!"<sup>41</sup>. Le edizioni del libro avrebbero poi integrato le parole dell'autore con espliciti riferimenti a tutta una serie di immagini: infatti, sia nell'edizione originale polacca, sia in diverse traduzioni stampate in Italia, come quelle dei Fratelli Treves (Milano, 1901) e della Libreria Editrice Bideri (Napoli, 1905), le pagine del romanzo di Sienkiewicz venivano intercalate da riproduzioni di celebri dipinti storici o da illustrazioni commissionate all'uopo<sup>42</sup>. La diversità fra romanzo e film non è perciò qualificabile *tout court* come opposizione fra parola e immagine; il libro era già un'arte ibrida<sup>43</sup> e il film si richiamava inequivocabilmente ad alcune illustrazioni del testo, molte delle quali avevano acquisito vita propria rispetto alle edizioni in cui erano apparse per la prima volta, sia nelle esposizioni che nelle migliaia di cartoline in circolazione<sup>44</sup>. Ad esempio, quando nel film Ursus combatte con il toro selvaggio, vi è un momento in cui adotta una posa che imita chiaramente l'illustrazione di Jan Styka stampata nell'edizione polacca e in alcune traduzioni italiane e francesi del romanzo.

Altri frequenti, importanti punti di riferimento per gli adattamenti filmici sono le rappresentazioni teatrali dei romanzi<sup>45</sup>. Fin dalla sua pubblicazione, il *Quo vadis* di Sienkiewicz era stato più volte adattato per la scena da europei e angloamericani, registrando numerose repliche, specialmente in Italia. Anche il cast del *Quo vadis?* di Guazzoni riportava fisicamente alla memoria del pubblico questa forma a metà strada fra romanzo e film: quando siglò il contratto con la Cines, l'attore che interpreterà Vinicio (Amleto Novelli) aveva infatti alle spalle una brillante carriera in teatro e annoverava, fra gli altri, il ruolo di Nerone in una riduzione del romanzo polacco rappresentata nel giugno 1900 al Teatro Mercadante di Napoli<sup>46</sup>. Il romanzo era stato più

41] *Ibi*, p. 26.

42] Le edizioni italiane del romanzo e le illustrazioni in esse contenute sono ampiamente descritte in *Nel centenario...*, op. cit. Sull'inserimento di celebri dipinti, si veda I. BLOM, *Quo vadis? From painting to cinema and everything in between*, in: *La decima Musa. Il cinema e le alteri arti*, a cura di L. QUARESIMA, L. VICHI, Forum, Udine 2001, p. 285.

43] Sulla commistione di genere nell'adattamento filmico da romanzi illustrati, si veda K. ELLIOTT, op. cit., in part. pp. 6 e 31-76.

44] Come rilevato da A. SURZYŃSKA-BŁASZAK, "*Quo vadis*" negli atelier dei pittori, in: "*Quo vadis?*" *Da caso letterario...*, op. cit., pp. 90-95.

45] Come discusso in K. ELLIOTT, op. cit., p. 6.

46] Sulle produzioni teatrali di *Quo vadis* in Italia, si veda A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, op. cit., p. 182. Sulle versioni angloamericane, si veda invece D. MAYER, *Playing Out the Empire: Ben-Hur and Other Toga Plays and Films. A Critical Anthology*, Clarendon Press, Oxford 1994, p. 18.

volte trasposto anche in spettacoli musicali, il più noto dei quali fu l'opera su libretto in cinque atti di Henri Cain, per le musiche di Jean Nougès, messa in scena per la prima volta nel 1909 a Nizza, e successivamente a Parigi, Londra e New York<sup>47</sup>. Quattro anni più tardi, il *Quo vadis?* di Guazzoni ebbe le sue prime proiezioni nei più rinomati teatri lirici italiani (come il Teatro Costanzi di Roma), con l'accompagnamento di orchestra e coro; mentre alla prima francese, tenutasi a Palazzo Gaumont, la partitura di Nougès veniva eseguita da ottanta musicisti e cinquanta coristi<sup>48</sup>. Pertanto, al suo apparire, il lungometraggio italiano aveva già una portata intermediale uditiva oltre che pittorica, teatrale e letteraria.

Il testo del romanzo non costituiva perciò l'unica fonte a cui il film di Guazzoni potesse attingere e, soprattutto, l'immagine visiva non rappresentava l'unica modalità espressiva in cui tradurre la finzione storica di Sienkiewicz. Il film muto è infatti la sintesi di una sequenza di immagini fotografiche, testi e musiche<sup>49</sup>. Se anche il film italiano *Quo vadis?* ha "fatto a pezzi" la narrazione del romanzo (come osservato in senso dispregiativo nella recensione di Doumic), bisogna considerare che aveva a disposizione altre modalità di espressione tipiche del linguaggio cinematografico, derivate dalle immagini fotografiche e pittoriche, dall'arredo architettonico, dalla rappresentazione teatrale, dalle movenze della danza, dalla musica lirica e da spettacoli più popolari, come il circo e il *pyrodrama*<sup>50</sup>. Un articolo del 5 aprile 1913 apparso su "Le Courrier Cinématographique", ad esempio, prendeva atto della funzione indispensabile della musica a proposito della proiezione della scena del martirio cristiano, durante la fastosa serata d'apertura per la prima francese del film:

Un successo straordinario come quello ottenuto da *Quo Vadis*, il film presentato a Palazzo Gaumont, non si era mai registrato prima negli annali dello spettacolo.

47] Le opere tratte da romanzi sono esaminate da P. URBAŃSKI, "Quo vadis" e l'opera, in: "Quo vadis?" *Da caso letterario...*, op. cit., pp. 82-89. Sull'opera di Nougès in particolare, si vedano G. MANUWALD, *Nero in Opera: Librettos as Transformations of Ancient Sources*, Walter de Gruyter, Berlin 2013, pp. 240-246, e R. SUCHOWIEJCHO in questo volume.

48] Per maggiori dettagli sulla prima del film in Italia e in Francia, si vedano A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Vol. 3: Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Editori Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 148-149; A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, op. cit., p. 183; J.-J. MEUSY, *Paris-Palaces, ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Éditions, Paris 1995, p. 253.

49] L'elenco riassume quello che Robert Stam ha stilato per definire il film sonoro come opera su più registri: immagine fotografica in movimento, voci, musica, rumori di fondo e scritte. Il suo punto di vista in rapporto agli adattamenti cinematografici è discusso in L. HUTCHEON, op. cit., p. 35 e in D. CARTMELL, I. WHELEHAN, op. cit., p. 25.

50] Sul film come linguaggio composito, si vedano L. HUTCHEON, op. cit., p. 35 e K. ELLIOTT, op. cit., pp. 144 e 195-196.

L'entusiasmo del grande pubblico parigino non è dovuto soltanto alle comodità della lussuosa sala del Palazzo Gaumont e dalla bellezza del lavoro di Sienkiewicz, ma anche dagli (artistici ed elaborati) arrangiamenti musicali che il direttore d'orchestra Paul Fosse ha saputo trarre dall'opera di Jean Nougues. [...] Fin dalle prime scene, lo spettacolo prende vita, gli ottanta musicisti in schiera riecheggiano con vigore le danze del banchetto. Nerone canta i suoi versi, la lira palpita. Roma va a fuoco, il coro canta l'odio della folla [...]. La preghiera dei cristiani nelle catacombe e la benedizione di Pietro risuonano in mezzo alle voci cristalline dei cinquanta coristi. Le trombe squillano, il circo appare immenso e gremito di spettatori, le bighe passano a spron battuto, delle grida acclamano il vincitore. Quindi, lento e dolente, parte il canto dei cristiani che vanno al supplizio. La voce di Vinicio implora il miracolo che salvi Ligia. [...] L'orchestra, i solisti e i coristi sembrano perfettamente sincronizzati con il film, trasformando lo spettacolo in una meravigliosa opera d'arte.<sup>51</sup>

Il *Quo vadis?* di Guazzoni risulta così un adattamento intermediale e plurimediale (nel senso che assorbe e dispiega una varietà di forme d'arte) e, perciò, solleva l'interrogativo su cosa esattamente una certa forma d'arte possa fare che ad un'altra non riesca<sup>52</sup>, considerando anche che, all'inizio degli anni Dieci, e in particolare con questo film, il cinema italiano cercava di contraddistinguersi come forma d'arte moderna – la Settima Arte, che avrebbe racchiuso tutte le altre<sup>53</sup>. Questa competitività estetica, che fa sì che il romanzo *Quo vadis* costituisca più un punto di riferimento che una fonte testuale<sup>54</sup>, è chiaramente evidente lungo tutto il film.

La sequenza di apertura introduce tutti i personaggi principali mediante una serie di fotogrammi che li ritraggono singolarmente, presentando gli attori che li interpretano; quasi tutte le nove *dramatis personae* mostrate, si voltano e spostano lo sguardo direttamente attraverso l'obiettivo, dirigendolo sul pubblico. Il primo punto di riferimento del film è dunque il teatro, non la letteratura, anche se in questa scena, e in quelle che seguono, la

51] Traduzione dal francese di un estratto dell'articolo presentato in: A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, op. cit., pp. 180-181. Sull'importante collegamento tra cinema storico del muto e opera in Italia, si veda B. KUHN, *The operatics of Cabiria (1914): Intermediality in early Italian cinema*, "Nineteenth Century Theatre and Film", n. 39.2, 2012, pp. 1-18.

52] Si veda L. HUTCHEON, op. cit., p. 35.

53] Sull'attribuzione al cinema muto dell'appellativo di Settima Arte nel contesto di questi adattamenti letterari, si veda K. ELLIOTT, op. cit., pp. 114-115. Sulla competitività intermediale nel film italiano di storia romana *Cabiria* (1914), cfr. B. KUHN, op. cit., e M. LANDI, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 27.

54] Una distinzione analoga nel rapporto fra il romanzo di Edward Bulwer-Lytton *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834) e il suo adattamento cinematografico, girato in Italia nel 1908, è stata fatta anche in: P. GAROFALO, op. cit., p. 373.



macchina da presa riduce la distanza posta dal teatro tra attori e spettatori. Analogamente, nonostante all'inizio il film offra alla visione alcuni ambienti domestici (le stanze private di Petronio, di Aulo Plauzio e di Nerone), lo spazio convenzionale del proscenio viene violato con l'utilizzo della messa a fuoco su diversi piani focali (deep staging), sui quali si appunta l'attenzione degli spettatori<sup>55</sup>. Ad esempio, quando Petronio e Vinicio vanno a casa di Aulo Plauzio, sua moglie tira la tenda, rivelando un giardino in fondo verso il quale tutti i personaggi ripresi in primo piano si dirigono per incontrare il figlio di Plauzio e la figlia adottiva Ligia, che giocano a palla in lontananza. Successivamente lo spazio della rappresentazione si dilata ancora per rendere giustizia alla magnificenza cinematografica delle sontuose scenografie antiquarie, delle folle di attori in movimento<sup>56</sup>, sia nella grandiosa scena nel triclinio del palazzo imperiale (suddivisa in piani di azione e angolazioni diverse), sia in quella nei giardini imperiali (girata in esterni a Roma), sia, ancora, di fronte e all'interno delle solide strutture tridimensionali ideate per ricreare le strade dell'antica città.

Quando viene mostrata per la prima volta la comunità cristiana, che si dirige per pregare verso l'*Ostrianum*, alla periferia della città, il film non si sta misurando solo con il teatro, ma anche con le conoscenze archeologiche, ricavate tanto dal romanzo quanto dalla documentazione materiale archeologica. Gli scavi delle catacombe erano andati avanti anche dopo che era uscito il romanzo di Sienkiewicz, alla fine del XIX secolo, e gli scritti di archeologi cristiani come Orazio Marucchi appoggiavano la versione cattolica secondo la quale gli apostoli Pietro e Paolo sarebbero giunti a Roma e qui mandati al supplizio, rettificando allo stesso tempo l'interpretazione che Sienkiewicz aveva dato dei luoghi frequentati da Pietro<sup>57</sup>. Le scene all'*Ostrianum* sembrano fornire un'autenticazione particolarmente vivida della presenza di Pietro a Roma, perché sono impresse nel medium fotografico con lo stesso realismo delle immagini che, nel corso del XX secolo, continuavano a rivelare i progressi degli scavi ai lettori di giornali e di studi scientifici; inoltre, le catacombe mostrate sullo schermo sono perfettamente restaurate, illuminate e praticabili, laddove le relazioni archeologiche le descrivevano come ruderi lugubri e vuoti. La società di produzione Cines aveva i mezzi per trasformare

55] Cfr. R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 30. I. BLOM, *The second life of Alma-Tadema...*, op. cit., pp. 190-193, attribuisce l'uso del deep staging all'influenza dei dipinti storici di Alma-Tadema.

56] Si tratta qui di una strategia comune ai film storici italiani del periodo, come notato da T. TOMADJOGLOU, op. cit., p. 269.

57] Sugli scavi archeologici e il loro rapporto con il racconto di *Quo vadis*, si veda M. WYKE, op. cit., pp. 116-117.

una leggenda tramandata dalla Chiesa in una storia vera, avvincente, che avrebbe fatto alzare gli spettatori dalla poltrona, per condurli, insieme ai primi cristiani di Roma, attraverso un reale paesaggio extraurbano, a una basilica sotterranea. Lì, il pescatore Pietro in carne e ossa predica al suo gregge, pronto a ricevere la Parola, ignaro del fatto che le spie Chilone e Vinicio stanno mettendo a repentaglio la vita di tutti loro. Nella cripta, la macchina da presa inquadra, dietro il patrizio turbato, anche dipinti murali, a dimostrazione di come il film padroneggi le conoscenze archeologiche di iconografia del cristianesimo delle origini (pur anacronistiche nella Roma neroniana) – perché non vi è soltanto il pesce, ma anche l'ancora, l'alfa e l'omega e il simbolo del *chi-ro*.

La virtuosità tecnica del cinema dà il meglio di sé quando la città di Roma prende fuoco: in vistoso contrasto con l'arancio, il giallo, il verde e il blu impiegati in tutto il resto della stampa restaurata di FCI/EYE, la realizzazione del sogno di Nerone di cantare mentre Roma sta bruciando assume una colorazione chimica di un rosso infernale, che riporta alla mente i dipinti del XIX secolo raffiguranti lo scellerato evento<sup>58</sup>. In un bucolico campo lungo, di un verde smagliante, Vinicio galoppa dritto davanti all'obiettivo fra gli alberi che costeggiano la Via Appia, verso Roma e il salvataggio di Ligia; bruscamente, nella scena successiva, la macchina da presa si sposta per catturare un primo piano laterale della frenetica cavalcata, rimandando un'immagine di un rosso rovente. All'improvviso, tutto lo schermo si riempie di fiamme; quindi, con attenta coreografia, lungo strade dense di fumo, sciami di comparse corrono in mezzo a edifici che crollano, con una fisicità che si fa ancora più intensa quando Vinicio, apparso dalla direzione opposta, si tuffa in mezzo a loro e li spinge da parte. La rievocazione storica, nella lettura di un libro, è un'esperienza individuale, ma nella visione di un film diventa collettiva: il colore, il movimento delle folle, e senz'altro anche la musica, favoriscono negli spettatori di *Quo vadis?* l'identificazione di massa con la sofferenza degli antichi romani e la partecipazione all'avvenimento storico<sup>59</sup>. Oltretutto, la sovraimpressione delle fiamme, che si levano dalla base del fotogramma per ridurre in rovina l'antica città, richiamano alla mente la facile infiammabilità delle pellicole al nitrato dei tempi del cinema muto. Il fuoco può altresì veicolare metaforicamente un'autoriflessione del cinema sulla propria capacità tecnica di accendere emozioni del passato

58] Sul processo di restauro dei colori originali del film, si veda P. READ, *Unnatural colours: An introduction to colouring techniques in silent era movies*, "Film History", n. 21.1, 2009, pp. 9-46 e le tavole a colori P1-5.

59] Si veda M. WYKE, op. cit., p. 20.

e sul passato; operazione che sarà evidente in *Cabiria* (1914), successiva epopea storica in cui il tema attraversa tutto il film<sup>60</sup>.

La capacità del cinema di estendere le potenzialità figurative della pittura viene ampiamente messa a frutto nelle sequenze dell'arena di *Quo vadis?*<sup>61</sup>. In un enorme edificio per spettacoli all'aperto, costruito dai realizzatori per ottenere il massimo in altezza, larghezza e profondità, si tengono tre distinti spettacoli, utili a far salire la suspense fino al momento in cui Ligia viene condotta a morire in presenza dell'enorme folla di spettatori sullo schermo, i cui gesti di apprezzamento per le forti emozioni visuali fanno scattare risposte simili negli spettatori davanti allo schermo, in sala. La prima sequenza della corsa dei carri, piuttosto breve, ricorda le tele di pittori della fine del secolo XIX, quali Jean-Léon Gérôme, Alexander von Wagner e Ulpiano Checa<sup>62</sup>. La successione fotografica del film si sostituisce alla staticità del quadro, apportandovi una velocità di movimento che viene associata alla modernità; e, dopo tre rapidi giri di pista delle quadrighe, termina oltre il tempo narrativo dei dipinti, seguendo il vincitore che muove verso la tribuna imperiale, facendo ondeggiare la palma della vittoria.

In una dimensione temporale dilatata e in gran movimento, vengono mostrati uno dopo l'altro due fra i più celebri quadri di Gérôme – *Ave Caesar, morituri te salutant* (1859) e *Pollice verso* (1872)<sup>63</sup>: la macchina da presa segue i gladiatori di fianco mentre marciano verso la tribuna per salutare l'imperatore. Una rapida, statica citazione di *Pollice verso* è preceduta dal combattimento fra un reziario e un mirmillone, benché non seguita dall'uccisione. Durante tutta la sequenza, l'obiettivo lascia ripetutamente la lotta tra gladiatori per mostrare il piacere visuale che suscita nella folla, nelle vestali e, in particolar modo, nell'imperatore.

La specificità temporale, spaziale e sonora del cinema viene infine messa in risalto da un lento campo lungo in cui i soldati romani spingono implacabilmente i cristiani verso il fondo della vasta arena – ripresa che nella prima romana del film venne accompagnata dai canti liturgici dei cinquanta

60] Sul motivo del fuoco in *Cabiria* (1914), si veda O. CAMPASSI, *Giovanni Pastrone*, in: *Giovanni Pastrone (Asti 1882 – Torino 1959)*, a cura di A. D'ANELLI, *Contributo astigiano al cinema muto italiano*, Provincia di Asti, Asti 2003, p. 58.

61] Si vedano ancora M. WYKE, op. cit., pp. 120-123 e I. BLOM, *Quo vadis?...*, op. cit., p. 287. E anche I. BLOM in questo volume.

62] R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 4 notano che la corsa di carri non è presente nel romanzo di Sienkiewicz. L'episodio è molto probabilmente ispirato alla corsa descritta nel romanzo di Lew Wallace *Ben-Hur* (1880), il cui adattamento teatrale venne frequentemente portato in scena.

63] Sulla già ampia diffusione dei dipinti di Gérôme nelle esposizioni, sotto forma incisioni, ecc., si veda I. BLOM, *Quo vadis?...*, op. cit.; e anche I. BLOM in questo volume.

coristi provenienti dalle chiese della città<sup>64</sup>. In lontananza, i martiri si voltano e, per un attimo, assumono una posa che rispecchia quella di *Dernières prières des martyrs chrétiens* (1883) di Gérôme, ma subito la macchina da presa passa a un primo piano dei leoni, che compaiono dalla sinistra dello schermo mentre, con i loro addestratori, escono dai sotterranei per dirigersi verso le loro prede e sbranarle. A differenza del quadro di Gérôme, il film di Guazzoni può isolare e moltiplicare le angolazioni (compresa quella che dal basso dell'arena ritrae l'inquietante estasi di Nerone) e alterare la distanza fra gli spettatori esterni al film e i terribili eventi che si dispiegano sullo schermo (con zoom su particolari che il dipinto non può restituire, come l'espressione facciale supplice di uomini, donne e bambini terrorizzati).

I momenti culminanti dell'ultima scena nell'arena paiono invece attingere alle descrizioni presenti nel romanzo di Sienkiewicz e alle ricostruzioni performative di Roma antica, che differiscono molto dal romanzo e dalla pittura storica dell'élite culturale. Fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il cartellone delle compagnie circensi che giravano l'Europa e gli Stati Uniti, oltre alle esibizioni di animali selvaggi, ai numeri atletici, alle prove di forza, alla lotta greco-romana e alle acrobazie equestri, includeva anche rievocazioni mitologiche o storiche, quali *Nerone o la distruzione di Roma*, presentato dal Circo Barnum & Bailey. Quando Ursus mette a terra il toro selvaggio non sta che imitando quelle pratiche culturali popolari; il 're della forza' diventa una celebrità pubblica come eroe perché ha sconfitto una bestia feroce e salvato una ragazza, con un'impresa che, in termini narrativi, assume un profondo significato allegorico. L'umile servitore, il lavoratore alla ruota del mulino, suscita un'emozione che permette anche allo spettatore che non conosce il romanzo, o nemmeno l'alfabeto, di accostarsi alla storia romana. Così, la competitività estetica di *Quo vadis?* rivendica al cinema lo status di forma d'arte più democratica della pittura, del teatro, dell'opera o del romanzo, poiché introduce nel racconto le classi lavoratrici, anche se al servizio del cristianesimo e non della lotta di classe<sup>65</sup>.

La competitività estetica di *Quo vadis?* e della società che aveva realizzato il film si estende esplicitamente anche ad altri film. La pubblicità su

64] Per maggiori dettagli sulla prima romana del film, si veda A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano...*, op. cit., pp. 148-149.

65] Sul parallelismo tra Ursus e i colossi del circo come forma di democratizzazione, si vedano J. REICH, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2015, pp. 23-50; G. BERTELLINI, op. cit., p. 47; M. WYKE, op. cit., pp. 44 e 123; G. P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano: Da "La presa di Roma" a "Sole" 1905-1929*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 203-204.

quattro pagine che la Cines pubblicò su “La Vita Cinematografica”, due mesi prima dell’uscita del film, descriveva il pubblico come “inappagato o addirittura deluso” dalle precedenti riduzioni cinematografiche del romanzo polacco. Il primo adattamento noto venne prodotto dai Fratelli Pathé nel 1901; in esso, la società francese adottò l’approccio alla fonte letteraria che era tipico del cinema delle origini: i passaggi cruciali, connotati da un forte valore di riconoscimento per il pubblico, venivano drasticamente compressi in un unico movimento scenico della durata di pochi minuti<sup>66</sup> (a un banchetto sul Palatino la corte imperiale assiste ad una lotta tra gladiatori e ad una danza licenziosa, Ursus salva Ligia, Nerone canta sullo sfondo di Roma in fiamme)<sup>67</sup>. In sostanza, è difficile capire la storia senza un’adeguata conoscenza del testo adattato. Dodici anni dopo, il breve omaggio è stato rimpiazzato da una strategia cinematografica interventista molto più ambiziosa: il lungometraggio di Guazzoni del 1913 fa ricorso a tutte le manifestazioni multimediali della storia di *Quo vadis*, con l’intento di porre il moderno mezzo di comunicazione in competizione con le altre forme d’arte, in quanto comunque socialmente inclusivo e ormai pienamente maturo.

## IL CINEMA COMMERCIALE

Per richiamare il pubblico della classe media e aumentare i profitti, la Cines promosse il film *Quo vadis?* come produzione di grande livello artistico, che poteva fregiarsi del merito di aver adattato un prestigioso romanzo. Nel dicembre 1912, la casa produttrice italiana dedicò all’impresa un numero intero del suo mensile “Cines Revue”: la pubblicazione, riccamente illustrata con scene del film e corredata da testi in italiano, francese, tedesco e inglese, era stata pensata per gli spettatori delle prime nazionali e internazionali, che si speravano numerosi<sup>68</sup>. L’affermazione di apertura, secondo la quale la Cines avrebbe seguito fedelmente il romanzo

66] I metodi di adattamento letterario utilizzati nel cinema delle origini sono analizzati da J. BUCHANAN, *Literary Adaptation in the Silent Era*, in: *Blackwell Companion to Literature, Film and Adaptation*, a cura di D. CARTMELL, Wiley-Blackwell, Oxford 2012, pp. 17-32.

67] Una versione restaurata del film del 1901 è stata presentata al festival “Il Cinema Ritrovato” di Bologna. Al momento, non si hanno invece notizie dell’adattamento francese *Au temps des premiers chrétiens* (1910).

68] Sono molto grata a Raffaele De Berti e Elisabetta Gaggioli, che hanno gentilmente messo a disposizione questa pubblicazione. La descrizione del contenuto che qui se ne dà deve molto alle loro osservazioni, che si trovano in: R. DE BERTI, E. GAGGIOLI, “Il contenuto del “*Quo Vadis*” è essenzialmente italiano”. *La fortuna in Italia nel primo quarto del Novecento: edizioni illustrate e paratesti cinematografici*, in: “*Quo vadis?*” *Da caso letterario...*, op. cit., pp. 57-59.

di Sienkiewicz, era documentata da una serie di informazioni dettagliate sulla trama del film – addirittura su un finale che (a mo' di opera letteraria più che di adattamento filmico) avrebbe chiuso sul contenuto di una *lettera* in cui Vinicio, arrivato in Sicilia con Ligia, descrive a Petronio la felicità che hanno trovato in Cristo. Considerando che all'uscita il film non terminava così, ma con una *visione* di Cristo da parte di un gruppo di persone non individualmente riconoscibili, viene da pensare che la Cines volesse offrire assicurazioni sul fatto che il film veniva fatto dipendere dall'opera da cui era tratto. A parte questa professione di fedeltà alla trascrizione, il resto delle considerazioni introduttive della rivista mira a esaltare il livello artistico dell'opera<sup>69</sup>. La Cines ammette le difficoltà incontrate nel realizzare l'adattamento, visto che il romanzo è una magistrale rievocazione in cui si rivive pienamente e si respira l'aria inebriante della Roma imperiale; ma, si sostiene più avanti, tali difficoltà sono state sormontate e la società è riuscita a creare una “riduzione perfetta”, destinata al pubblico di tutto il mondo. L'ostentazione di superiorità culturale è presente anche nell'osservazione appassionata di come la Cines fosse riuscita a completare la sua grande opera non solo perché in possesso dei migliori mezzi tecnici e competenze intellettuali e artistiche, ma anche per l'ispirazione del luogo, di una Roma che “cantava costantemente per i suoi archi, per le sue colonne, pei suoi teatri, pei suoi ruderi dorati nei bei tramonti, l'eterno canto glorificatore dell'antica potenza e dell'antica bellezza”<sup>70</sup>.

L'esame dei canali commerciali di distribuzione e di proiezione di *Quo vadis?* dimostra che si ricorreva a metodi altrettanto coraggiosi per attrarre anche le classi superiori (ai tempi non ancora avvezze al cinema). Ad ogni regione italiana venne concessa una licenza di proiezione esclusiva; da Milano a Napoli, il film uscì nei più prestigiosi teatri lirici, ad un prezzo d'ingresso molto più alto dell'ordinario; una proiezione speciale fu organizzata al Palazzo del Quirinale per la famiglia reale e la sua corte<sup>71</sup>. Effettivamente, queste strategie commerciali dettero ottimi risultati: secondo le notizie riportate dai quotidiani sulla serata inaugurale del 12 marzo 1913, al Teatro Costanzi di Roma era intervenuta una platea insolita, che aveva apprezzato lo spettacolo (non solo abituali frequentatori di cinema, ma anche il fior fiore dell'aristocrazia, insigni intellettuali, artisti, giornalisti, industriali

69] Sull'uso di una retorica rassicurante sulla fedeltà di trascrizione nella promozione degli adattamenti per il cinema muto, si veda J. BUCHANAN, op. cit., pp. 26-27.

70] “La Vita Cinematografica”, 15 gennaio 1913, anno IV, n. 1, p. 11.

71] La distribuzione e la proiezione del film in Italia vengono esaminate da A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano...*, op. cit., pp. 148-149 e V. MARTINELLI, *Il cinema italiano nel 1913...*, op. cit., p. 49.

e finanziari)<sup>72</sup>; inoltre, basti dire che il film restò in circolazione fino alla fine della prima guerra mondiale. A New York, il successo commerciale di *Quo vadis?* ebbe vita lunga, soprattutto per merito del distributore americano George Kleine; questi, prima lo lanciò a Broadway, per un pubblico d'élite e ad un costo del biglietto di 1,50 dollari e poi, dieci mesi più tardi, lo fece uscire nel centro cittadino, per i lavoratori immigrati italiani e ad un costo variabile tra i 15 e i 50 centesimi<sup>73</sup>. *Quo vadis?* fu il primo film ad essere dato in un teatro di Broadway, dove restò, all'Astor di Manhattan, dall'aprile al dicembre del 1913. Questo sistema innovativo di distribuzione e proiezione venne ripreso in Inghilterra, dove i diritti esclusivi di *Quo vadis?* vennero venduti all'asta. La sua inaugurazione, tenutasi nell'immensa Royal Albert Hall, durò quattro settimane e, solo successivamente, il film venne distribuito nei piccoli teatri di provincia di tutto il Paese<sup>74</sup>, dove i distributori misero in vendita al pubblico un programma che conteneva il riassunto della storia, con l'assicurazione che "tutti gli episodi del romanzo sembrano essere stati riportati con estrema fedeltà"<sup>75</sup>.

Molti dei critici che recensirono *Quo vadis?*, a differenza di René Doumic, appoggiarono senza mezzi termini il film, giudicando la ricostruzione della Roma neroniana di pari livello, se non superiore, a quella nel romanzo adattato. Il 4 marzo 1913, con qualche giorno di anticipo rispetto alla première del film, la giornalista Matilde Serao espresse il suo entusiasmo sul quotidiano napoletano "Il Giorno":

Far vivere, nello sfondo e negli episodi, il *Quo vadis?*, tutto il *Quo vadis?*, era lo stesso che pensare a creare un mondo, negli elementi più difficili a riprodurre, dall'esatta coloritura dell'ambiente romano imperiale [...]. La vasta e impressionante tragedia neroniana passò dalla visione del libro all'evidenza assoluta e palpitante della sua azione [...]. È uno spettacolo mai visto. La cinematografia non ha mai creato nulla di simile. Sì, è un mondo quello che la Cines ha ricostruito. Un mondo d'una bellezza che incanta e fa fremere [...].<sup>76</sup>

72] L'esempio di cronaca di "Il Giornale d'Italia", dal quale è tratta questa descrizione, è citato in R. DE BERTI, E. GAGETTI, op. cit., p. 57.

73] Come descritto da G. BERTELLINI, *Epica spettacolare e splendore del vero. L'influenza del cinema storico in America (1908-15)*, in: *Storia del cinema mondiale. Volume 2. Gli Stati Uniti*, a cura di G. P. BRUNETTA, Giulio Einaudi Editore, Torino 1999, pp. 244-245.

74] Il modello britannico di distribuzione "in esclusiva" è presentato da I. CHRISTIE, *Ancient Rome in London: Classical subjects in the forefront of cinema's expansion after 1910*, in: *The Ancient World in Silent Cinema*, op. cit., pp. 115-116.

75] Alcuni di questi opuscoli sono consultabili nelle raccolte speciali della biblioteca del British Film Institute dedicate al distributore inglese William F. Jury.

76] Citato in: A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, op. cit., 175-176.

La Serao osserva, quindi, che laddove il libro di Sienkiewicz offriva una visione letteraria della storia di Roma, la propensione al realismo e al movimento del nuovo mezzo di comunicazione permette ora alla macchina da presa di Guazzoni di restituire sia una testimonianza fotografica, sia l'azione.

Considerando questi metodi di distribuzione, proiezione e consumo del film italiano, si comprende meglio perché la copertina del programma in vendita nelle sale inglesi non facesse riferimento al romanzo, né ai personaggi dell'originale polacco, ma riportasse un'immagine di Cristo – stante su un *volumen*, con un gesto rivolto al lettore, sopra la testa una trave con inciso il detto latino *Quo vadis?*. Nelle pagine interne del programma, si legge addirittura che

A volte le sole parole non bastano a descrivere compiutamente grandezza e magnificenza e, nel cimentarsi in un ritratto a penna che descriva la colossale produzione di *'Quo vadis?'*, ci accorgiamo che il linguaggio non riesce a trasmettere la bellezza, il fascino, lo splendore e la capacità di ammaliare del processo di produzione del film.

Nella retorica entusiasta di simili materiali promozionali, la competitività intermediale del film trionfa sul libro – proprio come René Doumic aveva previsto. Per il momento, l'impresa di eseguire un "ritratto a penna" fallisce e il mezzo cinematografico riesce a sopraffare le "sole parole".

#### LA VITTORIA DELL'IMMAGINE

Nonostante il disprezzo espresso da letterati quali René Doumic verso le crescenti ambizioni del cinema, potremmo dire che *Quo vadis?* non solo entra in aperta concorrenza con le altre arti, ma consegue anche la vittoria del cinema su di esse nella scena finale. Al termine del film italiano, in contrapposizione a quanto avviene nel romanzo adattato (e a quanto la "Cines Revue" assicurava), la storia d'amore fra Vinicio e Ligia non ha un epilogo, né Pietro o Paolo vengono mandati al supplizio. Guardando alla chiusa narrativa per i vari personaggi – Petronio e la sua amata Eunice, Chilone pentito e lo stesso Nerone – quella su cui è più interessante soffermarsi è relativa a Petronio. Come all'inizio narrativa, anche qui viene fatto un esplicito riferimento intermediale alla letteratura e alla scrittura, allorché Petronio legge solennemente la lettera d'addio a Nerone, deplorandone le doti artistiche. Mentre nei romanzi le lettere navigano tranquille in un mare di parole, la loro modalità di rappresentazione nei film ha un che



di innaturale<sup>77</sup>. L'integrazione di un diverso canale di comunicazione, o 'meta-medialità', è resa ancor più esplicita nella riedizione francese del 1922, nella quale una lettera manoscritta esige la nostra attenzione, occupando lo schermo per poter essere letta. Petronio è qui un maestro della parola e la mano che sorregge il foglio su cui sono scritte le sue parole attira la nostra attenzione sul medium da lui prediletto.

Tuttavia, il film non termina con il suicidio di Petronio e nemmeno con quello di Nerone; dopo che i cristiani sono stati bruciati come torce umane, dopo che Pietro ha avuto la sacra apparizione sulla Via Appia, dopo che l'imperatore si è gettato sul pugnale di una schiava, l'ultima inquadratura (in colore verde ottenuto per viraggio), con bagliori via via più intensi, illumina di nuovo Cristo, in piedi davanti a una croce bianca splendente. Il suo sguardo si abbassa sui cristiani in posizione supplice davanti a lui e, dopo aver rotto le loro catene, attraversa l'obiettivo per dirigersi sugli spettatori. La scena è piuttosto una visione, perché non ha una localizzazione spaziale (e non ha neppure un equivalente nel romanzo)<sup>78</sup>, e come tale può essere interpretata come un'altra occasione di 'meta-medialità', dopo quella messa in moto da Petronio – in altri termini, come commento al processo di adattamento da libro a film<sup>79</sup>. La progressiva rivelazione di Cristo è come una rappresentazione stilizzata del trionfo dell'elemento visivo<sup>80</sup>. Il pittoresco (le raccapriccianti torce umane, la pia apparizione sulla Via Appia e, adesso, quest'epifania liberatoria) soppianta il testo<sup>81</sup>. I fedeli inginocchiati non sono chiamati tanto a piangere la perdita di un maestro della parola, quanto ad adorare un maestro dell'immagine. La conclusione di *Quo vadis?* insegna che vedere (non leggere) è credere e che il cinema (non la letteratura) dovrebbe essere la nostra chiesa.

77] Sulle modalità del cinema per comporre scene testuali, si veda K. ELLIOTT, op. cit., pp. 99-112, in part. p. 101.

78] Come notato nella rivista torinese "Il Maggese Cinematografico" (25 maggio 1913).

79] R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 7, descrivono la scena come un giudizio dell'autore, o comunque un commento autorevole, che riguarda però solo la politica e la religione italiane.

80] Sono debitrice di questa interpretazione meta-cinematografica all'analisi di una scena di *Il re dei re* di Cecil B. DeMille (1927) da parte di Judith Buchanan. Si veda J. BUCHANAN, *Gospel narratives on silent film*, in: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, a cura di D. CARTMELL e I. WHELEHAN, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 58, in cui l'autrice osserva che la scena finale del film dell'apparizione di Cristo, fatta con una ripresa in soggettiva dal punto di vista di una ragazza che ha appena guarito dalla cecità e sta imparando a vedere, è "come una rappresentazione stilizzata dell'avvento stesso del cinema".

81] Sui casi di adattamenti cinematografici che ribaltano il loro stesso testo fondante, si veda K. ELLIOTT, op. cit., pp. 99-112.

## SUMMARY

PROJECTING THE WORD: GUAZZONI'S *QUO VADIS?*  
(1913) AS ADAPTATION OF SIENKIEWICZ'S NOVEL

*New developments in theories of adaptation invite fresh consideration of the Italian feature film Quo vadis? (1913) and its relationship to Sienkiewicz's novel as source. This paper will reconsider debates about word/image and content/form as they relate in particular to silent film adaptation and to historical representation. How does the film translate the novel's historical, fictional and religious material across media, time, space, languages and cultures? How do the intertitles that survive in English, Spanish and French relate to the words of the source text and how and why do they vary from it and each other? How do the film's moving images break their intermedial bond with the words of the novel to draw on (and compete with) other representations of Neronian Rome and other transmedial adaptations of the Polish novel (whether in painting, theatre, opera or circus shows)? What constitutes fidelity when historical events are resituated in their original locations and acted out by descendants of the Romans? And, finally, in what ways was the commercial and aesthetic success of Guazzoni's film in many countries across the world achieved because of (or even despite) its exploitation of Sienkiewicz's celebrated narrative?*

## 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. BRAITON, 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 cinema 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 nitate 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 compressi 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 progettarono 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.

schiaiva 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 schiaiva, 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* (Carminio Gallone e Amleto Palermi, 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.*

ELISABETTA GAGETTI, RAFFAELE DE BERTI  
Università degli Studi di Milano

LA FORTUNA DI *QUO VADIS* IN ITALIA  
NEL PRIMO QUARTO DEL NOVECENTO:  
EDIZIONI ILLUSTRATE  
E PARATESTI CINEMATOGRAFICI

**I**N UN GIORNO DEL 1896, AL CAFFÈ DIODATI IN PIAZZA DANTE A NAPOLI, UN COLTO scacchista russo, Ivan Ivanovic Scerscenowski, impegnato in conversazione con Federigo Verdinois (1844-1927) – scrittore, giornalista, traduttore dall’inglese, dal russo e da altre lingue, nonché docente di lingua e letteratura inglese e russa presso l’Istituto Orientale di Napoli –, molto si meraviglia che quest’ultimo non conosca il nome di Sienkiewicz, “un romanziere di polso, un’artista di prim’ordine, il restauratore del romanzo storico”, del quale gli appare sufficiente dire che ha scritto il *Quo Vadis?* – non in latino, come teme Verdinois, ma in polacco. Scerscenowski si stupisce che in Italia non se ne sappia niente, dato che “tutte le sue opere sono state voltate in russo” e “Tanto più che il contenuto del *Quo Vadis?* è essenzialmente italiano, romano voglio dire, benchè poi abbia un carattere universale, di tutti i luoghi e di tutti i tempi”. Per una straordinaria coincidenza, il giorno seguente Verdinois, facendo visita a madame Sofia Novikoff, trova sul divano del suo “salotto orientale” proprio una copia in russo del romanzo, che la colta dama, sospettando che si tratti di “un libro noioso.... Un titolo latino, figurarsi!”, gli dà volentieri. Leggerlo in una notte ed essere “invaso da una smania che altri provasse il [suo] diletto” gli fece all’istante decidere di “voltare il libro in italiano, al più presto possibile [...] e offrirlo all’ammirazione del pubblico”. Dopo varie traversie, la traduzione di Verdinois, “metà condotta sulla versione russa, metà sul testo polacco”, si cominciò a pubblicare in appendice al “Corriere

di Napoli” a partire dal febbraio del 1897 con successo immediato, tanto che “una ressa di lettori impazienti ne aspettava l’uscita presso l’officina delle macchine in piazza della Borsa”. Conclusa la pubblicazione a puntate, “comincia poi la ressa degli editori”, che ha per esito, nel 1898, il volume *Quo vadis. Racconto storico dei tempi di Nerone. Prima versione italiana autorizzata dall’autore di Federigo Verdinois*, pubblicato a Napoli dalla Libreria Detken & Rocholl<sup>1</sup>.

È sullo sfondo di questo panorama napoletano di fine Ottocento che si spiega in tutta la sua chiarezza lo straordinario successo di *Quo vadis* in Italia nel primo venticinquennio del Novecento: del romanzo nelle sue varie edizioni spesso illustrate, dei due film che ne furono tratti e di tutti i relativi paratesti.

### LE EDIZIONI ILLUSTRATE, LE CARTOLINE E UN ‘PARATESTO TESTUALE’

Tra lo straripante materiale figurativo tratto da *Quo vadis* si prendono qui in considerazione solo due classi di documenti: le immagini delle edizioni illustrate italiane del romanzo; e le cartoline. Dovendo per motivi di spazio operare un’ulteriore selezione, esaminiamo qui come casi esemplari di scelte iconografiche le illustrazioni delle due edizioni di

1] F. VERDINOIS, *Perché tradussi il “Quo Vadis?”*, “Natura ed arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti”, n. 12, 1907-1908, pp. 795-799 (poi in: *Ricordi giornalistici*, G. Giannini, Napoli 1920, pp. 223-241). Illumina la scarsa disciplina vigente in Italia in materia di diritti d’autore lo stesso Verdinois: “Poi vennero fuori altre ed altre traduzioni, e poi una lite di proprietà letteraria tra il Detken e un editore milanese, nella quale un giurì di periti decise – senza interrogarmi – che io ‘avevo tradotto dall’inglese” (*ibidem*). Sulla lite giudiziaria tra Detken e “alcuni editori milanesi” (si tratta probabilmente di Treves, che già nel 1900 pubblicava il romanzo a puntate in dispense unite al “Corriere illustrato della Domenica”) che diedero alle stampe *Quo vadis* senza alcun accordo né con la casa editrice napoletana, né con il traduttore, né con l’autore stesso, si veda E. GAGLIARDI, *A proposito del Quo vadis?*, “Salotto”, n. 1, fasc. 4, 5.IX.1900, da cui apprendiamo che “il Sienkiewicz, appena conosciuto il lavoro dell’egregio scrittore napoletano, gli mandava una lettera congratulandosi con lui, perché la sua traduzione differiva tanto dall’inglese, *que des grosses erreurs ternissent*”. Le cose, però, non stavano proprio così: in una lettera da Varsavia in data 18.X.1898, infatti, Sienkiewicz, non sappiamo per quali vie informato della presunta traduzione dall’inglese di Verdinois, scriveva a quest’ultimo: “[...] Vi prego di perdonare la mia risposta tardiva. Apprendo con grande piacere l’annuncio della traduzione di *Quo vadis* in italiano. Mi rammarico soltanto per il fatto che questa traduzione non abbia potuto essere fatta dalla lingua polacca, poiché l’edizione inglese è adombrata da gravi errori. Se Voi, signore, avete l’intenzione di pubblicare questo romanzo in volume, Vi prego di avvertirmi, affinché possa indicarli e correggerli [...]. (“Je Vous demande pardon de ma réponse tardive. J’apprends avec grand plaisir l’annonce de la traduction du Quo vadis en Italien. Je regrette seulement, que cette traduction n’a pu être faite du polonais, car des grosses fautes ternissent l’édition anglaise. Si Vous avez l’intention, Monsieur, de publier ce roman en livre, veuillez m’avertir, afin que je puisse les indiquer et les corriger. [...].”) (H. SIENKIEWICZ, *Listy*, V2, *Listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła* M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 2009, pp. 182-183).

lusso di Treves (1901<sup>2</sup> e 1913<sup>3</sup>, entrambe seguite da edizioni economiche in broccia) (figg. 1-2), e dell'edizione a fascicoli della più popolare "Gloriosa" Casa Editrice Italiana (1921)<sup>4</sup>; nonché le serie di cartoline tratte dalle scultografie di Domenico Mastroianni (1913) e dalle foto di scena dei due film *Quo vadis?* italiani (Enrico Guazzoni, 1913; Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby, 1924).

Le due edizioni di Treves sono illustrate, rispettivamente, da cinquantquattro disegni di Adriano Minardi<sup>5</sup> (1901) e da settantotto foto di scena del film di Guazzoni (1913); mentre l'illustratore della "Gloriosa" fu Fabio Fabbì<sup>6</sup>: una prima edizione apparve nel 1921, in trentasei fascicoli, di otto pagine l'uno, venduti a 30 centesimi; una seconda fu pubblicata nel 1923, accompagnata da una copertina di Carlo Nicco<sup>7</sup>, in soli diciotto fascicoli, ma di sedici pagine, consistenti ognuno di due puntate e venduti a 60 centesimi.

Benché non sia un'edizione illustrata, va ricordata, poiché bene chiarisce l'accuratezza topografica con cui Sienkiewicz fa agire i propri personaggi nell'antica Roma, l'edizione di *Quo vadis* pubblicata da Paravia nel 1901, che accompagna il romanzo con una *Pianta di Roma* e un'*Introduzione storico-archeologica* di Orazio Marucchi<sup>8</sup> di ben quaranta pagine.

- 
- 2] E. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis? Romanzo*. Con 54 disegni di Adriano Minardi, Treves, Milano 1901.
- 3] E. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis? Romanzo. Edizione cinematografica cioè illustrata da 78 quadri tratti dalle celebri "films" della Società Italiana Cines*, Treves, Milano 1913.
- 4] H. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis? Racconto storico dei tempi di Nerone. Illustrazioni del prof. Fabio Fabbì*, "Gloriosa" Casa Editrice Italiana, Milano 1921.
- 5] 1857-1938. E. CASSONI, *Il Cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Nuova Editrice Spada, Roma 1984, p. 63; Minardi, Adriano (*Silhouette o Silhouette*), in: *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*, Bolaffi, Torino 1995, p. 149; P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher Arte – VoLo publisher, Firenze 2010, pp. 198, 229, 241, 276; A. FAETI, *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, nuova edizione con una introduzione *Quarant'anni dopo*, Donzelli, Roma 2011 [prima ed.: Einaudi, Torino 1972], p. 164 e fig. 44 a p. 161.
- 6] Bologna, 1861 – Casalecchio di Reno, 1945. A. BERNUCCI, *Fabbì, Fabio*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 607-609; A. FAETI, op. cit., p. 164 e fig. 45 a p. 165.
- 7] Torino, 1883-1973. Fu attivo come cartellonista di varietà e lavorò per "La Vita Cinematografica", illustrando film e ritraendone gli attori, oltre a ideare il marchio della casa di produzione torinese "Rodolfi film" (R. DELLA TORRE, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, EDUCatt, Milano 2014, pp. 54-55). Negli anni Venti, Nicco si dedica soprattutto all'editoria per ragazzi (A. FAETI, op. cit., pp. 286 e 288 e fig. 79 a p. 287). Si veda anche A. FRIEDEMANN, *Disegnare per il cinema: Carlo Nicco, illustratore e cartellonista*, "Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema", n. 62-63, 2000, pp. 16-23.
- 8] Roma 1852-1931. M. MUNZI, *Marucchi, Orazio*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 374-376; A. M. RAMIERI, *Marucchi, Orazio. Christlicher Archäologe, Ägyptologe, Skriptor*, in: *Personenlexikon zur christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. HEID, M. DONNERT, Regensburg 2012, 2, pp. 881-885.

Il *medium* meno noto è certo la scultografia, tecnica in cui eccelse Domenico Mastroianni<sup>9</sup>, che fu anche scultore in materiali diversi e pittore. Le sue *sculptogravures*, note anche come *photosculptures*, sono immagini realizzate dapprima modellando, su tavole di 50×70 cm, bassorilievi in creta o plastilina, dei quali si scattavano poi fotografie da stampare come cartoline; i modelli venivano infine distrutti per riciclarne il materiale. Nella sua vastissima produzione, sono note almeno due serie di cartoline del *Quo vadis*: una di trenta soggetti, sia in seppia sia colorata (*sculptochromies* o *photochromosculptures*), e una selezione dalla stessa di diciotto, colorata, stampate più volte, a partire dal 1913, dall'importante editore di cartoline Armand Noyer a Parigi, città dove Mastroianni visse a lungo, e ripubblicate in Italia, su licenza, dalle Edizioni Artistiche Fotografiche "A. Traldi" di Milano.

La tabella mostra tre importanti dettagli.

1. – Vinicio in casa di Petronio	11. – Salute a te, diva Licia!	21. – Nel giardino di Lino = 11. <i>Nel giardino di Lino</i>
2. – Incontro di Vinicio e Licia alla fontana	12. – Vinicio e Licia al triclinio	22. – La benedizione di Pietro = 9. <i>La Benedizione di Pietro</i>
3. – Il segno del Cristianesimo = 2. <i>Primo incontro di Vinicio e di Ligia</i>	13. – Ursus sottrae Licia dalle insidie di Vinicio = 5. <i>Rapimento di Ligia</i>	23. – I cristiani nelle catacombe
4. – Petronio in lettiga verso la casa di Aulo Plauzio	14. – Licia portata in salvo da Ursus	24. – L'incendio di Roma = 12. <i>L'incendio di Roma</i>
5. – Il gioco della palla fra Vinicio e Licia	15. – La partenza di Licia in ostaggio	25. – Licia in prigione = 13. <i>Ligia in prigione</i>
6. – Dichiarazione d'amore di Vinicio a Licia	16. – Petronio e la schiava Eunica	26. – Nel Circo = 14. <i>Ursus atterra l'uro</i>
7. – La toletta di Petronio = 1. <i>Vinicio in Casa di Petronio</i>	17. – La conversione al Cristianesimo = 6. <i>L'Ostrianum</i>	27. – In Sicilia = 18. <i>In Sicilia</i>
8. – Licia lascia la casa d'Aulo = 4. <i>Ligia lascia la casa d'Aulo</i>	18. – Crotone perito nella lotta contro Ursus = 7. <i>Ursus soffoca Crotone</i>	28. – Morte di Petronio = 16. <i>Morte di Petronio</i>
9. – L'imperatrice Poppea auriga	19. – Vinicio e Crisotemi = 8. <i>Vinicio e Crisotemi</i>	29. – Quo vadis, Domine? = 15. <i>Quo vadis, Domine</i>
10. – Eunica bacia la statua di Petronio = 3. <i>Il bacio d'Eunica</i>	20. – Incontro di due potenze = 10. <i>Incontro di due Potenze</i>	30. – Morte di Nerone = 17. <i>Morte di Nerone</i>

Tabella 1. Sinossi dei soggetti delle due serie di cartoline da scultografie di D. Mastroianni. In carattere tondo: serie seppia; in carattere corsivo: serie colorata

9] Arpino, 1876 – Roma, 1962. A. LAURI, *Mastroianni Domenico*, in: *Dizionario dei cittadini notevoli di Terra di Lavoro antichi e moderni*, Vincenzo D'Amico, Sora 1915, p. 160; F. FRANCO, *ad vocem Mastroianni, Umberto*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 67-68; L. DELLA VOLPE, *Domenico Mastroianni: la collezione di fotosculpture della Divina Commedia della Fondazione Umberto Mastroianni*, "BTA – Bollettino Telematico dell'Arte", n. 743, 24 dicembre 2014 (<http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00743.html>; ultima visita: 2.X.2017).



In primo luogo, si evidenziano quali soggetti fossero considerati essenziali nella selezione stampata solo a colori (per esempio, l'intera sequenza del banchetto al Palatino è stata eliminata). Poi, appare come – in alcuni casi – la medesima immagine potesse adattarsi all'illustrazione di due diversi soggetti, come nel caso dei numeri, rispettivamente, 3 seppia (*Il segno del Cristianesimo*) e 2 colorato (*Primo incontro di Vinicio e di Ligia*); oppure 7 seppia (*La toletta di Petronio*) e 1 colorato (*Vinicio in Casa di Petronio*). Infine, la tabella indica una diversa seriazione dei soggetti nella serie a colori rispetto a quella seppia. Per esempio, nella prima, *La Benedizione di Pietro* (n. 9) viene *prima* e non *dopo* (come dovrebbe, seguendo la linea narratologica del romanzo) rispetto ai nn. 20 e 21 seppia (*Incontro di due potenze* e *Nel giardino di Lino*). Un altro notevole cambiamento nella sequenza è l'ultima posizione nella serie ridotta colorata di *In Sicilia* (n. 18), che forse si deve al finale del film come esso viene narrato nel riassunto pubblicato dalla Cines stessa nel proprio mensile "Cines Revue", su cui si tornerà in seguito. Infine, le cartoline di Mastroianni non sembrano riflettere alcuna influenza del film di Guazzoni – che delle due pellicole tratte da *Quo vadis* qui in esame è senz'altro quella che mostra la maggiore attenzione nei confronti della ricostruzione di costumi, arredi, edifici –, ma un attento esame rivela comunque un alto numero di citazioni antiquarie anche nelle scultografie di Mastroianni.

Un confronto più ampio, tra tutti i materiali esaminati, indica molto chiaramente quali scene attraessero maggiormente l'interesse di editori, illustratori e registi italiani, talora sensibilmente differenti dalle scelte dei due celebri illustratori polacchi di *Quo vadis*, Piotr Stachiewicz<sup>10</sup> e Jan Styka<sup>11</sup>. Il primo realizzò le illustrazioni che apparvero nel 1896

10] Nowosiółki Gościnnie, 1858 – Kraków, 1938. Sulla sua attività di illustratore per Sienkiewicz, non solo per *Quo vadis*, si rimanda a M. KLAMKA, *Rola Piotra Stachiewicza w popularyzowaniu twórczości Henryka Sienkiewicza*, "Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach", n. 30, 2015, pp. 175-189.

11] Lwów, 1858 – Roma, 1925. Sulla sua opera in relazione a Sienkiewicz si vedano: BOYER D'AGEN, *L'Écrivain et le peintre de "Quo Vadis"*, in: IDEM, *L'Écrivain et le peintre de "Quo Vadis". Henryk Sienkiewicz et Jan Styka*, pp. 3-16, in: *Quo Vadis de Henryk Sienkiewicz en tableaux de Jan Styka*, I. Lapina & C<sup>ie</sup>, Paris 1912; C. MORRO, *Le Peintre de Quo vadis*, in: *Musée de "Quo vadis". Oeuvre de Jan Styka. Capri – Villa Certosella*, Editore Domenico Trampetti, Napoli 1922, pp. non numerate (ma: 2-3); B. BILINSKI [sic], *Il museo «Quo vadis» di Jan Styka a Capri (1920-1931) (nel centenario del celebre romanzo di Enrico Sienkiewicz 1895-1896)*, "Strenna dei Romanisti", n. 56, 1995, pp. 27-52; J. ŻURAWSKA, *Il museo di Villa Certosella. Jan Styka a Capri*, in: *Capri. Mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, a cura di M. BÖHMIG (*Collana di Europa Orientalis*, 7), Salerno-Napoli 2005, pp. 39-48; da ultimo, J. MIZIOLEK, *Nel segno di Quo vadis? Roma ai tempi di Nerone e i primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki, Styka e Smuglewicz*, con *Saggi* di B. BRZUSKA e R. KOTOWSKI e un *Postscriptum* di L. MARINELLI, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2016, pp. 60-63 e 136-142.

sul settimanale “Kraj” [Il Paese] insieme al riassunto del romanzo<sup>12</sup>, ma il ciclo completo di *Quo vadis*, consistente in ventidue dipinti a olio su tavola, di piccolo formato<sup>13</sup>, fu concluso solo nel 1902 con un’esposizione, ed ebbe grande notorietà, non solo perché dalle tavole furono tratte le immagini dell’edizione illustrata, ma anche perché i dipinti vennero proposti in pubblico a più riprese almeno fino al 1905, e diedero origine a un grande numero di riproduzioni su periodici e a varie serie di cartoline stampate per almeno tre decenni<sup>14</sup>. Le ventidue tavole passarono quindi in una collezione privata statunitense: messe all’asta nel 2011, furono acquistate dal Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale insieme al Voivodato di Świętokrzyskie e dal 2014 i dipinti sono esposti al Pałac Henryka Sienkiewicza a Oblęgorek<sup>15</sup>. A Jan Styka, invece, fu l’editore Flammarion – forse impressionato dal ‘panorama’ *Martyre de chrétiens dans le cirque de Néron*<sup>16</sup> (1897), allestito nel circolare Palais de Glace sugli Champs-Élysées in occasione dell’*Exposition Universelle* del 1900 a Parigi, che ben presto diventò noto come “Le Palais de Néron” – a commissionare “150 incisioni, di cui 100 su rame e 50 in legno e alcune tavole fatte a pennello, tutte appositamente eseguite da Styka”<sup>17</sup> per l’edizione di lusso in tre volumi in-4° del romanzo (1901-1903)<sup>18</sup> – pare, senza l’autorizzazione di Sienkiewicz (che avrebbe preferito Stachiewicz), che in una lettera scrisse di conoscere Styka molto poco e di avere protestato con l’editore in merito a tale scelta<sup>19</sup>. In questo caso, vennero prima le

12] ERGO, *Album kobiecych typów Sienkiewicza*, “Kraj”, n. 20, 11.V 1896, p. 6.

13] Tutti riprodotti in M. KLAMKA, op. cit., figg. 8-29. Belle riproduzioni a colori di alcuni di essi sono in A. KOWALSKA-LASEK, *Pałac Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2016, pp. 240-249; e in J. MIZIOŁEK, op. cit., alle pp. 51-53, 62, 66, 81, 166-168.

14] Una selezione è in: A. KOWALSKA-LASEK, op. cit., pp. 392-397, nn. 1045-1079: gli esemplari appartengono a varie tirature tra il 1900-1901 e il 1930.

15] Il “Palazzetto di Henryk Sienkiewicz”, oggi sede distaccata del Museo Nazionale di Kielce, sorge su un terreno donato dallo Stato allo scrittore nel 1900 ed è un ‘museo biografico’ interamente dedicato a Henryk Sienkiewicz, fondato nel 1958. Gli autori del presente contributo ringraziano il collega e amico Paweł Gołyźniak che ha reso possibile la visita all’affascinante sito. Sul materiale relativo a *Quo vadis* ivi conservato si veda da ultimo R. KOTOWSKI, *Quo vadis? nei cimeli di Oblęgorek*, in: J. MIZIOŁEK, op. cit., pp. 159-171.

16] Il colossale e purtroppo perduto dipinto, compiuto nel 1897, misurava 17×66 m. Sulle fonti d’ispirazione e le vicende espositive si rimanda a B. BILINSKI [sic], op. cit., e, da ultimo, a J. MIZIOŁEK, op. cit., pp. 61-63 e fig. 27.

17] B. BILINSKI [sic], op. cit., p. 43.

18] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis? Roman néronien*, édition illustrée par Jan Styka; traduction nouvelle et complète par E. Halpérine-Kaminsky, 1-3, E. Flammarion, Paris (s.d., ma: 1901-1903).

19] “Mi ha scritto Halpérine Kaminsky che Flammarion, nonostante la mia lettera nella quale avevo rifiutato il mio permesso e autorizzazione, sta per pubblicare *Quo vadis* con le illustrazioni di Styka. – Dato che H. Kaminsky mi ha avvertito che anche il mio silenzio sarebbe interpretato

illustrazioni per il romanzo e poi i dipinti: in occasione del giubileo di Sienkiewicz, in pochi mesi Styka produsse quindici tele raffiguranti gli episodi principali di *Quo vadis*, diverse dalle illustrazioni per l'edizione Flammarion, che furono esposte a Varsavia nel 1902 e poi inviate a St. Louis, alla *Louisiana Purchase Exhibition – The World's Fair of 1904*, dove tutte andarono perdute in un incendio al termine dell'esposizione: si salvò in parte solo un altro celebre 'panorama' di soggetto cristiano, *Golgota* (1896)<sup>20</sup>. Styka, tuttavia, si rimise al lavoro e nel 1912 espose una nuova serie di dipinti ispirati a *Quo vadis*, organizzata in quattro trittici<sup>21</sup>, di cui avremo occasione di riparlare. Anche dai cicli d'immagini di Styka discendono serie di cartoline in diverse edizioni<sup>22</sup>.

Un certo interesse verso la chiesa delle origini e i primi martiri, tuttavia, si era già manifestato in pittura, specialmente in Francia (fig. 3), in particolare a partire dagli anni '60 del XIX secolo, i cui risultati finivano spesso per essere raffigurazioni vagamente ambigue, tra sadismo e voyeurismo. Per esempio, già nel 1880 il *Tullianum*, che sarà una delle prigioni in cui verrà detenuta Ligia in attesa del martirio, costituisce il luogo di prigionia della

---

come consenso, ho protestato ancora una volta. – Ovviamente, non potevo dare il permesso a Styka, avendolo concesso già prima, in accordo con Voi, a Stachiewicz. Styka lo conosco poco – e sono molto sorpreso che nonostante le mie proteste abbia voluto collaborare al progetto” (“Pisał do mnie Halpérine Kaminsky, że Flammarion mimo mego listu, w którym odmówiłem upoważnienia i zgody, wydaje jednakże *Quo vadis* z ilustracjami Styki. – Ponieważ H. Kaminsky napisał mi, że nawet milczenie moje będą uważali za zgodę, więc protestowałem jeszcze raz. – Styce oczywiście nie mogłem dać pozwolenia, dawszy je poprzednio za porozumieniem z Wami Stachiewiczowi. Stykę znam bardzo mało – i dziwię się ogromnie, że pomimo moich stanowczych protestów chciał należeć do tej wspólki”. Traduzione dal polacco di M. WOŹNIAK) (da H. SIENKIEWICZ, Lettera a Bronisław Kozakiewicz [Bordighera, 28.III.1901], in *Listy*, III.1, *Listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła* M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 2006, pp. 196-200).

- 20] L'opera (15×60 m) si trova oggi negli Stati Uniti, a Glendale (CA), in una sala all'interno del Forest Lawn Memorial Park. Nello stesso cimitero, nell'Immortals' Quarter, sono tumulate le spoglie del pittore, ivi traslate dal Verano di Roma nel 1956 (B. BILINSKI [sic], op. cit., p. 41).
- 21] “*Quo vadis*” en quatre triptiques d'après les peintures de Jan Styka. Texte de l'Album par Boyer d'Agen, I. Lapina & C<sup>ie</sup>, Paris 1912.
- 22] Una selezione è in A. KOWALSKA-LASEK, op. cit., pp. 390-391, nn. 1027-1044 (tutte stampate dalla casa editrice I. Lapina & C<sup>ie</sup> di Parigi nel 1920, ad eccezione della prima, pubblicata sempre a Parigi da un editore la cui sigla è P-C). La collezione di cartoline ispirate a *Quo vadis* conservate a Obłęgorek comprende anche serie di illustratori meno noti in Italia: Franz Rumpler (*ibi*, pp. 398-403, nn. 1080-1118: varie serie, anni Venti del Novecento); Franz Rösler (*ibi*, pp. 404-406, nn. 1119-1136: varie serie, anni Venti del Novecento); Adam Setkowicz (*ibi*, p. 407, nn. 1137-1144: due serie, 1917 e anni Venti del Novecento); Tadeusz Korpala (*ibi*, pp. 408-409, nn. 1145-1154: due serie, anni Venti del Novecento). Esemplari isolati, che testimoniano però una continuità nel successo di questo genere, si collocano tra il 1901 e gli anni Trenta del Novecento (*ibi*: pp. 414-415, nn. 1166-1175).

martire santa Paolina<sup>23</sup> in una tela di Gabriel Guay<sup>24</sup> (fig. 4); e anche uno dei luoghi più terribili dell'anfiteatro, lo *spoliarium*, da cui Vinicio architetta di far uscire Ligia prima del supplizio, venne dipinto in questo periodo, anche se con una caratterizzazione esclusivamente gladiatoria<sup>25</sup>.

A questo gusto fa riscontro a Roma il clima culturale nel quale venne fondato, nel 1879, il "Collegium Cultorum Martyrum" (tra i fondatori era anche Orazio Marucchi), che tutt'oggi, sotto la denominazione di "Pontificia Accademia Cultorum Martyrum", "ha lo scopo di promuovere il culto dei Santi Martiri e di incrementare ed approfondire l'esatta storia dei Testimoni della Fede e dei monumenti ad essi collegati, fin dai primi secoli del cristianesimo. A tal fine, indice celebrazioni negli antichi cimiteri cristiani e in altri luoghi sacri, con funzioni religiose e conferenze archeologiche"<sup>26</sup>.

Com'è prevedibile, nell'illustrazione del romanzo, l'interesse è stato catalizzato dai momenti più drammatici; tuttavia, narrati in capitoli molto articolati, se non in più capitoli, di essi si è scelto, di volta in volta, di privilegiare episodi diversi. Vediamo qui cinque casi: il banchetto al Palatino (cap. 7); il rapimento di Ligia dalla casa di Miriam, durante il quale Ursus uccide il gladiatore Crotone e ferisce Vinicio (cap. 22); l'incendio di Roma (capp. 41-47); i supplizi dei cristiani (capp. 56, 58 e 62); il supplizio di Ligia (cap. 66) (fig. 5).

Nell'edizione Treves del 1901 ognuno di essi è illustrato da un'unica immagine, ma ai due episodi sviluppati in diversi capitoli sono attribuite due illustrazioni. Per *L'incendio di Roma*, abbiamo Vinicio che galoppa tra Anzio e Roma, con un acquedotto come tipico indicatore di paesaggio romano; e Petronio che parla agli abitanti di Roma, promettendo misure eccezionali per i superstiti dell'incendio. Anche alle torture dei cristiani sono dedicate due immagini: le crocifissioni nell'anfiteatro<sup>27</sup> (tra le vittime c'è

23] Paolina subì il martirio al tempo di Diocleziano, sepolta viva in un sotterraneo (*Acta Sanctorum, Iunii* I, col. 634; online, *Acta Sanctorum database*: [http://acta.chadwyck.com.pros.lib.unimi.it/all/fulltext?ALL=Y&action=byid&warn=N&id=Z300042180&div=3&sequence=1&file=../session/1507227004\\_13426](http://acta.chadwyck.com.pros.lib.unimi.it/all/fulltext?ALL=Y&action=byid&warn=N&id=Z300042180&div=3&sequence=1&file=../session/1507227004_13426); ultima visita: 2.X.2017), che nella tela viene rappresentato dal *Tullianum*, la parte più interna del *Carcer* – la più antica prigione di Roma, vicino al Foro Romano – dove venivano rinchiusi i condannati a morte (F. COARELLI, *Carcer*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E. M. STEINBY, I, Edizioni Quasar, Roma 1993, pp. 236-237) e che con tale funzione viene ricordato in numerose fonti agiografiche (G. DE SPIRITO, *Carcer Tullianus (in fonti agiografiche)*, in: *Lexicon...*, op. cit., pp. 237-239).

24] G. GUAY, *Le Tullianum pendant la persécution, martyre de sainte Pauline* (1880). Viña del Mar, Museo de Bellas Artes.

25] J. LUNA, *Spoliarium* (1886). Manila, Museo Nacional de Filipinas.

26] [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_academies/cult-martyrum/documents/rc\\_pa\\_martyrum\\_20020924\\_storia\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_academies/cult-martyrum/documents/rc_pa_martyrum_20020924_storia_it.html) (ultima visita: 2.X.2017).

27] Cfr. il cap. 56 del romanzo: "Prima che i Flavi costruissero il Colosseo, gli anfiteatri di Roma erano edificati per lo più in legno e perciò quasi tutti bruciarono durante l'incendio. Per gli spettacoli promessi al popolo, Nerone ne fece edificare parecchi". Come testo italiano di riferimento per

Crispo); e le torce umane nei giardini di Nerone (in particolare il toccante momento in cui Chilone chiede perdono a Glauco).

Nell'“edizione cinematografica” Treves (1913), invece, solo l'incendio di Roma viene illustrato da due immagini: la fotografia della scenografia; e Nerone mentre canta le parole di Priamo durante la caduta di Troia.

Notevole sotto più punti di vista è l'edizione della “Gloriosa”. Il banchetto è una vera e propria orgia e nel rapimento di Ligia viene selezionato il momento in cui Ursus lotta con Crotone. Ma la vera acmé è costituita dall'incendio di Roma, con ben quattro illustrazioni: il galoppo di Vinicio; un'insolito Vinicio svenuto a terra; il canto di Nerone e un particolare, per niente scontato, della popolazione di Roma – in assenza di qualsiasi personaggio di spicco del romanzo – nel tentativo di sfuggire alle fiamme, la cui didascalia recita: “Roma arde! La città è in fiamme! Numi, salvate Roma!”. Per quanto riguarda i supplizi dei cristiani, vengono poi scelti tre tipi di tortura: i leoni; la crocifissione nell'anfiteatro; e Chilone sulla croce.

A fronte di una tale varietà di soggetti, le cartoline presentano scelte sorprendentemente monotone (fig. 6). Nella serie completa di Mastroianni, tutte le torture inflitte ai cristiani mancano completamente. Nelle diverse edizioni delle cartoline dal film di Guazzoni ci sono almeno cinque diverse scene relative al banchetto sul Palatino e numerose immagini sia dei giochi gladiatori che precedono i supplizi dei cristiani, sia dei supplizi dei cristiani stessi (però solo quello di venire dati in pasto ai leoni); sia per il rapimento di Ligia, sia per l'incendio di Roma – a quanto risulta – è attestata una sola immagine; mentre per il supplizio di Ligia le cartoline rintracciate sono finora due: *Il gigante Ursus aspetta il bufalo nel circo* e *Ursus e Vinicio implorano dall'Imperatore per Licia*. Infine, la serie più divergente, in diverse edizioni tutte stampate da Traldi, è quella dal film del 1924, poiché il film è, sì, tratto da *Quo vadis*, ma con molti spostamenti, tagli e soprattutto interpolazioni rispetto alla trama del romanzo, come chiaramente risulta dalla tabella sinottica di Scodel e Bettenworth<sup>28</sup>. Il rapimento di Ligia dalla casa di Miriam, in quanto tale, nel film è stato soppresso, quindi non gli corrisponde alcuna cartolina; per quanto riguarda l'incendio di Roma, sembra che sia stato scelto solo il momento in cui ne viene data notizia; più cartoline, invece, illustrano le torture dei cristiani (i leoni e le torce umane), ma finora non è stato

*Quo vadis* si segue qui E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?* Edizione integrale. Traduzione di M. CZUBEK-GRASSI ed E. BAZZARELLI, I-II, Mondadori, Milano 1953.

28] R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden/Mass. 2009, pp. 232-257.

possibile rintracciare alcuna cartolina con Ligia, il toro e Ursus. D'altra parte, alle interpolazioni corrispondono 'nuove' cartoline: Nerone e Ligia in una delle stanze private del Palatino; l'indovina che interpreta il sogno di Nerone nel quale egli ha visto la madre Agrippina Minore; Gesù lungo la *Via Crucis*, evocato nella predicazione di Pietro; e naturalmente varie immagini dell'orgia sul Palatino, anche con danzatrici, alcune delle quali sono chiaramente foto sul set di scene che non sono nella versione finale del film – o almeno di quella che possediamo.

Tutte queste serie, inoltre – come del resto il materiale pubblicitario, come si vedrà più avanti –, dedicano grande spazio ai ritratti dei personaggi principali.

Se ora consideriamo insieme i due tipi di paratesti – illustrazioni e cartoline – è possibile osservare come, talora, differenti strategie siano state attuate in relazione al medesimo luogo testuale. Un caso esemplare è offerto dalle scelte operate per illustrare la nascita della passione per Ligia di Vinicio mentre questi è convalescente in casa di Aulo Plauzio. Nel cap. 1 leggiamo: “Per più di dieci giorni non sapevo che vi abitasse una dea, finché un mattino all'alba, la vidi che si bagnava nella vasca del giardino. Ti giuro su quella spuma dalla quale emerse Afrodite, che i raggi dell'alba passavano attraverso il suo corpo”<sup>29</sup>; tema ripreso e ampliato nel cap. 2: “la sera precedente la mia partenza incontrai Ligia, a cena [...]. La incontrai una seconda volta in giardino, presso la cisterna, mentre immergeva nell'acqua una canna appena divelta e aspergeva così i gigli che crescevano intorno. [...] Lei ascoltava le mie parole confusa, a capo chino, disegnando qualcosa con la canna sulla sabbia [...]. Un pesce”<sup>30</sup>. Questa traduzione italiana utilizza il verbo “bagnarsi”, riproducendo, probabilmente in maniera voluta, il significato *nuancé* dell'originale “myć się”, che in sé non implica l'idea di “immergersi” nell'acqua – in una vasca, un bacino, nel mare, in un lago, in una piscina o in una fontana –, come, invece, “kąpać się”, anche se Sienkiewicz precisa “w ogrodowej fontannie”. Il passo offre così un certo *range* di possibilità iconografiche.

Mastroianni sceglie di rappresentare due diversi momenti: Ligia alla vasca, sul cui bordo è seduta, forse in atto di rinfrescarsi, mentre Vinicio, non visto, le sta alle spalle (“2. Incontro di Licia e Vinicio alla fontana”) (fig. 7b); e Ligia che disegna un pesce sulla sabbia, mentre Vinicio sta chiaramente proferendo la sua prima, velata *avance* (“3. Il segno del Cristianesimo”) (fig. 7f); alcune giare sulla destra stanno a significare

29] E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?* Edizione integrale..., op. cit., I, p. 19.

30] E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?* Edizione integrale..., op. cit., I, pp. 25-27.

l'idea di 'riserva d'acqua', vale a dire la "cisterna". Minardi, invece, non s'interessa affatto né della vasca, né della cisterna e raffigura i due su un sedile a esedra: Vinicio alle spalle di Ligia la osserva tracciare sul terreno con la canna il disegno del pesce (fig. 7g). Del tutto diversa l'apparizione di Ligia nell'edizione "Gloriosa": Fabbi la presenta infatti, mentre "faceva il bagno nella fontana del giardino" (questo il testo, il cui traduttore resta anonimo): la fanciulla appare stante, di fronte, completamente nuda mentre sta per abbandonare la veste bianca del tutto aperta (fig. 7c), in una posa che non può non far pensare a un famoso tipo statuario di Venere noto come "Louvre-Napoli" (fig. 7d), ma in uno stadio molto più avanzato di svelamento. Se nemmeno nel peggiore dei propri incubi una casta fanciulla allevata da una pudica *matrona* avrebbe potuto immaginare di mostrarsi nuda in uno spazio aperto, la "Gloriosa" mette in atto una, forse solo in parte inconsapevole, strategia di adattamento alle aspettative del lettore-tipo cui si rivolgeva la casa editrice. Anche Stachiewicz, del resto, immagina una Ligia nuda, ma di spalle, pronta a immergersi in un vero e proprio laghetto con cigni (nella cartolina corrispondente, con didascalia in francese: "No. 2 -... A l'aube, je vis Lygie qui se baignait sous les arbres.") (fig. 7a), seguita però da una Ligia virginale e solitaria che tra i gigli disegna il pesce ("Nr. 4. Et sa main traçait, en m'écoutant, des signes sur la sable.") (fig. 7e).

Diversa è la questione in relazione ai due film e ai materiali paratestuali che ne derivano. Guazzoni non mostra mai l'incontro dei due, risolvendo il nodo narrativo con due intertitoli (conservati nella versione inglese); nel luogo appropriato: "In the tepidarium: Vinicius tells Petronius about his meeting with Lygia at the home of Aulus Plautius"; e, circa 30 minuti dopo, nel punto in cui entra in azione Chilone: "Vinicius remembers that Lygia once drew a fish in the sand – an emblem of Christianity"<sup>31</sup>. Di conseguenza la scena manca sia nelle cartoline, sia nell'edizione Treves del 1913. Anche il film di D'Annunzio e Jacoby del 1924<sup>32</sup> – che accentua molto l'aspetto erotico della decadenza dei costumi, con scene di nudo parziale inserite ove possibile, e che segue la trama del romanzo con abbondanti interpolazioni –, sceglie di presentarci le nudità di Ligia, anche se il tema del bagno è del tutto decontestualizzato: dopo una caduta dalla biga, Vinicio chiede soccorso in casa di Plauzio e Pomponia (che nel film si

31] Si è qui utilizzata la copia restaurata, a partire da un'edizione inglese, dalla Fondazione Cineteca Italiana - Milano con il Nederlands Filmmuseum - Amsterdam nel 1997 (lunghezza: 1.944 m).

32] Si fa qui riferimento a una copia digitalizzata del restauro del 2003 di Fondazione Cineteca Italiana - Milano e Haghefilm - Amsterdam, a partire da una copia nitrato positivo depositata presso la Fondazione Cineteca Italiana - Milano (lunghezza: 2.808 m).

chiamano Plauto e Domitilla), infilando la prima porta che gli si presenta e che incongruamente si rivela essere quella di un viridario con profonda *piscina*, dalla quale Ligia emerge dal bagno assistita dalle ancelle che l'avvolgono in un sottile telo. Non è stato finora possibile rintracciare la scena tra le cartoline relative a questo film. Merita sottolineare che anche per questo tipo di bacino, ben noto in terme private di età romana – e perfettamente nel gusto del *vivre à l'antique* dell'epoca – la lingua italiana impiega il termine “vasca”.

La vasta gamma tonale offerta agli illustratori di *Quo vadis* dalla ricchezza stessa del testo, e la possibilità di scegliere una chiave o l'altra a seconda dell'occasione, è infine esemplificata dalle differenti scelte delle due diverse edizioni degli album del “Museo Quo Vadis”, allestito da Jan Styka al piano terreno e al primo piano della propria villa “La Certosella” a Capri, probabilmente nel 1920, e che rimase attivo ancora qualche anno dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1925<sup>33</sup>. Di una scelta delle opere ivi esposte furono pubblicati due album, entrambi in Italia (ed entrambi in due versioni, italiana e francese<sup>34</sup>), ciò che ci autorizza a includerli nel presente contributo: *Musée de “Quo vadis”. Oeuvre de Jan Styka. Capri – Villa Certosella*<sup>35</sup> e *Musée de “Quo vadis”. Oeuvre de Jan Styka – Capri, Édition de l'Anno Santo*<sup>36</sup>. Ma quali opere ospitava il “Museo Quo Vadis”? Le parole della presentazione, identica nelle due edizioni, di Clément Morro: “[Styka] publia [...] une grande édition de luxe de *Quo Vadis*, commandé chez l'artiste par l'éditeur Ernest Flammarion, dont les originaux et les dessins qui servirent à son illustration forment aujourd'hui 'le Musée de Quo Vadis' à Capri”<sup>37</sup>, sono attendibili fino a un certo punto. Nell'album, infatti, compaiono anche la riproduzione del ‘panorama’ *Martyre de chrétiens dans le cirque de Néron*, disperso in Russia ove era stato inviato durante la prima guerra mondiale<sup>38</sup> e che quindi non fu mai a Capri; e il celebre dipinto *Néron à Baïa contemplant le Vesuve*<sup>39</sup>, che non fa parte delle illustrazioni per *Quo vadis*, anche se un disegno

33] Per la storia del Museo, la presentazione ‘all'antica’ della villa e del giardino e la distribuzione delle opere si rimanda a B. BILINSKI [sic], op. cit., pp. 27-33 e 46-50, che si appoggia a R. BRATKOWSKI, *Polskie muzeum na włoskiej ziemi*, “Kurier Warszawski”, marzo 1925.

34] Chi scrive possiede di entrambi le versioni francesi, alle quali, quindi, si fa qui riferimento.

35] *Musée de “Quo vadis”. Oeuvre de Jan Styka. Capri – Villa Certosella*, Trampetti, Napoli 1922.

36] *Musée de “Quo vadis”. Oeuvre de Jan Styka – Capri, Édition de l'Anno Santo*, Imprimerie d'art C. Pezzini, Milan (s.d., ma: 1925). Entrambe le edizioni misurano 19,5×28 cm.

37] C. MORRO, op. cit., p. [2].

38] B. BILINSKI [sic], op. cit., pp. 30-31. La riproduzione, piegata in tre, corrisponde alle tavv. XVI-XVII-XVIII nell'edizione del 1922 e alle tavv. XVII-XVIII-XIX in quella del 1925.

39] Olio su tela. 50×80,5 cm. Collezione privata. Si rimanda a J. MIZIOLEK, op. cit., pp. 137-138 e fig. 72.



che ne costituisce una variante – con il titolo *Néron condamné à mort l'apôtre Pierre*, dove il fumante Vesuvio è sostituito dal più congruo profilo del *mons Albanus* – compare in calce al testo della presentazione della tavola IX dell'album *Quo vadis de Henryk Sienkiewicz en tableaux de Jan Styka*<sup>40</sup>, che illustra le tele esposte a Parigi nel 1912, cui si è accennato sopra (fig. 8). La questione, insomma è complessa, ed esula dal nostro argomento: ciò che importa qui, come si è detto, è l'esame delle due diverse selezioni. Le due edizioni contengono, rispettivamente, 33 (1922) e 34 (1925) tavole; fino alla XII compresa, le due serie sono uguali, con un'unica importante sostituzione: alla tav. IV il *Baiser d'Eunice*, dove la schiava compare di spalle completamente nuda, viene sostituito da *Lygie portant la lumière chrétienne*. Dalla tavola XIII le due serie non sono più parallele, perché appunto alla tav. XIII l'edizione dell'Anno Santo inserisce *Les juifs chez Néron accusent les chrétiens d'avoir brûlé Rome*<sup>41</sup> (mancante nell'album del 1922) e facendo quindi slittare di una posizione i successivi quattro soggetti. L'eliminazione di un'altra tavola, la XIX del 1922, *La loge de Néron au cirque*, riporta il parallelismo alla tav. XX (*Ursus terrassant l'auroc*), ma alla tav. XXI dell'edizione del 1925 viene inserito un nuovo soggetto, *Ursus enlevant Lygie à l'épreuve du cirque*, che fa ancora scalare di una posizione tutte le tavole successive, dato che l'eliminazione di un'altra tavola con nudità femminili dell'album del 1922 (XXVIII: *Néron se promène entre les cadavres dans l'arène*) viene compensata dall'introduzione dell'opportuna tav. XXIX nell'edizione del 1925, *Première prière au palais de César*.

Infine, la forza evocativa della narrazione di Sienkiewicz ha dato parzialmente origine anche a un 'paratesto testuale'. Il grande poeta Giovanni Pascoli (1855-1915), l'astro notturno del Simbolismo italiano, fu anche autore di poesia in latino di alto valore. Nel 1909 Pascoli partecipò al *Certamen poeticum Hoeufftianum*, concorso di poesia latina che si tenne ad Amsterdam dal 1844 al 1978 e che Pascoli vinse per ben tredici volte. In quell'occasione – che si concluse con la sua undicesima medaglia d'oro – inviò un poema di 302 versi

40] L'album in cofanetto in tela blu figurata, con titolo in oro, in formato in-4° (36×26,5 cm), contiene, in due fascicoli slegati, il testo di BOYER D'AGEN, op. cit., illustrato da venti fotografie applicate riproducenti altrettanti disegni; e quattordici tavole, in cartoncino nero, al centro di ognuno dei quali è applicata la riproduzione a colori di una tela di Styka relativa a un episodio di *Quo vadis*, protetta da un foglio di carta patinata, delle stesse misure del cartoncino, riportante il numero della tavola, il titolo, il passo corrispondente nel romanzo e, in basso a destra, la riproduzione di un disegno in qualche modo attinente al soggetto della tavola.

41] Nell'accurato esame di B. BILINSKI [sic], op. cit., p. 30, va rilevata l'inesattezza che tale soggetto non sostituisce *L'impératrice Poppée avec le juif*, che si trova nella stessa posizione, la tav. XII, in entrambe le edizioni.

dal titolo *Pomponia Graecina*<sup>42</sup>, personaggio storico noto da Tacito<sup>43</sup>, che informa come la matrona fosse stata sottoposta a processo in quanto sospettata di “pratica superstiziosa di culti stranieri”, da vari commentatori intesa come un riferimento al cristianesimo<sup>44</sup>. È verosimile che da qui Sienkiewicz abbia sviluppato l’idea di fare di Aulo Plauzio e Pomponia Grecina, che in *Quo vadis* hanno accolto in casa come una figlia Ligia, una coppia di cristiani appartenenti a un elevato ceto sociale. Anche Pascoli, a sua volta, prende senz’altro l’abbrivio dalla fonte letteraria antica – come dimostra al di là di ogni dubbio il confronto dei primi due versi con il testo tacitano<sup>45</sup> –, ma narra una diversa storia, nella quale Pomponia, assolta dall’accusa, deve però allontanare da casa il proprio amato nipote (cristiano) Pomponio Grecino, figlio del fratello. Passa il tempo; Roma brucia e iniziano le persecuzioni di Nerone, e alcuni versi sono dedicati ai supplizi loro inferti:

Innocenti perirono di spada e di fuoco. Altri coperti di pelli belluine furono dilaniati dai cani. Altri bruciarono, per i giardini del Cesare, fiaccole fumose di pece e di zolfo. Padri sulle croci, pastura dei corvi di Roma, che venivano da ovunque. Fanciulle lanciate in alto dalle corna dei tori del circo, tra grida di folla.<sup>46</sup>

42] Per l’edizione critica dei componimenti in latino di Giovanni Pascoli, inclusi i trenta poemetti composti per varie edizioni del *Certamen Hoeufftianum* si rimanda a G. PASCOLI, *Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Mondadori, Milano 1951. In generale su Pascoli e il romanzo storico ambientato nell’antichità romana: G. NAVA, *Pascoli e il romanzo storico-archeologico*, “Rivista Pascoliana”, n. 24-25, 2013, pp. 57-64.

43] *Annali*, 13.32 [57 d.C.]: “Pomponia Grecina, gentildonna, moglie di Aulo Plauzio, che [...] aveva avuto l’ovazione per la campagna contro i Britanni, accusata di pratica superstiziosa di culti stranieri (*superstitionis externae rea*) fu lasciata al giudizio del marito. Questi, seguendo l’antico costume, dinnanzi a tutti i familiari istruì il processo, in cui si trattava della vita e del decoro della moglie, e la dichiarò innocente. Pomponia visse a lungo, in perenne malinconia. Dopo la morte di Giulia, figlia di Druso, uccisa per trama insidiosa di Messalina, per quarant’anni non cessò di vestire a lutto, né tenne mai un solo atteggiamento che non fosse ispirato alla profonda tristezza dell’animo (*non cultu nisi lugubri, non animo nisi maesto egit*)” (P. CORNELIO TACITO, *Annali*, traduzione di B. CEVA, testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 1985<sup>2</sup>, II, pp. 580 e 581).

44] Sui termini della possibile o meno identificazione della *superstitio externa* con il cristianesimo, si veda in somma sintesi G. BRIZZI, *70 d.C. La conquista di Gerusalemme*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 349-350.

45] Vv. 1-2: *Non cultu nisi lugubri Pomponia vitam, / non animo vixit nisi maesto [...]* (“Senza altra veste che il lutto Pomponia visse la vita, senza altro cuore che la tristezza [...]”) (si segue qui: G. PASCOLI, *Pomponia Graecina*, in: *Poemi cristiani*, a cura di A. TRAINA, traduzione di E. MANDRUZZATO, pp. 90-107: pp. 90 e 91).

46] Vv. 206-212: *Gladiis flammisque necantur / insontes. Alios contactos pelle ferina / discerpere canes: alii per Caesaris hortos / arserunt pice fumantes et sulphure taedae. / Romanos pascunt venientes undique corvos / in crucibus patres: iactantibus cornibus alte / taurorum in circo, turba clamante puellae*” (G. PASCOLI, *Pomponia Graecina*, op. cit., pp. 102 e 103).

La fonte più immediata è di nuovo Tacito (15.44)<sup>47</sup>, dove però mancano le “fanciulle lanciate in alto dalle corna dei tori del circo”. Qualche commentatore ha pensato anche alla più tarda *Passione di Perpetua e Felicità*<sup>48</sup>, che subirono però il martirio in Africa al tempo di Settimio Severo e che vennero esposte non a un toro, bensì, “contro la consuetudine”, a una *vacca ferocissima*. E anche se Pascoli utilizza in effetti il medesimo verbo *iactare* (“sbattere qua e là”) del testo agiografico, resta comunque il sospetto che ci si trovi qui in presenza di una dotta *variatio* sul tema della tortura di una fanciulla le cui nudità sono esposte (*dispoliatae*) e alla quale la morte verrà dalle corna di un bovino infuriato, tema ricreato<sup>49</sup> da Sienkiewicz o forse dall’amico pittore Henryk Siemiradzki, autore della gigantesca tela *Dirce chrześcijańska* (“Dirce cristiana”)<sup>50</sup>.

Ma non è tutto. Torniamo a Pascoli: Pomponia Grecina, in cerca di conforto, torna nella catacomba che era usa frequentare, proprio nel momento in cui il corpo di un bimbo straziato dalle belve viene portato per la sepoltura; sulla lapide già pronta ella legge il tremendo epitaffio: “Pomponios Grekeinos c’è qui”<sup>51</sup>, un’iscrizione effettivamente rinvenuta nella catacomba di Callisto sulla Via Appia<sup>52</sup> dall’archeologo Giovan Battista de Rossi<sup>53</sup>.

47] “Quelli che andavano a morire erano anche esposti alle beffe: coperti di pelli ferine, morivano dilaniati dai cani, oppure erano crocifissi e arsi vivi a mo’ di torce che servivano ad illuminare le tenebre, quando il sole era tramontato. Nerone aveva offerto i suoi giardini per godere di tale spettacolo [...]” (*Et pereuntibus addita ludibria, ut ferarum tergis contacti laniatu canum interirent aut crucibus adfixi aut flammandi atque ubi defecisse diem, in usum nocturni lumini urerentur. Hortos suos et spectaculo Nero obtulerat* [...]) (P. CORNELIO TACITO, *Annali*, op. cit., II, pp. 730 e 731).

48] *Passio Perpetuae et Felicitatis* 20 (*Bibliotheca Hagiographica Latina*, n. 6633; online, *Acta Sanctorum database*: [http://gateway.proquest.com.pros.lib.unimi.it/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:acta-us&rft\\_dat=xri:acta:ft:all:Z400059487](http://gateway.proquest.com.pros.lib.unimi.it/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:acta-us&rft_dat=xri:acta:ft:all:Z400059487); ultima visita 2.X.2017).

49] Sulle fonti antiche relative ai supplizi ideati da Nerone ispirati al mito si rimanda al saggio di Martin Winkler in questo stesso volume.

50] Sul pittore si veda da ultimo J. MIZIOŁEK, op. cit., pp. 87-135 (sull’enorme tela – 263×534 cm, oggi al Museo Nazionale a Varsavia – in part. pp. 116-131, ivi compresa la questione dell’ideazione da parte del pittore ben quindici anni prima del completamento effettivo del dipinto nel 1897).

51] G. PASCOLI, *Pomponia Graecina*, op. cit., pp. 102 e 103, vv. 297-299: ‘*Nomine quis?*’ *Graecina rogat. ‘Lege’, fessor ait ‘sis’. / Et simul ostendit lapidem ‘Pomponios hic est / Grekeinos’* (‘Qual è il nome?’ chiede Grecina. ‘Leggi’, dice l’uomo che scava, ‘leggi pure’: e le indica una lapide. ‘Pomponios Grekeinos c’è qui’).

52] “E quale non fu la mia sorpresa, allorché, studiata più accuratamente la forma di ciascun frammento e trovatane la materiale disposizione, vidi tosto le evidenti vestigia dei nomi Pomponios Grekeinos (tav. LXIX, n. 27) in lapide incisa fra la fine del secolo secondo e il principio del terzo! [...]. Quest’ultimo cognome fu rarissimo dopo il secolo primo dell’impero; nel quale divenne illustre per i Pomponii Grecini che percorsero la via degli onori, fratelli e congiunti della Pomponia Grecina ricordata da Tacito” (*La Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata dal cav. G. B. De Rossi, pubblicata per ordine della Santità di N. S. Papa Pio Nono*, Tomo II, Cromo-litografia pontificia, Roma, 1867, pp. 363-364).

53] Roma, 1822-1894. N. PARISE, *De Rossi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 201-205; S. HEID, *De Rossi, Giovanni Battista. Christlicher*

Infine, dice molto sulla cultura antiquaria di Sienkiewicz trovare lo stesso Giovan Battista de Rossi nel romanzo *Bez dogmatu*<sup>54</sup> (*Senza dogma*, 1891), in un piccolo cammeo, nel quale l'archeologo appare come amico e compagno di esplorazioni nelle catacombe del padre del protagonista, animato dalla passione per i monumenti e la cultura materiale del cristianesimo delle origini:

Padre Calvi, il mio primo precettore e allo stesso tempo un grande esperto di Roma, gli [*scil.*: a mio padre] diede l'impulso decisivo verso gli studi sulla Città Eterna. Circa quindici anni fa mio padre entrò in relazione e poi in amicizia con il grande [de] Rossi, con il quale passava intere giornate nelle catacombe. Grazie ai propri straordinari talenti, ben presto acquisì una tale conoscenza di Roma da lasciare più volte stupito lo stesso [de] Rossi. Molte volte cominciò la stesura di trattati sull'argomento, ma non portò mai a termine ciò che aveva iniziato. Può essere che le nuove acquisizioni per la sua collezione occupassero tutto il suo tempo [...].<sup>55</sup>

[E.G.]

## I FILM. PUBBLICITÀ E ACCOGLIENZA CRITICA

Un articolo di Matilde Serao<sup>56</sup> – pubblicato a Napoli il 4 marzo 1913 sul quotidiano “Il Giorno” – anticipa il grande successo e l'entusiasmo suscitati nei mesi successivi, sia in Italia sia all'estero, dal film di Enrico Guazzoni *Quo vadis?*: “Orbene, niuna forma rappresentativa poteva mai dare una versione più palpitante, più completa, più vera, più bella di ciò che può essere il *Quo vadis?* vivente, se non quella, spinta sino al prodigio, della ricostruzione cinematografica”.

Nel 1897 però, secondo quanto riporta Verdinois<sup>57</sup>, la Serao, senza neppure leggere il romanzo, si era rifiutata di pubblicarlo a puntate in appendice al

---

*Archäologe, Epigraphiker, Skriptor*, in *Personenlexikon...*, op. cit., 1, pp. 400-405. Sull'importante figura dell'archeologo cristiano si veda anche il saggio di Adam Ziółkowski in questo stesso volume.

54] Il protagonista, l'aristocratico Leon Płoszowski, a Roma abita in casa del padre, che vi aveva nel tempo creato una sorta di piccolo museo paleocristiano. Per i diversi titoli delle prime traduzioni italiane, si rimanda al saggio di Luca Bernardini in questo stesso volume.

55] “Książdz Calvi, mój pierwszy guwerner, a zarazem wielki znawca Rzymu, popchnął stanowczo ojca w kierunku studyów nad wiecznym miastem. Przed kilkunastu laty zawarł ojciec znajomość, a w końcu przyjaźń z wielkim Rossim, z którym całe dnie przepędzał w katakumbach. Dzięki swym niezwykajnym zdolnościom, doszedł wkrótce do takiej znajomości Rzymu, że niejednokrotnie zadziwiał samego Rossiego swą wiedzą. Zabierał się też nieraz do pisania, ale jakoś nigdy nie kończył tego, co zaczął. Może być, że uzupełnianie zbiorów zabierało mu wszystek czas [...]” (traduzione dal polacco di M. WOŹNIAK).

56] M. SERAO, *La vita palpitante d'un grande romanzo*, “Il Giorno”, 4 marzo 1913 (poi in “La Vita Cinematografica”, n. 23, 1913, p. 13).

57] F. VERDINOIS, op. cit., p. 797.

quotidiano di Napoli “Il Mattino”, che – prima volta per una donna in Italia – ella stessa aveva fondato e diretto. Tuttavia, come si è visto, la scrittrice ebbe modo di ricredersi e l’articolo divenne di fatto il miglior lancio pubblicitario del film, la cui prima proiezione pubblica avvenne, com’è noto, a Roma l’8 marzo<sup>58</sup>.

In ogni modo, la casa di produzione Cines aveva preparato con grande cura la strategia pubblicitaria per la pellicola, dedicando interamente a *Quo vadis?* l’edizione del 12 dicembre 1912 della propria pubblicazione mensile “Cines Revue. Rivista Internazionale Illustrata di Cinematografia”, con testi in italiano, francese, tedesco e inglese; e riccamente illustrata da foto di scena. Si tratta di una vera e propria lussuosa *brochure*, probabilmente pensata per il pubblico delle prime, ma che servirà poi anche agli esercenti per preparare il loro materiale pubblicitario, adattandola alle singole esigenze. La *brochure* evidenzia il grande sforzo produttivo compiuto dalla Cines, e dopo l’asserzione di seguire fedelmente il romanzo di Sienkiewicz e l’elogio della perfetta messa in scena del pittore Guazzoni, si traccia “la linea principale della successione dei quadri”<sup>59</sup>. La narrazione in terza persona del testo si apre immediatamente con la volontà di ribadire la fedeltà del film al romanzo: “Come nel romanzo del Sienkiewicz, anche l’azione di questo *film* comincia col colloquio tra Petronio e Vinicio”<sup>60</sup>. L’anonimo estensore di quello che potremmo già definire un cineracconto in molti casi si appoggia nella propria narrazione direttamente al romanzo, più che al film, tanto da citarlo esplicitamente in più punti. Si tenga anche conto che la scrittura del cineracconto avveniva molto spesso prima dell’edizione definitiva del film e perciò si basava principalmente su materiali cartacei, fotografie di scena e, in questo caso, sulla conoscenza pregressa del romanzo. A sorprendere, anche rispetto al film che segue sostanzialmente il libro, è il finale, che tace sulle ultime persecuzioni dei cristiani, l’apparizione di Cristo a Pietro sulla Via Appia, la conversione di Chilone, il suicidio di Petronio ed Eunice e la morte di Nerone, chiudendosi, invece con Ligia che, dopo essere stata salvata da Ursus nell’arena, si ricongiunge “finalmente a Vinicio, e per sempre. Dopo tante torture e tanti pericoli essi si recarono in Sicilia, dove trovarono una completa pace, come si può vedere da una lettera che Vinicio mandava a Petronio: [...]. Debbo dirti però che non sono le Parche, come tu dici, quelle che filano così dolcemente le trame della nostra

58] Il 7 marzo si era avuta una prima proiezione a inviti (R. REDÌ, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Paolo Emilio Persiani Editore, Bologna 2009, p. 47). Sulla distribuzione italiana e internazionale del film e il suo straordinario successo si veda A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 146-151. Una sintetica raccolta di recensioni al film è in: A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. Gli anni d’oro. 1913*, seconda parte, “Bianco & Nero”, numero speciale, 3-4, 1993, pp. 175-183.

59] “Cines Revue”, I, 3, dicembre 1912, p. 83.

60] *Ibi*, p. 86.

esistenza, è invece il Cristo nostro Salvatore e nostro Dio”<sup>61</sup>. Difficile stabilire se si trattasse di una scelta iniziale di Guazzoni, poi modificata prima della conclusione delle riprese: ma certamente questo testo rimane significativo di una lettura di *Quo vadis* che dava grande rilievo alla storia d’amore di Ligia e Vinicio e alla loro unione come metafora dell’inizio di una nuova epoca storica sotto il segno di Cristo e dell’amore.

Era, questa, un’interpretazione di *Quo vadis* che era stata autorevolmente inaugurata dal padre barnabita Giovanni Semeria in una sua lezione magistrale dal titolo *L’arte e l’apologia cristiana nel Quo vadis* del novembre 1899, per l’inaugurazione del terzo anno della Scuola Superiore di Religione di Genova. Padre Semeria in una lunga, dettagliata ed entusiastica analisi del testo, nell’allora recente traduzione di Verdinois, sottolinea come “Il *Quo vadis* è un dramma di anime ed è dramma di amore”<sup>62</sup>, dove il pagano Vinicio ha iniziato ad ammirare un corpo per finire perduto innamorado di un’anima con il suggello di Cristo.

Centralità del dramma d’amore con grande tensione morale in un contesto storico realistico di due mondi a confronto, quello pagano e quello cristiano: sono questi gli ingredienti perfetti che fanno anche del film di Guazzoni un prodotto destinato e apprezzato da un pubblico socialmente eterogeneo, come rivelano le cronache giornalistiche dell’epoca in tutte le principali città italiane da Roma a Milano, da Napoli a Torino. A conferma di quanto fosse diffusa la lettura del romanzo come una grande storia d’amore si può ricordare un’osservazione del critico di “Il Maggese Cinematografico” che, pur ritenendo il film un capolavoro, avrebbe però desiderato un finale in cui dopo “le atrocità del Nero imperatore, fosse apparso sullo schermo una scena di chiusura tutta soffusa di dolce sentimentalità, una scena della vita di pace e d’amore che Licia e Vinicio conducono lontano dalla città eterna, nell’isola di Trinacria!”<sup>63</sup>, esattamente come chiudeva il cineracconto della *brochure* della Cines (e la serie a colori ridotta delle cartoline di Mastroianni).

Le proiezioni del lungometraggio, scaglionate nei mesi per alimentare le attese degli spettatori, sono ospitate in importanti teatri, dedicati principalmente all’opera lirica, come nel caso del Costanzi di Roma (l’attuale Teatro dell’Opera), dove, come registra il “Giornale d’Italia” del 12 marzo 1913,

Il pubblico intervenuto non era composto solamente dai soliti frequentatori popoleschi del cinematografo, ma del fior fiore della nostra aristocrazia e dei

61] *Ibi*, p. 91.

62] G. SEMERIA Barnabita, *L’Arte e l’Apologia Cristiana nel Quo Vadis di Enrico Sienkiewicz*, Tipografia della Gioventù, Genova 1899, p. 23.

63] A. J. LOCADIER, “Il Maggese Cinematografico”, n. 3, 1913, p. 14.

personaggi più notevoli del mondo intellettuale, artistico, giornalistico, industriale e bancario romano. [...] dell'ammirazione, dell'entusiasmo e degli applausi ond'esso pubblico fu meritatamente largo.<sup>64</sup>

Accanto al giudizio entusiastico per un film che può offrire al pubblico aspetti morali, istruttivi ed educativi, tutti i recensori, dai più importanti quotidiani nazionali alle riviste di settore, sottolineano il grande impegno produttivo e la dimensione artistica di *Quo vadis?* mai raggiunta prima dal cinema.

Il successo di pubblico di *Quo vadis?* fu tale da provocare la reazione di un gruppo di attori teatrali romani che, in data 8 maggio 1913, scrissero una lettera di protesta al Presidente del Consiglio (era Giovanni Giolitti), ora conservata presso l'Archivio Centrale di Stato<sup>65</sup>, preoccupati per la concorrenza del cinematografo al teatro con film della durata di due o tre ore, spesso proiettati in teatri. Nella lettera, gli attori firmatari, che si definiscono genericamente "Un gruppo di artisti drammatici per l'intera classe", chiedono di limitare la durata delle "filman" a non più di mezz'ora-tre quarti d'ora, com'era un tempo, per far continuare a sopravvivere la classe degli attori drammatici.

Se il film di Guazzoni rappresenta per tutti i recensori una pietra miliare nella cinematografia italiana e internazionale, dando un impulso decisivo all'affermazione del cinema come grande racconto popolare ed educativo, ma contemporaneamente con dignità artistica, diversamente si presenta il caso del *Quo vadis?* di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby del 1924, realizzato con l'intenzione di tentare un rilancio internazionale del cinema italiano in crisi, ripercorrendo la strada dei fasti del grande cinema storico. Il film prodotto da Arturo Ambrosio per l'UCI – Unione Cinematografica Italiana, pur coinvolgendo un divo del cinema tedesco come Emil Jannings, non riesce nel suo scopo e l'operazione risulta economicamente fallimentare, con anche strascichi giudiziari per la questione dei diritti di utilizzo del romanzo<sup>66</sup>. L'accoglienza della critica è negativa, soprattutto nel confronto con il precedente *Quo vadis?* di Guazzoni<sup>67</sup>. Spesso si è imputato l'insuccesso

64] B. DALL'ORTO, *Un romanzo tradotto in realtà sensibile e il trionfo di un capolavoro*, "Il Giornale d'Italia", 12 marzo 1913 (poi in "La Vita Cinematografica", n. 13, 1913, p. 14). Dello stesso tenore, ad esempio, la cronaca della prima al teatro Dal Verme di Milano: "Il pubblico che affollava la sala era composto di quanto di più eletto conti la città" (A. J. LOCADIER, op. cit., p. 14).

65] *Un gruppo di artisti drammatici al Presidente del Consiglio*, Roma 8 maggio 1913 (Archivio Centrale di Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Polizia giudiziaria, 1913-1915, 13500.2).

66] Sulla questione dei diritti e sulle richieste della censura di alcuni tagli o riduzione delle scene si rimanda a V. MARTINELLI, *I film degli anni Venti / 1923-31*, "Bianco e Nero", n. 4-6, 1981, pp. 186-189.

67] Si vedano, ad esempio, le critiche di A. UCCELLINI, *Quo vadis?*, "L'Eco del cinema", n. 18, 1925, p. 183; e di E. REBIZZI, "L'Ambrosiano", 28 febbraio 1925, p. 5.

della pellicola del 1924 al fatto che lo stile del cinema italiano affermatosi negli anni Dieci, incentrato sulla messa in scena in profondità di campo con inquadrature più lunghe e scarsi primi piani o dettagli, risultava ormai superato dal cinema americano, che privilegiava un ritmo di montaggio più rapido e basato su una maggiore frammentazione delle scene, con inquadrature anche ravvicinate. Però una precisa analisi comparativa di Giulia Carluccio sullo stile dei due film ha dimostrato come il *Quo vadis?* del 1924 adotti sostanzialmente le modalità del coevo cinema americano di genere, per esempio “con un numero elevatissimo di piani ravvicinati”<sup>68</sup>, e come il fallimento sia eventualmente ascrivibile alla scelta di D’Annunzio e Jacoby di discostarsi notevolmente dall’immaginario intertestuale di riferimento sul *Quo vadis?* precedente, ormai condiviso dal grande pubblico dal romanzo al film, dalle illustrazioni alle cartoline e a tutte le diverse produzioni medialì. Infatti, i due registi puntano a dare “forma visiva al sensazionalismo e all’eccesso”<sup>69</sup>: il loro modello di riferimento è più il cinema di sangue, sesso e religione di Cecil B. DeMille che non il *Quo vadis?* di Guazzoni; e anche gli scostamenti dal romanzo sono notevoli, come ben evidenzia l’elegante *brochure* pubblicitaria preparata dall’UCI<sup>70</sup> per la presentazione del film, che si concentra non più sulla storia d’amore fra Ligia e Vinicio, ma soprattutto sulla rappresentazione di un mondo romano corrotto e amorale, incarnato dalla malvagità e dai desideri erotici di Nerone, interpretato da Emil Jannings.

Il “Quadro sinottico dell’azione” presentato nella pubblicazione dell’UCI non lascia dubbi in proposito: di riferimenti diretti all’opera di Sienkiewicz non v’è più traccia, mentre, analogamente a quanto avviene nel film, leggiamo di un Nerone desideroso di avere Ligia per sé: “la vista della bella fanciulla accende le sue voglie e si pente di averla così presto concessa a Vinicio”<sup>71</sup>; oppure più avanti: “Solo con la fanciulla, in una stanza lontana, l’Imperatore, con blandizie e con allettamenti di promesse lusinghiere, confida di poter cogliere il bel fiore esotico”<sup>72</sup>; e ancora: “Nerone, ripreso dal desiderio della bella fanciulla, entra dalla finestra e cerca di forzare Licia alle sue voglie”<sup>73</sup>, variante questa particolarmente stupefacente, considerato che nel film l’azione ha luogo nella casa di cristiani dove Ursus conduce Ligia dopo averla rapita nel tragitto tra il Palatino e la casa di Vinicio.

68] G. CARLUCCIO, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, edizioni kaplan, Torino 2006, pp. 45-55: p. 50.

69] *Ibi*, p. 51.

70] *L’Unione Cinematografica Italiana – Roma presenta il suo capolavoro: Quo vadis...? Visione cinematografica in sette parti*, «La Presse» Stab. Tipo-Lit., Milano 1925 (Nuova Edizione).

71] *Ibi*, p. 10.

72] *Ibidem*.

73] *Ibidem*.



Basta il confronto fra le *brochures* pubblicitarie delle due case di produzione per capire quanto siano lontani i due film e i loro orizzonti di riferimento in relazione al romanzo: da una parte il dramma di anime e d'amore in un contesto di romanzo d'appendice storicamente attendibile, che può essere visto e letto a livelli diversi da un pubblico eterogeneo; dall'altra parte un intreccio passionale e avventuroso più vicino ai racconti pubblicati su carta da macero a pochi soldi da editori popolari come la "Gloriosa", ma che può disorientare il fronte delle attese di un pubblico che già ben conosceva il *Quo vadis?* nella sua dimensione di affresco storico morale e amoroso.

In conclusione possiamo ben vedere come *Quo vadis* si presenti come un perfetto caso di circolarità mediatica e sia parte di una serie culturale che, attraverso media diversi e indirizzati a fruitori di diversa cultura – alta o popolare –, diffonde a sua volta iconografie precedenti, come la pittura storica dell'Ottocento<sup>74</sup>, che sono state recepite nel film (fig. 9). Per esempio, dal famoso dipinto di Gérôme *Pollice verso* (1872) discende un'immediata fama attraverso la stampa, come la riproduzione della tela sulla "Nuova Illustrazione Universale" del 1874. Da qui si possono avere ulteriori riproduzioni, sia di carattere colto, come, per citare un caso estremo, l'arazzo della manifattura Angelini di Milano (1898)<sup>75</sup>; sia di tipo popolare, come varie serie di cartoline postali. Dall'altro lato, anche il film di Guazzoni (1913) s'ispira al libro e al dipinto e genera a sua volta sia cartoline, sia la famosa "edizione cinematografica" di Treves del 1913; e per finire il film del 1924 cerca di riformularsi – anche nell'intreccio narrativo, e non solo nell'immaginario visivo, così come le illustrazioni dell'edizione "Gloriosa" del 1923 del romanzo – secondo le nuove tendenze del gusto di un pubblico popolare, consumatore di film e romanzi di genere ad alto tasso avventuroso.

[R. D. B.]

- 74] Sui rapporti con la pittura, sulla dimensione intermediale del film e sulla sua importanza nella storia del cinema muto si vedano M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, London 1997, pp. 118-122; I. BLOM, *Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*, in: *La decima Musa. Il cinema e le altre arti*, a cura di L. QUARESIMA, L. VICHI, Forum, Udine 2001, pp. 281-292; 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; I. BLOM, *The second life of Alma-Tadema*, in: *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, catalogo della mostra (Leeuwarden-Wien-London), a cura di E. PRETTEJOHN, P. TRIPPI, Prestel, München 2016, pp. 186-199. Si vedano anche i saggi di Maria Wyke e Ivo Blom in questo volume.
- 75] *Pollice verso. Storia di un arazzo. Arte e industria nella Milano di fine Ottocento*, a cura di F. SQUATRITI, Nardini Editore, Firenze 2015.

## SUMMARY

THE SUCCESS OF *QUO VADIS* IN ITALY  
IN THE FIRST QUARTER OF THE 20TH CENTURY:  
ILLUSTRATED EDITIONS AND MOVIE PARATEXTS

*Since the beginning of the 20th century, the illustrated editions of Quo vadis multiply, starting with Treves' from 1900 with drawings by Minardi, to the one of the same publisher from 1913, illustrated with film stills from the set of the movie directed by Guazzoni in the same year, up to the popular edition of "Gloriosa" publishers from 1921. A remarkable production of paratexts of the novel, and of the movies taken from it by Guazzoni (1913) and by Gabriellino d'Annunzio and Georg Jacoby (1924), such as the series of photo-sculptures by Mastroianni and the postcards taken from both movies, supports the numberless illustrated editions of the book. Even programmes, posters, advertisements and reviews of the two movies will be taken into consideration to complete the frame of the Italian success of Quo vadis. Aim of the paper is to highlight this phenomenon of visual media circularity through some case studies, comparing illustrations and paratexts both of the novel and of the movies, pointing out persistences and adaptations connected with different kinds of audience.*

“UN MONDO PIÙ DURATURO”:  
*QUO VADIS* (1951), PRODUZIONE ‘RUNAWAY’  
E INTERNAZIONALIZZAZIONE  
DI HOLLYWOOD

NEL LUGLIO DEL 2015, LA RIVISTA DI CINEMA “VARIETY” PUBBLICAVA UN ARTICOLO dal titolo *Hollywood on the Tiber Puts Rome Back to Work* (“Hollywood sul Tevere riporta lavoro a Roma”), che raccontava come i produttori di Hollywood, attirati da un nuovo sistema di esenzioni fiscali, siano tornati a Roma e negli studi di Cinecittà, in particolare per girare il remake di *Ben-Hur* della Paramount (2016)<sup>1</sup>. Il servizio proseguiva con un parallelismo tra l’attuale tendenza degli americani a spostare la produzione cinematografica a Roma e la prima, meno recente ondata di *runaway productions* (cioè, produzioni “fuoriuscite” dal Paese), pellicole che negli anni Cinquanta e Sessanta furono realizzate lontano da Los Angeles, tradizionale sede produttiva hollywoodiana, per andare alla ricerca di manodopera a più basso costo, location più autentiche e incentivi finanziari concessi da governi europei in difficoltà. Una prima serie in questo genere di produzioni internazionali prese avvio nel 1951 con la realizzazione di *Quo Vadis* da parte della MGM e, infatti, la stessa espressione “Hollywood sul Tevere” deriva dal titolo di un articolo apparso sul “Time” nel 1950, dedicato proprio a questo film<sup>2</sup>. Lo spazio dedicato dai media americani ai film girati da Hollywood a Roma dopo il 2015 ha trovato perciò una cornice naturale nella stessa stampa americana di sessant’anni prima. L’articolo del 2015

1] N. VIVARELLI, *Hollywood on the Tiber Puts Rome Back to Work*, “Variety”, 22 luglio 2015.

2] *Hollywood on the Tiber*, “Time”, 26 luglio 1950.

ricordava l'impatto economico di quei film degli anni Cinquanta, ma anche l'adesione entusiasta del governo italiano, come traspare dalla citazione riportata del primo ministro Giulio Andreotti, secondo il quale "*Quo Vadis* ha fatto di più per l'Italia che non il piano Marshall"<sup>3</sup>. L'affermazione poneva il film sullo stesso piano di un aiuto economico internazionale, come forma di incentivo all'industria cinematografica italiana del dopoguerra da parte di una delle più influenti e floride attività statunitensi.

Il richiamo al piano Marshall pone l'accento sulla più ampia dimensione ideologica assunta dalla produzione internazionale di *Quo Vadis*, collegando così la ricostruzione industriale europea alla politica espansionistica americana del dopoguerra. In quel periodo, come ha fatto notare Victoria de Grazia, la cultura americana mise radici nella società civile europea anche grazie al cinema, facendo valere il proprio influsso attraverso quello che la studiosa chiama "imperialismo transfrontaliero"<sup>4</sup>. Questo saggio prenderà in esame la lunga gestazione di *Quo Vadis*, che si protrasse in America e poi in Italia, con una breve parentesi in Gran Bretagna, e gli effetti sociali e politici della delocalizzazione all'estero della grande industria americana. Come testimoniato dagli scritti degli altri autori di questa raccolta, il fenomeno *Quo Vadis* può essere analizzato da diverse prospettive: dal punto di vista della storia del cinema – che è quello che qui interessa – vogliamo mostrare come, nell'era postbellica, l'opera della MGM rappresenti il primo modello di esternalizzazione nel cinema ad alto budget e di globalizzazione del lavoro nel mercato cinematografico.

## LE PRIME FASI DI SVILUPPO

Come molti progetti di Hollywood nei tempi degli *studios*, *Quo Vadis* richiese qualche decennio di tempo e il concorso di diversi scrittori e produttori, la cui collaborazione lascerà una traccia fattasi via via "invisibile". Le bozze della sceneggiatura e gli articoli delle riviste di settore rivelano come la produzione del film abbia avuto un andamento a singhiozzo, entro il quale si possono individuare quattro fasi. Nella prima, tra il 1934 e il 1939, il romanzo di Henryk Sienkiewicz fu soggetto a diversi adattamenti e la MGM diramò qualche comunicato stampa provvisorio. Nella seconda fase, tra il maggio

3] La citazione sarebbe tratta da un'intervista rilasciata da Giulio Andreotti per il documentario *Giulio Andreotti: Il cinema visto da vicino* (Tatti Sanguineti, 2014). In realtà, il politico italiano avrebbe affermato che *Quo Vadis* aveva giovato più a Roma che non all'Italia (<http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/38031/16-35-nuovo-lungometraggio-su-andreotti.aspx>; ultima visita 18 maggio 2017).

4] V. DE GRAZIA, *Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge 2006, p. 85.

1942 e il luglio 1943, la casa produttrice manifestò una volontà più concreta di produrre il film, ma dovette cedere a causa dei costi elevati dovuti alle restrizioni di guerra che attanagliavano il Paese. Nella terza fase, tra l'aprile 1948 e l'aprile 1949, la MGM riesumò l'idea e la reindirizzò verso una dimensione europea, ma dovette abbandonarla per difficoltà di produzione. Nella quarta fase, infine, nel gennaio 1950 il progetto fu avviato nuovamente, in Italia, ma cambiando regista, produttore e sceneggiatura; le riprese terminarono nel novembre di quell'anno e il film uscì nelle sale nell'autunno del 1951.

Le due prime fasi possono essere illustrate in modo molto sintetico. La biblioteca "Margaret Herrick" di Los Angeles detiene numerose sinossi del romanzo di Sienkiewicz, scritte dal Reparto Soggetti della MGM nel 1934 e nel 1935, nonché due abbozzi di sceneggiatura, uno del novembre 1936 e l'altro, scritto da persona diversa, del settembre 1939<sup>5</sup>. La stampa del periodo, che si adoperava per attirare l'attenzione sul film, annunciò che Marlene Dietrich sarebbe stata probabilmente scritturata per interpretare il ruolo di Poppea<sup>6</sup>. La notizia era forse infondata, ma il fatto stesso che venisse data in quel momento potrebbe indicare l'intenzione della MGM di replicare con *Quo Vadis* il successo delle numerose raffigurazioni della Roma imperiale girate sui set ad alto budget degli studi rivali. Fra gli altri, la Paramount aveva lanciato nel 1932 il film di Cecil B. DeMille *Il segno della croce*, che ricalcava alcuni tratti del racconto di *Quo vadis* e, due anni più tardi, *Cleopatra* (1934), ancora di DeMille, che sarà per la casa produttrice il più grande successo dell'anno. Già nel 1935, però, *Gli ultimi giorni di Pompei* causò perdite commerciali alla RKO: fu forse proprio questo fiasco a determinare i successivi indugi nella produzione di *Quo Vadis*<sup>7</sup>. Il rinvio, però, potrebbe anche ascriversi a problemi di natura legale: infatti, secondo una fonte, in quel periodo era stata contestata la proprietà da parte della MGM dei diritti cinematografici del romanzo di Sienkiewicz<sup>8</sup>. Secondo notizie più recenti, invece, nel 1938 Benito Mussolini avrebbe tentato di acquistare i diritti di *Quo vadis* dalla MGM per 75.000 dollari con l'intenzione di produrre un adattamento italiano, presumibilmente a Cinecittà, i cui studi aveva inaugurato nel 1937 nella speranza di rendere più competitiva l'industria italiana del cinema rispetto a quella hollywoodiana<sup>9</sup>.

5] Turner/MGM script collection. Margaret Herrick Library, Center for Motion Picture Study, Los Angeles.

6] "Quo Vadis", *AFI Film Catalog* ([www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50257](http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50257); ultima visita 18 maggio 2017).

7] *RKO Film Grosses, 1929-1951: The C. J. Telvin Ledger*, a cura di R. B. JEWELL "Historical Journal of Film, Radio and Television", n. 14/1, 1994, microfiche.

8] "Quo Vadis", *AFI Film Catalog*, op. cit.

9] J. D. SPIRO, *Now it's for Sure*, "New York Times", 7 maggio 1950, p. 115.

I nuovi sviluppi delle vicende legate a *Quo Vadis* si ebbero a partire dal 1942, quando il produttore Arthur Hornblow Jr., passato dalla Paramount alla MGM, lo scelse come suo primo progetto cinematografico, ingaggiando per stendere una nuova sceneggiatura lo sceneggiatore S.N. Behrman, noto per aver lavorato per la MGM agli adattamenti di *Racconto di due città* e *Anna Karenina*. Le riprese del film sarebbero dovute partire ai primi del 1943, con un cast fra cui si mormorava figurassero Orson Welles o Charles Laughton nella parte di Nerone, e Lana Turner in quella di Ligia<sup>10</sup>; fu anche annunciato che il film sarebbe stato girato in Technicolor, cosa rara nei primi anni Quaranta, e che vi avrebbero figurato 176 attori con parti dialogate<sup>11</sup>: tutte scelte che mostrano come la MGM avesse in programma una grande e costosa produzione. La campagna condotta dal team pubblicitario della MGM faceva appello ai contenuti cristiani di *Quo Vadis*: sia “The New York Times” sia “Variety” pubblicarono articoli in cui il film veniva associato a quella che venne definita la “nuova rinascita spirituale di Hollywood”, interpretata come reazione dell’industria cinematografica alla seconda guerra mondiale, che l’avrebbe indotta a rappresentare miracoli e richiamarsi alla fede religiosa<sup>12</sup>. È degno di nota il fatto che, nello stesso anno, la casa produttrice rivale RKO stesse realizzando *La tunica*, altra storia epica romano-cristiana tratta da un celebre romanzo. L’economia di guerra mise gli studi di Hollywood in seria difficoltà nel realizzare produzioni su così vasta scala: i materiali e parte del personale per allestire i set o comparire nelle scene di massa venivano reindirizzati allo sforzo bellico. Secondo alcune notizie, la MGM avrebbe cercato di mantenere le proporzioni epiche di *Quo Vadis* trasferendone la lavorazione in Messico, dove manodopera e materiali erano reperibili più facilmente e a costi inferiori<sup>13</sup>. Ciò nonostante, il conflitto stava provocando una conseguenza ancor più deleteria: gli studi cinematografici stavano perdendo i mercati europei, che erano di importanza vitale per recuperare i costi sostenuti, gran parte dei quali sarebbero ora gravati sul solo Nord America. È per questo motivo che, nel luglio 1943, la produzione del film venne sospesa nuovamente; una breve nota apparsa su “Variety” lo definì una vittima delle “spese di guerra”<sup>14</sup>, ma non fu la sola perché anche le riprese di *La tunica*, che verrà poi distribuita dalla Century Fox nel 1953, vennero interrotte più o meno nello stesso periodo.

10] “Quo Vadis”, *AFI Film Catalog*, op. cit.

11] *Ibidem*.

12] F. STANLEY, *A New Spiritual Resurgence in Hollywood*, “New York Times”, 7 marzo 1943; *New Film Cycle May be Religious*, “Variety”, 24 marzo 1943.

13] “Quo Vadis”, *AFI Film Catalog*, op. cit.

14] *Production notices*, “Variety”, 7 luglio 1943.

## LA PRODUZIONE 'RUNAWAY'

La lavorazione di *Quo Vadis* nella veste definitiva che è giunta a noi iniziò nell'aprile 1948, preceduta da un nuovo annuncio del produttore, che era ancora Arthur Hornblow Jr.; fu invece prevista una nuova stesura della sceneggiatura di Behrman ad opera della valente sceneggiatrice Sonya Levien. La fine della guerra aveva inoltre permesso alla MGM di ottenere dagli eredi polacchi di Sienkiewicz una proroga dei diritti cinematografici del romanzo<sup>15</sup>. Tuttavia, l'aspetto più rilevante è che *Quo Vadis* andò ad alimentare quel programma di riorientamento della produzione e dell'esportazione verso l'Europa che prese piede nel dopoguerra. La MGM si impegnò a girare in Italia tutto o parte del film e, a cavallo fra il 1948 e il 1949, inviò a Roma diversi addetti alla produzione per scegliere gli esterni<sup>16</sup>. La decisione di spostarsi oltreoceano si fondava su diverse ragioni, ma quella che gli *studios* pubblicizzarono maggiormente era il perseguimento di una forma di realismo geografico. Poiché le storie ambientate nel mondo antico erano allora in voga a Hollywood e le nuove tecnologie permettevano di esaltare l'aspetto visivo dello spettacolo, era sentire comune che girare all'estero fosse indispensabile alla credibilità dei film presso il pubblico<sup>17</sup>. Ad ogni modo, le considerazioni sulla creatività dell'opera erano in larga parte offuscate dai vantaggi economici, soprattutto perché, tra fine anni Quaranta e primi anni Cinquanta, il mercato interno di Hollywood stava subendo una battuta d'arresto e quelli stranieri diventarono ancor più essenziali per la sopravvivenza dell'industria. Le cifre sulle presenze settimanali nelle sale statunitensi erano scese dagli 84 milioni del periodo bellico ai soli 49 milioni del 1951<sup>18</sup>, nel momento stesso in cui in molti Paesi d'Europa stavano invece crescendo, e ad un ritmo tale da permettere ai produttori di Hollywood di compensare il declino a livello nazionale. La brusca riapertura alle importazioni di molti mercati europei che erano rimasti chiusi durante la guerra, con il relativo accumulo di film non ancora esportati, unita all'indebolimento della produzione interna e alla rimozione delle barriere protezionistiche, portò ad una vera e propria invasione delle sale europee. Rispetto ad altre

---

15] J. D. SPIRO, op. cit.

16] *Hornblow to Review Italo Prod. Problems*, "Variety", 24 novembre 1948; *London*, "Variety", 16 febbraio 1949.

17] C. LUCKINBEAL, *Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania*, "Erdkunde", n. 60/4, 2006, p. 339.

18] P. KRÄMER, *Faith in relations between people: Audrey Hepburn, Roman Holiday and European Integration*, in: *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, a cura di D. HOLMES, A SMITH, Manchester University Press, Manchester 2000, p. 197.

nazioni europee, l'Italia registrò una crescita più veloce del commercio cinematografico, con presenze settimanali che passarono dagli 8 milioni del 1946 ai 15 milioni del 1953<sup>19</sup>.

Poiché una quota rilevante dei profitti veniva conseguita in Europa, era naturale che gli studi di Hollywood cercassero di rivolgersi al pubblico di quei Paesi; trasferirvi la produzione era un modo per sviluppare legami più stretti con quei mercati, ma anche per abbassare alcuni costi. La scelta di girare film in Gran Bretagna, Spagna, Germania Ovest o Italia – a seconda del tasso di cambio del dollaro – consentiva di conseguire notevoli risparmi rispetto a Los Angeles, dove i sindacati esercitavano una forte influenza sul livello salariale. Certo, questi vantaggi erano controbilanciati dall'aumento dei costi di trasporto e dall'inconveniente di lavorare con troupe prive di esperienza, ma produrre all'estero aveva un fattore di grande attrattiva, che era la possibilità per gli studi di Hollywood di utilizzare i soldi "bloccati" o "congelati" sui conti bancari italiani. Semplificando un processo piuttosto complesso, basti dire che i governi europei, fra i quali quelli britannico, francese e italiano, per ovviare allo stato precario della situazione economica postbellica, avevano posto un limite alla quantità di denaro che le società cinematografiche americane potevano far rientrare in patria<sup>20</sup>, soglia che in Italia era stata posta al 15%<sup>21</sup>. Di conseguenza, Hollywood era obbligata a lasciare per un certo periodo in Italia la parte più cospicua degli incassi fatti al botteghino italiano; erano ricavi che appartenevano alle società cinematografiche, ma che non potevano essere convertiti in dollari né tolti di circolazione dall'economia italiana. Tali restrizioni erano certo malviste dai produttori americani, che tuttavia non potevano che accettarle se volevano restare attivi in Italia o in altri mercati europei; l'unica alternativa percorribile per non lasciare quel denaro inattivo fino alla rimozione del blocco bancario era casomai spenderlo in Italia. In effetti, una delle ragioni prime che aveva spinto a imporre l'embargo sui conti era proprio la volontà di attrarre investimenti dall'America. Il denaro bloccato venne investito da alcune società americane nell'acquisto di sale e imprese di distribuzione cinematografiche, ma gran parte fu destinato alla produzione di film<sup>22</sup>: visto che non poteva essere rimpatriato, poteva almeno essere impiegato per fare film che, una volta esportati in America,

19] *Ibidem*.

20] J. STUBBS, 'Blocked' Currency, Runaway Production in Britain and Captain Horatio Hornblower (1951), "Historical Journal of Film, Radio and Television", n. 28/3, 2008, pp. 337-341.

21] D. TREVERI GENNARI, *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, London 2008, p. 58.

22] *Ibidem*.



avrebbero permesso di recuperare l'investimento. La soluzione ideale era quindi attingere ai conti bloccati per produrre in Europa, ciò che costituì sicuramente il motivo principale della scelta di fare base in Italia per girare *Quo Vadis*; in tal senso, la MGM usò il film per mettere a frutto i milioni di dollari immobilizzati in Italia.

*Quo Vadis* si trovò perciò in prima linea in quella nuova ondata di produzioni 'runaway' che, negli anni Cinquanta e Sessanta, dette un nuovo volto all'industria americana del cinema. Da un certo punto di vista, il trasferimento della produzione non era un fenomeno del tutto nuovo in America, essendosi già verificato all'interno del Paese negli anni Dieci, quando le società cinematografiche avevano abbandonato in massa New York per Los Angeles; dopodiché, affezionatisi alla sede californiana, i cineasti vi si erano insediati definitivamente. Gli studi della MGM avevano una maggiore esperienza di produzione all'estero rispetto ad altre società e, a dirla tutta, in Europa ne avevano sperimentato anche i rischi, con la decisione di girare *Ben-Hur* (1925) in Italia, negli anni 1923-1924. La carenza di supervisione e di comunicazioni efficienti fra Roma e Los Angeles causò infatti enormi scoperti di bilancio; i costi aumentarono poi ulteriormente quando la MGM decise di non utilizzare gran parte delle riprese fatte in Italia e filmare nuovamente le scene nei grandi spazi esterni degli studi di Los Angeles. *Ben-Hur* ebbe una buona accoglienza, ma i 3,9 milioni che la MGM vi aveva investito ebbero un rientro abbastanza contenuto<sup>23</sup>. Qualche tempo dopo, nel 1936, la compagnia stabilì una sede a Londra e vi produsse diversi film di alto livello e grande successo, ma quest'impresa fu interrotta dallo scoppio della guerra<sup>24</sup>. Ad ogni modo, a partire dalla fine degli anni Quaranta, lo spostamento della produzione in Europa coinvolse tutto il settore e assunse una scala senza precedenti: tra il 1949 e il 1957, più di cento pellicole di Hollywood vennero prodotte in Gran Bretagna e un'altra trentina in Italia<sup>25</sup>. Questa manovra ebbe conseguenze economiche piuttosto serie per le troupe cinematografiche di Los Angeles, che erano abituate ad avere un impiego regolare; le compagnie americane, infatti, esportarono migliaia di posti di lavoro all'estero in cambio di incentivi e risparmi finanziari offerti dai governi europei. I professionisti del cinema meglio pagati – le stelle, i registi e i produttori – accusarono meno il colpo, data la scarsa sostituibilità del loro lavoro; anzi, se ne avvantaggiarono, poiché

23] S. NEALE, S. HALL, *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History*, Wayne State University Press, Detroit 2010, pp. 54-56.

24] H. M. GLANCY, *Hollywood and Britain: MGM and the British 'Quota' Legislation*, in: *The Unknown 1930s*, a cura di J. RICHARDS, IB Tauris, London 1998, pp. 57-72.

25] I. BERNSTEIN, *Hollywood at the Crossroads: An Economic Study of the Motion Picture Industry*, Hollywood Association of Film Labor, Los Angeles 1957, pp. 54-55.

lavorare fuori del Paese significava allora non pagare le imposte sul reddito in America.

## LE RIPRESE A ROMA

Alla fine degli anni Quaranta, la MGM aveva in programma di girare *Quo Vadis* parte in Gran Bretagna e parte a Roma; secondo informazioni diffuse dalla stampa, la produzione del film sarebbe dovuta iniziare agli inizi del 1949 in Italia, per gli esterni, e poi proseguire negli studi di registrazione londinesi<sup>26</sup>. Tale scelta derivava, in parte, dal fatto che la MGM possedeva già delle strutture in Gran Bretagna: nel 1944 aveva acquistato gli *studios* di Borehamwood, a nord di Londra, dove aveva appena finito di girare un film drammatico di medio budget, *Edoardo mio figlio* (1949), con Deborah Kerr e Spencer Tracy. In quel periodo, gli stabilimenti inglesi della MGM erano perciò molto meglio attrezzati di quelli italiani e, oltretutto, dividere la produzione fra Roma e Londra permetteva alla casa cinematografica di effettuare spese con le entrate bloccate sia in Inghilterra che in Italia. L'inizio delle riprese di *Quo Vadis* fu previsto per il luglio 1949, Gregory Peck venne scritturato per il ruolo principale e John Huston per la regia, ma il piano andò a monte a causa di un'infezione agli occhi che aveva colpito il primo attore<sup>27</sup>. La produzione del film fu rimandata e, poiché era tardi per approfittare della stagione estiva, non sarebbe ripartita per quasi un anno. Nel frattempo, John Huston e Arthur Hornblow Jr., il quale aveva assunto la veste di produttore fin dal 1943, rassegnarono le dimissioni<sup>28</sup>. Il loro abbandono fu forse dovuto semplicemente alla mancata volontà di aspettare un anno intero l'inizio del film, ma esistono anche testimonianze su un possibile conflitto creativo tra Huston e Louis B. Mayer, capo della MGM: secondo quanto riportato, il regista aveva praticamente riscritto la sceneggiatura di Sonya Levien insieme allo storico Hugh Gray, calcando la mano sui parallelismi che aveva colto fra la persecuzione dei cristiani da parte di Nerone e il tentativo di sterminare gli ebrei da parte di Hitler; dal canto suo, Mayer, cui interessavano poco le allegorie politiche, avrebbe voluto solo produrre un film per famiglie, che mettesse al riparo il suo investimento<sup>29</sup>.

Huston e Hornblow furono sostituiti dal regista Mervyn LeRoy e dal produttore Sam Zimbalist, mentre il ruolo principale fu assegnato a Robert

26] *Hollywood on a Global Kick*, "Variety", 5 gennaio 1949; 21; T. F. BRADY, *Leo Glenn to Play Role in Quo Vadis*, "New York Times", 16 maggio 1949.

27] L. GROBEL, *The Hustons: The Life and Times of a Hollywood Dynasty*, Scriber, New York 1989, p. 339.

28] T. F. BRADY, *Hornblow Drops 'Quo Vadis' Movie*, "New York Times", 8 dicembre 1949.

29] L. GROBEL, op. cit.

Taylor: tutti vecchi dipendenti della MGM, su cui si poteva appuntare una scelta sicura e accomodante, che avrebbe permesso di terminare il film nei tempi previsti. La sceneggiatura fu nuovamente rivista, questa volta da John Lee Mahin; a lui, a Behrman e a Levien venne riconosciuta la paternità del lavoro finale, che assunse così i caratteri di un’opera complessa, sviluppatasi attraverso tre fasi successive. A questo punto venne anche presa la decisione di filmare *Quo Vadis* interamente in Italia, riprendendo sia negli esterni già scelti che negli studi di Cinecittà, che la MGM prese in affitto. Lo stabilimento era stato usato durante la guerra come caserma per i soldati tedeschi e, in quella circostanza, privato di apparecchiature e cavi elettrici; nel 1944, dopo la liberazione alleata di Roma, divenne un campo per rifugiati – fra i quali anche sopravvissuti ai campi di concentramento – alcuni dei quali rimasero a Cinecittà ancora diversi mesi dopo l’inizio delle riprese di *Quo Vadis*<sup>30</sup>. Il film non era il primo del cinema americano a utilizzare Cinecittà dopo la guerra – era stato preceduto da *Il principe delle volpi* (1949), storia di uno spavaldo spadaccino della 20<sup>th</sup> Century Fox, girato alla fine del 1948 – ma era un progetto molto più esigente e le strutture presenti a Cinecittà avevano bisogno di pesanti interventi per essere utilizzate: a tale scopo, circa 250 tonnellate di apparecchiature elettriche e di illuminazione vennero fatte venire da Los Angeles<sup>31</sup>. Un problema serio era poi quello dell’approvvigionamento di energia elettrica, di cui vi era maggior bisogno per girare in Technicolor: alcuni generatori arrivarono da Los Angeles e dagli studi della MGM di Londra, mentre il governo italiano mise a disposizione un impianto di distribuzione elettrica proveniente da una nave da guerra dismessa<sup>32</sup>. In due articoli per la rivista “American Cinematographer”, il direttore della fotografia Robert Surtees descriveva nei minimi dettagli le difficoltà tecniche incontrate per rinnovare Cinecittà: ad esempio, i muri erano troppo fragili per reggere il peso degli apparecchi di illuminazione, alcuni teatri di posa erano senza tetto e gli ambienti non erano dotati di aria condizionata. Inoltre, come osservava l’autore dell’articolo, “un solo americano della troupe [era] molto più utile alla produzione che non tutti gli altri assistenti presi insieme, gente alle prime armi reclutata nel Paese dove il film [veniva] girato”<sup>33</sup>.

30] N. STEIMATSKY, *The Cinecittà Refugee Camp (1944–1950)*, “October”, Spring 2009, n. 128, p. 48.

31] R. L. SURTEES, *The Filming of Quo Vadis in Italy, Part Two*, “American Cinematographer” novembre 1951, p. 473.

32] C. FRAYLING, *Sergio Leone: Something to do with Death*, Faber and Faber, London 2000, p. 65; N. VIVARELLI, op. cit.

33] R. L. SURTEES, *The Filming of Quo Vadis in Italy*, “American Cinematographer”, novembre 1951, p. 417; R. L. SURTEES, *The Filming of Quo Vadis in Italy, Part Two*, op. cit.

Sebbene il film non sarebbe stato più girato nella sede londinese, il ramo inglese della MGM partecipò attivamente al film: ogni giorno, dopo le riprese, la pellicola veniva spedita via aerea a Londra per la stampa e la lavorazione, quindi nuovamente inviata a Cinecittà<sup>34</sup>; ma, soprattutto, la quasi maggioranza del cast di *Quo Vadis* era di nazionalità britannica. Robert Taylor era americanissimo, ma Deborah Kerr, Peter Ustinov e quasi tutti gli altri attori di dialoghi erano inglesi, come lo erano molti professionisti impiegati dietro la macchina da presa, fra i quali il designer Peter Ellenshaw, i cui fondali satinati costituirono gli straordinari sfondi del film, e la Royal Philharmonic Orchestra di Londra, che eseguì la colonna sonora di Miklós Rózsa. Ovviamente, alla base di questa scelta stava il desiderio da parte della MGM di utilizzare il denaro bloccato in Inghilterra, visto che la retribuzione dei membri del cast e degli altri lavoratori inglesi poteva essere pagata in valuta britannica. Secondo una notizia riportata dai giornali, questa tattica avrebbe permesso alla MGM di ‘smaltire’ un milione di dollari di introiti dai conti inglesi<sup>35</sup>. Ad ogni modo, le scelte di cast fatte per *Quo Vadis* sembrano aver avuto effetti di lunga durata: si deve probabilmente a questo film l’uso di far interpretare il ruolo dei nobili romani con un accento inglese, anche se la parte di Nerone recitata da Charles Laughton in *Il segno della croce* costituiva già un precedente. L’uso di questa sorta di codice sociolinguistico è andato avanti per lungo tempo, non meno di quello della “frangetta alla romana” notata da Barthes; è perciò singolare che la presenza di così tanti attori inglesi in *Quo Vadis* derivasse più da ragioni transitorie di opportunità finanziaria che non dal tentativo di fare un collegamento ideologico tra Roma imperiale e Impero britannico in disfacimento<sup>36</sup>.

In realtà, la MGM utilizzò per il film anche migliaia di lavoratori italiani, ma quasi tutti erano occupati in mansioni mal pagate, in particolare per i costumi e nelle scene di massa. La riluttanza degli studi a impiegare lavoratori specializzati dell’industria cinematografica italiana fu anzi causa di una certa costernazione negli ambienti romani<sup>37</sup>. È vero che fra gli attori di dialoghi, il ruolo della schiava Eunice venne interpretato da Marina Berti, che fu esaltata dalla stampa americana come stella emergente del cinema italiano, ma in realtà, essendo nata a Londra, ella fu quasi certamente retribuita con i soldi provenienti dallo stesso gruzzolo cui si attingeva per gli attori inglesi. Un’altra fonte di risparmi derivò alla MGM dal fatto che l’industria italiana

34] H. RAINES, *From Rome to Broadway*, “The New York Times”, 14 ottobre 1951.

35] N. VIVARELLI, op. cit.

36] R. BARTHES, *The Romans in Films*, in: *Mythologies*, traduzione inglese di A. LAVERS, Vintage, London 1993, p. 26.

37] D. FORGACS and S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, p. 139.

era meno regolamentata e sindacalizzata rispetto a quella di Hollywood. Il Reparto Costumi affidava i lavori di sartoria a terzisti, i quali a loro volta li subappaltavano a lavoratrici a domicilio, attuando così una pratica che un cronista descrisse come “un metodo produttivo di sfruttamento delle risorse umane non più tollerato in America”<sup>38</sup>; anche le numerose comparse per le scene di massa (un totale di circa 14.000) venivano assoldate su base occasionale e tramite subappalto. La MGM assunse anzi dei lavoratori straordinari sindacalizzati, che incaricò del reclutamento e della conduzione di gruppi composti da una trentina di stipendiati extra: i primi venivano pagati 4 dollari al giorno e avevano il compito di distribuire una paga di 1,25 dollari ai non iscritti al sindacato, che lavoravano sotto di loro<sup>39</sup>. È difficile pensare che la MGM non si rendesse conto dei possibili fenomeni di corruzione insiti in questo sistema. In effetti, i lavoratori straordinari già scritturati per *Il principe delle volpi* erano stati pagati secondo la scala salariale in uso a Hollywood ma, a quanto pare, ciò aveva suscitato le proteste dei produttori cinematografici italiani, che temevano di veder gonfiare le buste paga del settore<sup>40</sup>. Evidentemente, il processo di delocalizzazione produttiva verso un’economia meno industrializzata consentiva a questi ultimi di avvalersi di mercati del lavoro sotto-regolamentati e di sfruttare i lavoratori molto più di quanto non fosse ammesso in madrepatria.

## L’EREDITÀ DEL FILM

Il costo finale che la MGM sostenne per *Quo Vadis* ammontava a 7,6 milioni di dollari, cifra da record che fu ampiamente pubblicizzata come garanzia della grandiosità e spettacolarità del film<sup>41</sup>. La parte preponderante di questa somma era stata sborsata usando i fondi bloccati in Italia e un’altra inferiore su quelli trattenuti in Inghilterra. In realtà, alla MGM sarebbe convenuto gonfiare i costi sostenuti per il film in modo da sbloccare quanti più soldi possibile con un unico impegno di spesa<sup>42</sup>. Il mercato estero

38] C. CASEY, *Nero, Regardless of Film Experience*, “Daily Mail”, 8 luglio 1950.

39] R. L. SURTEES, *The Filming of Quo Vadis in Italy, Part Two*, op. cit., p. 475; M. HUDGINS, *Cameras Roll on Quo Vadis, 6000 Miles Apart*, “New York Times”, 9 luglio 1950, p. 5.

40] C. CASEY, op. cit.

41] *The Eddie Mannix Ledger*, Margaret Herrick Library, Center for Motion Picture Study, Los Angeles.

42] Non vi sono prove di una possibile falsificazione di bilancio nella produzione di *Quo Vadis*; tuttavia, a proposito della successiva grande produzione finanziata sui conti bloccati, *Ivanhoe* (1952), che venne girato in Gran Bretagna, il produttore Pandro Berman dichiarò che la MGM aveva gonfiato il budget di due milioni di dollari per poter svincolare altri fondi bloccati in quel Paese (trascrizione dell’intervista fatta dall’American Film Institute a Pandro Berman, 26 gennaio 1972, Margaret Herrick Library, Center for Motion Picture Study, Los Angeles).

realizzò quasi la metà dei ricavi, il che andò a rafforzare l'idea che le produzioni 'runaway' potessero accrescere il successo della MGM nei botteghini internazionali, anche se poi gran parte di quegli introiti veniva a sua volta contingentata. L'utile complessivo della casa cinematografica, a distanza di sei anni, ammontava a 5,4 milioni di dollari: una cifra importante, ma non ragguardevole come quelle ottenute da film analoghi, come *La tunica* (1953) o *I dieci comandamenti* (1956)<sup>43</sup>. L'aspetto che riteniamo fondamentale della produzione di *Quo Vadis* deriva piuttosto dal fatto che rappresentò l'avanguardia di una tendenza espansionistica di Hollywood, che spingerà ancor più l'industria americana del cinema verso i mercati europei in ripresa dalla guerra. Un'inserzione pubblicitaria pubblicata sulla rivista di settore "Motion Picture Daily" individua una dimensione ideologica in questa crescita del fatturato d'oltreoceano (fig. 1). La realizzazione di *Quo Vadis* in Italia, come quella di molti altri film in altri luoghi del mondo, dimostra che "Il sole non tramonta mai su Leo, il leone della MGM", frase che in origine era stata usata per descrivere la dimensione globale dell'Impero britannico. In tal senso, la produzione 'runaway' non solo ha fornito una valenza di autenticità a *Quo Vadis* e la possibilità di risparmiare alla MGM, ma ha anche sostenuto l'affermazione sulla scena mondiale del capitale americano e della cultura dei consumi americana. Il Piano Marshall, che aiutava la ricostruzione delle economie europee devastate dalla guerra, non ultima quella italiana, era un modo per assicurare quel "mondo più duraturo" a cui guardava il tribuno romano Nerva nell'epilogo di *Quo Vadis*.

Nel breve periodo, l'eredità lasciata da *Quo Vadis* va vista in quell'ondata di film hollywoodiani che furono prodotti in Italia negli anni seguenti, ognuno dei quali faceva ricorso vuoi ai conti bloccati, vuoi alle condizioni favorevoli messe in campo dallo Stato italiano. Dopo che la MGM ebbe dimostrato la fruibilità di Roma come sede produttiva, la Paramount ottenne un notevole successo con *Vacanze romane* nel 1953, la 20th Century Fox produsse *Tre soldi nella fontana* nel 1954 e la United Artists distribuì *La contessa scalza*, di nuovo nel 1954; tutti e tre i film si avvalsero degli studi di Cinecittà, che erano stati potenziati dalla MGM quando vi aveva girato *Quo Vadis*. Quest'evoluzione fece sentire il suo impatto anche sull'industria italiana del cinema; come sostengono David Forgacs e Stephen Gundle, l'afflusso improvviso di produzioni hollywoodiane andò a coincidere con tre diverse tendenze della cultura cinematografica italiana del dopoguerra: l'espansione industriale, la de-politicizzazione e l'americanizzazione<sup>44</sup>. Nel

43] *The Eddie Mannix Ledger*, op. cit.

44] D. FORGACS, S. GUNDLE, op. cit, p. 133.

lungo periodo, le produzioni ‘runaway’ e le riprese all’estero si imposero come migliore strategia commerciale dell’industria americana; dopo l’utilizzo del denaro bloccato come in *Quo Vadis*, essa poteva avvalersi di tutta una serie di nuovi incentivi finanziari, principalmente sovvenzioni e agevolazioni fiscali, messe in atto dai vari Paesi in competizione fra loro per attrarre gli investimenti da Hollywood. Nell’epoca attuale, tribù nomadi di operatori cinematografici vagano di Paese in Paese, Gran Bretagna, Nuova Zelanda, Canada o Spagna, a seconda del tasso di cambio e delle sovvenzioni fruibili al momento. In Italia, per esempio, il ministro della Cultura ha introdotto in questi tempi incentivi che permettono alle società di produzione straniere di beneficiare di una riduzione fiscale fino a 10 milioni di dollari in valuta spesa nel Paese<sup>45</sup>. Questo tipo di misure è necessario affinché Roma possa concorrere a progetti cinematografici e televisivi e misurarsi con altre location sparse in tutto il globo, ma non è molto chiaro, invece, come un investimento che è di fatto un contributo pubblico alla produzione estera possa far rientrare soldi nelle casse dello Stato<sup>46</sup>. Inoltre, anche se la realizzazione materiale dei film è oggi sparsa in tutto il mondo, il potere dell’industria di Hollywood resta saldamente ancorato a Los Angeles: in altri termini, quel processo di globalizzazione della produzione cinematografica americana di cui *Quo Vadis* si è fatto propulsore non ha fatto che aumentare la supremazia di Hollywood. La cultura popolare americana trova alimento in un pubblico, in un sistema di sovvenzioni statali e in un modello di divisione della produzione di tipo globale. E, nel frattempo, l’egemonia di quel “mondo duraturo” che era stato preannunciato in *Quo Vadis* continua a crescere.

---

45] J. YARDLEY, *Hollywood Takes a Roman Holiday... Again*, “The New York Times”, 6 aprile 2015.

46] Per una valutazione critica dei programmi di incentivi per il cinema contemporaneo e del loro impatto sull’America, si veda M. THOM, *Lights, Camera, but No Action? Tax and Economic Development Lessons From State Motion Picture Incentive Programs*, “The American Review of Public Administration”, 5 giugno 2016, pp. 1-23.

## SUMMARY

'A MORE PERMANENT WORLD': *QUO VADIS* (1951), RUNAWAY PRODUCTION, AND THE INTERNATIONALISATION OF HOLLYWOOD

*Among many other things, the production of MGM's Quo Vadis was a key event in the expansion of the American film industry into Europe during the post-war period. At a time when the US government was asserting ever greater influence in the economies and cultures of western European nations, Hollywood studios worked to re-establish their dominance in Europe's reopened cinema markets. They also began outsourcing production to Europe, where they benefited from lower labour and studio costs. The production of Quo Vadis in Italy can therefore be seen as a strategic investment in a crucial European market by one of America's most powerful and prosperous industries.*

*This paper will trace the long production history of Quo Vadis at MGM, beginning in the mid-1930s and including an unsuccessful attempt to bring Sienkiewicz's novel to the screen during the Second World War. It will examine the predominantly economic factors which led to the film being made as a 'runaway production', initially planned to be filmed on locations in Italy and studios in London, but ultimately realised as an all-Italian production based at the revived Cinecittà studio. MGM's need to repatriate Italian revenues which had been temporarily 'frozen' by the post-war government was instrumental to this decision: their money could not be withdrawn from Italy directly, but it could be invested in local production and then exported back to America as materials for a film.*

*This paper also considers the legacy of Quo Vadis, both in Italy and America. The film's success not only propelled a cycle of highly profitable epic movies set in the Ancient world, it also established a model for relocating big-budget film production overseas. Giulio Andreotti later claimed that the film 'did more for Italy than the Marshall Plan', but unions representing side-lined film workers in Los Angeles tended to be less sanguine about the industrial restructuring which occurred in its wake. More than sixty years later, overseas production (buttressed by an array of tax incentive schemes) remains a key element in the American film and TV industry's global reach. In this context, the transnational production history of Quo Vadis is perhaps more relevant than ever.*



MARTIN M. WINKLER  
George Mason University, Fairfax

## IL *QVO VADIS* DELLA M-G-M; OVVERO: NEL LABIRINTO DELL'INTERTESTUALITÀ CINEMATOGRAFICA

**I**L 10 DICEMBRE 1905 HENRYK SIENKIEWICZ FU INSIGNITO DEL PREMIO NOBEL PER la Letteratura per i suoi romanzi storici. Il *Discorso di Presentazione* sottolineava, tra altri meriti, il senso della storia di Sienkiewicz:

Tutte queste descrizioni sono caratterizzate da grande veridicità storica. Grazie alle vaste ricerche di Sienkiewicz e al suo senso della storia, i suoi personaggi parlano e agiscono nello stile del tempo. È significativo che tra le molte persone che hanno proposto Henryk Sienkiewicz per il Premio Nobel vi fossero storici eminenti.

Queste parole si riferiscono alla trilogia di Sienkiewicz sulla Polonia del XVII secolo – *Col ferro e col fuoco* (1884), *Il diluvio* (1886-1887), *Il signor Wołodyjowski* (1888-1889) –, ma si applicano anche alle altre sue opere, specialmente a *Quo vadis* (1895-1896, dapprima pubblicato a puntate). Ciò che il *Discorso di Presentazione* dice di Petronio si può considerare l'opinione all'epoca prevalente sul romanzo nel suo complesso: “L'intera descrizione è perfetta nel suo genere”<sup>1</sup>. *Quo vadis* fu un enorme successo

1] “All of these descriptions are distinguished by great historical truthfulness. Because of Sienkiewicz’ extensive researches and his sense of history, his characters speak and act in the style of the period. It is significant that among the many persons who suggested Henryk Sienkiewicz for the Nobel Prize there were eminent historians” e “The entire description is perfect in its genre”: C. D. AF WIRSÉN, *Presentation*, in: *Nobel Lectures Including Presentation Speeches and Laureates’*

internazionale ed eclissò tutti gli altri scritti di Sienkiewicz. Giunse perfino a essere considerato il principale e, per molti oggi, l'unico motivo per cui egli venne insignito del Nobel.

## INTERTESTUALITÀ; OVVERO: DALLA PAGINA ALLO SCHERMO

È improbabile che gli storici di oggi siano d'accordo con quelli citati nel 1905. La trama di *Quo vadis* rende scarsamente giustizia alla cultura e alla civiltà romana al tempo di Nerone<sup>2</sup>. Ma la finzione storica in parola (racconto, romanzo, dramma) e in immagine (pittura, film, televisione, video) è proprio solamente questo: finzione. Menti creative trasformano la storia in leggenda e mito. Fin dalla sua nascita, nello stesso anno in cui iniziò la pubblicazione di *Quo vadis*, il nuovo *medium* del cinema è stato il principale colpevole in questo processo. *Quo vadis* era assolutamente perfetto per il nuovo *medium*, che aveva sempre apprezzato storie di tempi lontani e luoghi esotici esaltanti, edificanti e visivamente stupefacenti. Il romanzo è stato adattato per lo schermo cinque volte<sup>3</sup>. Sotto questo rispetto, esso si conformava a una tradizione già stabilita con adattamenti per lo schermo del romanzo di Edward Bulwer-Lytton *Gli ultimi giorni di Pompei* (*The Last Days of Pompeii*, 1834), dal quale furono tratti tre film nel solo periodo del muto, e di *Ben-Hur* di Lew Wallace (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1880), prodotto in una versione abbreviata nel 1908 e come film epico in grande scala nel 1925, 1959 e 2016<sup>4</sup>. Di questi ultimi due romanzi sono apparse anche versioni televisive. Ogni versione ha mescolato realtà e finzione, così come aveva fatto ogni romanzo. La versione del 1951 del romanzo di Sienkiewicz è oggi la più famosa: *Quo Vadis* (senza punto interrogativo), prodotto dalla M-G-M, filmato a Roma e nelle vicinanze, e diretto da Mervyn LeRoy. L'ufficio

*Biographies: Literature, 1901-1967*, a cura di H. FRENZ, Elsevier / Nobel Foundation, Amsterdam-London-New York 1969, pp. 36-44; citazioni alle pp. 38 e 42. Sono grato a Monika Woźniak per i suoi utili commenti in bozza.

- 2] Recenti panoramiche, ugualmente utili a studiosi e a lettori non specialisti, si possono trovare in *A Companion to the Neronian Age*, a cura di E. BUCKLEY, M. DINTER, Wiley-Blackwell, Malden 2013; e *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, a cura di S. BARTSCH, K. FREUDENBURG, C. LITTLEWOOD, Cambridge University Press, Cambridge 2017. Si veda inoltre A. A. BARRETT, E. FANTHAM, J. C. YARDLEY, *The Emperor Nero: A Guide to the Ancient Sources*, Princeton University Press, Princeton 2016.
- 3] Tali adattamenti sono il soggetto di R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden 2009.
- 4] Sull'ampiezza e varietà dell'intero fenomeno *Ben-Hur* si veda lo studio (appropriatamente epico) di Jon SOLOMON, *Ben-Hur: The Original Blockbuster*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

pubblicità della M-G-M annunciò il nuovo film epico con l'espressione *THIS IS THE BIG ONE!* (fig. 1). La casa di produzione, per nulla ostacolata da un inopportuno senso di modestia, espresse un analogo punto di vista nel 'souvenir book' in vendita al pubblico dei cinematografhi nel 1951:

Molte altre produzioni famose hanno portato l'etichetta M-G-M [...], ma la casa di produzione ha sempre sentito l'impulso e l'ambizione di creare una pellicola che [...] portasse un messaggio di bellezza e ispirazione alla popolazione della terra [...] "Quo Vadis" è offerto come un tributo ai più begli ideali dello spirito umano, e come un trionfo degli innumerevoli talenti umani che sono andati a realizzare un grande film – forse il più grande.

E, in termini ancora più risonanti:

La storia ha in sé la sostanza dell'immortalità. Filmandola come la più sontuosa di tutte le produzioni negli annali dello schermo, la M-G-M sente di aver avuto il privilegio di aggiungere qualcosa di eterno al tesoro culturale della civiltà.<sup>5</sup>

A differenza della M-G-M, M-M-W sente che nelle pagine che seguono tenterà soltanto di aggiungere qualcosa di modesto al tesoro della civiltà accademica, esaminando alcuni notevoli esempi di intertestualità cinematografica: esempi di somiglianze tematiche o narrative tra *Quo Vadis* e altri film. Tali parallelismi o analogie possono essere intenzionali o casuali. In entrambi i casi essi sono eloquenti, perché indicano le ampie ramificazioni del romanzo in quanto caposaldo di cultura popolare.

Il mito antico del labirinto potrebbe essere considerato un'analogia del concetto di intertestualità. Si può solo tenere la rotta in modo alquanto precario tra le connessioni davvero infinite tra differenti aspetti di *Quo Vadis* in *media* diversi e lungo un arco di quasi due millenni, se riprendiamo in piano-sequenza dall'età di Nerone a oggi. E in un tale labirinto ci sono davvero troppi corridoi e stanze perché chiunque possa percorrerli tutti.

5] "Many other famous productions have borne the M-G-M label [...], but always the studio has felt the urge and the ambition to create a film which [...] would carry a message of beauty and inspiration to the people of the earth [...]. "Quo Vadis" is offered as a tribute to the finest ideals of the human spirit, and as a triumph of the myriad human skills that have gone to the making of a great motion picture—perhaps the greatest." e "The story has in it the stuff of immortality. In filming it as the most lavish of all productions in the annals of the screen, M-G-M feels that it has been privileged to add something permanent to the cultural treasure-house of civilization.". Entrambe le citazioni sono da *M-G-M presents QUO VADIS* ('souvenir book' senza paginazione), pp. [2] e [9].

Per questa ragione intendo procedere in forza di esempi, seguendo solo una selezione di pochi fili conduttori intertestuali<sup>6</sup>.

### MUSICA PER L'IMPERIAL FUOCO 'ARTIFICIALE'

“Canta per noi, o divino! Canta per noi!”<sup>7</sup>. Con adulatoria falsità alcuni ospiti incitano Nerone a esibirsi durante il suo banchetto nel *Quo Vadis* della M-G-M. Nerone non ha bisogno di molta persuasione (fig. 2). Il biografo imperiale Svetonio, a proposito del Nerone storico, riferisce:

Fin da bambino attese a quasi tutte le discipline liberali [...]. Essendo portato alla poesia, compose facilmente e volentieri dei versi, senza avere bisogno, come dicono alcuni, di pubblicare col proprio nome quelli di altri. Ho avuto tra le mani le brutte copie e le annotazioni di suo pugno riguardo ad alcuni suoi versi molto conosciuti; appare chiaramente che non sono né copiati né scritti sotto dettatura, ma certamente meditati e scritti da chi li stava pensando [...].<sup>8</sup>

Nerone può essere stato un poeta migliore di quanto non sia stato in generale ritenuto. Le sue famose ultime parole – “Che artista muore

6] Ometto aspetti del film che ho già preso in esame in passato. Si vedano M. M. WINKLER, *The Roman Empire in American Cinema After 1945*, in: *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, a cura di S. R. JOSHEL, M. MALAMUD, D. T. MCGUIRE, Jr., Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001 (ristampa 2005), pp. 50-76, in part. pp. 55-62; *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*, Ohio State University Press, Columbus 2009, pp. 141-149; *M-G-M's Quo Vadis (1951): 'This Is the Big One!'* (traduzione italiana di M. WRANA), in: *Quo Vadis? Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa: ispirazioni – adattamenti – contesti*, a cura di M. WOŹNIAK, K. BIERNACKA-LICZYNAR, Ponte Sisto, Roma 2016, pp. 60-67; *Imperial Roman Architecture Made in Hollywood*, “Civiltà Romana”, n. III, 2016, in part. pp. 181-182.

7] Nella versione originale: “Sing for us, divinity! Sing for us!” [N.d.T.].

8] SVETONIO, *Vita di Nerone* 52 (traduzione di F. DESSÌ, da CAIO SVETONIO TRANQUILLO, *Vite dei Cesari*, testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 1982, vol. II, p. 641). Si confronti per contrasto il verdetto di condanna dello storico anti-imperiale Tacito (*Annali* 14.16.1). M. T. GRIFFIN, *Nero: The End of a Dynasty* (Batsford, London 1984; ristampa Routledge, London 2013), pp. 150-152 e 275-276 (note), prende in esame la poesia e le esibizioni di Nerone. E. FANTHAM, *The Performing Prince*, in *A Companion to the Neronian Age*, op. cit., pp. 17-28, fornisce una sintetica valutazione. Le fonti antiche sul tema sono raccolte e commentate in A. BARRETT, E. FANTHAM, J. C. YARDLEY, *The Emperor Nero*, op. cit., pp. 231-264 (capitolo “The Emperor as Artist and Showman”). Pochi versi di Nerone sopravvivono in frammenti; questi e antiche testimonianze sono opportunamente raccolti in *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea*, a cura di J. BLÄNSDORF, De Gruyter, Berlin 2011<sup>4</sup>, pp. 323-328, con rimandi agli studi essenziali su Nerone come poeta. Si veda inoltre J. P. SULLIVAN, *Literature and Politics in the Age of Nero*, Cornell University Press, Ithaca 1985, pp. 100-104, sulla possibilità, a dire il vero sulla probabilità (pace Blänsdorf), che la I *Satira* di Persio citi alcuni versi di Nerone.

con me!”<sup>9</sup> – acquistano così almeno una misura di verità. Il Petronio di Sienkiewicz punta il dito contro l’arte di Nerone con caratteristica vividezza:

quanto ai versi, li presi ad odiare dal momento in cui Nerone si è messo a comporre un’epopea. Immagina che Vitellio per avere sollievo allo stomaco, adopera bacchette d’avorio che introduce in gola, mentre altri si servono di penne di fagiano intinte nell’olio o nel decotto di timo, io invece leggo le poesie di Nerone e l’effetto è immediato. Dopo, almeno con lo stomaco pulito, se non con la coscienza pulita, posso lodarle.<sup>10</sup>

In seguito Petronio adotta una visione più sfumata della poesia di Nerone:

[Quei versi] non sono peggiori di altri. [...] Quanto ai versi, non è vero che li adopero come ti dissi, dopo un banchetto, come Vitellio fa con le penne del fenicottero. Quei versi talora sono espressivi [...]. Nerone ha saputo trovare espressioni appropriate, forse perché egli stesso partorisce con fatica ogni verso.

Poco dopo, il narratore onnisciente ci parla di uno dei recital di Nerone:

Quel giorno aveva la voce tersa e pura e sentiva che la sua musica entusiasmava gli ascoltatori; questa convinzione di piacere dava forza al suo canto ed esaltava la sua anima tanto da sembrare veramente ispirato. Infine impallidì di commozione.<sup>11</sup>

9] Svetonio, *Vita di Nerone* 49.1: *Qualis artifex pereo!*

10] Nella versione italiana del presente testo si segue H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, edizione integrale, traduzione di M. CZUBEK-GRASSI e E. BAZZARELLI, Mondadori, Milano 1953, 2 voll. La citazione è da vol. I, p. 3. L’Autore, nel testo in lingua originale, ha seguito H. SIENKIEWICZ, *“Quo Vadis”*: *A Narrative of the Time of Nero*, traduzione di Jeremiah Curtin, Little, Brown, Boston 1896 (con numerose ristampe), edizione nella quale il testo viene così tradotto a p. 19: “As to verses, they have disgusted me, since Nero is writing an epic. Vitellius [*sic*], when he wishes to relieve himself, uses ivory fingers to thrust down his throat; others serve themselves with flamingo feathers steeped in olive oil or in a decoction of wild thyme. I read Nero’s poetry, and the result is immediate. Straightway I am able to praise it, if not with a clear conscience, at least with a clear stomach” [N.d.T.]. Benché sia probabile che l’inglese arcaico di Curtin ostacoli il godimento del romanzo da parte dei lettori di oggi, cito dalla sua traduzione (nella “popular edition” del 1897, senza variazioni), perché la più recente – H. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis*, traduzione di W. S. Kuniczak, Macmillan, New York 1993 (con varie ristampe) – è inaffidabile (e spesso pedestre). Kuniczak è incline a interferire nel testo, specialmente con l’inserimento di spiegazioni errate, come quando aggiunge che il nome del tempio di Giove Statore (cioè “Giove che ferma la fuga”, derivato dall’aiuto del dio a Romolo e ai suoi uomini contro i Sabini) si riferisce a Giove in quanto “patrono di stabilità e ordine” (p. 19), o quando distorce qualcosa di lineare con un’errata elaborazione, come quando fa dire a Petronio di Nerone che compone “distici omerici” (p. 20), laddove Sienkiewicz dice semplicemente “epica”.

11] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 52 e 55 (= H. SIENKIEWICZ, *“Quo Vadis”*, op. cit., pp. 311: “These verses are not worse than others [...]. But as to what I said touching Nero’s

Alla fine, tuttavia, Petronio lo denuncerà con celebre freddezza come un artista insopportabile e un poetaastro, quando leggerà la propria lettera d'addio a Nerone durante il proprio banchetto, mentre sta per suicidarsi. Il film, invece, fa a meno della sottigliezza e resta fedele soltanto allo stereotipo. Mentre detta la propria lettera, Petronio ha questo da dire sulle aspirazioni poetiche di Nerone – la formulazione segue da vicino quella di Sienkiewicz:

una cosa non so perdonarti: il fastidio di dover ascoltare i tuoi versi, i tuoi ridicoli canti, il tuo mediocre recitare. Attieniti alle tue specialità, Nerone: l'omicidio e il fuoco, il tradimento e il terrore. Mutila i tuoi sudditi, se lo vuoi, ma col mio ultimo respiro ti prego di non mutilare le arti. Addio. Non comporre più musica.<sup>12</sup>

I recital di Nerone in *Quo Vadis* sono soprattutto sul tema del fuoco. Quello del suo banchetto adombra la sua effettiva distruzione di Roma, sulla quale egli nuovamente canta e suona la lira. La responsabilità di Nerone del grande incendio del 64 d.C. e il suo ignominioso strimpellare mentre Roma brucia restano indiscussi nella pellicola, esattamente come lo erano stati nel romanzo di Sienkiewicz, nell'apologetica cristiana fin dall'antichità e nell'immaginazione popolare per sempre. Oggi “gli studiosi moderni hanno generalmente assolto l'imperatore” dalla responsabilità di aver bruciato Roma<sup>13</sup>.

---

verses, that I use them after feasting as Vitellius does flamingo feathers, is not true. At times they are eloquent [...]. Nero was able to find happy expressions, —for this reason, perhaps, that he gives birth to every verse in torment”) e 314 (“That day he was in voice, and felt that his music really captivated those present. That feeling added such power to the sounds produced and roused his own soul so much that he seemed inspired. At last he grew pale from genuine emotions”).

- 12] Cfr. H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 290-291 (= H. SIENKIEWICZ, “*Quo Vadis*”, op. cit., pp. 533-534).
- 13] E. CHAMPLIN, *Nerone*, traduzione italiana di M. CARPITELLA, Laterza, Roma-Bari 2008 (edizione originale: E. CHAMPLIN, *Nero*, Harvard University Press - Belknap Press, Cambridge 2003), p. 236; l'argomento è discusso in dettaglio alle pp. 234-257 e 353-359 (note, con ampi riferimenti a fonti antiche e moderne). Champlin quindi osserva (p. 239): “l'accusa ha prove schiaccianti: sembra che effettivamente Nerone fosse responsabile dell'incendio fin dall'inizio”. Se l'accusa ha prove schiaccianti, perché *sembra* solo? In seguito Champlin afferma: “tutte queste cose [appena esaminate] indicano una sola conclusione: che Nerone sapeva che cosa stava per accadere. [...] Sembra che dopo tutto Nerone fosse responsabile del grande incendio”. Si noti ancora la scelta lessicale: *indica*, *sembra*. L'argomentazione di Champlin è lontano dall'essere inoppugnabile ed è in contrasto con la conclusione, basata su una più accurata valutazione delle prove disponibili, in K. R. BRADLEY, *Suetonius' Life of Nero: An Historical Commentary*, Latomus, Bruxelles 1978, pp. 230-231, una conclusione nota a Champlin (p. 353, nota 14). Inoltre, cosa piuttosto notevole, essa è in contrasto con la visione di uno storico dell'antichità americano, che è stato anche autore di romanzi storici. Paul L. MAIER, *The Flames of Rome*, Kregel, Grand Rapids 1981 (ristampa emendata [con paginazione identica] 1991), pp. 432-434, riassume il caso in una nota storica e dichiara: “the weight of circumstantial evidence [direct evidence being non-existing] would tend to absolve Nero of any responsibility” (p. 433). Maier

Ma il film dà alla performance poetica e musicale di Nerone un'acuta svolta. Dal momento che pressoché nulla della poesia di Nerone sopravvive, si doveva inventare – o meglio, importare qualcosa da una fonte attestata. Il risultato è che Nerone suona sulla lira un adattamento dell'iscrizione greca di Seikilos, un epitafio che data probabilmente al II secolo d.C.<sup>14</sup>

Il compositore Miklós Rószta, che condusse ampie ricerche sulla musica antica, merita un elogio per questa scelta ispirata. In un saggio scritto poco dopo il completamento della partitura, egli scrive:

La civiltà e la religione della Grecia dominarono Roma e Nerone stesso preferiva parlare greco che latino [...] la musica dei romani non può venir separata dai suoi

ritiene la causa dell'incendio accidentale, benché con conseguenze disastrose. Il suo romanzo è poco noto. Il romanzo di Sienkiewicz ha quasi immediatamente rinnovato l'interesse di storici e archeologi per Nerone e i primi cristiani. Ne è la prova la breve monografia di Carlo PASCAL, *L'incendio di Roma e i primi Cristiani*, Libreria Albrighi, Segati & c., Milano 1900, riedito a cura di P. FLECCIA, Mimesis, Milano 2011, che menziona *Quo Vadis* nella prima frase. Tuttavia, in un altro notevole capovolgimento, Pascal ha tentato di attribuire la responsabilità dell'incendio ai cristiani. Ciò ha a sua volta suscitato la confutazione dell'argomento da parte di Attilio PROFUMO, *Le fonti ed i tempi dell'incendio neroniano*, Forzani, Roma 1905, un volume di almeno 750 pagine che ritorna a incolpare Nerone. Così anche, a dispetto di varie critiche al libro di Profumo, la sua recensione di Th. ASHBY, JR., "The Classical Review", n. 20, 1906, pp. 407-410: "the ancient authorities, whose testimony, with the single exception of that of Tacitus [...] asserts unanimously that Nero was the author of the fire" (pp. 407-408). Ch. HÜLSEN, *The Burning of Rome under Nero*, "American Journal of Archaeology", n. 13, 1, 1909, pp. 45-48 (condiviso e seguito da K. R. BRADLEY, op. cit., p. 230; e Th. I. MAIER, op. cit., p. 433) sostiene uno scoppio accidentale dell'incendio, in considerazione della luna piena che risplendeva durante quella notte (tra il 18 e il 19 luglio): "there could not be chosen a less convenient time than this to carry out a plot requiring the darkness and the stillness of the night" (p. 47). *Habent sua fata libelli – itemque imperatores*. Con l'eccezione di Bradley, nessuno degli autori menzionati nella presente nota appare nella bibliografia di Champlin. J. P. SULLIVAN, op. cit., p. 40, nota 44, osserva esplicitamente: "Il *De incendio Urbis* di Lucano [un'opera perduta sull'incendio] chiaramente incorporava la diceria che il responsabile dell'incendio doloso fosse Nerone [...]. La diretta responsabilità di Nerone nell'incendio è asserita anche dall'autore dell'*Ottavia* [una tragedia sulla sposa di Nerone che la tradizione, anche se ora non più, attribuiva a Seneca; si veda il verso 831], quindi l'infondata calunnia si era saldamente radicata molto precocemente" (così l'originale: "Lucan's *De Incendio Urbis* [a lost work on the Fire] clearly incorporated the canard that Nero was responsible for the arson [...]. Nero's direct responsibility for the fire is also alleged by the author of the *Octavia* [a tragedy about Nero's wife traditionally, but no longer, attributed to Seneca; see line 831], so the unfounded slander had taken firm root very early.").

14] E. PÖHLMANN, M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 88-91 (n. 23), ne forniscono trascrizione e commento, con numerosi riferimenti. L'iscrizione è stata variamente datata; la data qui riportata è quella di Pöhlmann e West. Si veda inoltre J. SOLOMON, *The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis*, "Transactions of the American Philological Association", n. 107, 1986, pp. 455-479.

modelli e dalle sue idee greche. Non era, pertanto, scorretto ricostruire questa musica da esempi greci [...]. Lo *skolion* di Sikilos, che è forse il più antico testimone musicale con una specifica melodia nel nostro senso moderno, è diventato l'idea essenziale dalla quale ho sviluppato il primo canto di Nerone, "L'incendio di Troia".<sup>15</sup>

Uno *skolion* è una performance musicale in contesto conviviale. Il breve testo dell'iscrizione esorta al godimento della vita, ed è per questo che talora ci si riferisce a esso come a uno *skolion*. Il testo dell'epitafio, tradotto liberamente, dice:

Finché vivi, risplendi.  
Non cedere tutto al dolore.  
La vita esiste solo per un breve attimo.  
Il tempo richiede una fine.

Ma queste non sono le parole che canta Nerone. All'attore Peter Ustinov vennero invece date le parole che seguono:

O-o, o lambent flame!  
O-o, o force divine!  
O omnivorous power, hail!  
None is there swifter  
to bring destruction.  
Yet carefree as a child thou,  
with wild breezes playing.

15] "Greek civilization and religion dominated Roman life and Nero himself preferred to speak Greek rather than Latin. [...] the music of the Romans cannot be separated from its Greek models and ideas. It was, therefore, not incorrect to reconstruct this music from Greek examples [...]. The Skolion of Sikilos, which is perhaps the oldest known musical relic with a definite melody in our modern sense, became the basic idea from which I developed Nero's first song, 'The Burning of Troy': M. RÓZSA, *The Music in Quo Vadis*, "Film Music", n. 11, 2, 1951; la citazione è dalla ristampa in *The Hollywood Film Music Reader*, a cura di M. COOKE, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 165-171, in part. pp. 168-169. La grafia "Sikilos" è ineccepibile. Rózsza menziona anche altre fonti greche e paleocristiane. La sua errata grafia "sitientos" (p. 169) nel canto gregoriano *Omnes sitientes venite ad aquas* è stata più volte ripetuta. Si corregga inoltre "Aeterna Conditor" (p. 170) in *Aeternae rerum conditor* (titolo di un inno ambrosiano) e "Libera me domie" (p. 171) in *Libera me domine* (canto gregoriano). Si vedano anche M. RÓZSA, *Double Life*, Wynwood Press, New York 1982, pp. 163-171; Ch. PALMER, *The Composer in Hollywood*, Boyars, London 1990 (ristampa 1993), pp. 212-216; S. C. MEYER, *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Indiana University Press, Bloomington 2015, pp. 74-95 e 245-247 (note; capitolo "Spectacle and Authenticity in Miklós Rózsza's *Quo Vadis* Score"), con "O lambent flames" (cf. *infra*) e l'errata grafia "Seikolos" in tutto il testo. Su Rózsza in generale si veda Ch. PALMER, *Miklós Rózsza: A Sketch of His Life and Work*, Breitkopf & Härtel, London 1975.



The old Troy shall be no more because of thee,  
 thou harvester, that strips the soil for man  
 to sow new crops.  
 O-o, o lambent flame!  
 O-o, o force divine!  
 O omnivorous power, hail!<sup>16</sup>

Anche questa è una scelta ispirata. Il paroliere è Hugh Gray, accreditato per ‘composizioni liriche’ e come consulente storico. L’inglese Gray era un poliedrico erudito con un grande interesse per il cinema. Insegnò per decenni sceneggiatura e arti teatrali alla University of California a Los Angeles. Rószsa, che in *Quo Vadis* lavorò a stretto contatto con Gray, ebbe per lui solo elogi: “Hugh Gray [...] dimostrava grande sensibilità per lo stile e il carattere [...] dell’antichità”<sup>17</sup>. Sulla lira di Nerone Rószsa dichiarò:

L’orchestrazione della musica eseguita in scena era un altro problema. Nessuno degli strumenti antichi era utilizzabile e, pertanto, il suono arcaico doveva essere creato con i nostri strumenti moderni. Ho usato una piccola arpa scozzese, il *clarsach*, e questo delicato strumento ha conferito una notevole apparenza di autenticità al suono della lira e dell’arpa antica.<sup>18</sup>

Ustinov era perfetto per il Nerone di Rószsa, perché era “un uomo con una cultura enciclopedica [...]. Organizzai che fosse istruito sui canti di Nerone, e anche che prendesse lezioni da un arpista, così che fosse in grado di strimpellare la lira in maniera convincente”<sup>19</sup>. Durante le riprese, scrive Ustinov nelle proprie memorie, “fui spedito all’Opera di Roma per tre lezioni di canto, nella convinzione che un simile corso intensivo potesse fare di me

- 16] Nel doppiaggio italiano: “O-o, vedo avanzar / O-o, di fiamme un mar! / Onnivore forze, ave! / Figlie del fuoco / che tutto annienta, / e pur con leggiadria, / con le brezze scherzate. / Solo per te, la grande Troia più non è, / o fuoco che puoi tutto sublimar, / purificar. / O-o, vedo avanzar / O-o, di fiamme un mar! / Onnivore forze, ave!” [N.d.T].
- 17] “Hugh Gray [...] displayed great feeling for the style and character [...] of antiquity”: M. RÓSZSA, *The Music in Quo Vadis*, in: *The Hollywood Film Music Reader*, op. cit., p. 170.
- 18] “The orchestration of the music performed on-scene was another problem. None of the old instruments were available and, therefore, the archaic sound had to be created with our modern instruments. I used a small Scottish harp, the clarsach, and this delicate instrument gave a remarkably true likeness to the sound of the lyre and antique harp”: *ibidem*. Rószsa si fece costruire gli strumenti musicali romani che appaiono sullo schermo sulla base di fonti iconografiche antiche, ma non potevano essere suonati (*ibidem*, pp. 167-168; cfr. M. RÓSZSA, *Double Life*, op. cit., p. 164).
- 19] “A man with an encyclopedic knowledge [...]. I arranged for him to be coached in Nero’s songs, and also to have lessons with a harpist, so that he would be able to strum his lyre convincingly”: M. RÓSZSA, *Double Life*, op. cit., p. 167.

un altro Mario Lanza mentre cantavo il mio lamento sulla città in fiamme”. I consigli che Ustinov ricevette dal suo professore di musica (“respira con la fronte”; “pensa con il diaframma”; “canta...con l’occhio” – l’ellissi ha carattere enfatico) fa apparire un miracolo che Ustinov abbia effettivamente fatto a meno della sua controfigura musicale<sup>20</sup>. Ciò che egli ricorda del proprio strimpellare e cantare mentre Roma bruciava è parimenti vivido:

Il calore era assolutamente tremendo [...]. Oltre al calore del sole, tutto attorno a noi fiammeggiavano bracieri, che spandevano cenere nera sulle nostre toghe, e le luci [del set] ci trivellavano dall’alto. Una coraggiosa arpista dell’Accademia Americana di Roma sedeva su un podio, fradicia di sudore, in attesa di accompagnare i movimenti delle mie mani sulla lira con i suoi suoni più raffinati [...] rivoletti verdi iniziarono a serpeggiarmi giù per la faccia dalla corona d’alloro, che era fatta di metallo vile, con un orribile odore di ferro. Era un’assoluta sofferenza in questo calderone creativo, e temevo per la salute degli attori più anziani [...]. Un plastico di Roma prese fuoco per aumentare l’inferno, e dietro di noi si animò uno schermo a retroproiezione con immagini pirotecniche. Finalmente fummo pronti per girare. Richiamai alla mente le parole del folle canto [...] e mi schiarai quel che ancora riuscivo a sentire della gola [...]. A quel punto, l’impalcatura cominciò a ondeggiare, segno che qualcuno vi si stava arrampicando. Al di sopra del parapetto apparve la testa di Mervyn, con il sigaro stretto tra i denti [...]. Ondeggiando il suo Avana davanti alla città in fiamme, mi disse senza scomporsi, “Non dimenticarti che hai la responsabilità di tutto questo”.<sup>21</sup>

L’ironia di Ustinov è appropriata al complesso della situazione. “La mia vita non vale più di una risata, e perciò io ne rido”, aveva osservato il Petronio

20] “I was sent to the Rome Opera House for three singing lessons, in the belief that such a crash course might make of me another Mario Lanza as I sang my lament to the burning city”; “breathe with the forehead”; “think with the diaphragm”; “sing...with the eye”. P. USTINOV, *Dear Me*, Little, Brown - Atlantic Monthly, Boston 1977, pp. 244-245. Il libro venne pubblicato anche in Inghilterra (Heinemann, London 1977).

21] “The heat was absolutely tremendous [...]. To add to the heat of the sun, braziers were burning all around us, shedding black ash on our togas, and the [stage] lights bored into us from above. A gallant lady harpist from the American Academy in Rome sat, drenched in perspiration, on a podium, waiting to accompany my hand movements on the lyre with her daintier sounds. [...] thin green rivers began snaking their way down my face from my laurel wreath, which was made of inferior metal, with a horrible ferrous odor. It was utter misery in this creative cauldron, and I feared for the health of the older actors [...]. A miniature of Rome caught fire to add to the inferno, and a back-projection screen came alive with visual pyrotechnics behind us. At last we were ready to shoot. I recalled the words of my crazed song [...] and cleared what throat I could still sense [...]. Then the balcony began to shake, indicating that someone was scaling it. Mervyn’s head appeared over the battlements, cigar gripped between his teeth [...]. Waving his Havana at the burning city, he said quietly, “Don’t forget, you’re responsible for all this”: P. USTINOV, op. cit., pp. 245-246.

di Sienkiewicz<sup>22</sup>. Ustinov, da *raconteur* magistrale qual era, dimostra gli stessi spirito e arguzia di Petronio.

Se *Quo Vadis* è oggi conosciuto soprattutto per Ustinov, che ricevette una nomination all'Oscar come miglior attore non protagonista, è probabile che Rósza e Grey abbiano contribuito in maniera considerevole al duraturo *appeal* della caratterizzazione dell'attore del più famoso e famigerato imperatore di Roma, uno dei 'più cattivi' tra i cattivi della storia occidentale. Oltre a essere un artista con un grave complesso d'inferiorità nei confronti dei suoi predecessori nel campo dell'epica, questo Nerone è di volta in volta infantile e petulante, crudele e codardo, e tanto prevedibile nelle sue insicurezze quanto imprevedibile nel sadico godimento del dolore e della sofferenza altrui. Nerone si caratterizza da sé con l'espressione "spettacolo di terrore", in riferimento a ciò che intende scatenare contro le sventurate vittime cristiane per allontanare da sé il sospetto dopo l'incendio di Roma. Inoltre Ustinov racconta che, quando sostenne il provino per la parte con lo sceneggiatore-regista John Huston, che era stato proposto per la regia della pellicola prima che fosse designato LeRoy, "cacciai dentro questo provino tutto ciò che sapevo, e con mia sorpresa John Huston fece ben poco per contenermi, incoraggiandomi in sussurri confidenziali a fare ancora di più il matto"<sup>23</sup>. "Hai vissuto come un mostro. Ora muori da imperatore"<sup>24</sup>, lo esorta alla fine la sua amante abbandonata, Atte. Quando Nerone non riesce a interpretare una nobile performance finale per la propria uscita di scena, gli spettatori riescono perfino provare un po' di pena di per lui. "Ma io non volevo essere un mostro! L'han voluto gli dèi!"<sup>25</sup> geme Nerone, e noi possiamo quasi essere d'accordo.

L'eccesso epico si presta facilmente alla derisione, essendo tutto fuorché a prova di parodia. Come si è espresso lo stesso Ustinov, "ho sempre pensato che *solo* gli americani possano fare film sull'antica Roma. Entrambe le culture hanno lo stesso tipo di sfarzo rilassato ed esteso. Entrambe hanno esattamente lo stesso tipo di cattivo gusto"<sup>26</sup>. Il cattivo gusto americano in

22] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. I, p. 35 (= H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit., p. 23: "Life deserves laughter, hence people laugh at it").

23] "I threw everything I knew into this test, and to my surprise John Huston did little to restrain me, encouraging me in confidential whispers to be even madder": P. USTINOV, op. cit., p. 241.

24] Nella versione originale: "You've lived like a monster. Now die like an emperor" [N.d.T.].

25] Nella versione originale: "I didn't wish to be a monster! The gods willed it!" [N.d.T.].

26] "I've always thought that *only* the Americans can do Ancient Rome pictures. Both cultures have the same kind of relaxed, rangy pomp. Both have exactly the same kind of bad taste". La citazione è da D. ELLEY, *The Epic Film: Myth and History*, Routledge & Kegan Paul, London 1984 e successive ristampe), p. vi. La fonte di Elley sembra essere *Dear Me* (omesso nella sua bibliografia); in tale caso, la citazione di Elley è sbagliata.

fatto di Romani si presenta in una vasta gamma. Qui c'è solo un esempio, una commedia.

“L'impero romano” è il segmento più lungo di *La pazza storia del mondo, Parte I (History of the World, Part I, 1981)*, la parodia a episodi dei film storici dell'*enfant terrible* di Hollywood negli anni Settanta e Ottanta, Mel Brooks. Esso contiene un irriverente travestimento di *Quo Vadis*. L'imperatore, nella versione originale, non ha nome, tranne che nei titoli di coda del film (“L'imperatore Nerone”). A chiunque ricordi *Quo Vadis* è immediatamente evidente che Brooks lo ha modellato su Ustinov. In maniera analoga alla mangiauomini Poppea di *Quo Vadis*, questa imperatrice si chiama, in modo semplice e diretto, Ninfo (nella versione originale Nympho). “It's lonely to be an emperor”<sup>27</sup>, geme il Nerone di Ustinov a un certo punto, mentre l'imperatore di Brooks offre questa variazione: “È così solitaria la vita dell'Olimpo!”. Il paffuto comico Dom DeLuise è appropriatamente effeminato e privo di gusto (fig. 3). Anche questo imperatore ha una fissazione poetica: “La Musa mi sta ispirando!”. Il suo ossequioso maggiordomo annuncia: “Ora silenzio! Sua Divina Immortalità ha acconsentito di donarci una nuova poesia. Crea, o glorioso Cesare!”. Cesare ordina: “Mi si porti una lira!”<sup>28</sup>. A questo punto due nerboruti soldati entrano nel salone portando un ometto, che immediatamente e con vigore protesta la propria innocenza: “Io che c'entro? Stanno sbagliando! Stanno sbagliando loro! È vero, sì, che sono un Franco, ma non una lira!”. L'imperatore si assicura che gli spettatori ottenebrati, che potrebbero non cogliere immediatamente la battuta, non siano lasciati nell'oscurità: “Canti, non vili monete! Portatelo via!”. Il gioco di parole tutto è fuorché sottile, anche se la battuta è efficace<sup>29</sup>. Tuttavia è probabilmente per il meglio che non siamo sottoposti a essere testimoni di un'effettiva performance d'ispirazione divinamente immortale, dato che l'unica cosa di cui lo sceneggiatore-regista Brooks non è stato *mai* accusato è il buon gusto.

#### SPETTACOLO; OVVERO: LA DONZELLA IN PERICOLO TAURINO

“Il popolo vuole distrarsi, oggigiorno [...]. Il popolo li vuole in mostra, i suoi eroi”<sup>30</sup> osserva Nerone all'inizio di *Quo Vadis*. E così avviene, allora,

27] Diverso l'adattamento della versione italiana: “È triste essere imperatore” [N.d.T.].

28] Nella versione originale, rispettivamente: “It's so lonely at the top of Olympus!”; “The Muse is upon me!”; “All be quiet! His Divine Immortality has consented to favor us with a new poem. Speak, o glorious Caesar!” e “Bring me a small lyre!” [N.d.T.].

29] Ma molto più efficace è il *calembour* nella versione originale: “I didn't do it! I didn't do it! I wasn't even there. I was at a friend's house. The check is in the mail”, con un gioco di parole tra *lyre* e *liar* [N.d.T.].

30] Nella versione originale: “More and more the people need diversion [...]. They demand a spectacle. A look at heroes” [N.d.T.].

oggi e per sempre. I Romani avevano i combattimenti gladiatorii e le corse dei carri; noi abbiamo il cinema, la nostra fonte principale di violenza indiretta, rappresentata e montata in maniera così convincente che talora è impossibile distinguere l'artificio dalla realtà. Sospendiamo volentieri la nostra incredulità, ma sappiamo che sullo schermo non muore nessuno. E sappiamo anche che nessuna macchina da presa potrebbe aver ripreso alcunché in un lontano passato, anche se questo appare del tutto reale.

L'irresistibile attrazione dello spettacolo è, nel complesso, la vera *raison d'être* dello schermo. I film di carattere epico, non ultimi quelli sull'impero romano, testimoniano pienamente questo dato di fatto. Lo stesso vale per i romanzi storici. Quello di Sienkiewicz non fece eccezione; e nemmeno il film della M-G-M.

La parte più eccitante della storia è il destino di Ligia nell'arena. È il caso di considerarla come un esempio della natura della narrazione. Un romanzo racconta; un film fa vedere. Gli scrittori possono facilmente descrivere qualsiasi tipo di azione senza doverla farla accadere realmente; i registi, almeno prima dell'era degli effetti digitali, devono mettere qualcosa di reale davanti alle cineprese, benché possano far ricorso a vari tipi di artifici. Ecco la descrizione di Ligia e Ursus, la sua guardia del corpo, in Sienkiewicz:

si lanciò sull'arena un mostruoso bisonte germanico che portava fra le corna il corpo di una donna nuda [...] nell'arena avveniva qualcosa di insolito. Il Ligio umile e pronto a morire, vedendo la sua principessa sulle corna della belva, balzò [...] e, abbassata la schiena, corse verso l'animale infuriato [...]. Il Ligio [...] raggiunse in un batter d'occhio il toro inferocito e lo afferrò per le corna [...]. I suoi piedi [*scil.* di Ursus] erano affondati nella sabbia sopra le caviglie, il suo dorso si curvò come un arco teso, la testa rientrò fra le spalle, sulle braccia i muscoli si gonfiarono tanto che la pelle quasi si rompeva sotto la loro pressione, ma inchiodò il bisonte [...]. Ma in questa calma apparente si sentiva la tensione terribile delle due forze che lottavano l'una contro l'altra. Anche il bisonte, come l'uomo, aveva i piedi affondati nella sabbia e il suo corpo scuro e velluto si era raggomitato in modo da somigliare a un'immensa palla [...] l'uomo e l'animale stavano lì ancora nello sforzo tremendo [...] la testa mostruosa del bisonte cominciò a piegarsi fra le mani ferree del barbaro. La faccia del Ligio, il collo e le braccia si fecero rossi, di porpora e il dorso si curvò di più. Ursus raccoglieva le ultime forze sovrumane, ma era evidente che non avrebbe potuto resistere a lungo. Il ruggito del bisonte, sempre più sordo, rauco e angoscioso si confondeva col respiro sibilante di Ursus. La testa dell'animale si piegava sempre di più e dalla bocca uscì la lingua lunga e coperta di schiuma. Ancora un momento e gli spettatori più vicini udirono lo scricchiolio delle ossa rotte e l'animale stramazzone col collo infranto.

Allora il gigante levò in un batter d'occhio le corde dalle sue corna e prese la fanciulla sulle braccia, respirando affannosamente.<sup>31</sup>

La spettacolare invenzione di Sienkiewicz trova corrispondenza nel drammatico *Dirce cristiana (Dirce chrześcijańska)* del pittore polacco Henryk Siemiradzki. Il dipinto fu completato nel 1897. Pittore e romanziere erano buoni amici; entrambi soggiornarono a Roma in quel decennio. Il mito greco di Dirce, che venne legata a un toro da Anfione e Zeto come punizione per aver maltrattato la loro madre, Antiope, era stato il soggetto di una scultura ellenistica, ora perduta, che a sua volta venne copiata in un famoso gruppo marmoreo romano (il *Toro Farnese*), probabilmente dell'inizio del III secolo d.C. Anche due dipinti parietali di Pompei illustrano parte del mito. Una lettera ai Corinzi, generalmente attribuita a papa Clemente I, fa cenno al fatto che donne cristiane venissero martirizzate come Dirce<sup>32</sup>, il che corrisponde al fatto che esecuzioni di criminali nell'arena erano spesso rievocazioni del destino subito da personaggi di miti famosi. Oggi tali rievocazioni sono spesso definite "sciarade fatali"<sup>33</sup>. Sienkiewicz descrive con le parole alcune delle rievocazioni che i cristiani dovettero subire e menziona specificamente Dirce<sup>34</sup>.

Come si può trasporre sullo schermo una simile azione spettacolare, con un enorme animale feroce? Sienkiewicz ha preparato i propri lettori ben prima che essi s'imbattano nella bestia. Quando Ursus per caso ne ha menzionata una, Vinicio ha ricordato che "Aveva veduto nel circo i terribili *uri* portati dalle selve del Nord ai quali i più valorosi *bestiarii* si accostavano con paura e che cedevano solo agli elefanti per grandezza e per forza"<sup>35</sup>.

31] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 254-256 (= H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit. pp. 497-499).

32] *Prima lettera di Clemente ai Corinzi*, 6.1-2. Clemente fu papa dall'88 al 99 d.C. Sul passaggio testuale in questione è stato avanzato sospetto di corruzione. Su datazione (II secolo d.C.) e paternità si veda ora la dettagliata analisi di O. ZWIERLEIN, *Petrus in Rom: Die literarischen Zeugnisse mit einer kritischen Edition der Martyrien des Petrus und Paulus auf neuer handschriftlicher Grundlage*, De Gruyter, Berlin 2010<sup>2</sup> (ristampa 2016), pp. 245-333. Si veda anche la nota seguente.

33] K. M. COLEMAN, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, "Journal of Roman Studies", n. 80, 1990, pp. 44-73, con due tavole di illustrazioni. Coleman (pp. 65-66) esamina Dirce e il passo nella *Lettera* di Clemente, con dettagliati riferimenti. Ella conclude (pp. 72-73): "If Clement of Rome was writing under Nero, then the charades displaying the Danaids and Dirce presumably belong with Nero's persecution of the Christians after the fire". Si veda anche E. CHAMPLIN, *Nerone*, op. cit., pp. 159-161 (= E. CHAMPLIN, *Nero*, op. cit., pp. 123-125).

34] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 207-208 (= H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit., pp. 451-452): Ercole, i voli di Dedalo (che nella sua versione del mito non si schianta) e Icaro (che si schianta), le Danaidi (nella versione inglese di Curtin: "Danaides"), Dirce, Pasifae.

35] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. I, p. 240 (= H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit. p. 214). Un *bestiarius* è un gladiatore che combatte contro animali.

Il film tratto dal romanzo nel 1913 venne diretto da Enrico Guazzoni, un maestro del cinema epico delle origini. Ma egli ci mostra solo pochi secondi di pellicola. Dal momento che l'uro (*urus* o *bos primigenius*) è estinto da tempo, nell'arena entra a balzi, non caricando, un grande ma familiare esemplare di toro. Sul dorso, non tra le corna, porta un manichino completamente vestito. La versione del 1924, diretta da Gabriellino D'Annunzio insieme a Georg Jacoby, è simile. I poster pubblicitari dei due film, benché non in movimento, sono di gran lunga più drammatici delle immagini nelle rispettive pellicole (figg. 4-5).

La versione polacca del 2001 diretta da Jerzy Kawalerowicz presenta un forte contrasto<sup>36</sup>.

L'attrice che impersona Ligia è legata in diagonale sul dorso di un toro. Per tale ragione, l'animale non può caricare. Ligia non è in stato d'incoscienza: quando è necessario, l'attrice si mantiene in equilibrio sollevando un poco testa e spalle, movimento che si nota soprattutto verso la fine, quando Ursus atterra il toro. Ligia è nuda, a parte una ghirlanda di foglie e fiori attorno ai fianchi; questo cambiamento rispetto al romanzo è appropriato e accettabile (fig. 6). Parti del busto sono visibili da inquadrature laterali o in riprese dall'alto. I capezzoli sono coperti da ciocche dei lunghi capelli biondi, che non si spostano mai, nemmeno quando il toro porta il proprio peso da una parte all'altra o cade sul fianco. Tutto il resto della capigliatura si muove in maniera realistica. Il contrasto distrugge il realismo della messa in scena. Kawalerowicz maschera l'inevitabile artificio facendo ricorso a movimenti a scatti della macchina da presa e a un montaggio veloce.

Uno sguardo dietro le quinte è rivelatore. Kawalerowicz ha trovato il proprio toro in un piccolo villaggio non lontano da Varsavia, benché inizialmente intendesse girare la scena in un'arena in Spagna e fosse andato a Madrid in cerca di un animale adatto. Il toro polacco, dal nome spagnolo di Toro, si dimostrò essere tranquillo e amichevole e diventò rapidamente una specie di *pet* per gli attori che impersonavano Ursus e Ligia. L'unico problema con il toro fu proprio il suo carattere pacifico: dopo quattro o cinque ore sul set, era stanco morto. La sua controfigura era un marchingegno costituito da una testa di toro tagliata (piuttosto realistica) connessa a un avantreno artificiale rivestito da una pelle vera. Questo venne utilizzato solo per i primi piani di Ursus che lotta con le corna del toro. Il toro Toro doveva essere tenuto lontano dalla propria controfigura perché non avvertisse l'odore dell'animale morto. Nel ruolo di Ursus era Rafal Kubacki, campione

36] Ne esistono una trasposizione teatrale della durata di quasi tre ore e una versione televisiva di quattro ore e mezza. Le loro differenze non sono qui rilevanti.

mondiale di judo nel 1993 e 1997<sup>37</sup>. In meno di tre minuti, la scena è finita. Questo minutaggio comprende stacchi su Petronio e Vinicio e su Nerone.

Invece, quella di LeRoy era ed è la messa in scena della lotta tra Ursus e il toro di maggiore suspense. Il regista e i suoi sceneggiatori hanno preparato con cura il pubblico. Poppea esamina un toro e osserva, pregustando la scena: “Sarà come un affresco cretese, la vergine sacrificata al Minotauro. Sarà uno spettacolo degno degli occhi dell'imperatore”. Si rivolge quindi all'animale: “Ti prometto un raro trastullo, che le tue grandi corna potranno accarezzare”<sup>38</sup>. Agli spettatori non è stato fornito alcun indizio riguardo a che cosa questo possa significare, e le loro aspettative si alzano di conseguenza. In quale tipo di ‘sciarada fatale’ si trasformerà tutto ciò?

Dal momento che il pubblico non era più soddisfatto dai limiti del cinema muto, ma molto prima che gli effetti digitali rendessero possibile l'impossibile, LeRoy e i suoi sceneggiatori affrontarono la loro scena spettacolare con spirito, per così dire, di compromesso. Legare una star del film a un animale selvaggio era fuori questione; legare al toro un manichino o mettere il costume di Ligia a una controfigura sarebbe apparso ridicolo. Così gli spettatori ottengono qualcosa d'inedito. Ligia non è legata al suo toro, ma a un palo di legno. E naturalmente non è nuda: indossa una veste sottile, ma che non rivela nulla. Il combattimento di Ursus con il toro dura circa due minuti e mezzo; come di consueto, sono inframmezzate riprese delle reazioni. Le grida e le acclamazioni della folla, sovrapposte alla colonna sonora, e la fanfara di ottoni introduttiva, accentuano l'eccitazione generale. LeRoy riprende e monta Ursus e il toro con intelligenza, in modo tale da prevenire qualsiasi delusione tra quelli degli spettatori che possono ricordare dal romanzo il tormento originale di Ligia.

Il toro, appena compare, sembra incerto sul da farsi; si ferma e si guarda intorno come se si chiedesse perché mai si trovi lì. Più che attaccare, il toro viene attaccato, per così dire, da Ursus, che avanza in primissimo piano dal punto di vista del toro. Una simile inquadratura è estremamente insolita per lo stile classico delle regie di Hollywood. È seguita da un primissimo piano della testa del toro, il cui vello nero rafforza l'aspetto minaccioso dell'animale. In un altro primo piano Ursus si avvicina con cautela; il toro esita ancora. Per ottenere il coinvolgimento emotivo degli spettatori, sono inframmezzati primi piani di Ligia, benché il toro non abbia mostrato alcun interesse verso

37] Devo l'informazione a Ewa Skwara. La fonte è K. ŁUKASZEWICZ (testo), P. BUJNOWICZ (fotografie), *Igrzysko Kawalerowicza czyli jak kręcono* Quo Vadis, Egmont, Warszawa 2001, pp. 112-128.

38] Nella versione originale: “It will be like a fresco from Crete, the maiden sacrificed to the Minotaur. It will be a spectacle worthy of the eyes of the emperor” e “I promise you a rare playmate for your lonely horns, to fondle and caress” [N.d.T.].



di lei. E perché poi dovrebbe? Che cosa deve fare, potremmo chiedere a LeRoy e ai suoi sceneggiatori, un toro con una fanciulla nella situazione di Ligeia? Qui è sottesa un'illogicità drammaturgica, ma che, in tutta l'eccitazione, nessuno spettatore è in grado di percepire. La versione di LeRoy, quindi, parte con uno handicap drammaturgico. Ma il regista e soprattutto il suo montatore, lo hanno superato splendidamente. Anche la struttura massiccia del campione di pesi massimi Buddy Baer, che interpretava Ursus, aiutava a concentrare l'attenzione degli spettatori (fig. 7).

In campo lungo vediamo Ursus vicino all'animale, che galoppa verso di lui. La loro lotta è accesa. Ursus lo afferra per le corna, viene fatto roteare attorno, e quindi gettato nella polvere. Si riprende. Un attento esame della sequenza rivela che il montatore di LeRoy ripete la medesima azione già mostrata, ripresa da una prospettiva differente. È soltanto ragionevole che una scena d'azione come questa debba essere coperta da più angoli. Quindi Ursus si appende alle corna del toro e, in primo piano stretto, lotta con l'animale. In campo lungo, lo getta a terra e ne spezza il collo. Il suono delle ossa che si spezzano è udibile chiaramente.

Nelle proprie memorie, LeRoy ha dettagli divertenti sui cristiani e i leoni, ma niente su Ursus e il toro<sup>39</sup>. Ustinov non è stato così reticente. Un 'toro da combattimento' apparve all'inizio della scena, ma si rivelò un po' troppo focoso:

Per prudenza, l'idea di un toro [...] venne scartata [...]. Di conseguenza venne selezionata una mucca cloroformizzata, messa in modo che le mammelle non fossero visibili. Sfortunatamente, tutte le volte che Buddy Baer le torceva il collo, ciò aveva l'effetto di far rinvenire la povera bestia, e ogni volta che Buddy si ergeva trionfante con il piede sulla sua carcassa, la mucca alzava lo sguardo verso di lui e muggiva in modo patetico.<sup>40</sup>

Come osserva anacronisticamente un personaggio alla fine di *La pazza storia del mondo*: "Il cinema è magia". E lo è davvero, soprattutto quando lascia la sala montaggio. *Quo Vadis* ne fornisce ampia prova. Non c'è molto da meravigliarsi che il più gigantesco adattamento del romanzo epico di Sienkiewicz dovesse diventare il più famoso. Nonostante i cambiamenti,

39] M. LEROY con D. KLEINER, *Mervyn LeRoy: Take One*, Hawthorn Books, New York 1974.

40] "Out of prudence, the idea of a bull [...] was rejected [...]. Consequently a chloroformed cow was selected, placed in such a way that the udders were invisible. Unfortunately every time that Buddy Baer twisted its neck, this had the effect of bringing the poor animal to, and everytime [*sic*] Buddy stood in triumph with his foot on its carcass, the cow looked up at him and mooed pathetically": P. USTINOV, op. cit., pp. 247 e 248.

riesce a riprodurre lo spirito dell'invenzione di Sienkiewicz. Ustinov come Nerone trova l'intero spettacolo straordinario: "Superbo, Poppea! Magnifico!". Ustinov come cronista vede l'aspetto umoristico nel laborioso processo per portarlo ad avere quell'effetto sul pubblico.

Nell'adattamento televisivo italiano del 1985, diretto da Franco Rossi, della durata di circa sei ore, la scena con Ursus e il toro segue principalmente l'impostazione di LeRoy. Rossi aveva un budget ben lontano da quello di LeRoy, così tutto è in scala minore. L'arena risulta quasi claustrofobica, non da ultimo perché la tortura di Ligia ha luogo a notte fatta<sup>41</sup>. Una fila di torce illumina scarsamente la scena. Ligia è legata al fusto di una massiccia colonna, con le braccia tirate all'indietro. Il toro, quando appare, è fermo. Poi si avvicina lentamente a Ursus, che lo afferra per le corna. La loro lotta è in gran parte statica e dura circa due minuti. La scena è unica tra le versioni filmiche per il momento del giorno in cui è ambientata, ed è abbastanza efficace. Ma la presa emotiva è solo limitata. La versione di LeRoy resta superiore a tutte le altre. E ha ispirato una sua propria intertestualità.

Sienkiewicz diede al proprio uomo forte un nome appropriato. *Ursus* in latino significa "orso". Per un'incredibile coincidenza, l'effettivo cognome dell'attore di LeRoy che interpreta Ursus è il sostantivo tedesco per "orso" (*Bär*, dove *ae* può sostituire *ä*). Due anni dopo che il primo Ursus apparve sullo schermo, un altro e forse anche più famoso forzuto fece il proprio debutto. Era Maciste, l'erculeo gigante di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, il più colossale film epico del tempo. Il celebre poeta italiano Gabriele D'Annunzio, il cui figlio in seguito fu co-regista della versione del 1924 di *Quo vadis*, scrisse gli intertitoli e inventò i nomi per i personaggi del film di Pastrone. D'Annunzio diede il nome di Maciste a partire da un epiteto di Ercole<sup>42</sup>. È del tutto possibile che D'Annunzio fosse a conoscenza del forzuto quasi identico di Sienkiewicz.

Ursus e Maciste furono i capostipiti di una discendenza di analoghi eroi dello schermo, che culminò nell'Ercole di Steve Reeves (*Le fatiche di Ercole*, 1958; *Ercole e la regina di Lidia*, 1959)<sup>43</sup>. Questi film furono realizzati in Italia e dilagarono poi sui mercati europeo e americano. Una serie di nove

41] Non è chiaro perché Scodel e Bettenworth (*Whither Quo Vadis?*, op. cit., p. 106) debbano sostenere che sia ambientato durante il giorno ("set during the day"). Sienkiewicz ambientò la scena di sera, benché presumibilmente non così tardi (H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 249 = H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit. p. 493). Le altre pellicole e i relativi materiali pubblicitari, così come dipinti e disegni, preferiscono comprensibilmente il pieno giorno.

42] Dettagli, con riferimenti, in M. M. WINKLER, *The Roman Salute*, op. cit., pp. 114-115, in part. nota 45.

43] Su questi uomini forti interscambiabili si veda G. CASADIO, *I mitici eroi. Il cinema "peplum" nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930-1993)*, Longo, Ravenna 2007.

film su Ursus ebbe inizio nel 1961 con *Ursus* (poi rititolato in inglese, in maniera mitologicamente incongrua, *Ursus, Son of Hercules*). In *Ursus, il gladiatore ribelle* (1962) Ursus venne interpretato dal culturista americano Dan Vadis – figlio di Quo?

Nella settima delle sue dodici fatiche, l'Ercole del mito doveva sconfiggere il mostruoso toro di Creta. Quest'episodio è incluso nell'*Ercole* del 1958. A sorpresa, l'animale è un bisonte americano. Anche il primo film su Ursus ambienta l'eroe in circostanze familiari. Una regina cattiva ordina di sacrificare delle vergini a un dio toro nell'arena. Ursus al salvataggio! Egli libera una di queste innocenti, che è legata al muro dell'arena, e quindi guida una rivolta contro la regina e i suoi seguaci. Il che è più un plagio che un omaggio a *Quo Vadis*. Il combattimento di Ursus contro un enorme toro nero segue lo schema stabilito dall'*Ursus* di Baer. La versione più tarda è impressionante perché Ursus viene sbattuto attorno parecchio. Ma la messa in scena e il montaggio sono altrimenti superficiali. Se non altro, questo Ursus, interpretato dal bodybuilder Ed Fury, aveva un nome opportunamente eroico. Fury diventò Maciste nel remake del 1962 di un film muto: *Maciste contro lo sceicco*. Nel 1996 Fury fu il cavernicolo preistorico Ur-so nel film americano *Dinosaur Valley Girls*. Ma qui non ci sono tori. Un altro figlio di fantasia di Ercole afferra un rinoceronte per i corni in *Anthar l'invincibile* (titolo dell'edizione anglofona: *The Slave Merchants*, 1964) (fig. 8). Intertestualità a iosa! Eppure, tutto questo è solo la punta dell'iceberg.

#### VERBALE E VISUALE; OVVERO: DA *QUO VADIS, DOMINE?* A *QUO VADIS, BABY?*

Il titolo del romanzo di Sienkiewicz è diventato modo di dire d'uso comune. Sienkiewicz trovò l'espressione latina nella letteratura cristiana delle origini<sup>44</sup>. Il suo adattamento dell'epifania di Gesù a san Pietro alle porte di Roma cita il futuro martire e la voce divina ed è fedele a come il momento viene comunemente inteso. Pietro: "Quo vadis, Domine?"; il Signore: "Se tu abbandoni il mio popolo, vado a Roma per essere crocifisso per la seconda volta". Sienkiewicz torna sull'incontro decisivo tra Dio e uomo alla fine del romanzo: "E vicino all'antica porta Capena si erge ancor oggi una piccola cappella con l'iscrizione un po' corrosa: 'Quo vadis, Domine?'"<sup>45</sup>.

44] Riferimenti, con citazione di tutti i testi e commento di tutti i passi sono in O. ZWIERLEIN, op. cit., pp. 82-92.

45] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, op. cit., vol. II, pp. 271 e 299 (= H. SIENKIEWICZ, "Quo Vadis", op. cit., pp. 515 e 541). Sienkiewicz vide di persona la cappella e l'iscrizione.

La versione di LeRoy sviluppa il romanzo. Pietro vede una luce soprannaturale, mentre nella colonna sonora udiamo cori celesti. Pietro riconosce la presenza del suo Signore e chiede, prima in latino e poi in traduzione inglese, a beneficio degli spettatori digiuni di latino: “Che cosa c’è, o Signore? Che cosa devo fare? Sono stanco. Come devo seguirti ora?”. Poi, in mezzo primo piano: “*Quo vadis, Domine?* Dove vai, o Signore?”<sup>46</sup>. Per maggiore realismo e presumibilmente onde evitare un senso d’incredulità o di ridicolo negli spettatori non sufficientemente pii, è il compagno di Pietro, il ragazzo Nazario, che gli risponde con le parole di Dio. Dal momento che *Nazarius* è prossimo a *Nazarenus* (“Nazareno”), il cambiamento fu un’ispirazione, anche se non necessariamente divina. Alla fine del film, un coro di voci maschili e femminili canta “*Quo vadis, Domine?*” in una sorta di ripresa, in equivalenza alla menzione di Sienkiewicz della cappella. Il coro funge da rappresentante dell’umanità. La domanda, è implicito, potrebbe essere di ognuno; tutti potrebbero e dovrebbero tener conto della risposta divina. Nel voice-over finale, voci maschili e femminili citano le parole di Gesù dal *Vangelo* di Giovanni<sup>47</sup>. Il dio del cristianesimo ha trovato accoglienza universale. Ma c’è un problema.

La citazione latina e l’interpretazione moderna, così come quella antica, della domanda sono, a rigore, errate. Una migliore variante testuale, attestata nelle fonti superstiti, è *Domine, quo venis?* Il significato, anch’esso preferibile, è: “Signore, perché vieni?”. Qui l’avverbio interrogativo latino *quo*, che spesso significa *dove* (moto a luogo), significa *a quale scopo* o *perché*. La risposta divina, in tutte le fonti superstiti, conferma questa interpretazione: “per essere crocifisso una seconda volta”. Così il più antico testo greco, da cui deriva la versione latina<sup>48</sup>. In traslitterazione, con l’aggiunta dei segni d’interpunzione, esso è: *ti hôde, kyrie?* A un esame più accurato, una frase apparentemente semplice mostra un’intertestualità complessa, dal punto di vista sia letterario sia figurato. E ciò per non dire del fatto ora innegabile che il san Pietro storico non fu mai a Roma<sup>49</sup>.

In un’osservazione conclusiva, il co-traduttore di una recente edizione tedesca del romanzo ha caratterizzato il destinatario della domanda del

46] Nella versione originale: “What is wrong, o Lord? What should I do? I’m weary. How should I follow Thee now?” e “*Quo vadis, Domine?* Whither goest Thou, Lord?” [N.d.T.].

47] *Gv* 14.6: “Io sono la via, la verità e la vita”.

48] Citazione delle fonti greche e latine e traduzione in tedesco in O. ZWIERLEIN, op. cit., pp. 83 e 409. Decisivo è il testo greco *Il martirio di san Pietro* (in traslitterazione dal greco: *Martyrion tou bagiou Petrou tou apostolou martyrêsantos en Rhômê*) 6.4. Zwielerlein (pp. 404-425) ne fornisce la prima e sola edizione moderna affidabile, con apparato critico e traduzione in tedesco.

49] Dimostrazione in O. ZWIERLEIN, op. cit.

titolo come sostituibile<sup>50</sup>. Due studiosi del romanzo e dei suoi adattamenti filmici, che scrivono a quattro mani, interpretano questo commento nel senso che “Gesù potrebbe essere tagliato dalla scena eponima di *Quo Vadis*” e concludono: “tale omissione [...] renderebbe l'intera scena obsoleta o bizzarra”<sup>51</sup>. Ma il commento evidenzia soltanto, del tutto correttamente, che la domanda è una delle ragioni principali per cui il romanzo continua ad affascinare dopo un secolo. Ciò appare con evidenza dal fatto che le parole *Quo vadis* possono ricorrere in qualsiasi contesto, dal giornalismo politico al nome di agenzie di viaggio. Dio e religione non vi giocano alcun ruolo. Due film illustrano questo punto.

Quando uscì nel 1972, la produzione franco-italiana di Bernardo Bertolucci *Ultimo tango a Parigi* venne considerata scioccante perché include diverse scene esplicito di sesso occasionale e anche di stupro. La relazione tra l'espatriato americano Paul e la parigina Jeanne inizia con una violenza sessuale e finisce con la morte di lui per mano di lei. Entrambi sono emotivamente vulnerabili e instabili. A un certo punto Jeanne ha intenzione di lasciare Paul – tra altre cose, ella mormora “Non tornerò mai indietro” – e cammina verso la porta. Paul, che non l'ha udita, le si avvicina e le chiede: “Quo vadis, baby?”. Questa espressione ha ispirato il thriller neo-noir *Quo vadis, baby?* (2004) della scrittrice e drammaturga italiana Grazia Verasani, adattato per il grande schermo nel thriller di Gabriele Salvatores *Quo Vadis, Baby?* (2005), co-sceneggiato da Verasani e Salvatores stesso (fig. 9). L'espressione del titolo ricorre due volte; la seconda occorrenza è un diretto omaggio al film di Bertolucci: “Non tornerò mai indietro. Non mi rivedrai mai più” – “Quo vadis, baby?”. Il film di Salvatores ha in seguito ispirato una serie televisiva italiana. Potremmo essere tentati di chiedere: “Quo vaditis, babies?”.

Ma potremmo anche chiedere: “Quo vadis, film epico hollywoodiano?”. Il più recente omaggio a *Quo Vadis* appare in *Ave, Cesare! (Hail, Caesar!)* (2016), una commedia che è fin troppo garbata e affettuosa per lo spirito dark e irreverentemente grottesco dei registi, Joel ed Ethan Coen. Nel 1951 il produttore di un film epico sull'antica Roma sta visionando in anteprima il girato della sua ultima creatura. Nella finzione il produttore è modellato su Eddie Mannix, una potenza di lungo corso dietro le quinte della M-G-M,

50] M. ERB, *Nachbemerkung*, in H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, traduzione di J. BOLINSKI, revisione di M. e R. ERB, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994 e successive ristampe, pp. 619-622, a p. 622: “Daß Sienkiewicz's Roman noch immer den Leser fasziniert, mag auch mit dem (durchaus ersetzbaren) Adressaten seiner Titelfrage zusammenhängen: Quo vadis, ...?”.

51] R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 226, nota 4 (“Jesus could be cut from the eponymous Quo Vadis scene” e “such an omission...would render the entire scene obsolete or bizarre.”).

che da Roma riferiva i progressi di *Quo Vadis* al boss della casa produttrice a Hollywood<sup>52</sup>. Qui il suo film (d'invenzione) è intitolato, in maniera intenzionalmente incongrua, *Hail Caesar! A Tale of the Christ*. Vediamo Mannix esaminare i giornalieri del prologo, modellato su quelli di *Quo Vadis* e, in minor misura, di *Spartacus* di Stanley Kubrick (1960).

*Quo Vadis*, un sincero e serio film epico destinato all'edificazione del pubblico, presenta il più elaborato prologo di tutti i film di Hollywood ambientati nell'impero romano<sup>53</sup>. Il prologo notevolmente abbreviato di *Ave, Cesare!* varia sul tema. La voce narrante del 1951, sulle immagini della vera Via Appia, ci dice: "Su questa strada marciano le sue legioni vittoriose. Roma è il centro dell'impero, padrona indiscussa del mondo"<sup>54</sup>. La voce narrante del 1951 afferma che "Le legioni di Roma sono padrone del mondo"<sup>55</sup>. La Via Appia, tuttavia, assomiglia in modo sospetto alla California del Sud. (Lo è). In *Quo Vadis* venivamo informati: "Non c'è scampo dalla frusta e dalla spada"<sup>56</sup>. Contemporaneamente, vedevamo un legionario frustare prigionieri di guerra (fig. 10). La voce narrante di *Hail Caesar! A Tale of the Christ* fa lo stesso: "oppressed people everywhere writhe under the Roman lash" ("popoli oppressi ovunque si dibattono sotto la sferza di Roma")<sup>57</sup>. La prova è, di nuovo, davanti ai nostri occhi (fig. 11). La voce narrante del 1951 si librava sulle vette della retorica allitterativa su Roma ("this pyramid of power and corruption"); e così fa la seconda: "that edifice wrought of brick and blood"<sup>58</sup>. L'argomento decisivo arriva quando Vinicio, il comandante della legione, grida al suo secondo in comando: "Guarda, eccola là... Roma!"<sup>59</sup> e la sua reincarnazione di sessantacinque anni dopo gli fa eco: "Eccola lì, Gracco. Ah, che splendore! [...] A Roma!"<sup>60</sup>. Entrambi guardano la città dalla sommità di una collina. Il pubblico dei due film intanto vede fondali dipinti analoghi raffiguranti Roma in campo lunghissimo, con un'aquila

52] Su di lui si veda E. J. FLEMING, *The Fixers: Eddie Mannix, Howard Strickling, and the MGM Publicity Machine*, McFarland, Jefferson 2005.

53] Sul tema si veda M. M. WINKLER, *Hollywood Presents the Roman Empire, 1951-1964: The Rhetoric of Cinematic Prologues*, "Classical and Modern Literature", n. 28.1, 2008, pp. 53-80, in particolare pp. 63-66.

54] Nella versione originale: "On this road march her conquering legions. Imperial Rome [...] is undisputed master of the world" [N.d.T.].

55] Nella versione originale: "Rome's legions are masters of the world" [N.d.T.].

56] Nella versione originale: "There is no escape from the whip and the sword" [N.d.T.].

57] Nel doppiaggio italiano si perde il parallelismo: "i popoli oppressi si prostrano sotto il giogo di Roma" [N.d.T.].

58] Nell'adattamento della versione italiana l'allitterazione scompare in entrambi i casi: "questa fortezza fatta di potere e di corruzione" e "un'architettura di mattoni e sangue" [N.d.T.].

59] Nella versione originale: "Well, there it stands – Rome" [N.d.T.].

60] Nella versione originale: "There she is, Gracchus – ah, what a beauty!... To Rome!" [N.d.T.].

che le volteggia sopra (figg. 12-13). I due film costituiscono la prova, del tutto preterintenzionale, del *bon mot* di Karl Marx sulla storia che si ripete sempre due volte. La storia di Nerone si ripete dapprima come una sorta di tragedia melodrammatica in *Quo Vadis* e poi come farsa in *Ave, Cesare!*.

PICCOLO CESARE, GRANDE CESARE; OVVERO:  
È QUESTA LA FINE DI *QUO VADIS*?

Se *Quo Vadis* prospera, così anche l'intertestualità cinematografica. Molto prima che questo termine accademico venisse coniato, Mervyn LeRoy dev'essere stato pienamente consapevole del concetto. La maggiore rivendicazione alla fama di LeRoy è *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1931), che ha per soggetto l'ascesa e caduta del gangster del titolo, Enrico "Rico" Bandelli. Questo Cesare di Chicago ha una delle più famose scene di morte nella storia del cinema e una delle più memorabili battute conclusive. LeRoy era giustamente orgoglioso di questo finale:

Poi naturalmente c'era la battuta finale, quando sparano a Rico alla fine del film – "Madre di Misericordia, è questa la fine di Rico?" – che è diventata una delle battute classiche della tradizione cinematografica.<sup>61</sup>

Il Grande Cesare di LeRoy ci rammenta che egli aveva ragione. Anche il Nerone di *Quo Vadis* ha una scena di morte memorabile e grida queste immortali parole: "È questa la fine di Nerone?"<sup>62</sup>.

È dunque questa la fine di *Quo Vadis* (o *Quo Vadis*?)? Certamente no. *Ave, Cesare! Ave, Nerone! Ave, Sienkiewicz*, LeRoy e tutti gli altri qui citati. L'intero fenomeno avviato da Sienkiewicz è perfetto nel suo genere e illustra il trionfo dell'intertestualità. E ha il proprio posto nel tesoro della nostra cultura.

61] "Then of course, there was the picture's final line, as Rico is gunned down at the end of the film – "Mother of Mercy, is this the end of Rico?" – which has become one of the classic lines in film lore": M. LEROY con D. KLEINER, op. cit., p. 99.

62] Nella versione originale: "Is this then the end of Nero?" [N.d.T.].

## SUMMARY

M-G-M'S *QVO VADIS*; OR: INSIDE THE LABYRINTH  
OF CINEMATIC INTERTEXTUALITY

*In literary criticism, intertextuality refers to the connections, not always intentional, between a specific text and related earlier and later works. Henryk Sienkiewicz's novel is a prime example, especially in regard to the famous film version released by Metro-Goldwyn-Mayer in 1951. The present chapter examines a few of this film's numerous intertextual aspects, primarily in regard to other films: Emperor Nero's musical performances before and during the Fire of Rome; Princess Lygia's ordeal in the arena and her rescue by Ursus the strongman; the textual and cinematic history of St. Peter's question Quo vadis, domine?; and the unhistorical version of Nero's death. Films adduced as intertextual evidence include Little Caesar, Last Tango in Paris, History of the World, Part I, Quo Vadis, Baby?, Hail Caesar!, and all other film adaptations of the novel.*



## LINGUA LATINA SU LABBRA AMERICANE: IL DIALOGO CINEMATOGRAFICO DI *QUO VADIS* HOLLYWOODIANO\*

**U**NO DEI TRATTI PIÙ CARATTERISTICI DELLE PRODUZIONI CINEMATOGRAFICHE CHE vogliono essere considerate dei film storici ‘seri’ è un’ossessiva ricerca di una sorta di legittimazione della visione del passato presentata sullo schermo, rafforzata anche dal discorso paratestuale e promozionale, che invariabilmente promette agli spettatori di offrire loro una versione ‘autentica’ della storia. Nella dimensione diegetica del film questa ambizione trova sbocco soprattutto in quella che Jonathan Stubbs ha chiamato “una fissazione sul dettaglio superficiale”<sup>1</sup> e cioè l’attenzione rivolta agli aspetti visivi della realtà storica: costumi, oggetti, ambienti che ambiscono a resuscitare i fasti delle epoche passate e a stordire lo spettatore con la loro opulenza, soprattutto nelle grandi produzioni hollywoodiane. La pretesa di attenzione scrupolosa al dettaglio storico serve anche a distrarre il pubblico da quella che è invece la componente più opinabile dell’illusione di autenticità creata dai film storici, e cioè il dialogo. Mentre i film di costume ambientati al giorno d’oggi per ottenere l’effetto realistico si servono infatti della parola mimetica, riconoscibile allo spettatore dalla propria esperienza quotidiana, le produzioni storiche devono trovare il modo di rendere il dialogo da una parte comprensibile al pubblico

---

\* L’articolo è pubblicato nell’ambito del programma di ricerca del Ministero della Scienza e dell’Istruzione Superiore della Repubblica di Polonia “Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”. Progetto 2bH 15013683/0136/NPRH4/H2b/83/2016.

1] J. STUBBS, *Historical film. A critical introduction*, Bloomsbury, New York – London 2013, p. 41.

contemporaneo e dall'altra stilisticamente compatibile con l'epoca rappresentata sullo schermo. Si tratta di un traguardo difficile, se non proprio irraggiungibile, visto che – come aveva giustamente notato Marguerite Yourcenar – non abbiamo di fatto la possibilità di sapere come si parlava una volta:

Non è stato messo in evidenza con sufficiente enfasi che nonostante possediamo una quantità enorme di documenti scritti e delle testimonianze visive dal passato, fino all'invenzione del fonografo nel XIX secolo non ci è rimasta nessuna traccia delle voci. Anzi, per quanto riguarda la rappresentazione della lingua parlata, niente o quasi niente è stato creato prima dell'arrivo di grandi romanzieri e drammaturghi ottocenteschi. Intendo dire che loro furono i primi a registrare *la conversazione*, la sua spontaneità, incoerenza logica, complicate digressioni [...] non ricorrendo alla stilizzazione tragica o comica, oppure alle confessioni liriche.<sup>2</sup>

Se Yourcenar si riferiva alla narrativa storica, il problema si presenta ancora più palesemente nelle produzioni cinematografiche: il dialogo scritto non si impone infatti al lettore con la stessa immediatezza della parola parlata, pronunciata dall'attore che finge di essere un personaggio storico. Inoltre, per ragioni pratiche, il dialogo filmico non può rischiare una stilizzazione storica troppo estesa, che potrebbe renderlo troppo astruso e incomprensibile allo spettatore. La comunicazione verbale nelle produzioni storiche ambientate in epoche remote si basa dunque largamente sulla sospensione dell'incredulità da parte del pubblico, che deve sorvolare sulle tracce di accento australiano nella voce di Robin Hood interpretato da un Russell Crowe (2010) o accettare l'accento di Brooklyn di Al Pacino, eroe della guerra d'indipendenza americana nel Settecento in *Revolution* (1985). Sono però i film ambientati nell'antichità a pretendere dallo spettatore di abbracciare una finzione completa di una lingua che pretende di essere un'altra: nel caso delle rappresentazioni dell'antica Roma, del latino trasformato in un'inglese moderno standard. Sarà stata forse proprio questa incongruenza clamorosa della dettagliata ricostruzione visiva dei fasti antichi rovinata da un "Good morning" pronunciato da un patrizio romano che ha reso i peplum prodotti a Hollywood negli anni Cinquanta così odiosi ai critici<sup>3</sup>, anche se il loro strepitoso successo presso il botteghino indica che il pubblico tendeva ad essere più indulgente.

*Quo Vadis* di Mervyn LeRoy (1951), il primo grande colossal americano sull'antichità prodotto dopo la guerra, costituisce un esempio tipico dei problemi e delle difficoltà affrontate da sceneggiatori che devono creare

2] M. YOURCENAR, *Tone and Language in the Historical Novel*, "The New Criterion", n. 35, 1990, p. 10.

3] J. RICHARDS, *Hollywood's Ancient Worlds*, Continuum, London-New York 2008, p. 54.

un convincente dialogo ‘romano’. Come succede spesso in tali occasioni, la sceneggiatura attraversò diverse tappe di stesura e fu frutto della collaborazione di più autori, principalmente del trio John Lee Mahin, S. N. Behrman e Sonya Levin. È interessante notare una notevole divergenza nel giudicare il risultato del loro lavoro da parte della critica. Le prime recensioni erano spietate: i giornalisti deridevano le battute del dialogo come “così artificiali che diventano farsesche”<sup>4</sup> o “nocive per la salute”<sup>5</sup>, e sostenevano che il pubblico reagisse al dialogo con ilarità generale<sup>6</sup>. Oggi invece nell’ambito degli studi anglofoni sembrano prevalere le opinioni positive sulla sceneggiatura, che viene reputata brillante e ben strutturata<sup>7</sup>, “un’intelligente adattamento del romanzo, che propone un dialogo storicamente corretto”<sup>8</sup>, mentre la critica italiana e polacca continuano spesso a considerare il film “tronfio e noioso”<sup>9</sup>, “una semplificazione pietosa” del romanzo<sup>10</sup>. Questa disparità di opinioni dipende probabilmente dallo spirito dei tempi, ma è anche un chiaro segnale di problematicità oggettiva nella valutazione della strategia linguistica impiegata in un contesto nel quale ogni opzione per forza dovrà venire meno al principio dell’“autenticità”.

Infatti l’inevitabile uso del latino ‘inglese’ non fa venire meno la necessità di far svolgere al dialogo le funzioni specifiche del genere cinematografico nel quale è inserito: segnalare la distanza diacronica del mondo presentato sullo schermo, far risaltare la sua specificità culturale e sociale e aiutare lo spettatore a orientarsi in una realtà che non gli è conosciuta dall’esperienza immediata. La soluzione più semplice potrebbe sembrare quella di arcaizzare la lingua: e infatti tale strategia è riscontrabile negli intertitoli di molti film storici del periodo muto, come *Intolerance* di David Griffith (1916), ma anche l’adattamento cinematografico di *Quo vadis* del 1924, diretto da Georg Jacoby e Gabriellino D’Annunzio, dove in una delle scritte Nerone chiede, ad esempio, “What thinkest thou of thy Caesar?”.

I *talkies* erano però sempre stati – più che altro per motivi pratici, menzionati sopra – refrattari all’uso della lingua arcaizzante, che nel caso dei film ambientati nell’antichità avrebbero aggiunto un’ulteriore finzione alla sostituzione della lingua ‘autentica’ con un’altra, rimandando a un’epoca storica del tutto diversa da quella rappresentata sullo schermo: forme come

4] A. KNIGHT, *SRL Goes to the Movies*, “Saturday Review of Literature”, 24.11.1951.

5] R. WINNINGTON, *Nero Would Love This Quo Vadis*, “National Chronicle”, 26.01.1952.

6] S. BURCH, *And the Grandeur that was M.G.M.*, “News Chronicle Correspondent”, 09.11.1951.

7] J. RICHARDS, op. cit., p. 59.

8] M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Basil Blackwell, Malden Ma - Oxford 2005, p. 20.

9] *Cinema dove 2007*, a cura di E. GIACOVELLI, Gremese, Roma 2006, p. 141.

10] W. FILLER, *Od Nobla do Kawalerowicza*, Stelko, Warszawa 2001, p. 180.

*thou* o *thinkest* evocano infatti linguisticamente l'Inghilterra medievale o rinascimentale, non certo la Roma dei Cesari.

Con il dialogo basato sull'inglese moderno standard, il compito di conferire l'aura dell'alterità storica si risolveva (e la situazione non è sostanzialmente cambiata fino a oggi, nonostante qualche coraggioso esperimento linguistico, tipo *La passione di Cristo* di Mel Gibson, 2004) tramite l'impiego dello stile alto, letterario, e un occasionale uso di arcaismi lessicali e semantici, legati principalmente alla cultura materiale dell'epoca nella quale un dato film è ambientato. In alcuni casi, però, veniva anche impiegata una strategia del tutto opposta, e cioè quella di avvicinare i personaggi storici alla sensibilità dello spettatore facendoli parlare non solo un inglese moderno, ma perfino colloquiale, anacronistico sì, ma destinato a creare un legame empatico tra il pubblico e il protagonista.

*Quo Vadis* del 1951 presenta, curiosamente, un miscuglio di questi procedimenti, non seguendo una sola strategia linguistica, ma sovrapponendo diverse soluzioni stilistiche del dialogo. Dal punto di vista orale, il film segue il tradizionale 'paradigma linguistico'<sup>11</sup>, affidando le parti dei patrizi romani agli attori britannici, con una notevole eccezione però, quella di Marco Vinicio, interpretato da Robert Taylor con un palese accento americano, puntualmente notato e deriso da critici. Taylor non solo ha l'accento del "cowboy del Nebraska"<sup>12</sup>, ma perfino parla come se lo fosse, pronunciando battute come "Truly, I am sorry, Lygia" o "You must come visit us in Sicily, with Drusilla and the children".

Anche se è facile capire come mai le frasi di questo genere fossero diventate facili bersagli dell'ironia della critica, si potrebbe sospettare che in verità gli sceneggiatori avessero fatto una scelta premeditata<sup>13</sup>. Nonostante Vinicio sia un patrizio romano che all'inizio del film appare arrogante e privo di scrupoli morali, in realtà si tratta di un personaggio che il pubblico dovrebbe prendere in simpatia, assistendo alla sua graduale trasformazione nell'uomo che grazie all'amore e alla conversione al cristianesimo si libera dei propri vizi romani e diventa il leader della rivolta contro la tirannia e la prepotenza dell'imperatore Nerone. Così infatti Vinicio viene a incarnare le virtù della democrazia americana, destinata a sconfiggere la pazzia del nazismo tedesco, impersonata da Nerone/Hitler.

11] Si veda J. RICHARDS, op. cit., p. 50. La regola dell'*aural paradigm* imponeva di far interpretare sovrani e aristocratici agli attori britannici, mentre le parti dei ribelli, plebei, schiavi ecc. venivano affidate alle voci americane.

12] S. BURCH, op. cit.

13] Vale la pena di notare che prima che la parte fosse affidata a Robert Taylor, si pensava di far interpretare Marco Vinicio a Gregory Peck, sempre un attore americano.

La strategia del presentismo prevale nella gran parte del dialogo di *Quo Vadis*, che non solo evita di utilizzare qualsiasi espressione latina (“l’unico uso del latino nel film sta nel titolo” osserva uno studioso<sup>14</sup>, ma anche schiva ogni terminologia specifica, legata alla cultura materiale. Questa reticenza salta all’occhio specialmente se messa a confronto con lo stile arcaizzante usato nel romanzo: laddove Sienkiewicz fa ad esempio parlare Atte di “un’ampia veste chiamata *synthesis*” e del “peplo”, nel film vengono menzionati “beaded cloth from Persia” e “the strand of fine gold at the waist”; l’“insula”<sup>15</sup> di Petronio diventa semplicemente “Petronius’ house”, il “liuto chiamato *delta*” “the lyre” ecc. Bisogna rileggersi la sceneggiatura con molta attenzione per trovare poche concessioni ai termini antichi: “Macedonian phalanx”, “Tribune”, le espressioni “what in the name of Jupiter” o “by the body of Juno”.

In tutti i film storici la questione linguistica, che invariabilmente crea dei problemi, è la dimensione pragmatica del dialogo e le forme che la definiscono, soprattutto allocutivi e onorifici. L’interazione tra i personaggi viene plasmata da una serie di regole dettate dall’impianto sociale di una data cultura e sia queste norme che il modo di veicolarle linguisticamente cambiano con il tempo, riflettendo l’evoluzione sociale-storica. Nel caso di *Quo Vadis* non si tratta però di ricostruire, tramite una rete di allocutivi, gerarchie e interazioni proprie di una cultura collocata in un’epoca remota, ma di farlo con l’ausilio di un sistema pragmatico del tutto incompatibile con quello latino. Anche in questo caso gli autori della sceneggiatura optarono per la strategia del presentismo, ‘americanizzando’ così non solo la lingua, ma anche la società romana presentate sullo schermo. L’addomesticamento si nota innanzitutto nell’uso dei gradi militari. A Marco Vinicio viene conferito il titolo di generale o alternativamente “commander” (comandante), tutti e due palesamente anacronistici<sup>16</sup>, e anche se il suo amico e subalterno, Fabio Nerva, viene identificato con il corretto termine militare latino di “tribuno”, la guardia pretoriana sembra capeggiata da “capitani” indubbiamente trasportati con la macchina del tempo direttamente dal tardo Cinquecento. I patrizi parlando tra di loro usano tipici allocutivi di cortesia inglesi, con ricorrenti forme nominali come “gentlemen”, “my lord”, “lady”, “sir”.

14] W. BRIGGS, *Latin in the movies and Rome*, in *Rome Season One – History Makes Television*, a cura di M. CYRINO, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2008, p. 195.

15] In effetti Sienkiewicz, chiamando la lussuosa villa di Petronio ‘insula’ aveva commesso un errore, confondendo ‘insula’, cioè una casa popolare a più piani con ‘domus’, il nome riservato al domicilio privato urbano.

16] “Generale” nell’accezione del grado militare risale al tardo Cinquecento: si tratta di abbreviazione del rango francese *capitaine général*, di origine trecentesca. “Commander”, sempre di origine francese (*comandeur*) cominciò a essere usato a partire dalla prima metà del Trecento.

Dialogo originale	Sottotitoli	Doppiaggio
<p><i>Flavio: Hail</i>, in the name of the divine Nero, prince emperor and supreme pontiff.</p> <p><i>Vinicio: Hail.</i></p> <p><i>Flavio: Captain Flavius, Praetorian Guard, salutes you.</i></p> <p>The news of your brilliant victories has preceded you to Rome.</p> <p><i>Vinicio: We're rather anxious to be there. Lead us in.</i></p> <p><i>Flavio: I'm sorry, commander. I have orders.</i></p>	<p>Salute, nel nome del divino Nerone, principe imperatore e supremo pontefice.</p> <p>Salute.</p> <p>Capitano Flavio, la Guardia Pretoriana ti saluta. La notizia delle tue vittorie ti ha preceduto.</p> <p>Non vediamo l'ora di essere lì. Facci strada.</p> <p>Mi dispiace, comandante. Ho degli ordini.</p>	<p>Ave, Marco Vinicio. In nome del divino Nerone, pontefice massimo, imperatore.</p> <p>Salve.</p> <p>Il centurione Flavio dei pretoriani di saluta.</p> <p>La notizia delle tue vittorie ti ha preceduto a Roma.</p> <p>Siamo alquanto ansiosi di giungerci di persona. Facci strada.</p> <p>Mi dispiace, Marco Vinicio, ma ho altri ordini dall'imperatore.</p>
<p><i>Plauzio: I bid you welcome, Marcus Vinicius.</i></p> <p><i>Vinicio: I salute the general. (...)</i></p> <p><i>Plauzio: My wife, the Lady Pomponia.</i></p> <p><i>Pomponia: Our house is honored to have you as guest.</i></p> <p><i>Vinicio: My tribune, Fabius Nerva.</i></p>	<p>Benvenuto, Marco Vinicio.</p> <p>Saluto il generale.</p> <p>Mia moglie, la signora Pomponia.</p> <p>Siamo onorati di avervi come ospite.</p> <p>Il mio tribuno, Fabio Nerva.</p>	<p>Ti do il benvenuto, Marco Vinicio.</p> <p>Salve, Plauzio.</p> <p>Questa è mia moglie, Pomponia.</p> <p>La nostra casa è onorata di potervi ospitare.</p> <p>Questo è il mio tribuno, Fabio Nerva.</p>
<p><i>Plauzio: Gentlemen, our friend Paul of Tarsus.</i></p>	<p>Signori, il nostro amico Paolo di Tarso.</p>	<p>Vi presento il caro amico, Paolo di Tarso.</p>
<p><i>Eunice: Don't give me away, my lord. Whip me, beat me, but don't send me from here.</i></p>	<p>Non mandatemi via, mio signore. Frustatemi, picchiatemi, ma non mandatemi via.</p>	<p>Non mi dar via, mio signore! Sferzami, battimi, ma non farmi andar via.</p>
<p><i>Petronio: My dear commander, what a proletarian remark.</i></p>	<p>Mio caro comandante, che osservazione da proletari.</p>	<p>Mio caro Marco, la tua è un'osservazione da plebeo.</p>
<p><i>Vinicio: Captain, what's the delay here?</i></p> <p><i>Pretoriano: You will hear the trumpets, commander.</i></p>	<p>Capitano, perché ritardano?</p> <p>Sentirà le trombe, comandante.</p>	<p>Centurione, perché questo ritardo?</p> <p>Sentirai le trombe, tra poco.</p>

Tabella 1. Allocutivi nel dialogo di *Quo Vadis* e nelle sue traduzioni italiane: nel dialogo inglese sottolineate le forme allocutive<sup>17</sup>

17] Vale la pena di notare che il doppiaggio italiano emenda gli anacronismi linguistici del dialogo originale, sostituendo onorifici troppo moderni o troppo 'inglesi' con le forme idonee all'epoca, ad esempio "captain" con "centurione", anche se volendo sfuggire allo scomodo "general" finisce per promuovere Marco Vinicio addirittura a console. I sottotitoli, invece, preparati per l'edizione

Le forme di cortesia nominali che fanno parte del sistema allocutivo inglese possono sembrare ‘invisibili’ allo spettatore anglofono, ma combinate con l’anacronismo degli onorifici e il linguaggio colloquiale fanno sì che a tratti si crea un’impressione surreale di un film nel quale personaggi contemporanei si siano vestiti, per qualche bizzarro capriccio, con le toghe romane. Così succede, ad esempio, nella scena in cui Marco Vinicio domanda udienza dall’imperatore, quasi come se fosse un ufficiale giunto nel quartier generale delle forze armate. Non manca neppure una scrivania coperta di documenti all’entrata.



Fig. 1. Marco Vinicio cammina nervosamente su e giù per il vestibolo, aspettando di essere ammesso al cospetto dell’imperatore, mentre il pretoriano-receptionist, posizionato dietro il banco dell’accettazione, approfitta dell’occasione per chiedere il parere sulle sue strategie militari

DVD, seguono ciecamente il testo in inglese, non facendo così che ingigantire la discrepanza tra lo stile contemporaneo della lingua e il contesto storico del mondo presentato sullo schermo.

Dialogo originale	Sottotitoli	Doppiaggio
<p><i>Vinicio</i>: Commander Marcus Vinicius. I request an audience with the emperor.</p> <p><i>Soldato</i>: I will report immediately, commander. Commander, sir, if I might presume, sir... there's been much discussion of your unsurpassed victories. Did you fight the Britons with a mass...?</p> <p><i>Vinicio</i>: We fought with our bowels. Try it sometime.</p> <p><i>Soldato</i>: Yes, commander.</p>	<p>Comandante Marco Vinicio. Richiedo un'udienza dall'imperatore.</p> <p>Riferisco immediatamente, comandante. Comandante, signore. Vorrei chiedervi una cosa, signore. Si è discusso molto delle vostre insuperate vittorie. Avete combattuto britanni con una...</p> <p>Abbiamo combattuto con le budella. Provacì, qualche volta.</p> <p>Si, comandante.</p>	<p>Console Marco Vinicio. Desidero l'udienza dall'imperatore. Subito.</p> <p>Vado a riferire immediatamente. Marco Vinicio, posso farti una domanda? Ci sono state molte discussioni sulle tue splendide vittorie. Ha combattuto i britanni con azioni di massa oppure...</p> <p>– Con i denti e con il fegato. Ti suona strano?</p> <p>Sì, capisco.</p>

Tabella 2. Un esempio del dialogo tra militari nel *Quo Vadis* nel quale l'uso degli allocutivi e onorifici crea un effetto anacronistico. Accanto, le traduzioni italiane

Il tono disinvolto e colloquiale della maggior parte del dialogo di *Quo Vadis* si alterna con intromissioni di stile poetico e arcaizzante che seguono comunque una certa logica, legata ad alcuni personaggi oppure situazioni. Il tono solenne e poetico domina nella predica di san Pietro (interpretato dall'attore scozzese Finlay Currie) all'*Ostrianum*, dove appaiono espressioni stilizzate come "And yet, I lived to deny this man", "But he who raised the dead could not be conquered by death", o "Endure all things in his name, so that you may dwell in blessedness", accentuate dall'impiego delle forme arcaiche nelle citazioni bibliche: "Thou art Peter, and upon this rock I will build my church", "Peter, this night, before the cock crows thou shalt deny me thrice" "... whosoever shall smite thee upon thy right cheek, turn to him the other also". Questo cambio di registro linguistico è compatibile con la cornice agiografica nella quale viene inserito il personaggio di san Pietro, collocato nell'insieme delle citazioni visive del *tableau vivant* dell'*Ultima cena* di Leonardo, delle tonalità caravaggesche della cena a Emmaus e della scena della crocifissione, mentre l'aspetto fisico dato all'apostolo nel film sembra ispirato alle fattezze che gli aveva attribuito nei suoi quadri Pieter Paul Rubens.

Il linguaggio stilizzato e letterario appare anche nelle scene amorose e ovviamente nei versi composti da Nerone, anche se in quest'ultimo caso si tratta piuttosto di una caricatura dello stile poetico.



Dialogo originale	Sottotitoli	Doppiaggio
<i>Vinicio</i> : Behold, she stands with her gown hung loose. Framed is her face in golden tresses, reflecting the milk-white beauty of her shoulders. So it was that Venus stood before Mars, welcoming her lover.	Eccola, in piedi con la veste sciolta. Il suo viso è incorniciato da trecce dorate che riflettono il biancore latteo delle sue belle spalle. Fu così che Venere vide Marte, e diede il benvenuto al suo amante.	Ritta ella sta nella morbida stola, il viso adorno dalle trecce d'oro risaltano il bianco delle alte spalle. Così Venere apparve innanzi a Marte, sorridendo al suo amante.
<i>Eunice</i> : Anon shall Venus rise from out the violet Roman sea and bear two lovers in her arms towards eternity.	Presto Venere sorgerà dal purpureo mare romano recando tra le sue braccia due amanti verso l'eternità.	Quando nel mar violaceo fra breve Venere sorgerà, Amor congiungerà due dolci amanti nell'eternità.
<i>Nerone</i> : O-o, o lambent flames, o-o o force divine, o omnivorous powers, hail... Omnivorous? Omnipotent. Yes. Omnipotent power, hail...	O fiamme ardenti, O forza divina, O poteri onnivori, salutate "Onnivori". Onnipotenti. Sì. O potere onnipotente, saluta...	O-o, o fiamme o mar, O-o, ove tu avanzar, Onnivore forze, ah... "Onnivore"? Orribili. Sì. Orribili forze, ave...
<i>Nerone</i> : Be still, ye hurtling stars. Open wide-vaulted skies above me. Now, at last, lo, I see Olympus. And a light from its summit doth illumine me. I am one with the gods, immortal. I am Nero, the artist who creates with fire, that the dreams of my life may come true. To the flames now I give the past, to the flames and soil. Take thou this Rome. Oh, receive her now, ye flames. Consume her as would a furnace. Burn on, O ancient Rome, burn on, burn on!	Fermatevi, oh stelle cadenti. Sconfinate volte celesti sopra di me. Ora, infine, ecco, vedo l'Olimpo e una luce della sua cima mi illumina. Sono tutt'uno con gli dei, immortale. Sono Nerone, l'artista che crea con il fuoco. Che i sogni della mia vita possano avverarsi. Alle fiamme ora affido il passato. Alle fiamme e al suolo. Prendete questa Roma. Oh, ricevetela adesso, oh, fiamme. Consumatela come farebbe una fornace. Brucia, o antica Roma Brucia, brucia!	Tacete, o sfere, fermatevi astri. S'apra un varco nelle aree su di me. Ora posso vedere l'Olimpo e una luce dall'alto scintilla per me. Alla fine degli Dei sono pari, artista immortale che col fuoco crea, il suo sogno segreto. Il passato io affido ormai alle fiamme e al suol. E questa Roma possa il fuoco consumar... che arda come fornace, brucia, antica Roma, brucia, brucia!

Tabella 3. Poesia e pseudopoesia in *Quo Vadis* e nelle sue traduzioni italiane

La stilizzazione arcaizzante di questi brani si spiega con l'effetto della presunta 'autenticità' che dovrebbero creare: Vinicio, quando si imbatte per la prima volta in Ligia, dimentica la propria parlata americana per salutare la fanciulla sconosciuta con le frasi ispirate alla poesia di Ovidio<sup>18</sup>, mentre la schiava Eunice, la cui natura esaltata e romantica si deduce già dalla scena in cui bacia il busto marmoreo del proprio padrone, si esprime con una quasi-poesia per dichiarare l'amore che non osa confessare apertamente. I testi composti da Nerone sono invenzione filmica, nel romanzo se ne parla in maniera indiretta<sup>19</sup>. Lo stile è troppo ridicolo per poter rimandare a qualche composizione vera, ma l'uso delle forme arcaiche dell'inglese, *ye, doth, thou* gli conferisce comunque il tocco di pseudostoricità.

Essendo *Quo Vadis* l'adattamento di un'opera letteraria famosa e acclamata nel mondo, di un autore noto per le sue doti di un grande stilista, potrebbe sembrare logico aspettarsi che gli sceneggiatori attingessero ai dialoghi del romanzo. Bisogna però tener presente che trattandosi di un testo straniero, anche se disponibile in diverse traduzioni (la più diffusa e letta è la prima, di Jeremiah Curtin del 1897), esso non veniva trattato con il rispetto pari a quello riservato ai classici di letteratura inglese<sup>20</sup> e infatti gli sceneggiatori, pur seguendo assai fedelmente le vicende della trama, si sono sentiti liberi di adattare i dialoghi alle proprie esigenze. Con una notevole eccezione, però: quella delle interazioni tra Petronio e Nerone.

18] R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden/Mass. 2009, p. 67.

19] L'unica 'citazione' dei versi composti da Nerone che viene inclusa nel romanzo, riguarda la poesia recitata da lui sull'arena, quando sono ormai in corso le persecuzioni dei cristiani.

20] Analisi stilometriche indicano che gli adattamenti britannici dei classici arrivano a conservare fino al 30% del dialogo originale (ad es. nella serie TV *Orgoglio e pregiudizio* del 1995), e anche se Hollywood ha sempre optato per un approccio più libero alla fonte letteraria, l'*Orgoglio e pregiudizio* (1940) conserva pur sempre il 7% del dialogo del romanzo, contro circa l'1% del dialogo originale nel *Quo vadis* di LeRoy. Si veda A. Hołobut, M. Woźniak, *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, WUJ, Kraków 2018, capitolo V.

	Romanzo	Film
1	<p><i>Petronio</i>: Common verses, fit for the fire.</p> <p><i>Nerone</i>: What defect do you find in them?</p> <p><i>Petronio</i>: Your verses would be worthy of Virgil, of Ovid, even of Homer, but they are not worthy of you. Your art not free to write such. The conflagration described by you does not blaze enough; thy fire is not hot enough. Listen not to Lucan's flatteries. Had he written those verses, I should acknowledge him a genius, but your case is different. And know you why? Your art is greater than theirs. From him who is gifted of the gods as you are, more is demanded. You can create a work such as the world has not heard of to this day; hence I tell you to your eyes, write better!" (...)</p> <p><i>Nerone</i>: The gods have given me a little talent, (...) but they have given me something greater, a true judge and friend, the only man able to speak the truth to my eyes.</p>	<p>I say that your verses are common and fit only for the fire they celebrate.</p> <p>What defect do you find in them?</p> <p>Well, your verses would be worthy of Ovid, of Virgil, even of Homer. But they are not worthy of you. The conflagration you describe does not blaze enough. It is not all-consuming. Had Lucan here written these verses, I should acknowledge him a genius. But you can create a work such as the world has never known. Therefore, I say this to your eyes. Take greater pains.</p> <p>The gods have given me a certain talent, but they've given me something greater. A true judge and friend. I thought it sufficient to equal Homer.</p>
2	<p><i>Petronio</i>: Array a rotten olive trunk in the peplus of a woman, and Vinicius will declare it beautiful. But on thy countenance, incomparable judge, I read her sentence already. (...) I have learned much in thy company, but even now I have not a perfect cast of the eye. But I am ready to lay a wager with Tullius Senecio concerning his mistress, that, although at a feast, when all are reclining, it is difficult to judge the whole form, thou hast said in thy mind already, 'Too narrow in the hips'.</p>	<p>Put a dress on an olive stump and my poor, untutored nephew would call it beautiful. I know your incomparable judgment, Divinity.</p> <p>And I'll wager you've already decided, even from here that she is too narrow in the hips.</p>

	Romanzo	Film
3	<p><i>Petronio</i>: I know, O Cæsar, that thou art awaiting my arrival with impatience, that thy true heart of a friend is yearning day and night for me. (...) I have taken the most precious jewels from that treasure, but in life there are many things which I cannot endure any longer. Do not suppose, I pray, that I am offended because thou didst kill thy mother, thy wife, and thy brother; that thou didst burn Rome and send to Erebus all the honest men in thy dominions. (...) But to destroy one's ear for whole years with thy poetry, to see thy belly of a Domitius on slim legs whirled about in Pyrrhic dance; to hear thy music, thy declamation, thy doggerel verses, wretched poet of the suburbs, — is a thing surpassing my power, and it has roused in me the wish to die. (...) Farewell, but make no music; commit murder, but write no verses; poison people, but dance not; be an incendiary, but play not on a cithara. This is the wish and the last friendly counsel sent thee by the—Arbiter Elegantiæ.</p>	<p>I know that my death will be a disappointment to you since you wished to render me this service yourself. To be born in your reign is a miscalculation but to die in it is a joy. I can forgive you for murdering your wife and your mother for burning our beloved Rome, for befouling our fair country with the stench of your crimes. But one thing I cannot forgive: the boredom of having to listen to your verses... your second-rate songs, your mediocre performances. Adhere to your special gifts, Nero. Murder and arson, betrayal and terror. Mutilate your subjects, if you must. But with my last breath, I beg you, do not mutilate the arts. Farewell, but compose no more music. Brutalize the people but do not bore them as you have bored to death your friend the late Gaius Petronius.</p>
4	<p>O Cæsar, thou hast threatened us with the sentence of coming ages; but think, those ages will utter judgment concerning thee also. By the divine Clio! Nero, ruler of the world, Nero, a god, burnt Rome, because he was as powerful on earth as Zeus on Olympus, —Nero the poet loved poetry so much that he sacrificed to it his country! (...) We need not say that the burning of Rome was good, but it was colossal and uncommon.</p>	<p>Let future ages, looking back at this time, regard Nero with wonder and amazement. Nero, the ruler of the world. Nero, a god, burned Rome because he was as powerful as Jupiter. He loved poetry so much that he sacrificed Rome for a song. History need not say that the burning of Rome was good but it must say that it was colossal, uncommon.</p>

Tabella 4. Confronto tra alcune battute di Petronio nel romanzo di Sienkiewicz (nella traduzione di J. Curtin) e nel film di LeRoy

Petronio, aristocratico cinico e raffinato, *arbiter elegantiarum* e consigliere di Nerone nelle questioni di gusto, è senza dubbio uno dei personaggi più avvincenti del romanzo. A differenza di suo nipote, Marco Vinicio, impetuoso uomo d'azione, l'attività di Petronio si concentra tutta sul piano verbale, che rivela il suo grande acume e prontezza di spirito. Nel film, dal punto di vista del dialogo, è come se ci fossero due Petronii: quello sienkiewicziano e quello hollywoodiano. Conversando con Vinicio, Petronio si adegua allo stile 'contemporaneo' della sceneggiatura e si esprime in una maniera diretta e semplice: "You're gonna spend time with me before rushing to your estates in Sicily?" chiede amichevolmente al nipote appena tornato dalla Britannia, e quando Vinicio gli rivela la propria intenzione di impossessarsi di Ligia, esprime chiaramente le proprie obiezioni: "But, Marcus, with Plautius regarding her as his daughter, I mean, is this ethical?"<sup>21</sup>. Quando si trova al palazzo imperiale, invece, Petronio diventa proprio l'*arbiter elegantiarum* sienkiewicziano, maestro di rocambolesche manovre verbali che allo stesso tempo adulano Nerone e lo prendono in giro. Paragonando i brani del romanzo corrispondenti al relativo dialogo cinematografico, si vede chiaramente che ci sono dei frammenti presi *verbatim* dal libro, come nell'esempio 1 della tabella 4, oppure appena un po' condensati, come nell'esempio 2, anche se il film opta, prevedibilmente, per le forme dell'inglese standard laddove Curtin ricorre all'arcaizzazione. Ugualmente, quando la trasformazione del dialogo diventa più radicale, rimane comunque evidente il nesso con la fonte letteraria. Nell'esempio 3, la beffarda lettera di addio che Petronio manda all'imperatore prima di suicidarsi, nella versione cinematografica viene drasticamente ridotta e semplificata rispetto allo stile fiorito dell'epistola sienkiewicziana, mantiene però il suo impianto retorico e l'ironia pungente. Similmente, il tentativo disperato (e fallito) di convincere Nerone a rinunciare a incolpare i cristiani dell'incendio di Roma, che nel romanzo si presenta come un lungo e articolato discorso persuasivo, nel film viene ridotto a poche righe, ricalcando però fedelmente l'idea portante dell'appello originale.

Dal momento che i prestiti diretti dal romanzo si limitano alle interazioni tra Petronio e Nerone, anche quest'ultimo viene plasmato nel film principalmente dal dialogo sienkiewicziano, come dimostra ad esempio il monologo citato sotto, che costituisce una sorta di rivelazione spirituale della mente contorta dell'imperatore.

21] È interessante notare che il film diverge in questo punto dal romanzo, dov'è proprio Petronio a escogitare un piano per poter portare via Ligia dalla casa di Plauzio.

Romanzo	Film
<p>This is a night of sincerity; hence I open my soul to thee as to a friend, and I will say more: dost thou consider that I am blind or deprived of reason? Dost thou think that I am ignorant of this, that people in Rome write insults on the walls against me, call me a matricide, a wife-murderer, hold me a monster and a tyrant, because Tigellinus obtained a few sentences of death against my enemies? (...) But they do not understand this, that a man's deeds may be cruel at times while he himself is not cruel. Ah, no one will believe, and perhaps even thou, my dear, wilt not believe, that at moments when music caresses my soul I feel as kind as a child in the cradle (...) I cannot live a common life. Music tells me that the uncommon exists, so I seek it with all the power of dominion which the gods have placed in my hands. At times it seems to me that to reach those Olympian worlds I must do something which no man has done hitherto, —I must surpass the stature of man in good or evil. I know that people declare me mad. But I am not mad, I am only seeking. And if I am going mad, it is out of disgust and impatience that I cannot find. I am seeking! Dost understand me? And therefore I wish to be greater than man, for only in that way can I be the greatest as an artist. Dost know that I condemned my mother and wife to death mainly because I wished to lay at the gate of an unknown world the greatest sacrifice that man could put there? I thought that afterward something would happen, that doors would be opened beyond which I should see something unknown. Let it be wonderful or awful, surpassing human conception, if only great and uncommon. But that sacrifice was not sufficient. To open the empyrean doors it is evident that something greater is needed, and let it be given as the Fates desire.</p>	<p>This is a day for sincerity. Let me open my soul to you. Do you think I do not know that there are people in Rome who call me a matricide, a wife killer? Hold me a monster? Tyrant? But there is something they do not realize. A man's acts may be cruel while he himself is not cruel. And there are moments, my dear Petronius, when music caresses my soul. I feel as gentle as a child in a cradle. (...) Yet there are those who say that I am mad. I'm only seeking. The flatness and misery of common life depress me. I seek because I must exceed the stature of man in both good and evil. I seek because I must be greater than man for only then will I be the supreme artist. Do you know why I condemned both my wife and my mother to death? I did it in order to lay at the gates of an unknown world the greatest sacrifice a man can put there. Now, I thought, doors will open beyond which I shall catch a glimpse of the unknown. Let it be wonderful. Or let it be awful. So long as it is uncommon.</p>

Tabella 5. Uno dei monologhi di Nerone nel romanzo (trad. di J. Curtin) e nel film

In paragone a Petronio, l'imperatore ha nel film più battute inventate dagli sceneggiatori per accomodare i cambiamenti della trama rispetto all'impianto narrativo del romanzo, ma a differenza di quelle del suo *arbiter elegantiarum*, esse mantengono una coerenza stilistica ispirata alla lingua

sienkiewicziana, che ha permesso a Peter Ustinov di creare la più affascinante e indimenticabile interpretazione di Nerone nella storia del cinema. Sembra infatti significativo che sia per Leo Genn che per Peter Ustinov le parti interpretate in *Quo Vadis* si sarebbero rivelate le più importanti e memorabili nella loro intera carriera cinematografica, fruttando a tutti e due una nomina all'Oscar come attore non protagonista<sup>22</sup>. Anche se il ricorrere al dialogo del romanzo non è di per sé la garanzia di creare una convincente interpretazione filmica, come ha dimostrato il disastroso adattamento polacco di Jerzy Kawalerowicz del 2001, che pur usava quasi esclusivamente il dialogo estrapolato dal libro, non si può negare un grande potenziale cinematografico della creazione stilistica di Sienkiewicz.

## SUMMARY

THE LATIN LANGUAGE IN THE MOUTH OF AMERICANS:  
THE CINEMATOGRAPHIC *DIALOGUE IN QUO VADIS* (1951)

*The dialogue in the historical films is often the weakest component of the presumed 'authenticity' in the recreating the vision of the past they usually aspire to. However, its artificiality is particularly evident in the productions about ancient worlds, because the historical characters typically speak in a language which has nothing to do with the reality presented on the screen. Such is a situation of Quo Vadis (1951), where the Ancient Romans communicate using modern English. This paper analyses several stylistic strategies used by the screenwriters of Quo Vadis in order to create a dialogue compatible with the Imperial Rome in the time of Nero, but at the same time functional to the film's ideological message. Special attention is paid, above all, to the way the script deals with the forms of address and with military/honorific titles, as these are usually the most important and evident signals of the 'historicity' in the film dialogues. Another important point examined in the paper is the relation between the cinematographic dialogue and the dialogue in Sienkiewicz's novel, from which Quo Vadis has been adapted. While the original literary work has been written in Polish, there are evident traces of Sienkiewicz's style in the film dialogue, filtered through Jeremiah Curtin's translation as they may be. Curiously such influence regards only some characters, most notably Petronius and the emperor Nero.*

22] Nella sua lunga e brillante carriera Peter Ustinov è stato nominato all'Oscar nella categoria del miglior attore non protagonista ben tre volte, vincendone due (per *Spartacus* e *Topkapi*), ma ironicamente, la sua interpretazione di Nerone in *Quo Vadis* rimase assai più impressa nella memoria degli spettatori.

GEMELLI BICORIALI.  
I *QUO VADIS* DI FRANCO ROSSI (1985)  
E JERZY KAWALEROWICZ (2001)\*

QUESTO SAGGIO È DEDICATO A DUE RAPPRESENTAZIONI FILMICHE DI *QUO VADIS*, apparentemente molto diverse tra loro: la miniserie di sei puntate, diretta da Franco Rossi, andata in onda nel marzo del 1985 su RaiUno e il film realizzato dal regista polacco Jerzy Kawalerowicz nel 2001. Il film polacco è stato distribuito in due versioni: una cinematografica e una televisiva di sei puntate, come la miniserie della RAI. La versione TV è di circa 100 minuti più lunga e ci offre non soltanto la possibilità di confrontare, in modo generico, un lungometraggio con una versione TV, ma anche di esaminare del materiale addizionale non utilizzato sul grande schermo. Analizzare le varie versioni ci aiuterà a ottenere una visione più chiara del messaggio che trasmettono i film e della tecnica che gli permette di raggiungere il loro scopo.

La caratteristica più evidente della versione RAI (con Klaus Maria Brandauer nel ruolo di Nerone) sono i costumi fantastici, a volte bizzarri, volutamente lontani dall'autenticità storica, ispirati dai primi peplum italiani e da Sienkiewicz stesso<sup>1</sup>. Mentre le prime produzioni italiane

---

\* Ringrazio il Prof. Dr. Jörg Schulte e Nicole Majka per il loro aiuto con il polacco e Giulia Marinelli per aver corretto il mio italiano. Tutti gli errori rimanenti sono miei.

1] Per l'atmosfera del libro Sienkiewicz si basava soprattutto sul racconto di Tacito, da cui ha tratto anche il protagonista del romanzo, Petronio. Hanno inoltre avuto un impatto significativo le varie teorie proposte dallo storico francese Ernest Renan (E. RENAN, *L'Antéchrist. Histoire des origines du Christianisme*, Livre Quatrième, Michel Lévy frères, Paris 1873<sup>2</sup>. Si veda sotto, nota 35). L'atteggiamento di Sienkiewicz verso l'antichità è stato studiato, tra l'altro, da B. BILIŃSKI, *Enrico Sienkiewicz, Roma e l'antichità classica*, Zakład Narodowy im. Ossolinskich-Wydawnictwo



dell'inizio del XX secolo sono notevoli per la loro attenzione ai dettagli della scenografia e del materiale di scena<sup>2</sup> e i produttori americani di film storici usavano lo slogan "See!" o "You are there!"<sup>3</sup>, il film di Franco Rossi si ispira soprattutto alle opere di Federico Fellini. Fellini spiegava in una celebre conversazione con Dario Zanelli sul *Satyricon*: "non è certo un film storico quello che voglio fare, né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentare di evocare medianicamente [...] un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più"<sup>4</sup>.

Il risultato era una sceneggiatura in cui i personaggi assumevano un aspetto quasi allucinatorio, ottenuto attraverso i costumi particolari e, soprattutto, attraverso il trucco, che era al centro di animati dibattiti tra Fellini e i suoi collaboratori fino agli ultimi giorni prima delle riprese<sup>5</sup>. Questa realizzazione avanguardista era efficace, in quanto rafforzava la frammentazione dell'originale antico<sup>6</sup>, sottolineando la distanza tra l'antichità e il mondo contemporaneo degli spettatori. Visto che il romanzo di Petronio, nel suo stato incompleto era privo di una trama coerente, ogni immagine del film poteva, anzi doveva, essere a sé stante. La frammen-

---

Polskiej Akademii Nauk (Conferenze. Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, 56), Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

- 2] Spesso, i pionieri del cinema si ispiravano alla pittura storica: la scena del gladiatore vittorioso nel *Quo vadis* del 1913 (diretto da Enrico Guazzoni) è una messinscena dettagliata del famoso dipinto *Pollice verso* di Gérôme. Nella versione di Kawalerowicz del 2001 troviamo sempre quadri del XIX secolo come modello di varie scene (quelli di Lawrence Alma-Tadema, per esempio, per gli incontri nel giardino di Aulo Plauzio) e opere d'arte famose, tra cui il *Laocoonte*, come decorazione della *domus* di Petronio. Le immagini sulle pareti sono tratte dalla Villa dei Misteri a Pompei. Per la visione di Alma-Tadema sul mondo antico vedi V. SWANSON, *Alma-Tadema. The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World*, Ash & Grant, New York 1977.
- 3] "You are there!" era il titolo di un programma TV educativo degli anni '50, trasmesso sul canale americano CBS, che riproduceva eventi storici: si veda R. SCODEL, A. BETTENWORTH, *Whither Quo Vadis? Henryk Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Malden/Mass. 2009, p. 5.
- 4] Citato da F. SLAVAZZI, *L'immagine dell'antico nel Fellini-Satyricon*, in *Fellini-Satyricon e l'immaginario dell'antico*, Proceedings of the 1st Study Day "Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee", a cura di R. DE BERTI, E. GAGETTI, F. SLAVAZZI, Cisalpino (Quaderni di "Acme", 114), Milano 2009, pp. 59-92, a p. 60.
- 5] E. GAGETTI, *La percezione dell'antico. I Romani di Fellini-Satyricon tra Musei Capitolini e "Harper's Bazaar"*, in: *Fellini-Satyricon e l'immaginario dell'antico...*, op. cit., pp. 165-252, a p. 216, nella sua discussione sulla percezione dell'antico nel *Fellini-Satyricon* cita la spiegazione di Fellini che "every character must have a hallucinatory aspect or a spectral look because all of them are seen as though through a smoke of drug".
- 6] Per la ricostruzione del *Satyricon* di Petronio vedi il breve riassunto nel commento di G. L. SCHMELING, *A commentary on the "Satyricon" of Petronius*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. xxviii-xxx.

tazione era anche il fenomeno che più interessò Fellini, quando studiò l'opera di Petronio, durante il periodo di convalescenza, che seguì il suo crollo fisico nel 1967<sup>7</sup>.

La versione di *Quo vadis* del 1985, pur imitando alcuni effetti della tecnica felliniana, non si spinge a questi estremi: dato che il romanzo di Sienkiewicz si basa su un canovaccio preciso, la versione cinematografica non poteva certamente sciogliere quel filo di azione nel modo del *Satyricon*, che fin dall'inizio non presentava una visione omogenea. Invece di ridurre la storia a una serie di scene oniriche, Franco Rossi limita questo effetto alla corte di Nerone e ad alcune scene di teatro di strada – quindi alla sfera dell'arte drammatica, amata e praticata dall'imperatore<sup>8</sup>. Il mondo dei cristiani invece è privo di questi effetti sconvolgenti – allo spettacolo di travestimento partecipano normalmente solo come vittime – per esempio quando sono bruciati come torce viventi nei giardini di Nerone<sup>9</sup>.

Nonostante questo, reputo la versione del 1985 sempre innovativa sul piano della trama: il film introduce un filo di azione tutto nuovo, di propria creazione, che non è legato in alcun modo al romanzo di Sienkiewicz. Si tratta del 'giallo' dell'assassinio del prefetto di Roma, Pedanio Secondo, sulla cui morte indaga Petronio. Questa nuova trama è importante per la miniserie, in quanto crea un collegamento tra le varie puntate. I primi tre episodi finiscono con un momento culminante di questo giallo, che funge da *cliffhanger* e aiuta a tenere gli spettatori in suspense, in attesa della puntata successiva<sup>10</sup>. Serve inoltre, principalmente, come veicolo per un messaggio contemporaneo, in quanto l'atmosfera minacciosa, caratterizzata da sospetti

7] P. E. BONDANELLA, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 239.

8] Gli autori antichi, soprattutto Tacito, Svetonio e Cassio Dione, considerano quella passione di Nerone come un vizio indegno di un imperatore romano. Per una interpretazione più favorevole si veda E. CHAMPLIN, *Nero*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 2003, p. 236, in cui riassume il proprio ritratto di Nerone: "I have assumed that his actions were rational – that is, he was not crazy – and that much of what he did resonated far more with contemporary social attitudes than our hostile sources would have us believe".

9] L'episodio si trova in Tacito, *Annali* 15.44.4. L'unica scena del film che sembra indicare che anche per i cristiani le cose non furono così semplici, si svolge direttamente prima dell'incendio di Roma, quando Ligia si accorge di una giovane attrice che le viene incontro per strada. Si veda oltre, nel testo, la discussione dell'incontro.

10] Verso la fine della prima puntata, Nerone ordina a Pedanio Secondo di ricercare i cristiani. Alla fine della seconda puntata, Pedanio viene assassinato. La fine della terza puntata presenta il supplizio degli schiavi di Pedanio. Le puntate successive non riprendono il tema di Pedanio Secondo, ormai concluso, ma si focalizzano sulla persecuzione dei cristiani, con la decisione di Nerone di sterminarli (fine della quarta puntata), con l'assassinio di alcuni cristiani durante la messinscena del poema epico di Nerone (quinta puntata) e, infine, con la fuga di Ligia e altri cristiani da Roma (sesta puntata).

e false denunce, rispecchia l'atmosfera degli anni di piombo della recente storia italiana<sup>11</sup>: una serie di attentati, di matrice poco chiara, motivati, almeno in parte, dal tentativo di screditare i rivali politici e la scoperta di organizzazioni segrete avevano sconvolto il Paese. La protesta di massa contro l'esecuzione degli schiavi, organizzata nel film dai cristiani, riflette sia la disapprovazione della violenza, sia il clima generale degli anni Settanta e Ottanta, che vedevano manifestazioni anche per le libertà civili. Mentre i costumi sorprendenti e fantastici sono un omaggio al cinema moderno di Fellini, l'assassinio di Pedanio Secondo ha fondamento nelle fonti letterarie antiche. Tacito, negli *Annali*, racconta che Pedanio Secondo, il *praefectus urbi*, fu assassinato da uno dei suoi schiavi e, come conseguenza, tutti gli schiavi della famiglia furono condannati a morte. In Senato scoppiò una lite furiosa per la crudeltà della condanna di tanti innocenti, ma la maggioranza dei senatori fu implacabile: tutti gli schiavi di Pedanio furono crocifissi. In Tacito, il cuore della vicenda si trova in *Annali* 14.42-45<sup>12</sup>:

42. Poco dopo uno schiavo di Pedanio Secondo, il prefetto della città, lo uccise, forse perché gli era stata negata la libertà, della quale aveva stabilito il prezzo, o forse perché, infiammato dall'amore per un giovane, non tollerava di avere nel suo padrone un rivale. Poi, quando secondo un'antica tradizione tutti gli schiavi, che avevano vissuto sotto lo stesso tetto, dovevano essere sottoposti al supplizio, si arrivò a una ribellione: il popolo accorreva e proteggeva un così gran numero di innocenti e il Senato fu bloccato. Nel Senato stesso c'era chi si opponeva con forza all'eccessiva severità, ma la maggioranza pensava che non si dovesse cambiare niente. [...] 45. Alla fine prevalse il partito che appoggiava l'esecuzione. Ma non si poteva eseguire il decreto, perché la folla si ammassava e li minacciava con pietre e torce. Poi l'imperatore rimproverò con un'ordinanza il popolo e circondò con dei soldati tutte le strade, per le quali i condannati venivano condotti all'esecuzione.<sup>13</sup>

- 11] Per le allusioni politiche della versione del 1985 si veda R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 97-118.
- 12] Per lo sfondo storico dell'episodio si veda H. BELLEN, *Antike Staatsräson. Die Hinrichtung der 400 Sklaven des L. Pedanius Secundus im Jahre 61 n. Cbr.*, "Gymnasium", n. 89, 1982, pp. 449-467.
- 13] 42. *Haud multo post praefectum urbis Pedanium Secundum servus ipsius interfecit, seu negata libertate, cui pretium pepigerat, sive amore exoleti incensus et dominum aemulum non tolerans. ceterum cum vetere ex more familiam omnem, quae sub eodem tecto mansitaverat, ad supplicium agi oporteret, concursu plebis, quae tot innoxios protegebat, usque ad seditionem ventum est senatusque <obsessus>, in quo ipso erant studia nimiam severitatem aspernantium, pluribus nihil mutperari non poterat, conglobata multitudine et saxa ac faces minitante. tum Caesar populum edicto increpuit atque omne iter, quo damnati ad poenam ducebantur, militaribus praesidiis saepsit.*

L'idea di introdurre l'assassinio nella storia di *Quo vadis*, con Petronio nel ruolo di investigatore principale (un dettaglio che non trova riscontro nelle fonti antiche), è un metodo efficace per aumentare la suspense degli spettatori. Prova inoltre che gli sceneggiatori della versione del 1985 si sono informati sui testi antichi dell'epoca e che l'idea di ricorrere a costumi bizzarri e decisamente non-storici per la corte di Nerone è stata una scelta deliberata. Dimostra anche che il primo scopo del film non era un adattamento cinematografico del romanzo di Sienkiewicz, ma un'opera d'arte indipendente, anche se ispirata al libro, di cui prendeva il titolo.

Sembra quindi che i soggettisti assumano un atteggiamento consapevole nei confronti delle fonti antiche, che seguono solo quando utili per l'effetto generale del film. Non sorprende, quindi, che il film si dimostri anche molto cosciente dello stato frammentario delle fonti sull'antichità. Particolarmente interessante è una scena in cui Nerone si preoccupa per la recente apparizione di una cometa nel cielo notturno di Roma. L'episodio non si trova nel romanzo di Sienkiewicz, ma è tratto da Svetonio (*Vita di Nerone*, 36.1), dalla cui opera il film riprende anche il nome dell'astrologo, Balbillo:

Una stella cometa che si credeva annunciasse la fine per i poteri più grandi, aveva iniziato a sorgere per alcune notti consecutive. Spaventato da questo evento, [Nerone] destinò alla morte proprio le persone più nobili, perché aveva imparato dall'astrologo Balbillo che i re sono soliti scongiurare tali portenti con una strage illustre per deviarli da sé ai nobili.<sup>14</sup>

Mentre Svetonio passa poi ad altri eventi della vita di Nerone, il film combina la storia antica con una scena di propria creazione, che non si trova nel romanzo di Sienkiewicz. Dal palazzo di Nerone, l'ambientazione si sposta direttamente alla casa di Aulo Plauzio e Pomponia Grecina, con Ligia seduta sotto un portico. Sta per realizzare un mosaico, per il quale sceglie le ultime pietre dal colore giusto. Mentre le parole di Balbillo destano profonda preoccupazione in Nerone, le prime parole di Ligia "la stella cometa deve essere splendente" suggeriscono un atteggiamento positivo verso il fenomeno<sup>15</sup>. Di fatto, la prima cosa che vediamo in questa scena è una cometa in primo piano, raffigurata a mosaico: quando la telecamera si

14] *Stella crinata, quae summis potestatibus exitium portendere vulgo putatur, per continuas noctes oriri coeperat. anxius ea re, ut ex Balbillo astrologo didicit, solere reges talia ostenta caede aliqua illustri expiare atque a semet in capita procerum depellere, nobilissimo cuique exitium destinavit.*

15] Nella versione inglese, il significato positivo del simbolo è ancora più palpabile. Mentre sceglie i colori giusti per il suo mosaico, Ligia dichiara: "a comet star cannot be less than perfect".

allontana, lo spettatore si rende conto che si tratta di una scena di Natività, con Maria, Giuseppe e Gesù bambino radunati in una grotta, con la stella di Betlemme sopra di loro. In questo momento arriva Vinicio, che viene accolto cortesemente e ammira il mosaico. Invitato da Ligia a indovinarne il significato, Vinicio suggerisce che si possa trattare di Teti e Vulcano con il piccolo Achille, “loro figlio”<sup>16</sup>. L’idea di identificare la donna con Teti non sembra insensata, perché Maria indossa una veste blu che potrebbe far pensare al blu come colore tipico delle divinità del mare<sup>17</sup>. Ma Ligia lo nega bruscamente, affermando che il mito non le interessa, in quanto lo trova “troppo comune – quelle immagini, le puoi trovare dappertutto”<sup>18</sup>. Vinicio ipotizza che si possa trattare di eventi storici. Ligia risponde in modo evasivo, ma Vinicio insiste e interpreta l’immagine come una rappresentazione di Didone ed Enea nella grotta, con il piccolo Eros fra loro<sup>19</sup>. Ligia lo corregge, rivelandogli che la scena rappresenta la natività di un re. Vinicio rimane incredulo: “come, un re nato in una grotta?”.

Questa scena enfatizza, dunque, l’incapacità di Vinicio di interpretare il mosaico in modo adeguato, nonostante la sua educazione classica e i ragionamenti perfettamente logici su cui basa le sue conclusioni. È vero che Teti viene spesso associata al colore blu, ed è altrettanto vero che, nell’*Eneide*, Didone ed Enea si trovano in una grotta durante la tempesta e che Cupido gioca un ruolo importante nella loro storia d’amore. Se non ci fosse Ligia

16] In realtà, il mito antico identifica Pelope come padre di Achille. È possibile che gli sceneggiatori abbiano voluto sostituire quel personaggio meno conosciuto con un nome familiare. Il dio Efesto (Vulcano) è legato al mito di Achille in quanto fornisce le armi nuove per Achille su richiesta di Teti (Omero, *Iliade* 18.369-617: si veda R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., p. 71 con nota 28).

17] Per l’associazione del blu con Teti si veda per esempio Tibullo 1.5.45-46: *Talis ad Haemonium Nereis Pelea quondam / vecta est frenato caerulea pisce Thetis* (“Così una volta, la nereide Teti dal colore blu fu trasportata su un pesce imbrigliato da Peleo di Emonia”). L’iconografia del mosaico non corrisponde alle raffigurazioni antiche di Teti con il bambino Achille, attestate, tra l’altro, solo a partire dalla tarda antichità. Di solito Teti è rappresentata come partoriente, sdraiata su una *kline*, oppure durante l’atto di immergere Achille nel fiume Stige per renderlo inviolabile. Si veda A. KOSSATZ-DEISSMANN, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 1 Artemis Verlag, Zürich-München 1981, pp. 37-200, s.v. *Achilleus*.

18] Nella versione inglese, Ligia precisa: “Love and Psyche, you see them everywhere”. Servirsi di Amore e Psiche come esempio di un mito molto diffuso appare una scelta particolarmente strana perché, nella letteratura antica, il mito è attestato solo nelle *Metamorfosi* di Apuleio e ci sono pochissime opere d’arte che lo rappresentano. Per gli spettatori, che probabilmente ne hanno sentito almeno il nome, può essere significativo perché allude all’amore tra Ligia e Vinicio che sta per essere rappresentato (o messo in scena).

19] Vinicio si riferisce al libro IV dell’*Eneide*, di cui cita, in traduzione, anche i famosi versi 169-170: *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit* (“quello fu il primo giorno di morte e la prima causa di sventure”). Sulla scena televisiva vedi R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 71-72.

a interpretare il mosaico per lui, le sue conclusioni potrebbero sembrare perfettamente plausibili. La scena non è l'unica nella miniserie che pone il problema di cosa sappiamo veramente della storia e che induce a chiederci come mai le conclusioni, che abbiamo constatato essere perfettamente ragionevoli, possano alla fine rivelarsi sbagliate. Successivamente, poco prima del devastante incendio di Roma, Ligia incontra una giovane musicista che suona e balla per strada. La ragazza assomiglia a Ligia in modo inquietante, e questa impressione è rafforzata dai movimenti e dalle azioni delle fanciulle. La scena, come l'incontro sotto il portico, non è tratta del libro, ma prende spunto dalle convenzioni del cinema felliniano<sup>20</sup>.

Mentre Ligia è un personaggio introverso, a volte ingenuo, la ragazza musicista ha l'aria ironica, senza riguardo per le regole tradizionali. Comunica solo attraverso i gesti e la mimica. È lei a scoprire per prima l'incendio di Roma e ad avvertire Ligia. Per proteggerla dal fumo intenso, Ligia le dà un pezzo del proprio scialle verde e così le ragazze si coprono il viso e, prese dal panico, fuggono insieme. Poco dopo Vinicio, che aveva accompagnato Nerone nella sua residenza marittima ad Anzio, arriva a Roma, dove cerca disperatamente Ligia nelle macerie roventi delle case bruciate. Finalmente scopre un corpo esanime che indossa lo scialle verde di Ligia e, per un terribile istante, è sicuro che la sua amata sia perita nel rogo. Poi si accorge che si tratta della giovane musicista, morta nel crollo di un edificio. In questo mondo, non solo le immagini tradizionali ma anche le persone più care non sono facilmente identificabili e, a volte, non sono appunto ciò che sembrano. Questo sentimento rispecchia perfettamente l'atmosfera politica italiana del periodo cui abbiamo accennato sopra.

Mentre la miniserie italiana sembra non confidare nelle nostre capacità di arrivare a conclusioni corrette e decisive, il film polacco del 2001 dà un'impressione ben diversa. I costumi e tutta la messinscena sono generalmente conformi alle ricerche archeologiche, anche nei piccoli dettagli. Il regista Kawalerowicz cerca di far risorgere la Roma di Nerone davanti agli occhi degli spettatori. In contrasto con i peplum hollywoodiani degli anni '50 e '60, anche i quartieri più umili della città sono ricostruiti con cura, ovviamente sulla base degli scavi di Ercolano e Pompei. Questa strategia corrisponde alla scuola cinematografica polacca, influenzata, tra l'altro, da Andrzej Munk e Andrzej Wajda<sup>21</sup>. Kawalerowicz stesso, prima di realizzare

20] Fellini stesso ha più volte espresso una preferenza per temi non tratti da un modello letterario ma scritti esclusivamente per la realizzazione cinematografica: vedi F. FELLINI, *Comments on Film*, Fresno 1988<sup>2</sup>, p. 68.

21] Vedi E. MAZIERSKA, *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, Peter Lang (New Studies in European Cinema, 4), Oxford *et alibi* 2007, p. 64.

*Quo vadis*, ebbe un grande impatto su questo tipo di cinema storico, soprattutto come direttore artistico della società di produzione “Kadr”, uno dei gruppi cinematografici statali che gestì dal 1955 al 2007<sup>22</sup>. La sua tecnica cinematografica fu apprezzata e riconosciuta fin dall’inizio della sua carriera<sup>23</sup>.

In *Quo vadis*, il regista crea una dicotomia marcata tra il lussuoso palazzo di Nerone, in cui dominano il marmo e altri materiali preziosi, e le casette semplici dei meno abbienti, tra cui molti cristiani. In questo dettaglio, e anche in modo più generale, il film si dimostra molto fedele al testo originale del romanzo di Sienkiewicz. Anche se i dialoghi del libro non sono riprodotti parola per parola, il film è abbastanza aderente a questi, tanto da permettere di compararne singole scene.

Soltanto alla fine del film, Kawalerowicz presenta una scena del libro in modo volutamente diverso dal romanzo. Nel libro di Sienkiewicz, l’apostolo Pietro lascia Roma quando la persecuzione dei cristiani si fa sempre più pesante. Sulla Via Appia ha una visione del Cristo che si sta dirigendo verso la città. Stupefatto, Pietro gli pone la domanda eponima del romanzo: *Domine, quo vadis?* (“Signore, dove vai?”). Gesù risponde che, poiché Pietro sta lasciando il suo popolo, egli si sarebbe recato a Roma per essere crocifisso la seconda volta. Imbarazzato, Pietro torna a Roma dove viene arrestato, condannato a morte e crocifisso a testa in giù<sup>24</sup>. Nell’epilogo, Sienkiewicz racconta il suicidio di Nerone e l’arrivo di Galba. L’epilogo suggerisce che fra la morte di Pietro, avvenuta poco dopo l’incendio di Roma, e la fine di Nerone sia trascorso un lasso di tempo, ciò che corrisponde alla cronologia storica<sup>25</sup>. Nel film, però, il suicidio dell’imperatore precede immediatamente la fuga di Pietro: Nerone si uccide perché avvertito della ribellione e dell’imminente arrivo di Galba, che sembra essere stato allarmato dalla crudeltà dell’imperatore verso i cristiani. Rovesciare la cronologia degli eventi storici degli anni 65-68 d.C. crea, inoltre, una sequenza lievemente illogica. Nel film,

22] Per il sistema della produzione cinematografica nella Polonia comunista vedi l’intervista con Andrzej Wajda condotta da Daniel Bickley e Lenny Rubenstein all’inizio degli anni ’80 e pubblicata su “Cinéaste” (A. WAJDA, D. BICKLEY, L. RUBENSTEIN, *Between the permissible and the impermissible. An Interview with Andrzej Wajda*, “Cinéaste”, n. 11, Winter 1980/81, pp. 2-8, 49).

23] La virtuosità tecnica dimostrata da Kawalerowicz è stata notata dai critici anche in altri film, si veda per esempio V. YOUNG, *A Condemned Man Escapes: Five Films on the Subject*, “The Hudson Review”, n. 12, 1959-1960, pp. 561-569, a p. 567 sul film *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (“La vera fine della grande guerra”), girato nel 1957: “Kawalerowicz has not only a gift for compassion ordered by insight, but also a stupendous film technique. The milieu is right, the tonalities are right”.

24] La leggenda è attestata in vari testi paleocristiani dal IV al VI secolo: *Martyrium Petri et Pauli* 6; *Acta Petri et Pauli* 82; Pseudo-Lino 6; in una lettera di sant’Ambrogio (*Epistula* 75a [21]); in Pseudo-Abadia ed Egesippo 3.2.1 e anche nella *Passio Processi et Martiniani* 1.

25] L’incendio che distrusse Roma ebbe luogo dal 19 al 26 luglio del 64, e l’esecuzione dei cristiani come incendiari si svolse probabilmente nel 65. Nerone morì nel 68.

Nerone è presentato come l'avversario principale dei cristiani – è stato lui a firmare il decreto che li condanna a morte ed era lui ad aver bisogno di un capro espiatorio per mettere a tacere le voci che identificavano l'imperatore stesso come incendiario di Roma. Dopo la sua morte e l'imminente arrivo di Galba, la fuga di Pietro sembra stranamente fuori luogo. La soluzione si trova solo nell'ultima immagine del film: quando Pietro torna e, confuso, si dirige lentamente verso Roma, gli spettatori si rendono conto che si sta recando non nella città del I secolo d.C., ma nella Roma contemporanea, con palazzi moderni e automobili nelle strade. Mentre Pietro si allontana dallo spettatore, all'improvviso, si intravede, sullo sfondo, la cupola della basilica di San Pietro. La strada su cui cammina l'apostolo è lievemente elevata e separata dalla città da una piccola ringhiera di legno. Non vediamo tutto il suo percorso, perché gran parte del sentiero a serpentina si trova al di fuori del quadro. Il messaggio però è chiaro: il percorso della storia della chiesa da ultimo condurrà l'apostolo in Vaticano – sede moderna del papa.

In questo modo, il regista polacco ha inserito, nel proprio adattamento cinematografico di uno dei più famosi romanzi polacchi, un omaggio al papa polacco del 2001: Giovanni Paolo II, che fu anche tra gli spettatori della première del film, tenutasi proprio nella Città del Vaticano<sup>26</sup>.

Questa intenzione è stata notata anche da Robert Monte in una recensione pubblicata poco prima della première del film:

The film's premier comes at an important time for Poland. Over the last few decades the country has felt closer to Rome than ever before, through the influence of the Polish Pope John Paul II. Christianity played a significant part in recent years in hastening the collapse of the old Communist regime and the country is now on the brink of joining the European Union, bringing it closer to the West than Russia.<sup>27</sup>

Kawalerowicz, citato da Monte nello stesso articolo (p. 4), lega il film alla politica contemporanea e specialmente ai conflitti sorti dopo il crollo del comunismo nell'Europa dell'est. Il regista osserva in merito al film: “the message it carries and its meaning will, in a clearer and more intense way, become part of the world of today. The world that needs to be more

26] Il legame tra Pietro e Giovanni Paolo nel film è visibile anche in alcuni piccoli dettagli, ad esempio nel momento in cui viene spiegato che Pietro era un rabbino ebreo. Nel libro di Sienkiewicz e nella versione di Hollywood del 1951 era invece Paolo a mantenere forti legami con la propria origine ebraica (nella versione del 1959, dichiara appunto di essere un rabbino). Lo spostamento di questo motivo da Paolo a Pietro nel film di Kawalerowicz è probabilmente dovuto al fatto che Giovanni Paolo enfatizzava le radici ebraiche del cristianesimo: vedi R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 183-184.

27] R. MONTE, *Rome in Poland*, “History Today”, October 2001, pp. 4-5, a p. 4.



humanitarian, which has been recently been made dramatically obvious by the tragedy of Yugoslavia and Chechnya". Anche se Kawalerowicz sottolinea il contributo che il proprio film, auspicabilmente, avrebbe dovuto dare alla formazione dinamica del nuovo mondo, non c'è dubbio che questa speranza si basa, nella particolare realizzazione scelta dal regista, su un'immagine ben chiara del passato e dell'antichità.

Presentare il ritorno dell'apostolo Pietro in questa chiave modernizzante è possibile solo se il percorso storico e, soprattutto, i legami tra l'antichità e il mondo contemporaneo appaiono perfettamente chiari o almeno abbastanza convincenti per non cadere nel ridicolo. In questo caso, il film assume una funzione rassicurante: il ruolo di Pietro nel mondo viene definito e legittimato sulla base della storia del papato che, nel 2001, era tenuto da un pontefice polacco. Tra l'altro, questa visione storica colloca la Polonia nel cuore della storia dell'Europa occidentale, invece che ai suoi margini, e corrisponde a una nozione di sé che il popolo polacco aveva formato decenni prima: da un lato, la Polonia che funge da difensore della cristianità e dell'Europa intera e, dall'altro canto, il popolo polacco che, come un Cristo tra le nazioni, nonostante le varie sofferenze e divisioni del territorio nazionale fra la Prussia, la Russia e l'Austria, ha conservato la propria identità cattolica<sup>28</sup>. Nel periodo post-comunista il rilancio di queste idee poteva senz'altro fornire dei punti di orientamento su cui fondare la nuova identità.

Queste osservazioni, che si basano sulla versione cinematografica, distribuita anche in DVD, sono confermate dalla mini-serie di sei puntate, andata in onda esclusivamente sulla televisione polacca. La versione televisiva è di circa 100 minuti più lunga di quella cinematografica e, al primo sguardo, si pone in termini conservativi verso il romanzo di Sienkiewicz. Per esempio, la durata più lunga è principalmente dovuta alla maggiore estensione, basata sul libro, di scene che si trovano anche nella versione cinematografica. Se ci sono scene nuove, sono tratte dal romanzo (come la conversazione tra Aulo Plauzio e il filosofo Seneca sulla politica di Nerone)<sup>29</sup>. A differenza della mini-serie italiana, quella polacca non introduce nuovi fili di narrazione per aumentare la suspense.

Invece, all'inizio di ogni puntata, offre un breve riassunto visivo di quanto era accaduto prima, con le scene più importanti degli episodi passati. Ma l'innovazione più visibile è un'introduzione che si ripete identica all'inizio di

28] L'idea della Polonia come il Cristo delle nazioni fu sviluppata dal poeta polacco Mickiewicz che fu influenzato dalle idee apocalittiche del filosofo A. Towiański.

29] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, capitolo 5. Generalmente, Sienkiewicz riduce lo stoicismo di Seneca. Per la presentazione di Seneca nel romanzo vedi R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 173-174.

ogni puntata della mini-serie e che, invece, non si trova né nel romanzo, né nella versione cinematografica. Il testo, in voice-over, enfatizza le dimensioni geografiche dell'impero romano:

L'anno 60 della nuova era: l'impero Romano si estende dall'Africa del Nord fino a gran parte della Britannia e comprende il Mediterraneo. I fiumi Danubio e Reno costituiscono le frontiere settentrionali. Dietro di loro, il popolo bellicoso dei Ligi minaccia Roma.

Trent'anni fa Cristo fu crocifisso in Giudea. I cristiani continuano a vivere clandestinamente, ma fanno sempre più proseliti. Il Cesare dell'impero Romano è Nerone, uomo dal carattere crudele e dispotico. Egli è anche vanitoso e chiede rispetto per le sue abilità artistiche. Tra gli amici e consiglieri del Cesare c'è anche Petronio, rinomato scrittore ed esteta, considerato un *arbiter elegantiae*.<sup>30</sup>

La mappa dell'Europa che accompagna l'introduzione e la spiegazione data dalla voce fuori campo suggeriscono una visione chiara e inequivoca della storia: al posto della frammentazione e della conoscenza lacunosa tipica di Fellini e della mini-serie della RAI, qui troviamo il quadro storico intatto. A guardar bene, però, alcuni dettagli della presentazione sono meno storici di quanto non sembri. I Ligi non vivevano, appunto, al di là del Reno e del Danubio, come sostiene il voice-over, ma più o meno sul territorio della Polonia dell'inizio del XX secolo<sup>31</sup>. E certamente, all'epoca di Nerone, non minacciavano l'impero romano, che avrebbe vissuto l'invasione dei barbari ben duecento anni dopo. È proprio per l'allusione al territorio polacco che Sienkiewicz sceglieva il nome di Ligia per la protagonista di *Quo vadis*: il nome crea un legame con la giovane donna cristiana martirizzata nell'arena, legata a un toro feroce. Infatti, nelle vignette dell'epoca, la Polonia divisa tra Prussia, Russia e impero austro-ungarico viene, talvolta, presentata come una persona inerme minacciata dal toro prussiano.

30] “Lata sześćdziesiąte ery nowożytnej: Imperium rzymskie rozciąga się od północnej Afryki, obejmuje kraje basenu morza śródziemnego aż po większą część Brytanii. Północne granice stanowią rzeki Dunaj i Ren, z za których zagrażało rzymowi wojownicze plemię Ligów.

Przed trzydziestu laty w Judei został ukrzyżowany Chrystus. Religia chrześcijańska jest jeszcze w podziemiu, ale zdobywa coraz więcej wyznawców. Cesarzem rzymskiego imperium jest Nero, człowiek okrutny i despotyczny przy tym próżny, żądający uznania dla swoich talentów artystycznych. Do przyjaciół i doradców cesarza należy Petroniusz, znany pisarz i esteta uważany za arbitra elegancji”.

31] Nei tempi di Sienkiewicz, la tribù antica dei Ligi veniva considerata come l'antenata del popolo polacco e si riteneva che non avesse mai cambiato la propria sede: vedi per esempio W. KĘTRZYŃSKI, *Die Lygier. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Westslawen und Germanen*, Leitgeber, Posen 1868, p. 120, il quale sostiene che l'antico nome *Lygii* derivi dalla parola polacca *lęg* (“palude”).

Il film di Kawalerowicz, quindi, anche se molto attento ai dettagli storici degli oggetti di scena, è più interessato a una visione inequivoca e rassicurante del passato che alla correttezza degli eventi storici che presenta. Questa tecnica si osserva meglio nella rappresentazione dell'assassinio di Poppea, la moglie di Nerone, che si trova soltanto nella mini-serie, ma non nella versione cinematografica. Si basa su un breve commento nel romanzo di Sienkiewicz (capitolo 71): "Il grande Trasea fu rovinato dalla sua virtù, molte persone pagarono con la vita la loro origine nobile; perfino Poppea cadde vittima dell'ira improvvisa dell'imperatore"<sup>32</sup>.

Per l'assassinio di Poppea le fonti storiche principali sono tre: Tacito, *Annali* 16.6.1; Svetonio, *Vita di Nerone* 35.3 e Cassio Dione 62.28.1. Tutti e tre concordano che Poppea fu uccisa da un calcio tiratole da Nerone, ma ci sono delle variazioni significative nei dettagli. Tacito sostiene che si trattò di un improvviso, casuale scatto di rabbia che spinse Nerone a toglierle la vita, mentre Svetonio precisa che Poppea aveva criticato l'imperatore, suscitando la sua rabbia. Cassio Dione, invece, rimane indeciso se la morte di Poppea fosse stata intenzionale o meno<sup>33</sup>.

Sienkiewicz, nella sua brevissima allusione, si basa chiaramente su Tacito, quando parla dell'ira improvvisa di Nerone. La mini-serie polacca invece sceglie una rappresentazione diversa, in cui Poppea non viene assassinata da Nerone in persona, ma da due sicari che la accoltellano nel palazzo imperiale. Uno di loro proclama: "per volontà di Cesare devi morire". Nerone osserva l'attacco da dietro una porta, mormorando: "Tu mi hai persuaso a fare tutte queste cose". In questa versione, che non si basa su alcuna fonte letteraria, la morte dell'imperatrice viene presentata come un tipico assassinio politico. Probabilmente gli sceneggiatori si sono ispirati alla giustapposizione della morte di Trasea Peto a quella di Poppea nel romanzo di Sienkiewicz. Secondo le

32] "Wielkiego Trazeasza zgubiła cnota, wielu przyplacilo życiem szlachetne pochodzenie, nawet i Poppea padła ofiarą chwilowego uniesienia cezara."

33] Tacito, *Annali* 16.6.1: *Post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis adflicta est. neque enim venenum crediderim, quamvis quidam scriptores tradant, odio magis quam ex fide: quippe liberorum cupiens et amoris uxoris obnoxius erat* ("Dopo la fine dello spettacolo, Poppea morì per un accesso d'ira di suo marito, che le tirò un calcio anche se era incinta. Non vorrei credere che sia stata avvelenata, anche se alcuni autori lo sostengono, ma lo fanno piuttosto per odio nei confronti di Nerone e non perché sia un'informazione affidabile. Perché Nerone desiderava bambini ed era devoto all'amore della moglie". Svetonio, *Vita di Nerone* 35.3: *Poppaeam duodecimo die post diuortium Octaviae in matrimonium acceptam dilexit unice; et tamen ipsam quoque ictu calcis occidit, quod se ex aurigatione sero reuersum gravida et aegra conuiciis incesserat*. Cassio Dione 62.28.1: *καὶ ἡ Σαβίνα ὑπὸ τοῦ Νέρωνος τότε ἀπέθανε· κούση γὰρ αὐτῇ λάξ, εἴτε ἐκὼν εἴτε καὶ ἄκων, ἐνέθορεν*. ("Anche Sabina morì in questo periodo per colpa di Nerone: balzò su di lei coi piedi, non si sa se intenzionalmente o accidentalmente, quando era incinta").

fonti, Trasea Peto si tolse la vita perché caduto in disgrazia: in quanto aderente allo stoicismo e difensore di valori repubblicani, aveva criticato il monarca<sup>34</sup>. La sua fu, dunque, una morte politica, trattata come *exemplum* di virtù stoica anche molti anni e secoli dopo, e questo poteva dar spunto all'interpretazione politica della morte di Poppea, menzionata da Sienkiewicz insieme a quella di Trasea Peto. L'accusa di Nerone, secondo cui Poppea l'aveva spinto "a fare tutte queste cose", si riferisce ovviamente, nel contesto della mini-serie, alla persecuzione e al massacro dei cristiani, che storicamente non aveva a che fare né con la morte di Trasea, né con quella di Poppea<sup>35</sup>. Nella mini-serie polacca, invece, l'assassinio di Poppea assume un carattere espiatorio: sembra che Nerone si sbarazzi della moglie per poi addossare su di lei la colpa del massacro dei cristiani. Il romanzo, infatti, aveva dipinto Poppea come la mente dietro la loro persecuzione. In una scena che non viene ripresa in nessuna versione cinematografica, Chilone Chilonide, Poppea e due rabbini persuadono Nerone che i cristiani siano i veri nemici della razza umana e che siano loro a volere la distruzione di Roma. Non ci sono prove che ci fosse Poppea dietro la condanna dei cristiani – sembra piuttosto che Sienkiewicz si sia orientato verso la teoria del complotto avanzata da Ernest Renan nel suo libro *L'Antéchrist*. Ma per i film su *Quo vadis*, questa immagine di Poppea quadrava benissimo con lo stereotipo della 'regina cattiva', noto dalle favole e anche dai vari *peplum*, da Cleopatra a Messalina e Teodora. La vigliaccheria di Nerone che si lava le mani della morte dei cristiani, commettendo un altro assassinio, lo caratterizza come nemico e avversario acerrimo di san Pietro, che in seguito sacrificherà la propria vita per non lasciare il popolo cristiano.

In conclusione, le due mini-serie su *Quo vadis*, diversissime all'apparenza, nella sceneggiatura e negli oggetti di scena, nonché nel modo di narrare

34] Vedi il ritratto famoso di Trasea fornito da Tacito, *Annali* 13.49, e Cassio Dione 62.15. L'opposizione tra Trasea e Nerone è discussa per esempio da F. GALTIER, *L'opposition symbolique des figures de Néron et Thrasea Paetus («Annales» XVI, 21–35)*, in: *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne: institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle*, a cura di J.-M. CROISILLE, Y. PERRIN, Latomus (Collection Latomus, 268), Bruxelles 2002, pp. 312-321. Per un'analisi di tutte e cinque i brani in cui appare Trasea negli *Annali* si veda O. DEVILLIERS, *Le rôle des passages relatifs à Thrasea Paetus dans les «Annales» de Tacite*, in: *Neronia VI*, op. cit., pp. 296-311.

35] In Sienkiewicz, la motivazione degli ebrei è il timore della nuova religione rivale. Ernest Renan sosteneva che gli attori ebrei presenti alla corte di Nerone (specialmente Alituro, si veda Flavio Giuseppe, *Vita* 4) avessero influenzato l'imperatrice. Le fonti storiche invece non danno alcun indizio che gli ebrei fossero coinvolti nella persecuzione dei cristiani, cfr. R. SCODEL, A. BETTENWORTH, op. cit., pp. 181-182 con bibliografia. Da una lettera di H. Sienkiewicz a Kozakiewicz del 28 marzo 1901 risulta che Sienkiewicz conosceva il libro di Renan e lo usava come punto di riferimento. La lettera fu pubblicata sul giornale "Le Figaro" del 7 maggio 1901, si veda la citazione in M. KOSKO, "Quo vadis". *Un best-seller 1900*, J. Corti, Paris 1960, p. 68.

la loro storia, sono comunque legate dal fatto che entrambe seguono un programma ben preciso, senza ammetterlo apertamente. Tutte e due commentano gli eventi contemporanei e, tutte e due, sviluppano delle strategie per offrire ai loro spettatori una visione rassicurante su un mondo diventato sempre più complesso, a causa dei turbamenti politici cui assistono<sup>36</sup>. La mini-serie italiana enfatizza il problema delle nostre conoscenze limitate, attraverso i costumi equivoci e i ragionamenti di Vinicio che, anche se sembrano perfettamente logici, spesso non arrivano a conclusioni giuste. Allo stesso tempo, proprio l'aspetto a volte bizzarro della scenografia fornisce un elemento familiare: lo spettatore italiano individuerà subito le allusioni al cinema di Fellini, che offrono la possibilità di identificarsi con il modo in cui il mondo antico è visualizzato sullo schermo.

La mini-serie polacca invece offre una visione tradizionale del mondo antico, suggerendo che i costumi e tutti gli oggetti siano realizzati con la massima autenticità e accuratezza. Questa scelta artistica – insieme al commento rassicurante all'inizio delle puntate televisive – rispecchia il messaggio dell'ultima scena del film: la storia, anche se per il momento inquietante e turbolenta, segue una rotta ben precisa che possiamo individuare e, in qualche modo, controllare attraverso l'intelletto. Tutto sommato, le due versioni del *Quo vadis* discusse in questo saggio sono unite nel tentativo di interpretare il mondo contemporaneo dei loro Paesi attraverso un argomento storico-letterario. Per tutte e due è fondamentale l'atteggiamento verso la conoscenza: che cosa possiamo sapere; quanto sono affidabili i ragionamenti che siamo soliti fare? La versione italiana del 1985, girata in un periodo di violenti intrighi politici, al primo sguardo sembra più pessimista. A uno sguardo più attento, le singole scene, anche se sono a volte difficili da decifrare, in realtà non sono altro che la continuazione di un patrimonio che include uno dei più grandi artisti italiani. La versione polacca si dimostra più fiduciosa, con un percorso storico abbastanza regolare, spiegato da una voce autorevole e che si conclude con la visione del momento culminante della chiesa cattolica polacca contemporanea – il papato di Giovanni Paolo II. Un'analisi più dettagliata rivela, però, che non tutti i requisiti di questa interpretazione hanno una base nella storia antica. Questo risultato ci permette di individuare un nesso tra questi gemelli bicoriali; oltre a proporsi il divertimento degli spettatori, fungono anche da indicatori di ciò che stava a cuore sia agli italiani del 1985, sia ai polacchi del 2001: elaborare gli eventi turbolenti della propria storia, di cui erano stati testimoni.

36] Per i cambiamenti profondi nel sistema della produzione cinematografica polacca dell'epoca si veda A. HELMAN, *The masters are tired*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", n. 42, 2000, pp. 99-111.

## SUMMARY

FRATERNAL TWINS. *QUO VADIS* BY FRANCO ROSSI (1985)  
AND JERZY KAWALEROWICZ (2001)

*This paper deals with the different cuts of Jerzy Kawalerowicz's Quo vadis (2001) which ran in the cinema and on Polish TV and compares them to other ways of making the Quo vadis novel into a film or a TV mini series. The six part TV version is considerably longer than the cinematic version. The additional time is used not for a new plotline or more special effects as in some director's cuts of other films, but for a short intro and for smaller alterations that do not stick out at first glance. This conservative approach is in line with the general faithfulness of the Polish Quo vadis film to the novel. Yet, even these small differences between the film and the TV version are telling for the director's approach to his topic. They become even more significant when compared to the more liberal approach taken by the Italian mini series of 1985 (director: Franco Rossi).*

*The paper addresses the various difficulties encountered by film makers in bringing a complex novel to the screen and discusses the solutions which the Polish and Italian directors of Quo vadis have found for them. It thus pays homage to the centenary of Sienkiewicz's death, but discusses problems that are relevant for the filming of historical novels in general.*

FORTUNA LETTERARIA  
ED EDITORIALE DEL ROMANZO





NON (SOLO) *QUO VADIS*.  
NOTE SULLA RICEZIONE ITALIANA DELLE  
OPERE DI HENRYK SIENKIEWICZ

**H**ENRYK SIENKIEWICZ SICURAMENTE ADEMPIE LE TRE CONDIZIONI NECESSARIE per asserire la ricezione dell'opera di un autore straniero nel polisistema culturale di un dato paese (l'Italia, in questa circostanza): la traduzione, la circolazione e la valutazione critica. Come osservava l'autore di un articolo comparso sul numero 188 del "Dziennik Polski" di Leopoli, nella Penisola "tutto quello che Sienkiewicz ha scritto è stato trovato e tradotto, anche le cose giovanili e quelle più deboli"<sup>1</sup>. In Italia le opere di Sienkiewicz sono state effettivamente tradotte quasi nella loro totalità: in un caso, la traduzione della novella *We mgle* (1908: *Nella nebbia*, C. Agosti Garosci, in: *Bartek il vincitore*, 1955) risulta essere l'unica, oltre a quella in ceco del 1938; in un altro caso, quello del racconto *Płomyk (Piccola fiamma)*, A. Frankenstein, in: *Due prati*, 1910), la traduzione italiana compare accanto a quelle ceca (1902) e russa (1908). Non risultano tradotte in italiano soltanto le *Listy z podróży do Ameryki* [Lettere dal viaggio in America], se si fa eccezione per la *Lettera da Londra*, comparsa a cura di M. Rygier in "Roma Letteraria" (1900), *Walka byków* [Corrida] del 1889, le *Listy z Afryki* [Lettere dall'Africa] (1891), *Wesele* [Le nozze] del 1908 e – per strano che possa sembrare – proprio quel romanzo citato da Giovanni Maver nel suo saggio su *Henryk Sienkiewicz*

1] "[w]szystko, co tylko Sienkiewicz napisał, został wydobyty, przetłumaczonym, nawet rzeczy z czasów młodości, rzeczy słabsze [...]" . *Sienkiewicz we Włoszech*, "Dziennik Polski", n. 288, 1900, p. 1.

per il fatto che termina con la visione della cupola di San Pietro, *Legiony*, [Le legioni] che però a suo tempo era stato tradotto soltanto in croato, ceco, tedesco e russo<sup>2</sup>.

D'altra parte non si può affermare che l'intera opera di Sienkiewicz sia stata compiutamente e omogeneamente recepita in Italia, dal momento che sono i numeri stessi delle traduzioni a contraddire un simile assunto. Se stiamo ai dati forniti dal *Nowy Korbut* dedicato allo scrittore<sup>3</sup>, le traduzioni italiane di *Quo vadis* sarebbero cinquantaquattro, di cui una inedita, anche se probabilmente in alcuni casi si tratta di ripubblicazioni di una stessa traduzione. A tutt'oggi, il numero complessivo di edizioni del romanzo è di duecentoottantasei<sup>4</sup>. Il secondo titolo di Sienkiewicz più pubblicato in Italia è *W pustyni i w puszczy* (*Per deserti e per foreste*), tradotto sei volte (ma soltanto due, presumibilmente, sono le traduzioni dal polacco) per un totale di ventuno edizioni, mentre *Ogniem i mieczem* (*Col ferro e col fuoco*), può vantare cinque traduzioni, ma solo diciassette edizioni. Sarebbe sbagliato quindi ritenere che Sienkiewicz in Italia sia stato percepito da editori, pubblico e critica esclusivamente nella veste dell'autore di *Quo vadis*: i dati delle edizioni segnalano come nel corso di centotrenta anni l'accezione in cui più frequentemente è stato recepito è quella di autore di opere per la gioventù, *Quo vadis?* e *Per deserti e per foreste*, non a caso accoppiate in una fortunata edizione UTET.

La presenza di *Quo vadis* nel polisistema culturale italiano non è confrontabile con quella di nessun'altra opera della letteratura polacca, come attestano due adattamenti cinematografici (quello di Enrico Guazzoni del 1913 e quello di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby del 1924), uno televisivo (di Franco Rossi, 1985), le numerose messe in scena teatrali, i rifacimenti, le parodie, le cartoline con le 'scultografie' di Domenico Mastroianni e le infinite altre derivazioni nel campo della

2] Cfr. G. MAVER, *Henryk Sienkiewicz*, in: H. SIENKIEWICZ, *Premio Nobel 1905. Opere: Quo vadis? Per deserti e per foreste*, UTET, Torino 1964, pp. IX-XXXII.

3] *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Henryk Sienkiewicz*, opracował zespół pod kierunkiem D. ŚWIERCZYŃSKIEJ, IBL Wydawnictwo, Warszawa 2015.

4] Per una disamina dei motivi del successo italiano di *Quo vadis* rimando ai fondamentali studi di L. MARINELLI: "Quo vadis?" *Traducibilità e tradimento*, "Europa Orientalis", n. 3, 1984, pp. 131-146; *Sulla fortuna di Sienkiewicz in Italia e in Russia. Appunti per una tipologia della recezione*, in: *Polonia, Italia e culture slave. Aspetti comparati tra storia e contemporaneità*, a cura di L. MARINELLI, M. PIACENTINI, K. ŻABOKLICKI, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi, Varsavia-Roma 1997, pp. 162-173; *Dwuznaczność Quo vadis?*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, a cura di J. AKSER con la collaborazione di M. BOKSZCZANIN, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa 2002, pp. 201-213; *Sull'ambiguità di Quo vadis?* in: *Slavica et alia. Per Antonio Maria Raffò*, a cura di A. CECCHERELLI, C. DIDDI, D. GHENO, Editrice Giuntina, Firenze 2007, pp. 317-335.

cultura di massa<sup>5</sup>. Lo stesso squilibrio che in campo editoriale intercorre tra *Quo vadis* e quelli che in Italia furono considerati come romanzi d'avventura – *Per deserti e per foreste* e *Col ferro e col fuoco* – dal punto di vista della ricezione critica vede il “racconto storico dei tempi di Nerone” contrapporsi al “romanzo psicologico” *Bez dogmatu* (*Senza dogma*). Nel corso di venti anni, tra il 1896 e il 1916, a fronte di venticinque tra articoli, saggi e recensioni di un certo livello dedicati a *Quo vadis*, *Senza dogma* ne può annoverare solo cinque.

La critica italiana si è resa conto quasi fin da subito dei rischi insiti nel trattare le opere di Sienkiewicz giunte alla conoscenza del pubblico solamente dopo l'enorme successo riscosso da *Quo vadis*. Come scriveva sulla “Rivista politica e letteraria” l'autore di una recensione di *Rodzina Polanieckich* (*La famiglia Polaniecki*), quando ne venne annunciata l'uscita

molti credertero all'apparizione di un secondo *Quo vadis*?. Giudizio pericoloso sempre e ingiusto; pericoloso, perché può indurre la moltitudine dei lettori a lasciarsi trascinare da un entusiasmo personale che non ammetta la discussione sopra un autore favorito – accomunando così [...] l'ottimo e il semplicemente buono. Ingiusto, perché non si ha il diritto di rinfacciare eternamente a uno scrittore il capolavoro che gli è riuscito, per trarne argomento a deprezzare quello che è venuto dopo.<sup>6</sup>

Il problema consisteva proprio nel fatto che ciò che in Italia era “venuto dopo” *Quo vadis*, nella successione cronologica delle opere di Sienkiewicz era “venuto prima”, e di questo pochissimi – tra critici e lettori – sembravano rendersi conto.

Gli esordi editoriali di Sienkiewicz nel nostro paese sono avvenuti sotto gli auspici di Angelo De Gubernatis, che nel 1884 pubblicava sulla sua “Revue internationale” *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* in traduzione francese, come *Michelin. Nouvelle polonaise*. Può valer la pena ricordare come l'operazione avesse visto la più decisa contrarietà di Władysław

5] Si veda a questo proposito, oltre agli studi di L. Marinelli, anche *Quo vadis? Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa*, a cura di M. WOŹNIAK, K. BIERNACKA-LICZNAR, Ponte Sisto, Roma 2016.

6] mb, recensione a: *La famiglia Polanieszky* di Enrico Synkiewicz [sic!], “Bollettino bibliografico della Rivista politica e letteraria”, 13 gennaio 1900, p. 1. Ovviamente, le paure di Sienkiewicz riguardo all'accoglienza di un romanzo come *Bez dogmatu* avevano un carattere ben diverso: Julian Krzyżanowski, in *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, citava una lettera dello scrittore a Jadwiga Janczewska a proposito di *W pętach*, il primo abbozzo del romanzo, dove esprimeva il timore che il pubblico polacco si aspettasse un qualche “Jeremi o Czarniecki moderno”, trovando al suo posto “un pezzo di anima complessa, malata, ma vera”. Cfr. J. KRZYŻANOWSKI, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, PIW, Warszawa 1976, p. 285.

Mickiewicz, allorché aveva saputo che Teofil Lenartowicz aveva procurato al direttore della rivista la traduzione anonima di un testo già a suo tempo tradotto da sua sorella, Maria Gorecka, la figlia maggiore di Adam Mickiewicz, per il “Contemporain”. Non a torto, Władysław Mickiewicz osservava come – se De Gubernatis avesse pubblicato questa nuova traduzione francese del racconto di Sienkiewicz – avrebbe dato l’impressione “que la “Revue Internationale” offre seulement ce que le “Contemporain” avait donné avant elle”<sup>7</sup>. Due anni dopo, Domenico Ciampoli pubblicava sul “Fanfulla della domenica” la traduzione di *Janko muzykant* e nel 1891 – sulla “Rassegna della letteratura italiana e straniera” – di *Latarnik (Il guardiano del faro)*. Ciampoli era stato anche il primo a tradurre un romanzo di Sienkiewicz, *Hania*, e a pubblicarlo nel 1895<sup>8</sup>. Sulla “Rivista politica e letteraria” tra il 1898 e il 1899, prima che sul “Corriere di Napoli” uscisse *Quo vadis*, Ciampoli pubblicò *Oltre il mistero*, la sua traduzione di *Bez dogmatu*.

Fin dall’apparire della traduzione di Federigo Verdinois, la critica italiana ebbe difficoltà a trovare una precisa collocazione genologica per *Quo vadis*. Ciampoli, infatti, preferiva parlare di “racconto storico dell’epoca neroniana” piuttosto che di “romanzo”, ma al contempo riportava la posizione di Antoni Wodziński per cui sarebbe stato più opportuno parlare di “romanzo cristiano”<sup>9</sup>, mentre Paolo Arcari non avrebbe esitato a ravvisarvi un’“apologia assoluta, entusiastica, commovente della dottrina e della chiesa di Cristo”<sup>10</sup>. Per Mario Giobbe, l’autore della prefazione alla prima edizione in volume, era evidente come Sienkiewicz, da “barbaro familiare” con gli “splendori della pompa imperiale”, avesse evitato il rischio di un indulgere compiaciuto ed estetizzante sui gusti della decadenza imperiale<sup>11</sup>. Giobbe definiva Sienkiewicz “un patrizio che fa gli onori di casa”, non certo “un cicerone che informi ampollosamente delle rarità di un museo”<sup>12</sup>. D’altra parte, che il romanzo corresse realmente il pericolo di essere considerato alla

7] Lettera di Władysław Mickiewicz ad Angelo De Gubernatis, datata Parigi 19 febbraio 1884, mscr. in: Fondo Angelo De Gubernatis, cass. 87, n. 17, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze. Cfr. S. ALOE, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell’epistolario di un pioniere 1865-1913*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2000.

8] Cfr. D. CIAMPOLI, *Saggi critici di letterature straniere*, Carabba, Lanciano 1904, pp. 363-364.

9] *Ibi*, p. 381.

10] P. ARCARI, *Alle soglie del secolo. Problemi di anime e d’arte*, prefazione di padre G. SEMERIA, Libreria Editrice Nazionale, Milano 1902, p. 156.

11] M. GIOBBE, *Prefazione* a H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, Detken & Rocholl, Napoli 1899, p. VIII.

12] Quella di Giobbe è stata, paradossalmente, una delle voci più ferme nel negare ogni possibile valore apologetico del romanzo, che per lui rimaneva, prima ancora che un omaggio alla “nobiltà, la maestà, la magnificenza della mole romana”, un esempio di adempimento al “compito sociale dello scrittore, senza però usurpare l’ufficio del moralista, del predicatore e del pedagogo”. *Ibi*, p. XII.

stregua di un testo apologetico, ben lo sapeva lo stesso traduttore, Federigo Verdinois, che si era visto rifiutare la pubblicazione sulle pagine del “Mattino” di Napoli non appena Matilde Serao aveva sentito nominare san Pietro e san Paolo: “Ah, ah, ah! – e la Serao die’ in una delle sue risate squillanti e caratteristiche. – Deve essere divertente davvero! Ah, ah! E credete che il pubblico s’interessi a coteste storie?”<sup>13</sup>.

Tra i recensori del romanzo, il più accanito negatore del suo carattere apologetico fu il gesuita Antonio Pavissich, non tanto colpito dalla circostanza che il libro – “a tergo della copertina” – presentasse “una turpissima nudità”, una Dirce cristiana nel circo di Nerone, o che vi fossero descritti con dovizia di particolari il bagno di Vinicio, le schiave nell’untuario, le orge degli schiavi, il colloquio di Petronio e Crisotemide, “degno di un lupanare”<sup>14</sup>, tutto un “tripudio infernale di carne”, bensì dal fatto che “[i]l quadro del Cristianesimo [...]” non vincessero trionfalmente “quello del paganesimo per efficacia di motivi, vivacità di sentimenti, ampiezza di vedute e splendore di coloritura [...]”<sup>15</sup>. E dopo tutto su questo sembrava esserci un certo consenso se – con buona pace di un Domenico Mantovani che si dichiarava convinto del carattere “integralmente cristiano”<sup>16</sup> del libro – lo stesso Ciampoli osservava come né la genesi, né lo sviluppo, né il fine del libro giustificassero la definizione di “apologétique chrétienne” usata da Wodziński<sup>17</sup>. Se c’era una conclusione che si poteva trarre a proposito del romanzo, affermava Oreste Ferdinando Tencajoli in una conferenza su Sienkiewicz tenuta all’Università di Bergamo nel 1900, era che piaceva in quanto “la Virtù [...] trionfa sul vizio, l’ideale sul materiale, la verità sulla menzogna”. Gli italiani, infatti, “sempre un po’ romantici per tradizione e per costumi” sembravano ormai stomacati da “certi romanzi trascendentali, eccessivamente noiosi e pornografici, a due, a tre personaggi, a base talvolta di simbolici gigli, di rose e di... melagrani”<sup>18</sup>. Nonostante le convinzioni di Tencajoli, a padre Pavissich la scena di “Vinicio che corre nudo con la camicia di Licia sul capo per salvarsi dal fuoco” era apparsa invece “[...] degna del

13] F. VERDINOIS, *Perché tradussi il Quo vadis?*, in: *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. CRAVERI CROCE, Le Monnier, Firenze 1949, p. 250.

14] A. PAVISSICH, *Arte sana e arte morbosa. I due romanzi Quo vadis? e Oltre il mistero di Enrico Sienkiewicz*, conferenza tenuta il 20 febbraio 1900 al Circolo degli studenti di S. Stanislao, Giuseppe Palma, Milano 1900, p. 27.

15] *Ibi*, p. 33.

16] P. ARCARI, *Alle soglie del secolo...*, op. cit., p. 155.

17] D. CIAMPOLI, *Saggi critici...*, op. cit., p. 382.

18] O. F. TENCAJOLI, *Enrico Sienkiewicz, appunti biografico-letterari. Lettura fatta nel R. Ateneo di Bergamo il 6 maggio 1900*, Arturo Fumel, Milano 1900, p. 23. L’allusione, più che trasparente, è ai diversi cicli dei romanzi dannunziani.

*superuomo* italiano nel suo *Dolce grappolo!*<sup>19</sup>. Insomma, proprio a conferma dei timori di Matilde Serao, sembra che una delle funzioni svolte da Henryk Sienkiewicz in Italia sia stata quella di avversario – *malgré soi* – del verismo, del decadentismo o del simbolismo. Il gran merito di *Quo vadis* sarebbe stato infatti quello di aver visto la luce in un'epoca di scetticismo, in cui l'ateismo si accingeva a far conquiste insperate. Come osservava Eugenio Checchi su "Natura e arte", alla base del successo del libro doveva esserci l'atmosfera degli ultimi anni del secolo, quella "irrequietezza degli spiriti, acuita, inasprita da una letteratura o vacua, o corruttrice, o addirittura melensa" bisognosa "[...] che da qualche parte venisse a confortarla o a calmarla un vivido raggio di speranza e di fede"<sup>20</sup>. Scriveva Arduino Colasanti sulla "Rivista politica letteraria" che – nonostante gli "ingegni più forti" della Penisola si sforzassero di seguire l'impulso "di certe correnti e di certe particolari tendenze" – immancabilmente balzava fuori

un'opera d'arte che riaccende la fiducia nell'universalità dello spirito umano, e mostra che gli scrittori veramente grandi, poeti o romanzieri, non sono i decadenti, i simbolici o i veristi, ma tutti coloro i quali [...] hanno un'acuta percezione del problema della vita, scrutano gli abissi del cuore umano, e pure non disperano, ma conservano intatte, e infondono nei lettori, la energia eroica, la speranza e il coraggio.<sup>21</sup>

Checchi su "Natura e arte" sosteneva che il pubblico aveva accettato di buon grado un romanzo innestato su "un concetto ieratico e religioso" proprio in quanto il libro era pervaso dall'"acuto aroma di uno spiritualismo oggi di moda". Sienkiewicz avrebbe cercato di soddisfare le esigenze della coscienza moderna, "a cui i grandi progressi nello smisurato campo scientifico non bastano", pronta a prendere piuttosto la direzione "dell'ignoto ultra sensibile [...], lieta se al dubbio, che lungamente l'afflisce, può sostituire se non la certezza, almeno la probabilità di un bene supremo in cui le sia dato di acquetarsi"<sup>22</sup>.

Abbastanza comprensibilmente, lo stesso schema interpretativo venne impiegato per analizzare il "romanzo psicologico" *Senza dogma*, anche se pochi – tra i critici – sembravano essere consapevoli che si trattasse dell'opera che aveva preceduto il "romanzo sui tempi di Nerone". Soltanto

19] A. PAVISSICH, op. cit., p. 28.

20] E. CHECCHI, *Conversazioni letterarie. Dal De Amicis al Sienkiewicz*, "Natura e arte", n. 5, febbraio 1899, p. 412.

21] A. COLASANTI, *Henryk Sienkiewicz*, "Bollettino bibliografico della Rivista politica e letteraria", 13 gennaio 1900, pp. 74-75.

22] E. CHECCHI, op. cit., p. 412.

Tencajoli si è dimostrato convinto del fatto che fosse proprio al diario di Leon Płoszowski che occorreva far risalire l'inizio di quella "ispirazione mistica" che avrebbe contrassegnato i lavori successivi di Sienkiewicz<sup>23</sup>. A ingenerare l'equivoco probabilmente contribuì lo stesso autore della traduzione italiana, che nella sua introduzione scriveva che il romanzo, "tutto spirante di così fine aura moderna, [...] sembra un contrapposto al *Quo vadis?*"<sup>24</sup>. Alla ricerca di parallelismi tra i due romanzi, i critici italiani non mancavano di far notare come scetticismo, epicureismo e pessimismo facessero di Leon Płoszowski, il protagonista di *Senza dogma*, un moderno Petronio<sup>25</sup>. Paolo Arcari a questo proposito non aveva alcun dubbio: "Leone Płoszowski è – in certo modo – un redivivo Petronio – un pagano del secolo XIX"<sup>26</sup>. Ancora nell'edizione UTET di *Quo vadis?* il curatore – in una nota a piè di pagina – definiva il filosofo Pirrone come "il fondatore della scuola scettica, opposta al dogmatismo", senza peraltro specificare quale<sup>27</sup>. Uno degli equivoci conseguito a una lettura di *Senza dogma* in eccessiva simbiosi con *Quo vadis* sarà quello che lo avrebbe trasformato in "romanzo a tesi religiosa"<sup>28</sup>. Arcari per esempio si diceva convinto che "[...] negarono l'intendimento apologetico del *Quo vadis?* quelli solamente che non hanno fede cristiana", proprio in considerazione del fatto che Sienkiewicz "era arrivato alla critica vigorosa e stritolante dell'ateismo e dello scetticismo moderno nelle pagine fortissime del romanzo *Sans dogme*"<sup>29</sup>. Il critico d'altra parte era costretto ad ammettere che non sempre l'antitesi tra "l'amore pagano

- 23] O.F. TENCAJOLI, *Un romanziere polacco. Enrico Sienkiewicz*, "Gazzetta letteraria", n. 2, 15 gennaio 1900, p. 1.
- 24] D. CIAMPOLI, *Enrico Sienkiewicz*, in: *Oltre il mistero (Bez dogmatu)*, romanzo di Enrico Sienkiewicz, traduzione di Domenico CIAMPOLI con la biografia dell'autore, Fratelli Treves, Milano 1900, p. XIV.
- 25] Ovviamente, le analogie tra i due personaggi si muovevano in direzione opposta. A suo tempo Erwina Groten-Sonecka aveva segnalato come Sienkiewicz avesse fatto indossare a Płoszowski una toga, resuscitandolo nei panni dell'epicureo Petronio. Cfr. E. GROTEN-SONECKA, *Sienkiewicz jeszcze nieznan*, 1949, citata da T. BUJNICKI, *Sienkiewiczowski bohater wśród dzieł sztuki i książek (Płoszowski i Petroniusz)*, in: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, a cura di E. IHNATOWICZ, Instytut Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999, p. 43.
- 26] P. ARCARI, *Senza dogma di Enrico Sienkiewicz. Studio critico*, Tipografia Osservatore Cattolico, Milano 1900, p. 8. Al momento di ristampa del saggio in *Alle soglie del secolo*, l'autore avrebbe specificato che il personaggio è "un *nihiliste delicat, epicuréen intellectuel et raffiné*, per usare una definizione di Paul Bourget". Cfr. P. ARCARI, *Alle soglie del secolo...*, op. cit., p. 181.
- 27] Cfr. H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, in: *Premio Nobel 1905...*, op. cit., p. 5. Nessuno tra i recensori italiani del romanzo è sembrato accorgersi del fatto che l'affermazione di Petronio "Eros ha creato il mondo" (cap. 1, p. 13) altro non fosse che una parafrasi semplificatrice delle riflessioni di Leon Płoszowski a proposito del fatto che Empedocle avesse rivelato all'umanità come Eros abbia "tratto il mondo dal caos": cfr. *Oltre il mistero...*, op. cit., p. 95.
- 28] G. SEMERIA, *Enrico Sienkiewicz*, "Vita e pensiero", 1 gennaio 1917, p. 13.
- 29] P. ARCARI, *Senza dogma...*, op. cit., p. 29.

e sensuale” e “l'affetto cristiano e spirituale” sembrava destinata a uno scioglimento caratterizzato dal trionfo di quest'ultimo, visto che in questo caso Leon Płoszowski avrebbe dovuto convertirsi, almeno in punto di morte, abbracciando il catechismo dogmatico della cristiana Anielka, senza che ciò fosse avvenuto. Era un dato di fatto che *Senza dogma* non si concludesse con una indiscutibile ‘vittoria del bene’, anche se questa sembrava attestata dalla resistenza e dal silenzio della protagonista femminile. In fondo – si consolava Arcari – i martiri cristiani trionfano su Nerone, che si toglie la vita, esattamente come Anielka trionfa su Płoszowski, egli stesso un vinto: “È la credenza nel dogma la forza dell'una, la mancanza del dogma la debolezza dell'altro”<sup>30</sup>. Di ben diverso parere il gesuita padre Pavissich, convinto – non a torto – che l’“ammirazione sterile e romantica nei confronti di chi crede e opera cristianamente non smuove Leone né dal suo scetticismo, né dall'epicureismo né dal pessimismo suo”. Né tantomeno la morte di Anielka sembrava così cristiana quanto avrebbe dovuto, dal momento che nel personaggio “abbiamo [...] caldissimo l'amore, freddissima la manifestazione della fede. In Leone pazzo il primo e zero la seconda”<sup>31</sup>.

Aveva sicuramente ragione uno dei primi recensori di *Oltre il mistero*, Ugo Fleres, quando affermava che “senza lo straordinario successo del «Quo vadis» «Senza dogma» non sarebbe stato tradotto in italiano, e ciò nonostante che il libro abbia pregi rari e che parli a lungo, con sicura competenza, dell'Italia”<sup>32</sup>. Tra i pregi, il recensore elencava i personaggi di secondo piano, e i “quadri di meravigliosa efficacia, in cui si sente la pennellata dal vero, così nella rappresentazione degli ambienti come in quella delle anime”, trovando al contempo che il romanzo fosse gravato da un “vizio d'origine: la narrazione in prima persona”. Questa infatti avrebbe finito col conferire un carattere troppo mediato e indiretto alla rappresentazione dell'intreccio, pur garantendo al lettore la possibilità di intravedere la verità dei personaggi sotto la raffigurazione tendenziosa della voce narrante. Il recensore collocava correttamente il monologo di Leon Płoszowski in una tradizione che comprendeva la *Fiammetta* del Boccaccio, la *Krotkaja* di Dostoevskij e *L'innocente* di D'Annunzio, ma ometteva – curiosamente – quello che da molti è stato considerato come il vero archetipo del romanzo sienkiewicziano<sup>33</sup>, Paul Bourget. La conoscenza di *Le disciple* di Paul

30] P. ARCARI, *Senza dogma...*, op. cit., p. 44.

31] A. PAVISSICH, op. cit., p. 39.

32] U. FLERES, *Oltre il mistero*, “L'Alba”, 22 maggio 1900, p. 1.

33] In una lettera a Jadwiga Janczewska, Sienkiewicz si chiedeva se la critica non lo avrebbe accusato di aver scelto una narrazione autobiografica sotto l'influenza del *Disciple* e affermava di essersi deciso a quel passo ben prima di aver letto il romanzo di Bourget. Cfr. H. Sienkiewicz a Jadwiga



Bourget<sup>34</sup>, infatti, avrebbe potuto confermare Fleres nella sua convinzione che il moltiplicarsi delle narrazioni dirette corrispondesse a un “diminuire della fantasia organatrice, vinta oggi troppo sovente dalla fantasia analitica, dall’attitudine a osservare piuttosto che a rappresentare”<sup>35</sup>. Osservazione quantomeno singolare, se si prende in considerazione che il romanzo in fondo voleva costituire proprio un atto di accusa contro la ‘malattia del secolo’, quella dello scetticismo filosofico, e il nihilismo che ne sarebbe stato la diretta derivazione<sup>36</sup>.

Non deve pertanto sorprendere che l’altra grande questione su cui si è incentrata la ricezione critica italiana di *Senza dogma* sia stata il supposto carattere dannunziano del protagonista. Sebbene fosse probabilmente frutto di un equivoco scaturito dalla successione delle traduzioni in inglese del *Piacere* e di *Without dogma*, l’affermazione di Virginia Crawford, ripresa in un lungo articolo comparso sulla “Nuova Antologia”, a firma “Tristram Shandy”, che voleva essere Leon Płoszowski “una versione slava de’ protagonisti decadenti del D’Annunzio”, riecheggia in molti scritti sul romanzo. Nonostante Ciampoli si fosse affannato a dimostrare che D’Annunzio era “venuto dopo”<sup>37</sup>, Dino Mantovani ricordava come Leon Płoszowski lo avessero “voluto assomigliare a qualche creatura del D’Annunzio”, e come in effetti al personaggio di Sienkiewicz “per essere dannunziano non manca altro infatti che un po’ di enfasi estetica”<sup>38</sup>. Dal canto suo, Arduino Colasanti ravvisava nell’agire di Leon Płoszowski – caratterizzato com’era dalla contraddizione tra pensiero e azione, fra sentimento e intelligenza, tra ideale e realtà – la sua “situazione psicologica” che rimandava direttamente al “super egoismo” di “D’Annunzio, Nietzsche e Raskol’nikov [sic!]”<sup>39</sup>. Maggiore profondità critica

---

Janczewska, 20 ottobre 1889, in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. II, parte seconda. Scelta, redazione e note a cura di M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 1996, pp. 143-144.

- 34] Così per es. O. F. Tencajoli, che sulla “Gazzetta letteraria” annotava come *Senza dogma* fosse “stato assimilato per la finezza della concezione al *Disciple* di Paul Bourget”. Cfr. O. F. TENCAJOLI, *Un romanziere polacco...*, op. cit., p. 1.
- 35] U. FLERES, op. cit.
- 36] Nessuno dei recensori italiani immaginava che in Polonia taluni ritenevano che Sienkiewicz fosse stato costretto a concentrarsi sulla contemporaneità a causa di un presunto divieto – impostogli dalla censura zarista – di occuparsi di tematiche storiche sotto alle quali si sarebbero potute celare allusioni all’attualità politica. In realtà, proprio il fatto che il romanzo storico veniva considerato una sorta di binario morto della produzione narrativa aveva spinto lo scrittore a riallacciarsi a ciò che accadeva in Europa, massime in Francia, dove gli autori trattavano per la maggior parte il fenomeno del decadentismo *fin de siècle*. Cfr. J. KRZYŻANOWSKI, op. cit., p. 287. Si veda anche A. NOFER, *Dwie współczesne powieści Henryka Sienkiewicza*, in: *Z literatury lat 1863-1918...*, parte I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, pp. 201-286.
- 37] D. CIAMPOLI, *Enrico Sienkiewicz*, op. cit., p. XII.
- 38] D. MANTOVANI, op. cit., p. 96.
- 39] A. COLASANTI, op. cit., p. 85.

dimostrava Paolo Arcari, negando che Sienkiewicz provasse nei confronti del suo personaggio le stesse simpatie dimostrate da D'Annunzio nei confronti del protagonista de *L'innocente*: Sienkiewicz, spiegava, in fondo “non è Gabriele D'Annunzio: cioè per lui il sacerdote del bello non vale l'adoratore del vero e del buono: per lui non sarebbe giusto che Lucio vinca e che Silvia Settala – la vittima della *Gioconda* – abbia infrante le belle mani sotto la statua”<sup>40</sup>. A dimostrazione del proprio assunto, Arcari sosteneva che se lo scrittore avesse “avuto lo scopo di rendere simpatico Leone Płoszowski, altre cose avrebbe aggiunto al suo racconto”: ad esempio, non sarebbe stato “così sobrio” l'episodio in cui la bella Laura Davis gli si concede davanti “alla marina incantevole di Pegli”<sup>41</sup>. Arcari ovviamente ignorava che Sienkiewicz sarebbe voluto essere assai più particolareggiato nel descrivere l'andamento di “quei giorni d'amore sensuale, volgare, *bestiale*” ma la sua ninfa Egeria, Jadwiga Janczewska, lo aveva costretto a una rigorosa autocensura<sup>42</sup>.

A fare da *trait-d'union* tra le considerazioni relative al carattere apologetico o dannunziano del romanzo molti dei critici italiani hanno visto la questione della cosiddetta “improductivité slave”. Paolo Arcari, ad esempio, la faceva risalire proprio all'incapacità di Leon Płoszowski di affidarsi senza remore all'idealismo cristiano. Per il critico, il protagonista del romanzo non era “il malato d'una sterilità ereditaria di opere e di affetti, ma il discepolo di una scuola, non il conte polacco, ma l'uomo cosmopolita”, era uno dei “figli del secolo [...] che nascono appunto dal profondo decadentismo morale di questa età nostra, della sua falsa morale, della sua guasta filosofia [...]”<sup>43</sup>. Questo tentativo di universalizzare la “improduttività slava” nella prospettiva della crisi modernista dei fondamenti epistemologici trova sicuramente un suo riscontro negli intenti di Sienkiewicz<sup>44</sup>, ma sappiamo anche come lo scrittore fosse costretto a praticare un'attenta autocensura per ciò che concerneva le cause nazionali della “improductivité slave” nella sua accezione polacca. Da questo punto di vista, meno impegnata nella polemica tutta cattolica contro il modernismo, Virginia Crawford aveva

40] P. ARCARI, *Senza dogma...*, op. cit., p. 34.

41] *Ibi*, pp. 38-39.

42] Si veda la lettera di H. Sienkiewicz a J. Janczewska datata [Zakopane] 29 dicembre 1889, in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, op. cit., p. 183.

43] P. ARCARI, *Senza dogma...*, op. cit., p. 35. Anche Mario Giobbe vedeva nel protagonista di *Senza dogma* la rappresentazione dello scetticismo moderno, impersonato “in un uomo di lucido intelletto, tormentato dalla riflessione e dall'autocritica e sfornito di ogni volontà”. Cfr. M. GIOBBE, op. cit., p. VI.

44] Ha scritto Ewa Kłosowska che *Senza dogma* non è soltanto un romanzo sulle conseguenze derivanti da un'assenza di principi morali, ma soprattutto sul vacillare del paradigma cartesiano al finir del secolo. Cfr. E. KŁOSOWSKA, *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, p. 231.

immediatamente segnalato come lo stesso Sienkiewicz fosse pervaso dal sentimento di quella che chiamava “l'improductivité slave”: “È chiaro allo scrittore quanto al lettore che qualche cosa manca a questo popolo emozionale e inconsequente: e il senso di questa mancanza, che egli stesso teme di condividere, dà un fondo di malinconia a tutti i libri di Sienkiewicz”<sup>45</sup>. Nel 1954 Waław Lednicki avrebbe segnalato la possibilità di leggere il romanzo in una chiave che soltanto alcuni decenni dopo verrà definita come “postcoloniale”: “the author ignores entirely the fact of the presence of Russia, Prussia and Austria in his Poland. It is as he had by a kind of enchantment created a free Poland at the end of the nineteenth century”<sup>46</sup>. Come mai in ambito anglosassone la critica ha rilevato il fatto che il concetto di “improductivité” espresso nel romanzo poteva essere interpretato anche in chiave allegorica, e non così quella italiana? Perché Vincenzo Boccafurni, direttore di “Roma letteraria” poteva affermare che la malattia volitiva chiamata da Leone Ploszowski “sterilità slava”, non sarebbe stata altro che la “sterilità di tutti coloro che come lui cercano il ‘perché’ d’ogni minima azione”<sup>47</sup>? A causa del fatto che Domenico Ciampoli non aveva basato la propria traduzione sul testo originale polacco, bensì su quello della versione

45] V. CRAWFORD, *Studies in Foreign Literatures*, citata da “Tristram Shandy”, *Enrico Sienkiewicz*, “Nuova antologia”, n. LXXXIII, fasc. 665, 1 settembre 1899, pp. 86-103: p. 99.

46] W. LEDNICKI, *Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenew and Sienkiewicz*, Martinus Nijhoff, the Hague 1956, p. 244. Riferendosi allo studio di Agata Tuszyńska sull’assenza di russi nella Varsavia di *Lalka*, Dariusz Skórczewski osserva come l’ignorare la presenza del colonizzatore attraverso la costruzione fittizia di uno sfondo ‘derussizzato’ sia un procedimento narrativo che offre ampi spunti per una lettura del capolavoro di Prus in chiave postcoloniale. Cfr. D. SKÓRCZEWSKI, *Retoryka pominięcia i przemilczenia, a prawda literatury: o postkolonialnych implikacjach pewnych praktyk dyskursywnych*, in *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, redazione scientifica di H. GOSK, B. KARWOWSKA, Elipsa, Warszawa 2008, p. 102.

47] V. BOCCAFURNI, *Oltre il mistero*, “Roma Letteraria”, anno VIII, n. 2, 20 gennaio 1900, p. 38. Boccafurni entrava nel dettaglio “della straziante agonia dei suoi personaggi in continua tensione verso una meta irraggiungibile di riposo e di bene, dello scontento di se stessi, degli altri, della propria esistenza, della propria attività inutile, della continua ironia della sorte che mostra il sogno incantevole e non dà neppure il conforto di farlo sperare” e spiegava come per il protagonista “tutto, tutto deve crollare, finire, non avere forza né potere innanzi al «destino» che perseguita”, senza però porsi il problema delle origini di un tale stato di cose. Non sorprendentemente, visto che Boccafurni – in tutta la sua recensione di *Oltre il mistero* – dava prova di ritenere Sienkiewicz un autore russo, al pari di Vladimir Korolenko, Ivan Turgenew, Fëdor Dostoevskij o Anton Čechov. Simili convinzioni erano già state espresse dal recensore “Feder” sul “Corriere della Sera”, che nel 1899 informava i lettori del giornale che “questo Slavo [Sienkiewicz] non somiglia molto [...] ai suoi connazionali [sic!]; non ha le note cupe, dolorose e talvolta pazzesche del Dostoevskij”. Cfr. FEDER, “Il Corriere della Sera”, 20-21 novembre 1899, p. 1. Annotava a questo proposito “Tristram Shandy” che “la parola «Slavo» troppo generale, ci ha ingannati”. E questo era accaduto perché “[c]ome molto giustamente dice Miss Crawford, giudichiamo troppo leggermente quando si tratta di uno scrittore straniero”. Cfr. TRISTRAM SHANDY, op. cit., op. cit., p. 98.

francese, pesantemente tagliata, di Antoni Wodziński<sup>48</sup>. In *Oltre il mistero* manca, oltre al carico semantico del titolo originale, proprio il nucleo esistenziale (e politico) della “improductivité slave”: il senso di sradicamento di Leon Płoszowski, il suo dibattersi tra una realtà che non è sua – quella di Roma – e una realtà a cui appartiene – la Polonia – ma su cui non è in grado di incidere<sup>49</sup>. Lo scetticismo di Leon Płoszowski non è solo e totalmente “malattia del secolo”, una conseguenza del sopravvento delle facoltà analitiche su quelle sintetiche a causa del vacillare delle prospettive epistemologiche (dice Leon Płoszowski che la filosofia gli ha insegnato esclusivamente il dubbio), non è semplice oblomovismo, rinuncia ad agire per la consapevolezza del carattere ‘importato’ della cultura dominante (rappresentata dall’amico tedesco del protagonista eponimo del romanzo di Ivan Aleksandrovič Gončarov, Štoltz), ma è la diretta conseguenza della sua personale situazione di esponente delle *élites* sociali e culturali di un paese colonizzato, a cui è preclusa ogni forma di azione positiva che non si configuri come collaborazione con l’egemone (e, in questo senso, è stato notato da Julian Krzyżanowski che la figura di Kromicki – lo speculatore che fa affari con le forniture all’esercito zarista – non è altro che una satira corrosiva del positivista Stanisław Wokulski, il protagonista maschile di *Lalka* [La bambola] di Bolesław Prus)<sup>50</sup>. È paradigmatica da questo punto

48] Sienkiewicz si rendeva conto della difficoltà di pubblicare in Francia – da autore poco conosciuto – romanzi troppo ponderosi, ma ciò nonostante rimpiangeva che *Senza dogma* non fosse stato tradotto per intero. Cfr. la lettera ad Antoni Wodziński, datata Zakopane, 18 settembre 1892, in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. V, parte seconda, a cura di M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 2009, p. 342.

49] Le traduzioni italiane di *Bez dogmatu* sono tre. Anche *Nell’ignoto*, traduzione successiva a quella di Ciampoli e uscita anonima per Salani di Firenze (1900), si basa sul testo di *Sans dogme*, pubblicato nel 1895. Soltanto Verdinois eseguirà nel 1919 una traduzione integrale del testo originale (*Senza dogma* di Enrico Sienkiewicz, traduzione di F. VERDINOIS, Lanciano, Carabba Editore, 3 voll.). La critica non sembra essersi mai accorta del fatto che le prime due traduzioni del romanzo, come attestano non solo i tagli redazionali, ma anche errori di comprensione del testo e oscuri gallicismi come “la sonata di Beethoven in ut diesis minore”, fossero state condotte su quella francese di Wodziński. Cfr. E. SIENKIEWICZ, *Oltre il mistero*, op. cit., p. 215.

50] La dimensione allegorica del romanzo è stata completamente eliminata dalla traduzione di Ciampoli: Krzyżanowski avrebbe spiegato che nella risposta data da Kromicki al riguardo della vendita della proprietà “kresowa” di Głuchów (“Per dirla con precisione: perché diavolo hai venduto quella disgraziata tenuta di Głuchów? – Per ingraziarmi qualcuno da cui sarebbe dipeso tutto il mio futuro patrimonio e pertanto anche tutto il mio destino. Quando non c’è scelta, si fa quel che si deve, no? E poi me l’hanno pagata bene” [“Właściwie mówiąc, po coś ty ten niešťśliwy Głuchów sprzedawał? – Bom sobie mógł tym ująć kogoś, od kogo cały mój przyszły majątek, zatem cały los zależy. Jak się nie ma wyboru, to się robi to, co się musi – co? Oprócz tego zapłacono mi dobrze”]) il pubblico polacco avrebbe immediatamente compreso che Kromicki aveva dovuto vendere a un funzionario russo, rendendosi così un traditore della causa nazionale. Dal 1864, infatti, nei *gubernija* occidentali dell’Impero, ai polacchi era stato fatto divieto di acquistare proprietà fondiarie. La mancanza di questo – e di altri, analoghi, passi

di vista l'indecisione dimostrata da Leon Płoszowski al riguardo della destinazione ultima (italiana o polacca) delle collezioni antiquarie raccolte dal padre a Roma, segno di quello che oggi definiremmo un 'trauma' coloniale, dove l'Italia svolgerebbe un ruolo di egemone sostitutivo<sup>51</sup>. Nella traduzione manca completamente l'episodio che ci permette di comprendere meglio il carattere polacco e coloniale della sedicente "improduttività slava". Płoszowski avendo deciso di affidare a uno scultore polacco, Łukomski, la realizzazione di un ritratto del padre, si reca con lui a visitare i Musei Capitolini: la visione del *Galata morente* e la scoperta del suo "volto slavo" provocano nel protagonista l'agnizione del proprio status di *déraciné*, di esule spirituale. La stessa condizione che traspare nella sua costante subordinazione della valutazione estetica a un'anamnesi spirituale del bello: per Leon Płoszowski sono belle soltanto la malinconica pianura sarmatica, e l'integerrima donna polacca. Ben lungi dall'essere un esteta decadente alla Andrea Sperelli, Płoszowski è un inguaribile romantico, ma non certo per scelta: è lui stesso ad ammettere che alla sua classe sociale – nelle condizioni di assoggettamento coloniale – non è concesso altro che incentrare sulla donna e sull'amore la propria intera esistenza: "Prima ci salvavano la vita e i rapporti sociali, perché ci richiedevano gesti concreti e di fatto ce li imponevano [...]. Di tutto ciò di cui si compone la vita, ci è rimasta soltanto la donna"<sup>52</sup>. D'altra parte, che possibilità aveva di incidere effettivamente sul pubblico dell'Italia umbertina un eroe romantico? Non più di quanto ne avesse un romanzo storico concepito "per imbaldanzire i cuori". Ritengo si possa parlare di vera e propria assenza della *Trylogia* nel panorama della circolazione italiana dei testi culturali, con una sola – significativa eccezione: l'adattamento cinematografico di *Col ferro e col fuoco* a opera di Fernando Cerchio (Italia, 1962), un *peplum* peraltro assai mediocre. Al di là delle celebrazioni di circostanza la critica italiana, specie

---

del libro – avrebbe finito con l'impedire al lettore di comprendere le specifiche radici polacche del fenomeno della "improductivité slave" a cui erano condannati tanto lo scettico, decadente, romantico Leon Płoszowski quanto il positivista, 'organicista' Kromicki. Cfr. H. SIENKIEWICZ, *Bez dogmatu*, introduzione e cura di T. BUJNICKI, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005, p. 404; J. KRZYŻANOWSKI, op. cit., p. 295.

- 51] Uso volutamente l'equivalente italiano del termine *hegemon zastępczy* elaborato da Ewa Thompson per indicare il ruolo giocato dalle culture dei paesi occidentali (anglosassone e francese) in un contesto dove all'egemone coloniale (l'impero zarista) i colonizzati non intendevano riconoscere alcuna superiorità in fatto di sviluppo economico, sociale, civile, spirituale. Cfr. E. THOMPSON, *Said a sprawa polska. Przeciwno kulturowej bezsilności peryferii*, "Europa. Tygodnik idei", 29 giugno 2005, pp. 11-13.
- 52] "Dawniej życie i stosunki społeczne przynosiły nam ratunek, bo żądały od nas czynów i poniekąd zmuszały nas do nich. [...] Ze wszystkiego, z czego składa się życie, pozostała nam tylko kobieta [...]" H. SIENKIEWICZ, *Bez dogmatu*, op. cit., p. 351.

quella più avvertita, sembrava non essere ignara del carattere anacronistico di una narrativa alla Walter Scott quando già Alessandro Manzoni – annotava Ciampoli – aveva espresso tutte le sue perplessità su quella “mescolanza del vero e dell’immaginario che produce un genere ibrido, incapace di appagare appieno né il raziocinio, né l’immaginazione”<sup>53</sup>. Ciampoli riconosceva i difetti di romanzi affollati da “eroi [...] troppo eroici, [...] cuori troppo ardenti, [una] creazione troppo prodigiosa”, ma sottolineava pure come Sienkiewicz non avesse mai fatto “opera di erudizione e di decorazione”, evitando di far “muovere i suoi personaggi come personaggi di museo galvanizzati”, cercando di dare “de’ tempi l’immagine vivente e la psicologia passionata”<sup>54</sup>. Dino Mantovani segnalava i possibili motivi di uno scarso successo della trilogia sienkiewicziana presso il pubblico di casa: *Col ferro e col fuoco* si presentava come una “canzone di gesta polacca, una rapsodia eroica slava”, non avendo del romanzo che la forma in prosa. Sienkiewicz sembrava aver realizzato “quella immensa sonante epopea” vagheggiata dal Carducci, dove il colore poetico era quello della leggenda popolare, incentrato su “una serie di colossali composizioni decorative, di quadri [...] estranei alla vita del nostro spirito”. Leggendo il romanzo, il critico aveva ricevuto l’impressione “di starsene in un museo storico dove armi, vesti, arnesi hanno dismesso il loro valore d’uso, hanno perso il senso della loro potenza”<sup>55</sup>. Mantovani era consapevole di appartenere a un pubblico che si era pur sempre messo alle spalle Massimo D’Azeglio e Domenico Guerrazzi: “Tutto quel sangue ci soffoca, tutto quel fuoco non ci scalda [...]”, annotava preoccupato, aggiungendo: “Noi siamo troppo piccini e pacifici: romanzi di codesto genere son troppo forti per noi, che ci contentiamo, nei libri e su le scene, di amori malsani e di analisi corrosiva”<sup>56</sup>. Nemmeno il giudizio della critica specialistica fu troppo benevolo, se Giovanni Maver – nelle sue *Impressioni e commenti* del 1927 – anticipava di qualche anno le parole di Witold Gombrowicz, segnalando come durante la lettura della *Trylogia*

53] D. CIAMPOLI, *Saggi critici...*, op. cit., p. 376.

54] *Ibi*, pp. 378.

55] Aleksander Koltoński in un suo ricordo di Sienkiewicz pur attribuendo al “romanticismo sincero” e a una “fantasia fresca che non tollera nessuna ripetizione” il successo della trilogia “non solo in patria [...] ma anche all’estero”, ammetteva anche che “[b]isogna però essere polacco per comprendere tutta la grandiosità, tutta la bellezza di quest’opera”, essendo l’espressione “[...] del più puro e del più nobile sentimento patriottico”. Cfr. A. KOLTOŃSKI, *Enrico Sienkiewicz*, “Emporium, Rivista mensile illustrata d’arte, letteratura scienze e varietà”, vol. XLV, n. 265, gennaio 1917, p. 124.

56] D. MANTOVANI, *Letteratura contemporanea*, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Torino-Roma 1903, p. 93.

[di] tanto in tanto sentivamo un po' vagamente che, accalorandoci in tale maniera per le avventure romanzesche dei protagonisti e dei loro satelliti, noi indulgevamo all'elemento infantile del nostro animo e della nostra fantasia; ma questo nostro diventare piccini dinnanzi a una forza potentemente evocatrice non ci umiliava, anzi ci rendeva soddisfatti, felici.

E ancora Maver parlava di “effetti a buon mercato”, “monologhi fatti con l'altoparlante”, di un “contrasto sensibile, anche dal punto di vista puramente artistico, tra il vincere quasi continuo e il non meno continuo trovarsi *in articulo mortis*”<sup>57</sup>. Se non mancò chi riservasse alla *Trylogia* un'accoglienza trionfale fu perché – anche in questo caso – si volle opporre Sienkiewicz al verismo, allo psicologismo, al decadentismo. Il solito Tencajoli non si limitava a segnalare, tra le cause del successo della trilogia, il patriottismo “nascosto sotto veste storica”, l'intento pedagogico, la finalità consolatoria, fattori pur sempre decisivi per la fortuna dell'opera presso il pubblico polacco, ma anche la circostanza che “il pubblico attuale è stanco di descrizioni di caratteri bassi e volgari turpemente veristi. Malgrado sia l'epoca dei romanzi sensazionali a base di falsa psicologia, si deve riconoscere che questa trilogia [...] ebbe un incontrastato successo: lascia nel lettore un'impressione di fine godimento intellettuale”<sup>58</sup>. È una conclusione che avrebbe difficilmente trovato concordi Giovanni Maver o Witold Gombrowicz.

Ben diverso è stato invece il successo della ‘robinsonata’ *Per deserti e per foreste* che reintroduceva nel panorama italiano quel romanzo d'avventure che aveva in Salgari il suo più significativo rappresentante, e di cui una delle opere oggi meno ricordate è la *Favorita del Mabdi* (1887), incentrata sulle stesse vicende che avevano fornito a Sienkiewicz l'ispirazione per le avventure di Staś e Nel. Con ogni probabilità il merito va ascritto all'eccellente traduzione di Janina Gromska, ma soprattutto al fatto che si trattasse – come avrebbe scritto Cristina Agosti Garosci – di “una favola avvincente per la ricchezza del disegno, la naturalezza e la vivacità dei caratteri” che presentava tutti i tratti di un'attualizzazione del mito letterario di Robinson Crusoe<sup>59</sup>. Ed è sicuramente degno di nota il fatto che il primo adattamento del libro a strisce disegnate sia comparso nel 1934-1935 col titolo *Dal deserto*

57] G. MAVER, *La “Trilogia”. Impressioni e commenti*, “Rivista di letterature slave”, n. II, 1927, fasc. I, pp. 65-78, poi ristampato in: *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz (1846-1946)*, Libreria dell'800 Editrice, Roma 1946, pp. 101-127 (qui pp. 106, 108, 109). Nel 1964, nella sua introduzione a *Quo vadis?* Maver avrebbe potuto citare le parole di Witold Gombrowicz: “Leggo Sienkiewicz. Lettura irritante!” ecc. ecc. Vedi G. MAVER, *Henryk Sienkiewicz*, op. cit., p. XXX.

58] O. F. TENCAJOLI, *Enrico Sienkiewicz...*, op. cit., p. 21.

59] C. AGOSTI GAROSCI, *Enrico Sienkiewicz scrittore per i fanciulli*, in: *Nel centenario...*, op. cit., p. 174.

*alla jungla* sulle pagine di “L’avventuroso” per la sceneggiatura di Paolo Lorenzini. Tanto più degno di nota in quanto, alla vigilia dell’aggressione dell’Italia fascista all’Etiopia, Collodi nipote, ardente sostenitore di Mussolini, non solo provvedeva a evitare qualsiasi accenno alle simpatie provate dai personaggi di Sienkiewicz per il colonialismo britannico, ma rimuoveva ogni riferimento all’attività missionaria dei due piccoli eroi, nonché – da un testo che ne era profondamente intriso – ogni accento antislamico, che mal si sarebbe conciliato con l’immagine di un Duce ‘spada dell’Islam’. Ed occorre riconoscere all’autore di *Sussi e Biribissi* il merito di aver conferito al suo adattamento un colorito filantropico ben lontano dagli eccessi razzisti del testo originale, ripresi – anche se in modo non sistematico – dal secondo caso di traduzione intersemiotica del testo, quel *W pustyni i w puszczy w obrazkach* pubblicato a Curitiba, in Brasile, nel 1954, a cura della casa editrice “Bóg i Ojczyzna”. Viene da chiedersi se una qualche memoria delle strisce pubblicate su “L’avventuroso” non abbia contribuito a far sì che nel 1974 la giuria del – peraltro semiconosciuto – premio “Oscar Italia” tributasse la vittoria al primo adattamento cinematografico del romanzo, il kolossal diretto da Władysław Ślesicki l’anno precedente<sup>60</sup>.

SUMMARY

NOT (ONLY) *QUO VADIS*. NOTES ON THE ITALIAN RECEPTION OF HENRYK SIENKIEWICZ’S WORKS

*Henryk Sienkiewicz’s works have been translated into Italian almost in their totality. Still, one could not say that his literary heritage has been fully and completely appreciated in Italy, since only the novel Quo vadis? (1895) met with an unprecedented critical and audience acclaim, attested by 54 translations and 286 editions. The historical novel Ogniem i mieczem (With sword and fire, 1883) and the young adults narrative W pustyni i w puszczy (In deserts and wilderness, 1911) rank second or third according as the number of translations or number of editions is taken into account. Apart from Quo vadis? a major critical treatment was accorded only the psychological novel Bez dogmatu (Without dogma, 1889). Italian critics experienced some difficulties in assessing the genre of the novel Quo vadis?:*

60] Cfr. W. KOT, *W pustyni i w puszczy, prawda i legenda*, Oficyna Wydawnicza G & P, Poznań 2001, pp. 175-176.



*scholar Domenico Ciampoli labelled it as a “historical narrative of Nero’s times”, whereas critics as Paolo Arcari or Domenico Tencajoli conceived it as a “Christian apology”. The first translator of the novel (1899), Federico Verdinois, met with a refusal when he offered his translation to the daily “Il Mattino” because the book could be considered as an apology of the Catholic Church when her relations with the newly born Italian State were non extant. Whereas Jesuit Father Pavissich claimed that the novel could not by any means be regarded as a celebration of Christian ethics, other critics maintained that the Italian public would have appreciated its deep moral values, so thoroughly expunged from Gabriele D’Annunzio’s works. The great success of Quo vadis? turned against a fair critical evaluation of Sienkiewicz’s other works. The psychological novel Bez dogmatu was therefore regarded either as a new piece of religious propaganda or a moralizing pamphlet that once again could be counterposed to D’Annunzio’s unethical narrative. The main character of the novel, Leon Płoszowski, a refined connoisseur of art and a spare time philosopher, was assimilated either to Quo vadis? Petronius Arbiter or D’Annunzio’s decadent characters, since very few among the Italian critics were aware that Bez dogmatu was conceived, written and published well in advance of either Quo vadis?, Il piacere or L’innocente. Oddly enough, few of them either realised that the novel could be seen as indebted to Paul Bourget’s Le disciple. The most astounding feature of the novel was that it offered a reading clue that nowadays could be easily defined as “post-colonial”, but this went completely unnoticed by Italian critics because of the heavy cuts performed by A. Wodziński in his French translation of the novel (Sans dogme, 1895), from which any allusion to the colonised character of late 19th century Poland was removed. Whereas Sienkiewicz’s historical novels, meant to give confidence to the oppressed Polish hearts and minds, could not play a major role in the views of an audience that had not only already read D’Azeglio, Guerrazzi or Manzoni, but had also obtained a full national sovereignty, the Crusoean adventures of Staś and Nel were greatly acclaimed, not only because of their proximity to one of the less known novels by Emilio Salgari (La favorita del Mahdi, 1887), but also because they could be read as an invitation to colonial expansion on the eve of Mussolini’s aggression to Abyssinia. Notwithstanding its colonial undertext, Paolo Lorenzini’s comics adaptation of the book (1934-35) is still noticeable today for its lack of the islamophobic or racist remarks that punctuated some pages of W pustyni i w puszczy.*

SULLA VESTE GRAFICA DELLE EDIZIONI  
ITALIANE DI *QUO VADIS*  
DI HENRYK SIENKIEWICZ  
AD USO DELLA GIOVENTÙ\*

**I**N ITALIA NEL 1898 VENNE PUBBLICATO PER LA PRIMA VOLTA IL ROMANZO DI HENRYK Sienkiewicz *Quo vadis: Racconto storico dei tempi di Nerone*<sup>1</sup>. Il suo carattere universale, il contenuto legato al patrimonio storico italiano e romano fece sì che l'opera abbia avuto uno straordinario successo tra gli editori italiani. Praticamente ogni casa editrice dal Nord al Sud della Penisola voleva avere nel proprio catalogo il romanzo romano di Sienkiewicz. La sua opera piacque ovunque, fu letta, compresa e ammirata da gente di diversa mentalità, di gusti diversi, anche se arrivò ai lettori italiani tramite le traduzioni spesso "frettolose e approssimative, realizzate tramite lingue terze, da versioni non di rado deboli e ridotte"<sup>2</sup>.

Lo scopo del presente saggio è quello di analizzare alcune edizioni italiane di *Quo vadis?* di Sienkiewicz destinate al pubblico giovanile, ed anche lo

---

\* L'articolo è pubblicato nell'ambito del programma di ricerca del Ministero della Scienza e dell'Istruzione Superiore della Repubblica di Polonia "Narodowy Program Rozwoju Humanistyki". Progetto 0136/NPRH4/H2b/83/2016.

- 1] Il romanzo uscì in Polonia a puntate negli anni 1895-1896 sul giornale varsaviano "Gazeta Polska", con qualche mese di ritardo sul "Czas" di Cracovia e sullo "Dziennik Poznański". L'edizione a stampa uscì sempre nel 1896 a Cracovia per la casa editrice Gebethner i Wolff. Cfr. T. ŚWIĘTOSŁAWSKA, *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, p. 7.
- 2] Citato da M. WOŹNIAK, "Quo vadis": da caso letterario a fenomeno della cultura di massa. Dove ci ha portato Sienkiewicz, in: "Quo vadis?" Da caso letterario a fenomeno della cultura di massa, a cura di M. WOŹNIAK, K. BIERNACKA-LICZNAR, Ponte Sisto, Roma 2016, p. 7.

sviluppo della loro forma grafica. Lo strumento con cui è stata portata avanti questa indagine è offerto dalla bibliometria. Per appurare la presenza delle edizioni italiane per la gioventù pubblicate nel periodo 1900-1999, sono state consultate prima le raccolte della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e in seguito istituzioni bibliotecarie in Polonia e in Italia<sup>3</sup>. La ricerca ha riguardato anche la politica editoriale degli editori italiani nel periodo esaminato<sup>4</sup>.

#### VARIETÀ DI INTERPRETAZIONI DELL'OPERA *QUO VADIS* OFFERTA DAGLI EDITORI D'EPOCA

Nel momento in cui il romanzo di Sienkiewicz arrivò in Italia, il Paese unito doveva puntare sulla scuola e sui suoi libri per formare il “carattere degli italiani”, per costruire l'identità nazionale dei nuovi cittadini. Gli editori dovevano sfruttare a proprio favore le necessità imposte dall'obiettivo politico e culturale, espresso dal governo, cercando di “istruire il popolo quanto basta, educarlo più che si può”<sup>5</sup>. Gli editori sentivano il bisogno e avevano la volontà di rinnovare il panorama dei libri di testo offerti fin a quel momento ai ragazzi. Non è il nostro caso studiare un quadro della produzione editoriale dell'Italia postunitaria, ma vogliamo sottolineare l'importanza di strategie commerciali volte a massimizzare i profitti degli editori ma anche la loro volontà di creare e rinnovare il mercato dei libri per i giovani italiani.

Il romanzo *Quo vadis* arrivò in Italia nel momento in cui il mercato dei libri per i giovani era già creato, ma non era del tutto formato. Gli editori, attenti osservatori dei ‘fatti letterali’, e come tale viene vista l'opera di Sienkiewicz<sup>6</sup>, si erano subito accorti della ‘traducibilità’ del romanzo dei tempi di Nerone.

3] In Polonia: Biblioteca dei Padri Gesuiti a Gdynia, Biblioteca Ossolineum a Wrocław; in Italia: Biblioteca Centrale Ragazzi a Roma, Biblioteca del Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Padova.

4] Si pensi ad esempio alla pubblicazione di E. MARAZZI, *Libri per diventare italiani. L'editoria per la scuola a Milano nel secondo Ottocento*. FrancoAngeli, Milano 2014. Per quanto riguarda l'importanza della veste grafica nei libri per ragazzi cfr. G. BACCI, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri, figure, dinamiche culturali e visive*, Olschki, Firenze 2009; E. REBELLATO, *La scala d'oro. Libri per ragazzi durante il fascismo*, Unicopli, Torino 2016.

5] L'espressione è di Guido Baccelli, ora in: E. CATARSI, *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 220.

6] L. MARINELLI, *Quo vadis? Traducibilità e tradimento*, “eSamizdat”, n. 3 (II), 2004, pp. 129-139.

Nella tabella presentiamo le edizioni di *Quo vadis* per la gioventù pubblicate negli anni 1900-1999<sup>7</sup>. Nel periodo dal 2000-2017 tutte le pubblicazioni del romanzo erano le traduzioni integrali e non più adattamenti o riduzioni ad uso della gioventù, quindi non vengono analizzate nel presente articolo.

Tabella 1. Le edizioni di *Quo vadis* per la gioventù e i loro illustratori<sup>8</sup>

Editore	Anno di pubblicazione	Illustratore
Roma: Desclée Lefebvre&C. – Torino: G.B.Paravia&C.	1900, 1908, 1913, 1914, 1923, 1939, 1944	Senza illustrazioni
Milano: Benedetto Bacchini	1903 <sup>9</sup>	Volume non consultato
Milano: Casa Editrice Gloriosa	1921, 1923	Fabio Fabbi
Roma: Desclée Lefebvre&C. – Torino: G.B.Paravia&C.	1930, 1933, 1941, 1950	Jan Styka <sup>10</sup>
Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese. Serie: La Scala d'Oro	1936, 1940, 1942, 1944, 1958, 1978	Marina Battigelli
Firenze: Salani. Serie: Biblioteca delle Signorine	1938	Alberto Micheli
Brescia: La Scuola	1949	Carlo Salodini
Firenze: Salani. Serie: I libri della gioventù	1952, 1950	Gastone Rossini
Milano: Giachini Editore	1953	Autore sconosciuto sulle illustrazioni la firma: MVettor
Milano: Edizioni dell'Aquilone	1954	Mario Marioni
Milano: Fratelli Fabbri Editori	1955	Bartoli
Bologna: Edizioni Giuseppe Malipiero	1955, 1995	Illustrazioni a colori di Alvaro Mairani; in nero di C. Galleni

7] Nella tabella non prendiamo in considerazione le edizioni sprovviste delle illustrazioni. Probabilmente esistono ulteriori edizioni illustrate dell'opera finora non ancora esaminate.

8] Nel presente testo prendiamo in considerazione soprattutto il gruppo di illustratori italiani (non solo per l'infanzia) che hanno illustrato nel periodo da noi esaminato il libro *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz. Non analizziamo la produzione di Jan Styka, la quale è stata esaminata recentemente nel libro di J. MIZIOLEK, *Nel segno di Quo vadis? Roma ai tempi di Nerone e dei primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki, Styka e Smuglewicz*. "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2017.

9] E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?: racconto storico dei tempi di Nerone*; espurgato e ridotto ad uso della gioventù dal sac. Giacomo Pastori, Benedetto Bacchini, Milano 1903. Non è stato possibile consultare questa edizione, che tuttavia, secondo le informazioni dell'OPAC SBN, appare sprovvista di immagini.

10] Il pittore polacco Jan Styka (1858-1925) viene ricordato come l'illustratore di *Quo Vadis?* delle versioni francesi e italiane. Nel 1919 si stabilì a Capri, a Villa La Certosella, all'interno della quale creò il Museo *Quo Vadis?* Il Museo conteneva un centinaio di suoi disegni a matita e a carboncino e oltre una ventina di tele a olio. Alcuni disegni sono stati poi usati dall'editore italiano per la pubblicazione del romanzo ad uso della gioventù.

Milano: Casa Editrice Luigi Trevisini	1956	L'edizione contiene varie fotografie il cui autore è sconosciuto (per es.: casa romana: atrio; casa romana: peristilio; Via Appia; Lararium), nonché il disegno di Michelangelo <i>La Crocefissione di san Pietro</i>
Milano: Editrice "La Sorgente"	1956	Autore sconosciuto
Torino: SEI	1956	Jan Styka
Milano: Casa Editrice Boschi	1957, 1959, 1960, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969	SB (Severino Baraldi) <sup>11</sup>
Torino: Società Editrice Internazionale	1953, 1961	Luigi Togliatto <sup>12</sup>
Bologna: Carroccio	1961	Albertarelli <sup>13</sup>
Milano: AMZ	1962, 1972	Roberto Molino <sup>14</sup>
Milano: BRI	1967, 1971	Roberto Molino
Ozzano Emilia (Bologna): Stabilimenti Lito-tipografici	1973	A. Mairani, A. D'Agostini
Firenze: Salani	1973	Yasminka
Milano: Mursia	1980, 1981, 1984, 1985, 1999	Carlo Alberto Michellini
Milano: AMZ	1983	Ivan Gongalov <sup>15</sup>
Ozzano Emilia (Bologna): Malipiero	1985	Walter Aquenza

- 11] Severino Baraldi (1930), illustratore italiano, nel 1955 si è trasferito a Milano. All'inizio degli anni '60 Baraldi ha cominciato un'intensa produzione di narrativa per ragazzi. Negli anni '70 ha iniziato la collaborazione con la casa editrice Fratelli Fabbri. Cfr. <http://www.severinobaraldi.it/show.html?storia> (ultima visita: 28.06.2017).
- 12] Luigi Togliatto Amateis (1921-2014). Agli inizi degli anni '40 (dopo aver frequentato l'Accademia Albertina) ha operato a Milano come grafico pubblicitario, autore di cartoni per il cinema di animazione e scenografo per la IMA Film. Alla fine degli anni Quaranta è tornato a Torino e si è dedicato alla pittura e alla illustrazione. Molto fecondo è stato per lui il periodo fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta: lavorava per molte case editrici, tra cui: Edizioni Paoline, SEI, per Paravia, SAS, SAIE, per la LDC, per il Capitello. Cfr. [http://www.collegiosangiuseppe.it/Resource/Catalogo%20illustratori%203\\_opt.pdf](http://www.collegiosangiuseppe.it/Resource/Catalogo%20illustratori%203_opt.pdf) (ultima visita: 28.06.2017).
- 13] Sante Albertarelli, detto Rino (1908-1974), illustratore e fumettista italiano. Dopo la seconda guerra mondiale ha realizzato tante illustrazioni per i libri di letteratura per ragazzi per la Casa Editrice Carroccio (ex Cartoccino). Cfr. <http://www.lfb.it/fff/fumetto/aut/a/albertarelli.htm> (ultima visita: 28.06.2017).
- 14] Roberto Molino (1941-2004) uno dei migliori artisti della storia dell'illustrazione italiana. Nipote di Walter Molino. Roberto Molino ha frequentato l'Accademia delle Belle Arti di Brera. In seguito ha iniziato a realizzare illustrazioni per mensili e settimanali. È stato docente di illustrazione all'Accademia di Brera.
- 15] Ivan Gongalov (1932) pittore bulgaro. Nel 1965 al Salone Internazionale del Libro di Lipsia ha ricevuto una medaglia d'argento per l'illustrazione ed è stato invitato a lavorare per Mondadori a Milano. Ha lavorato anche per Fratelli Fabbri Editori. Nel 1990 è tornato in Bulgaria ed è diventato presidente di UBA (Union of Bulgarian Artists). Citato da: <http://www.firenzeart.it/artisti/gongalov/> (ultima visita: 30.06.2017).

La prima traduzione destinata ai giovani lettori vede la luce nel 1900. La casa editrice di Roma Desclée Lefebvre & C. pubblicò la traduzione di Enrico Salvadori pensata per i giovani e le loro famiglie<sup>16</sup>, ma nell'edizione non ci sono immagini. In questo caso è ipotizzabile che l'editore cercasse semplicemente di pubblicare "quel libro fortunatissimo"<sup>17</sup>, non ritenendo necessario aumentare il suo valore commerciale anche con illustrazioni. Il successo di questa pubblicazione fu enorme, come testimonia il numero delle ristampe: il titolo rimase nel catalogo dell'editore per mezzo secolo, fino al 1950. Vale la pena ricordare che ancora nel XIX e all'inizio del XX secolo le illustrazioni nei libri per ragazzi erano rare, e spesso lontane dai brani cui facevano riferimento<sup>18</sup>, ma dobbiamo sottolineare che la storia del libro illustrato per l'infanzia in Italia aveva inizio nella seconda metà dell'800 con l'attività di Enrico Mazzantini e Carlo Chiostri, due grandi interpreti di *Pinocchio* di Collodi<sup>19</sup>. Inoltre, occorre notare che le prime edizioni del romanzo sienkiewicziano per il pubblico adulto, al contrario di quelle per la gioventù, contenevano l'apparato illustrativo praticamente dalle prime edizioni. Gli illustratori italiani si erano applicati al romanzo di Sienkiewicz e non erano pochi: Giuseppe Marchi (Tipografia E. Wilmant, Lodi 1900); E. Gallieni (Carrara, Milano 1900); Adriano Minardi (Treves, Milano 1901); R. Bong, (Bietti, Milano 1900), Luca Fornari (Società Editoriale Milanese, Milano 1906).

Negli anni Venti grazie al costante sviluppo della produzione libraria e al cambiamento delle tecniche tipografiche gli editori avevano incrementato l'uso delle illustrazioni, cercando sempre di più attirare l'attenzione dei giovani lettori e dei loro genitori<sup>20</sup>. Nel 1921 la Casa Editrice Italiana milanese Gloriosa decise di accompagnare il testo di Sienkiewicz con le illustrazioni del professore Fabio Fabbi (1861-1942)<sup>21</sup>, mentre per la copertina era responsabile Carlo Nicco. È la prima versione illustrata che sembrerebbe

16] *Quo vadis?: romanzo storico di E. Sienkiewicz: nuova traduzione ad uso della gioventù e delle famiglie, trad. Enrico Salvadori, con introduzione storica archeologica di Orazio Marucchi e con una pianta topografica di Roma dei tempi di Nerone*. Roma: Desclée, Lefebvre & C., Torino: G.B.Paravia & C., 1900.

17] A. GIGLI MARCHETTI, *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 29.

18] G. MARRONE, *Le grandi collane di libri per ragazzi "La Scala d'Oro"*, Edizioni il pepeverde, it, Roma 2013.

19] P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna 1991.

20] A. GIGLI MARCHETTI, *Libri buoni...*, op. cit., pp. 20-27.

21] Fabio Fabbi (1861-1946). Si dedicò inizialmente alla scultura, ottenendo anche diversi riconoscimenti. Nel 1886, dopo numerosi viaggi in Europa e in Egitto (insieme con il fratello Alberto, pittore) si rivolse alla pittura. Dall'inizio del '900 il suo interesse abbraccia soggetti di grafica, illustrazione di libri per ragazzi. Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure*, Donzelli Editore, Roma 2011, p. 164.

indirizzata alla gioventù, visto che si tratta della riduzione del romanzo in 286 pagine. Le tavole illustrate erano commentate in calce e accompagnate dalle didascalie che rimandavano a una frase e ad una pagina del libro (per es. *Vinicio e Licia nei giardini di Aulo Plauzio; Eunica; Il Centurione reclama Licia per ordine di Cesare*) (fig.1).

Nel 1930 la casa editrice di Roma Desclèe Lefebvre & C., preparando una nuova versione dell'edizione ad uso della gioventù e delle famiglie, aveva scelto di integrare il testo con le illustrazioni del famoso pittore polacco Jan Styka (1858-1925), utilizzate prima nelle versioni francesi e italiane destinate ad un pubblico adulto.

Negli anni Trenta le novità del catalogo editoriale di alcune case editrici, nate ancora nel XIX secolo (Utet, Paravia, Le Monnier, Sansoni, Garzanti) e di quelle nuove cresciute soprattutto al Nord (Milano, Torino, Brescia) e nel Centro dell'Italia (Firenze, Roma)<sup>22</sup> si rivolgevano sempre più spesso ai ragazzi. Le proposte di versioni di *Quo vadis* rivolte al pubblico giovanile continuavano a espandersi e coinvolgevano sempre più case editrici.

Ne è esempio l'iniziativa della casa editrice La Unione Tipografica-Editrice Torinese (Utet) che aveva creato la prima collana per ragazzi in Italia "La Scala d'Oro". In questa collana, come sottolinea Gianna Marrone, "troviamo il valido esempio di una volontà di rivolgersi all'infanzia con un messaggio ricco e variegato<sup>23</sup>". La collana proponeva una ricca collezione di libri che potevano accompagnare il fanciullo di sei anni nella crescita fino all'età di quattordici anni. Lo scopo della collana "La Scala d'Oro" era quello di permettere ai bambini e adolescenti italiani di avvicinarsi ai classici della letteratura tramite riscritture e adattamenti. Una grande novità della collana sta anche nel riconoscimento del grande valore dell'illustrazione nei testi per i ragazzi. Per tale motivo l'editore aveva deciso di "dare un taglio completamente nuovo dei titoli pubblicati<sup>24</sup>". Le illustrazioni della "Scala d'Oro" erano nel testo, lo attraversavano e lo coinvolgevano, come osserva Marrone, lo rendevano più vivace e colorato. Lo scopo dell'editore era quello di offrire agli occhi dei giovani lettori il piacere di leggere e guardare.

La UTET aveva iniziato la pubblicazione della collana "La Scala d'Oro" nel 1932. Alcuni anni dopo, nel 1935, decise di preparare l'adattamento del romanzo di Sienkiewicz nella V serie (numero 4) rivolto ai bambini di dieci anni (fig. 2). Per il difficile lavoro di ridurre le 500 pagine dell'opera nelle circa 100 previste dalla serie l'editore chiamò il prof. Eugenio Treves<sup>25</sup>. Come

22] A. GIGLI MARCHETTI, op. cit., pp. 37-38.

23] G. MARRONE, *Le grandi collane...*, op.cit., p. 25.

24] *Ibidem*.

25] E. REBELLATO, *La scala d'oro...*, op. cit., p. 163.

emerge dalle istruzioni conservate nell'Archivio di Stato a Vercelli, Treves ha ricevuto dalla casa editrice le raccomandazioni riguardanti il volume *Quo vadis*<sup>26</sup>. Il narratore Treves doveva inserire delle brevi descrizioni che fornissero nozioni sulla storia e sugli usi e costumi degli antichi romani, in modo che la lettura del *Quo vadis* fosse in qualche modo propedeutica all'attività scolastica; mentre doveva evitare tutto ciò che avrebbe potuto "offendere il sentimento e la morale del piccolo lettore". L'editore chiese anche di sorvolare prudentemente sulle parti amorose del romanzo, rendendo l'amore fiabesco come nelle favole di *Cenerentola* o del *Principe Azzurro*<sup>27</sup>. Treves era responsabile per il manoscritto, mentre la realizzazione delle immagini era stata affidata a Marina Battigelli (1896-1979), l'unica donna tra i diciotto illustratori della collana "La Scala d'Oro", bravissima pittrice e illustratrice di letteratura per l'infanzia (soprattutto religiosa)<sup>28</sup>. Battigelli ha raffigurato i personaggi delle vicende illustrando in modo fedele l'ambientazione storica del romanzo. In alcune illustrazioni del *Quo vadis* la pittrice ha usato il colore "come base, piatto e compatto, davanti al quale balzano figure in bianco e nero o sfumate in tinte chiare che riprendono quelle decisamente più forti dello sfondo" (ad esempio le pagine 17, 30, 35). I disegni di Battigelli sono caratterizzati dalla staticità, anche nelle scene che dovrebbero raffigurare movimento (per es. l'incendio di Roma). I colori predominanti sono il verde, il giallo, il blu, il rosso e il viola (figg. 3-4). Tutti i disegni appaiono anche nelle ristampe, anche se nel frattempo la casa editrice aveva deciso di rimaneggiare il testo dell'adattamento, affidando negli anni Quaranta questo lavoro a Francesco Perri<sup>29</sup>.

Nel 1938 un'altra casa editrice, Salani, fondata nel 1862 a Firenze, decise di pubblicare il romanzo di Sienkiewicz nella collana "Biblioteca delle Signore". Salani decise infatti di allargare la propria proposta editoriale, rivolta inizialmente al pubblico di massa al quale continuava di offrire romanzi storici e sentimentali, e di rivolgere la propria attenzione verso una nuova fascia di

26] Al punto 2 delle istruzioni leggiamo: "Il volume conterrà un rifacimento rapido, ma colorito e immaginoso, per il piccolo lettore di dieci anni, del celebre romanzo di Sienkiewicz. Naturalmente, dato il breve spazio, l'autore dovrà proceder a scorcii rapidi. Il libro sarà pretesto tuttavia per far entrare nel ragazzo che l'anno prossimo andrà al ginnasio qualche piccola nozione della vita e dei costumi dei romani". Fonte: UNIVC, Carte Treves, Cartella 10, fasc.49, Istruzioni per il volume "Quo vadis" (Prof. Eugenio Treves).

27] Citato da: UNIVC, Carte Treves, Cartella 10, fasc.49, Istruzioni per il volume "Quo vadis" (Prof. Eugenio Treves), punto 3.

28] Sulle informazioni dedicate a Battigelli conviene consultare *Comanducci, Dizionario Illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1970.

29] *Quo vadis? romanzo di Enrico Sienkiewicz*. Narrato da Francesco Perri, illustrato da Marina Battigelli, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1942.



lettori: i ragazzi. Per loro la casa editrice cercò di presentare testi attraenti, “libri buoni e a buon prezzo”. Tra gli autori stranieri non poteva mancare naturalmente l’opera di Sienkiewicz, già pubblicata da Salani nel 1900, con le note del prof. Tito Zucconi nella collana “Biblioteca Salani illustrata”<sup>30</sup> e ristampata negli anni successivi (1905, 1916, 1927, 1929, 1934). L’edizione per la gioventù apparve nella nuova serie “Biblioteca delle Signorine” nel 1938, con illustrazioni di Alberto Micheli (1870-1943)<sup>31</sup>, pittore e illustratore italiano, attivo collaboratore della casa editrice (fig. 5). Al romanzo di Sienkiewicz la casa editrice sarebbe tornata nel 1952 pubblicando la versione adattata da Rita Banti, con le illustrazioni di Gastone Rossini nella collezione “I libri della Gioventù” (fig. 6) e ancora nel 1973, pubblicandolo la versione riveduta e condensata da Mario Sgarbossa con le nuove illustrazioni di Yasminka<sup>32</sup> (fig. 7).

L’elemento grafico più importante rimaneva comunque la copertina, che gli editori tentavano di rendere accattivante, raffigurandovi personaggi storici (l’imperatore Nerone sulla copertina di Gloriosa, la figura dell’apostolo Pietro tra la gente su quella della “Scala d’Oro”) o i protagonisti del romanzo (il patrizio romano Vinicio e la sua amata Ligia sulla copertina della Salani).

In conclusione, nel periodo 1900-1944 il romanzo di Sienkiewicz venne proposto al pubblico giovanile italiano da cinque case editrici. In alcuni casi si trattò di una sola edizione (Benedetto Bacchini di Milano nel 1903 e Salani nel 1938), mentre altre versioni ebbero più ristampe: undici (Desclée Lefebvre & C.) quattro (UTET) o due (Gloriosa). Le case editrici italiane cercavano di proporre *Quo vadis* in edizioni commentate o corredate di un fascicolo didattico, in versioni semplificate con mutamenti nella rappresentazione degli eventi e con censura delle scene erotiche e amorose. Di conseguenza, il romanzo di Sienkiewicz, in versione integrale lungo quasi 600 pagine, veniva presentato al giovane lettore sotto forma di riduzioni che contavano da 120 a 290 pagine.

Per rendere più leggibile la nostra ricostruzione delle edizioni di *Quo vadis* si è ritenuto opportuno presentare nella tabella 1 un quadro complessivo delle edizioni e ristampe, mettendo in evidenza il numero delle case editrici e le varianti degli illustratori nel corso degli anni 1900-1999. Dalla ricerca risulta che negli anni Cinquanta, per la precisione a partire dal 1949, con la pubblicazione della casa editrice di Brescia La Scuola abbiamo un vero cambiamento della

30] Cfr. A. GIGLI MARCHETTI, op.cit., p. 218.

31] Alberto Micheli Pellegrini (1870-1943) figlio del celebre architetto Vincenzo Micheli (1830-1905) direttore dell’Accademia di Belle Arti di Firenze. È uno dei più attivi collaboratori di diverse case editrici, in particolare Salani, per la quale ha eseguito le immagini in antiporta della maggioranza assoluta dei volumi della Biblioteca delle Signorine. In genere si firmava A. Micheli, senza la P. Cfr. A. LEVI, *Storia della Biblioteca dei Miei Ragazzi*, Bibliografia e Informazione, Limena (PD) 2012. Le informazioni sono tratte da: <http://www.letteraturadimenticata.it/Illustratori%20Signorine.htm> (ultima visita: 10.06.2017).

32] Sul personaggio di Yasminka non siamo riusciti a trovare alcuna informazione biografica.

politica editoriale verso l'opera di Sienkiewicz. Le case editrici ormai ben consapevoli del potenziale del *Quo vadis* lo includevano volentieri nella propria offerta editoriale. Il mercato fu inondato da pubblicazioni colorate, dalle copertine sgargianti, il cui obiettivo era quello di attirare lo sguardo dei giovani italiani. Le iniziative editoriali degli anni Cinquanta non erano molto innovative e non si distinguevano molto per il valore artistico da quelle precedenti, soprattutto se paragonate con la versione della "Scala d'Oro".

Le case editrici milanesi (Fratelli Fabbri, La Sorgente, AMZ, BRI) lanciarono alcune edizioni dell'opera di Sienkiewicz corredate di fotogrammi provenienti dal colossale *Quo Vadis* di Mervyn LeRoy (M-G-M, 1951). Il successo dell'adattamento hollywoodiano riaccese infatti per diversi anni l'interesse per il romanzo, influenzando anche molti illustratori che per le sue immagini si ispiravano alle scene del film.

E così ad esempio nell'edizione di *Quo vadis?* a cura di G. Toschi del 1956, pubblicata dalle Edizioni La Sorgente di Milano, furono inserite le foto scattate sul set dello kolossal. Sette fotogrammi del film di Mervyn LeRoy furono utilizzati come illustrazioni anche nell'adattamento di *Quo vadis* a cura di Mario Bormioli, stampato nel 1965 dalle Edizioni Scolastiche Mondadori<sup>33</sup> (fig. 8).

Le immagini sulle copertine del dopoguerra favorivano il personaggio di Ligia, di solito in compagnia di Marco Vinicio, ma in alcuni casi rappresentata nell'arena, sulle corna di un toro, nella rievocazione della più famosa scena del romanzo. Comunque, la veste grafica delle edizioni era fortemente variegata sia in termini di tecniche di esecuzione che di stile e di funzione da essa svolta. Analizzando la presenza di illustrazioni nelle edizioni di *Quo vadis* in prospettiva temporale, bisogna infatti prendere in considerazione lo sviluppo di tecniche tipografiche e poligrafiche, come pure il fenomeno di libera concorrenza del mercato, particolarmente notevole negli anni '50 e '60<sup>34</sup>.

Dall'analisi delle copertine e delle illustrazioni risulta che tante proposte erano 'bruttine': alcuni editori si accontentavano di copertine scadenti, e decidevano di inserire illustrazioni kitsch, spesso a colori vivaci (figg. 9-11).

33] Nelle edizioni pubblicate nel 1965 e 1967 sulla copertina abbiamo il disegno del pittore A. Bioletto *L'incendio di Roma*, invece le sette fotografie sono state fornite all'editore dalla "Metro Goldwin Mayer" e dalla Agenzia Stefani. La tavola VII riproduce un disegno del pittore A. Bioletto (*Cristiani in attesa del martirio*). Cfr. E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano 1965.

34] P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma 1995; G. VIGINI, *L'Italia del libro*, collana "I mestieri del libro", Editrice Bibliografica, Milano 1990; A. GIGLI MARCHETTI, *Libri buoni...*, op. cit.; E. VIOLO, *Ab, la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, a cura di M. VITALE, Edizioni Unicopli, Milano 2012; S. PAGANI, *Storia dell'editoria giovanile in Italia negli ultimi cento anni*, in: *Letteratura giovanile e cultura popolare in Italia, Atti del Convegno, Torino 2-4 giugno 1961*, La Nuova Italia, Firenze 1962.

Ci furono anche edizioni in cui le case editrici inclusero nel medesimo volume illustrazioni sia policrome che monocrome, alternando immagini a intera pagina a colori con disegni in bianco e nero di varie dimensioni. Vale la pena notare che immagini a colori venivano spesso inserite nel libro su pagine a se stanti, non numerate, su carta di qualità superiore; mentre le illustrazioni in bianco e nero potevano essere inserite direttamente nel testo e addirittura entrare in una sorta di interazione spaziale con esso.

Il numero più alto delle edizioni pubblicate nel dopoguerra contiene illustrazioni di Severino Baraldi (11), Carlo Alberto Michelini (5) e Roberto Molino<sup>35</sup> (4). Le illustrazioni presenti nelle singole edizioni differivano in numero (più spesso notiamo la presenza di 4 o 8 illustrazioni) e in dimensioni. Oltre alle immagini che presentano alcune fra le più note scene del romanzo, si riscontrano ritratti dei protagonisti, disegni di animali ed elementi di architettura dell'antica Roma, a volte mappe di Roma, infine vari, di solito piccoli, ornamenti decorativi di varie dimensioni sotto forma di marche, vignette, capilettera.

## CONCLUSIONE

Le pagine di *Quo vadis* di Sienkiewicz offrivano agli illustratori un vasto e stimolante repertorio di figure, di luoghi e di scene cui attingere per trarre ispirazione. Cercando informazioni riguardanti la veste grafica delle edizioni italiane dell'opera di Sienkiewicz destinata ai giovani lettori (la descrizione dei contenuti dell'opera, la diversità di utilizzo delle illustrazioni, il *lay-out* grafico-tipografico), troviamo solo pochi cenni.

Tra le edizioni italiane di *Quo vadis* ricordiamo soprattutto quella di Marina Battigelli, la quale ha saputo intuire già negli anni Trenta, con la produzione per la UTET, il libro nel quale il ragazzo di dieci anni, leggendo il testo di *Quo vadis*, poteva conoscere fatti d'epoca romana anche attraverso la vastità delle illustrazioni efficaci e 'straordinarie'.

Le scelte editoriali da noi esaminate, soprattutto quelle del dopoguerra, presentano la riduzione dell'opera dell'autore polacco. Gli editori cercavano di consegnare ai lettori la possibilità di guardare alla realtà romana con uno sguardo censurato e 'rinnovato' attraverso nuove modalità d'illustrazione. La loro fiducia nel visivo, soprattutto negli anni '50 e '60, ha portato alla pubblicazione dell'opera con proposte illustrative di qualità mediocre, spesso prive di ambizioni artistiche. Le case editrici si accontentavano di immagini banali e piatte, spesso ripetitive nella scelta di rappresentare scene

35] Il concetto grafico di Roberto Molino fu utilizzato dalla casa editrice AMZ di Milano nel 1962 nella serie "I Birilli" per i ragazzi dai 10 ai 14 anni; e dalle edizioni BRI di Milano nel 1971.

e momenti del romanzo. Vale la pena di notare che la censura dei contenuti del libro si estendeva anche alle immagini: ad esempio nella maggior parte delle raffigurazioni della famosa scena del circo, Ligia veniva raffigurata vestita, nonostante il testo originale del romanzo la descrivesse come nuda.

C'è dunque da chiedersi in quale misura il kitsch visivo che caratterizzava le edizioni del *Quo vadis* del dopoguerra abbia potuto contribuire al graduale 'declassamento' artistico del romanzo stesso, che da capolavoro celebrato divenne col passar del tempo relegato nell'ambito della lettura moraleggiante per la gioventù, per diventare sempre più obsoleto e infine cadere nell'oblio pressoché totale.

#### SUMMARY

#### GRAPHIC DESIGN IN THE ITALIAN EDITIONS FOR CHILDREN OF *QUO VADIS?* BY HENRYK SIENKIEWICZ

*The article aims to discuss the preliminary findings of my research on the distinctiveness of Italian translations of Henryk Sienkiewicz's Quo vadis for children and young adults, in which I drew on the resources compiled within the project "The Position of Quo vadis? in Italian culture: Translations, adaptations and popular culture".*

*Ever since it first appeared in Italy in 1898, the novel by Henryk Sienkiewicz has enjoyed enormous popularity with publishers and readers. Historical research shows that the first version of Quo vadis specifically dedicated to children and young adults came out in Italy in 1900. The novel's themes have proven highly attractive to illustrators. In the years 1900-1999, Quo vadis adaptations for a young readership were released by nearly twenty publishers, with each edition boasting a different graphic design. The number of graphically embellished editions rocketed after 1950 as a result of changes in Italian publishing policies. The development of printing technologies clearly contributed to the increased number of colour-illustrated editions; however, it has failed to improve the artistic quality of later publications.*

*The Milan-based publisher Casa Editrice Boschi published the largest number of the editions of the book (11) with plates by Severino Baraldi. A particularly noteworthy graphic design is to be found in the Unione Tipografico-Editrice Torinese edition of 1936 (part of the La Scala d'Oro series), illustrated by Marina Battigelli.*

## QUO VADIS IN YIDDISH E IN EBRAICO

“**L**A FAMA DI SIENKIEWICZ SI È IMPOSTA IN OCCIDENTE SOPRATTUTTO CON IL ROMANZO *Quo vadis*, ambientato nell’antica Roma”, affermava Czesław Miłosz<sup>1</sup>. Questo articolo, come già indicato nel titolo, si propone di esaminare le traduzioni in yiddish e in ebraico del romanzo. Per prima cosa, va detto che il nostro interesse è qui rivolto a due oggetti di studio diametralmente opposti. Sebbene ebraico e yiddish afferiscano in qualche modo entrambi alla letteratura ebraica, in realtà essi hanno sempre avuto due distinti sistemi letterari, che indubbiamente presentano molti tratti comuni, ma non sono affatto equivalenti. Per quanto riguarda l’aspetto della traduzione, essi si rifanno a criteri diversi, talvolta contraddittori; ne risulta che la storia della traduzione in yiddish non ha niente a che vedere con la storia della traduzione in ebraico. In estrema sintesi, si potrebbe dire che nella pratica della traduzione, ciò che viene considerato ‘normale’ in yiddish è spesso visto come un tabù in ebraico. Premesso che in questo scritto mi concentrerò soprattutto sulla prima traduzione in ebraico di *Quo vadis*, apparsa nel 1929, per rispettare l’ordine cronologico esaminerò per prima quella in yiddish, che fu pubblicata prima. Da una rapida scorsa al catalogo online dello *Yiddish Book Depository*, si evince che la prima opera di Sienkiewicz che sia mai stata tradotta in yiddish è il romanzo psicologico

1] Cfr. Cz. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature*, 2<sup>nd</sup> edition, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1983, p. 313.

*Senza dogma* (*Bez dogmatu*), restituito da tal David Kassel con il titolo *ןעבילג* (*ohn gliben*), frutto di un'interpretazione alquanto libera, si noti, visto che già il titolo venne tradotto come "Senza fede" invece che "Senza dogma". La traduzione venne pubblicata a Varsavia nel 1921, probabilmente a spese del traduttore, dato che non viene fatta menzione dell'editore. Fra il 1921 e il 1933 furono date alle stampe le seguenti opere: *דרעווש ןוא רעיפ טימ* (*mit foyer und shwerd = Col ferro e col fuoco*), in 2 volumi e *יד לובמ יד* (*di mobil = Il diluvio*), in 6 volumi, tradotto da Moyshe Blayshtift, nel 1924; *יד יקצענאלאפ החפשמ יד* (*di mishpuche polonetski = La famiglia Polaniecki*), in 3 volumi, tradotto da Yona Shper, nel 1926; *ידאוו ווק* (*kvo vadis = Quo vadis*), in 4 volumi, tradotto da Yitshok Daitcher, 1928 e *ןוא תוירבדמ רעביא*, (*iber midboriyos un vistenishen = Per deserti e per foreste*), pubblicato a Vilnius nello stesso anno nella traduzione di Shlomo Rosenberg; e, infine, il racconto *רעליפ שרעד אָקנאי* (*yanko der shpiler = Janko il musicista*), tradotto da Shloyme Bastromsky e pubblicato a Vilnius nel 1933. Tali informazioni sono state ricavate dal catalogo dello Yiddish Book Center, ma, consultando anche altri cataloghi<sup>2</sup>, abbiamo appurato che Daitcher, il traduttore di *Quo vadis*, è stato davvero il primo a tradurre Sienkiewicz in yiddish. Già nel 1920, egli pubblicava a Varsavia la sua versione di *Schizzi a carbone* (*Szkice węglem*) con il titolo *ןעגנונכייצ לייק* (*koyl tseichnungen*). Come indica chiaramente l'elenco riportato, Sienkiewicz era considerato un autore che vendeva bene, quantomeno da una delle principali case editrici yiddish, la Bzhoza Ferlag, che ritenne opportuno investire nella traduzione di diversi suoi libri. Pur avendo consultato attentamente diversi dizionari di letteratura yiddish, non siamo riusciti a rintracciare informazioni sui traduttori sopra citati, fatto salvo uno: Yitshok Daytsher. Nato nel 1892 a Radom da una famiglia chassidica, Daytsher ricevette un'educazione tradizionale in un *beder* e, in seguito, frequentò corsi serali di lingue straniere. Il giovane si trasferì poi a Varsavia, dove diventò un fotografo professionista e partecipò attivamente alla vita del *Bund* e della *Kultur-lige* ("Lega della cultura"). Quindi, probabilmente animato da aspirazioni artistiche, si spostò a Parigi, dove avrebbe vissuto diversi anni prima di rientrare a Varsavia, all'inizio degli anni Venti, per rimanervi fino all'inizio della seconda guerra mondiale; in questi due decenni non tradusse solo Sienkiewicz, ma anche tre romanzi di Dickens – *David Copperfield* (1920-21), *Oliver Twist* (1927) e *Racconto di due città* (1928) – nonché le *Lettere dal mio mulino* di Alphonse Daudet (1932). Accanto alle opere in volume, egli si dedicò

2] In particolare, il catalogo della Israeli National Library e quello di diverse biblioteche universitarie europee e statunitensi.

anche a diverse pubblicazioni più brevi, traducendo dal russo, polacco, tedesco e francese per il quotidiano yiddish “Naye Folkstsaytung”, sotto lo pseudonimo di Y. Ashkenazi. Dopo l’invasione tedesca, Daytsher fuggì a Vilnius e, durante l’occupazione della città, portò a termine il lungo saggio storico *Batrakhtungen iber dem hayintikn seder ho-oylem* [Studi sull’ordine mondiale contemporaneo], che gli valse il primo premio nel concorso letterario, già alla sua terza edizione, organizzato nel ghetto di Vilnius. Nel 1943, Daytsher perse la vita insieme alla moglie e all’unico figlio nella ‘liquidazione finale’ del ghetto. Quindi, è lecito affermare che la traduzione yiddish di *Quo vadis* fu opera di un professionista, un uomo di lettere, non certo di un occasionale traduttore su commissione. Dopo aver letto con attenzione la sua trasposizione, abbiamo concluso che non vi apportò tagli, osservazione questa nient’affatto superflua, poiché la prassi di espurgare certe parti del testo originale, per quanto molto più diffusa per l’ebraico, non era certo sconosciuta ai traduttori yiddish; e tuttavia, Daytsher non se ne avvale in alcuna parte della propria versione.

Passando adesso alla letteratura ebraica, vediamo come la storia della prima traduzione ebraica di *Quo vadis* vada di pari passo con quella della casa editrice che la commissionò e come costituisca di per sé un importante capitolo nella storia della produzione libraria ebraica prima della seconda guerra mondiale. Rispetto agli sviluppi che caratterizzarono la produzione yiddish, la costituzione di vere e proprie case editrici ebraiche è avvenuta con lentezza e in ritardo. Nell’ultimo decennio del secolo XIX, lo scrittore ebreo Avraham-Leib Shalkowicz, pioniere del settore editoriale meglio noto sotto lo pseudonimo di Ben-Avigdor, fondò la casa editrice Tushiyah, con sede a Varsavia, che pubblicò molte traduzioni di opere letterarie. L’attività della Tushiyah fu tuttavia piuttosto discontinua e, a quanto sembra, affidata all’iniziativa dei singoli traduttori. Il 1918 fu l’anno che segnò una trasformazione radicale in questo campo: l’ebreo polacco Avraham-Yosef Stybel, arricchitosi durante la prima guerra mondiale con l’acquisizione del monopolio delle importazioni di pelle nell’impero russo, fondò a Mosca una casa editrice che portava il suo nome e, parallelamente, un voluminoso almanacco letterario che chiamò “Haekufah” (“L’Epoca”). La sua impresa non fu certo il capriccio passeggero di un ricco uomo di affari: Stybel sognava di rivoluzionare la letteratura ebraica, avviando un vasto programma di traduzioni che avrebbe introdotto il meglio della letteratura classica mondiale e di quella straniera contemporanea nel regno della lingua ebraica. Per realizzare un così gran disegno, egli assunse come caporedattore un illustre romanziere e traduttore David Friesmann e diffuse la notizia che avrebbe offerto numerosi lavori di traduzione, remunerandoli generosamente. Il suo almanacco letterario

costituì, nella storia della letteratura ebraica moderna, il primo esempio di una pubblicazione di questo genere che avesse una sezione fissa dedicata alla traduzione. Occorre, a questo punto, qualche parola di chiarimento: date le circostanze storiche e culturali, la letteratura ebraica presentava enormi carenze nel campo delle traduzioni, tanto che ancora agli inizi del XX secolo non esistevano versioni ebraiche di Omero, Virgilio, Balzac o Tolstoj. Tale condizione è ben illustrata alla voce “traduzione” della *Jewish Encyclopedia* del 1906, dove è riportato l’elenco delle trasposizioni ebraiche dalle principali lingue europee: se ne contavano 18 dal francese, 8 dal russo e 4 dal polacco, una di quest’ultime di particolare interesse nel contesto di questo articolo, il romanzo *Mirtala* di Eliza Orzeszkowa, tradotto da Abraham Rakowsky e pubblicato a Varsavia nel 1886. Il fatto è che quando Stybel rese noto il suo immane progetto, le opere letterarie tradotte in ebraico costituivano una raccolta di dimensioni molto ridotte. Nel primo numero dell’almanacco “Hatekufah”, Stybel fece stampare un annuncio in cui dichiarava che la casa editrice intendeva pubblicare a breve la traduzione delle opere di Omero, Tolstoj, Flaubert e altri, invitando chiunque si ritenesse all’altezza di uno di tali compiti a contattare il direttore responsabile, David Friesmann. La risposta all’appello di Stybel fu entusiasta, se non travolgente: nel giro di pochi anni, lui e Friesmann firmarono contratti di traduzione con molti dei principali umanisti ebrei del momento. Ancora in Russia, i due ingaggiarono il poeta Saul Černichovskij per la traduzione di Omero, impresa che divenne suo *opus magnum* e lo consegnò ai grandi classici della poesia ebraica. La situazione politica del Paese costrinse presto Stybel a trasferire la propria sede a Varsavia. Nel corso dei primi cinque anni di esistenza della casa editrice, egli era riuscito a pubblicare almeno una cinquantina di libri, compresi alcuni dei principali che aveva in programmazione, come *Anna Karenina* e *Guerra e pace* di Tolstoj, *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e *Il circolo Pickwick* di Dickens. Fra i libri di più modesta dimensione ma di non minor rilievo, vi erano le principali commedie di Čechov, l’*Anacreontea* e gli scritti di Flaubert, Hamsun, London e altri ancora. L’elenco comprendeva anche alcuni classici della letteratura polacca: nel 1919, lo scrittore e giornalista Azriel Frenk fu incaricato della traduzione di *Col ferro e col fuoco*, progetto che portò a termine quattro anni più tardi; l’anno successivo seguì la pubblicazione della tragedia di Krasiński *Iridione* (*Irydion*), tradotta da Hayyim-Shalom Ben-Avram, quindi la traduzione in versi dei primi tre libri di *Il signor Taddeo* (*Pan Tadeusz*), ad opera di Yosef Lichtenbaum e stampata a Varsavia nel 1921. Negli anni Venti e Trenta, Stybel commissionò e pubblicò le traduzioni di *Anbelli* di Słowacki e di *Quo vadis* e *Il diluvio* di Sienkiewicz. Vale la pena ricordare qui l’ultima opera polacca data alle



stampe da Stybel, un'incantevole versione di *Le nozze (Wesele)* di Stanisław Wyspiański, tradotta dall'ultimo poeta ebreo che risiedeva ancora in Polonia, Berl Pomeranz. L'instabilità economica del periodo fra le due guerre indusse Stybel a stampare i propri volumi in località diverse, ora a Varsavia, ora a Berlino, ora a Tel Aviv. La distribuzione avveniva in modo intermittente e difficoltoso, tuttavia i suoi volumi venivano letti da un vasto pubblico di emigrati, sia in diaspora che in Palestina; anzi, non è affatto esagerato affermare che un'intera generazione di lettori ebrei è cresciuta con i suoi libri in mano, tanto che ancora oggi capita spesso di rinvenirne uno nelle librerie usate o nei mercati delle pulci israeliani.

Passiamo adesso alla storia piuttosto tormentata della traduzione ebraica di *Quo vadis*. Come si è già detto, il romanzo di Sienkiewicz venne tradotto da Hayyim-Shalom Ben-Avram, il cui cognome in origine era Abramson. Nato nel 1893 da una famiglia sionista a Liadi, in provincia di Mohilev, intraprese la carriera letteraria nel periodo precedente la prima guerra mondiale, pubblicando racconti e qualche poesia nelle principali riviste e almanacchi di lingua ebraica. La collaborazione con Stybel ebbe inizio presto, già nel 1918, quando l'editore gli affidò la traduzione di *Le tre sorelle* di Čechov, che fu di fatto pubblicata tre anni più tardi<sup>3</sup>. Il 1924 fu un anno particolarmente difficile per la casa editrice Stybel: il proprietario, ammalatosi, si trovava a Copenhagen, il caporedattore seguiva la sede di Varsavia, dove le vendite erano in calo, mentre in Palestina l'altra filiale di Tel Aviv doveva fare i conti con l'andamento negativo dell'economia locale. A fine anno, Stybel scrisse a Ben-Avram, che viveva allora a Grodno, e gli chiese di accettare un lavoro di traduzione a sua scelta: *Quo vadis*, *Il signor Wołodyjowski (Pan Wołodyjowski)*, oppure, se preferiva, qualcosa di Anatole France. Ben-Avram non optò per alcuna di queste alternative e firmò invece un contratto per la traduzione di *I contadini (Chłopi)* di Reymont, che venne pubblicata quattro anni dopo. Quindi, agli inizi del 1928, gli fecero sapere che Stybel desiderava affidargli la traduzione di *Quo vadis*: gli si chiedeva di inviare una copia pulita di due fogli a stampa ogni mese, impegnandosi a pagarla la somma di 120 marchi tedeschi, o 30 dollari USA. Ben-Avram si mise al lavoro e cominciò effettivamente a inviare i pezzi pattuiti da Grodno a Tel Aviv, ma nel frattempo tempestava i redattori di Stybel con lettere di protesta: non gli avevano inviato le copie della sua traduzione de *I Contadini*, erano in ritardo con i pagamenti e, quel che è peggio, si prendevano la libertà di intervenire pesantemente sulle sue traduzioni. La sua indignazione era

3] Il prossimo paragrafo attinge in larga parte dalla monografia di D. AMICHAY-MICHLIN, *The Love of A. J. Stybel*, The Bialik Institute, Jerusalem 2000 (in ebraico).

dovuta a due principali motivi: uno era la mancata retribuzione dei suoi compensi e l'altro, che lo irritava ancor di più, il fatto che il redattore di Tel Aviv introducesse omissioni nel testo della sua traduzione. Nell'ultima lettera inviata ai responsabili della Stybel, Ben-Avram domandava: "chi dirige il vostro comitato editoriale e chi vi ha dato il permesso di sopprimere dei passi di testo senza consultarmi?"<sup>4</sup>. Quindi, proseguiva scrivendo che, se lo avesse saputo fin dall'inizio, non avrebbe mai accettato quel lavoro e che si sentiva adesso corresponsabile in un'azione ripugnante. È su questa nota dolente che i rapporti fra Ben-Avram e Stybel cessarono. Ben-Avram emigrò in Palestina nel 1935, dove continuò a lavorare come redattore e traduttore fino alla morte, avvenuta nel 1965: non lavorò mai più per Stybel.

È doveroso aggiungere qualche parola in merito all'espurgazione di alcuni brani di testo dalla traduzione ebraica di *Quo vadis*. Come ben sanno gli studiosi della storia della traduzione in ebraico, tal genere di soppressione era prassi comune; in generale, la cultura ebraica ha sempre guardato con sospetto agli scritti contenenti richiami cristiani o pagani e, di norma, tradurli avrebbe costituito la violazione di un tabù. Un ottimo esempio di ciò è il caso di Jean Racine: le sue tragedie a soggetto biblico furono tradotte durante i secoli XVIII e XIX, ma per veder pubblicata nella cultura ebraica la traduzione della sua *Fedra* si è dovuto attendere fino al 1945. In altri casi, l'espurgazione è stata imposta dallo stesso traduttore ebreo ad esempio, negli anni Sessanta dell'Ottocento, nel restituire i *Remedia Amoris* di Ovidio in lingua ebraica, il poeta Samuel David Luzzatto escluse intenzionalmente tutti gli *exempla* mitologici, tagliandolo di circa un terzo l'opera. Tale pratica irregolare si andò affermando per poi tramontare nei primi decenni del secolo scorso: uno degli ultimi casi si verificò negli anni Dieci, quando il poeta Saul Černichovskij abolì numerosi versi contenenti messaggi cristiani dalla sua traduzione del poema epico *La canzone di Hiawatha* di Longfellow. Quanto accadde con la traduzione ebraica di *Quo vadis* rappresenta una fase intermedia di tale processo. Mentre in un primo stadio non vi erano segni evidenti di censura e il solo modo che il lettore avesse a disposizione per ritracciare eventuali omissioni era effettuare un riscontro sul testo originale (verifica che ben pochi lettori ebrei avrebbero fatto), nel caso di *Quo vadis*, questi veniva invece informato della presenza di tagli. Un avviso stampato alla fine del secondo volume recitava: "i redattori si sono presi la licenza di omettere qualche raro passo di testo, che non trova collocazione nella versione ebraica". La prima cosa che sarebbe venuta in mente al lettore ebreo medio, così come è successo a noi, è che i brani in

4] Cfr. D. AMICHAY-MICHLIN, op. cit., p. 306.

questione contenessero un messaggio cristiano particolarmente pregnante. A tal proposito, ci sembra doveroso puntualizzare che, sfogliando le 608 pagine di traduzione, non siamo riusciti a individuare esattamente i passi soppressi che, come apprendiamo da una rivista contemporanea (citata più avanti), riguardavano alcuni monologhi degli apostoli Pietro e Paolo, verso la fine del romanzo. Il sospetto sorge spontaneo che la decisione di espurgare derivasse da uno scontro fra generazioni: il caporedattore editoriale della filiale della Stybel in Palestina, dove verrà stampata la traduzione di Ben-Avram, era Arieh-Leib Semiatitsky, il quale aveva dieci anni più di lui e apparteneva dunque ad una generazione letteraria precedente. Il suo ottimo stile in lingua ebraica, persino un certo purismo, erano ben noti, perciò non meraviglia il fatto che volesse aderire alle norme di traduzione proprie della sua generazione, per la quale l'espurgazione era pratica ampiamente accettata. Vista nel suo insieme, la traduzione di Ben-Avram non costituì certo un'opera d'arte, tanto che un critico coevo osservava: "sebbene la traduzione sia curata e scorrevole, non rende giustizia alla raffinata prosa di Sienkiewicz. Leggendola, è difficile scrollarsi di dosso la sensazione che la lingua tradotta manchi di vigore". Ben-Avram si rivolgeva in modo particolare al lettore ebreo e, ben conoscendone la scarsa cultura del mondo classico, vi aveva inserito numerose note esplicative: già la sola pagina iniziale ne contava sei. La regola generale adottata era quella di mantenere in originale i termini latini e fornirne una spiegazione in nota a piè di pagina; per quanto riguarda invece la trascrizione dei nomi, egli ricorreva alla traslitterazione tedesca, come era allora uso corrente in ebraico, analogamente al ricorso al polacco da parte del traduttore yiddish: perciò, Vinicio viene a chiamarsi *וויניציו* (vinitsius), mentre in yiddish gli veniva dato il nome di *וויניציוש* (vinitsiush).

Nonostante i difetti, la traduzione di Ben-Avram ottenne un successo inusitato: venne recensita su "Moznayyim"<sup>5</sup>, organo ufficiale degli scrittori ebrei in Palestina, riconoscimento che pochissimi volumi pubblicati da Stybel potevano vantare. L'autore della recensione, che si firmava con lo pseudonimo di "Manus", celebrò Sienkiewicz come il più grande e originale autore epico polacco (inferiore solo a Bolesław Prus quanto a spessore psicologico!), espresse una valutazione positiva sui principali personaggi e difese la scelta editoriale di omettere alcuni passi dalla traduzione. Nella sua recensione, Manus scrisse:

anche se gli intrighi della trama attirano e seducono [il lettore], i romanzi storici sono destinati con il tempo a veder svanire il loro fascino e a venir regalati ai più

5] Cfr. "Moznayyim", 1929, vol. 1, pp.15-16.

giovani. Molti romanzi di Walter Scott, che un tempo furono il diletto di [molti] salotti europei, o quelli di Victor Hugo e di molti altri autori minori sono oggi considerati letteratura esotica per ragazzi. L'apparizione di *Quo vadis* in ebraico si è verificata con almeno vent'anni di ritardo [...]".<sup>6</sup>

Non vi è dubbio che Manus ha avuto perfettamente ragione quanto alle sorti di *Quo vadis*: alla sua uscita, la traduzione di Ben-Avram fece breccia nei cuori dei lettori adulti, ma fu presto destinata a quelli di giovane età. Quando, nel 1951, la poetessa Lea Goldberg dette alle stampe un vademecum per bibliotecari, recante una dettagliata bibliografia, a *Quo vadis* e agli altri romanzi di Sienkiewicz allora disponibili in ebraico veniva apposta la nota: “[adatti] soprattutto a giovani lettori”<sup>7</sup>. Otto anni più tardi, quando S. Langerman pubblicò un rapporto su *Reading Patterns of Eight Grade Pupils* [Percorsi di lettura per scolari di terza media]<sup>8</sup>, *Quo vadis* appariva fra i 40 libri più letti da quel gruppo di età, accanto alla versione ridotta di classici quali *Don Chisciotte*, *L'isola del tesoro* e *Pinocchio* (il libro di Sienkiewicz era classificato al 32° posto). Nei decenni successivi, la traduzione di Ben-Avram del 1929 fu ristampata quattro volte, fino a quando, nel 2003, il romanzo fu ritradotto da Uri Orlev, pluripremiato autore israeliano di libri per bambini. La nuova traduzione è stata inclusa in una collana di libri classici pensata per attrarre giovani lettori<sup>9</sup>.

Il romanzo di Sienkiewicz, insieme al celebre film di Mervyn LeRoy, che alla sua uscita venne proiettato nelle sale cinematografiche israeliane per mesi e mesi di seguito, si è profondamente iscritto nella memoria culturale di molte generazioni di lettori ebrei. Era, ed è tuttora, una pietra miliare nella liberalizzazione e – inspiegabilmente, trattandosi di un processo di matrice così prettamente cristiana – anche nella secolarizzazione di quella cultura.

6] *Ibi*, p. 15.

7] Cfr. L. GOLDBERG, *World Literature in Hebrew Translations, with a bibliography* (in ebraico), Hebrew Union Workers in Eretz-Israel, Tel-Aviv 1951, p. 142.

8] Cfr. S. LANGERMAN, *Reading Patterns of Eight Grade Pupils*, “Megamot”, vol. 1, 1959, pp. 3-11.

9] H. SENKEVICH, *Kvo vadis*, mi-polanit Uri Orlev, nella collana “Marganit – sifrey mofet l-iykladim we-la-no'ar” [La primula rossa: Classici per bambini e ragazzi], Zmora-Bitan Publishers, Tel-Aviv 2003.

## SUMMARY

## QUO VADIS IN YIDDISH AND HEBREW

*This article is concerned with the history of translation of Henryk Sienkiewicz's novel Quo vadis into Yiddish and Hebrew. First, the author explains that Yiddish and Hebrew, though both belong to Jewish culture are in fact two distinct literary systems, with different approaches to translation: what is "normal" translation practice in Yiddish is often taboo in Hebrew. Next the author lists all the translations of Sienkiewicz's novels into Yiddish, which began appearing in 1920, and focuses on the translator of Quo vadis, Yitsbok Daytsber, who eventually perished in the Vilno ghetto. Next, the article examines the history of the translations of Quo vadis into Hebrew. The author explains that the right context for the examination of this history is the development of Hebrew book publishing business in Poland in the early 20th century. He then goes on to describe the emergence of Stybel publishing house, whose main goal was the production of Hebrew translations of European classics. Under the guidance of the first editor-in-chief, the acclaimed novelist and translator David Friesbmann, Stybel initiated translation projects on a large scale. The classics of Polish literature were not neglected: during the 1920s and early 1930s Stybel published translations of Pan Tadeusz, Anheli, Iridion, Wesele and other works. Next, the article turns to the specific history of the translation of Quo vadis. The translation was commissioned by Stybel in 1928 from the translator Hayyim-shalom Ben-Avram, who already published with Stybel a translation of Čechov's Three sisters. An editorial decision to omit certain passages from the printed version led to a rift between the publisher and the translator, who never again worked for the former. The author then discusses the translational procedure of expurgation in its Hebrew context, to show that its implementation in the translation of Quo vadis was by no means a special case. The article concludes with data showing that Ben Avram's translation was a success, favorably reviewed and reprinted several times.*



SULLA GENESI DI *QUO VADIS*

## I RAPPORTI DI HENRYK SIENKIEWICZ CON L'ITALIA

IL PRIMO VIAGGIO DI HENRYK SIENKIEWICZ IN ITALIA EBBE LUOGO NEL SETTEMBRE del 1879 ed era legato al soggiorno veneziano delle sorelle Maria e Jadwiga Szetkiewiczówna. In una lettera a entrambe le sorelle datata 21 settembre 1879, lo scrittore definiva Venezia “la Bella e la Noiosa”. I suoi successivi viaggi in Italia, a Merano nel 1880, 1884 e 1885, li fece invece in compagnia della moglie e dei figli. Nel 1884 soggiornò con la moglie a Sanremo, dove visitò la città e la vicina Ospedaletti. All’epoca lavorava al romanzo *Il diluvio (Potop)* mentre si occupava della moglie sempre più debole, malata terminale di tubercolosi.

Tornò in Italia nel marzo del 1890. A Como, presso l’hotel Volta, e poi a Milano, presso l’hotel Francia, scrisse *Senza dogma (Bez dogmatu)*. Nel dicembre del 1890 passò qualche giorno a Roma presso l’hotel Minerva prima di recarsi in America. Il 18 dicembre partecipò a un pranzo in suo onore organizzato dal pittore Henryk Siemiradzki nei pressi di piazza Indipendenza. Successivamente si recò anche a Napoli dalla quale, dopo un breve soggiorno presso il Grand Hotel si imbarcò sulla nave “Ravenna” alla volta di Izmail e da lì verso Il Cairo. Dopo un soggiorno di un mese in Egitto, nel gennaio del 1891 in compagnia di Jan Tyszkiewicz si recò a Zanzibar, dove soggiornò nel primitivo Hotel de la Poste. Il 28 febbraio 1891 si imbarcò sulla corazzata “Redbest” diretta a Bagamoyo, che doveva essere il punto di partenza di una spedizione nelle profondità del Continente Nero. Percorrendo il fiume Kingami ebbe un violento attacco di febbre, dalla quale si curò in un ospedale



di Zanzibar. Ripartito da lì il 3 aprile del 1891 tornò a Il Cairo a bordo della nave "Pei Ho". Si fermò in città una settimana entrando in contatto con la nutrita comunità polacca locale. In compagnia di Kazimierz Pochwalski tornò via nave a Brindisi e da lì a Vienna dove ebbe problemi di salute allo stomaco. L'effetto letterario della spedizione africana di Sienkiewicz furono le sue *Listy z Afryki* [Lettere dall'Africa] e a distanza di anni il romanzo *Per deserti e per foreste* (*W pustyni i w puszczy*).

Il successivo soggiorno dello scrittore in Italia fu legato ai suoi tentativi di conquistare la mano di Maria Wołodkowiczówna, detta Marynuszka. Stipulato un contratto con l'editore Gebethner i Wolff per il romanzo *La famiglia Polaniecki* (*Rodzina Polanieckich*), si trasferì nella primavera del 1893 a Nervi, nei pressi di Genova, dove Marynuszka si trovava in compagnia della madre adottiva Helena Wołodkowiczowa, soggiornando presso l'Hotel Eden. L'11 novembre del 1893 prese in sposa Marynuszka a Cracovia, nella cappella privata del cardinale Albin Dunajewski, che amministrò personalmente il sacramento del matrimonio. In viaggio di nozze Sienkiewicz tornò ancora una volta in Italia. Come scrisse alla cognata Jadwiga Janczewska il 22 novembre del 1893:

Venezia si è rivelata impossibile, specialmente a causa della mia influenza. Tutto il giorno con il camino acceso e gelavamo. Da Genova siamo stati a Pegli, che non ci è piaciuta, e siamo tornati a Nervi con grande soddisfazione di entrambi. In questa situazione l'hotel Eden soprattutto stando insieme a Marynuszka è degno di tal nome e andrà sicuramente tutto bene finché la signora Wołodkowiczowa non ci rovinerà la vita. Non hai idea di fino a che punto sia in agitazione dal momento della nostra partenza. Si è convinta che io la ignori dal momento che non mi sono confrontato in modo opportunamente patetico con lei prima della partenza e che Marynuszka soffra per questa cosa, che quindi la tragedia è pronta, che ora è tenuta a superare ogni limite e interpretare per il bene di Marynuszka il ruolo di re Lear. Ma non vede che è perlopiù una farsa, qualcosa del tipo del conte Ugolino disposto a divorare i suoi figli per salvarli dal padre.<sup>1</sup>

Fu così che si arrivò alla catastrofe: Maria Sienkiewiczowa abbandonò il marito e lui, distrutto a livello psichico e nervoso, si trasferì a Roma, all'Hotel de Rome intorno al 20 dicembre del 1893.

Nel 1894 capitò un'altra volta in Italia, viaggiando via Vienna. Tra il 5 e il 7 febbraio visitò Fiume per poi andare ad Ancona, dove soggiornò l'8 febbraio, da lì a Perugia, il 24 febbraio passò per Roma e il 26 partì invece

1] H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. 2, parte 2, PIW, Warszawa 1977, p. 543.

per Napoli. Durante il tragitto svolse le trattative in merito alla separazione dalla moglie e continuò a scrivere *La famiglia Polaniecki*. A Napoli prese residenza presso l'Hotel Continental dove contrasse un'infezione. Dal momento che Helena Włodkiewiczowa aveva iniziato a occuparsi della separazione a Roma, Sienkiewicz decise per il divorzio e intraprese in merito una corrispondenza con la Curia di Varsavia.

Nel frattempo iniziò a lavorare al progetto di *Quo vadis*. Nel reportage preparato da Waclaw Karczewski per il giornale "Kraj" del 1894, Sienkiewicz rispose con queste parole:

Porto avanti il lavoro preparatorio di *Quo vadis* in modo molto scrupoloso. Conosco perfettamente Roma, all'inizio a essere sinceri avevo pensato di ambientare l'azione in Palestina, ma avrei impiegato troppo tempo e troppi costi per prendere confidenza con tutti i *realia* a me sconosciuti. Roma del resto si presta perfettamente ai miei scopi. Studio Tacito da capo e ho spulciato tutta la biblioteca delle opere legate al primo secolo della nostra era.<sup>2</sup>

Su invito di una delegazione del luogo, per la costruzione di una chiesa a Zakopane, Sienkiewicz lesse "uno dei capitoli finali del romanzo", ovvero il suo epilogo, chiamato erroneamente dalla stampa prologo. La lettura, preparata per l'occasione, si tenne nel Circolo della Compagnia dei Tatra verso la metà di agosto del 1894. "La lettura era uno schizzo del finale, quindi ai fini del romanzo stesso quasi nulla e per me un buon banco di prova. Mi sono reso conto di potercela fare e questo era importante. Ha impressionato in particolare Sanguszko, mi ha detto che bisognerà pubblicarlo subito in varie lingue" scrisse Sienkiewicz alla Janczewska il 20 settembre del 1894.

Nel 1896 si recò con i figli in Costa Azzurra, a Nizza, dove rimase fino alla fine di marzo. Portò a compimento il *Quo vadis* proprio a Nizza il 18 febbraio del 1896. L'ultimo episodio del romanzo apparve sulla "Gazeta Polska" il 29 febbraio e poco tempo dopo uscì sotto forma di libro presso l'editore Gebethner i Wolff. Nel 1897 Sienkiewicz si recò con i figli a Venezia e di quel soggiorno fece un resoconto dettagliato a Karol Potkański. Anche nel 1899 Sienkiewicz passò la fine di luglio e l'agosto del 1899 in compagnia dei figli presso il Lido di Venezia, in seguito visitando anche Padova, Pisa, Verona, Bologna e Firenze.

Nel 1900 vennero celebrati i venticinque anni di attività letteraria di Sienkiewicz. Su mozione del sindaco di Roma di allora, Prospero Colonna,

2] "Kraj", XIII, n. 21, 1984, p. 16 (cit. da J. KRZYŻANOWSKI, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, edizione riveduta da M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 2012, p. 206).

Sienkiewicz in quanto autore di *Quo vadis* ottenne in quell'occasione la cittadinanza onoraria di Roma, il titolo di *civis Romanus*.

Per via della malattia della figlia, Sienkiewicz si recò assieme a lei e alla sua balia inglese, miss Gardiner, nuovamente in Italia il 14 marzo del 1901 soggiornando fino alla metà di maggio a Bordighera, a Sestri Levante e a Lugano. Gli ammiratori italiani dell'autore di *Quo vadis* approfittarono del suo soggiorno a Lugano e lo convinsero a tenere alcune letture pubbliche a Firenze e soprattutto a rilasciare interviste per la stampa italiana, tra l'altro per l'edizione napoletana del "Corriere della Sera". Alla domanda su futuri progetti letterari rispose di avere in mente un romanzo su Giovanni III Sobieski, di conoscere i romanzi italiani prevalentemente tramite traduzioni francesi, e di apprezzare molto le opere di Gabriele D'Annunzio.

Nel 1900 gli editori napoletani Detken e Rocholl donarono a Sienkiewicz una copia del *Toro Farnese* e il teatro Manzoni una *Nike alata*. Nel 1902 la Regia Accademia di Belle Arti di Carrara lo onorò del titolo di membro onorario.

Nel maggio del 1904 Sienkiewicz andò in viaggio di nozze in Italia con la sua terza moglie, Maria Babska, figlia di una sua cugina. Passò per Lugano, Lucerna, Montecarlo e Nizza.

Nel 1907 contribuì alla realizzazione del salone polacco alla Biennale di Venezia e divenne membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Mireo Parrasio. Verso la fine di ottobre del 1908 Sienkiewicz soggiornò in Italia fermandosi a Firenze, Venezia, mentre a metà del marzo del 1909 si recò con la figlia a Saint-Raphaël in Costa Azzurra, soggiornando all'hotel Continental. Questo fu il suo ultimo soggiorno in Italia.

Se *Quo vadis* è il romanzo 'italiano' e 'romano' *par excellence*, gli echi dei numerosi soggiorni italiani di Sienkiewicz si possono ritrovare anche in altri suoi romanzi: *Senza dogma* (1889), *La famiglia Polaniecki* (1893), e *Legiony* [Le legioni] (1911).

Il protagonista di *Senza dogma* è Leon Płoszowski, nobile polacco, proprietario della tenuta di Płoszów poco fuori Varsavia e al contempo abitante di Roma e conoscitore e collezionista di antichità greche e romane. A Roma vive presso la residenza dei Płoszowski, casa Osoria, in via del Babuino. Il romanzo fornisce una descrizione della Città Eterna e dei suoi abitanti polacchi e italiani della cerchia della *bohème* romana.

Anche il romanzo successivo di Sienkiewicz, *La famiglia Polaniecki*, che narra le movimentate vicende coniugali di una giovane coppia, Marynia Pławicka e Stanisław Połaniecki, si svolge in parte in Italia, dove gli sposi si recano per il loro viaggio di nozze, passando per Venezia e Firenze fino a Roma, dove partecipano a un'udienza papale, visitano la basilica di San Paolo fuori le Mura e guardano il tramonto da Trinità dei Monti.

L'ultimo libro di Sienkiewicz legato all'Italia, rimasto incompiuto a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, è il romanzo storico *Legiony*. L'opera racconta della formazione delle legioni polacche di Henryk Dąbrowski in Lombardia, dove ebbe i natali l'inno nazionale polacco *Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy*. I polacchi arruolati nelle truppe napoleoniche viaggiarono per l'Italia da Venezia a Verona passando per Bologna e Padova fino alla Città Eterna:

La divisione mosse da Monte Rotondo all'alba e si incamminò lungo l'antica via Salaria [...] all'improvviso qualcosa in lontananza oltre la nebbia iniziò a brillare nell'azzurro pulito. In alto nel cielo si disegnavano le immagini della cupola come appese al di sopra della terra, leggiadre, svettanti [...]. A quella vista nelle prime file della colonna in marcia si alzarono voci che si propagarono come un'eco sempre più profonda fino all'ultima schiera, ripetendo due parole: "San Pietro! San Pietro!" Dallo stato maggiore fu dato il segnale e le truppe si fermarono come piantate nella terra. Tutti i volti erano rivolti alla cupola. Si fece all'improvviso silenzio e con quel silenzio nel bagliore del mattino quei soldati polacchi venuti dalla Varta, dalla Vistola, dal Niemen, dal Bug e dal Dnestr guardavano la grande chiesa romana del mondo.<sup>3</sup>

Vorrei concludere la mia relazione sui rapporti tra Sienkiewicz e l'Italia con una bella citazione dell'autore stesso, presa dal racconto *Sulla costa luminosa (Na jasnym brzegu)*:

Penso che ogni individuo abbia due patrie: la prima è la propria di origine e la seconda l'Italia. Perché anche solo fermandosi a tutta la cultura, l'arte, la conoscenza, tutto quello che da lì è venuto... Prendiamo il Rinascimento... Davvero!... Tutti sono se non figli, perlomeno nipoti dell'Italia.<sup>4</sup>

3] "Dywizja wyruszyła z Monte Rotondo o świcie i szła dawną via Salaria. [...] Wysoko na niebie zarysowały się kształty kopuły, jakby za wieszane nad ziemią, lekkie, strzeliste [...]. Na ten widok w pierwszych szeregach maszerującej kolumny podniosły się głosy i szły jak echo w głąb, i głębiej aż do ostatniego szeregu, powtarzając dwa słowa; Święty Piotr, święty Piotr! Od strony sztabu dano sygnał. Bataliony stanęły jak wkopane w ziemię. Wszystkie twarze zwróciły się ku kopule. Nastąpiła cisza i w lej ciszy, w porannych blaskach patrzyli ci polscy żołnierze z nad Warty, Wisły, Niemna, Buga i Dniestru na wielki, rzymski kościół świata." H. SIENKIEWICZ, *Legiony*, Ossolineum, Lwów 1932 ([https://pl.wikisource.org/wiki/Legiony/Cz%C4%99%C5%9B%C4%87\\_II/IX](https://pl.wikisource.org/wiki/Legiony/Cz%C4%99%C5%9B%C4%87_II/IX); ultima visita: 17.XI.2017).

4] "Ja myślę, że każdy człowiek ma dwie ojczyzny: jedną swoją najbliższą, a drugą: Włochy. Bo tylko zastanowić się, to i cała kultura, i cała sztuka, i cała wiedza, wszystko szło stamtąd... Weźmy ot taki renesans... Prawdziwie!... Wszyscy są, jeśli nie dziećmi, to przynajmniej wnukami Włoch." H. SIENKIEWICZ, *Sulla costa luminosa*, Sonzogno, Milano 1903, p. 82.

## QUO VADIS DI HENRYK SIENKIEWICZ. PRESUPPOSTI IDEOLOGICI DEL MOMENTO DELLA GENESI DELL'OPERA\*

Roma, se non fosse divenuta la sede papale, nel corso dei secoli non sarebbe stata nulla. Al cristianesimo non può essere negato il grande sconvolgimento, l'enorme impatto sull'umanità e sulla civiltà e l'inizio di una nuova vita.

Henryk Sienkiewicz<sup>1</sup>

**L**O SCOPO DI QUESTE CONSIDERAZIONI È L'ANALISI DEI PRESUPPOSTI IDEOLOGICI che si trovano alla base del romanzo *Quo vadis* alla luce delle rivelazioni dell'autore, presenti nella corrispondenza e nella conferenza tenuta dallo scrittore prima di finire la stesura del romanzo. Essenziale a tale fine è anche prendere in considerazione eventi culturali esterni. Infatti solo un'analisi complessiva dei dati qualitativi interni e dei contesti culturali che includa anche la visione estetica dell'autore, strettamente legata alla sua percezione degli obblighi etici della letteratura, consente di interpretare correttamente "l'opera recepita in un contesto assiologico, comprensivo anche dei valori, al momento della sua genesi"<sup>2</sup>.

Sienkiewicz aveva annunciato l'intenzione di creare una "epopea cristiana": evidentemente volendo attribuire all'opera dei compiti speciali, tanto più difficili in quanto alla visione del passato l'autore voleva conferire

---

\* Il progetto è stato finanziato con le risorse del Centro Nazionale per la Scienza, assegnate in base alla decisione numero n. DEC-2012/06/A/HS2/00252.

- 1] H. SIENKIEWICZ, *Książki i ludzie*, in: *Dziela*, a cura di J. KRZYŻANOWSKI, vol. XLVI, PIW, Warszawa 1951, p. 76. Tutti i passaggi delle *Opere* citati di seguito provengono dall'edizione curata da J. Krzyżanowski.
- 2] A. STOFF, *Wartości sytuacyjne momentu genezy dzieła*, "Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska LII – Nauki Humanistyczno-Społeczne", n. 334, 1999, p. 127.

una forma conforme ai requisiti estetici del realismo. L'energia creativa doveva essere rivolta non solo alla ricostruzione dell'antichità, ma anche allo scandagliamento dell'anima dell'uomo di allora. Nel corso del puntiglioso lavoro di studio di testi originali e studi storico-archeologici si sono andati sviluppando la struttura della trama e il gruppo di personaggi che vi prendono parte, dando nuova vita alla mentalità degli antichi romani.

Il progetto dell'opera, maturato nel corso degli anni, ha assunto una forma ben precisa durante il soggiorno a Roma nell'aprile dell'anno 1893, quando a Sienkiewicz venne l'ispirazione di incentrare il romanzo sulla leggenda apocrifia dell'incontro di san Pietro con Cristo<sup>3</sup>. L'autore ne fa menzione in una lettera del 1901, spesso citata, in cui parla della genesi dell'opera in risposta alla richiesta del giornalista francese Ange Galdemar:

Sette anni fa, durante il mio ultimo soggiorno a Roma, ho visitato la città ed i dintorni con Tacito in mano. Posso affermare apertamente che la sola idea [dell'opera] dentro di me era già matura; si trattava solo di trovare un punto di partenza. La cappella del 'Quo vadis', la vista della basilica di San Pietro, le Tre Fontane, i Colli Albani – fecero il resto.<sup>4</sup>

In realtà Sienkiewicz era rimasto profondamente colpito dalle antichità romane già durante il primo soggiorno nella città eterna nell'anno 1879. Un impatto rafforzato durante i successivi soggiorni, dei quali parlava sul giornale "Słowo", nella sua rubrica *Cronaca settimanale* del 1882:

Questi ricordi romani rimarranno a lungo nella mia memoria. I marmi, le statue, le rovine, le opere d'arte, le gite fuori città alle catacombe o alle ville limitrofe, i paesaggi azzurri della Campania attraversati dalle linee dure degli acquedotti – tutte queste immagini, una volta incise nel cervello, vi rimangono per sempre. D'altro canto da queste gite si ritorna con il ricordo di un distacco totale dal mondo reale, dalla prosa della vita e dai ricordi delle conversazioni che si concentrano, come quelle dei *Causeries florentines*, esclusivamente sull'arte e sui suoi maestri.<sup>5</sup>

3] Maria Bokszczyńska definisce diversamente il momento della nascita dell'idea del romanzo. Nel III volume delle *Lettere*, pubblicato nel 2007, nel commento la stessa descrive come l'idea di scrivere *Quo vadis* sia venuta allo scrittore nel marzo 1894 e come proprio in quest'occasione egli avesse iniziato a raccogliere i materiali necessari.

4] "Siedem lat temu, podczas mego ostatniego pobytu w Rzymie, zwiedzałem miasto i okolice z Tacitem w rękę. Mogę śmiało rzec, iż sama myśl już była we mnie dojrzała; szło tylko o znalezienie punktu wyjścia. Kaplica Quo vadis, widok Bazyliki św. Piotra, Tre Fontane, Góry Albańskie – dokonały reszty". H. SIENKIEWICZ, *Dzieła*, op. cit., vol. XL, 1951, p. 138.

5] "Te rzymskie wspomnienia długo zostaną mi w pamięci. Marmury, posągi, ruiny, dzieła sztuki, wycieczki za miasto do katakumb lub pobliskich willi, błękitne krajobrazy Kampanii poprzecinane twardymi

Per lo scrittore i soggiorni a Roma si svolgevano dunque all'insegna dell'incontro con l'arte, vissuto con grande emozione.

Nella primavera del 1894 Sienkiewicz soggiornava a Kaltenleutgeben, mentre ancora lavorava sul romanzo di ambientazione contemporanea, *La famiglia Polaniecki*, ma allo stesso tempo rifletteva intensamente sulla forma narrativa che avrebbe dato alla sua opera successiva, *Quo vadis*. Le sue idee creative stavano maturando, la trama si arricchiva di nuovi episodi; in una lettera del 7 aprile 1894 lo scrittore scriveva all'amico Godlewski: "nel corso delle mie passeggiate compongo le scene di *Quo vadis* [...]"<sup>6</sup>. Allo stesso tempo continuava a documentarsi sull'antica Roma, leggendo diverse fonti letterarie e scientifiche e nella lettera del 26 maggio 1894 confessava "con enorme impegno leggo diverse cose per *Quo vadis*"<sup>7</sup>.

Già nella primavera del 1894 lo scrittore disponeva della bozza pronta con il progetto del romanzo ambientato nella storia antica. Inseriva persino i temi ideologici della futura opera storica nella *Famiglia Polaniecki*, dando a quest'ultima una prospettiva più ampia rispetto al contesto contemporaneo. Nell'episodio del romanzo pubblicato nel numero di aprile 1894 di "Biblioteka Warszawska", aveva inserito una presentazione della premessa ideologica di *Quo vadis*, spiegata da uno dei personaggi secondari, il professor Świrski, alla protagonista, Marynia Polaniecka:

Signora si immagini la potenza di allora: il mondo intero, milioni di persone, leggi ferree, una forza mai vista prima e dopo di allora, un'organizzazione come non vi era mai stata prima, la grandezza, la gloria, centinaia di legioni, una città immensa che conquista il mondo – ed il Palatino che domina sulla città; sembrava come se nessuna forza terrestre potesse distruggere questo stato di cose – invece arrivano due giudei, Pietro e Paolo, privi di armi, ma armati di parole – e signora cosa succede: qui rovine, il Palatino in rovina, il Foro in rovina e sopra la città croci, croci e croci.<sup>8</sup>

---

liniami akweduktów – wszystko to, gdy raz odbije się w mózgu, utrwala się w nim na zawsze. A przy tym z takiej wycieczki unosi się wspomnienia całkowitego oderwania się od rzeczywistego świata, od prozy życia i wspomnienia rozmów, w których jakoby w owych *Causeries florentines* rozprawia się wyłącznie o sztuce i jej mistrzach". H. SIENKIEWICZ, *Dziela*, op. cit., vol. LIII, 1952, p. 30.

6] "[n]a spacerach układam sceny z *Quo vadis* [...]". H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. I, parte 2, PIW, Warszawa 1977, p. 211.

7] "[...] z ogromnym zajęciem czytam rozmaite rzeczy do *Quo vadis*". *Ibi*, pp. 216-217.

8] "Niech pani sobie wyobrazi tamtą potęgę: cały świat, miliony ludzi, żelazne prawo, siłę, jakiej nigdy przedtem i potem nie widziano, organizację, jakiej nigdy nie było, wielkość, sławę, setki legionów, olbrzymie miasto, władające światem – i ten tam oto Palatyn władający miastem; zdawałoby się, że żadna moc ziemską tego nie obali – tymczasem przychodzi dwóch Żydów, Piotr i Paweł – nie z bronią, lecz ze słowem – i patrz pani: tu ruina, na Palatynie ruina, na Forum ruina, a nad miastem krzyże, krzyże i krzyże". H. SIENKIEWICZ, *Rodzina Polanieckich*, Warszawa 1986, p. 305. Frammento contenuto in: "Biblioteka Warszawska", 1894, vol. II, n. 4.

Nel mio saggio mi occuperò di alcuni frammenti di *Quo vadis*, stesi dallo scrittore nella fase iniziale della gestazione del romanzo e perciò di particolare importanza per capirne il processo creativo. Si tratta dell'epilogo, presentato al pubblico durante una conferenza tenuta da Sienkiewicz a Zakopane nell'agosto 1894, ma in seguito non incluso nella versione finale dell'opera; e del prologo, progettato nel novembre e nel dicembre 1894, ma poi accantonato. Maria Bokszczanin ricorda come la stampa dell'epoca si riferisse erroneamente alla lettura tenutasi a Zakopane come a quella del prologo<sup>9</sup>, mentre in realtà si era trattato, appunto, della presentazione dell'epilogo del romanzo<sup>10</sup>.

All'inizio di giugno del 1894 Sienkiewicz giunse a Zakopane, dove l'11 agosto tenne una conferenza organizzata per raccogliere i fondi per una chiesa destinata a sorgere nel centro della cittadina e a sostituire il precedente edificio ligneo. Lo scrittore aveva preparato un frammento da leggere durante la conferenza, non considerandolo però una versione da includere nel *Quo vadis*. Nella lettera indirizzata a Stanisław Tomkowicz del 3 agosto 1894 scriveva infatti:

Adesso sto preparando solo una scena finale che nella versione definitiva del romanzo subirà una trasformazione tanto profonda da diventare quasi un'altra cosa. Lo faccio solo per la conferenza. Insomma, non solo il sacerdote – ma anche i montanari [*scil.* gli abitanti di Zakopane] vennero da me in delegazione, pregandomi di aiutare a raccogliere i fondi per la costruzione della chiesa; non me la sono sentita di rifiutare dato che Zakopane mi è molto cara e in secondo luogo sarà forse la prima volta che i contadini chiedono l'aiuto di uno scrittore. Dentro di me, tuttavia, sono arrabbiato per questo impegno, che mi distrae assai e non mi permette di trovare la concentrazione necessaria per procedere con il lavoro.<sup>11</sup>

In ogni caso, la conferenza si rivelò un grande successo e il ricavato superò ogni aspettativa. La costruzione della chiesa procedette velocemente

9] Vedasi J. KRZYŻANOWSKI, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, integrazione e redazione a cura di M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 2012, p. 208.

10] M. BOKSZCZANIN, commento alla lettera di H. Sienkiewicz a H. Lubowski del 29 aprile 1894, in *Listy*, vol. III, parte 1, PIW, Warszawa 2007, p. 550.

11] “Teraz robię tylko jeden końcowy obraz, który do powieści wejdzie pewno tak zmieniony, że nic z niego nie zostanie – robię zaś wyłącznie dla odczytu. Było tak, że nie tylko ksiądz – ale i górale przyszli do mnie w deputacji, bym pomógł do budowy kościoła – i nie chciało się odmawiać, bom stary zakopianin, a po wtóre pierwszy to może wypadek, że chłopci zgłaszają się o pomoc do piszącego. W duszy jednak klnę, bo tak mi to zabiera i rozprasza skupienie do każdej roboty potrzebne, że trudno wypowiedzieć!”. H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. V, parte 1, PIW, Warszawa 2010, p. 584.



e fu completata quasi in contemporanea con la stampa in volume di *Quo vadis*, nel 1896.

Anche se lo stimolo per preparare il primo frammento del romanzo era dunque legato a un fattore occasionale, è probabile che la scelta delle scene da presentare fosse stata premeditata, dal momento che l'intero romanzo aveva già preso forma nella mente dello scrittore. Grazie alla relazione di Ferdinand Hoesick abbiamo un'idea precisa sui contenuti della lettura tenuta a Zakopane:

Inizìò [Sienkiewicz] con la descrizione della sontuosa corte che accompagnava Nerone alla sua partenza da Roma; in seguito raccontò il momento memorabile in cui Nerone incontra lo sguardo di san Pietro in piedi tra folla. Seguirono monumentali immagini dell'incendio di Roma, con Nerone che si diletta di questa terribile visione e del consiglio al palazzo imperiale durante il quale si decide di incolpare dell'incendio i cristiani. Infine, presentò una serie di strazianti scene circensi con le "torce umane di Nerone", con folle di martiri dilaniati dagli animali selvaggi e l'imperatore che osserva il tutto dalla sua loggia attraverso il suo smeraldo.<sup>12</sup>

La prima reazione dei numerosi ascoltatori, riuniti nell'aula del Dworzec Tatrzański, decorata appositamente per tale occasione, faceva intuire che il romanzo avrebbe ottenuto un clamoroso successo. I giornalisti che avevano assistito alla conferenza esprimevano l'opinione che *Quo vadis* sarebbe diventato il romanzo più importante dell'opera dello scrittore: "renderà famoso il nome dell'autore non solo nel suo Paese, ma anche al di fuori dei suoi confini"<sup>13</sup>. Władysław Prokesch informava che Sienkiewicz aveva scelto "i due momenti più caratteristici [...]: l'incendio di Roma e la persecuzione dei cristiani" per illustrare la tesi della "vittoria del cristianesimo sul paganesimo in rovina"<sup>14</sup>. Vale la pena di notare come già lo studio preliminare del tema, a detta del critico, portasse a considerare la bozza dell'opera come "una grande epopea del cristianesimo, attraverso una sapiente descrizione dell'immagine del martirio e della sofferenza di queste legioni dell'esercito di Pietro"<sup>15</sup>.

Marian Gawalewicz sottolineò che quegli "appunti del romanziere, intento a plasmare nella sua immaginazione il materiale storico", costituivano

12] F. HOESICK, *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1918, pp. 53-54.

13] W. PROKESCH, *Odczyt Sienkiewicza*, "Kraj", n. 32, 1894, p. 7.

14] *Ibi*, p. 6.

15] *Ibidem*.

un'eccellente anteprima del grande progetto, assomigliando a "uno schizzo di un pittore famoso, che con pochi colpi di pennello definisce il tono del colore, prepara lo sfondo, e con alcuni movimenti più energici delinea i contorni delle figure di primo piano e raccoglie studi per creare un quadro meraviglioso"<sup>16</sup>.

Molte delle immagini preparate per la lettura furono incorporate nel romanzo, anche se con alcune modifiche. Nella versione finale "san Pietro osserva Nerone trasportato su una lettiga e non su una quadriga, sempre san Pietro e non san Paolo è presente nei giardini imperiali durante la scena con le torce"<sup>17</sup>. Si tratta comunque di cambiamenti piuttosto esigui, senza influenza essenziale sull'impianto narrativo.

Sin dall'inizio, dunque, Sienkiewicz aveva assegnato un ruolo centrale nel romanzo a due personaggi storici, san Pietro e Nerone, che vengono descritti e presentati in una maniera tale da sottolineare il contrasto tra di loro: uno incarna la "sfera dell'edonismo e dell'estetismo amorale" e l'altro il mondo di valori etici del cristianesimo<sup>18</sup>.

Il momento in cui lo sguardo di Nerone incrocia quello di san Pietro ha una chiara funzione simbolica: l'imperatore, trasportato in lettiga a capo di un enorme seguito, si presenta come un sovrano assoluto dalle ambizioni e dalle bramosie inappagabili, che ha al proprio servizio un "fiume incontrollato di persone": folle di soldati, coorti ausiliarie, servitori stranieri, schiere di schiavi<sup>19</sup>. L'apostolo Pietro è un vecchio qualsiasi mischiato tra la folla, che osserva avvilito la potenza del sovrano, tuttavia non senza compassione. Nella prima stesura della scena Nerone è colpito dal "grande bagliore che scaturiva dalle pupille" di san Pietro, grazie al quale "riconobbe in lui la persona che avrebbe ridotto in macerie gli ultimi bastioni della potenza del suo stato e al posto delle divinità pagane avrebbe eretto il vessillo della nuova fede"<sup>20</sup>. Questa versione, alquanto improbabile psicologicamente, nel testo finale del romanzo fu sostituita con una riflessione espressa dal narratore:

Per un attimo quei due uomini si guardarono ma a nessuno, né in quello splendido corteo né in quella folla innumerevole, passò per la mente che in quell'attimo si guardavano due dominatori del mondo, di cui uno presto sarebbe scomparso come

16] M. GAWALEWICZ, *Sierpień na usi*, "Tygodnik Ilustrowany", n. 243, 1894, pp. 125-126.

17] J. KRZYŻANOWSKI, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, PIW, Warszawa 1973, p. 159.

18] H. BURSZYŃSKA, *Status Nerona w "Quo vadis?" Henryka Sienkiewicza*, in: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, a cura di L. LUDOROWSKI, Tow. im. H. Sienkiewicza, Lublin 1991, p. 163.

19] W. PROKESCH, op. cit., p. 6.

20] *Ibidem*.

un sogno e un incubo di sangue, l'altro invece, quel vecchio vestito di una lacerna miserabile, avrebbe preso dominio eterno del mondo e dell'Urbe.<sup>21</sup>

Anche la scena con la quale Sienkiewicz concluse la sua lettura a Zakopane, quella dell'incontro di san Pietro con Cristo sulla Via Appia, differiva dalla forma che essa avrebbe assunto nel testo definitivo. Władysław Prokesch la trascrisse così:

Il chiarore si avvicinava sempre di più, illuminando il buio della notte. L'apostolo Pietro vide avvicinarsi una figura a lui conosciuta, con una veste azzurro chiaro e allora cadde in ginocchio e chiese con una voce colma di terrore, paura e amore:

– Quo vadis, Domine?

E la risposta era:

– Vado a Roma a farmi crocifiggere una seconda volta al tuo posto.

Il successore di Cristo comprese il suo errore ed un rammarico strinse il suo cuore.

La figura scomparì. Lo stesso giorno si trovò nuovamente tra i suoi seguaci che bagnava di lacrime i suoi piedi.<sup>22</sup>

In entrambe le varianti del testo lo sguardo di Sienkiewicz attribuisce a questa scena, basata su fonti apocriefe, un significato simbolico centrale per il messaggio ideologico del romanzo: la vittoria dello spirito sulla forza materiale. Racchiusa in una cornice di narrazione realistica, la visione di san Pietro preannuncia la futura trasformazione della Roma imperiale in una "doppia capitale". La luminosità della visione rappresenta la forza spirituale che emana dai seguaci della fede cristiana.

L'apocrifo rielaborato in chiave letteraria da Sienkiewicz presenta delle affinità con la storia della conversione di san Paolo sulla via di Damasco<sup>23</sup>. L'evento si verifica a seguito delle persecuzioni che, su richiesta dei fedeli, il primo discepolo di Cristo vuole evitare. Durante l'incontro

21] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, traduzione di M. CZUBEK-GRASSI e E. BAZZARELLI, Club degli Editori, Milano 1964, p. 300. Il momento simbolico dello scambio di sguardi tra Nerone e san Pietro è apparso nel menabò nel capitolo finale della parte quinta (n. 206 della "Gazeta Polska", 9 settembre 1895). Nella struttura della trama quest'episodio ha assunto l'importanza di punto culminante della tensione narrativa.

22] "Jasność zbliżała się coraz bardziej, rozświecając mroki nocy. Piotr apostoł ujrzał zbliżającą się w jasnoniebieskiej sukni znaną sobie postać i pełnym przerażenia, trwogi i miłości głosem, padając na kolana, zapytał: Quo vadis, Domine? A odpowiedź brzmiała: Idę do Rzymu, aby się dać po raz wtóry ukrzyżować za ciebie. Zrozumiał następcą Chrystusowy swój błąd i żal wielki ogarnął jego serce. Postać zniknęła. Tegoż dnia znalazł się z powrotem wśród drużyny, stopy jego łzami oblewającej". W. PROKESCH, op.cit.

23] *At 9, 2*: "All'improvviso lo avvolse [Paolo] una luce dal cielo e cadendo a terra udì una voce che gli diceva" ("Olsniła go [Pawła] nagle światłość z Nieba, a gdy padł na ziemię, usłyszał głos mówiący do niego").

ha luogo l'iniziazione al mistero, ossia la consacrazione. Questa viene preannunciata dall'improvvisa apparizione di una luce brillante, identificata con Gesù. Alla domanda posta da san Pietro, nel romanzo viene data una versione modificata rispetto alla scrittura apocrifia originale: "Se tu abbandoni il mio popolo, vado a Roma per essere corcifisso per la seconda volta"<sup>24</sup>. Marek Starowieyski constatando il "cambiamento del messaggio teologico nella scena di *Quo vadis?* [ispirata] dagli *Atti di Pietro*", ricorda il suo contesto originale, assente nell'opera di Sienkiewicz: "Il tema della ricrocifissione [...] costituisce un simbolo della teologia del martirio in via di costituzione. Infatti le sofferenze dei martiri rappresentano la sofferenza di Cristo che partecipa alle loro sofferenze [...]"<sup>25</sup>. La trasformazione della risposta alla domanda di Pietro invita pertanto a una lettura diversa della scena, a interpretarla come una sollecitazione a riprendere la missione apostolica nelle situazioni più difficili. Dalla versione dell'apocrifo di Sienkiewicz si evince che il martirio sia di fatto la conseguenza del sacrificio di Cristo, ma che questo sacrificio debba essere effettuato in una maniera autonoma, che ne rinnovi il significato. La natura di questo mondo, in cui l'amore è estraneo<sup>26</sup>, richiede di assumersi costantemente la responsabilità del male. Il sacrificio nel nome dell'amore per il prossimo costituirà la prova e la garanzia dell'autenticità dell'amore per Dio.

La lettura di Zakopane consolidò in Sienkiewicz la convinzione che il suo ambizioso progetto letterario avrebbe realizzato pienamente i suoi intenti creativi. Nella lettera inviata dalla località termale di Teplitz il 6 ottobre 1894 a Jadwiga Janczewska, con cui condivideva le proprie decisioni artistiche, scriveva: "la lettura era come un pallone di prova"<sup>27</sup>, aveva confermato l'interesse del pubblico per questo tipo di storia. Nella lettera a Dionyzy Henkiel del 13 settembre 1894 lo scrittore assicurava all'amico: "La lettura tenuta per i montanari [scil. gli abitanti di Zakopane] è stata gratificante, dandomi la certezza che non sarei stato disarcionato da questo cavallo chiamato *Quo vadis*"<sup>28</sup>. Pertanto poco dopo aver concluso le peripezie dei suoi eroi moderni nel romanzo *La famiglia Połaniecki*, volendo tener fede

24] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, op. cit., p. 528.

25] M. STAROWIEYSKI, *Scena "Quo vadis?"*, "Vox Patrum", nn. 32-33, 1997, pp. 384-385.

26] J. GNILKA, *Teologia Nowego Testamentu*, traduzione in polacco di W. SZYMONA OP, Wydawnictwo M, Kraków 2002, p. 336.

27] H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. II, parte 3, PIW, Warszawa 1996, p. 83.

28] "Odczyt dla górali przyniósł mi ten dobry rezultat, że m się przekonał, iż mnie koń, zwany *Quo vadis* z siodła nie wyrzuci". J. BIRKENMAJER, *Praeludia Quo vadis*, "Przegląd Klasyczny", nn. 9-10, 1936, p. 718.

ai contratti stipulati anticipatamente, intorno al novembre del 1893<sup>29</sup> per motivi economici, iniziò senza indugio la stesura del romanzo ambientato nell'antichità.

È importante sottolineare come Sienkiewicz volesse far precedere la sua opera con uno speciale prologo epico che delineasse l'importanza del messaggio ideologico del romanzo. Nelle lettere del novembre e dicembre 1894 l'autore riferiva il processo creativo del prologo del romanzo. L'atmosfera incantevole di Lugano, dove soggiornava allora, sembrava stimolare la sua *vis* creativa, ma alla fine aveva rinunciato a questo progetto. Abbiamo solo una vaga idea di quello che doveva contenere il prologo, grazie all'accenno fatto da Sienkiewicz in una delle lettere: "Volevo [...] scrivere qualcosa che assomigliasse a un prologo, una sorta di *misterium* intitolato *La domenica di Pasqua*. Il mattino, le rocce chiare, Maria, la pietra del sepolcro aperta ecc. Volevo includerlo come prologo nelle edizioni pubblicate all'estero" [...].<sup>30</sup>

Infatti, un tale prologo sarebbe potuto essere pubblicato solo al di fuori dai territori controllati dalla Russia, dove la censura non accettava per la stampa i temi legati alla Resurrezione. Per il prologo del romanzo romano, Sienkiewicz avrebbe dunque scelto l'evento verificatosi a Gerusalemme alcune decine di anni prima dell'epoca in cui è ambientato il romanzo. A livello ideologico dell'opera, l'immagine del *misterium* costituiva un richiamo alla storia che offriva il conforto ai primi credenti che intraprendevano la strada di Cristo durante il massacro organizzato da Nerone. Quest'evento riveste una tale importanza che nonostante Sienkiewicz non abbia completato il prologo, il motivo su cui questo doveva essere incentrato entrò a far parte del tessuto narrativo del romanzo. La relazione del ritrovamento del sepolcro vuoto è stata inserita nel racconto di san Pietro. L'Apostolo presso l'*Ostrianum* racconta:

Si era fatto il terzo giorno e già l'alba rischiarava le mura e loro due stavano ancora seduti, appoggiati alla parete, confusi, senza speranza. Ogni volta che il sonno li sorprende (avevano passato insonne anche la notte precedente la passione), ecco, si svegliavano sussultando e lamentandosi di nuovo. All'alba venne Maria di Magdala,

29] Il contratto stipulato con Edward Leo, redattore del periodico "Gazeta Polska", venne concluso presso il Grand Hotel di Cracovia alcuni giorni prima del matrimonio con Marynuszka Romanowska-Wołodkiewicz, come Sienkiewicz annunciò a Mściśław Godlewski nella lettera del 2 novembre 1893.

30] "Chciałem [...] napisać coś w rodzaju prologu, jakieś misterium pod tytułem *Wielka niedziela*. Ranek, jasne skały, Maryja, kamień odwalony itd. Chciałem to ogłosić niby jako prolog – w pismach zakordonowych [...]". J. BIRKENMAJER, op. cit., p. 719.

affannata, con i capelli disciolti, gridando: “Hanno portato via il Signore!” [...]. Solo quando furono riuniti tutti e tre, all’ingresso, egli stesso che raccontava entrò e vide sulla pietra il sudario e le bende, ma il corpo non c’era più.<sup>31</sup>

Sienkiewicz rinunciò all’inserimento del prologo nell’opera qualche giorno prima del Natale del 1894. Quando il giorno prima della vigilia di Natale lasciava Lugano per tornare a Varsavia passando per Milano e Vienna, la decisione era già stata presa: “Avevo l’intenzione di scrivere una sorta di prologo per *Quo vadis* e presentarlo circa due mesi prima dell’opera. I lavori furono interrotti dall’influenza, e non so se li riprenderò”<sup>32</sup>.

Lo scrittore, già fortemente in ritardo rispetto alle scadenze di consegna del testo concordate, iniziò il primo capitolo, abbandonando l’idea iniziale del prologo: “Tutta una serie di influenze e mal di gola mi hanno portato via talmente tanto tempo che la scadenza mi ha sorpreso all’improvviso, ed ora per diversi mesi non avrò un attimo di respiro. Mi conforta solo il pensiero che questa situazione si sia già verificata più di una volta”<sup>33</sup>.

Conoscendo le intenzioni dello scrittore riguardo al prologo si può supporre che la scena pianificata si sarebbe ricollegata simbolicamente alla scena apocrifia di *Domine, quo vadis?*, che a sua volta può essere considerata una sua continuazione. Il Salvatore risorto, non trovato da Maria Maddalena nella grotta di Gerusalemme, appare a san Pietro sulla Via Appia a Roma. Il contenuto del prologo avrebbe creato un’armonia non solo con il contenuto dell’apocrifo, ma anche con le scene del “destino compiuto” degli apostoli che seguono le orme di Cristo. Il prologo, definitivamente abbandonato, avrebbe potuto svolgere la funzione di opera a sé stante, sorta dalle ispirazioni religiose dello scrittore, affine alla sua novella *Seguiamolo*, scritta qualche anno prima.

Quest’aspetto interpretativo del romanzo *Quo vadis* assume un’importanza fondamentale nell’esame delle posizioni etiche e ideologiche dello scrittore.

La ricostruzione delle motivazioni creative alla base della stesura del prologo poi non realizzato, e dell’epilogo di *Quo vadis*, conferma che la genesi del romanzo era legata alla ferma convinzione di Sienkiewicz che la forza spirituale del cristianesimo fosse la sorgente di un costante rinnovamento. Il *Romanzo*

31] H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis*, op. cit., p. 175.

32] “Miałem zamiar napisać rodzaj prologu do *Quo vadis* – i ogłosić go na jakie dwa miesiące przed dziełem. Tę robotę przerwała mi angina – i nie wiem, czy do niej wrócę”. H. SIENKIEWICZ, *List do S. Tomkowicza z 21 XII 1894 r.*, in: *Listy*, vol. V, parte 1, PIW, Warszawa 2010, p. 587.

33] “Całe serie influency i bólów gardła zabrały mi przy tym tyle czasu, że termin zaskoczył mnie nagle i teraz nie będę miał przez kilkanaście miesięcy wytchnienia. Pociesza mnie jedynie myśl, że już tak nieraz bywało”. H. SIENKIEWICZ, *List do K. Morawskiej z 28 III 1895 r.*, in: *Listy*, vol. III, parte 2, PIW, Warszawa 2007, p. 107.

*dei tempi di Nerone* aveva lo scopo di realizzare il programma creativo volto a influire sui contemporanei, conformemente al progetto del ciclo di opere storiche di Sienkiewicz. Questo progetto aveva come scopo quello di indicare un modello del passato, stimolare la ricerca della verità e dei valori, sensibilizzare i lettori ai dilemmi del destino umano con i suoi alti e bassi. Il rifarsi al passato costituiva uno degli elementi del metodo che consentiva di evidenziare il fenomeno dello scontro di posizioni tra modelli culturali differenti. Attraverso l'evocazione del periodo del cristianesimo delle origini doveva costituire una fonte di rinnovamento, un richiamo al significato originale dell'amore per il prossimo e doveva presentare esempi della sua applicazione.

SUMMARY

QUO VADIS BY HENRYK SIENKIEWICZ. THE IDEOLOGICAL ASSUMPTIONS OF THE MOMENT OF THE WORK'S GENESIS

*The article delves into the genesis of Henryk Sienkiewicz's masterpiece, Quo vadis via an epilogue and a prologue that reveal the ideological assumptions before the author started the writing process. They were supposed to be a foretaste of the novel. These texts include the lecture given in the town of Zakopane on the request of a group of highlanders in August 1894, that had never been published though, as well as the prologue that was designed in November and December 1894, but finally discarded. Sienkiewicz intended them to be representative of the ancient history and symbolic in the universal substance of the novel.*

*The aim of this paper is to analyse the privileged fragments of the novel, which the writer decided to bring to the fore and make independent to some extent. The analysed texts exemplify the conclusion referring to the whole novel that Sienkiewicz perceives Christian spiritual strength as a source of everlasting rejuvenation.*

*The paper provides interpretation of fragments as the most significant parts of the entire work, which point out the struggle between Paganism and Christianity, specifically the struggle that Sienkiewicz drew upon from the tradition of St. Peter leaving Rome to escape martyrdom, and being dissuaded from his purpose by Christ. The series of scenes offer an insight into the most important events of the Roman Empire. The image from ancient past is a figuration of timeless cultural conflicts. Not only does it illustrate a historical transformation in the history of humanity, but it also offers always up-to-date guidelines for the future.*

UN ROMANZO SCRITTO SU FOGLI.  
LA BOZZA DI *QUO VADIS* TRA GLI ALTRI  
MANOSCRITTI DI HENRYK SIENKIEWICZ

**P**ER COLORO CHE SONO INTERESSATI AGLI ELEMENTI RICORRENTI E AI SEGRETI TECNICI della scrittura di Henryk Sienkiewicz, l'elemento più interessante non è il testo definitivo (anche se ovviamente non deve essere marginalizzato), bensì le varie fasi di lavoro che precedettero la versione definitiva. Esse contengono tutte le tracce della nascita dell'idea, i segni lasciati dalla mano dello scrittore, i dubbi e le decisioni di Sienkiewicz, e pertanto – parlando con la lingua della critica genetica – testimoniano “il porsi domande sul processo”<sup>1</sup>. Affinché gli interrogativi trovino risposta, è necessario lavorare sulle tracce, anche minime, in grado di arricchire il nostro bagaglio di informazioni sul processo creativo. Le tracce più importanti, a quanto pare, sono contenute nei manoscritti e nelle brutte copie lasciate dallo scrittore.

Henryk Sienkiewicz, da questo punto di vista, si è dimostrato generoso nei confronti degli studiosi. Lo scrittore, infatti, ha lasciato i manoscritti di quasi tutte le opere. Conosciamo 25 brutte copie di 62 novelle, abbiamo accesso ai manoscritti delle opere teatrali, le lettere scritte in viaggio e la corrispondenza dello scrittore. Questo stato di materiale permette di esaminare con un certo approfondimento i mezzi letterari di Litwos, e l'esame

---

1] P.-M. DE BIASI, *Genetyka tekstów*, traduzione in polacco di F. KWIATEK e M. PRUSSAK, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, p. 46.



attento e comparativo tra le varie stesure provvisorie ci permette persino di ricreare i processi mentali dell'autore<sup>2</sup>.

Qui suscitano un particolare interesse i manoscritti del romanzo *Quo vadis*. Sono conservati in due biblioteche: la Biblioteca Nazionale Ossolineum di Breslavia e la Biblioteca Nazionale di Varsavia. La prima possiede 41 fogli della bozza del romanzo, scritti in modo non uniforme, con una sequenza non conforme a quella della prima stampa. Per la maggioranza, si tratta di fogli scritti su una sola facciata. In rari casi, il retro della pagina mostra tracce di scrittura. I fogli hanno una dimensione di 28x22 cm. Alcuni sono più piccoli, come se fossero stati strappati da un foglio più grande. La raccolta dell'Ossolineum è conservata con la sigla 12441 nella cartella intitolata *Frammenti di romanzi*. Nel caso di *Quo vadis*, si tratta dei capitoli iniziali del romanzo. Su alcuni fogli sono riportate redazioni successive o tentativi di scrittura della parte iniziale dell'opera. La seconda raccolta, conservata presso la Biblioteca Nazionale, con la sigla Rps 6067 IV, contiene 312 fogli di dimensioni 28x22 cm, e pertanto identici a quelli conservati presso la collezione Ossolineum. I fogli sono scritti su una sola facciata, e il numero delle pagine è stato annotato dallo stesso scrittore. I fogli 249, 261 e 280 sono più piccoli degli altri e contengono brani aggiunti al testo, introdotti utilizzando segni di correzione. Questa raccolta di carte rappresenta una versione pressoché completa del manoscritto di *Quo vadis*. Un elemento di particolare interesse è costituito dalle aggiunte effettuate da Sienkiewicz e dalle informazioni sulla suddivisione del testo in parti.

Occorre sottolineare che il manoscritto è giunto ai nostri giorni grazie alla famiglia Kronenberg, che a suo tempo l'aveva comprato per 300 rubli da una delle dipendenti di "Gazeta Polska". I Kronenberg lo depositarono in una cassaforte della Banca Commerciale di Varsavia (che prima della guerra era di loro proprietà) e in seguito, durante l'insurrezione di Varsavia del 1944, lo spostarono in un posto considerato più sicuro, una cripta della Collegiata di Łowicz. Un anno dopo la fine della seconda guerra mondiale esso fece ritorno nella capitale polacca, e nel 1951 giunse alla Biblioteca Nazionale, pur divenendo di sua proprietà soltanto nel 2002, grazie al finanziamento dell'acquisto del manoscritto da parte di un imprenditore privato<sup>3</sup>.

- 2] Ho effettuato questo tentativo scegliendo come materiale le versioni preliminari novelle di Henryk Sienkiewicz. I risultati dell'analisi sono pubblicati in: A. KUNICZUK-TRZCINOWICZ, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Sub Lupa, Truskaw 2017.
- 3] Per quanto concerne le sorti del manoscritto e le analisi effettuate sino ad oggi, si rimanda a: *Z Rzymu do Rzymu*, a cura di J. AXER in collaborazione con M. BOKSZCZANIN, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa 2002; D. KAMOŁOWA, *Autograf "Quo vadis" Henryka Sienkiewicza w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej*, "Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej", n. 3/4,

Entrambe le raccolte delle pagine scritte da Sienkiewicz costituiscono un eccellente materiale per l'analisi del processo creativo dell'autore. Vi possiamo vedere le cancellazioni, le aggiunte, i segni di correzione, le prove ripetute di stesura della stessa parte del romanzo. Inoltre, sui fogli del manoscritto della Biblioteca Nazionale, è visibile una traccia della corrispondenza con la redazione del giornale "Gazeta Polska", titolare del diritto di prima stampa del *Romanzo dei tempi di Nerone*. Entrambe le raccolte dei fogli manoscritti sono collazioni di fogli non rilegati, parzialmente numerati dall'autore stesso. E anche se il manoscritto si è conservato quasi interamente, arreca comunque qualche problema agli studiosi e agli editori, poiché manca la prima pagina. Questa situazione dà vita a varie speculazioni sul titolo originale dell'opera. Molto spesso, il titolo viene scritto con il punto interrogativo, vista la sua presenza nella domanda di san Pietro<sup>4</sup> (sia negli apocrifi *Acta Petri* che nel romanzo). In Polonia, solitamente (pur non trattandosi di una regola), la terza di copertina è priva del punto interrogativo. Tuttavia, l'assenza della pagina in questione non pone fine alle speculazioni. Anche in molte traduzioni – comprese quelle italiane – il punto interrogativo è presente. Nelle edizioni polacche, lo stesso autore ha lasciato – fino all'ultima edizione pubblicata prima della sua morte – il titolo sotto forma di affermazione, e non di domanda. Essendo ben nota la sua scrupolosità, non resta altro che rispettare la sua volontà e lasciare il titolo dell'opera senza punto interrogativo.

Paragonando in dettaglio le versioni provvisorie, notiamo alcune problematiche degne di nota. In primo luogo si nota il modo caratteristico in cui Sienkiewicz distribuiva il testo sul foglio: lo scrittore lascia molto spazio nella parte superiore (un margine di circa 3 centimetri), per introdurvi eventuali correzioni o aggiunte. I margini laterali e il margine inferiore, di fatto, sono del tutto assenti. I fogli, solitamente, sono completamente occupati dalla scrittura, ma solo sulla facciata anteriore.

Sienkiewicz utilizza anche un sistema di segni di correzione facilmente comprensibile. Lo adotta, ad esempio, per inserire nuovi brani, come è accaduto nel caso del monologo interiore di Chilone, scritto su un foglio a parte, aggiunto al manoscritto. Lo stesso sistema viene utilizzato anche per la corrispondenza con l'editore, anche a fini puramente informativi:

---

1996, p. 35; A. GASS, *Wszystko na sprzedaż*, "Kulisy", n. 9, 2002, pp. 12-13; J. KRZYŻANOWSKI, E. KIERNICKI, R. STECZOWICZ, *Zestawienie autografów Henryka Sienkiewicza*, "Pamiętnik Literacki", n. 4, 1956, pp. 523-541.

4] Per maggiore chiarezza, si fa presente che anche l'iscrizione sulla chiesa del 'Domine quo vadis' situata a Roma sulla Via Appia non è conclusa dal punto interrogativo. Ma si tratta di un'iscrizione moderna

“la prego di farmi avere la correzione domani mattina”, “la prossima parte inizierà venerdì”.

Sul foglio 284 (*recto*) si legge una richiesta scritta sul margine superiore: “Si prega di verificare nelle odi di Orazio e di citare i versi successivi fino alle parole *ventorumque regat pater* comprese”. Il segno di correzione nel testo del romanzo indica un luogo da integrare, e la prima stampa, insieme alle edizioni successive di *Quo vadis*, mostrano che la richiesta di Sienkiewicz fu esaudita (fig. 1).

Tutti questi “segni apportati dalla mano dello scrittore” costituiscono un’interessante documentazione del passaggio dalla fase di scrittura a quella pre-editoriale. Sienkiewicz è consapevole del fatto che ogni foglio sarà utilizzato dal tipografo per trasferire la sua scrittura alla stampa, dando inizio a un processo editoriale irreversibile (pur con la possibilità di apportare correzioni e di autorizzare definitivamente la stampa. Alcuni fogli (quelli conservati presso l’Ossolineum) sono barrati con una sottile linea verticale su tutta la loro lunghezza. L’analisi dell’intero lascito di manoscritti lascia supporre che la lunga linea verticale indichi la parte già trascritta di un particolare brano. Si può ritenere, pertanto, che questi fogli siano stati trascritti da Sienkiewicz, intenzionato a farli stampare. Nei manoscritti di *Quo vadis*, il numero di fogli con questo caratteristico segno è piuttosto esiguo. Non sappiamo, tuttavia, se ne esistessero altri o se Sienkiewicz, spinto da una mancanza di tempo, abbia deciso di non realizzare copie.

Vale anche la pena di soffermarsi sulle cancellazioni visibili sui fogli. In alcuni frammenti sono visibili tratti di penna che cancellano una frase, su cui compare una nuova porzione di testo (sovrascritto). Capita anche che lo scrittore corregga il proprio lavoro inserendo una nuova proposta subito dopo il testo cancellato. Osservando i fogli di *Quo vadis* si notano anche ampi frammenti di testo cancellati e non ripetuti altrove. In altri manoscritti, come ad esempio quelli di *Niewola tatarska* [Cattività tartara], capita più volte che un frammento incorniciato e cancellato venga utilizzato dall’autore in un contesto completamente diverso. Questo tipo di correzioni ci fa comprendere i problemi incontrati da Sienkiewicz nella composizione delle varie parti dell’opera. Si notano tracce del suo intenso lavoro finalizzato alla scelta delle parole migliori.

Lavorando su due manoscritti di *Quo vadis*, uno dei quali è costituito soltanto da brevi brani, ci si pone la seguente domanda: i fogli raccolti nelle collezioni dell’Ossolineum sono varianti del testo precedenti alla versione definitiva di *Quo vadis* o costituiscono una raccolta di versioni preliminari e appunti finalizzati alla preparazione del testo vero

e proprio? Dalla lettura della corrispondenza di Sienkiewicz i risulta che la scrittura di un romanzo sui primi cristiani non sarebbe stata priva di problemi, il che ci induce a pensare che i frammenti rimasti nelle collezioni dell'Ossolineum potrebbero essere prove, non sempre riuscite, dei primi due capitoli. Un'analisi più ravvicinata di questa bozza e il suo confronto con le versioni successive dell'opera (manoscritto, prima stampa, edizioni successive pubblicate durante la vita dell'autore) tende a confutare, almeno in parte, questa tesi, poiché alcune parti del testo risultano essere identiche o comunque molto simili. Marc de Biasi segnala quanto segue:

I manoscritti nati nella fase precedente alla scrittura [Sienkiewicz elaborava appunti di questo tipo, come confermato dalla sua corrispondenza. N.d.A.], nonché buona parte del materiale proveniente dalla fase che comprende il processo di scrittura vero e proprio, non possono essere interpretati come tracce di un movimento irreversibile verso il testo stampato. In questa fase della genesi dell'opera si verificano troppi imprevisti. Pertanto, non è lecito ridurre la possibilità di questo pre-testo di base a un'evoluzione lineare finalizzata alla conclusione dell'opera.<sup>5</sup>

Tuttavia, nell'esposizione della stessa tesi aggiunge:

Durante la scrittura, in ogni modo, alcune di queste possibilità iniziano a dominare piuttosto rapidamente (assorbendo qualche elemento delle rimanenti opzioni), andando gradualmente a costituire un sistema di regole che accompagna in modo innegabile verso la conclusione del pre-testo.<sup>6</sup>

Nei manoscritti di Henryk Sienkiewicz questo principio viene confermato. Anche nelle opere la cui stesura è ritracciabile in più varianti preliminari e su un campione molto più ampio, è sempre piuttosto visibile una regola di fondo a cui l'autore sottomette l'intero discorso.

Nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale troviamo due versioni dell'inizio del capitolo 54. La prima di esse è conservata nella seguente forma:

L'indomani, Vinicio, quando a mezzogiorno vennero aperti i cancelli per chi entrava, fece accesso nella prigione. In città si diffuse rapidamente la notizia, accolta con gioia dalle folle, secondo cui i primi giochi si sarebbero svolti dopo appena nove

5] P.-M. DE BIASI, op. cit., p. 75.

6] *Ibidem*.

giorni – e che dopo le normali lotte dei gladiatori un primo ↑ un numeroso] gruppo di cristiani sarebbe andato in pasto alle belve selvagge. Si godeva persino al pensiero che tra le vittime vi sarebbero state molte donne – evento non visto fino ad allora. Ma Vinicio era già più tranquillo. Gli era stato ordinato di credere, pertanto credeva – e aveva semplicemente paura di non sperare, per non recare offesa a Cristo. Rinunciò anche a tutti gli altri metodi per salvare Ligia. Si affidò soltanto a lui – ebbe fiducia solo in Cristo. Nel profondo della sua anima vi era ancora un grido di terrore disperazione e terrore, ma soffocò queste voci con un mortale sforzo di volontà, giacché qualora gli avesse permesso di coprire la voce della fede, avrebbe perduto Ligia. Riteneva peraltro impossibile che l’intercessione del vicario di Dio e la forza della sua preghiera non sortissero effetto alcuno. Per questo motivo, la sua calma non era solo una finzione. In quel momento, correva a dividerla con Ligia. [foglio 229, BN]<sup>7</sup>

Vinicio, in quest’occasione, viene dipinto come un uomo fortemente radicato nella fede. La sua calma deriva dalla convinzione che l’intercessione dell’apostolo e l’intensa preghiera avrebbero salvato la donna che ama. In questa scena di apertura del capitolo, l’uomo si trova già all’interno della prigione, e solo pochi attimi lo separano dall’incontro con l’amata. Sul foglio vi sono poche tracce di eventuali difficoltà incontrate dallo scrittore. Vi sono, infatti, solo due modifiche pressoché irrilevanti, mentre il fluire del discorso è chiaro e trasparente. Solo un’annotazione apportata con una matita azzurra dalla mano di Sienkiewicz, collocata nella parte superiore del foglio, lascia intuire la presenza di qualche difficoltà. Lo scrittore, infatti, informa il redattore del giornale: “ho trattenuto il ragazzo per più di un’ora”. Il ragazzo, in questo caso, è il corriere della redazione, che si recava ogni giorno da Sienkiewicz per ricevere la parte di testo da stampare. Il fatto di aver trattenuto il ragazzo è sintomo di un maggiore dispendio di tempo finalizzato a definire la forma ultima del testo. Probabilmente, l’annotazione si riferisce proprio al brano sopraccitato. Questa supposizione è confermata

7] “Nazajutrz Winicjusz, gdy o południu otworzono kraty dla przychodniów, wszedł do więzienia. Od razu rozeszła się po mieście wieść, przyjęta z radością przez tłumy, iż pierwsze igrzysko odbędzie się już za dni dziewięć – i że po zwykłych walkach gladiatorów pierwszy ↑ liczny] zastęp chrześcijan, będzie wydany na pożarcie dzikim zwierzętom. Cieszono się nawet, że między ofiarami będzie znaczna ilość kobiet, czego dotychczas nie widywano. Lecz Winicjusz był już spokojniejszy. Kazano mu wierzyć, więc wierzył – i po prostu bał się nie mieć nadziei, ażeby nie obrazić Chrystusa. Porzucił też wszystkie inne sposoby ratowania Lygii. Na niego jednego się zdał – jemu jednemu zaufał. Gdzieś w głębi jego duszy, krzyczała jeszcze przerażenie rozpacz i przerażenie, lecz on stłumił w sobie śmiertelnym wysiłkiem woli te głosy i że gdyby im pozwolił zakrzyczeć wiarę, tem samem zgubiłby Lygię. Udał mu się zresztą rzecz niemożliwa, by pośrednictwo namiestnika bożego i potęga jego modlitwy miały pozostać bez skutku – dlatego spokój jego nie był tylko udanym. Biegł właśnie podzielić się nim z Lygią”.

dall'osservazione del foglio successivo del manoscritto. Esso, infatti, è aperto da un'altra annotazione scritta in blu, collocata sul margine superiore: "La prego di eliminare completamente l'inizio del capitolo incluso nella parte finale del foglio di ieri". Questa richiesta è diretta al tipografo. A quanto pare, il lavoro della giornata precedente non aveva soddisfatto lo scrittore. Sienkiewicz, pertanto, riscrisse il capitolo, che assunse la forma da noi conosciuta in base alle versioni stampate del romanzo:

Vinicio, lasciato l'Apostolo, andò al carcere col cuore rinato alla speranza.

In qualche parte, in fondo alla sua anima, si facevano ancora sentire la disperazione e il terrore; ma fece tacere e l'uno e l'altra. Gli pareva impossibile che l'intercessione del vicario di Cristo e il fervore della sua preghiera rimanessero senza successo. Aveva paura di sperare; aveva paura di dubitare. "Cristo non negherà, si ripeteva Voglio credere, si diceva, alla Sua misericordia anche se la vedessi nelle fauci del leone". E a questo pensiero, anche col cuore coll'anima che gli tremava e colle tempie bagnate di sudore freddo, credeva. Ogni sussulto del suo cuore era una preghiera.

Incominciava a capire che la fede poteva muovere le montagne, perché si sentiva in sé una forza straordinaria che non aveva sentito prima. Gli pareva che potesse fare cose ch'egli aveva non aveva la forza di fare il giorno prima. In certi momenti aveva un'impressione che il pericolo fosse passato. Se la disperazione si faceva sentire ancora nella sua anima, egli si rammentava di quella notte e di quella faccia santa di vecchio, rivolta al cielo, nella preghiera. "No, Cristo non negherà la grazia al suo primo discepolo ed al pastore del suo gregge. Cristo non gliela negherà! Non ne voglio dubitare!".

E corse al carcere come un araldo di buone nuove. [foglio 231, *recto*, BN]<sup>8</sup> (fig. 2).

Il confronto tra le due varianti del testo mostra chiaramente che mentre il contenuto del brano rimane essenzialmente lo stesso, cambiano le sfumature della caratterizzazione del personaggio. Vinicio, in questa versione 'nuova'

8] "Winićjusz opuściwszy Apostoła szedł do więzienia z odrodzonym przez nadzieję sercem. Gdzieś w głębi duszy krzychała mu jeszcze rozpacz i przerażenie, lecz on tłumił w sobie te głosy. Wydało mu się niepodobieństwem, by wstawiennictwo Bożego namiestnika i potęga jego modlitwy miały pozostać bez skutku. Bał się nie mieć nadziei, bał się wątpić. Chrystus mi nie odmówi, mówił sobie "Będę wierzył w miłosierdzie Jego ↑ (mówił sobie)], choćbym ją ujrzał w paszczy lwa". I na tę myśl drżała w nim serce dusza – pot zimny oblewał mu skronie lecz wierzył. Każde uderzenie jego serca było teraz modlitwą. Poczynał rozumieć, że wiara góry porusza, albowiem poczuł w sobie jakąś dziwną siłę, której nie odczuwał przedtem. Zdawało mu się, że potrafi nią dokonać takich rzeczy, które jeszcze wczoraj były nie były w jego mocy. Chwilami miał wrażenie, jakby złe już minęło. Gdy rozpacz odzywała się jeszcze cichym jękiem w jego duszy, przypominał sobie tę noc i tę świętą sędziwą twarz, wzniesioną ku niebu w modlitwie. "Nie! Chrystus nie odmówi pierwszemu uczniowi swemu i pasterzowi trzody! Chrystus mu nie odmówi, a ja nie zwątpię". I biegł do więzienia jak zwiastun dobrej nowiny." [Foglio 231 *recto*, BN].

è più turbato dal punto di vista emotivo, e pertanto risulta più verosimile e reale<sup>9</sup>. Sappiamo, infatti, che il protagonista non aveva avuto né il tempo né l'occasione di rafforzare o mettere alla prova la propria fede. Questa prova, infatti, doveva ancora avvenire. Anche per questo, lo scrittore riporta alla luce i dubbi dell'uomo innamorato e lo sviluppo della fede nel cuore di Vinicio mediante una serie di opposizioni (speranza e fede – paura) o immagini concrete. La donna amata finita tra le fauci del leone è un'immagine spaventosa, ma la consapevolezza del fatto che Cristo sia in grado di salvarla anche da questo pericolo suscita ottimismo. Anche per questo, nonostante le emozioni che tormentano Vinicio, afflitto da una situazione di grande difficoltà, l'uomo corre alla prigione “come un araldo di buone nuove”. L'intera scena è stata composta in modo tale da non tradire anticipatamente le avversità destinate a comparire. La variazione del luogo dell'azione, che a un primo sguardo può sembrare una sfumatura poco significativa, diviene fondamentale dopo una più attenta riflessione. Sulla strada per la prigione, Vinicio non sa ancora cosa gli avrebbe portato la giornata a venire. Questa passeggiata o trotto in direzione delle carceri mamertine, in un certo modo spensierata, rende il sentimento di amore che accompagna Vinicio.

Le modifiche presenti nel testo del manoscritto (frase cancellata) confermano l'ipotesi secondo cui Sienkiewicz avrebbe cercato di presentare i sentimenti e gli eventi nel modo più chiaro e concreto. In questo frammento di testo, Cristo – nella cui azione salvifica Vinicio ha creduto – non gli è così vicino da poterlo salvare direttamente. È necessario l'intervento del primo apostolo, la cui fede radicata e la cui missione, fornite direttamente dal Salvatore, lo predestinano a intercedere per gli altri, dando persino la garanzia del soddisfacimento delle preghiere.

La bozza e il manoscritto esaminati contengono molti altri esempi simili di lavoro sul testo, che esulano dai limiti del presente lavoro. Tuttavia, basta già un'analisi sintetica per indicare gli aspetti caratteristici e situare il manoscritto di *Quo vadis* sullo sfondo delle altre opere conservate sotto forma di versioni provvisorie. Occorre segnalare il fatto che le varianti del testo visibili nei manoscritti non sono sempre il risultato di una modifica della concezione autoriale. Conosciamo due versioni degli *Schizzi a carbone* poiché la censura non voleva permettere la stampa della prima. Queste situazioni furono significative non solo nel momento della creazione dell'opera, ma anche nella stampa delle edizioni successive. Il manoscritto di *Nella nebbia* (*We mgle*) permette di comprendere le caratteristiche

9] Vi sono diverse modifiche di questo tipo. Nel manoscritto, ad esempio, vi sono più giudizi negativi sui Greci, mentre la versione trasmessa da Sienkiewicz ai fini della stampa contiene giudizi più delicati.

specifiche degli scritti lasciati da Sienkiewicz. Solitamente, si tratta di fogli scritti con una calligrafia uniforme, rimasta invariata negli anni. Anche per questo, riconoscendo le caratteristiche specifiche della calligrafia, è piuttosto facile decifrare le scritture successive. Vi sono cancellazioni che ci lasciano immaginare il modo in cui Sienkiewicz lavorava sulla versione definitiva dell'opera, aggiunte, annotazioni a matita blu, che testimoniano – probabilmente – la censura cui un dato brano fu sottoposto dall'editore.

La mano dello scrittore è molto più visibile nella bozza di una delle prime opere di Sienkiewicz, *Niewola tatarska*, che apre il filone dei romanzi storici. Le tante cancellazioni, e persino i brani eliminati nella versione stampata dell'opera, conferiscono particolari valori al manoscritto conservato. Si nota un intenso lavoro dello scrittore sul testo. Inizialmente, Sienkiewicz scrisse il testo iniziale del capitolo. Successivamente, effettuò la correzione aggiungendo un piccolo brano. La fase successiva sembra essere costituita dalla cancellazione del testo introdotto e dall'aggiunta di un nuovo brano sul margine superiore, come variante dell'aggiunta iniziale. Il luogo dell'aggiunta e dell'inserimento successivo è segnalato da un segno di correzione. In quest'opera, così come in molte altre, sono presenti modifiche simili, che compaiono con una certa frequenza.

Invece, alcuni romanzi si sono conservati soltanto nella versione definitiva, sotto forma di manoscritto definitivo (testo finale trascritto). Da queste ultime opere deriva la convinzione, piuttosto radicata negli studi letterari, secondo cui Sienkiewicz apparteneva al novero di quegli scrittori che, trasferendo la propria idea sul foglio, lo facevano quasi senza correzioni, con manoscritti puliti e privi di cancellazioni. Questa convinzione anima anche l'idea secondo cui lo scrittore, avendo già in mente la totalità del romanzo, sapesse come condurre le gesta dei personaggi. La bozza di *Quo vadis*, come alcune altre opere di Sienkiewicz (soprattutto novelle), confuta questa tesi. E la presenza materiale di più varianti manoscritte del testo lascia intuire l'esistenza di un lungo processo di modifica, nel corso del quale lo scrittore lavorò sia sui dettagli che sulla coesione generale del testo.



## SUMMARY

THE ROUGH DRAFT OF *QUO VADIS* AMONG OTHER HANDWRITTEN WORKS BY HENRYK SIENKIEWICZ

*The novel Quo vadis is widely perceived as the one which directly contributed to awarding Henryk Sienkiewicz the Nobel Prize. Therefore, it is worth discussing if the novel's writing process is different significantly from creating such renowned literary works as Trilogy or Without dogma.*

*It is widely believed that Sienkiewicz was one of those writers who during putting his idea in writing they made it almost without amendments, and their manuscripts were clean and free of deletions. In this belief is inscribed the message that the writer had from the beginning to the very end in his head the whole novel and, he know how to lead his heroes. The rough draft of Quo vadis denies this thesis. And material presence of several variants of text sources suggests that the writer was modifying his novel to the end.*

*An interesting issue seems to be the absence, among surviving manuscripts, the first page of the novel on which the writer probably put the novel title. It gives scope for disputes about recording the title of work, the dispute still not solved.*

*The paper concentrates on the rough draft of Quo vadis, its characteristics as well as its textual varieties. The paper is also devoted to Sienkiewicz's writing techniques an analysis possible thanks to a comparison between the rough draft of Quo vadis and the manuscripts of other literary works by the writer.*

## QUO VADIS E PADRE JERZY LANGMAN \*

**N**EL PRESENTE ARTICOLO VIENE SINTETICAMENTE PRESENTATO IL LAVORO SUL VOLUME 17\*\*\* dedicato a Henryk Sienkiewicz della serie *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, nel quale sono registrate tra le altre cose le edizioni di *Quo vadis*, le traduzioni, i rifacimenti, i compendi e gli adattamenti del romanzo stesso in cinquantadue lingue. Viene ricordata anche la figura di padre Jerzy Langman, storico dell'arte, etnografo, archeologo e collezionista, in particolare di edizioni di *Quo vadis*.

Inizierei da alcuni ricordi della fine del secolo scorso. All'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Polacca delle Scienze di Varsavia, dove lavoravano alcuni studiosi attivi nello studio di Sienkiewicz, bibliografia ed editoria, allievi del prof. Julian Krzyżanowski, noto storico della letteratura, paremiologo ed esperto di Sienkiewicz, coordinati da Maria Bokszczanin, curatrice delle lettere dello scrittore, era nata l'idea di preparare un tomo dedicato a Henryk Sienkiewicz per la serie *Bibliografia Literatury Polskiej* [Bibliografia della Letteratura Polacca], ovvero il volume 17\*\*\* del cosiddetto *Nowy Korbut*. Nel 1998 chi scrive aveva messo in piedi il progetto di elaborazione, da parte di un gruppo di quattro persone, della bibliografia soggettiva di Sienkiewicz per il centenario del conferimento del Nobel per la letteratura e così nel 2005 abbiamo presentato una domanda di finanziamento al

---

\* L'articolo è pubblicato nell'ambito del programma di ricerca del Ministero della Scienza e dell'Istruzione Superiore della Repubblica di Polonia "Narodowy Program Rozwoju Humanistyki". Progetto n. 2bH 15013683//0136/NPRH4/H2b/83/2016.

Comitato di Studi Scientifici, che è stata approvata. La prima versione della bibliografia, che era stata completata in forma di stampa interna, includeva i dati fino all'anno 2000 e la potevano consultare (numerosi!) appassionati negli uffici dell'Istituto di Studi Letterari PAN. Due studiose del gruppo hanno avuto modo di andare con borse di studio di due settimane a Vienna, Parigi e Roma, dove abbiamo completato la bibliografia già presentata con le traduzioni e con l'occasione abbiamo raccolto materiali per la bibliografia oggettiva. Abbiamo verificato i riferimenti a Sienkiewicz nelle biblioteche; molto fruttuose si sono rivelate le ricerche nelle riviste a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

I materiali riguardanti Sienkiewicz registrati fino al 2010 si distinguono rispetto alla bibliografia di altri autori per la quantità, sia per quanto riguarda la sua opera creativa *lato sensu* – narrativa, pubblicistica letteraria e sociale, teatro d'occasione, composizioni in versi, traduzioni, corrispondenza giornalistica e personale, un'enorme quantità di traduzioni in varie lingue e adattamenti persino in forma di fumetto –, sia per il fatto che si tratta di opere tanto nazionali che create all'estero.

Già durante il lavoro dedicato alla bibliografia soggettiva di Sienkiewicz ci eravamo resi conto dell'incompletezza di quel nostro lavoro e per questo motivo abbiamo deciso di preparare un intero tomo del *Nowy Korbut* dedicato all'Autore. Abbiamo chiesto un nuovo finanziamento, questa volta per l'elaborazione della bibliografia oggettiva ovvero di tutto il vastissimo materiale riguardante Sienkiewicz e la sua opera, pressoché circondata da culto. La versione digitale di questo tomo era stata completata nel 2007, ma i lavori sono andati avanti fino a dare alle stampe l'intera bibliografia aggiornata fino al 2010 (anche se alcune voci arrivano addirittura fino al 2014!), con un'introduzione, numerosi indici e persino un inserto illustrativo. Il volume di oltre ottocento pagine dal titolo *Henryk Sienkiewicz* ha visto la luce alla fine del 2015 come volume 17\*\*\* della serie *Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut* finanziato dalla casa editrice dell'*Instytut Badań Literackich* e della *Fundacja Akademii Humanistycznej* per il 170esimo anniversario della nascita e 100esimo della morte dell'Autore, ovvero per l'Anno Sienkiewicziano 2016.

Secondo le convenzioni del *Nowy Korbut*, il volume 17\*\*\* è completo di introduzione informativa, biografia dell'Autore e indice delle abbreviazioni. I materiali bibliografici sono divisi in due parti: *Twórczość* [Opera] che registra i titoli dei testi a oggi disponibili e conosciuti, in ordine cronologico con l'indicazione della prima edizione, delle ristampe, delle traduzioni in lingue straniere e anche dei numerosi rifacimenti e adattamenti, compresi quelli cinematografici, teatrali, musicali e in forma di fumetto: in tutto più di 280

pagine a stampa; e *Opracowania* [Apparato critico] con ordine tematico-cronologico riguardante la totalità dell'opera dell'Autore, l'analisi delle varie opere in dettaglio, i loro rifacimenti o traduzioni, le elaborazioni biografiche, la sezione dedicata al 'culto' di Sienkiewicz, che enumera in dettaglio i risultati scientifici degli anniversari, un breve capitolo dal titolo *Sienkiewicz w szkole* [Sienkiewicz nella scuola] e così via, e anche un capitolo iconografico (una novità nell'ambito della collana del *Korbut*), che elenca gli schizzi dello stesso Sienkiewicz e anche i suoi ritratti più conosciuti, i monumenti, le targhe e anche le fotografie più importanti, le medaglie, occasionali stampe di manifesti, ecc.

Molto importanti sono vari indici inclusi nel volume: l'indice alfabetico dei titoli delle opere/testi di Sienkiewicz, quello alfabetico dei sottotitoli/temi scelti per esempio dalla pubblicistica, quello delle riviste e degli editori delle prime edizioni, quello dei titoli, delle traduzioni e dei rifacimenti, l'indice dei cognomi.

Il romanzo più importante di Sienkiewicz fu scritto in un periodo particolarmente difficile per l'autore: ricorrenti problemi alla gola, lo scioglimento del matrimonio con Maria Wołodkowiczówna e tutte le complicazioni ad esso legati, depressione, e così via. In una lettera del 15 dicembre 1894 scritta da Lugano alla cognata Jadwiga Janczewska in merito a questo pessimo "stato generale" e all'indebolimento della vena creativa leggiamo: "Forse non sarà una cosa improvvisa, forse riuscirò a finire *Quo vadis* ma sto già sprofondando a valle senza fondo". Nel marzo dell'anno successivo si lamentava: "Sono letteralmente esausto, ma di nulla. Forse il trattamento a base di cocaina è arrivato al punto che dalla stanchezza non voglio più vivere, ma ho qui *Quo vadis*, nella mia testa"<sup>1</sup>. Eppure continuava a ripetere che *Quo vadis* era la "cosa più importante" e che si impegnava a inviare regolarmente gli episodi da pubblicare.

Conosciamo a oggi più di quattrocento cognomi di traduttori dei testi di Sienkiewicz in più di cinquanta lingue. A tradurre *Quo vadis* (o produrre vari rifacimenti) sono stati più di novanta autori in cinquantadue lingue<sup>2</sup>. Durante il soggiorno a Roma abbiamo visitato il Pontificio Istituto di Studi Religiosi in via Cairolì, dove si sarebbero dovute trovare delle edizioni di traduzioni del *Quo vadis* raccolte dal defunto padre Jerzy Langman. Non

1) H. SIENKIEWICZ, *Listy*, vol. II, parte 3, a cura di M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 1996, pp. 115 e 137.

2) Non meno traduzioni e rifacimenti ha conosciuto la novella *Janko il musicista* (*Janko muzykant*). Vedi D. ŚWIERCZYŃSKA, *Przekłady z Sienkiewicza. Przyczynki bibliograficzno-biograficzne*, in: *100-lecie przyznania Henrykowi Sienkiewiczowi literackiej nagrody Nobla*, Biblioteka Raczyńskich, Poznań 2005, pp. 43-55; versione ampliata dal titolo *Sienkiewicz na świecie. Przyczynki bibliograficzne i biograficzne*, "Kievskij Polonisticzni Studiji", XIX, 2012, pp. 279-284.

siamo riuscite a incontrare il curatore di questa raccolta, padre Hieronim Fokciński, che era appena partito per la Polonia. Ma in ogni caso la collezione di padre Langman era già stata mandata alla biblioteca del Liceo dell'Ordine dei Gesuiti a Gdynia. Abbiamo però potuto parlare più volte con la signora Krystyna Sadowska, bibliotecaria dell'Istituto, molto esperta delle 'vicende polacche romane' e che ci è stata molto d'aiuto nel nostro lavoro.

Dopo il ritorno in patria ho passato due settimane al Liceo dell'Ordine dei Gesuiti di Gdynia, completando le note bibliografiche del nostro file riguardo alle traduzioni di *Quo vadis*, anche se in quelle raccolte avevo trovato anche traduzioni di altri romanzi. Per lo svolgimento di questo lavoro è stato necessario aprire molti scatoloni e tirare fuori dei libri, visto che la collezione non era ancora stata catalogata.

Per quanto mi ricordi, ho aggiunto al file almeno sette nuovi cognomi di autori di traduzioni o rifacimenti di *Quo vadis* fino ad allora sconosciuti o non registrati nelle bibliografie, forse a volte sfuggiti a causa di una cattiva trascrizione del cognome di Sienkiewicz. A ogni modo l'elenco completo di ristampe, edizioni successive, riduzioni e traduzioni – soprattutto italiane, spagnole e tedesche – arriva a diverse decine.

Le edizioni del *Quo vadis* sono elencate nel volume 17\*\*\* dalla pagina 133 alla 152, ma le sole traduzioni occupano 17 pagine!

Jerzy Langman (1903-1982) era originario di una nota famiglia di scultori di Cracovia. Studiò etnografia all'Università Jagellonica (tra il 1928 e il 1932) e storia dell'arte (tra il 1933 e il 1939); fino allo scoppio della seconda guerra mondiale aveva lavorato come giornalista, anche per la radio e in virtù di questo era venuto più volte a Roma per commentare varie celebrazioni liturgiche e religiose.

Nel febbraio del 1941 fu arrestato dalla Gestapo a Cracovia e condotto alla prigione in via Montelupi; in seguito, dalla primavera del 1941 a quella del 1945, fu prigioniero nel campo di concentramento di Buchenwald. Dopo la guerra si trasferì a Roma, studiò teologia e nel 1951 prese i voti. Si interessò sempre di più di archeologia e, già sacerdote, intraprese studi di settore al Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, concludendoli nel 1954. Per anni si occupò di storia dell'arte, soprattutto di pittura e di scultura sacra e degli artisti polacchi legati a Roma.

Studiando la biografia di padre Langman non sono riuscita a scoprire quale fosse stato lo stimolo che l'aveva indotto a iniziare la collezione delle edizioni del *Quo vadis*. Di certo aveva già letto il romanzo nella propria gioventù, ma in fondo chi non l'aveva fatto?

Nell'ultimo paragrafo delle sue memorie dal campo di Buchenwald intitolato *Oczekiwanie* [Attesa], dopo aver saputo della condanna a morte

per Karl O. Koch, il comandante del campo, Langman parafrasò una frase di Sienkiewicz:

In un libro così pieno di dolore e speranza come *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz forse le più belle sono proprio le ultime parole ‘Così passò Nerone su questa terra, come passano [...], ma la basilica di Pietro domina ancora, dal Colle Vaticano, la città e il mondo’.<sup>3</sup>

Nell’opuscolo intitolato *Pielgrzymom polskim w Rzymie na 1000-lecie Chrztu Narodu* [Ai pellegrini polacchi venuti a Roma nel millesimo anniversario del Battesimo della Nazione], pubblicato senza data di stampa dal Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici a Roma nel 1965 o 1966, che doveva costituire una specie di guida dei ricordi e dei luoghi polacchi a Roma, padre Langman non fece menzione della chiesetta sull’Appia Antica, sorta nel luogo dove Cristo sarebbe apparso a san Pietro in fuga da Roma, ma nelle pagine finali (50-51) citò un frammento del romanzo *Legiony* [Le legioni], sempre di Sienkiewicz, nel quale si parla dei “soldati polacchi venuti dalla Varta, dalla Vistola, dal Niemen, dal Bug e dal Dnestr” che guardano con ammirazione la grande chiesa romana. A quanto sembra, poco dopo Jerzy Langman prese a interessarsi nello specifico della tematica archeologica in *Quo vadis* e del suo autore, a collezionare edizioni del romanzo e commissionò al fratello, Bogusław Langman, un busto dello scrittore, visto che nel maggio del 1977 leggiamo un trafiletto anonimo sull’edizione londinese del “Przegląd Powszechny” dell’inaugurazione di un busto di Sienkiewicz presso la chiesetta romana del ‘Domine quo vadis’ sull’Appia Antica.

“Il busto è stato scolpito e donato dallo scultore cracoviano Bogusław Langman. A occuparsi della scultura sono stati i frati francescani; in seguito il cardinale Ugo Poletti, vicario del papa a Roma, aveva concesso di collocarla nella chiesetta del ‘Domine quo vadis’. Il piedistallo in marmo per la scultura è stato realizzato a Roma grazie alle offerte dei polacchi residenti in Italia”.

Segue una dettagliata descrizione della cerimonia di installazione, durante la quale il priore dei francescani pregò perché “da questo momento tutti i polacchi ritengano la chiesetta del ‘Domine quo vadis’ come la propria parrocchia”<sup>4</sup>.

Nel numero successivo di “Przegląd Powszechny”, padre Langman, stavolta firmando con il proprio nome, pubblicò un trafiletto sulla propria collezione [allo stato del 1977?] nell’articolo *Quo vadis Sienkiewicza*,

3] J. LANGMAN, *Oczekiwanie. Buchenwald*, Znak, Kraków 1973, p. 437.

4] [J. LANGMAN], *Odstonięcie popiersia Henryka Sienkiewicza w Rzymie*, “Przegląd Powszechny” (Sodalis Marianus), n. 10, 1977, pp. 25-26.

parlando di quel famoso “romanzo per tutti”, tradotto da vari traduttori in circa cinquanta lingue, pubblicato da numerosi editori, rielaborato da uomini di lettere più o meno capaci. Tra le altre cose leggiamo:

Per dimostrare l’universalità di *Quo vadis* bisogna avere presente la quantità di edizioni e ristampe. Nel 1914 risultavano centoventi ristampe in lingua italiana e praticamente altrettante in tedesco. Dopo il 1918 e fino agli ultimi anni non sono uscite nuove edizioni fino agli ultimi anni. E non ci si è accontentati di una singola traduzione. Le traduzioni in italiano sono state svariate e a cura di diversi autori, e quelli che non conoscevano il polacco hanno realizzato la traduzione a partire da versioni in lingue a loro note. Ognuna di queste traduzioni ha conosciuto varie ristampe ed è arrivata a decine di migliaia di esemplari.

Qual era l’aspetto di queste edizioni? Alcune avevano le dimensioni di album, altre mezzo metro, ma c’erano anche quelle più piccole, tascabili, simili a un libro di preghiere. Esistevano edizioni stampate su carta di bassa qualità come i ‘libri gialli’, ma anche edizioni in carta raffinatissima, riservati ai bibliofili. C’erano edizioni di enorme tiratura e anche di pochissimi esemplari, alcune solo su abbonamento, solo per appassionati di rarità. E anche le rilegature erano varie, c’erano quelle di semplice cartoncino, addirittura quelle di carta grossolana, e c’erano anche quelle in pelle con caratteri impressi in oro. Non stupisce certo che siano apparse anche edizioni illustrate, sia da pittori noti come Piotr Stachiewicz o anche Jan Styka, sia anche da parte di illustratori mediocri.<sup>5</sup>

Nel suo saggio Langman purtroppo ha perpetuato un errore che continua ad affiorare fino a oggi, sostenendo che: “All’inizio del nostro secolo *Quo vadis* ottenne il premio Nobel per la letteratura”, aggiungendo che si trattava di un riconoscimento per un’opera su “l’amore cristiano, l’amore vittorioso” e sui “primi martiri cristiani” a Roma. In realtà, Sienkiewicz ottenne il Nobel per la sua opera epica in lingua polacca, oggi diremmo per la totalità della sua opera, non per *Quo vadis*. Nel 1993, in un articolo di Małgorzata Biernacka-Lubańska su padre Jerzy Langman nel 90esimo anniversario della sua nascita si fa menzione di sei passioni collezionistiche, di cui la quarta è, appunto, le edizioni polacche e straniere del *Quo vadis*: “La collezione di più di 560 volumi di varie edizioni del *Quo vadis* in 41 lingue è perlopiù dispersa, ma la parte più significativa si trova in possesso del Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici con sede in piazza Cairoli 117 a Roma”<sup>6</sup>.

5] J. LANGMAN, “*Quo vadis*” *Sienkiewicza*, “Przegląd Powszechny” (Sodalis Marianus), n. 11, 1977, pp. 15-16.

6] M. BIERNACKA-LUBAŃSKA, *Wspomnienie o Jerzym Langmanie (1903-1982). W dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin*, “Meander”, n. 11/12, 1993, pp. 557-563. Né nei necrologi di padre Langman, né nella *Enciclopedia cattolica* del 2004 viene menzionata la collezione delle edizioni di *Quo vadis*.

Ci sono due opere a Roma dedicate a Sienkiewicz e legate all'attività di Jerzy Langman: il busto di Sienkiewicz in bronzo fuso, realizzato nel 1977 da Bogusław W. Langman, a spese dello stesso padre Jerzy, per la chiesetta del 'Domine quo vadis' sull'Appia Antica; e una versione in marmo dello stesso busto, posta nel maggio del 1978 all'interno di Villa Borghese in viale delle Belle Arti.

A collezionare edizioni di opere di Sienkiewicz furono in molti e con vari criteri. Occupandomi della storia della ricezione di Sienkiewicz ho notato due cognomi ricorrenti di collezionisti privati di testi di Sienkiewicz. A cavallo tra i due secoli Aleksandr Michajlovič Femelidi, avvocato di formazione, letterato e critico per passione, raccolse nel tempo le traduzioni in russo di tutti i romanzi, le novelle, la pubblicistica, la corrispondenza e persino gli aforismi dell'autore di *Quo vadis*, cosa che gli permise di dare alle stampe per primo, già nel 1903, una monografia in russo su Henryk Sienkiewicz e la sua epoca, per la collana "Dalla biblioteca di A. M. Femelidi". Il secondo collezionista, concentratosi prevalentemente sulle edizioni e sulle traduzioni di *Quo vadis*, era appunto padre Jerzy Langman. E forse si tratta dell'unica collezione di questo genere, messa assieme per motivi patriottici e di ordine professionale e archeologico, etico e religioso.





1. Vaticano
2. Via Appia
3. Vie Salaria e Nomentana

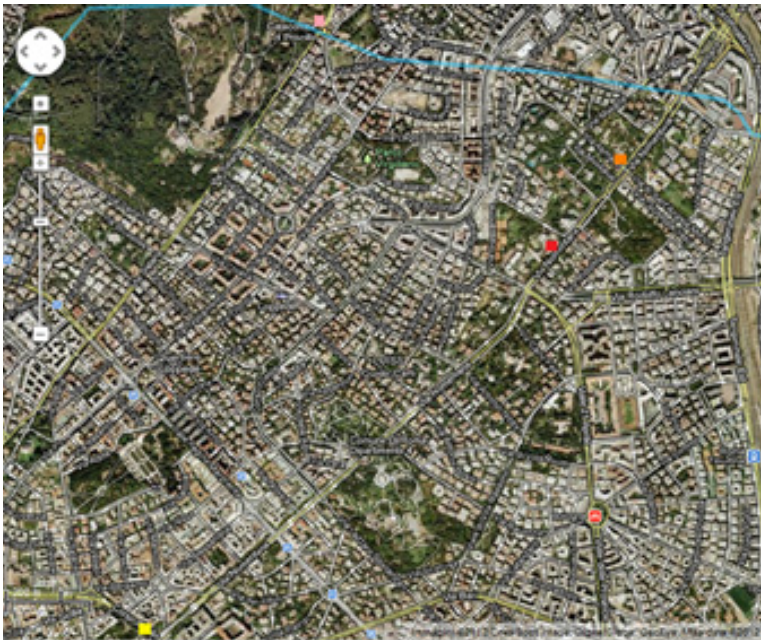
1. Cimiteri paleocristiani dell'Urbe e siti legati dalla tradizione antica al soggiorno di san Pietro a Roma



2. Itinerario di Vinicio verso l'*Ostrianum*



3. Il percorso dell'Acqua Vergine



- Porta Nomentana
- Basilica di Sant'Agnese fuori le mura
- Coemeterium Malus
- Aqua Virgo
- Coemeterium Priscillae/Hypogeum of the Acilii

4. La Porta Nomentana e l'*Ostrianum*



1. Petronio al tavolo di lavoro nel proprio studio. Fotogramma da *Quo vadis?* (Guazzoni, 1913). © EYE Filmmuseum, Amsterdam



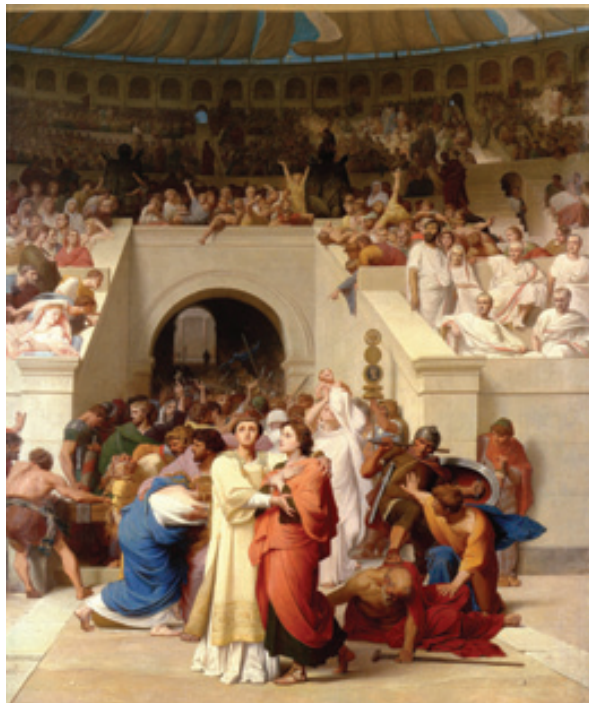
2. Cristo libera i fedeli dalle catene. Fotogramma da *Quo vadis?* (Guazzoni, 1913). © EYE Filmmuseum, Amsterdam



1. Copertina e frontespizio di E. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis? Romanzo*. Con 54 disegni di Adriano Minardi, Treves, Milano 1901 (edizione in broccatura)



2. Antiporta e frontespizio di E. SIENKIEWICZ, *Quo Vadis? Romanzo*. Edizione cinematografica cioè illustrata da 78 quadri tratti dalle celebri "films" della Società Italiana Cines, Treves, Milano 1913 (edizione con copertina rigida)



3. François-Léon Bénouville, *Martyrs chrétiens entrant dans l'amphithéâtre* (1855). Parisi, Musée d'Orsay



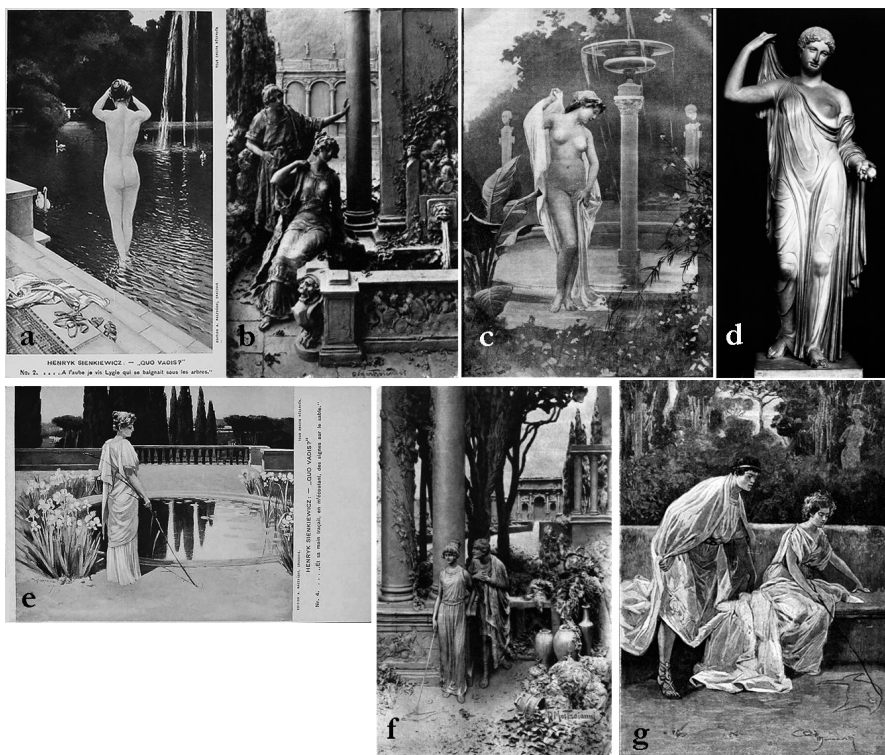
4. Gabriel Guay, *Le Tullianum pendant la persécution, martyre de sainte Pauline* (1880). Viña del Mar, Museo de Bellas Artes



5. Tavola comparativa delle illustrazioni a cinque episodi di *Quo vadis* nelle edizioni Treves 1901, Treves 1913 e “Gloriosa” 1921. Collezione dell’Autore



6. Tavola comparativa delle illustrazioni a cinque episodi di *Quo vadis* nelle cartoline dalle scultografie di D. Mastrianni (1913), dal film di Guazzoni (1913) e dal film di D'Annunzio e Jacoby (1924). Collezione dell'Autore

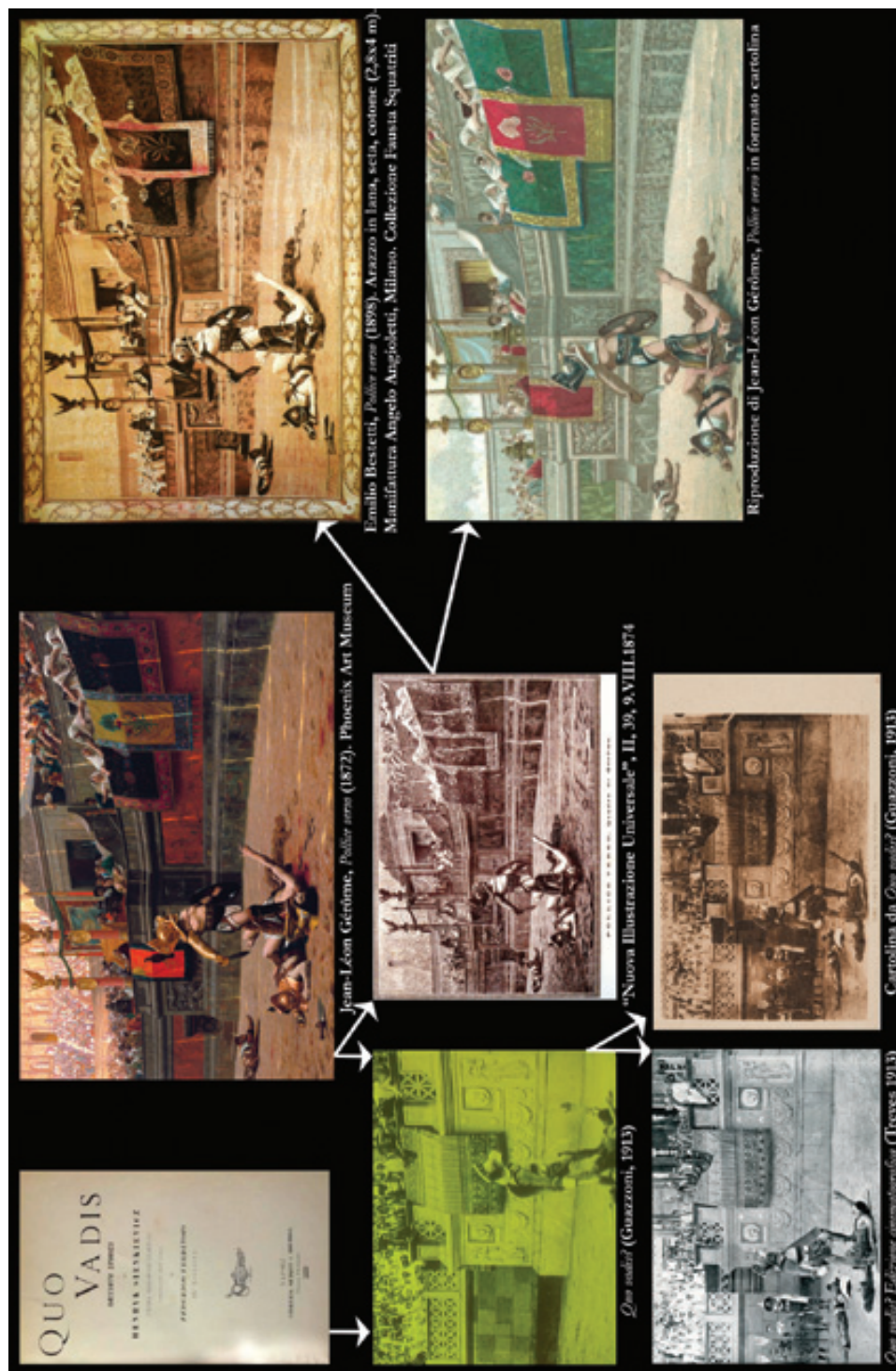


7. Variazioni sul tema della nascita della passione di Vinicio per Ligia. a. cartolina da P. Stachiewicz; b. cartolina da scultografia di D. Mastroianni (1913); c. illustrazione di F. Fabbi per l'edizione "Gloriosa" (1921); d. Afrodite tipo Louvre-Napoli. Copia romana. Parigi, Musée du Louvre; e. cartolina da P. Stachiewicz; f. cartolina da scultografia di D. Mastroianni (1913); g. illustrazione di A. Minardi per l'edizione Treves del 1901



8. a. Jan Styka, *Néron à Baïa contemplant le Vesuve* (1900 ca. Da Musée de "Quo Vadis". Oeuvre de Jan Styka – Capri, Édition de l'Anno Santo, 1925); b. Jan Styka, *Néron condamne à mort l'apôtre Pierre* (da *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz en tableaux de Jan Styka, 1912, tav. IX). Collezione dell'Autore





9. Esemplarità di *Quo vadis* come caso di circolarità mediatica



1. Pubblicità del *Quo Vadis* della M-G-M dal “Daily Motion Picture” (31 ottobre 1950)



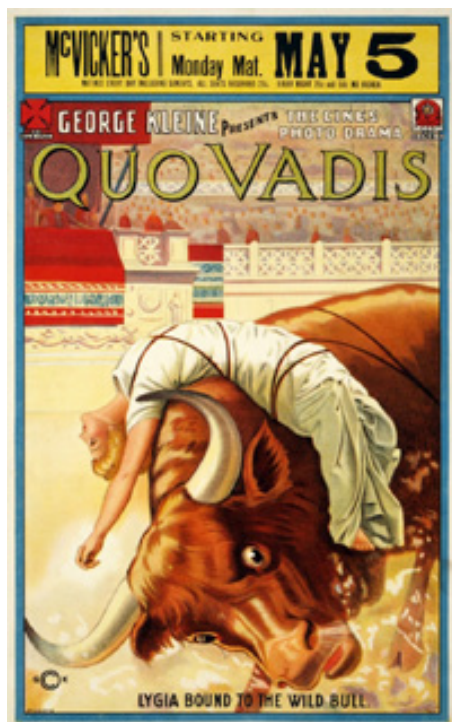
1. Poster del *Quo Vadis* della M-G-M. The Jerry Murbach Collection



2. Nerone e la sua lira nel *Quo Vadis* della M-G-M. Fotogramma dal film



3. L'ispirazione dell'imperatore in *La pazza storia del mondo, Parte I*. Fotogramma dal film



4. Pubblicità dell'edizione americana della versione di *Quo Vadis* del 1913. Collezione dell'Autore



5. Pubblicità spagnola della versione di *Quo Vadis* del 1924. Collezione dell'Autore



6. Ligia e il toro nella versione di *Quo Vadis* del 2001. Fotogramma dal film



7. Ursus e Ligia nel *Quo Vadis* della M-G-M.  
The Jerry Murbach Collection



8. Poster italiano di *Anthar l'invincibile*.  
Collezione dell'Autore



9. Poster italiano di *Quo Vadis, Baby?* Collezione dell'Autore



10. Prigionieri nel prologo del *Quo Vadis* della M-G-M. Fotogramma dal film



11. Prigionieri nel prologo del finto film storico in *Ave, Cesare!* Fotogramma dal film



12. La città di Roma all'inizio del *Quo Vadis* della M-G-M. Fotogramma dal film



13. La città di Roma nel finto film storico in *Ave, Cesare!* Fotogramma dal film





1. Copertina di HENRIK SIENKIEWICZ,  
*Quo Vadis?*, “Gloriosa” Casa Editrice  
Italiana, Milano 1921



2. Copertina di *Quo vadix? romanzo storico*, Unione Tipografico-Editrice  
Torinese (UTET), collana “La Scala  
d’Oro”, Torino 1936



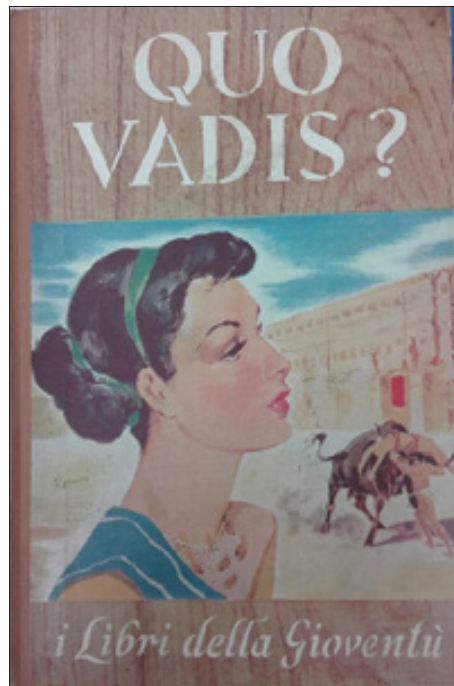
3. Prima pagina del testo nell'edizione UTET del 1936



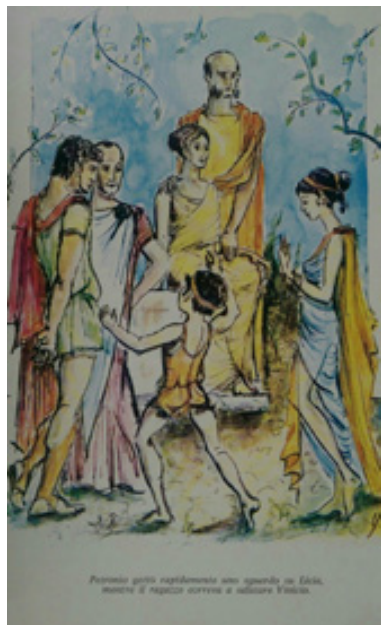
4. Illustrazioni di Marina Battigelli nell'edizione UTET del 1936



5. Copertina di E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, serie "Biblioteca delle Signorine", Salani, Firenze 1938



6. Copertina di *Quo vadis?*, serie "I Libri della Gioventù", Salani, Firenze 1952



7. Illustrazioni di Yasminka in HENRYK SIENKIEWICZ, *Quo vadis?* Edizioni Salani, Firenze 1973



8. Tavola II, *Riunione dei cristiani*, in E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano 1965



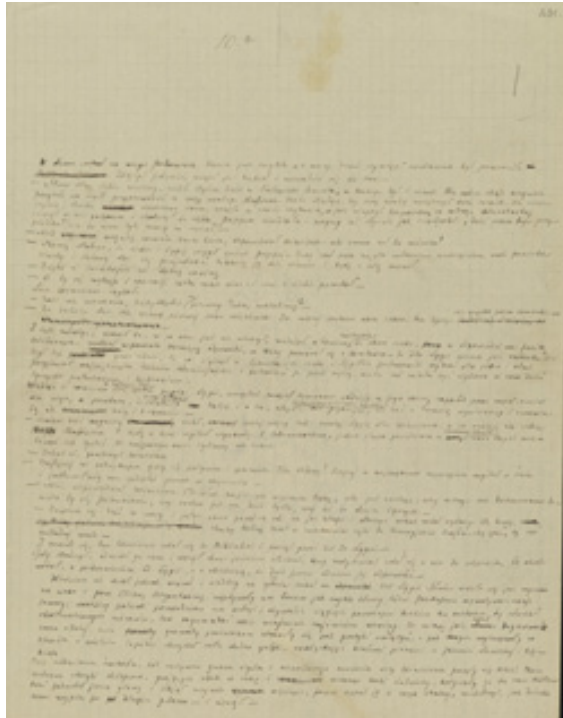
9. Copertina di E. SIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, Carroccio, Bologna 1961



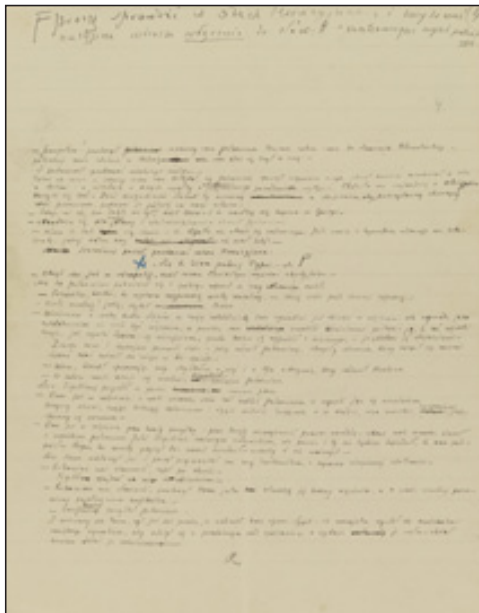
10. Copertina di HENRYK SIENKIEWICZ, *Quo vadis? I sec.*, AMZ Editrice, Milano 1962



11. Copertina di E. SCHIENKIEWICZ, *Quo vadis?*, collezione "BiblioTic", Stabilimenti Lito-tipografici in Ozzano Emilia, Bologna 1973



1. Manoscritto di *Quo vadis*: foglio 284 (recto).  
Varsavia, Biblioteca Nazionale



2. Manoscritto di *Quo vadis*: foglio 231 (recto).  
Varsavia, Biblioteca Nazionale

