Pompei resuscitata: viaggio di un topos narrativo tra lanterne magiche e kolossal storici

MASSIMILIANO GAUDIOSI

Nel marzo del 1907, su diversi quotidiani americani appare una riduzione di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton. Il testo, che condensa in una sola pagina il best-seller pubblicato nel 1834, descrive così il momento in cui il malefico Arbace ricorre alla sua magia per sedurre la greca Ione:

> finally he conducted her to the gardens and from there to a little temple erected in one corner, where by his art, which in those days passed for magic, but which in these is the common possession of every one, 'he showed her a series of dissolving views' thrown in a recess of the temple which, he said, represented her fate[1].

In questa volgarizzazione del romanzo, i trucchi impiegati da Arbace per leggere il futuro di Ione sono equiparati a delle *dissolving views*, ovvero a quell'innovazione tecnica che nel XIX secolo aveva fatto compiere un notevole passo avanti, in termini di spettacolarità, alle fantasie materializzate dalla lanterna magica, implementate da un sofisticato effetto di transizione tra le immagini. Perfezionati da Henry Langdon Childe, che nel 1826 aveva già proiettato dissolvenze col Vesuvio in eruzione[2], e resi popolari nelle esibizioni presso la Royal Polytechnic Institution, questi *fondus enchaînés* ante litteram prevedevano "l'utilizzo di due (o più) lanterne per proiettare sullo stesso schermo delle vedute perfettamente sovrapposte e per creare fantasiose trasformazioni"[3]. Se nel 1834 era obbiettivamente troppo presto perché si potessero menzionare artifici ancora in via di diffusione – nell'edizione originale di *Gli ultimi giorni di Pompei* l'impostura di Arbace è infatti descritta come una "fantasmagoria", l'apparato di proiezione reso popolare alla fine del Settecento da Étienne-Gaspard Robertson –, è degno di nota che, dopo decenni di progressi nel campo della fotografia,

della stereoscopia e degli apparecchi ottici, la definizione fosse ormai entrata nella nomenclatura comune, al punto da venire impiegata in un'operazione di divulgazione del celebre romanzo storico. Nel 1907, anno in cui un medium come la lanterna magica era tutt'altro che morto, per illustrare le arti oscure e ingannatrici del sacerdote egiziano sembra naturale ricorrere a quel gioco di sovrimpressioni che dalla metà dell'Ottocento, grazie a perfezionamenti come il *chromatrope* o come le lanterne *biunial* e *triunial*, permetteva di ottenere complessi passaggi dal giorno alla notte, visioni di fuochi d'artificio ed emissioni laviche[4]. La distanza, evidente nella riduzione del romanzo, tra la razionalità scientifica delle *dissolving views* e le credenze nel soprannaturale dell'età classica era stata sottolineata in un articolo del 1849 sul valore educativo dell'ottica magica'. Il testo si compiaceva del fatto che nell'era dei dispositivi di proiezione i poteri della scienza non si prestassero più alla corruzione della mente con l'ignoranza e la superstizione: "lungi dal provare terrore, oggi persino un bambino riderebbe di fronte a quello che un tempo faceva tremare i cuori più forti nei templi greci e romani – l'apparizione della cosiddetta 'divinità' sul muro dell'edificio, o tra i fuochi dei riti sacrificali"[5].

D'altra parte, negli adattamenti di *Gli ultimi giorni di Pompei* precedenti all'avvento del sonoro, il cinematografo avrebbe fatto ricorso a trucchi come lo *split screen* e la sovrimpressione proprio per restituire gli inganni di Arbace, o per ricreare emozionanti risvegli del Vesuvio[6]. Dopo il precoce *The Last Days of Pompeii* prodotto da Robert William Paul (W. Booth, 1900), una 'attualità ricostruita' che si concentrava sulla fuga di Glauco e Ione durante il cataclisma del 79 d.c.[7], seguiranno la trasposizione diretta nel 1908 da Luigi Maggi (S. A. Ambrosio) e quelle del 1913 dirette da Euleterio Rodolfi (S. A. Ambrosio) e Giovanni Enrico Vidali (Pasquali Film), senza dimenticare il progetto della Film Artistica Gloria mai portato a termine e l'ultimo adattamento della stagione del muto, firmato da Carmine Gallone e Amleto Palermi nel 1926. Rifacimenti che negli anni Dieci andavano di pari passo con l'aumento degli investimenti e della competizione industriale nella settima arte, con l'estensione del metraggio delle pellicole, lo sviluppo di strategie formali nel campo della costruzione dei

set e dei trucchi cinematografici: scelte ambiziose che puntavano a ottenere quella legittimazione culturale in grado di vincere le resistenze del pubblico borghese[8]. Accanto ai film di finzione, tra i quali vanno annoverati titoli come *La rivale (Scene di vita a Pompei)* della Cines (1908) e *Martire pompeiana* della Saffi-Comerio (G. De Liguoro, 1909)[9], la città vesuviana è protagonista in quegli anni anche di diverse produzioni 'dal vero' italiane ed estere. Almeno fin da *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* di William Kennedy-Laurie Dickson (1898) [Fig. 1], le rovine archeologiche catturano da subito l'obiettivo della macchina da presa[10]. Se da un lato il cinema guarda agli scavi per incuriosire il pubblico con finalità educative, dall'altro non perde di vista l'abbinamento di Pompei con le fuoriuscite piroclastiche del Vesuvio, rilanciando un *topos* narrativo che già nel Settecento aveva messo in mostra il carattere polimodale e intermediale del vulcano[11], e che nel secolo successivo si sarebbe definitivamente cristallizzato grazie alle *dissolving views*.

Come cercherò di verificare nelle prossime pagine, accanto alle fonti letterarie, teatrali e figurative che sono state in più sedi richiamate – dal romanzo storico al melodramma musicale, dai giochi circensi ai riferimenti all'Art Nouveau e a pittori come John Everett Millais, Arnold Böcklin e Lawrence Alma-Tadema[12] – questa produzione di fama internazionale sembra inglobare tutta una serie di strategie iconografiche e narrative adottate già negli spettacoli di lanterna magica. Il sito archeologico di Pompei costituiva infatti un classico tema dei lanternisti attivi tra il vecchio e il nuovo continente, soprattutto in seguito all'applicazione della fotografia, che avrebbe affiancato i vetrini dipinti consolidando definitivamente il legame tra le proiezioni e il tema del viaggio verso mete lontane[13]. Gli spettacoli ottici si cimentavano perfino in un restauro virtuale delle rovine, oltre che nell'immancabile esplosione vulcanica:

> Nei vetri delle lanterne magiche la più tragica ma la più scenografica delle eruzioni dello 'sterminator Vesevo' era raffigurata in sequenze di impianto didattico ma di progressione drammatica che delineavano la storia geologica della terra e i fenomeni vulcanici e che culminavano nell'esemplificazione pompeiana, oppure veniva rappresentata nella 'sezione calamità' di più generiche proiezioni […]. Quando,

> all'inizio del XX secolo, la vita e la morte di Pompei giungono al cinema, incontrano dunque uno sguardo spettatoriale tutt'altro che vergine[14].

Come conferma Antonio Costa, i modelli di rappresentazione dell'antichità adoperati nei primi film epici sono pienamente radicati nell'iconosfera popolare del diciannovesimo secolo, e il successo dell'eruzione "giunge direttamente al cinema delle origini dalle feste di corte rinascimentali e dagli spettacoli ottici ottocenteschi"[15]. Anche per tale ragione è facile supporre che gli spettatori dei kolossal avessero una particolare consuetudine con lotte dei gladiatori, interni domestici pompeiani, abluzioni termali, ecc., ovvero con tutti gli stereotipi sul mondo antico che, dal Grand Tour in poi, ci si aspettava di ritrovare per godere di un'impressione 'autentica' e accessibile del passato.
Stando ai resoconti di alcune performance, durante le proiezioni luminose non ci si limitava soltanto a un esame dei ritrovamenti, ma si proponeva un'esperienza adatta a una platea in cerca di forti emozioni, facendo ricorso a una forma di narrazione non dissimile da quella cinematografica: molteplici riferimenti a *Gli ultimi giorni di Pompei*, citazioni di opere d'arte dedicate alla città, una successione di vedute culminanti con la lava del Vesuvio contribuivano a evocare un universo diegetico. Esplorando fonti, soprattutto di area anglosassone, come programmi di conferenze, quotidiani e cataloghi per proiezioni, cercherò da un lato di comprendere i modi in cui gli show realizzati con la lanterna magica potevano confezionare un innovativo tour virtuale della città, e dall'altro di arricchire il bagaglio di riferimenti dei primi adattamenti da Bulwer-Lytton. Come ha ricordato Ivo Blom, queste rappresentazioni di grande successo dell'antichità non erano soltanto il frutto di una ricostruzione archeologica, ma erano anche la conseguenza di un saldo repertorio visivo che nel XIX secolo superava i confini nazionali per radicarsi dappertutto. Nel cinema muto italiano si può riconoscere una pratica di appropriazione transmediale e transnazionale che, in maniera diretta o indiretta, ha per oggetto quella cultura visuale ottocentesca fatta di libri illustrati, incisioni, litografie, fotografie e lastre per lanterne[16].

In principio era il Vesuvio

Nell'estate del 1638, pochi anni dopo la spaventosa eruzione del 1631 e prima della pubblicazione del suo trattato sulla lanterna magica, Athanasius Kircher salì sulla sommità del Vesuvio per osservare i comportamenti del cratere, esperienza di cui avrebbe fatto tesoro per la redazione di *Mundus subterraneus* (1665) e per la comprensione degli sconvolgimenti causati in superficie da terremoti e vulcani. Se per Kircher la natura poteva essere equiparata a un teatro, il Vesuvio era il suo palcoscenico: osservare l'interno del cratere diventava per lui "come sbirciare dietro le quinte, e scoprire tutto le meravigliose macchine sceniche"[17]. All'epoca del padre gesuita Kircher, il Vesuvio era già un mito proprio per la possibilità che offriva di analizzare nel cuore dell'Europa le manifestazioni del sottosuolo, e nel Settecento l'interesse entrerà nel vivo grazie al richiamo delle scoperte di Ercolano e Pompei, alla pittura di paesaggio e a intellettuali come Goethe.
Ma è nel panorama mediale ottocentesco che questo attore della natura troverà una consacrazione universale sul proscenio del golfo di Napoli, fondendo definitivamente la sua mole con il destino infausto dei pompeiani. Come dimostrano i numerosi i vetri per macchine ottiche conservati nei musei e nelle raccolte del pre-cinema, dalla Cinémathèque Française alla Library of Congress, il vulcano e Pompei finiscono al centro di una vera e propria *Ars Magna Luci et Umbrae*, elevandosi a quintessenza della cultura ottocentesca della trasparenza nell'epoca degli *armchair travels*[18]. Il catalogo della collezione Minici Zotti di Padova, ad esempio, contiene alcuni supporti da proiezione di manifattura inglese dedicati alla zona archeologica vesuviana, come le serie della seconda metà del XIX secolo *L'incendio di Pompei*, due slide dipinte con meccanismo a rotazione per ottenere l'effetto eruzione, e *Pompeii Past & Present*, gruppo di venticinque fotografie su vetro[19] su cui avrò modo di tornare nelle pagine successive. Il fondo Barnes del Museo del cinema di Torino conserva, tra le altre cose, un *polyorama panoptique* dal titolo *Pompei - son dernier jour* e immagini con il Vesuvio animate da un sistema a cremagliera, che sovrapponeva un vetro fisso raffigurante il vulcano e un vetro mobile su cui era colorata la lava[20].

Attrazioni di questo tipo erano tutt'altro che sporadiche e se ne trova traccia un po' dovunque: senza alcuna pretesa di esaustività, e limitando lo sguardo ai soli 'orama' dell'epoca, esse avevano luogo in Germania, con i panorami pompeiani di Carl Georg Enslen (1826)[21], e in Italia, con i tableaux dell'Aletoscopio, il Teatro Meccanico di Antonio Cardinali[22] e con il Pompeiorama, sorta di articolato *peep show* che da Napoli avrebbe fatto tappa a Roma, Firenze, Milano, Londra, Parigi, Philadelphia e New York[23]. È soprattutto Londra a offrire delle testimonianze, all'interno delle vedute preparate per l'*Eidophusikon* (1824), con il golfo partenopeo illuminato dal vulcano incandescente; nei due panorami di Pompei dipinti da Burford fra il 1823 e il 1824 ed esposti a Leicester Square e allo Strand; nell'opera musicale *The Destruction of Pompeii* del compositore francese Jullien (1844), che alle scenografie dipinte fondeva un'esplosione sonora per rievocare l'effusione lavica dal cratere[24]; nel panorama di Napoli ancora di Burford (1845), "tentativo di combinare i vari effetti del chiaro di luna e il Vesuvio in eruzione"[25]. Al di fuori dell'Europa non si possono tralasciare l'Australia, con la combinazione di dipinti e fuochi d'artificio che a Melbourne riproponevano le fontane di lapilli del vulcano (1856)[26], e ovviamente gli Stati Uniti, dove oltre ai *pyrodrama* di James Pain che mettevano in scena *The Last Days of Pompeii*, si mostravano le rovine archeologiche in un'ampia varietà di esibizioni, come il *Great Stereopticon Panorama* di Pyle & M'Donald (1880-1889) e la *Grand Combination of Chemical & Mechanical Dissolving Dioramas* (1860) [Fig. 2].

Pompei in dissolvenza

Se nella maggioranza dei panorami e dei diorami il momento dell'esplosione era centrale, con gli show itineranti di lanterna magica la distruzione di Pompei poteva finire compressa in una miscellanea di temi molto diversi tra loro, quali la descrizione dell'era dei dinosauri e degli abitanti delle caverne [Fig. 3] [27]. Insieme al memorabile disastro del 79 d.c., le proiezioni lanciavano inoltre uno sguardo sulle principali domus e sugli edifici pubblici portati alla luce dagli scavi. Una possibilità che aveva gradualmente inondato il mercato planeta-

rio delle pubblicazioni accademiche e soprattutto di quelle turistiche: attraverso un dispositivo come lo stereoscopio, che nella seconda metà dell'Ottocento aveva raggiunto cifre di vendita vertiginose, si poteva passeggiare virtualmente nelle strade di Pompei guidati da prodotti del calibro di *Italy through the Stereoscope*[28].

Grazie a progetti come il *Lucerna Magic Lantern Web Resource* e alle collezioni disponibili nella *Media History Digital Library* di Internet Archive è possibile accedere a un altissimo numero di lastre e di cataloghi realizzati dai principali produttori dell'epoca. La fiorente industria delle lanterne magiche vede brillare gli Stati Uniti, la Francia e soprattutto l'Inghilterra, dove il business era conteso da più di cento ditte[29]. In questi elenchi la città di Pompei era spesso inclusa nelle parti dedicate all'Italia così come in paragrafi pensati per l'arte, la storia romana, l'archeologia e la vulcanologia, prova di quella tendenza all'enciclopedismo visivo cui puntavano le camere delle meraviglie ottocentesche. Prendendo in esame un catalogo del 1906 di Newton & Co., Gian Piero Brunetta nota come le sezioni più ricche fossero riservate alla storia e alla geografia, e che, nelle collezioni sull'Italia, a Napoli e Pompei fosse riservato un posto rilevante con un centinaio di lastre[30].

I manuali venduti da produttori come L.J. Marcy, Welford e Sturmey, Molteni, Mazo, ecc. contenevano serie tra le venti e le trenta lastre di edifici pubblici e privati del parco archeologico, inclusi i famigerati calchi in gesso delle vittime. Tutte slide che, accompagnate da libretti descrittivi per facilitare il lavoro del conferenziere, immortalavano luoghi che circolavano da tempo nel secondo volume del *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1782) dell'abate di Saint-non, nelle varie edizioni di *Pompeiana* (1817-1832) di William Gell, fonte di riferimento per le ambientazioni del romanzo di Bulwer-Lytton, ne *Les Ruines de Pompéi* (1824-1838) di François Mazois oltre che nei primi album fotografici dedicati alle rovine vesuviane. Se si guarda ai film 'dal vero' di inizio Novecento, si intuisce quanto queste escursioni turistiche presentate in sequenza dalla lanterna magica sarebbero state immediatamente assorbite dai primi *travelogues*, il cui montaggio era concepito sul modello seriale

delle lastre proiettate nelle esibizioni itineranti così come nei corsi di archeologia e storia dell'arte. Secondo il catalogo Pathé, l'episodio *De Naples au Vésuve* della serie *Excursion en Italie* (1904), includeva differenti tappe che seguivano l'ascensione sul Vesuvio, dal percorso in funicolare al giro del cratere fino alla discesa dei turisti a bordo di una portantina[31]. *Pompei* di Giovanni Vitrotti (Ambrosio, 1906) e un altro esempio dal catalogo Pathé, *Pompeï* (1907)[32], condividevano vedute di quegli stessi monumenti che i lanternisti descrivevano ai loro uditori decenni prima.

Le immagini elencate nei cataloghi richiamavano Pompei soprattutto attraverso la citazione di celebri dipinti e sculture di epoca romantica, spesso ispirate al romanzo di Bulwer-Lytton. Basti pensare alle splendide lastre di Paul Hoffmann, che oltre al Vesuvio in eruzione ricopiavano il dipinto di Karl Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei*[33]; a opere dedicate agli ultimi istanti della città e alle sue rovine firmate da artisti come Edouard Sain, John Martin, Pierre Olivier Joseph Coomans, Frederick Henry Schopin, Hector Leroux, Nathaniel Sichel, Giovanni Maria Benzoni, ecc. Il personaggio di Nydia era piuttosto ricorrente, grazie alle copie di *Nydia the Blind Girl of Pompeii* di Cuno Baron von Bodenhausen[34] e soprattutto per via del successo dell'omonima scultura di Randolph Rogers, uno dei marmi americani più noti del diciannovesimo secolo, riprodotto ben centosessantasette volte mentre l'artista era ancora in vita[35]. Il catalogo di J.W. Queen testimonia di come i dipinti potessero contribuire alla costruzione di un intreccio debitore nei confronti delle note vicende di Nydia, Glauco e Ione. Il set per *dissolving views* dal titolo *The Destruction of Pompeii* era così descritto:

> a. *La casa del Poeta*, Pompei. L'inizio dell'eruzione del Vesuvio.
> b. *L'ultima notte a Pompei*. Gli abitanti fuggono a causa della tempesta ardente.
> c. *Fuga dei pompeiani*. La popolazione terrorizzata sale su una collina in primo piano; il Vesuvio in eruzione, e Pompei ed Ercolano sul lato della grande montagna, appaiono a distanza[36].

L'uso di opere d'arte è confermato dal resoconto di una conferenza tenuta a Detroit nel 1884. Nell'introdurre Pompei al suo pubblico,

Edward L. Wilson - editore della rivista *The Philadelphia Photographer* che si dilettava nella proiezione di fotografie scattate personalmente nei posti che visitava – ricorreva a slide con la statua di Rogers[37]. D'altra parte, quando presentava la città nel suo libro di viaggi concepito appositamente a uso dei lanternisti, per stimolare l'immaginazione dei lettori Wilson menzionava esplicitamente *The Last Days of Pompeii*[38], come tra l'altro facevano le guide locali che lavoravano negli scavi. Tutti esempi che, anticipando le citazioni iconografiche di quei kolossal italiani che conquisteranno i mercati esteri, dimostrano quanto le lanterne magiche progettassero un percorso architettonico e allo stesso tempo narrativo e immaginifico, in cui si mescolavano curiosità archeologica e rimembranze del passato.

Ritorno al passato

Si può affermare che l'esperienza del viaggio nel passato fosse uno degli obiettivi più evidenti dei produttori di queste immagini, come confermano alcuni set che alternavano fotografie delle rovine con visualizzazioni di quello che doveva essere il loro aspetto di un tempo, ricostruito con tanto di fontane, marmi e soggetti umani. Una strategia in atto già nella prefazione del romanzo di Bulwer-Lytton e messa poi in pratica in alcune delle sue versioni cinematografiche. Le *dissolving views* realizzavano il sogno impossibile di riportare in vita la città sepolta dalla cenere, una prova di quanto la popolarità di Pompei si fondasse sull'impulso romantico di viaggiare nel tempo e nello spazio. Questo tipo di operazione sarebbe stato agevolato dall'applicazione della fotografia alle proiezioni, che dalla metà del XIX secolo si trasformò rapidamente nel principale sistema di descrizione delle rovine attraverso le lanterne. La straordinaria coincidenza tra lo sviluppo della moderna archeologia e l'avvento della fotografia ha contribuito in modo considerevole a riposizionare la città vesuviana nella cultura moderna: i fotografi divennero una parte integrante delle squadre di scavo e, contemporaneamente, entrarono prepotentemente nel mercato dei souvenir con ditte come quella di Michele Amodio e soprattutto con il tedesco Giorgio Sommer, che dopo il 1857 avrebbe dato forma al modo in cui, ancora oggi, tendiamo a visualizzare i siti

archeologici[39]. Questi professionisti si sforzarono di tradurre con poche varianti i topoi compositivi delle vedute dipinte amalgamandoli con la vocazione documentaria del nuovo mezzo, dando così vita a un singolare caso di convergenza tra fotografia, pittura e incisione i cui echi si sarebbero ritrovati nel cinematografo[40].
Una conferma di questa convergenza è suggerita dalla ditta Radiguet et Massiot, che nel catalogo Molteni di sua proprietà presentava ben cinquanta vedute della serie *Pompéi. Son passé et son présent*, che intercalava fotografie degli scavi nella situazione attuale e ricostruzioni ipotetiche dei monumenti, sul modello delle illustrazioni che accompagnavano *Pompeiana* di Gell. La stessa serie, rinominata *Pompéi la Ressuscitée*, era pubblicizzata da Mazo, e girava col titolo *Pompeii Past and Present* in cataloghi come quello di York & Son [Fig. 3] e di James W. Queen, con immagini che mostravano "le case e i templi così come apparivano prima della distruzione della città"[41]. Queste lastre dialogavano naturalmente con operazioni editoriali quali il volume dell'architetto Luigi Fischetti, che affiancava vedute riprese in loco con disegni che ne suggerivano l'aspetto originario[42]. Un esteso repertorio di stampe che passava senza soluzione di continuità da un medium all'altro, e che poteva costituire allo stesso tempo un possibile modello iconografico per i film a soggetto pompeiano e un retroterra visivo per l'immaginario spettatoriale. Nel finale di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Luigi Maggi, la scenografia con il fornice di ingresso dell'anfiteatro e il Vesuvio in eruzione che richiama "la pirotecnia delle visioni delle lanterne magiche e dei *pyrodrama*"[43], adotta un punto di vista identico a quello presente nelle illustrazioni del libro di Fischetti [Fig. 5] e nelle innumerevoli fotografie che circolavano nel fiorente commercio delle cartoline:

> La cavea dell'anfiteatro di Pompei, completamente scavata tra il 1813 e il 1814, con il Vesuvio sullo sfondo e l'arena completamente libera dai detriti vulcanici, efficacemente illustrava le caratteristiche del sito archeologico, i cui monumenti emergevano integri dal passato e privati solo della vita. Le cartoline della ditta Scrocchi, attraverso il confronto tra lo stato attuale e la ricostruzione ipotetica del monumento, soddisfacevano la curiosità di vedere con gli occhi di un antico pompeiano la cavea ricolma di spettatori, l'arena occupata da gladiatori e belve e il Vesuvio fumante[44].

La versione Ambrosio del 1913 sceglie invece di immortalare il vulcano in eruzione da un'angolazione altrettanto classica e diffusa dalle fotografie, ovvero quella che include il Foro e il tempio di Giove in lontananza.

La Pompei degli imbonitori

Se cataloghi e fotografie mettevano a disposizione del pubblico una mole considerevole di vedute, più complicato è avere un'idea definita del modo in cui queste diapositive fossero legate in una performance dal vivo, manifestazione di un medium di comunicazione di massa presente tanto nei teatri quanto nelle università, nelle scuole e nelle chiese in una forma che ibridava erudizione archeologica, educazione e intrattenimento. Un primo fattore da non trascurare è che l'insegnamento di discipline come la storia dell'arte e l'archeologia conoscerà una vera e propria rottura epistemologica con la proiezione di lastre fotografiche, che nelle scuole e nelle università si istituzionalizza intorno al 1890 grazie ad apparecchi come lo *sciopticon* e grazie alla moda delle conferenze illustrate. Attraverso la decomposizione visiva e l'affiancamento sequenziale di dettagli diversi di un sito archeologico così come di un dipinto, questo tipo di visione dei monumenti permetteva di isolare l'oggetto artistico dal suo contesto, ingrandendolo e facendone la sola fonte luminosa all'interno della sala immersa nella penombra. Il lavoro di *connoisseurship* si vedeva rivoluzionato con l'adozione di un metodo comparativo e analitico, uno slittamento da una mediazione puramente verbale a una mediazione visiva delle opere il cui potenziale si esprimeva chiaramente proprio con l'architettura, esplorata ora da punti di vista che andavano dal frammento di un fregio allo sguardo d'insieme su una città[45].

Queste premesse sono indispensabili per immaginare l'impatto che la lanterna magica può aver avuto sulla divulgazione delle meraviglie pompeiane. Alcune collezioni digitali consentono di recuperare le cronache apparse sui quotidiani di area angloamericana, che suggeriscono la costruzione di una narrazione complessa, nella quale i ricordi personali dell'imbonitore convivevano con le illustrazioni accurate delle scoperte e le tante storie romantiche che circolavano sulle

vittime dell'eruzione. Questa catastrofe era raccontata attraverso le vedute del Vesuvio in attività e squarci sulla vita privata dei pompeiani tradotti dai capolavori della pittura romantica. Un canovaccio di questo tipo emerge dagli articoli che riportano il successo delle *lectures* su Pompei presso istituzioni culturali e religiose in varie città inglesi, tenute da conferenzieri come R.G. Raper[46], Charles Gatty[47] e il comandante Williams. La dimostrazione di Williams, ad esempio, era illustrata da fotografie a colori acquistate sul posto che erano state poi trasferite su vetro a beneficio dei partecipanti. La seduta iniziava con la proiezione di una mappa del sito archeologico, scorci del Vesuvio e del golfo di Napoli, e proseguiva con una scalata del vulcano, vedute dell'Osservatorio vesuviano e della funicolare. Gli scavi erano esposti attraverso i monumenti principali e i calchi in gesso di un uomo e di un cane recentemente recuperati. Williams raccontava quindi una storia resa nota dalle ricerche di William Gell, da Bulwer-Lytton e dal dipinto di Edward John Poynter *Faithful unto Death* (1865): quella dell'eroica sentinella il cui scheletro era stato trovato all'interno di una garitta, dimostrazione – questa era l'ipotesi - che avesse preferito morire piuttosto che abbandonare il suo posto di guardia. Due diapositive dell'anfiteatro davano quindi all'imbonitore la possibilità di descrivere i crudeli giochi cui erano sottoposti i gladiatori (e anche i cristiani durante le persecuzioni), mentre due slide dell'eruzione del Vesuvio del 1872 fornivano lo sfondo per concludere con la distruzione di Pompei del 79 d.c. e con un ponte tra presente e passato[48].
Un'impostazione che si ritrova con piccole variazioni anche negli Stati Uniti nelle conferenze del già citato Wilson e in quelle del reverendo Henry G. Spaulding, che si specializzerà su Pompei con *dissolving views* a colori presentate tra New York e il Massachussetts[49]. Spaulding si intratteneva in modo particolare sul privato e sulle occupazioni comuni della popolazione, così come sui contrasti tra la Pompei di un tempo e la 'città morta' degli scavi. La presentazione di architetture e affreschi era accompagnata da classiche dissolvenze del vulcano *by day / by night* e, dopo aver passato in rassegna alcune iscrizioni in latino e i supporti che si usavano per scrivere, terminava con l'affresco noto come la *cosiddetta Saffo*, in cui una fanciulla è ritratta mentre impu-

gna una tavoletta e appoggia con naturalezza uno *stylus* sulle labbra. Un finale che, in una sorta di piano emblematico, si congedava dagli astanti con un volto femminile tra i più umani dell'antichità romana, perfetto modo per avvicinarsi alla vita quotidiana della città e dei suoi abitanti. Come si ricorda in un articolo, studiato in questo modo il dramma del Vesuvio era come "la storia ben raccontata di un romanzo realistico"[50], e con l'aiuto della scienza si poteva essere testimoni della distruzione di Pompei.

Conclusioni

Gli spettacoli di lanterna magica dedicati a Pompei prevedevano l'uso di variegate fonti in larga parte preesistenti, quali testi letterari e studi archeologici, fotografie, cartoline, stampe e vetri colorati, la cui combinatoria intermediale e sequenziale dava però luogo a una forma di esperienza del sito davvero unica. Un montaggio di slide in dissolvenza la cui successione si muoveva a cavallo tra i più disparati argomenti: romance, melodramma, attualità e finzione, erudizione archeologica e vulcanologica, ricostruzione storica, percorso turistico, effetti di luce, citazioni di opere d'arte, scene di massa, vedute di eruzioni dipinte o riprese dal vero. La sperimentazione di una pluralità di soggetti e di forme di intrattenimento in cui attrazione e narrazione si compenetravano contando sulla notorietà e sul fascino irresistibile di Pompei, un territorio che sarebbe stato perlustrato dalle prime pellicole ambientate in epoca romana. Tutti gli adattamenti cinematografici e i *travelogues* che nell'era del muto hanno raccontato di Pompei e del suo destino ricorrevano indirettamente a questa combinatoria capace di stabilire un cortocircuito tra ieri e oggi. Esattamente come avveniva con le lastre delle serie *Pompeii Past & Present*, l'incipit di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Gallone e Palermi è scandito da un gruppo di panoramiche delle rovine, che in dissolvenza lasciano spazio alle stesse *locations*, opportunamente ricreate e ripopolate per resuscitare la città di un tempo. Se già la sceneggiatura per la versione Ambrosio del 1913 presentava una simile formula, poi trascurata in fase di realizzazione, in tutti i casi "c'è il desiderio di suggerire l'autenticità della ricostruzione e anche di stabilire un ponte tra presente e passato"[51].

Le *dissolving views* si inserivano, per appropriarsene immediatamente, tra quei due fondamentali progressi che avevano cambiato la percezione di Pompei e cui si è più volte accennato nelle pagine precedenti: da una parte la fotografia, che era divenuta il mezzo più usato per disseminare le informazioni sugli scavi, e dall'altra il procedimento di realizzazione dei calchi in gesso dei corpi delle vittime, introdotto da Giuseppe Fiorelli nel 1863 e destinato a eclissare perfino il vulcano nell'immaginario collettivo. Proprio come le fotografie, "i calchi in gesso resero permanente ciò che avrebbe dovuto essere temporaneo – un corpo morto – attraverso l'intervento di una nuova tecnologia"[52], e in quanto simulacri degli abitanti dell'antichità divennero estremamente popolari perché la società, anche grazie alla diffusione del collezionismo di repliche artistiche prima e del mezzo fotografico poi, era pronta ad accoglierli come autentici sostituti degli originali di cui riproducevano le forme. Combinandosi con queste due tecniche che sembravano fatte l'una per l'altra e che avevano dato vita a un nuovo e potente tipo di arte figurativa, gli spettacoli di lanterna magica su Pompei rafforzavano l'impressione di un contatto diretto con l'antichità. Un esempio perfetto di quella "soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione"[53] garantita dalla riproduzione meccanica che André Bazin faceva risalire al cosiddetto complesso della mummia. Nel suo celebre saggio sull'ontologia dell'immagine fotografica, il critico francese riconosceva all'origine delle arti plastiche la pratica dell'imbalsamazione egizia, la quale, come i calchi in gesso che secoli dopo raccontavano di una popolazione 'mummificata' sotto metri di cenere, mirava a strappare l'essere al flusso della durata. Parafrasando Bazin si potrebbe affermare che le lastre in dissolvenza che riportavano in vita la città sepolta dal Vesuvio non si contentavano più di sottrarre il tempo alla sua corruzione e a conservare l'oggetto bloccato nel suo istante: forse per la prima volta, e senz'altro prima del cinema, l'immagine di Pompei era anche quella della sua durata.

Apparato iconografico

Fig. 1.
Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii (William Kennedy-Laurie Dickson, 1898). Screenshot.

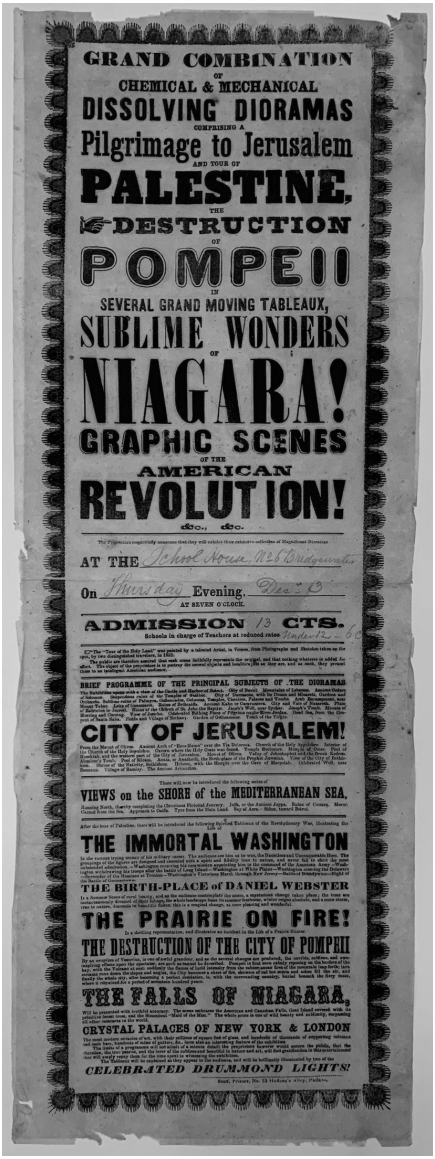
Fig. 2.
Grand Combination of Chemical & Mechanical Dissolving Dioramas (1860 circa). Volantino pubblicitario per uno show itinerante che mostrava immagini da vari angoli del globo e scene di soggetto storico. Richard Balzer Pre-Cinema Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

Fig. 3.
Denton's Illustrated Scientific Lectures (1880). Volantino pubblicitario per uno show itinerante. Richard Balzer Pre-Cinema Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

Fig. 4.
North end of the Forum. Restored, Pompeii. Past and Present (York & Son, 50 slides, in-before 1890)**.** Lucerna Magic Lantern Web Resource, *lucerna.exeter.ac.uk*, item 5029911.

Fig. 5.
Entrata dell'anfiteatro di Pompei. L. Fischetti, E. Neville Rolfe, *Pompeii, Past and Present*, London, William Clowes and Sons, 1884.

Fig. 1



GRAND COMBINATION
OF
CHEMICAL & MECHANICAL
DISSOLVING DIORAMAS
COMPRISING A
Pilgrimage to Jerusalem
AND TOUR OF
PALESTINE,
THE
DESTRUCTION
OF
POMPEII
IN
SEVERAL GRAND MOVING TABLEAUX,
SUBLIME WONDERS
OF
NIAGARA!
GRAPHIC SCENES
OF THE
AMERICAN
REVOLUTION!
&c., &c.

The Proprietors respectfully announce that they will exhibit their extensive collection of Magnificent Dioramas

AT THE School House No 6 Bridgewater

On Thursday Evening, Dec 8
AT SEVEN O'CLOCK.

ADMISSION 13 CTS.
Schools in charge of Teachers at reduced rates Under 12 - 6

BRIEF PROGRAMME OF THE PRINCIPAL SUBJECTS OF THE DIORAMAS

CITY OF JERUSALEM!

VIEWS on the SHORE of the MEDITERRANEAN SEA.

THE IMMORTAL WASHINGTON

THE BIRTH-PLACE of DANIEL WEBSTER

THE PRAIRIE ON FIRE!

THE DESTRUCTION OF THE CITY OF POMPEII

THE FALLS OF NIAGARA,

CRYSTAL PALACES OF NEW YORK & LONDON

CELEBRATED DRUMMOND LIGHTS!

Read, Printer, No. 12 Hudson's Alley, Phila.

Fig. 2

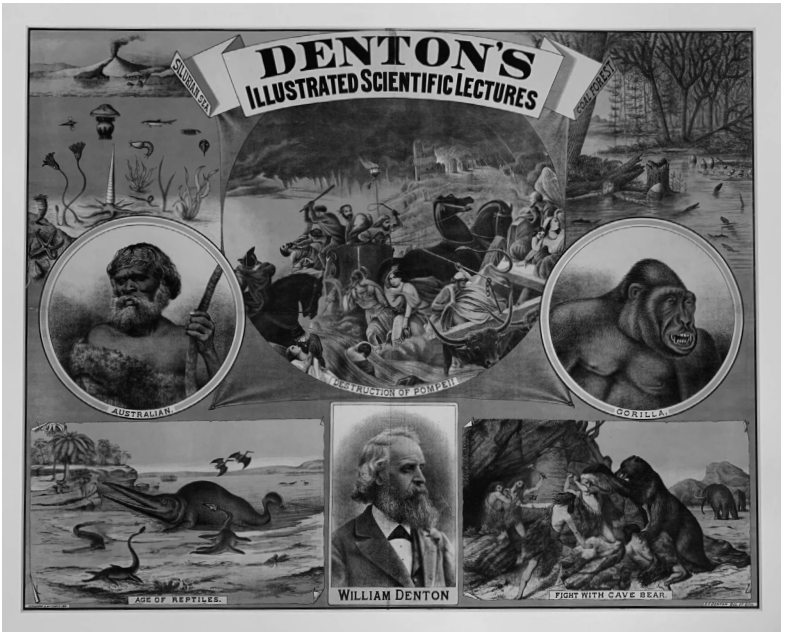

DENTON'S
ILLUSTRATED SCIENTIFIC LECTURES
SILURIAN SEA
COAL FOREST
AUSTRALIAN
DESTRUCTION OF POMPEII
GORILLA
AGE OF REPTILES.
WILLIAM DENTON
FIGHT WITH CAVE BEAR.

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

[1] *The Last Days of Pompeii. A Famous Story Told in Brief*, "The Boston Globe", 10 March 1907, p. 81 (enfasi mia). La riduzione appare nello stesso giorno su altri quotidiani statunitensi, come "Lexington Herald-Leader", "Buffalo Courier", "Star Tribune", "Pittsburgh Post-Gazette", ecc.

[2] Vedi L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Milano, Il Castoro, 2009, p. 218.

[3] L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, D. Robinson, *Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata. 1420-1896*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 1995, p. 134.

[4] Vedi R. Altick, *The Shows of London*, Cambridge (MA), London, Belknap Press, 1978, p. 220.

[5] *Optical Magic of Our Age*, "Chambers Edinburgh Journal", 28 aprile 1849, citato in S. Herbert, *A History of Pre-Cinema*, vol. II, London, New York, Routledge, 2000, pp. 241-242 (traduzione mia).

[6] Nella sua analisi degli adattamenti del 1913, Silvio Alovisio si sofferma sul rito divinatorio allestito per sedurre Ione, che nella versione Ambrosio è risolto con uno *split screen* che divide il quadro diagonalmente in due settori, separando lo spazio del tempio da quello delle allucinazioni indotte dal sacerdote. Vedi S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 337-341.

[7] Vedi I. Christie, *Ancient Rome in London: Classical Subjects in the Forefront of Cinema's Expansion after 1910*, in P. Michelakis, M. Wyke (eds), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 111-112.

[8] Vedi M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York, London, Routledge, 1997, pp. 56-57.

[9] Vedi A. Stähli, *Screening Pompeii. The Last Days of Pompeii in Cinema*, in V.C. Gardner Coates, K. Lapatin, J.L. Seydl (eds), *The Last Days of Pompeii. Decadence, Apocalypse, Resurrection*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, p. 80; V. Martinelli, *Sotto il vulcano*, in R. Redi (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Napoli, Electa, 1994, p. 37. Nel 1913 negli Stati Uniti si cercò per breve tempo di lanciare anche un *The Last Days of Pompeii* che mescolava brani del film di Luigi Maggi con sequenze di una pellicola di ambientazione medievale. Vedi V. Martinelli, *Il cinema italiano nel 1913*, "Griffithiana", n. 50, maggio 1994, p. 50.

[10] Vedi A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero". 1895-1914*, Gemona, Cineteca del Friuli, 2002; A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008. L'esplosione del Vesuvio del 1906 giustifica la realizzazione di numerose documentazioni di quella catastrofe, filmata in quell'anno, tra gli altri, dai fratelli Troncone e da Giovanni Vitrotti.

[11] Vedi N. Daly, *The Volcanic Disaster Narrative. From Pleasure Garden to Canvas, Page, and Stage*, "Victorian Studies", Vol. LIII, no. 2, 2011, pp. 255-285. Le pregevoli illustrazioni del volume *Campi Phlegraei, Osservazioni sui vulcani del Regno delle Due Sicilie* (Napoli, 1776) di William Hamilton confermano il precoce impatto avuto dal Vesuvio sull'immaginario settecentesco.

[12] La bibliografia sul tema è molto vasta. Per ragioni di spazio mi limito qui a ricordare, tra i tanti studi apparsi in Italia, G. De Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, "Bianco e Nero", gennaio-marzo 1988, pp. 9-20; S. Parigi, *La rievocazione dell'antico*, in R. Redi (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, cit., pp. 67-70; F. Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 11-17.

[13] Vedi J. Ruchatz, *Travelling by Slide. How the Art of Projection Met the World of Travel*, in R. Crangle, M. Heard, I. van Dooren (eds), *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, London, The Magic Lantern Society, 2005, pp. 34-41.

[14] M.G. Bertani, "*Gli ultimi giorni di Pompei" e i primi passi della decima Musa: l'antico sulla pagina e sullo schermo (nel 1908)*, "Dionysus ex machina", Vol. V, 2014, pp. 326-327.

[15] A. Costa, *Forme della messa in scena e racconto (1905-1911)*, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1895/1911*, Venezia, Roma, Marsilio, Bianco & Nero, 2018, p. 441.

[16] Vedi I. Blom, "*Quo Vadis?", "Cabiria" and the "Archaeologists". Early Italian Cinema Appropriation of Art and Archaeology*, Torino, Kaplan, 2023, pp. 29-38.

[17] S. Cocco, *Watching Vesuvius. A History of Science and Culture in Early Modern Italy*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2013, p. 142 (traduzione mia).

[18] Vedi I. Armstrong, *Victorian Glassworlds. Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 262.

[19] Vedi C.A. Zotti Minici (a cura di), *Magiche visioni prima del cinema. La collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 180-182; p. 267.

[20] Vedi P. Bertetto, D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *La magia dell'immagine. Macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Electa, 1996, pp. 212-228.

[21] Vedi V. Kockel, *Pompei 360°. I due panorami di Carl Georg Enslen del 1826*, Milano, Electa, 2006. In Germania una riproduzione del Vesuvio torreggiava anche nei settencenteschi giardini di Dessau-Wörlitz.

[22] Vedi C.A. Zotti Minici, *Il fascino discreto della stereoscopia. Venezia e altre suggestive immagini in 3D*, Rubano, Grafiche Turato Edizioni, 2003, p. 25; C.A. Zotti Minici,

Dai venditori di immagini agli spettacoli ottici dell'800, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1895/1911*, cit., p. 52.

[23] Vedi M. Gaudiosi, *As it is and as it Was: Pompeiorama and the Resurrection of a Buried City,* "International Panorama Council Journal", Vol. II, 2018, pp. 48-54.

[24] Vedi R. Altick, *The Shows of London*, cit., pp. 209-214.

[25] *The Illustrated London News*, 11 January 1845, p. 25. Un'esperienza immersiva era offerta ai visitatori della *Pompeian Court*, replica a grandezza naturale di un interno pompeiano costruita nel 1854 al Crystal Palace a Sydenham. Vedi K. Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace*. *Classical Sculpture and Modern Britain. 1854-1936*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

[26] Vedi M. Colligan, *Canvas Documentaries. Panoramic Entertainments in Nineteenth-Century Australia and New Zealand*, Melbourne, Melbourne University Press, 2002, pp. 129-130.

[27] Un testo pubblicitario dell'ottico W. Cox di Londra testimonia che, già nel 1848, vedute in dissolvenza sulla distruzione di Pompei potevano essere noleggiate insieme agli apparati da proiezione per feste pubbliche o private. Vedi *Evening Parties – Dissolving Views*, "The Morning Post", 24 January 1848, p. 1.

[28] Vedi D.J. Ellison, *Italy through the Stereoscope*, New York, London, Underwood & Underwood, 1900. Questo set di più di cento vedute italiane era applicabile alle lanterne per proiezione. Coordinate con una guida descrittiva, esse consentivano di localizzare su mappe dotate di segnaposto il punto dell'osservatore all'interno dei luoghi rappresentati. Sulla stereoscopia vedi G. Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

[29] Vedi L. Mannoni, *La grande arte della luce e dell'ombra: archeologia del cinema*, Torino, Lindau, 2000 [1995], p. 310.

[30] Vedi G.P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 223-224.

[31] A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia*, cit., p. 121.

[32] Vedi Ivi, p. 133 e p. 184. Un 'dal vero' di produzione francese che segue un gruppo di turisti negli scavi è stato presentato col titolo *Visit to Pompei* al Cinema Ritrovato di Bologna nel 2008. Vedi P. Iaccio, *Mito sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in P. Iaccio, M. Menichetti (a cura di), *L'antico al cinema*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 63-80. Una pellicola conservata alla Library of Congress di Washington con il titolo *Pompeii and Vesuvius*, alterna riprese degli edifici distrutti dall'eruzione del 1906 con panoramiche degli scavi archeologici prese in prestito da un *travelogue* del 1901. Vedi M. Wyke, *Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema*, "Classical Receptions Journal", Vol. XI, no. 4, 2019, pp. 453-454.

[33] Vedi D. Hoffmann, A. Junker, *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin, Frölich&Kaufmann, 1982, p. 86.

[34] A proposito della Nydia di Bodenhausen, nel catalogo di T.H. McAllister si precisava che i lettori di *The Last Days* "saranno compiaciuti da questa bella illustrazione di uno dei personaggi principali di quell'avvincente romanzo". T.H. McAllister, *Catalogue and Price List of Stereopticons, Dissolving Views, Apparatus, Magic Lanterns, and Artistically Colored Photographic Views on Glass*, New York, Bulletin no. 4, February 1887, p. 62.

[35] Vedi A.J. Pomeroy, *The Peplum Era*, in A.J. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden (MA), Wiley Blackwell, 2017, p. 146. Una statua, dedicata a Nydia dieci anni dopo la nefasta eruzione, appare anche nell'ultima inquadratura di *Jone o gli ultimi giorni di Pompei* (1913) della Pasquali. Il finale rispetta la chiusura del romanzo - con la lettera all'amico Sallustio in cui Glauco afferma di aver eretto una tomba in memoria di Nydia -, ma potrebbe anche aver tenuto conto della notorietà della statua di Rogers.

[36] J.W. Queen & Co., *Photographic Illustrations for Projection, plain or colored*, Philadelphia, 1897, p. 75 (traduzione mia).

[37] Vedi *Through the Old World. A Trip with Mr. Wilson among Temples, Palaces and Piles Stupendous*, "Detroit Free Press", 6 May 1884, p. 7. Le lastre dei viaggi di Wilson erano comprese anche nel catalogo della ditta di Chicago McIntosh Battery and Optical Co.

[38] Cfr. E. L. Wilson, *Wilson's Lantern Journeys. A Series of Descriptions of Journeys at Home and Abroad*, Philadelphia, 1880, p. 108.

[39] Vedi V.C. Gardner Coates, *On the Cutting Edge. Pompeii and New Technology*, in V.C. Gardner Coates, K. Lapatin, J. L. Seydl (eds), *The Last Days of Pompeii*, cit., pp. 44-46.

[40] Vedi M. Falzone del Barbarò, *Guida all'iconografia fotografica di Pompei*, in *Fotografi a Pompei nell'800 dalle collezioni del Museo Alinari*, Firenze, Alinari, 1990, p. 32.

[41] J.W. Queen & Co., *Photographic Illustrations for Projection, plain or colored*, Philadelphia, 1897, p. 24.

[42] Vedi L. Fischetti, E. Neville Rolfe, *Pompeii, Past and Present*, London, William Clowes and Sons, 1884. Il volume aveva edizioni anche in italiano e in francese.

[43] M.G. Bertani, "*Gli ultimi giorni di Pompei"*, cit., p. 328.

[44] S. Foresta, *Cartoline di Pompei ed Ercolano nella Biblioteca del Museo Archeologico di Napoli: spunti di riflessione per impossessarsi del passato*, in P.G. Guzzo, M.R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Pompei ed Ercolano. Visioni di una scoperta*, Ginevra, Skira, 2018, p. 178.

[45] Vedi V. Robert, *L'Histoire de l'art prise de vues*, in V. Robert, L. Le Forestier, F. Albera (dir), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 40-42.

[46] Vedi *Literary Society and Mechanics'Institute*, "Hampshire Telegraph and Naval Chronicle", 14 January 1865, p. 7; Chichester, "Hampshire Telegraph and Naval Chronicle", 26 May 1869, p. 4.

[47] Vedi *Mr. Charles Gatty on Pompeii*, "Dover Express", 13 March 1891, p. 5.

[48] Vedi *Sports Deadlier than War. Lecture on Pompeii*, "Dorking Advertiser", 26 April 1890, p. 8.

[49] *Risen Pompeii. Marvels Revealed in the Once Buried City*, "The Independent Record", 17 April 1879, p. 1; *How Pompeii was Destroyed*, "The Berkshire County Eagle", 2 December 1880, p. 2; *Spaulding Lectures. Destruction of Pompeii – the Drama of Mt. Vesuvius*, "The Buffalo Commercial", 11 January 1882, p. 3; *Lectures and Readings*, "Boston Evening Transcript", 23 November 1892, p. 7.

[50] *How Pompeii was Destroyed*, cit.

[51] A. Marlow-Mann, *"Gli ultimi giorni di Pompei", or the Evolution of the Italian Historical Epic (1908-1926)*, "La Valle dell'Eden", n. 6, 2000, p. 74 (traduzione mia).

[52] Vedi V.C. Gardner Coates, *On the Cutting Edge. Pompeii and New Technology*, cit., p. 47 (traduzione mia).

[53] A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999 [1958-1962], p. 6.