

JERZY MIZIOŁEK
“LUX IN TENEBRIS”
NERONE E I PRIMI CRISTIANI
NELLE OPERE DI
ENRICO SIEMIRADZKI E JAN STYKA

“Il signor Siemiradzki, giovane polacco, ha esposto in Roma un suo gran quadro, *Le luminarie di Nerone*, che di recente ha tratto molto concorso d’Italiani e di forestieri a vederlo. [...] gli spettatori, sieno artisti, sieno profani, osservano ammirando la ricca composizione, il colore vero e smagliante, la varietà dei volti, la perfezione de’ minimi particolari [...]. Quel che a me importa è il soggetto, *Nerone*. Egli è da un pezzo che mi perseguita. [...] spogliato quell’aspetto orribile e deforme con cui spaventava i sogni della nostra infanzia [...] n’è sorto un altro elegante nelle sue voluttà, amabile ne’ suoi capricci, quasi attraente nella sua ferocia”.

Così scriveva Domenico Gnoli su “Nuova Antologia” dopo aver visto nel giugno 1876 il dipinto di Enrico Siemiradzki nella sede dell’Accademia di Belle Arti di via Ripetta. Ma oltre all’autore di *Le luminarie di Nerone*, di solito chiamate *Le torce di Nerone*, ci sono almeno tre altri polacchi i cui nomi si collegano con quello del più famoso e nello stesso tempo del più odiato imperatore romano. Si tratta di Francesco Smuglewicz (1745-1808), tra l’altro uno degli autori di *Le vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture* (1776) (fig. 1), di Jan Styka, cui si devono belle illustrazioni per *Quo vadis* e il dipinto poco noto *Nerone a Baia*, e infine di Enrico Sienkiewicz, il più famoso di tutti e quattro, l’autore di *Quo vadis*. Questo saggio è dedicato innanzitutto alle opere di Siemiradzki, che oltre al famosissimo *Le torce di Nerone* dipinse anche altri due quadri “neroniani” e cioè *Dirce cristiana* del 1897 e *Le future vittime del Colosseo* del 1899. Occorre però dare prima qualche cenno su Smuglewicz; alla fine si parlerà della visione dei tempi di Nerone nelle opere di Styka e in particolare del suo ritratto del crudele imperatore.

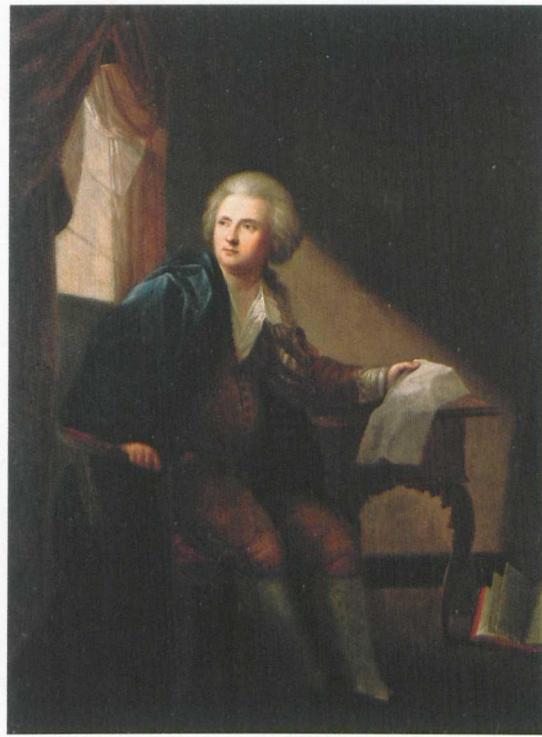
Smuglewicz, la Domus Aurea, Tito e Nerone

Nel 1774 l’antiquario romano Ludovico Mirri faceva sgombrare dalla terra sedici stanze della Domus Aurea tirando, dai disegni delle decorazioni, copiati dai pittori Francesco Smuglewicz e Vincenzo Brenna, un album di sessanta incisioni che venne venduto sul mercato antiquario. Un’informazione del genere è facilmente reperibile in diverse pubblicazioni dedicate alle pitture del famoso palazzo di Nerone: tuttavia il nome del pittore polacco viene solitamente appena menzionato, malgrado Giuseppe Carletti, l’autore del volume che accompagnava l’album di Mirri, ne lodasse la grande impresa.

Smuglewicz (fig. 2) nacque a Varsavia in una famiglia di pittori; nella città natale compì i primi studi e giunse a Roma dopo aver compiuto diciott’anni soggiornandovi tra il 1763 e il 1784. Nel 1865 divenne uno dei borsisti del re di Polonia Stanislao Augusto Poniatowski, per il quale progettò la decorazione della Camera dei Signori del Castello Reale di Varsavia. A Roma studiò prima presso l’Accademia del Nudo in Campidoglio e poi, dal 1765, all’Accademia di San Luca



1. Francesco Smuglewicz e Marco Carlone, **Veduta dell'esedra delle Terme di Tito e l'entrata delle stanze sotterranee**, 1776, acquarello e gouache su carta, mm 533 x 574. Varsavia, Museo Nazionale



2. Józef Peszka, **Ritratto di Francesco Smuglewicz**, dopo il 1785, olio su tela. Poznań, Museo Nazionale

dove conobbe artisti di rilievo quali Pompeo Batoni, Anton von Maron e Anton Raphael Mengs. Nel 1766 vinse il primo premio con *L'incontro di Abramo con Melchisedec*: il disegno è conservato presso l'Accademia di San Luca. Suoi anche il bellissimo disegno per il frontespizio del volume *Il Vignola illustrato* del 1770, un ritratto del pontefice Clemente XIV e interessanti dipinti nel Palazzo Borghese a Roma e in una delle ville a Frascati. Fu probabilmente grazie all'appoggio dei suoi celebri insegnanti che Smuglewicz diventò collaboratore dell'antiquario scozzese James Byres a Taquinia e poi di Mirri a Roma, ottenendo commissioni di copie di celebri pitture del Seicento per gli aristocratici inglesi. L'artista eseguì bei ritratti di Byres e dei suoi familiari, tipici nell'epoca del Grand Tour (c.d. *conversation pieces*), e un bel dipinto allegorico, una specie di omaggio alla Città eterna, in cui l'imperatore Tito offre le leggi alla città di Roma dopo la scomparsa di Nerone. Una statua del tiranno con la cetra, raffigurato come Apollo, si vede infatti sullo sfondo (fig. 3). Mentre Tito si presenta come imperatore buono e giusto, la statua del tiranno fa cadere morti sulla terra gli uccelli che le volano intorno. Il dipinto poteva essere stato in parte ispirato, come hanno già osservato alcuni studiosi, da un brano di Svetonio (*Tito*, 8, 1): "Essendo molto benevolo per natura, mentre gli altri principi, seguendo l'uso inaugurato da Tiberio, non ritenevano validi i benefici accordati dai loro predecessori se non li confermavano loro stessi di persona agli interessati nella medesima forma, egli fu il primo a ratificare con un solo editto tutti gli atti precedenti, senza volere che gliene fosse rinnovata la richiesta [...] si fece una regola di non rimandare indietro nessuno senza lasciargli qualche speranza; anzi, quando gli amici gli facevano presente che aveva promesso più di quanto poteva mantenere, rispondeva che nessuno doveva andarsene malcontento dopo un colloquio con il principe [...]".

Guardando il grande libro del 1776 sulle pitture della Domus Aurea (all'epoca ancora ritenute delle Terme di Tito) pensiamo prima di tutto a Mirri e a Marco Carlone, l'autore delle incisioni riprodotte ne *Le vestigia delle Terme di Tito*, ma il lavoro più impegnativo fu fatto proprio da Smuglewicz e Brenna, che in condizioni proibitive copiavano gli affreschi con le loro matite. Ben trentasette tavole realizzò Smuglewicz da solo firmandone alcune: *F. Smuglewicz Polonus fec[it]* oppure *delin[caavit]*. L'opera di Smuglewicz, Brenna e Carlone, sotto la direzione di Mirri, fu poi resa anche in una versione a colori, costosissima; copie di tutte e due le edizioni sono oggi custodite nel Museo Nazionale di Varsavia. Cinque incisioni colorate, finora inedite, si trovano anche in un album proveniente dalla collezione del re Stanislao Augusto Poniatowski, che dal 1818 appartiene al Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia (fig. 4). Dopo il notevole successo di *Le vestigia delle Terme di Tito* Mirri coinvolgerà Smuglewicz in un altro prestigioso progetto dedicato al Museo Pio-Clementino in Vaticano, realizzato insieme con Vincenzo Pacetti, Marco



3. Francesco Smuglewicz,
**Benevolenza
dell'imperatore Tito
verso i romani**, 1785,
olio su tela, cm 161 x 138.
Varsavia, Museo
Nazionale

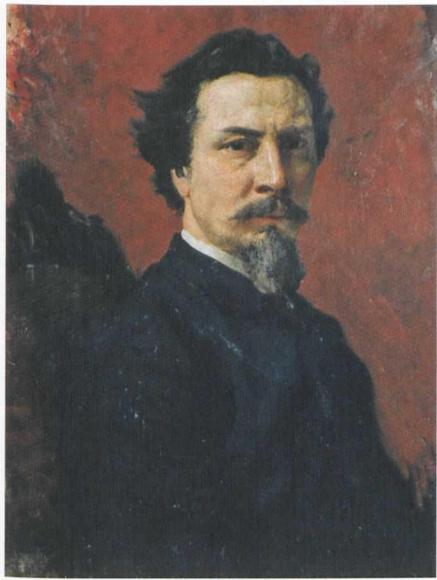
4. Francesco Smuglewicz
e Marco Carlone,
**Battaglia tra Centauri
e Lapiti**, copia di un
dipinto della Domus
Aurea, acquarello
e gouache su carta,
mm 533 x 574.
Varsavia, Gabinetto
delle Stampe
della Biblioteca
dell'Università
di Varsavia

Carloni e Stefano Tofanelli. L'opera di Smuglewicz, che collaborava anche con Orazio Orlandi, un antiquario finora poco noto, durante il suo soggiorno romano, meriterebbe dunque ricerche e studi più approfonditi.

L'incisione su disegno di Smuglewicz qui riprodotta (fig. 1) ha il sapore di un mistero archeologico; l'artista ha riunito nella sua scena i ruderi della Domus Aurea e delle Terme di Traiano che in realtà sono sparsi in una zona molto più vasta e assai distanti tra di loro. È stato già notato che le incisioni in *Le vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture* denotano una certa fantasia e libertà rispetto agli originali: sono gli autori stessi a segnalare modifiche e aggiunte durante il loro lavoro. Ciò nonostante le loro copie rimangono uno strumento fondamentale per la comprensione della concezione estetica d'insieme della pittura neroniana.

Qualche cenno su Siemiradzki e le sue 'gesta'

Henryk H. Siemiradzki (1843-1902) (fig. 5) nacque in una famiglia polacca a Bielgorod vicino a Charkow in Ucraina dove terminò il ginnasio e studiò presso la Facoltà di Matematica e Fisica dell'Università; in seguito entrò nell'Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo dove si diplomò nel 1870 meritandosi una medaglia d'oro per il quadro raffigurante "Alessandro il Macedone e il suo medico Filippo", nonché una borsa di studio di sei anni all'estero. Nel corso del suo viaggio artistico il pittore prima passò da Monaco di Baviera, dove dipinse *L'orgia romana*, per poi trasferirsi a Firenze e infine a Roma dove arrivò nell'aprile del 1872 e abitò quasi fino alla morte. Nel 1874 dipinse *Cristiani nelle catacombe* e negli anni 1874-1876 *Le torce di Nerone*, ora al Museo Nazionale di Cracovia. La grande tela, eseguita nello studio di via Margutta al numero 5, esposta nel maggio-giugno del 1876 all'Accademia di Belle Arti di Roma e successivamente a Monaco di Baviera e alla Mostra Internazionale di Vienna, gli procurò subito una fama europea e alti riconoscimenti. Con "insolito entusiasmo fu ammirato", scriveva nel 1883 G. Gozzoli, "in quasi tutte le capitali e in molte altre città d'Europa; richiamò l'attenzione di tutti i critici d'arte e meritò all'autore tre decorazioni d'Italia, Russia e Francia e la gran medaglia d'onore nell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878". Nello stesso anno Siemiradzki ottenne anche l'onorificenza della Légion d'Honneur. Il pittore divenne membro di varie Accademie europee: romana, berlinese, stoccolmiense e infine, nel 1898, parigina. Dopo la mostra all'Accademia di San Luca, ottenne l'onorificenza della Corona d'Italia, e nel 1898 il re d'Italia lo nominò commendatore con l'onorificenza di San Maurizio e San Lazzaro. Tra le più grandi opere, oltre a quelle già menzionate, ricordiamo *Il vaso o la fanciulla* (1878, già al Kestner-Museum di Hannover), *Tiberio a Capri* (1881, Mosca, Galleria Tretyakov), *Frine alla festa di Poseidone ad Eleusis* (1889, San Pietroburgo, Museo Russo), *Il trionfo di Venere* (1892, Varsavia, Museo Nazionale), *Dirce cristiana* (1897, Varsavia, Museo Nazionale) e *Le future vittime del Colosseo* (1899, Varsavia, Seminario Vescovile). Siemiradzki, che all'epoca era un pittore celebre – la sua casa in via Gaeta a Roma era indicata nell'elenco dei monumenti della guida Baedeker e veniva visitata dalla Regina Margherita, da molti aristocratici, scrittori e artisti – appare oggi quasi



5. Henryk H. Siemiradzki, *Autoritratto*, ca. 1878, olio su tela, cm 80 x 55. Cracovia, Museo Nazionale

dimenticato perfino nella città dove visse per trent'anni ed eseguì numerosi capolavori. Eppure molti di essi raffigurano la grandezza e lo splendore di Roma antica ed esprimono la sua passione per l'arte delle città vesuviane. In modo particolare spicca la sua personale visione dell'età dei primi cristiani e del terrore esercitato da Nerone.

Nel 1879 Siemiradzki, in uno slancio patriottico, offrì *Le torce di Nerone* alla città di Cracovia, contribuendo alla creazione del Museo Nazionale. *La Dirce cristiana* venne offerta dopo la morte del pittore al Museo delle Arti di Varsavia, che poi diventerà il Museo Nazionale della capitale polacca.

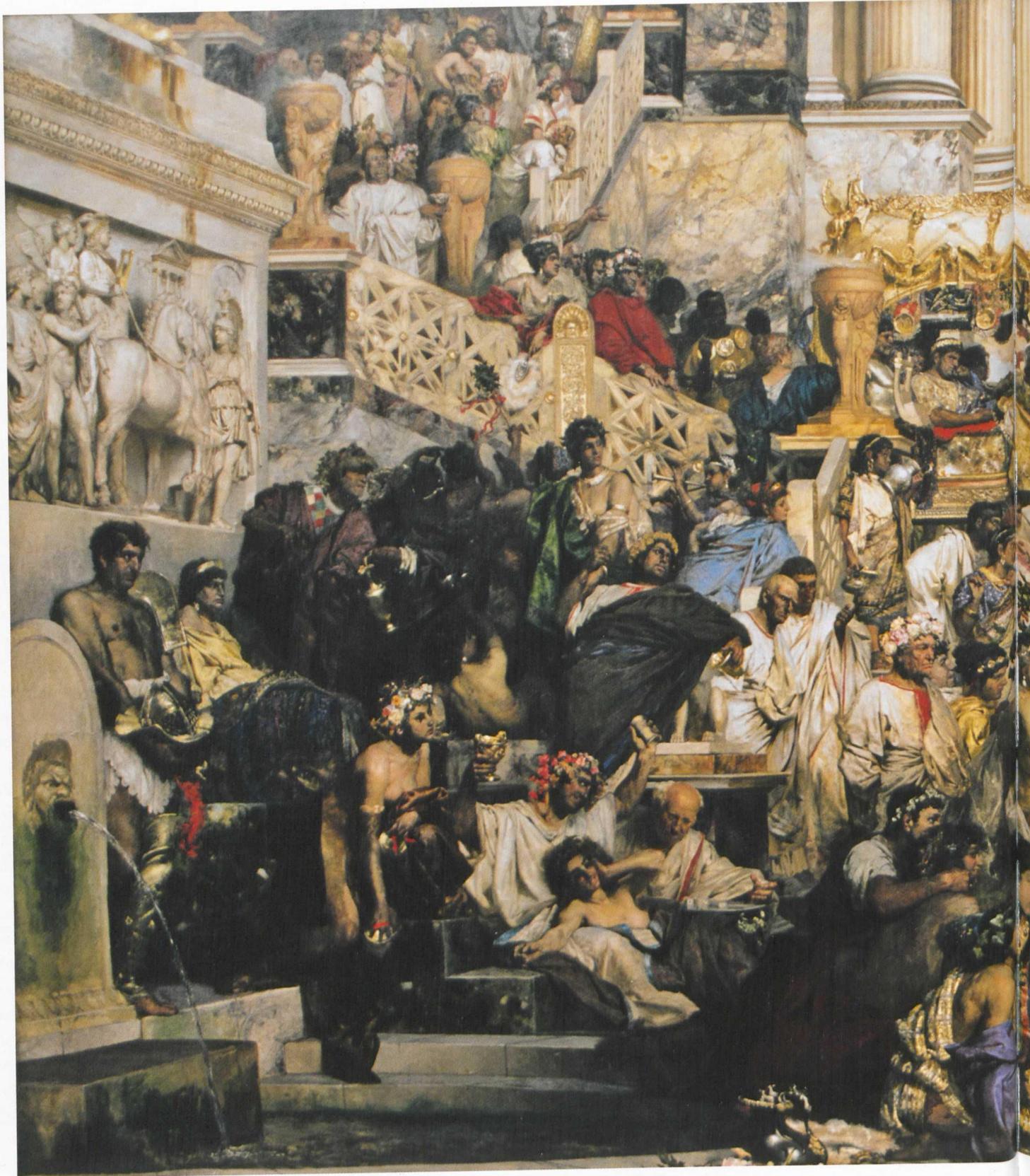
Le torce di Nerone

Il dipinto più famoso di Siemiradzki (fig. 6), che è anche la sua opera più grande (cm 305 x 704), è ispirato a un passo di Tacito (*Annali*, 15, 44). Raffigura il supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone nei suoi giardini, di fronte alla Domus Aurea. A quei tempi il tema delle persecuzioni di Nerone era assai popolare nell'ambiente dei pittori tedeschi come Karl T. von Piloty e Wilhelm von Kaulbach, la cui produzione artistica Siemiradzki poteva ammirare a Monaco di Baviera; il primo ha dipinto una grande tela intitolata *Nerone dopo l'incendio di Roma* (1860), custodita presso il Museo delle Belle Arti di Budapest, il secondo ha eseguito nel 1872 *Nerone e le persecuzioni dei cristiani* (Monaco di Baviera, collezione privata). Però, né l'uno né l'altro quadro ha mai goduto di una fama paragonabile a quella di *Le torce di Nerone*. Il pittore polacco aveva scelto un tema affascinante e fu capace di creare una composizione che anche oggi attira grande attenzione. Negli *Annali* Tacito narra di come Nerone, per allontanare da sé il sospetto di essere l'autore del terribile incendio che aveva devastato Roma il 18 luglio del 64 d.C., accusasse i cristiani. Questi, costretti a confessare, sottoposti a supplizi crudeli, ormai non più per il reato d'incendio, ma per il loro supposto "odio del genere umano", secondo la testimonianza dello storico romano, nonostante la loro presunta colpevolezza suscitavano pietà, perché appariva a tutti evidente che erano puniti non per il "bene pubblico", ma per la "crudeltà di uno solo". Tacito infatti scrive:

"In un primo momento furono arrestati coloro che confessavano la loro fede, poi, su loro denuncia, moltissimi altri furono giudicati colpevoli non tanto del delitto di incendio quanto di odio per il genere umano. E alla loro morte si accompagnò anche il dileggio: furono coperti di pelli ferine e fatti sbranare dai cani oppure vennero crocifissi o arsi vivi, perché come torce servissero da illuminazione notturna, dopo il tramonto del sole. Nerone aveva offerto i suoi giardini per un simile spettacolo, mentre dava giochi nel circo e, vestito da auriga, si mescolava alla plebaglia o partecipava alle corse ritto su un cocchio. Perciò essi, benché si fossero macchiati di colpe e meritassero le pene mai viste loro inflitte, suscitavano compassione perché venivano sacrificati non in vista del bene comune, ma per soddisfare la crudeltà di uno solo" (*Annali*, 15, 44).

Nel suo dipinto Siemiradzki si concentrò soprattutto sulla rievocazione del tetro e magnifico splendore della corte neroniana, che tra libagioni e mollezze di ogni genere si appresta a godere del terribile spettacolo, cui sta per dare avvio un ufficiale sventolando il fazzoletto (*mappula*) rosso. Il quadro è chiaramente diviso in due parti: nella parte destra, molto più piccola rispetto alla sinistra, vediamo i cristiani condannati a morte; sul lato opposto è inscenata una specie di pantomima del lusso cui partecipano tutte le categorie e le classi della società romana d'età imperiale. A destra sono legati ai pali e avvolti negli stracci bituminosi i cristiani destinati a illuminare il giardino di Nerone, in una lunga fila che crea una prospettiva di sbieco. Sotto le gambe dei martiri sono appesi grandi cartelli con un'immagine e una scritta che contiene le seguenti parole: CHRISTIANUS INCENDIATOR URBIS GENERISQUE HUMANI HOSTIS (fig. 8). L'immagine riproduce il famoso graffito trovato nel cosiddetto Pedagogium sul Palatino che raffigura un uomo crocifisso, con la testa d'asino e una persona in sua adorazione (fig. 9). Questa rappresentazione, scoperta poco prima dell'arrivo di Siemiradzki a Roma, è interpretata come una caricatura del culto cristiano, fatta probabilmente da uno schiavo per prendere in giro un suo simile convertito alla nuova fede. Come è noto, all'epoca circolava la leggenda che il dio degli ebrei e dei cristiani avesse una testa d'asino: la differenza tra le due religioni non era ancora ovvia. Oggi il graffito è generalmente datato verso il 200 d.C. ma nel secondo Ottocento lo si riteneva più antico.

L'anonimo autore della recensione pubblicata su "La Libertà" il 22 maggio 1876 ci ha lasciato non solo una bellissima descrizione dell'opera del pittore polacco ma anche un elogio: "Dinanzi a quel quadro, chi abbia il cervello un po' dato all'arte prova un effetto strano: da principio una



48

6. Henryk H. Siemiradzki, **Le torce di Nerone**, 1876, olio su tela, cm 305 x 704. Cracovia, Museo Nazionale



Hieronymus Bosch

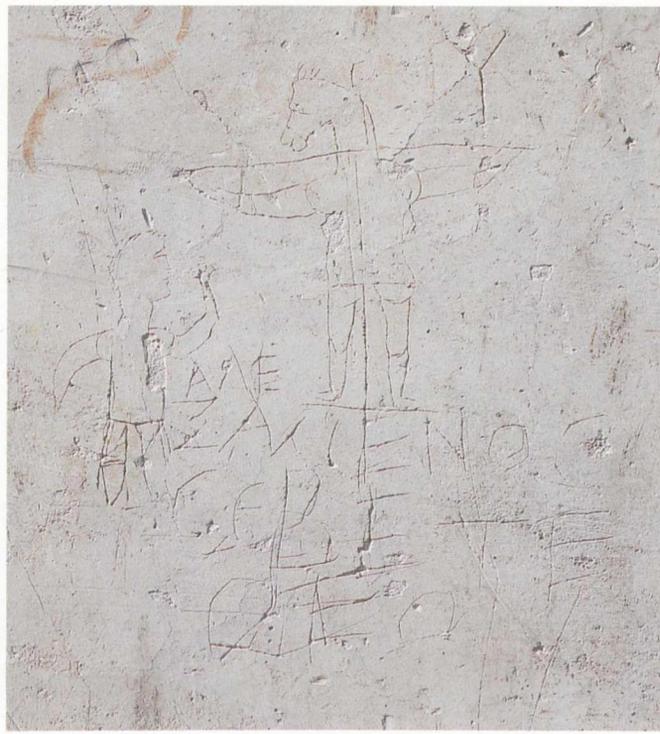




7. Henryk H. Siemiradzki,
Le torce di Nerone,
particolare

8. Henryk H. Siemiradzki,
Le torce di Nerone,
particolare

9. Graffito con crocifissione
blasfema, Roma, Museo
Palatino



meraviglia che è quasi confusione, poi un sentimento inavvertito di interessamento che prende a poco a poco la mano sulla curiosità indifferente di chi riguarda; poi un suscitarsi di immagini, un succedersi di idee, una forza segreta che ti costringe, senza quasi che tu te ne avveda, a pensare, e che ti fa dire per tutta conclusione: questo quadro è un poema!". Detto ciò, il nostro ammiratore così descrive il capolavoro di Siemiradzki: "Il sole è tramontato appena; non hai più il giorno e non hai ancor la notte [...]. Codesta tranquillità solenne dell'atmosfera mentre si confà tanto coll'espressione dei martiri, fa uno strano contrasto coll'orgia oscena rappresentata nell'altra parte del quadro [...]. Nerone è su in alto, dominando lo spettacolo da un belvedere, ove se ne sta sdraiato insieme colla moglie Poppea, in una lettiga portata da otto schiavi mori che sono una bellezza a mirarsi. La lettiga, condotta a lavoro finissimo, con delle ornature di madreperla che ti paion vere, è di per sé stessa opera tale da fare onore per la fedele riproduzione dell'epoca a qualunque pittore. Nerone è là, annoiato, tenendo pel guinzaglio una tigre ammansita, il cui mantello è dipinto con tanta morbidezza che ti fa venire la voglia di palparlo. La vista di quella tigre così mansueta in mezzo a tanta depravazione umana, fra i rumori varii di quell'ebbrezza stupida e feroce, suscita nel cervello mille immagini diverse [...]. Attorno, in basso, su in alto fino all'estrema cornice del quadro si affolla la gente della corte, una turba stranamente mescolata di schiavi, di senatori, di citaredi, di istrioni, di saltatrici, di mimi, tutti coronati di fiori e diguazzanti nell'orgia in atteggiamenti e abiti diversi, attendono la strana luminara che l'Imperatore ha loro preparata. Qui, al basso del belvedere una schiava seminuda, appoggiata al balaustro della scala, ti volge il dorso bellissimo, mentre se ne sta guardando intenta alla scena di morte che le si spiega innanzi e porgendo l'orecchio alle parole di un uomo che la intrattiene. Più in basso ancora, in mezzo al primo piano del quadro, attrae l'attenzione la figura di una citareda seduta in terra, e che abbracciando una sua compagna, riguarda pietosa i cristiani; una delle poche immagini che mostrino un po' di commozione in tanta indifferenza. E, in mezzo, e a sinistra gruppi diversi di vecchi, di fanciulli, di uomini, di adolescenti, di donne: ti par di udire un clamore assordante, un tumulto di voci che scherniscono, che imprecano o che esultano; ti par di intendere il canto osceno della schiava ubriacata, il suono acuto della tibia, l'accordo voluttuoso delle cetre, gli evviva a Venere e a Lieo. Solo in fondo, nell'ultimo canto a sinistra ti si offre innanzi un gladiatore che guarda alla scena con occhio melanconico e irrequieto. Poi in alto, su per le scale che scendono dal palazzo di Cesare si riversano i servi, i mille, la plebaglia della corte, gli analfabeti dello spirito che sono di tutti i tempi i paesi, gli avidi di spettacolo, la gente che non brama altro che vedere o farsi vedere. Ecco i personaggi che Siemiradzki ha saputo raggruppare in questa parte del suo quadro: un centinaio forse, o poco meno, di figure, tutte

10. Henryk H. Siemiradzki, **Le torce di Nerone**, particolare

11. Thomas Couture, **I Romani della decadenza**, particolare, 1847, olio su tela, cm 472 x 772. Parigi, Musée d'Orsay

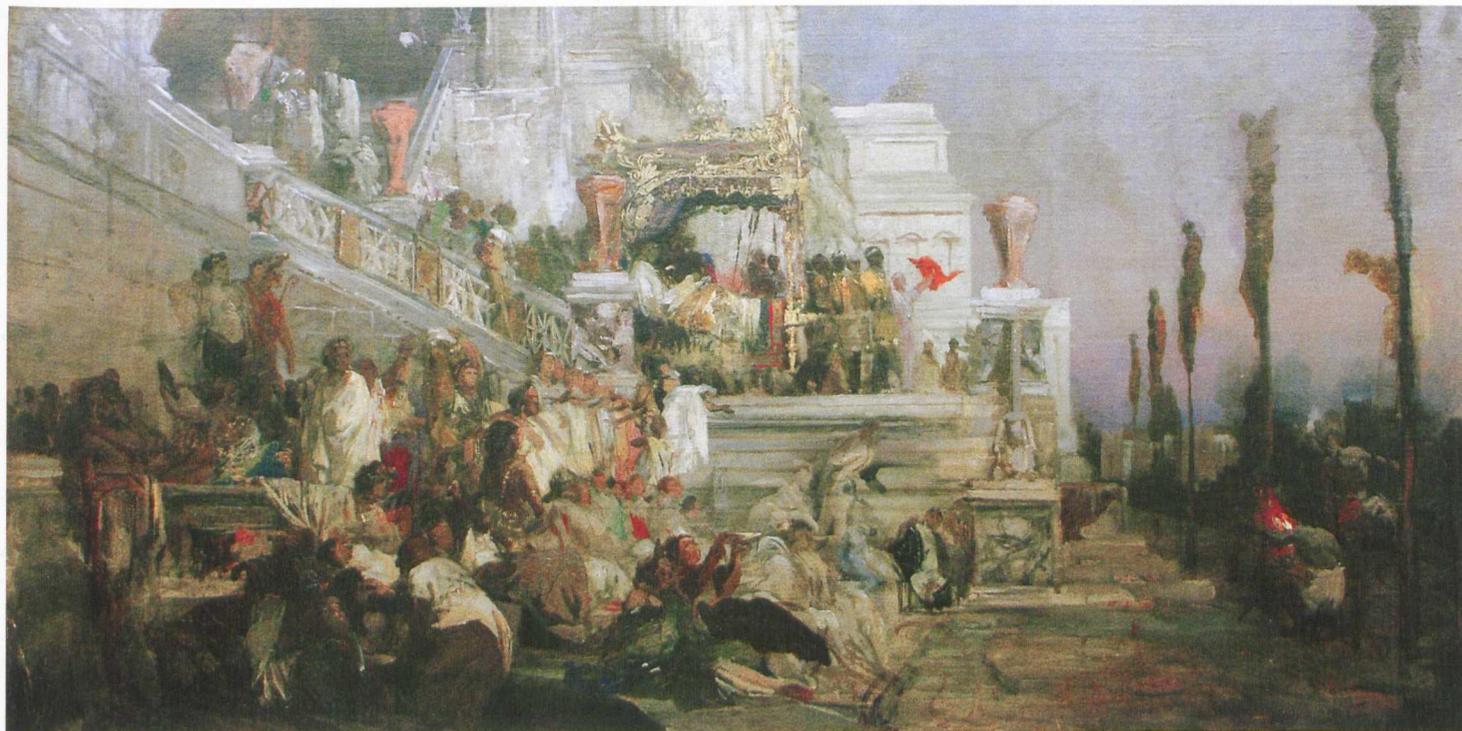


belle, tutte vere, e che mentre rispondono nell'insieme al sentimento generale che le anima, hanno pure il merito di serbare ognuna l'individualità propria”.

L'autore di questa fine descrizione ha saputo dunque individuare le ragioni del successo del grande dipinto, che già nello studio del pittore in via Margutta 5 era diventato celebre: “In quelle due scene sì opposte e sì abilmente riunite in un solo concetto artistico, v'è più che la semplice riproduzione di un fatto storico; v'è tutto lo spirito di un'epoca storica”. A questo punto vale la pena di citare un brano da un'altra recensione pubblicata su “L'Opinione” il 16 maggio 1876, cioè subito dopo l'apertura della mostra: “La figura di Nerone, notevolmente, è sublime di inumanità: si sente il despota al quale niente e nessuno resiste [...] Un francese, ammirando questo quadro, diceva con un raro e giusto spirito di giustizia: ‘È superiore al rinomato quadro del nostro Couture: *Les Romains de la décadence* (fig. 11); perché il grande pittore francese benché abbia intitolato la sua opera con un nome antico, ha dipinto dei francesi del tempo di Luigi Filippo, allo stesso modo che Racine metteva sulla scena i francesi della corte di Luigi XIV sotto il nome degli eroi di Grecia e di Roma. Così la donna eroicata del Couture, la quale lascia vedere tanta stanchezza e che a giusta ragione fu ed è da tutti ammirata, non è una romana dell'impero ma una francese del *demi-monde*, la signora dalle Camelie. Nel quadro di Siemiradzki non si sente solo il disgusto d'una società che s'annoiava ma la vanità morale d'un mondo che finisce’.

Aggiungeremo che il signor Siemiradzki, nella sua pittura, come Shakespeare nella tragedia, ha un vero e profondo sentimento dell'antichità romana [...] Il titolo scelto di Siemiradzki è: *Le luminarie di Nerone, ossia i supplizi dei primi martiri cristiani*. Sulla cornice si legge il motto sacro: *Et lux in tenebris lucet et tenebra eam non comprehenderunt*”.

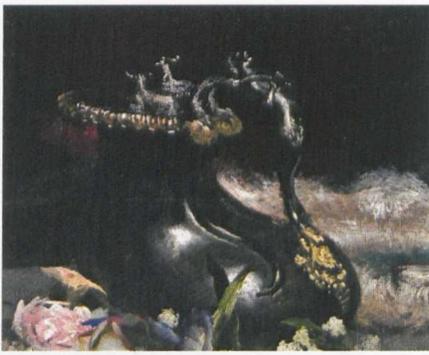
La creazione del grande dipinto e la sua fortuna presso italiani e stranieri sono note grazie a numerose lettere inviate dal pittore ai suoi genitori. “Molta gente – scriveva Siemiradzki verso la fine del 1875 – vuole visitare il mio studio, perciò ho dovuto attaccare sulla porta l'avviso che ricevo soltanto la domenica dall'una alle cinque del pomeriggio, e da tre domeniche nell'atelier, nelle ore indicate, c'è una folla di curiosi”. Nel marzo o aprile del 1876 il pittore informava i genitori: “Ho appena finito il [mio grande] quadro e sto già diventando famoso tra i pittori di Roma; mi hanno fatto visita nello studio Morelli e Alma Tadema [...]”. Come venne studiata e ammirata la sua opera da parte degli artisti lo racconta un pittore senese, Antonio Ciseri: “[...] io e [Luigi] Mussini si saltò la barriera che era davanti al quadro per analizzare da vicino il modo di fare del pittore perché Mussini diceva che nella lettiga di Nerone vi era sotto l'argento e poi velato”. L'ideazione del quadro deve essere durata assai a lungo, come dimostrano i molti disegni preparatori, finora in gran parte inediti, conservati presso i musei di Varsavia e di Cracovia. Tra questi si trova anche un disegno raffigurante Nerone e Poppea su un cocchio. Esistono poi bozzetti su tela, come quello esposto nel 2007 a Siena nella mostra dedicata a Mussini, che danno la possibilità di capire lo sforzo del pittore per creare una visione del tutto originale. Successivo è un disegno in cui le due parti – cristiana e pagana – sono chiaramente divise; questa idea finale era già apparsa anche su un bozzetto, ora in una collezione privata (fig. 12). Siemiradzki,



12. Henryk H. Siemiradzki, Bozzetto per *Le torce di Nerone*, 1875, olio su tela, collezione privata

nell'intendimento di offrire una ricostruzione quanto più suggestiva possibile dei tempi di Nerone, cercò ispirazione tra i monumenti antichi esistenti a Roma, tra gli oggetti rinvenuti negli scavi o presenti nei noti repertori di Luigi Canina. L'opera del Canina, così come gli altri libri della biblioteca di Siemiradzki si trovano ora presso l'Accademia Polacca delle Scienze a Roma. Grazie alla sua profonda conoscenza dell'arte antica il Siemiradzki restituì in *Le torce di Nerone* una visione affascinante, anche se un po' eclettica, dell'epoca dei primi cristiani, composta da vari motivi risalenti non solo ai tempi di Nerone e dei suoi predecessori, ma anche al tardoantico. Eugenia Querci aveva notato giustamente che nel dipinto "in una spettacolare ambientazione architettonica, sorprende il futuro Vittoriano a Roma". Accanto alle 'citazioni' oltremodo interessanti dai famosi rilievi degli archi di Tito e di Marco Aurelio appare inoltre il richiamo all'Arco di Costantino (fig. 15) con le statue dei Daci che ne caratterizzano l'attico e alla lettiga di Nerone, che affascinava Ciseri e Mussini, ispirata ai resti di una lettiga effettivamente recuperata in quegli anni negli scavi sull'Esquilino con qualche motivo sul baldacchino tratto dall'arte delle città vesuviane. La lettiga, dipinta da Siemiradzki anche nel quadro *La Dirce cristiana*, è l'unico oggetto antico di questo tipo pervenuto fino ai giorni nostri. Siemiradzki sicuramente la vide nella ricostruzione di Augusto Castellani; prima venne esposta nel Museo dei Conservatori e ora, da qualche anno, si trova presso la Centrale Montemartini. Per ricreare l'atmosfera di lusso tipica dell'età neroniana il pittore si servì di numerosi oggetti rinvenuti durante gli scavi di Pompei ed Ercolano. Qua e là si vedono splendidi *askòì* ercolanesi (fig. 13) ed *oinochoai*, armi gladiatorie, cembali, due *skyphoi*, qualche bellissima coppa d'argento. Se nel quadro non fossero raffigurati tutti questi oggetti, noti al pittore grazie alle sue visite al Museo Archeologico di Napoli e a qualche pubblicazione edita all'ombra del Vesuvio, esso non potrebbe ritenersi – per così dire – completo. Anche le sculture raffiguranti Sfinge e Centauro sono state esemplate sulle opere antiche, che Siemiradzki aveva visto in diversi musei o nei tanti libri che possedeva.

In *Le torce di Nerone* spicca un particolare ideato sicuramente a ridosso del Colosseo, là dove, di fronte ai ruderi della Domus Aurea, si ergono famosi archi trionfali. Il particolare del dipinto di Siemiradzki da mettere in luce è un rilievo con la scena di trionfo, posto sulla sinistra ad ornamento del piedistallo di un'enorme statua, verosimilmente il Colosso di Nerone (fig. 17). Anche se il rilievo è in parte modellato su quello dell'Arco di Tito il personaggio è di certo Nerone, in ragione della cetra tenuta in mano; con questo strumento lo mostrano, tra l'altro, alcune monete coniate nel 60 d.C. ca. L'imperatore, in piedi sul carro, è incoronato dalla Vittoria e preceduto da un trombettiere e dalla dea Roma. A guardarlo con più attenzione il rilievo dipinto da Siemiradzki si rivela affine a quello del trionfo di Marco Aurelio, conservato nel Palazzo dei Conservatori; simili i cavalli, il trionfatore e il



13. Henryk H. Siemiradzki,
Le torce di Nerone,
particolare

14. Henryk H. Siemiradzki,
Le torce di Nerone,
particolare

trombettiere sullo sfondo di un arco. La dea Roma di Siemiradzki, con l'elmo in testa e un bastone nella mano destra, prende molto da quella di un altro rilievo di Marco Aurelio raffigurante un suo *adventus*, posto a ornamento dell'attico dell'Arco di Costantino (fig. 18), nonché del rilievo della base della Colonna di Antonino Pio, ora nei Musei Vaticani. Anche gli elmi dei soldati attorno alla lettiga di Nerone sono citazioni di quelli rappresentati sui rilievi provenienti dall'Arco di Marco Aurelio, in particolare quello con la sottomissione di barbari all'imperatore. Va inoltre osservato che il gladiatore raffigurato accanto al basamento del Colosso di Nerone, "che guarda alla scena con occhio melanconico e irrequieto" porta gli schinieri e l'elmo di bronzo della medesima foggia di quelli trovati nel quadriportico dei Teatri di Pompei, ora nel Museo Nazionale Archeologico di Napoli.

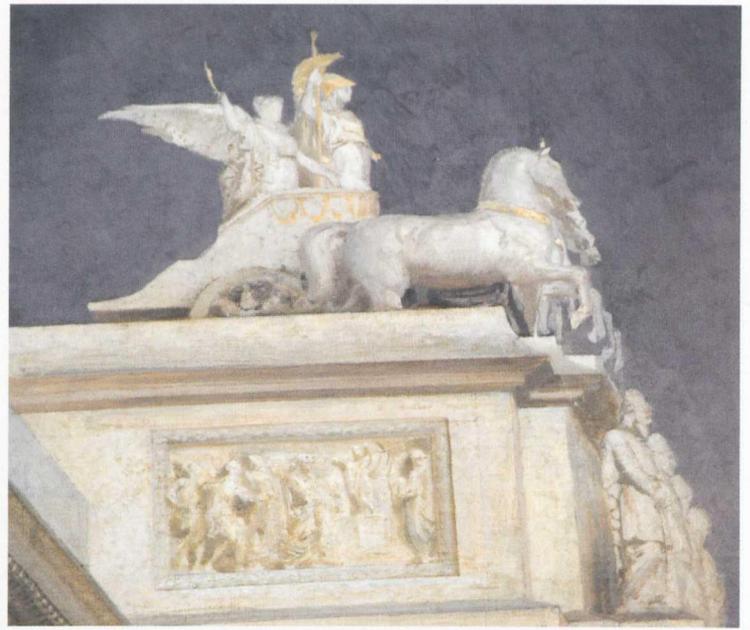
La Dirce cristiana

Le torce di Nerone hanno portato a Siemiradzki una fama internazionale; ma in effetti tutte le opere eseguite fino alla morte del pittore nel 1902 rimasero, in qualche modo, nel cono d'ombra proiettato da questo capolavoro. Il cristianesimo ai tempi di Nerone era nondimeno tornato al centro delle sue tele ancora nel 1899, quando venne eseguito un altro bel quadro, *Le future vittime del Colosseo*. Due anni prima il nostro pittore aveva dipinto la celebre *Dirce cristiana* (cm 263 x 534), in cui compariva di nuovo il crudelissimo imperatore (fig. 19). Ecco l'opera nella descrizione del maestro: "La ragazza, legata al toro con corde ricoperte di fiori, mezza morta per timore, vergogna e dolore. L'animale, ucciso dai gladiatori, gronda di sangue. Lo spettacolo è finito. Nerone si adagia su una lettiga dorata. Ordina agli schiavi numidici di portarlo sull'arena. In compagnia del prefetto del pretorio, il terribile e dissoluto Tigellino, e qualche altro cortigiano, l'imperatore si avvicina al cadavere della martire cristiana, ammirando quel gruppo mitologico, di rara e plastica bellezza, che aveva fatto riportare in vita".

Per studiare la composizione di *La Dirce cristiana*, come era accaduto nel caso di *Le torce di Nerone*, Siemiradzki eseguì molti disegni preparatori oggi conservati presso il Museo Nazionale di Varsavia e un bozzetto custodito in uno dei musei di Silesia: in essi la bella martire è legata alla schiena del gigantesco animale in corsa furiosa; v'è anche un possente uomo seminudo che segue la bestia. Forse in questa versione il pittore avrebbe voluto avvicinarsi alla famosa descrizione di Enrico Sienkiewicz nel suo più celebre romanzo; quindi l'uomo che insegue il toro potrebbe essere interpretato come Ursus. L'architettura del circo è completamente diversa da quella raffigurata nella versione finale e Nerone si trova ancora tra gli spettatori del drammatico evento. Siemiradzki decise poi sapientemente di rappresentare la scena finale: il toro e la martire sono già morti e il crudele imperatore si è avvicinato per osservarli meglio. Si sa che il pittore per dipingere le sue grandi tele usava vari accessori, fotografie ecc. e che per l'occasione si recò addirittura da un macellaio a studiare attentamente i diversi atteggiamenti dei tori ancora vivi e di quelli già uccisi. Nell'ultimo bozzetto, che è conservato presso il Museo Nazionale di Cracovia, già appare la soluzione finale con un gruppo di persone sulla destra.

Il dramma raffigurato nel dipinto si svolge nel circo di Caligola e Nerone, dove ora sorge la basilica di San Pietro. Ispirandosi ai quadri del Tintoretto l'artista dipinge il circo di sbieco. In basso, nell'angolo destro, i gladiatori che, ucciso il toro, guardano compassionevoli la bella martire; e con lei sembrano ricollegarsi idealmente al lato destro, "cristiano", di *Le torce di Nerone*. Accanto ai gladiatori una lettiga: l'abbiamo già vista, è quella delle *Torce*. Nerone, obeso come lo descrive Svetonio, a prima vista suscita ribrezzo, al pari di Tigellino che gli sta accanto. Il senatore in fondo a sinistra potrebbe essere – suggerisce Witold Dobrowolski – Seneca. Non potendosi rifare a nessun modello, nel dipingere il circo l'artista si avvale di svariati motivi, tra cui il cortile ad arcate di Palazzo Venezia con la torre della chiesa di San Marco (fig. 20). Non meno affascinanti i rilievi a ornamento della balaustra e, su di essa, i candelabri con sfingi, forse esemplati su un candelabro rinascimentale conservato a Firenze nel Bargello, mentre i piccoli rilievi figurati richiamano i famosi rilievi con le fatiche di Ercole della facciata della basilica di San Marco a Venezia. Una certa 'venezianità' del quadro sembrerebbe voluta: infatti, dopo la presentazione a Roma (come diverse altre mostre di Siemiradzki, presso l'Acquario in piazza Fanti, accanto ai resti delle Mura Serviane), il dipinto sarebbe stato esposto nella città lagunare.

Tutti abbiamo trepidato per Ursus, che nel capitolo LXVI di *Quo vadis* sfida il gigantesco toro al cui corpo è legata la bella Licia. Sienkiewicz e Siemiradzki, che erano amici, fecero tesoro della lettura di Tacito, Svetonio e Cassio Dione, ma anzitutto del celeberrimo *L'Antéchrist* di Ernest



in alto

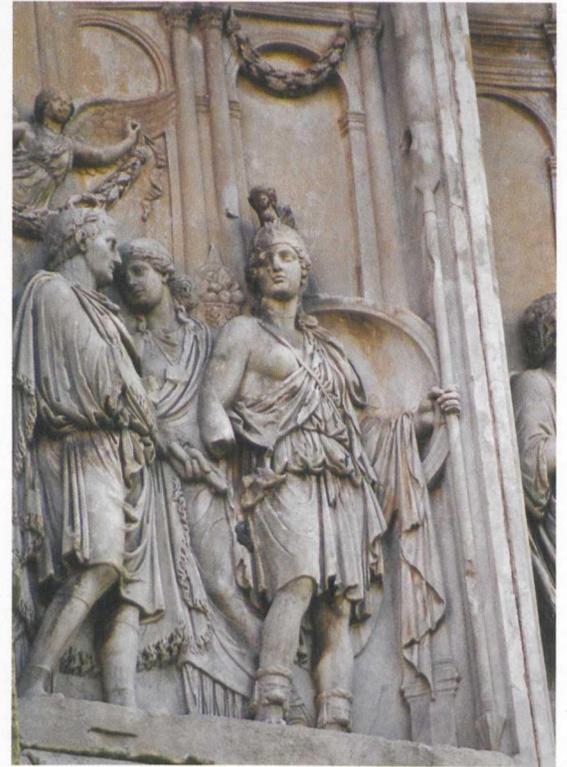
15. Roma, Arco di Costantino con le statue dei Daci

16. Henryk H. Siemiradzki, Le torce di Nerone, particolare

in basso

17. Henryk H. Siemiradzki, Le torce di Nerone, particolare

18. Rilievo da un monumento in onore di Marco Aurelio con l'adventus dell'imperatore sull'attico dell'Arco di Costantino



Renan pubblicato nel 1873. Questi racconta come a Nerone fosse venuto l'uzzolo di comporre al circo un quadro vivo del famoso gruppo ellenistico raffigurante Dirce, regina di Tebe, punita dai figliastri Anfione e Zeto che la legano alle corna di un toro. Vittima del capriccio imperiale è una giovane cristiana. Siemiradzki si concentra sul momento in cui Nerone, annoiato dalla monotona corsa del toro, ordina ai gladiatori di abbatterlo. Mentre la servitù scioglie i lacci che legavano alla coda della bestia la povera vergine in fin di vita, Nerone le passeggia accanto e con fare circospetto valuta il fascino della tragica fine dello spettacolo.

“Sempre più spesso sento dire – scriveva Siemiradzki – di aver attinto il motivo della mia *Dirce cristiana* dal romanzo *Quo vadis* di Sienkiewicz. Nulla di più errato. Ho cominciato a dipingere questo quadro oltre dieci anni fa, quindi dieci-quindici prima della pubblicazione del celebre romanzo. [...] Distratto da altri, improrogabili impegni, ho spesso abbandonato questa mia tela, tant'è che soltanto da ultimo ho potuto mettermici di buona lena. Peraltro, pur condividendo l'unanime e meritato apprezzamento per il romanzo di Sienkiewicz, riterrei malproprio che

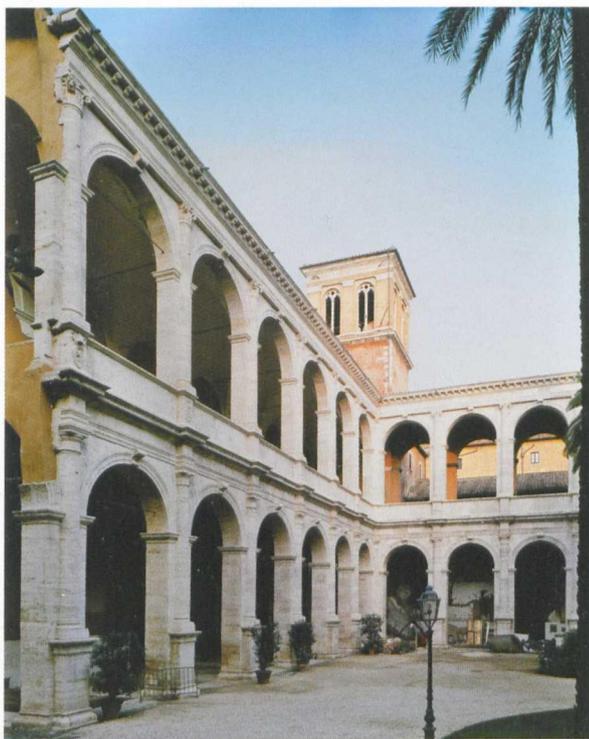


19. Henryk H. Siemiradzki, *Dirce cristiana*, 1897, olio su tela, cm 263 x 534. Varsavia, Museo Nazionale

un'opera pittorica di vaglia prendesse lo spunto da un romanzo. Quanto all'affinità di contenuto, la si spiega facilmente: il pittore e lo scrittore ricompongono il passato studiando i medesimi personaggi e quadri. Quanto a me, l'idea di dipingere la mia *Dirce* mi è venuta leggendo *L'Antéchrist* di Renan. Nel capitolo *Massacre des chrétiens. L'esthétique de Néron* ho trovato la descrizione della mia scena, tratta dalle testimonianze di Clemente romano e Igino. Lo stesso fatto storico, le medesime fonti hanno suggerito a Sienkiewicz la sua Licia, a me Dirce".

A questo punto vale la pena di ricordare che nella nota e preziosissima, anche se non del tutto chiara, epistola ai Corinzi di Clemente, vescovo di Roma, datata solitamente verso il 96 d.C., vengono menzionati quadri vivi, messi in scena durante una persecuzione dei cristiani, ispirati dalle opere d'arte o sui miti. Il quinto e il sesto paragrafo della lettera permette di comprendere perché Dirce fu scelta per il crudele spettacolo. Qui il vescovo, che lancia un monito contro la gelosia, parla dei martiri della sua generazione, che soffrirono per essa. Vengono menzionati Pietro e Paolo, condannati a morte al tempo di Nerone, e le donne che subirono la persecuzione a causa della gelosia, testimoniando la loro fede al modo delle Danaidi e di Dirce. "Qui si apre – scrive Edward Champlin (2008), seguendo le osservazioni di K.M. Coleman (1990) – un prezioso squarcio sulle 'farse fatali' dello spettacolo; il contesto è sicuramente neroniano perché l'unica persecuzione dei cristiani organizzata in modo tale da provocare sofferenze infinite su vasta scala, per non dire in maniera teatrale, fu quella di Nerone dopo il grande incendio. E ciò vuol dire che qui l'anonimo drammaturgo deve essere Nerone". Infatti Dirce avrebbe trovato facilmente posto nello spettacolo di Nerone e la sua tragica storia rispondeva bene alle aspettative degli spettatori. Nel caso della morte di Dirce si trattava di una pena particolarmente significativa per gli incendiari nel 64. "Di tutta la devastazione – continua Champlin – causata dal grande incendio, Cassio Dione nomina soltanto quella del Palatino e la distruzione del primo e – fino ad allora – unico anfiteatro permanente di Roma, quello costruito nel Campo Marzio nel 26 a.C. dal fortunato generale di Augusto, Statilio Tauro. Questo importante monumento era noto, come dice Dione, col nome di *amphitheatrum Tauri*, l'anfiteatro di Tauro, o, letteralmente, anfiteatro del Toro. Per i romani appassionati di esecuzioni, la morte per opera di un toro infuriato inflitta a coloro che avevano distrutto l'anfiteatro del Toro doveva essere il colmo dei giochi di parole."

Il 13 marzo del 1897, durante una visita nello studio dell'artista la regina Margherita, che si recava a tutte le mostre delle opere di Siemiradzki, scrisse queste parole nell'Album degli ospiti (ora conservato presso il Museo Nazionale di Cracovia): "Margherita in ammirazione davanti alla *Dirce cristiana*." In seguito, nel 1898, il re Umberto II nominò l'artista commendatore con l'onorificenza di San Maurizio e San Lazzaro. Poco dopo, nella primavera del 1899, fu pubblicata



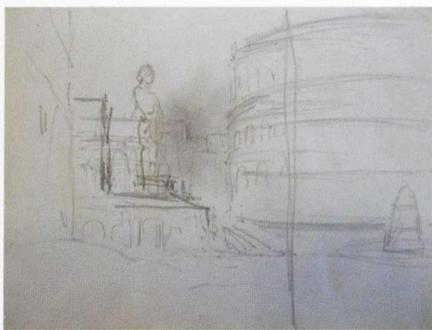
20. Roma, Palazzo Venezia, cortile

la prima traduzione italiana di *Quo vadis?*. “Il romanzo – scrive Marina Bersano Begey – ottenne un successo che non ha paragone con quello di nessun altro libro, né italiano né straniero, fatta eccezione per *I promessi sposi* [...] Dal 1899 al 1939 si contano nei repertori bibliografici non meno di settanta edizioni del *Quo vadis?*, ma molte ristampe sono sfuggite al controllo, senza contare quelle fatte alla macchia, sì che siamo ben lungi dall’esagerare ipotizzando fino a cento edizioni [...] Si studiarono anche le fonti storiche del romanzo, Orazio Marucchi fece una dotta introduzione storico-archeologica all’edizione Desclée Lefebvre”. La casa editrice Detken e Rocholl di Napoli dopo aver venduto trentamila copie di *Quo vadis* regalò allo scrittore una copia in bronzo del famoso gruppo ellenistico raffigurante Dirce.

Le future vittime del Colosseo

“Nessuno dipinge così come Siemiradzki il movimento dei raggi del sole, scriveva Sienkiewicz”. Il grande scrittore aveva in mente un dipinto intitolato *La danza tra le spade* del 1879, ma lo stesso vale per *Le future vittime del Colosseo* (fig. 22). In questo bellissimo dipinto è rappresentato in primo piano un gruppo di persone che ascoltano attentamente la lezione di un vegliardo barbuto (probabilmente uno dei seguaci di San Pietro o San Paolo). Sullo sfondo vengono raffigurate alcune costruzioni romane, tra cui il Colosseo accanto al quale spunta un enorme monumento dai caratteristici raggi attorno al capo. È senza dubbio il famoso Colosso di Nerone in veste di Sole, eretto da Zenodoros, con una statua di Vittoria nella mano destra, da cui deriva il nome del più conosciuto anfiteatro del mondo antico. Per dipingere il Colosso, ormai scomparso da secoli, Siemiradzki – possiamo essere certi – non si era limitato a leggere Svetonio (*Nerone*, 31, 1) e Plinio il Vecchio (*Storia naturale*, 33, 45) ma aveva anche studiato le fonti iconografiche, le monete antiche, come quella di Gordiano III, e le ricostruzioni ottocentesche. Nel dipinto in esame il Colosso si erge molto vicino all’Anfiteatro Flavio: quindi vediamo la situazione in essere dopo lo spostamento della statua dal centro dell’atrio della Domus Aurea, avvenuto in età adrianea, tra il 126 e il 128 d.C., a causa della costruzione del Tempio di Venere e Roma. Ma esistono disegni preparatori di Siemiradzki che non lasciano alcun dubbio in merito alla sua conoscenza della collocazione originaria della statua ai tempi di Nerone. In uno schizzo vediamo il Colosso assai distante dall’anfiteatro con il volto rivolto ad esso, né il pittore ha ommesso la nota fontana con la sua forma conica – la *Meta Sudans* – ricostruita solo in età domiziana (fig. 21).

La gigantesca statua dorata, il Colosseo e la Domus Aurea fanno grande impressione ma dalla bocca del pedagogo cristiano, che tiene nella mano sinistra un rotolo con gli scritti in greco, escono le parole che hanno la forza di cambiare il mondo. Le donne che gli siedono di fronte e il



21. Henryk H. Siemiradzki,
**Veduta con il Colosso
di Nerone e il Colosseo,**
disegno, ca. 1898.
Cracovia, Museo Nazionale

22. Henryk H. Siemiradzki,
**Le future vittime del
Colosseo,** 1899, olio
su tela, cm 142 x 198,5.
Varsavia, Seminario
Vescovile

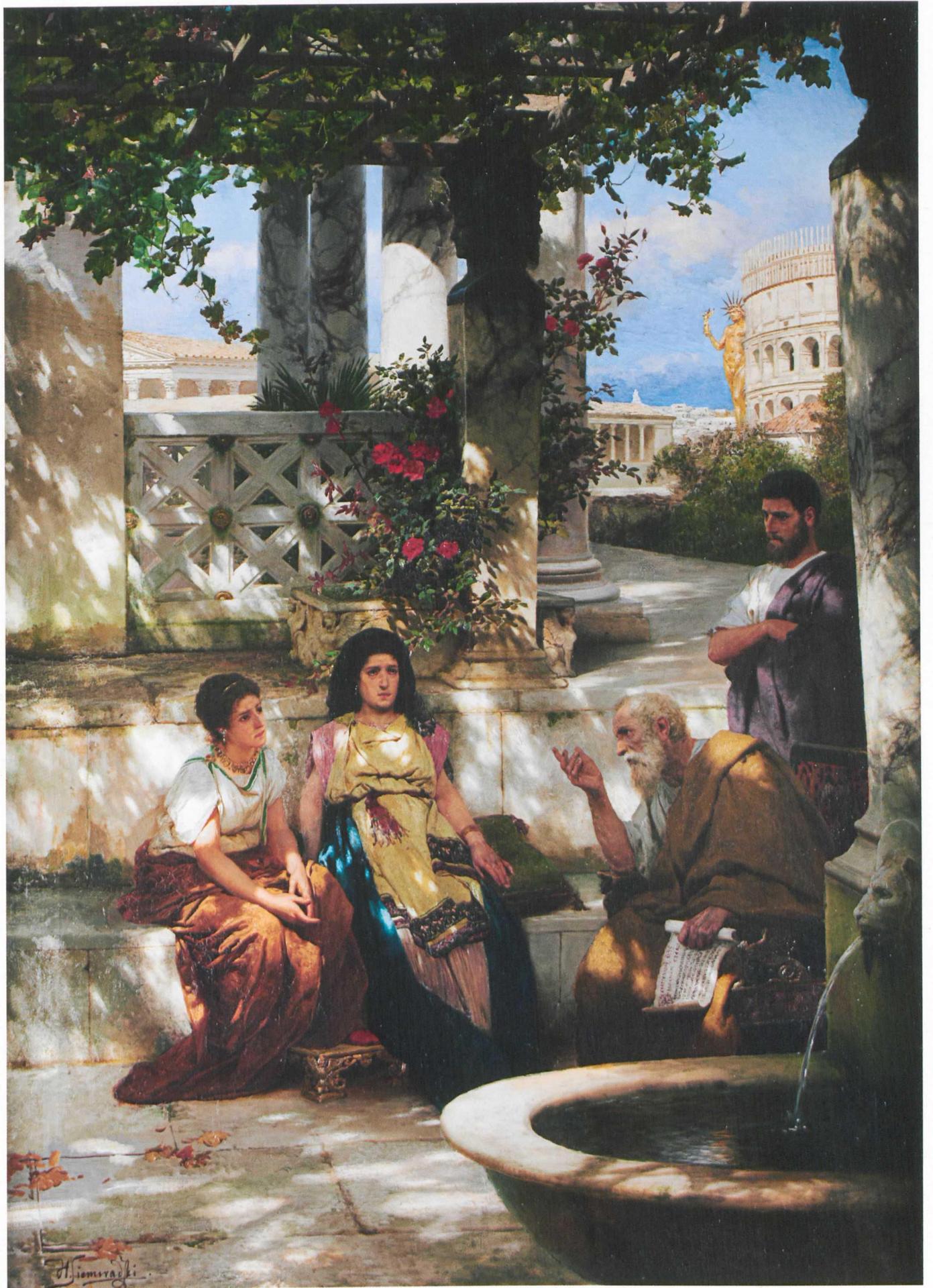
compagno che gli sta accanto ascoltano con grande attenzione; dal volto di una di loro traspare una profonda conversione spirituale. Con questo quadro, di formato molto ridotto rispetto a *Le torce di Nerone* e alla *Dirce cristiana*, il pittore polacco, per il quale l'Italia fu la seconda patria, pose fine alle sue straordinarie visualizzazioni dei tempi di Nerone, temi e soggetti che fin dal 1872 gli erano stati cari e grazie ai quali divenne uno dei più famosi pittori del secondo Ottocento.

Nerone a Baia di Jan Styka

Jan Styka (1858-1825) è un pittore ormai quasi completamente dimenticato, salvo forse a Forest Lawn nei pressi di Los Angeles, dove si trova la sua gigantesca opera *Golgota* (m 12 x 50) del 1896. Il 28 aprile 1935 su "L'Osservatore Romano" era stato tuttavia pubblicato un bel testo su di lui: "Alla Galleria Angelelli, in via del Babuino 41, si è aperta una mostra postuma di opere del pittore polacco Jan Styka. La produzione di questo artista, il quale, nato in Polonia nella seconda metà dell'Ottocento, morì nel 1925 a Capri, dove da vari anni viveva e dove esiste un museo che raccoglie quadri e disegni suoi, è qui solo ed in piccola parte rappresentata, ché le opere sue più importanti e significative andarono ad ornare gallerie e musei di Europa e di America, e molte si trovano in Francia, ove il pittore fece lunga dimora. [...] Allievo di Jan Matejko, prix de Rome, accademico di San Luca, decorato della Legion d'onore, Jan Styka godette larghissima rinomanza e stima; lavorò in Polonia, in Italia, in Francia ed in Palestina; della propria patria illustrando nei suoi quadri le epiche gesta e le battaglie, glorificandone gli eroi; a Roma eseguendo varie tele di soggetto cristiano – quella, fra le altre, di imponenti dimensioni, intitolata *Martiri cristiani al circo di Nerone*, che, acquistata dal Museo di New York, doveva sventuratamente perire fra le fiamme; portando a termine, in Francia, la poderosa opera di illustrazione dell'Odissea di Omero, oltre ad altri quadri, e numerosi ritratti; studiando, in Palestina, i sacri luoghi della Passione di Nostro Signore, dai quali trasse la famosa tela intitolata *Il Golgota* che tanta unanime ammirazione doveva suscitare".

È stato Styka a dipingere molti quadri ispirati dal *Quo vadis?*. Il pittore allestì nella sua Villa Certosella sull'isola di Capri un museo dedicato al capolavoro letterario di Sienkiewicz in cui erano esposte ventidue grandi tele che furono riprodotte in alcune edizioni italiane di *Quo vadis?* Tutti questi quadri furono inoltre illustrati nella pubblicazione intitolata *Museo Quo vadis? Opere di Jan Styka. Capri Villa Certosella* (Napoli 1925, ed. D. Trompetti). Tra i più interessanti sono quelli raffiguranti Nerone e la scena dell'incontro di San Pietro con Cristo sulla Via Appia quando l'apostolo pone la famosa domanda: *Quo vadis Domine?* In essi lo sguardo truce dell'imperatore contrasta con la straordinaria luminosità di Nostro Signore. In questa sede possiamo trattare di un solo dipinto, *Nerone a Baia*, che fa parte della mostra.

Nel quadro il giovane Nerone è seduto su un trono di marmo e intento a contemplare il golfo di Napoli con il Vesuvio, fumante, sullo sfondo. I primi raggi dell'alba colorano di rosa le acque del mare, distese e calme, le poche nuvole, la tunica bianca del Cesare appesantito (fig. 23). Il viso è lugubre; alle sue ginocchia si stringe, ad occhi socchiusi, una bella tigre striata. Li accomuna la medesima violenza, appena celata. Il pittore indugia sul parallelo tra il vulcano pronto a esplodere in ogni momento, Nerone, il cui carattere è un tetro mistero, e la belva che pur desiderosa di carezze è sinonimo di forza e crudeltà. I braccioli del trono, in forma di teste di capro a simboleggiare la tragedia, stanno forse a evocare la passione del despota per il teatro. È noto che Napoli e i dintorni di questa città gli erano tanto cari da indurre gli architetti Severo e Celere, che progettavano per lui la Domus Aurea, a richiamarsi ai paesaggi di *Baiae* nel dar forma al terreno in cui andavano edificando la sua residenza. Fonti antiche informano che egli si era esibito in pubblico per la prima volta proprio nel teatro di Napoli, riscuotendo un singolare successo. "Si esibì per la prima volta a Napoli – scrive Svetonio – e non terminò di cantare prima di aver finito il suo pezzo, nonostante un'improvvisa scossa di terremoto avesse fatto tremare il teatro. In quel medesimo teatro cantò numerose volte e per diversi giorni [...] (*Nerone*, 20, 2). A Baia si compì inoltre un evento crudele e tragico. Proprio lì Nerone decise di uccidere la madre e forse il dipinto di Styka illustra il passo di Svetonio in cui si legge: "[...] in modo che ella morisse o per naufragio o per il crollo di ponte; fingendo quindi una riconciliazione, la fece venire a Baia [...] e quando la madre volle ritornare a Bauli, le mise a disposizione la nave truccata [...] Passò il rimanente della notte vegliando, pieno di agitazione, e attendendo l'esito dell'impresa [...] (*Nerone*, 34, 1-3).





23. Jan Styka, **Nerone a Baia**, ca. 1900, olio su tela, cm 59 x 80,5. Polonia, collezione privata

Sienkiewicz e Siemiradzki sulla Via Appia, al Foro Romano e al Colosseo

È stato giustamente notato da numerosi studiosi, tra cui Maria D'Amico, che l'epoca di Nerone, così attraente per l'arte e la letteratura, aveva richiamato su di sé l'attenzione nel Romanticismo ed era diventata argomento d'interesse generale verso il 1870. Nel 1866 Józef Ignacy Kraszewski, amico di Siemiradzki e Sienkiewicz, pubblicava un libro poco noto fuori dalla Polonia intitolato *Roma ai tempi di Nerone*; nel 1873 in Francia usciva *L'Anticristo* di Renan e contemporaneamente in Italia, a Casal Monferrato, appariva il *Mondo antico* di Agostino della Sala Spada, mentre fiorivano gli studi di archeologia cristiana di Orazio Marucchi, Giovanni Battista de Rossi e di padre Semeria. In Germania Karl T. von Piloty e Wilhelm von Kaulbach dipingevano le grandi tele, già menzionate: *Nerone dopo l'incendio di Roma* (1860) e *Nerone e le persecuzioni dei cristiani* (1872). Quindi Siemiradzki portò a termine le sue *Torçe di Nerone* in un clima culturale fra i più propizi, riuscendo a creare magistralmente un dramma che suscitò l'interesse di migliaia di persone in tutta l'Europa.

La fama del suo grandioso dipinto non era destinata a tramontare nei decenni seguenti. "Il pittore ha un vero e profondo sentimento dell'antichità romana [...] *Supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone* è senza dubbio uno dei più grandiosi capolavori dell'arte moderna. Giammai il terrore, la pietà, l'entusiasmo della fede erano stati ritratti con maggior efficacia e potenza". Così scriveva il 28 dicembre del 1888 Francesco D'Arcais su "L'Opinione" dopo la visita della regina Margherita nello studio del nostro pittore. La pittura di Siemiradzki risplendeva di classico accademismo ma i suoi modelli erano tratti direttamente dal popolo italiano e infatti

l'artista può essere considerato al contempo il pittore della gente italiana e del paesaggio italiano. Il nostro pittore fu anche il cicerone di Sienkiewicz durante i suoi soggiorni romani. Sienkiewicz venne per la prima volta a Roma nel 1879 e vi trascorse quasi tutto l'ottobre. La sua bellissima *Lettera da Roma*, pubblicata nello stesso anno, è il principale documento rivelatore delle sue prime "osservazioni" romane. Questa lettera è – come ha scritto Bronislaw Biliński – un elemento importante anche per la comprensione della genesi di *Quo vadis?*, poiché in essa sono presenti quasi tutti le componenti fondamentali del romanzo e soprattutto la sua idea centrale: la relazione dello spirito umano contro l'idea dello Stato rappresentato da Nerone che inghiotte tutto. "Sulle rovine del Foro – scrive Sienkiewicz – si leva la maestosità indescrivibile di un grande passato [...] con questo canto tutto intorno a me, io mi inoltravo nel Foro Romano, nel grande sepolcro dell'antichità; e mi commuovevo al vedere spalancato davanti ai miei occhi il sublime libro dell'epos romano, scritto a marmi e rovine [...] Là per la via Sacra passavano i carri dei trionfatori; e, dietro ad essi, venivano incatenati, i re dei barbari, ripensando mestamente alle selve native [...]". Dal Foro lo scrittore passa al Colosseo e così scrive: "[...] l'imperatore Vespasiano eresse un così splendido Colosseo, e Tito fece che vi si sbranassero reciprocamente migliaia di schiavi e di bestie feroci. Il popolo era soddisfatto [...] Il popolo amava perfino Nerone che gli serviva insieme da imperatore e da primo commediante [...] Dai cunicoli del Colosseo usciva fuori ogni notte il ruggito dei leoni. Oggi, questa immensa rovina è deserta e abbandonata; ma a quei tempi, tra i ruggiti delle belve e il rantolo dei moribondi, novantamila gole urlavano, centocinquantomila mani applaudivano, le dita s'innalzavano in alto o in basso, i gladiatori ripetevano il loro *Ave Caesar, morituri te salutant*".

Il secondo soggiorno romano dello scrittore avvenne nel 1886, durante il viaggio di ritorno dalla Grecia, quando, attraverso Brindisi e Napoli, Sienkiewicz raggiunse Roma da sud. Le seguenti visite ebbero luogo negli anni 1893-1894. Un giorno sulla Via Appia, non molto lontano da Porta Capena, Siemiradzki aveva mostrato a Sienkiewicz una piccola chiesetta, dove c'era un po' corrosa dal tempo, un'iscrizione nella quale lo scrittore aveva finalmente trovato il titolo della sua opera. In una lettera del 1912 inviata al critico francese Boyer d'Agen, Sienkiewicz scriveva: "L'idea del 'Quo vadis?' è sorta in me durante la lettura degli *Annali* di Tacito che è uno dei miei autori preferiti, e durante un più lungo soggiorno a Roma. Il famoso pittore polacco Siemiradzki che, a quei tempi, abitava a Roma, è stato la mia guida per la Città eterna e durante una delle nostre passeggiate mi ha fatto vedere la cappella 'Quo vadis?'. Fu allora che mi venne in mente di scrivere un romanzo su quest'epoca e ho potuto realizzarlo grazie alla conoscenza delle origini della chiesa".

In questo "dialogo" tra il pittore e lo scrittore dopo il trionfo di *Le torce di Nerone* nascevano *Quo vadis?* (1893-1895) e *La Dirce cristiana* (1892-1897). Entrambi contestualizzarono i materiali attinti da Tacito, Svetonio e Cassio Dione ma prima di tutto dal famoso libro di Renan e arrivarono a ipotizzare forse anche una discendenza dei Lechiti (che vuol dire polacchi) dai Lici. Come scrive Luca Bernardini nelle sue osservazioni sull'opera di Sienkiewicz: "La vittoria finale dei cristiani sul loro persecutore ha una valenza provvidenziale che rende irrilevante il fatto che Nerone in realtà sia caduto vittima di una congiura di palazzo. Il successo pressoché ininterrotto e universale del romanzo fin dal suo apparire ha molto a che vedere col funzionamento della letteratura apocrifia e la sua capacità di illustrazione e integrazione della vicenda evangelica". L'auspicio è che la mostra al Colosseo, presso il Foro Romano e sul Palatino rinnovi l'interesse per il capolavoro di Sienkiewicz e apra finalmente la strada a una migliore conoscenza di Siemiradzki, proprio a Roma, dove l'artista dipinse tutte le sue tele, che un tempo godevano di una fama internazionale. Siemiradzki, con Smuglewicz e Styka, potrebbe ripetere infatti le parole di Enrico Sienkiewicz scritte nella sua novella *Sulla costa luminosa*: "Ogni uomo ha due patrie: la prima è la propria, l'altra l'Italia".

Per concludere non rimane che citare la chiusa del *Quo vadis?*: "E così passò Nerone, come una bufera, come un uragano, come una fiamma, come passa la guerra o la morte; mentre la basilica di Pietro governa ancora, dal colle Vaticano, la città e il mondo. Vicino all'antica Porta Capena c'è anche oggi una cappellina con l'iscrizione, un po' logorata dal tempo: 'Quo vadis, Domine?'".