

La cinematizzazione produce estasi? Sfida a Leonardo e Michelangelo

TOMMASO CASINI

Le secolari tecniche di traduzione delle immagini da un supporto all'altro hanno prodotto una galassia di complessi processi di appropriazione e reinterpretazione. Una forma osmotica di migrazione visiva e intermediale in grado di ridefinire in profondità lo statuto, creativo e culturale delle opere d'arte originali, fino alla loro possibile mistificazione e falsificazione. Il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci o gli affreschi di Michelangelo della Sistina sono due casi, tra i più eclatanti, ad aver ricevuto un incensante e poliedrico *remake* nei secoli successivi alla loro realizzazione.

Dall'affresco, all'incisione, dalla traduzione pittorica alla fotografia e da qui al cinema e alla televisione, fino ai media visivi digitali di oggi, ogni forma di reinterpretazione ha avuto specifiche caratteristiche intrinseche nella varietà dei risultati creativi, determinando una storia visiva fatta di continui rimandi (Fig. 1). L'immagine di un'immagine è sempre un'altra immagine, con caratteristiche e conseguenze storico-estetiche diverse, per modalità di ricezione e rapporto con l'oggetto dell'interpretazione scopica. Fatta questa basilare premessa sorge un interrogativo su cui il dibattito è aperto. Che rapporto di paragone e dialogo esiste tra la percezione estetica, la meraviglia e la sorpresa della visione di un'opera d'arte storica *in situ*, sia essa pittorica o scultorea, con la sua rimediatazione audiovisiva? A sua volta essa è in grado di produrre estasi, pathos ed empatia (Fig. 2)¹?

¹ Per il dibattito recente: (Freedberg, 2017, pp. 139-180); (Pinotti, Somaini, 2009); (Bredenkamp, 2015); (Gallese, Guerra, 2015), (Montani, 2017). La definizione di estasi a cui si fa qui riferimento è quella teorizzata da Ęjzenštejn circa l'effetto del montaggio cinematografico



Fig. 1 Leonardo Da Vinci, *Ultima Cena*, 1495-98 / Bence Hajdu, *Abandoned Paintings*, 2012

Cosa proviamo e comprendiamo di diverso vedendo proiettati su una varietà di schermi - per dimensione e qualità tecnica - l'*Ultima Cena* di Leonardo e gli affreschi michelangioteschi della Sistina? La storia della produzione di film, critofilm, documentari televisivi, filmati amatoriali in rete, che si limitino a citare, o siano specificamente dedicati alle due opere chiave dell'arte del secolo XVI, è un *mare magnum* multiforme e dinamico, ormai stratificato nella sua continua evoluzione tecnologica e narrativa, che giunge alle esperienze mediali immersive e ai *re-enactement* più recenti.

Se è difficile affermare con esattezza quando la prima Mdp entrò al Cenacolo di S. Maria delle Grazie a Milano o alla cappella Sistina, sappiamo che la quantità di materiali filmati che hanno citato, mostrato e tentato di

sull'osservatore anche come momento critico di svelamento degli aspetti compositivi dell'opera pittorica (Zucconi, 2014, pp. 135-151).

raccontare le due opere, non ha eguali rispetto ad altre testimonianze figurative². Un ingresso - quello delle macchine da presa nei due contesti architettonici che conservano gli affreschi dei due maestri toscani a Milano e Roma - che a quanto risulta risale al terzo decennio del Novecento, grazie alle attività cine-documentarie dell'Istituto Luce, e che prosegue in soluzione di continuità la storia fotografica già antica di più di mezzo secolo³.



Fig. 2 David Lees, *Turisti nella Cappella Sistina*, 1959

² Sul tema chi scrive ha in corso un progetto di catalogazione critica dal titolo "La fortuna visiva di Leonardo e Michelangelo: Cenacolo e Sistina, dall'immagine fissa all'immagine in movimento", cfr. (Casini, Criscenti, Di Giammaria 2016).

³ Michelangelo, [D028306](#), 1932-37, b/n, 35mm., sequenza tra 3':13 e 4':29"; G. Pucci, Leonardo, [D028205](#), 1940, b/n 35mm, sequenza tra 8'17 e 8'34; (Jarriat, 2011)

In considerazione di questa stratificazione di sguardi multimediali – con peculiarità reinterpretative che andrebbero analizzate caso per caso – si possono tentare di mettere a fuoco alcuni aspetti nell'evoluzione storica circa il rapporto dialettico tra opera pittorica e opera cinematografica, che si delinea come una vera e propria "sfida" tecnica sul filo del delicato equilibrio tra l'agnizione percettiva dei linguaggi pittorici dei due maestri rinascimentali e la restituzione di nuovi significati grazie alle possibilità narrative e critiche filtrate tramite gli obiettivi fotografici e le tecniche di montaggio. In conclusione si cercherà di proporre una breve analisi circa le pratiche operative attuali e i loro futuri auspicabili sviluppi.

Estasi per Leonardo

Un destino di articolata interpretazione artistica lega la narrazione testuale dell'episodio evangelico dell'*Ultima Cena* allo sviluppo della sua secolare tradizione iconografica. Dalla parola scritta all'immagine fissa, fino a quella in movimento: capacità di evocazione visiva, aderenza alla norma ma anche continuo adattamento, imitazione, derivazione, tradimento. Per dirla in termini anglosassoni in voga: *remake* e *re-enactement*, motivano e innervano la diffusione di questo soggetto nel mondo cristiano, traducendolo dal *linguistic turn* all'*iconic turn* (Boehm 2009, Mitchell, 2018).

Il *Cenacolo* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano - sin dal suo svelamento - fu in grado di offuscare la pur vasta e ramificata tradizione iconografica europea iniziata in epoca bizantina e medievale. Ne costituì il punto di svolta determinando una nuova norma di rappresentazione espressiva e psicologica per i secoli a venire. A Milano la decisione di Ludovico il Moro di commissionare nel 1495 a Leonardo l'opera per il refettorio dei domenicani di Santa Maria delle Grazie diede inizio - a partire dal 1498 dopo travagliato compimento - a quella multiforme "venerazione" *in situ* e in seguito extra-conventuale di cui scrissero tra gli altri Vasari: «La quale opera rimanendo così per finita, è stata da i Milanesi tenuta dal continuo in grandissima venerazione & dagli altri forestieri ancora» (Vasari, 1568, p. 6) e Goethe: «Abbiamo meditato con passione il Cenaco-

lo e meditando lo abbiamo venerato» (Goethe, 2004, p. 68). Opera ammirata nei secoli, nonostante il precario stato di leggibilità del dipinto, fino alla rilettura iper-mediata di Warhol, proseguita dopo di lui fino ad oggi (Scorzin, 1997; Marani, 2001, pp. 29-38). Venerazione ed estasi che – sposando i primi sviluppi delle tecniche di riproduzione grafica seriale della fine del secolo XV – generò il primo impulso per una fortuna “incesante”, come lo storico dell’arte Leo Steinberg definì il fenomeno delle copie e degli infiniti adattamenti, di cui *l’Ultima Cena* è stata oggetto per oltre 500 anni, tramite le tecniche e i supporti più vari (Steinberg, 2001) L’iniziale traduzione a stampa permise la diffusione portatile dell’immagine del *Cenacolo* leonardesco trasformandolo in uno dei primi casi di iconizzazione mediatica nella storia della visione. Esso entrò ben presto – a partire dal secondo decennio del secolo XVI – in una sorta di competizione caleidoscopica e seriale con la parallela fortuna visiva degli affreschi michelangioleschi della cappella Sistina (Alberti e Rovetta, 2015). Si pensi in particolare al dettaglio delle dita della *Creazione di Adamo*⁴.

L’Ultima Cena e i cicli della Sistina – già percepiti dai contemporanei di Leonardo e Michelangelo come punti di svolta innovativi di un’iconografia secolare da imitare sul piano formale e stilistico – sono per questo divenuti, progressivamente, icone culturali oggi caratterizzate dalla esponenziale condivisione visiva, partecipata, memetica e virale diffusa nella rete. L’album di capolavori dell’arte, tuttavia è sempre più gerarchizzato dall’industria bulimica del marketing, della comunicazione mass-mediale e della pubblicità (Perniola, 2004).

L’attività produttiva dei traduttori/copisti, in particolare degli incisori, iniziata precocemente nel secolo XVI, dalla seconda metà del secolo XIX trovò nuove declinazioni con l’avvento della società di massa, tramite la fotografia e il cinema. Analizzando questo processo concatenato si può constatare di essere giunti probabilmente alla completa desacralizzazione religiosa delle opere, al loro contraddittorio distacco dalla realtà storico-contestuale (Debray, 199; Mitchell, 2017). L’originale al cospetto di

⁴ Per un’ampia riflessione circa l’iconizzazione delle opere d’arte: (Chastel, 2011); (Kemp, 2012); (Bonazzoli, F., Robecchi, M., pp. 41-45).

questo universo d'immagini replicate è in grado però di suscitare estasi e meraviglia ben oltre le riflessioni della crisi di aura benjaminiana (Benjamin, 2012).

Tenendo ben presente l'intreccio storicamente osmotico e trasversale tra pittura/incisione/fotografia, si possono osservare alcune modalità di reinterpretazione dell'*Ultima Cena* leonardesca all'affacciarsi – nella storia della visione – delle immagini in movimento, e delle pratiche performative. L'immagine fissa, trasformata in immagine dinamica, grazie alle sue capacità metamorfiche, è in grado di misurare la nuova temperatura della disseminazione di idee visive condivisibili e riconoscibili da una *koiné* culturale sempre più globale e interrelata nelle sue espressioni fenomenologiche (Bolter e Grusin, 2002).

La cinematizzazione di un dipinto, nella successione storica delle tecniche visive rigenera l'immagine entrando in un'altra forma, in una processualità potenzialmente interminabile in cui appunto, dall'immagine di un'immagine, si ottiene sempre un'altra immagine in un incessante *nachleben*, per dirla con Warburg (Belting, 2012, pp. 309-328; Costa, 2002, p. 30).

Come risultato moltiplicatore della stratificazione, l'episodio dell'*Ultima Cena* comparve nella precoce filmografia sulla vita e passione di Cristo con naturalezza, dalla storia dell'arte, sul piano citazionista e formale (Robert, 2009). Anche per mere ragioni tecniche si privilegiò ad esempio la fissa frontalità della Mdp dinanzi alla scena in svolgimento. Il primo film a trattare il tema dell'*Ultima Cena* fu *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, conosciuto anche come *La Passion*, cortometraggio del 1898 della durata di una decina di minuti, diretto da Georges Hatot e Louis Lumière. Il film – quasi una predella in movimento – è composto dall'unione di sequenze narrative distribuite anche separatamente, *La Cène*, è la pellicola (Lumière no. 938)⁵. La sequenza della Cena dura appena un minuto, un tempo sufficiente per mostrare la disposizione delle vivande sulla tavola da parte degli apostoli e l'arrivo improvviso di Gesù (Fig. 3). Il richiamo iconografico alla storia della pittura è evidente. La fisionomia de-

⁵ G. Hatot, L. Lumière, A. Promio, *La vie et la passion de Jésus-Christ*, La Société Lumière, 35mm, b/n, 11', Francia, 1898, url: www.loc.gov/item/78710669.

gli apostoli di destra richiama vagamente a quella della Cena leonardesca pur privando l'inquadratura della prospettiva e del paesaggio dello sfondo che è sostituita da una quinta con un muro di mattoni disegnati. Chiusura prospettica generalmente assente in altre cene della storia dell'arte precedenti a quella di Leonardo, come quelle di Cosimo Rosselli alla Sistina e di Ghirlandaio nel Cenacolo di Ognissanti a Firenze, ad eccezione di quella di Andrea del Castagno in Sant'Apollonia – sempre fiorentina – che ha però sullo sfondo i suggestivi marmi policromi dipinti.



Fig. 3 Georges Hatot e Louis Lumière *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, (Lumière no. 938), 1898, still da video: www.loc.gov/item/78710669

Al primo titolo di Hatot e Lumière seguirono la *Vie et la Passion de JC* del 1902-1903 di Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, spettacolare film colorato che in sostituzione dello sfondo prospettico leonardesco adottò la presenza del drappo che si vede in varie rappresentazioni del Cenacolo come per esempio accade nella Cena di Beato Angelico a San Marco a Firenze o nella *Petite Cène* di Philippe de Champaigne al Louvre. Le figure sono qui disposte quasi a semicerchio, Giuda passa davanti al tavolo, Gesù e gli apostoli al termine della sequenza se ne vanno in corteo. Altro film degno di essere menzionato è *From the Manger to the Cross* o *Jesus of Nazareth*, pellicola del 1912 diretta da Sidney Olcott. In queste pellicole

l'episodio della Cena compare caratterizzato da una recitazione calcata, tipica del muto, che richiama ai moti passionali leonardeschi senza per questo farvi esplicito riferimento dal punto di vista compositivo⁶. Per arrivare alla citazione pittorica diretta bisogna attendere il film *Christus* di Giulio Antamoro del 1916, nel quale la vita di Cristo, dall'Annunciazione alla Trasfigurazione, si anima e si sviluppa attraverso una successione di *tableaux vivants* cinematografici in cui si riconoscono celebri opere: *l'Annunciazione* del Beato Angelico, *La Natività* del Correggio, *l'Ultima Cena* di Leonardo, ma anche la *Pietà* di Michelangelo e la *Trasfigurazione* di Raffaello⁷. La scatola prospettica del Cenacolo di Santa Maria delle Grazie è riprodotta fedelmente per rendere possibile la messa in scena di una curiosa coreografia di circa tre minuti in cui i dodici discepoli sono anticipati dalla danza di altrettante figure femminili ammantate di bianco. Anche in questo caso, pur nella variante espressiva, sono imitati i volti pittorici leonardeschi. A questa messa in scena fece da contraltare un'idea di intersezione citazionista di grande interesse in *Ben-Hur: the Tale of Christ*, diretto da Fred Niblo, nel 1925. Qui la scatola prospettica del Cenacolo milanese, con al centro le figure in posa degli apostoli, viene associata all'impostazione iconografica che deriva dalla serie delle *Ultime Cene* di Ghirlandaio a Firenze in cui Giuda è ancora tradizionalmente di spalle come avviene spesso nella pittura del tardo quattrocento. Impostazione iconografica che notoriamente Leonardo interrompe. Nei pochi secondi della scena vediamo solo la luce dell'aureola del Cristo il cui volto è coperto dalla figura di colui che lo tradì (Robert, 2009, p. 11). La cultura pittorica, e *l'Ultima Cena* di Leonardo, con la loro carica iconica, erano entrate dunque nell'immaginario della produzione cinematografica in forme ricorrenti con echi o riferimenti espliciti. Non è certo un caso che sia stato proprio Ājzenštejn nel 1934 a scegliere di dare un'esercitazione di cinematizzazione (*raskadrovskaja*) agli studenti della scuola di cinematografia VGIK di Mosca proprio incentrata sull'*Ultima Ce-*

⁶ F. Zecca, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 44', Francia, 1903, url: <https://vimeo.com/62246595>; (Shepherd, 2016), (Pistoia, 1999, pp. 45-47).

⁷ Antamoro, G., *Christus*, 35mm, b7n, 80', Italia, 1916, url: <https://www.youtube.com/watch?v=fOO2WB7IB6g>; (Vander Stichele, 2013, pp. 169-188).

na di Leonardo nella traduzione a stampa primo ottocentesca di Raffaello Morghen (Grossi, 1999, pp. 201-16). Tra tutte le esercitazioni eseguite scelse quella di un allievo georgiano, Constantin A. Pepinashvili, che smontò e ingrandì fotograficamente in 70 inquadrature l'incisione del Cenacolo in modo da creare un insieme di primi e primissimi piani in dettagli, gesti, pose, espressioni significative, come accade sovente nel cinema di Ėjzenštejn. La dinamizzazione fotografica era il frutto di un'osservazione analitica della stampa a sua volta fotografica del dipinto, in cui l'allievo aveva notato la presenza intrinseca del principio cinetico, restituito secondo precise scansioni compositive, attuabile secondo tre principali livelli: la messa in scena, la messa in quadro, la messa in serie (Pistoia, 1999, pp. 45-47) (Fig. 4). Da questa esercitazione Ėjzenštejn trasse ulteriori spunti teorici per la sua teoria generale del montaggio, mettendo in rilievo il debito che il cinema doveva all'arte di Leonardo (Dottorini, 2004), (Pepinashvili, 1989, pp. 117-120)⁸. Agli inizi degli anni sessanta del Novecento fu *Viridiana* di Luis Buñuel a mutare le forme dell'utilizzo normativo dell'opera milanese dal modello iconografico, o per lo studio del movimento intrinseco delle immagini fisse, in una chiave di lettura rovesciata e dissacrante. Al banchetto di Buñuel - che rovesciava il Cenacolo leonardesco - sembrò guardare Pier Paolo Pasolini, per il celebre pranzo di nozze di *Mamma Roma* con il suo carico di espressività e sguaiataggine. Tutta una serie di citazioni esplicite o declinazioni diversificate del tema del *Cenacolo* si possono trovare in quegli anni anche in altri contesti, come *M*A*S*H** del 1970 per la regia di Robert Altman, che segue l'impostazione di rilettura del tema in chiave sarcastica di Buñuel. Si può constatare come l'utilizzo mirato del *re-enactement* cinematografico dell'*Ultima Cena* - più o meno esplicitamente leonardesco - appaia dunque una pratica assai diffusa nel XX secolo, distinguibile in due grandi filoni che spesso s'intersecano. Da una parte il citazionismo fedele di testimonianze pittoriche, con prevalenza per il *Cenacolo* di Leonardo come elemento normativo finalizzato alla sua specifica riconoscibilità.

⁸ Alla fine degli anni Trenta Luciano Emmer realizzava i suoi primi esperimenti documentari sui dipinti di Giotto e Bosch che si rifacevano all'idea ejzenštejniana, (Casini, 2005, pp. 431-457).

Dall'altra parte la reinterpretazione liberamente creativa del tema evangelico, che possiamo intendere come un palinsesto dinamico e riscrivibile. In questo caso, anche senza specifici riferimenti iconografici pittorici, tale prassi è in grado di cristallizzare di volta in volta sullo schermo significati potenzialmente nuovi.



Fig. 4 Constantin A. Pepinashvili, *Cinematizzazione dell'Ultima Cena di Leonardo dall'incisione di Raffaello Morghen*, 1934 (dettagli)

Come conclusione di questi esempi di una vasta filmografia si può ricordare un'abile sintesi satirica delle due forme interpretative della Cena che compare nella pellicola di Mel Brooks *History of the World, Part I*, del 1981, esilarante racconto della storia del mondo, dalla preistoria alla rivoluzione francese⁹. Nell'episodio dedicato all'antica Roma viene introdotta l'*Ultima Cena*, con Cristo e gli apostoli che parlano attorno alla tavola. La gag caratterizzata da un dialogo fitto di doppi sensi, culmina con l'arrivo anacronistico di un pittore – Leonardo in persona, al quale – si dice – era stato commissionato un «ritratto di gruppo» per ricordare l'evento. Con impeto comico Leonardo si appresta così a disporre i commensali nella celebre *mise en scène* del *Cenacolo* milanese, che nel geniale tono satirico fa assumere in un sol colpo d'occhio all'invenzione pittorica una forma di intermediazione spazio-temporale tra il tempo evangelico, il tempo di Leonardo e l'attualità consapevolmente canzonatoria.

A fianco della filmografia sin qui esplorata per sommi capi, si dovrebbe aggiungere la vasta produzione di documentari didattici e connessi al restauro. Ci interessa però qui osservare l'ibrida operazione di riambientamento multimediale anticipatrice di ciò che oggi si definisce fenomeno esperienziale e immersivo – di cui fu artefice Peter Greenaway nel 2008 a Palazzo Reale a Milano (Laera, 2008)¹⁰. L'ambizioso progetto del regista britannico inizialmente era quello di reinterpretare l'*Ultima Cena* di Leonardo proiettando luci sulla superficie pittorica e diffondendo al contempo musiche, parole e suoni nello spazio del refettorio di Santa Maria delle Grazie. Il rigido protocollo di tutela e conservazione, destinato a preservarne la fragile integrità, impose giustamente a Greenaway di pensare ad una soluzione alternativa, che consentisse la realizzazione della sua opera di reinterpretazione senza correre rischi per il capolavo-

⁹ La sequenza è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=b5VsYT5vbWE>

¹⁰ Sul *Cenacolo* di Greenaway si vedano i filmati in rete: *Leonardo's La ultima cena Peter Greenaway Installation*, 23': url: <http://www.dailymotion.com/video/xp1i8d>; anche Peter Greenaway - *Making a replica of Leonardo da Vinci's Last Supper*, 4'15", url: https://www.youtube.com/watch?v=gPh2Q_VjA7I; *Leonardo's Last Supper: A Vision* by Peter Greenaway – Preview, 6'58", url: https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g

ro di Leonardo¹¹. Ad Adam Lowe – noto per i suoi *facsimili* 1:1 ad alta fedeltà, tra cui la realizzazione delle *Nozze di Cana* di Veronese per San Giorgio Maggiore Venezia – fu così commissionata una versione del dipinto, mantenendone le dimensioni originali e rispettandone le caratteristiche della superficie pittorica¹². Unendo le scansioni tridimensionali realizzate dall'ICR di Roma e le fotografie ad alta risoluzione realizzate con un macchinario dal nome kubrichiano di HAL9000, egli di fatto clonò per la prima volta l'opera di Leonardo utilizzando una stampante che permise una stesura degli strati di colore facendo risaltare le tonalità del dipinto su una superficie pittorica analoga a quella preparata dal maestro rinascimentale. Il clone fu poi inserito all'interno della ricostruzione tridimensionale del Refettorio di Santa Maria delle Grazie, posta all'interno della Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale di Milano, ricreando nella maniera più fedele possibile il contesto ambientale nel quale l'opera si trova e col quale dialoga, attraverso dunque un efficace *reenactement* spaziale, fisico-materico e percettivo. Duplicazione dell'originale, ri-ambientamento, cinematizzazione, dunque traduzione dell'idea leonardesca in un ambiente artefatto in grado di coinvolgere i visitatori quanto una *performance* teatrale fatta di immagini, luci e suoni. Lo spettacolo durava poco meno di mezz'ora, lo "spetta-attore", era trasportato in uno spazio multimediale ricco di *pathos*, distinto rispetto a quello originale *in situ*, ambiente in cui poteva far correre lo sguardo dal dipinto alla tavola in gesso imbandita con piatti, bicchieri e pane posta al centro dello spazio percorribile, riproduzione fedele e tridimensionale di quanto Leonardo aveva dipinto nel Cenacolo. L'opera iper-mediale complessa: meta-pittorica, meta-cinematografica e meta-teatrale di Greenaway aveva reinterpretato con strumenti tecnico-artistici, mai sperimentati fino ad allora, il capolavoro di Leonardo, proiettandolo – è il caso di dire – in una dimensione nuova, facendo accrescere ulteriormente la sua dimensione di unicità iconica all'interno della cultura figurativa occidentale. Agli inizi del secolo XXI l'originale, ma anche il suo *facsimile*, il suo

¹¹ Fu consentito a Greenaway di eseguire tre sole repliche *in situ*.

¹² *Peter Greenaway on Leonardo's Last Supper*: <http://www.factum-arte.com/pag/36/Peter-Greenaway-on-LeonardoA-s-Last-Supper>

clone, in una dinamica di traduzione plurale, nell'era del 3D e 4D, sono così entrati in un processo di rispecchiamento simbiotico a distanza in cui le forme visive dialogano in maniera diversificata con il pubblico per una nuova forma di effimera estasi (Montani, 2014 e 2018). Queste operazioni, economicamente dispendiose e sempre più frequenti, generano accesi dibattiti e inevitabili prese di posizione tra chi è pro e chi contro. Si può rimanere coinvolti e affascinati o respingere questo tipo di opere tecnologiche in nome del godimento esclusivo dell'originale. Non si può negare che anch'esse siano forme attualizzate di "venerazione" in grado di produrre estasi tecnologica - criticamente e storicamente indagabile - dove riecheggia il senso del passo vasariano citato, a cui fa eco lo scritto di Goethe. Per quanto si possano giudicare operazioni commerciali che rasentano il cattivo gusto, non è nella tecnologia, ma nel suo cosciente utilizzo, che esse possono gettare una nuova luce e dar forza riguardo all'interminabile riflessione attorno all'originale, o a quel che noi consideriamo tale. In questo caso la tecnologia, in mano alla visionarietà di Peter Greenaway, ha consentito di tradurre il manufatto leonardesco aggiungendo un *quid* inedito alla percezione dell'originale, rendendolo un'opera espansa, che travalica i suoi confini fisici. Aumentata, tradotta e replicata come un *format* essa inevitabilmente subisce una modificazione di statuto, e "aura", divenendo altro¹³.

Estasi per Michelangelo

«Il	linguaggio	del	sangue
non	è	mai	indifferente:
è	tormento	ed	estasi»

Irving Stone

Il tema dell'estasi michelangiotesca - per la realizzazione degli affreschi della Sistina - entrò a far parte dell'immaginario cinematografico del vasto pubblico planetario quando nel 1965 uscì il film per la regia di Carol

¹³ Per il vasto dibattito critico sul rapporto tra originale e *facsimile* si vedano: (Panofsky, 1990, pp. 4-10); (Puppi, 1999 (2000), pp. 136-139); (Tagliaferro, 2007 (2008), pp. 189-217).

Reed, *Il tormento e l'estasi*, tratto dall'omonimo romanzo di Irving Stone interpretato da Charlton Heston nei panni del Buonarroti (Fig. 5). Si trattò di una proposta di conoscenza filmica ravvicinata del ciclo sistino ma non dell'originale. Gli affreschi furono ricreati negli studi della De Laurentiis di Roma dove vennero allestiti ponteggi di scena e lavorarono numerosi pittori tra cui prevalentemente Niccolò d'Ardia Caracciolo (Jacobs, 2011, pp. 38-65)¹⁴. L'illusorio effetto estatico dell'originale fu pienamente raggiunto, come dimostra il lungo successo di pubblico e critica.



Fig. 5 Carol Reed, *The Agony and the Ecstasy*, Charlton Heston e Rex Harrison, still da video, 1965

Ma la domanda da porsi è la seguente: quando ebbe accesso per la prima volta una macchina da presa cinematografica nella Cappella Sistina, cosa e come filmò gli affreschi di Michelangelo? Ricostruendo la vasta filmografia reperibile su Michelangelo e la Sistina, la prima sequenza circa gli affreschi risalirebbe ad un solo minuto del documentario prodotto dall'Istituto Luce, datato 1932/37, intitolato *Michelangelo*¹⁵. Il 2 marzo

¹⁴ Si trattò della prima replica integrale della Cappella, in anni più recenti ne sono state realizzate altre in varie parti del mondo tra fisse e smontabili: Giappone, Messico, Russia. Si veda: *Sul set de Il tormento e l'estasi*, Caleidoscopio/Ciac, [C1655](#), 17/08/1964, b/n, 0:47".

¹⁵ Cfr. nota 3.

1939 le macchine da presa rientrarono nella Cappella Sistina per il Conclave che elesse il papa Pio XII ma, non essendo l'obiettivo principale la documentazione filmata degli affreschi, le inquadrature mostrarono gli apparati e l'arredo. In *Pastor Angelicus* (1942), per la regia di Romolo Marcellini, prevalse la scelta di mostrare con lunghe sequenze gli affreschi delle Stanze di Raffaello anziché quelli della Cappella Sistina. Fu invece nel 1938, alla Mostra del cinema di Venezia, che la figura di Michelangelo approdò ufficialmente nella storia del cinema con un lungometraggio dal titolo *Michelangelo Das Leben eines Titanen* realizzato dal regista tedesco Curt Oertel.

Si tratta di un documentario biografico in cui si vantava, fin prima delle riprese, «l'effetto altamente suggestivo offerto agli storici dell'arte circa le nuove possibilità di ingrandimento e conoscenza prodotta della visione cinematografica»¹⁶. Il film venne premiato ed ebbe un notevole successo in Germania, Italia, Francia e Olanda. Nell'immediato dopoguerra il materiale girato fu portato in America dove venne rimontato e risincronizzato da Robert Flaherty. Trasformato dal padre del documentarismo, al suo ultimo film prima di morire, vinse nel 1951 l'Oscar come miglior documentario per essere poi trasmesso da una TV americana¹⁷. Tale successo lo rese certamente uno dei più celebri docufilm su artisti mai realizzati sino ad allora. La versione del 1950 risultò totalmente diversa per la parte dedicata agli affreschi michelangioleschi. Il commento fuori campo descriveva puntualmente le immagini, con informazioni circa il dramma della realizzazione, con inserzioni di grafiche e voci teatrali che interpretavano gli ipotetici dialoghi tra il Papa Giulio II e Michelangelo. Il 1947 era stato l'anno del primo documentario italiano integralmente dedicato alla *Volta* Sistina per la regia di Pietro Francisci. Le immagini riprese molto da vicino degli affreschi furono commentate da un linguaggio ricercato venato di retorica. Altre pellicole sul *Giudizio universale* e su Michelangelo pittore furono girati da Raffaele Saitto tra il '47 e il '49 secondo uno stile narrativo che risentiva del modello ancor vivo dei docu-

¹⁶ Lettera a Bartolomeo Nogara Direttore dei Musei Vaticani, Roma 14/3/1937, 1-5, ASMV, b. 13b, Formatori, Fotografi, Artisti, Incisori, 1935-37, prot. 14387; (Jacobs, 2011, pp. 2-4).

¹⁷ Flaherty R.- Lyford J. - Oertel C., *The Titan: Story of Michelangelo*, 35mm., 70', USA, 1950.

mentari prodotti dal Luce prima della guerra: voce enfatica fuori campo, commento musicale sinfonico invadente. Il parlato utilizzava principalmente le descrizioni e l'aneddotica biografica di Vasari e Condivi.

Nel 1955, a 380 anni dalla nascita di Michelangelo, e ad un anno dalla apertura ufficiale delle trasmissioni televisive della RAI, la Mdp rientrò in Sistina per tre cortometraggi (*Storie della creazione*, *Michelangelo: il Giudizio Universale*, e *La volta della Sistina*) portando per la prima volta il marchio della filmoteca vaticana, coinvolgendo il direttore dei Musei Deoclecio Reding de Campos che curò il testo di commento. La regia fu di Aurelia Attili rarissimo caso di regista donna in un ambito professionale prevalentemente ancora maschile. La novità di questi tre lavori consisteva nella prima ripresa in Technicolor degli affreschi. Il passaggio dal bianco e nero al colore, restituendo maggior suggestione alle immagini, fece notare l'evidente stato di degrado degli affreschi, oscurati dal nero fumo e segnati dalle numerose fessure della superficie pittorica. Dopo questo primo lavoro in pellicola fu la RAI a svolgere il ruolo di documentazione ufficiale sia delle cerimonie religiose che si tenevano in Sistina, sia per una serie di documentari e programmi a partire dal 1961, che culminarono nel 1964, in coincidenza dei 400 anni dalla nascita del Maestro, con la produzione dello sceneggiato televisivo per la regia di Silverio Blasi sulla *Vita di Michelangelo*, interpretato da Gian Maria Volonté. Fino a quel momento, nessuno storico dell'arte di fama si era cimentato con la forma critica filmata circa l'opera michelangiotesca. A colmare questa lacuna giunsero lo storico dell'arte Carlo L. Ragghianti e l'architetto Luigi Moretti. Si trattò in entrambe i casi di una vera e propria sfida filmica (Bellini, 2010, pp. 213-226). Il primo, sin dagli anni Cinquanta, aveva ottenuto larga attenzione con i suoi *critofilm*. Con l'occasione del quarto centenario michelangiotesco Ragghianti fu incaricato di realizzare un film a colori sull'intera produzione artistica del maestro di Caprese. L'architetto Moretti per parte sua dedicò una pellicola in bianco e nero focalizzandosi nella lettura di Michelangelo architetto e scultore con un affondo critico sulle architetture dipinte della Volta. Alla Fondazione Ragghianti di Lucca si conservano la sceneggiatura originale, i disegni dello stesso Ragghianti, una cospicua corrispondenza tra cui due lettere di apprezzamento da

parte del critico cinematografico Georges Sadoul e di Rudolf Arnheim, che giunsero a Ragghianti dopo la proiezione veneziana.

Sadoul scrisse: «J'ai été particulièrement frappé par les séquences consacrées à la Chapelle Sixtine, que je n'ai jamais pu aussi bien voir que dans votre film (...)»¹⁸. La lettera inoltre suggeriva di pensare ad un film specifico sugli affreschi. Arnheim: «Mi hanno impressionato certi passaggi del film e specialmente dell'ultimo Giudizio, davvero una sinfonia demoniaca»¹⁹.

Ragghianti nel 1965 estrapolò dal film della durata di 70 minuti nella versione commerciale e 120 in quella scientifica, due cortometraggi di 12' dedicati rispettivamente alla *Volta* e al *Giudizio*.

Qualche anno dopo la realizzazione del critofilm su Michelangelo, lo storico dell'arte pubblicò alcune riflessioni teorico-critiche riguardo alla concezione del film. Realizzato in 40 giorni di lavorazione interamente dal vero - richiese poi un mese per «pensare e costruire la ripresa, cioè i criteri con i quali doveva essere analiticamente ricostruito il percorso formale michelangiolesco» (Ragghianti, 1986, pp. 43-63 e 2007, pp. 40-49); (Costa, 1995, pp. 184-187).

In questa frase c'è tutto il senso della cinematografia critica di Ragghianti, vero *unicum* della critica d'arte del Novecento. Il *Michelangelo*, primo lungometraggio dello storico dell'arte lucchese, fu anche il suo ultimo critofilm, summa del suo pensiero critico. Alla base della concezione del film vi è l'approccio diretto all'opera con la Mdp, strumento scopico di conoscenza ed estasi in senso ejzenštejniano. Il metodo di lavoro di Ragghianti era quello di partire dalle immagini definendo solo successivamente il testo parlato in adesione ad esse, senza prevaricazioni, rispettando il principio secondo cui le immagini non sono illustrazione di un testo scritto, ma è la sequenza filmica ad avere già in sé contenuti e forme del discorso da enunciare. Il punto di partenza della riflessione critica è il ruolo centrale - dice Ragghianti - che svolge la «struttura architettoni-

¹⁸ Lettera, Paris, 25/9/1964, Archivi Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo L. Ragghianti, Carteggio Georges Sadoul.

¹⁹ Lettera, Lido Venezia, 4/9/1964, Archivi Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo L. Ragghianti, Carteggio Rudolf Arnheim.

ca della Volta, che non consiste soltanto nelle membrature architettoniche rappresentate come tali (imitate ed anch'esse del resto ricche di elementi figurali innestati), ma si concreta anche nelle figurazioni e nelle figure. La scissione tra architettura e figure è in ultimo fatale alla comprensione» (Ragghianti, 1986, p. 43).

Il valore di progettazione architettonica-compositiva della pittura della Volta - è ben espressa dai disegni michelangioleschi preparatori che mostrano questa "ossatura" in cui le figure abitano spazialmente.

Michelangelo intendeva rendere e dettare attraverso la composizione architettonica la percezione di "unità" e "percorso" al visitatore/osservatore. In un ulteriore passo chiarificatore che vale la pena riportare Ragghianti scrive:

[...] Sarebbe un bellissimo studio educativo (e bellissimo film) girare la gente (intellettuali, turisti, preti, e frati ma anche ahimé, critici e storici dell'arte) che cerca di guardare la Volta della Sistina, con sincera applicazione. Disegnando sul pavimento (...) i movimenti degli spettatori, come se fossero tracce di lumaca, si avrebbe l'effetto grafico di innumerevoli ghirigori tra incertezze, andirivieni, e casualità; e sovrapponendo questi ghirigori visivo-motori alla Volta, si avrebbe immediatamente l'impressione che, in generale, la gente non sa e non riesce a vedere, fissa qualche punto qua e là, smette, trapassa, con una sintomatica sconessione. In effetti, se non si ha la chiave, o il bandolo della matassa, la *Volta* può apparire un aggregato di episodi da osservar separati o per dettagli finché si possa [...] (Ragghianti, 1986, pp. 46-47).

«Michelangelo ha tracciato - continua Ragghianti - come un urbanista, le strade per la visione sia comprensiva che analitica, così il telaio architettonico, le figure membrature, fanno della Volta un "organismo vivente", caratteristica dell'opera michelangiolesca di cui il documentario cercava di restituire l'ossatura architettonica e la muscolatura plastica, dialogando con la profonda ispirazione vitale dell'artista» (Ragghianti, 1986, p. 51). Lo storico dell'arte era convinto che attraverso la ripresa cinematografica sarebbe stato in grado di restituire la consapevolezza conoscitiva ed estatica della Sistina. Molti storici dell'arte, ma anche artisti, letterati e filosofi tra gli anni '70 e '80 del Novecento si sono cimentati con com-

menti audiovisivi degli affreschi michelangioteschi: Kenneth Clark (1969), Roberto Tassi, George Segal, Anthony Burgess (1976); Giuliano Briganti, Ernst Gombrich, G. C. Argan, Federico Zeri, Dino Formaggio, Toti Scialoia e Pietro Consagra, Rosario Romeo, Maurizio Calvesi e Achille Bonito Oliva (anni '80 - '90), e più recentemente Antonio Paolucci. Un grande coro di voci e linguaggi critici della storia della critica d'arte del Novecento - non giustamente considerata come accade per la parola stampata - che propongono una forma di accompagnamento ecfrastrico alla cinematizzazione delle opere pittoriche.

Se i due centenari michelangioteschi del 1964 per la morte, e del 1975 per la nascita, furono l'occasione per l'aumento di interesse per le forme della comunicazione filmata, il picco di attenzione si ebbe con i lavori sul restauro degli affreschi sistini. Documentari in cui si puntava sulla sorpresa delle novità di percezione degli affreschi dopo la lunga attesa, rafforzati dalla presa diretta, dalla forza del dialogo con gli storici dell'arte al cospetto della forza delle immagini e novità critiche dello svelamento dei restauri, come nel caso ad esempio dello straordinario emozionante commento di Federico Zeri²⁰. Tutta la produzione filmata precedente a quella prodotta dopo i restauri divenne inevitabilmente una testimonianza storica dell'illeggibilità di cui gli affreschi soffrivano, come era accaduto anche al *Cenacolo* di Leonardo. Gli obiettivi delle macchine da presa nel percorrere la superficie pittorica, nell'ingrandire le figure, attraverso le dissolvenze incrociate e il montaggio restituivano agli occhi del pubblico mondiale un altro Michelangelo.

Per gli affreschi della Cappella Sistina fu eseguita un'esperienza filmica, mai realizzata per nessuna altra opera d'arte, che va ben al di là della produzione di un documentario divulgativo o scientifico ovvero la concessione di riprendere ogni istante del lunghissimo cantiere. Già nei quindici anni dei restauri molte produzioni televisive portarono a conoscenza del pubblico planetario le varie fasi dei restauri suscitando di

²⁰ Fusco M., *Il Giudizio rivelato*, speaker Piero Badaloni con Federico Zeri, RAI, 8/5/1994, 28':48", visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=WtYjHrTlfcw>

conseguenza aspre polemiche sugli interventi senza aver constatato in loco lo stato dei lavori.

Furono girati oltre 45 mila metri di pellicola 16mm (109 bobine dedicate alle *Lunette* e 73 alla *Volta*) a cui vanno aggiunti quelli realizzati per il *Giudizio*, materiale in minima parte utilizzato per varie produzioni della NTV (Nippon Television Network), realizzate in collaborazione con la BBC.

L'importanza di questa grande impresa foto-cinematografica ebbe un riflesso enorme anche nell'attenzione e nella diffusione delle "icone Sistine" nei media di tutto il mondo per tutta la durata degli anni del restauro (Mancinelli, 1994, pp. 263-265); (Maruyama, 2014, pp. 71-79)²¹.

Come è stata studiata la fortuna a stampa e la fortuna fotografica della Sistina, considerando le importanti conseguenze circa l'evoluzione della ricezione del capolavoro per secoli, oggi è opportuno riflettere in profondità riguardo all'effetto che la fortuna cinematografica e dei nuovi media suscitano sul nostro modo di vedere e di proiettare la Sistina, in un futuro fatto di nuovi modi per conoscere, tradurre e rappresentare l'arte del passato. Tutto ciò ci consente di dire che la fortuna della Sistina, lievitata nel Novecento, grazie alla fotografia e al cinema, mostra come Michelangelo – nel suo essere nel tempo – sia stato in grado di lavorare, inconsapevolmente anche per le Mdp del XX e XXI secolo.

L'estasi immersiva è possibile?

Dalla primavera del 2018 all'Auditorium di via della Conciliazione a Roma è in replica lo show *Giudizio Universale. Michelangelo and the secrets of the Sistine Chapel*²². I tempi erano maturi per una vera e propria apoteosi della ri-mediazione in chiave pop: dalle folle di pubblico in cerca dell'estasi in Sistina alle folle in cerca del *the best immersive show ever*, seduti nella sala di un teatro (Fig. 6). Questo lo slogan con cui viene reclamizzato lo spettacolo "totale ed emotivo" di Marco Balich – noto per la

²¹ Una testimonianza di questo fenomeno è l'originale raccolta che mise pazientemente insieme Leo Steinberg sul riuso dell'immagine della *Creazione di Adamo* in contesti pubblicitari, satirici e giornalistici, cfr. (Steinberg, 2002).

²² Spettacoli multimediali sulla Sistina si erano già svolti prima di quello prodotto da Ar-tainment world wideshow <https://www.giudiziouniversale.com/la-storia/>

produzione di eventi multimediali internazionali e olimpici. Egli ha puntato sulle potenzialità espresse con roboante efficacia immersiva della tecnologia offerta dalla Panasonic rivolgendosi ad un pubblico popolare, pronto a farsi coinvolgere, attratto da una battente campagna pubblicitaria. Lo spettacolo di danza, musica e immagini ha un inizio che parrebbe promettente, mostrando la metamorfosi di Michelangelo artista da scultore a pittore e nella presentazione suggestiva degli affreschi quattrocenteschi della Sistina in 3D. Poi lo spettacolo vira improvvisamente verso una forma di narrazione biblica per sommi capi, in cui l'opera michelangiolesca diventa un pretesto e la traduzione digitale degli affreschi produce una parcellizzazione ingigantita delle figure, sganciandole dal senso complessivo originario. Scontornati sono le figure della *Volta* che volano letteralmente nello spazio della sala in maniera suggestiva ma senza logica di montaggio se non quella della lettura creazionista e terrificata degli effetti del *Giudizio finale*. Creazione di Adamo, creazione di Eva che d'un tratto si tramutano in ballerini vivi e vestiti sulla scena, ben più esplicitamente censurati rispetto alle braghe di Daniele da Volterra, perché nessuno si turbi. Sulla complessità prevale dunque il creazionismo e l'effetto scenografico del diluvio universale mentre le *Lunette* iniziali del racconto per immagini, fondamentali alla comprensione dell'insieme, sono state eliminate. Le centinaia di figure della *Volta* sono spesso opacizzate e decurtate. Nel corso dello spettacolo non mancano anacronismi storico-architettonici che sembrano essere passati inosservati alla consulenza scientifica, quando con l'elezione di Clemente VII Medici, accolto da uno scampanio a Piazza San Pietro, appaiono la Basilica e il colonnato berniniano, in uno straniante effetto di incongruenza.

Verso il finale dello show la voce registrata della rock star Sting canta in latino un *Dies irae* sulle immagini del *Giudizio*, fino all'incandescente esplosione di luce gloriosa che ammicca agli spettacoli dal vivo dei Pink Floyd. Molto sono i quesiti che restano senza risposta: che cosa rimane allo spettatore di questa effimera estasi tecnologica? Che cosa hanno ricevuto le scolaresche in sala? Hanno mai visitato l'originale? Se dopo lo spettacolo il pubblico si recasse alla Sistina, saprebbe come vederla e ne avrebbe un effetto di migliorata conoscenza? Come si può coniugare lo

show tecnologico con la comprensione e l'approfondimento? I mirabolanti mezzi tecnologici oggi a disposizione possono essere usati per trasmettere cultura invece che qualche suggestione emotiva? Per adesso una assente o sporadica letteratura critica consente di dare risposta a queste domande.



Fig. 6 *Il Giudizio Universale. The Sistine Chappel Immersive Show*,
La creazione, credit: photo courtesy Luca Parisse

In anni recenti anche la produzione di film evento sull'arte è stata ampia ma qualitativamente disomogenea: mostre, musei e *biopic* sugli artisti hanno suscitato l'interesse del pubblico. Un fenomeno che dovrebbe tener presente l'archeologia mediatica di cui è parte la storia del documentario sull'arte, iniziata a partire dalla consapevole cinematizzazione attorno agli anni Trenta del Novecento. In questo fenomeno crescente si intravedono due rischi: le necessità produttive e d'incasso puntano quasi sempre a realizzare nuovi film su artisti storicamente noti e celebrati (la triade vasariana Raffaello, Leonardo e Michelangelo)²³, Caravaggio, Van

²³ L'ultimo film dedicato al Buonarroti è di E. Imbucci, *Michelangelo - Infinito*, Italia, 2018. L'alto risultato tecnico nelle riprese delle opere michelangiottesche e la solidità scientifica del commento, seppur a tratti didascalica, ci appare in conflitto con una colonna sonora

Gogh, Picasso, Warhol, Dalì; gerarchizzando ancor di più nella mente del pubblico i gusti e le aspettative. Vedere un coinvolgente film di una mostra o visitarla, entrare in un museo o sperimentare i *virtual tour*, rischiano diventare esperienze intercambiabili e di relegare l'esperienza estetica e la consapevolezza della conoscenza diretta in secondo piano a vantaggio del compiacimento tecnologico e dell'artificio visivo della traduzione.

Bibliografia

Alberti, A., Rovetta A., Salsi C. (a cura di), (2015), *D'après Michelangelo, La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, Marsilio, Venezia.

Bellini, R., (2010), *1964. Moretti e Ragghianti per Michelangelo una sfida filmica*, in Reichlin B., Tedeschi, L., *Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano, pp. 213-226.

Belting, H. (2015), *La migrazione delle immagini, Aby Warburg riconsiderato*, in *L'Italia e l'arte straniera convegno: la storia dell'arte e le sue frontiere, a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912), un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), Bardi Edizioni, Roma, pp. 309-328.

Benjamin, W. (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Pinotti A., Somaini A., (a cura di) Einaudi, Torino.

Boehm, G., (2009), *La svolta iconica*, Meltemi, Roma.

Bolter, J.D. Grusin, R. (2002), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini associati, Milano.

Bonazzoli, F., Robecchi, M., (2013), *Io sono un mito. Capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo*, Electa, Milano.

particolarmente invadente e con la scelta dell'interprete Enrico Lo Verso nei panni di Michelangelo che lo caratterizza con una recitazione teatrale, calcata e poco naturale. La figura di Giorgio Vasari interpretata da Ivano Marescotti appare però più convincente.

Bredenkamp, H., (2015), *Immagini che ci guardano, Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Casero, C. Guerra, M. (2011), *Le immagini tradotte*, Diabasis, Reggio Emilia.

Casini, T. Criscenti, N., Di Giammaria, P. (a cura di) (2016), *Tradurre Michelangelo della Sistina: dall'immagine fissa all'immagine in movimento*, convegno tenutosi all'Auditorium dei Musei Vaticani, 9 giugno 2016.

Casini, T., (2005), *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, in «Annali di critica d'arte», I, pp. 431-457.

Chastel, A., (2011), *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Abscondita, Milano.

Costa, A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino

Costa, A., (1995), *I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine.

Debray, R., (1999), *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Torino.

Dottorini, D. (2004), *(Ar)resto dell'immagine. Pratiche del rifiuto nel cinema*, in «Kainós. Rivista on-line di critica filosofica», 4-5.

Freedberg, D. (2017), *From Absorption to Judgment: Empathy in Aesthetic Response*, in Lux V., Weibel S., *Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept*, Palgrave MacMillan, New York, pp. 139-180.

Gallese, V., Guerra, M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Goethe, J.W., (2004), *Il Cenacolo di Leonardo*, Abscondita, Milano.

Grossi, E. G., (1991), *Pittura come cinema: La 'cinematizzazione' dell'Ultima Cena di Leonardo*, in Sergej Ejsenstajn: *Oltre il cinema*, Montani, P., (a cura di), La Biennale di Venezia, Venezia.

Jacobs, S., (2011), *Framing Pictures: Film and the Visual Arts: Film and the Visual Arts*, Edimburg University Press, Edimburg.

Jariat, P., (2011), *Michelangelo's Frescoes Through the Camera's Lens, the Photographic Album and Visual Identity*, in Bann S. (a cura di), *Art and the early photographic album*, atti del Symposium Art and the Early Photographic Album, Center for Advanced Study in the Visual Arts, March 9 - 10, 2007, National Gallery of Art, Washington.

Kemp, M. (2012), *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford.

Laera, F. (2008), *Peter Greenaway l'Ultima cena di Leonardo, Santa Maria delle Grazie Milano*, Milano, Palazzo Reale, 15 aprile - 4 maggio 2008, Edizioni Charta, Milano.

Mancinelli, F., (1994), *Sistemi di documentazione del restauro della Cappella Sistina*, in Weil-Garris Brandt K., (a cura di) *Michelangelo e la Sistina*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 1990, Istituto Geografico De Agostini, Novara, pp. 263-65.

Marani, P.C., (2001), *Leonardo, i moti e le passioni, introduzione alla fortuna e alla sfortuna del Cenacolo*, in Marani P. C. (a cura di), *Il genio e le passioni Leonardo e il Cenacolo; precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, Catalogo della mostra (Palazzo Reale), Skira, Milano.

Maruyama, K., (2015), *Il ruolo della Nippon Television in Cimino V.*, (a cura di), *La Cappella venti anni dopo. Nuovo respiro nuova luce*, Atti del Convegno 30-31/10/ 2014, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, Roma.

Mitchell, W., J., T., (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, M. Cometa, V. Cammarata (a cura di), Raffaello Cortina, Milano.

Montani, P. (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano.

Montani, P., Cecchi, D., Feyles, M., (a cura di) (2018), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.

Panofsky, E. (1990), *Originale e riproduzione in facsimile*, in «Eidos», N.S. VII, pp. 4-10.

Pepinashvili, C.C., (1989), *The 'Last Supper' a cine-montage breakdown*, in «Achademia Leonardi Vinci», II, pp. 117-120.

Perniola, M., (2004), *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino.

Pinotti, A. Somaini, A. (a cura di) (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano.

Pistoia, M., (1999), *Quadri viventi, quadri in movimento. Il Cenacolo nel cinema*, in Pedretti C., (a cura di), *Leonardo: il Cenacolo*, «Art & Dossier», 146, pp. 45-47.

Puppi, L. (1999 -2000), *Riflessioni intorno al Museo Otsuka di Naruto (e ad altre cose). L'opera d'arte nell'epoca della realtà virtuale*, in «Venezia arti», XIII, pp. 136-139.

Ragghianti, C. L. (2007), *Commento al critofilm Michelangelo in occasione della proiezione all'Università Internazionale dell'Arte (UIA) del 1982*, «LUK/Nuova Serie», 10/11, pp. 40-49.

Ragghianti, C. L. (1986) *Michelangiolo. La Volta multipla della Sistina*, in *Arte, fare e vedere 2*, Editoriale Baglioni&Berneri e Associati, Firenze.

Robert, V. (2009), *Quand le film raconte l'image. Variations cinématographiques autour de La Cène de Léonard de Vinci*, in «Cahiers de Narratologie Analyse et théorie narratives», in J.-P. Aubert, *Images et récits*, XVI, pp. 1-27.

Scorzin, P.C. (1997), *"Warhol after Leonardo": der amerikanische Pop Art-Künstler in der Rolle als Rezipient und Reproduzent von Kunstgeschichte*, in «Achademia Leonardi Vinci», X, pp. 183-189.

Shepherd D., (a cura di), (2016), *Silents of Jesus in the Cinema (1897-1927)*, Routledge, London-New York.

Steinberg, L., (2001), *Leonardo's incessant last supper*, Zone Book, New York.

Steinberg, L., *Who's who in Michelangelo's "Creation of Adam" a chronology of the picture's reluctant self-revelation*, in «The Art Bulletin», 74, 1992, pp. 552-566.

Tagliaferro, G. (2007 - 2008), *L' eclisse dell'originale, sintomi e tendenze nel dibattito sulla riproduzione delle "Nozze di Cana" di Veronese*, in «Venezia Cinquecento», XVII, 33, pp. 189-217.

Vander Stichele, C., (2013), *Silent Saviours: representations of Jesus' Passion in early cinema*, in Michelakis, P. Wyke M. (a cura di), *The Ancient World in the Silent Cinema*, Cambridge University press, Cambridge, pp. 169-188.

Vasari, G., (1568), *Vita di Lionardo da Vinci pittore e scultore fiorentino*, in *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, parte terza*, Giunti, Firenze.

Vincenzi, A., (2012), (a cura di), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, Franco Cosimo, Panini, Modena.

Zucconi, F., (2014), *Estasi ed "efficacia simbolica" nella teoria del pathos di Sergej M. Ejzenštejn*. In «Lexia. Rivista di semiotica», 15-16, pp. 135-151.