

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

Il volume è il risultato di un progetto di ricerca del Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM dal titolo "Milano raccontata con gli occhi degli altri".

'L'altro' è rappresentato da chi è estraneo, per così dire, alla città, ma anche da chi è diverso da noi. Cogliere il suo racconto significa generarne un altro, in un processo che non ha fine e che proprio in questo nasconde la sua profonda e intrinseca vitalità.

La caratteristica dei saggi qui riuniti è la 'polifonia'. I percorsi di analisi e di ricerca proposti dagli autori portano in tante direzioni, ma partono tutti dallo stesso punto: Milano. Storici e critici dell'arte, del cinema, della televisione, architetti, economisti hanno illustrato opere e aspetti più o meno noti della città, con sguardi profondi e inediti.

Il volume è concluso da un progetto didattico curato da Gianluigi Colin e Adriano D'Aloia, che hanno guidato gli studenti del corso di Teoria e tecnica della fotografia della Facoltà di Arti, turismo e mercati della IULM in una piccola sfida: raccontare Milano attraverso il mezzo fotografico. La bella narrazione per immagini, che via via ha preso corpo, compare qui in una selezione di lavori, che hanno svelato un rapporto con la città complesso e mai banale. Un racconto degli altri, appunto.



www.silvanaeditoriale.it

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato



Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

SilvanaEditoriale

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

a cura di Simona Moretti

SilvanaEditoriale

Sommario

- 6 Prefazione
PAOLO GIOVANNETTI
- 8 Introduzione
SIMONA MORETTI
- Dal Medioevo ai giorni nostri:
il potere delle immagini**
- 13 Eventi milanesi nel Medioevo.
Un caso di racconto figurato (e scritto):
la processione dell'Ida
SIMONA MORETTI
- 29 "Nel mezo della illustrissima città di Milano".
Tiziano e la svolta degli anni quaranta
LORENZO FINOCCHI GHERSI
- 37 *L'Ultima Cena* di Leonardo come incessante remake
TOMMASO CASINI
- Visioni della città sul grande
e piccolo schermo**
- 63 La Milano di Michelangelo Antonioni:
tra pittura e architettura, prospettiva e astrazione
ALBERTO PEZZOTTA
- 77 "La crisi è un'opportunità".
La rappresentazione di Milano
nella serie tv *1992/1993*
CECILIA PENATI
- Vocazioni internazionali
nella contemporaneità**
- 89 Intermediac(it)y.
Sulla forma simbolica
della Milano contemporanea
ANNA LUIGIA DE SIMONE
- 101 Milano. Amerika. La Nuova Milano Astratta
GIANLUCA PELUFFO
- 113 L'immagine di Milano nel mercato
dell'arte contemporanea.
Criticità e opportunità
ALESSIA ZORLONI E ROBERTA GHILARDI
- Una narrazione per immagini**
- 125 "Ascolto il tuo cuore, città".
Milano raccontata con la fotografia
A CURA DI
GIANLUIGI COLIN E ADRIANO D'ALOIA

L'Ultima Cena di Leonardo come incessante remake

TOMMASO CASINI

*La quale opera rimanendo così per finita,
è stata da i Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione,
& da gli altri forestieri ancora (...)*
Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1568

*Abbiamo meditato con passione il Cenacolo
e meditandolo lo abbiamo venerato.*
Johann Wolfgang Goethe, *Il Cenacolo di Leonardo*, 1817

*It's a good picture...
It's something that you see all the time.
You don't think about it.*
Andy Warhol, 1987

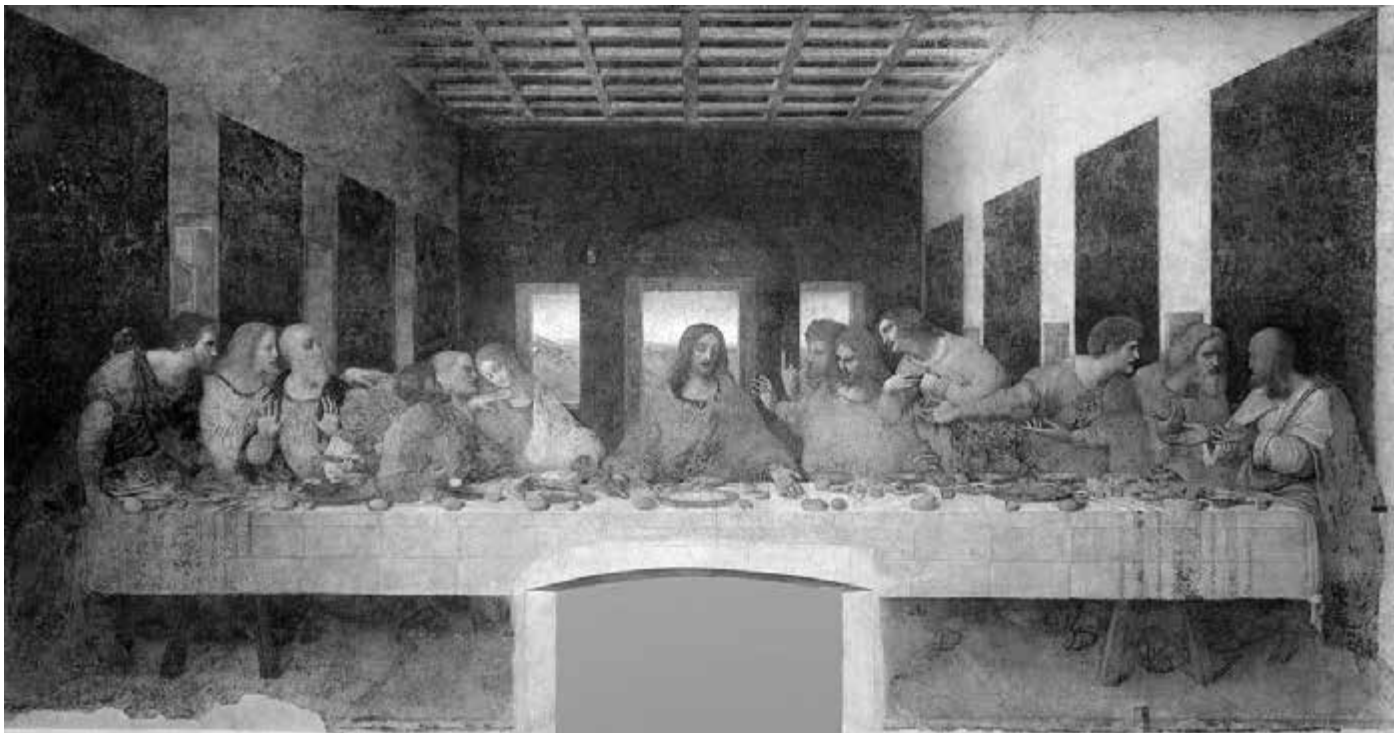
L'Ultima Cena: spettro e palinsesto

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: capacità di evocazione visiva, aderenza alla norma ma anche continuo adattamento, imitazione, derivazione, tradimento. Per dirla in termini anglosassoni in voga: *remake* e *re-enactment* motivano e innervano la diffusione di questo soggetto nel mondo cristiano.

Il *Cenacolo* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, uno dei vertici assoluti dell'arte rinascimentale – 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 altresì il punto di svolta determinando una nuova norma di rappresentazione espressiva e psicologica per i secoli a venire¹ (fig. 1).

Tra i momenti della vita di Cristo, che dal Vangelo sono stati tradotti in immagine, la rituale cena pasquale ebraica – teatro del tradimento di Giuda a cui segue il calvario – si diffuse nella sua reiterata ritualità visiva prevalentemente nel contesto conventuale italiano tra i secoli XV e XVII. Ciò accadde frequentemente a Firenze per estendersi nel Centro e Nord Italia. I monaci, consumando quotidianamente i propri pasti, alimentavano il corpo nella meditazione sull'Eucaristia in presenza dell'effigie della *Coena Domini*². La Cena icastica, con i suoi gesti parlanti e i moti dell'animo impressi sui volti, si reificava nella materialità murale dei refettori facendo riecheggiare mentalmente e visivamente, a contraltare, le parole eucaristiche pronunciate dai sacerdoti durante la messa: “Hoc facite in meam commemorationem”. I cenacoli pittorici – o scultorei – costituirono dunque per secoli, nella loro efficace similitudine con la tradizione medievale dei *tableaux vivants*, la base visiva e teologica di una serie di esperienze di trasformazione interiore per i religiosi³. Questa sintetica premessa può essere utile per provare a riflettere sulla forza dell'iconografia dell'Ultima Cena leonardesca, sulla sua capacità di racconto universale che va ben oltre la fragile parete pittorica del refettorio domenicano milanese resistita ai bombardamenti del 1943. Tenendo presente il piano



1. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1495-1498, tempera grassa e olio su intonaco, Milano, Santa Maria delle Grazie

storico-contestuale, si utilizzerà quella parte della vasta letteratura critica che ha fatto prevalentemente luce sulle evoluzioni, gli infiniti *d'après*, che sono giunti anche a scioccanti tradimenti dell'opera del maestro da Vinci e del suo significato.

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 Vasari e Goethe, citati in esergo⁴. Tanti i viaggiatori che si sono succeduti ad ammirare l'opera nei secoli, nonostante il precario stato di leggibilità del dipinto, fino all'ammirazione ipermediatica di Warhol, proseguita dopo di lui fino a oggi⁵.

Venerazione e ammirazione che – sposando i primi sviluppi delle tecniche di riproduzione grafica seriale della fine del XV secolo – generò il primo impulso per una fortuna 'incessante', 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 cinquecento anni, tramite le tecniche e i supporti più vari⁶ (figg. 2-3).

La conseguenza è che l'opera milanese per eccellenza del maestro da Vinci, a causa del suo progressivo e drammatico deperimento materiale, nonché a causa dei maldestri restauri nei secoli, sia stata conosciuta più grazie alle sue reinterpretazioni, che ne hanno talvolta modificato e semplificato la concezione iniziale⁷. I restauri tra il 1977 e il 1999, con l'attento studio e la stabilizzazione dello stato della pittura murale, hanno infine riconsegnato l'opera a una nuova e più duratura leggibilità⁸.

L'iniziale traduzione a stampa – seguita da una molteplicità di altre tecniche e supporti – ha permesso la diffusione portatile dell'immagine del *Cenacolo* leonardesco trasformandolo in uno dei primi casi di quello che oggi possiamo definire fenomeno di iconizzazione mediatica nella storia della visione. Esso entrò ben presto – a partire dal secondo decennio del XVI secolo – in una sorta di competizione caleidoscopica e seriale con la parallela fortuna visiva degli affreschi michelangiotteschi della Cappella Sistina⁹. Si pensi in particolare al dettaglio delle dita della *Creazione di Adamo*. Fortuna che, per metodologia e ripetitività, si avrà in seguito nel fenomeno delle copie e traduzioni della *Monna Lisa*, ma anche



2. Giovanni Pietro da Birago (?), *L'Ultima Cena con cane*, circa 1500, xilografia, New York, The Metropolitan Museum of Art



3. Copertina del volume di Leo Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper*, Zone Book, New York 2001

nella *Nascita di Venere* di Botticelli, per fare altri esempi emblematici studiati dalla critica¹⁰.

Il processo inarrestabile delle reinterpretazioni portò nel 1985 Warhol ad accettare la proposta dal gallerista

e collezionista Alexandre Iolas di realizzare un ciclo di opere ispirate all'*Ultima Cena* di Leonardo per una mostra che si sarebbe dovuta tenere a Milano, a pochi metri dal *Cenacolo* di Santa Maria della Grazie¹¹. Il progetto rimase sopito fino al 1986, quando Warhol vi iniziò a lavorare intensamente in vista della mostra che inaugurò al Palazzo delle Stelline di Milano il 22 gennaio l'anno successivo, esattamente un mese prima della sua morte (fig. 4). Arthur Danto, osservando l'effetto mediatico prodotto da Warhol, commentò:

"When [Warhol's] *Last Supper* was displayed in Milan, in a kind of citywide two-man show with Leonardo, 30,000 people flocked to see it, hardly any of whom went to see the 'other' *Last Supper* [...]. When the final multivolume *Popular History of Art* is published, ours will be the Age of Warhol – an unlikely giant, but a giant nonetheless"¹².

Gli fece eco Jane D. Dillenger:

"Andy Warhol took the cheapened and distorted copies, and with the alchemy of an artist, he transformed Leonardo's *Last Supper*, recreating it again and again in ever new variations. Warhol gave the vulgarized and secularized image a new seeing"¹³.



4. Andy Warhol davanti a una delle sue opere ispirate all'*Ultima Cena* durante l'inaugurazione della mostra milanese al Palazzo delle Stelline nel 1987

Nel corso della sua ultima intervista, alla domanda di Paul Taylor: “Does the *Last Supper* theme mean anything in particular to you?” Warhol rispose: “It’s a good picture”. L’intervistatore chiese anche: “What do you think of the subject matter?”, e l’artista ribatté: “It’s something that you see all the time. You don’t think about it”¹⁴. Con queste parole, che potrebbero apparire sprezzanti nel confronto con il maestro rinascimentale, Warhol punta dritto agli effetti evidenti della crisi di sacralità delle immagini religiose del tardo Novecento e alla conseguente assuefazione mediatica. Sembrerebbe non interessare che questo aspetto al re della pop art, in linea con un percorso iniziato negli anni sessanta, attorno al potere di replicabilità di alcune celebri opere d’arte del passato, come fece cimentandosi con la *Monna Lisa* nel 1963. La realizzazione del ciclo dedicato all'*Ultima Cena* costituisce – come mostra la prassi warholiana con la serie *Renaissance Paintings* – il compimento di un processo di appropriazione e ri-mediazione di un corpus di opere privilegiando in taluni casi alcuni dettagli, su base pluridimensionale, tecnica

e cromatica. L’effetto che produce sull’osservatore questa bulimica seriazione, anche per quanto concerne il soggetto leonardesco, è straniante e può condurre alla saturazione nella sua eccessiva facile ripetitività di cui è fin troppo evidente l’obiettivo commerciale. La critica accolse in maniera discordante l’operazione, giudicandola in taluni casi una stanca riflessione sull’arte del passato¹⁵. Dopo la morte di Warhol, le oltre cento varianti del tema sono state rilette in una chiave profetica e religiosa. La rielaborazione dell'*Ultima Cena* di Leonardo, alla fine degli anni ottanta, aveva però una storia già plurisecolare che nel Novecento subì un’accelerazione mediatica ancora più marcata tramite l’utilizzo osmotico della fotografia e del cinema. Warhol – cattolico praticante – aveva intuito quanto l'*Ultima Cena* – e l’arte di Leonardo in generale – fosse diventata l’apice di questo processo a cavallo tra riproducibilità tecnica e feticismo dell’immagine ‘resuscitabile’ grazie ai restauri in corso in quegli anni. Evento che avrebbe inevitabilmente accresciuto la sua fama e la commerciabilità delle riproduzioni. Fattore



5a. Anonimo, *Ultima Cena con punk rockers*, s.d., rimediazione parodistica



5b. Liu Chang Chun, *Red fable / Unite to Tomorrow*, da destra a sinistra: Che Guevara, Kim Il Sung, Fidel Castro, Ho Chi Minh, Mao Zedong, Engels, Marx, Lenin, Stalin, Gorbaciov, Tito, Hotcha, Ceausescu, s.d., circa 2010

economico – in questo caso – assai più pregnante di quanto già non fosse per il ritratto della *Monna Lisa*, trattandosi di un'immagine destinata sia al consumo artistico sia a quello religioso delle immagini di ampia diffusione popolare. Con il suo intervento nell'interminabile storia delle repliche della *Cena* leonardesca, Warhol non fece altro che inserire un ulteriore tassello nel processo di riproducibilità, determinando anche il definitivo strappo allo sganciamento del messaggio spirituale dell'opera dal

suo contesto culturale e religioso. Ciò appare evidente per l'inserimento nella tela della *Cena* di alcune rielaborazioni di loghi pubblicitari in stile pop, sovrapposti alle figure di Cristo e degli apostoli. Il risultato è la creazione di un ibrido indistinguibile, in cui sacro e profano, arte e design commerciale si rimescolano continuamente, configurandosi in quella marea montante, nei decenni a seguire, di immagini usa e getta, in cui i confini della reinterpretazione includono e consentono qualunque



6. Scatto allo schermo da Google Images di esemplari parodistici e memetici del *Cenacolo* leonardesco



eccesso sperimentale, compresa la piena affermazione del trash e del cattivo gusto (figg. 5a/b-6).

Warhol, traducendo l'*Ultima Cena* di Leonardo, produsse cioè un'ennesima declinazione del linguaggio dell'avanguardia novecentesca nell'eredità lasciata dai celebri baffi sul volto della *Monna Lisa*. Reinterpretazione – pur sempre geniale – di un'icona palinsesto, spettrale ma onnipresente, scritta e riscritta nel corso della storia. Tra tutte le rielaborazioni dell'*Ultima Cena*, l'idea di Warhol fu quella di lavorare sul valore aggiunto dell'immagine di Leonardo. Realizzare più riproduzioni di una foto di una copia, che era a sua volta una copia dell'originale, serviva a mettere in evidenza il valore feticistico dell'immagine. Come le immagini caricate magicamente e miracolose, l'immagine-icona non ha bisogno di essere autentica per diventare un feticcio ed esercitare il suo potere di attrazione per il pubblico¹⁶. Warhol aveva individuato e rinvigorito, oltre Duchamp, quel potere intrinseco dell'*Ultima Cena* di Leonardo: la sua ontologia di immagine riscrivibile, che può essere sempre interpretata, modificata e riprodotta. Feticcio per la venerazione di massa – più estetica che religiosa – la cui fama era cresciuta maggiormente attraverso la copia e l'imitazione che per l'osservazione diretta dell'originale, deperito sin dagli albori, in “totale rovina” nel 1584, come scrisse Paolo Lomazzo, “L'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef-d'oeuvre qui revient”, come definì il *Cenacolo* Théophile Gautier, nel 1850, concludendo: “L'effet est peut-être plus solennel et plus religieux que si le tableau même était vivant”¹⁷.

Il lavoro seriale di Warhol tentò di portare alle estreme conseguenze la nozione stessa di riproposizione dell'originale, aspirando alla sua dimensione iper-rappresentabile, ma riuscendovi solo in parte¹⁸. Non c'è limite infatti a questa immagine spettrale, come affermò Leo Steinberg, che studiava l'*Ultima Cena* nelle forme della sua traduzione dal 1973. Coprendo completamente la tela con le immagini replicate come una sequenza filmata, Warhol suggerì che il piano pittorico continua all'infinito e che ci sono sempre più immagini oltre la cornice. In effetti, questa ripetizione implicita esteriore al dipinto ha luogo nell'immaginazione. Gilles Deleuze affermava che la ripetizione è in sostanza immaginaria e simbolica, e si riattiva ogni qual volta essa entra in contatto con le forme prodotte nel processo della ripetitività¹⁹.

Ciò che qui si concretizza è un'istanza visionaria dell'*Ultima*

Cena di Leonardo oltre il suo passato, il futuro e l'ubiquità spaziale e culturale. Moltiplicando all'infinito l'immagine su una sola tela, Warhol rende ancora più immediata allo spettatore la consapevolezza che l'immagine è una replica mostrando una copia di una copia, di una copia, di cui dovremmo però tenere sempre ben presenti – per ciascuna di esse – storicità e contesto di funzione. La riproduzione di sessanta immagini dell'*Ultima Cena* su una tela rivela la natura infinita e memetica dell'atto di copiare. Inoltre, queste ripetizioni furono rese da Warhol in uno schema a griglia che implica l'infinito attraverso la geometria euclidea del piano dell'immagine, dove le linee parallele non si incontrano mai, e perpendicolari infinite inquadrano la stessa immagine. Riflettendo sulla natura della serialità, Warhol in questo lavoro mostrò una comprensione preveggenza del passato e del futuro delle immagini. L'opera nel suo insieme, piuttosto che la singolare serigrafia, è l'oggetto di un'opera d'arte infinita nata come presenza tangibile, oggetto mercificabile. In questo senso il ciclo dell'*Ultima Cena* che Warhol eseguì alla fine della sua vita – per alcuni critici – sarebbe l'omaggio più simbolico ai temi che lo ossessionavano, trattati nel ciclo *Death and Disaster*. L'*Ultima Cena* segnerebbe cioè il culmine di questo processo, una sorta di confessione, l'immagine finale, un voto al sacrificio nel nome di Leonardo²⁰. I medici di Warhol, nel suo ultimo anno, avevano del resto considerato improcrastinabile un intervento chirurgico alla cistifellea malata, a cui l'artista aveva rifiutato strenuamente di sottoporsi, nel timore di non sopravvivere una seconda volta al tavolo operatorio a seguito dell'attentato per mano di Valerie Solanas, il 3 giugno 1968²¹.

Trascorsi trent'anni dalla morte di Warhol, e dalla mostra milanese, innumerevoli sono state le reinterpretazioni dell'*Ultima Cena*: in pittura, nella pubblicità, nelle performance dell'arte contemporanea, nelle incontenibili forme della cultura pop e trash, dai video clip al *mashup* sul web. Le più recenti evoluzioni della fortuna del ciclo warholiano riguardano però prevalentemente la cronaca del mercato, che è tale da surclassare il dibattito critico. L'opera *Sixty Last Suppers* di Warhol è stata battuta il 15 novembre 2017 all'asta di Christie's per la cifra di 60 milioni di dollari, secondo risultato di vendita più elevato nella storia del mercato d'asta dopo il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo, battuto due giorni dopo per la cifra record di 450,3 milioni di dollari²².

Molti milioni di dollari per Leonardo, o presunto tale; meno, ma sempre molti, per le sue ri-mediazioni, mentre si annuncia una mostra in Vaticano su Warhol e la religione nel 2019²³.

L'Ultima Cena: dall'effigie al corpo

La storia delle variegata forme di riproduzione e moltiplicazione seriale per mezzo della stampa, della pittura, della fotografia e, come si vedrà, della cinematografia, è dunque una complessa storia di irrefrenabile bramosia, venerazione, sfida all'originale, che si manifesta nella traduzione visiva, tecnicamente plurale²⁴.

Questo fenomeno di iper-narrazione visiva unisce le numerose opere della tradizione artistica occidentale consegnandole a una futura eternità, per dimensioni e variabilità materiale sconosciuta fino al XV secolo alla storia dell'arte. A ben vedere, però, se ci volgiamo a considerare la scultura e la pittura classica, numerosi esempi di traduzione seriale sono gli antefatti di una solida secolare continuità basata sul rapporto sfuggente tra originale e copia²⁵. Le invenzioni leonardesche e michelangiottesche, oggi meta di un 'incessante' e sempre crescente flusso di visitatori a Milano, Roma e Parigi, possono dirsi 'incessanti' anche nello spazio e nel tempo, in quanto oggetto di innumerevoli re-interpretazioni critiche e visive, rese possibili da sempre nuove modalità di ricezione e rielaborazione tecnica²⁶. Tale rispecchiamento materiale, tra originale e immagine 'ri-prodotta', si traduce in una delle più potenti forme di disseminazione iper-iconica che la società di massa contemporanea possa esprimere, con conseguenze contraddittorie e imprevedibili moltiplicabili all'infinito attraverso internet.

L'Ultima Cena di Leonardo a Milano – e l'immagine della Creazione nella Sistina a Roma – hanno avuto l'imprevedibile e irrefrenabile destino di travalicare le pareti in cui furono realizzate e dove sono custodite, per essere "copiate, citate, adattate, abusate, lampooned, satireggiate", per dirla sempre con le parole di Leo Steinberg; rimanendo tuttavia essenzialmente refrattarie alla loro riproducibilità. "The image *in situ* is no kin to its clones" ("l'immagine *in situ* non ha parentela con i suoi cloni"), affermava provocatoriamente Steinberg per rivendicare l'ontologica induplicabilità della potenza degli originali²⁷. Il raffinato ragionamento steinberghiano intendeva cioè dimostrare che le così dette copie, le derivazioni,

gli adattamenti, le multiformi varianti, si differenziano le une dalle altre in un incessante processo di singole variazioni che sfugge spesso anche all'osservazione critica più attenta. Ogni immagine ha una sua specificità e unicità materiale, la sua storicità si può osservare nell'utilizzo e nella collocazione spazio-temporale. Tutto ciò ha prodotto un secolare gioco caleidoscopico di rispecchiamenti visivi spesso deformanti, una *mise en abyme* che non conosce soluzione di continuità²⁸. Si può utilizzare a questo proposito una felice comparazione tassonomica, suggerita da George Kubler ne *La forma del tempo*, per individuare nei manufatti artistici il rapporto che lega originale, copia, riproduzione, fino alle estreme forme del falso. Per risalire all'invenzione, al preteso oggetto primo, afferma Kubler, si può ripercorrere la sequenza formale ispirandosi ai metodi comparativi della concologia e malacologia che indagano i rapporti dei fenotipi con i genotipi, osservando i carapaci dei molluschi. Le opere d'arte copiate, riprodotte fino a quelle falsificate, sottendono universalmente alle 'repliche' di cui parla Kubler, che altro "non sono che divergenze il cui effetto cumulativo è quello di un lento progressivo allontanamento dal loro archetipo"²⁹.

Leo Steinberg seppe mostrare nei suoi lavori su Leonardo e Michelangelo, con acume e originalità, che sarebbe metodologicamente fuorviante non considerare in chiave storico-critica la vicenda delle derivazioni, le quali, più delle parole dei saggi critici, offrono un'occasione irrinunciabile di comprensione dell'opera stessa, e anzi fanno parte della sua *Wirkungsgeschichte*. Le immagini, replicate, derivate e talvolta deformate nel tempo, producono uno straniante e progressivo effetto di allontanamento formale e di significato storico-contestuale, originario, dai loro modelli iconografici, come accade analogamente appunto in natura con i processi fenotipici, adattativi ed evolutivisti che si possono definire 'memetici' nella società tecnologica e massmediale³⁰.

Le forme della traduzione e rilocazione semantica vengono così ad assumere una propria storicità e una sempre nuova possibile ri-contestualizzazione dal forte significato contenutistico e sociale. La fortuna e la disseminazione di queste immagini si ripete e si moltiplica in un instancabile dentro e fuori dagli incerti confini dell'arte. "L'immagine di un'immagine è sempre un'altra immagine" affermava Ando Gilardi, altro studioso irregolare e originale per le sue riflessioni critiche circa l'uso

sociale della fotografia, il cui metodo critico anticonformista ha molto a che fare con quello steinberghiano³¹. *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 e inesorabilmente, icone culturali oggi caratterizzate dalla esponenziale condivisione viva, partecipata, memetica e virale diffusa nella rete³². Il nostro tempo sembra sempre più cercare ancoraggio, rispecchiamento e riconoscibilità identitaria attingendo da un album di capolavori dell'arte, tuttavia sempre più gerarchizzato dall'industria bulimica del marketing, della comunicazione mass-mediale e della pubblicità³³. L'attività produttiva dei traduttori/copisti, in particolare degli incisori, iniziata precocemente nel XVI secolo, con i pittori a partire dalla seconda metà del XIX secolo, trovò nuove declinazioni con l'avvento della società di massa, tramite la fotografia e il cinema. Oggi, nella società liquida del web, la traducibilità dell'immagine si esprime nelle sue forme più diffuse con l'elaborazione digitale. Analizzando questo processo concatenato, inarrestabile e poliedrico, si può constatare di essere giunti probabilmente alla completa desacralizzazione delle opere, al loro contraddittorio distacco dalla realtà storico-contestuale. La loro replicabilità ossessiva e spesso volgare – che si configura come un incontenibile tsunami visivo – sembra manifestarsi come uno dei sintomi critici della contemporaneità, continuamente oscillante tra iconomania, iconofilia e iconoclastia³⁴. La società dei consumi produce nelle sue forme estreme il marketing del trash e appare governata da impulsi feticistici, in cui l'induzione al desiderio del possesso di massa, unito al culto della traccia visiva, si reificano in oggetti seriali diffusamente commerciabili: tazze, capi di abbigliamento, cover di cellulari, fino alla personalizzazione iconica, apparentemente recente, del tatuaggio corporeo³⁵. Nel caso dell'*Ultima Cena* scopriamo infatti di poter risalire addirittura a pionieristici precedenti delle proto-performer Emma De Burgh, Princess Beatrice (Bertha Ritchie) e soprattutto della celeberrima Artoria (Anna) Gibbons, tra la fine dell'Ottocento e gli anni venti del Novecento, che mostravano il proprio corpo tatuato al pubblico degli spettacoli circensi: si fecero tatuare sulla schiena l'immagine leonardesca che faceva da retrovisione a quella di Abraham Lincoln sul

petto, nei primi due casi anche con lo slogan: "Love one another" ("amatevi l'un l'altro") (fig. 7)³⁶.

Oggi l'immagine tatuata dell'*Ultima Cena* leonardesca (allo stesso modo quella della *Creazione* michelangiotesca e della *Monna Lisa*) emerge nella sua visualità algoritmica della navigazione del web, restituendo una delle evidenze documentarie più lampanti dei processi psichici del possesso emulativo feticistico e simbolico dell'immagine, diffuso nella contemporaneità tramite le sue tangenze con la diffusione dell'immaginario pornografico e voyeuristico. Con la migrazione iconica dallo spazio storico-fisico della pittura murale alla corporeità cutanea dei viventi si varca forse l'ultima soglia dell'iconofilia secolarizzata, sganciabile dal suo significato auratico benjaminiano, nell'era della riproducibilità³⁷. Ma paradossalmente potrebbe essere anche il contrario, come suggerisce Debray: il tatuaggio della *Creazione di Adamo* o del Cristo della *Cena* sul corpo dello spettatore mediale può rappresentare sia una moda passeggera (ma permanente per il suo detentore cutaneo) sia il tentativo di riappropriarsi della sacralità arcaica e del valore agente, nonché sciamanico, di immagini fortemente identitarie³⁸.

Cosa rappresenta e come confrontarsi con questo profluvio d'immagini *d'après*, a cavallo tra uso e abuso, che dalla mondovisione giungono a imprimersi sui corpi? Le dobbiamo detestare, ignorare in nome del purismo dell'originale, barricandoci in un elitario moralismo o in rigide discipline culturali, o tutt'al più sopportare, rifugiandoci mentalmente e filologicamente nella sua opacizzata *Urform*? Oppure dovremmo tentare di affrontarle criticamente, rovesciando la prospettiva, chiedendoci come cambia storicamente la percezione dell'originale in rapporto a questo lungo processo di riproduzione seriale e alle sue incontenibili forme di reinterpretazione? L'idea comune più diffusa è che gli interpreti antichi volessero offrire esempi di traduzione e lettura colta, finalizzata alla conoscenza degli originali e al dialogo tra generazioni di artisti.

Questo criterio vale sia per il *Cenacolo* sia per gli affreschi sistini, e successivamente per la *Monna Lisa* del Louvre, almeno fino al gesto creativo, e allo stesso tempo derisorio, di Marcel Duchamp, che si appropriò dell'immagine privandola della sua bellezza inaccessibile. Come scrisse André Chastel nel suo *Monna Lisa: illustre incomprise*: "Finito il sortilegio, si consegnava



7. Anonimo, *Artoria (Anna) Gibbons*, post 1912



l'immagine disintegrata all'uso pubblico, alla promiscuità, all'oscenità dell'incultura. Operazione perfettamente riuscita³⁹. Lo stesso è avvenuto al *Cenacolo* e all'immagine della *Creazione*.

In realtà l'uso creativo della copia e della traduzione a stampa, con i fraintendimenti, le deformazioni, fino alla censura e alla derisione dei significati originali delle opere, non è una prassi solo novecentesca ma – come già detto – risale alle prime stampe cinquecentesche per estendersi ai secoli successivi.

Sulle ragioni e modalità con cui ciò è accaduto, nonché sull'impatto sociale di queste immagini – considerate come elemento criticamente rilevante da confrontare costantemente con gli originali – si sono interrogati nel corso del Novecento numerosi storici dell'arte tra cui

Henri Focillon, il citato André Chastel, Eugenio Battisti, Leo Steinberg e da ultimo Hans Belting⁴⁰. A questi vanno naturalmente affiancati gli scritti di Walter Benjamin e André Malraux circa il ruolo di radicale trasformazione che aveva prodotto la fotografia sulla storia dell'arte, arte per eccellenza della riproducibilità tecnica del XX secolo⁴¹.

“Il tema delle derivazioni – anche pessime” notava Steinberg in *The Line of Fate in Michelangelo's Painting* “è un argomento che dovrebbe sempre richiedere una approfondita riflessione anche per gli storici dell'arte dai gusti più esigenti, abituati a vedere nelle lacune e alterazioni introdotte dal 'copista' delle sviste senza valore, e non una decisione presa dall'autore per ragioni specifiche”. “Quando una copia è palesemente in contrasto col suo

modello, mi porta non solo a vedere cosa il copista abbia omesso” scriveva Steinberg “ma anche ciò che io stesso non avevo notato dell’originale. Il nostro occhio per natura è portato a cogliere gli aspetti peggiorativi delle cose, più adatto a cogliere un disaccordo che una concordanza. Le discrepanze che balzano all’occhio quando paragoniamo le repliche ai loro presunti modelli, danno uno scossone alla nostra inerzia percettiva”⁴². “L’origine di questo pensiero” aggiunge Steinberg in una lunga nota nel suo saggio “risale a Wölfflin, che per primo citò una copia deviante come espressione di critica implicita. Nel suo *Kunsthistorische Grundbegriffe* (1915), riprodusse una copia, presente in un rilievo barocco, dell’affresco della *Disputa* di Raffaello, per mostrare come la simmetria assiale dell’originale fosse stata modificata in un progetto eccentrico da un copista che aveva ritenuto il sistema di Raffaello troppo statico”⁴³. Questo esempio in cui si era imbattuto leggendo Wölfflin negli anni cinquanta, ammette Steinberg “è stato, ho il sospetto, il mio modello metodologico non dichiarato” per riflettere sulle copie come forma di critica articolata⁴⁴.

Data questa premessa metodologica, proseguendo nella linea critica di Steinberg, si può tentare di fare un passo ulteriore. 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, moltiplicò ulteriormente le sue capacità metamorfiche giungendo a misurare la nuova temperatura della disseminazione di idee visive condivisibili e riconoscibili da una *koiné* culturale sempre più globale e interrelata nelle sue espressioni fenomenologiche⁴⁵.

L’Ultima Cena raccontata sullo schermo cinematografico e nello spazio multimediale

Nella successione storica delle tecniche visive, il cinema si confrontò sin dai suoi albori con i temi iconografici cristologici, seguendo la scia di quel principio aureo secondo cui, warburghianamente, l’immagine si rigenera 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*⁴⁶.

L’episodio dell’*Ultima Cena* compare nella assai precoce

filmografia sulla vita e passione di Cristo, attingendo da subito, fortemente e con naturalezza, alla storia dell’arte, sia sul piano citazionista sia formale⁴⁷. Anche per mere ragioni tecniche si privilegiò ad esempio la fissa frontalità della macchina da presa 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 con i seguenti titoli: *L’adoration des Mages* (Lumière no. 933); *La fuite en Égypte* (Lumière no. 934); *Résurrection de Lazare* (Lumière no. 937); *Trahison de Judas* (Lumière no. 936) e, appunto, *La Cène* (Lumière no. 938)⁴⁸. 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. Il prelievo iconografico dalla storia della pittura è evidente, seppur non riferito a un dipinto in particolare. A questo titolo seguirono la *Vie et la Passion de Jésus Christ* del 1902-1903 di Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, spettacolare film colorato, e *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 i moti passionali leonardeschi senza per questo farvi esplicito riferimento dal punto di vista compositivo⁴⁹.

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, la *Trasfigurazione* di Raffaello⁵⁰. 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 (figg. 8-9). Anche in questo caso, pur nella variante espressiva, sono imitati i volti pittorici leonardeschi.

A una messa in scena minimalista dell’*Ultima Cena*



8-9. 2 Still da video Mpeg del film di G. Antamoro, *Christus*, 80', B/N, Italia, 1916

si assiste invece nel film *I.N.R.I. – Ein Film der Menschlichkeit*, girato nel 1923 dal celebre regista Robert Wiene, con la partecipazione di diverse stelle del cinema muto, tra le quali Gregori Chmara, Henny Porten e Asta Nielsen⁵¹. 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. Impostazione che Leonardo interruppe per assecondare la posizione teologica domenicana sul libero arbitrio. 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 (fig. 10)⁵².

La cultura pittorica e l'*Ultima Cena* di Leonardo con la sua espressività iconica erano entrati dunque in maniera ricorrente, con echi formali ed espliciti riferimenti, nell'immaginario della produzione cinematografica. Non è certo un caso che sia stato Sergej Ėjzenštejn nel 1934 a

scegliere di dare un'esercitazione agli studenti della scuola di cinematografia VGIK di Mosca proprio incentrata sull'*Ultima Cena* di Leonardo⁵³. Tra tutte le esercitazioni eseguite, scelse quella di un allievo georgiano, Constantin A. Papinashvili, che sulla base dell'incisione di Raffaello Morghen (1800-1810) smontò fotograficamente in settanta inquadrature ingrandite l'incisione del *Cenacolo*, in modo tale da creare un insieme di primi e primissimi piani in dettagli, gesti, pose, espressioni significative, come si vede nel cinema di Ėjzenštejn (figg. 11a/b-12). La dinamizzazione fotografica non era altro che il frutto di un'osservazione analitica – da parte dell'allievo – della stampa a sua volta fotografica del dipinto, in cui egli aveva notato la presenza intrinseca del principio cinetico restituito secondo precise scansioni compositive. Da questa esercitazione Ėjzenštejn trasse ulteriori spunti teorici per la sua idea generale del montaggio, mettendo in rilievo il debito che il cinema doveva all'arte di Leonardo⁵⁴. Due sono i film in cui la messa in scena dell'*Ultima Cena* ricalca in maniera esplicita e fedele il *Cenacolo* milanese: *Jesucristo y Maria Magdalena* di Miguel Contreras Torres (1946) e la pellicola di Frank



10. Still da video Mpeg del film di F. Niblo, *Ben-Hur: the Tale of Christ*, 143', B/N e colori, USA, 1925



11a/b - 12. Constantin A. Papinashvili, cinematizzazione dell'Ultima Cena dall'incisione di Raffaello Morghen, circa 1800-1810

Strayer *The Pilgrimage Play* (1949), dove l'insero narrativo della Cena ha una durata di ben cinque minuti. Tutto il film è del resto una galleria di *re-enactment* pittorici più o meno filologicamente modellati sulla storia dell'arte dei grandi maestri⁵⁵. 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. L'ateo regista del surrealismo spagnolo se ne servì in una chiave parodistica di contaminazione tra sacro e profano, in cui Cristo, rappresentato da un cieco, e gli apostoli da mendicanti, interpretati anche da alcune donne, giungevano a sottolineare il significato popolare della composizione. Al banchetto di Buñuel – che rovesciava il *Cenacolo* leonardesco – sembra guardare Pier Paolo Pasolini, che non prediligeva Leonardo, per il celebre pranzo di nozze di *Mamma Roma* con il suo carico di espressività e sguaiataggine. Nel *Vangelo secondo Matteo*, del 1964, la rappresentazione della Cena assunse un carattere di intensa intimità indagando in primissimo piano i volti di Cristo e degli apostoli rifacendosi alla tradizione iconografica dei banchetti eucaristici nella

pittura paleocristiana delle catacombe o delle icone bizantine⁵⁶. Seguirono molti altri film ispirati alla vita di Cristo – tra questi il kolossal *Jesus Christ Superstar* del 1973 di Norman Jewison – in cui all'inizio della scena della cena, ambientata già nell'orto del Getzemani, per un breve istante il gruppo di Gesù e dei discepoli si immobilizza, riproducendo l'affresco dell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci⁵⁷. Citazioni esplicite o declinazioni diversificate del tema iconografico 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 Buñuel⁵⁸ (fig. 13). Nel 1975 a cimentarsi con la rappresentazione cinematografica della vita di Cristo furono Roberto Rossellini con *Il messia* e, nel 1977, Franco Zeffirelli con la miniserie tv *Gesù di Nazareth*. In entrambi i casi non è tanto la composizione leonardesca a essere utilizzata come modello, quanto l'intimità espressiva degli sguardi tra gli apostoli, già sperimentata da Pasolini⁵⁹. Nella serrata serie di pellicole degli anni settanta si situa anche il film *Jesus*, del 1979, per la regia di John Krish e Peter Sykes. Anche in questo caso il clima intimo e partecipato dell'*Ultima Cena*, meno convenzionale e giocato sui primissimi piani, si discosta



13. Still da video Mpeg del film di R. Altman, *M*A*S*H*, 116', colori, USA, 1970, *The Last Supper*

dalla tradizione pittorica⁶⁰. Un discorso a parte va fatto per il film *La última cena* del regista cubano Tomás Gutierrez Alea, uscito nel 1976⁶¹ (fig. 14). Il film, tratto da una storia realmente documentata, è un'abrasiva critica politico-religiosa alle vicende del colonialismo spagnolo del XVIII secolo, i cui sviluppi furono abbattuti dalla rivoluzione cubana. Il racconto è incentrato sulla storia del conte di casa Bayona, un proprietario di piantagioni di canna da zucchero che nel 1789 decide di ricreare l'Ultima Cena invitando a un pranzo i suoi schiavi di origine africana con lo scopo di evangelizzarli.

Il conte ne invita dodici per il pasto del giovedì santo impersonando se stesso come Cristo nella scena madre del film, chiaramente ispirata all'*Ultima Cena* di Leonardo, nella cui messa in scena si riconosce allo stesso tempo anche il clima della Cena in *Viridiana* di Buñuel. Mentre gli schiavi mangiano e bevono, attingendo dalla retorica religiosa, il padrone racconta loro della sofferenza di Cristo e li istruisce riguardo ai dogmi del cristianesimo. Promette loro un giorno libero a settimana, il seguente venerdì santo, e si impegna a liberare un anziano schiavo. Tuttavia, quando queste promesse per palese ipocrisia non vengono mantenute, gli schiavi si ribellano. I

dodici che avevano partecipato alla rievocazione dell'Ultima Cena, con un paradossale rovesciamento dei principi cristiani, sono tutti braccati e uccisi senza pietà dagli sgherri del padrone, tranne uno che fugge. La denuncia di Alea è chiara: le verità sovversive della religione cristiana contro l'oppressione, che preconizzano un contesto di uguaglianza sociale, si ammantano nella storia coloniale di atroce menzogna, la più potente delle armi ideologiche utilizzate dai colonizzatori bianchi e cattolici per legittimare la riduzione in schiavitù e la privazione dei diritti civili a milioni di africani deportati. Il film, prodotto dall'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, utilizzava con abilità il contesto storico e il tema religioso per ottenere una duplice efficacia secondo i parametri della propaganda castrista. *La última cena* è l'esempio classico di un cinema in grado di restituire attualità ad alcuni frammenti del passato, puntando sulla forza simbolica che essi possono esercitare proiettandoli sul presente, attraverso la potenza visiva di codici iconici e narrativi universalmente noti che la *Cena* leonardesca è in grado di attivare sugli spettatori⁶².

Si può constatare come l'utilizzo mirato del *re-enactment* cinematografico dell'*Ultima Cena* appaia dunque una



14. Still da video Mpeg del film di Tomás Gutierrez Alea, *La última cena*, 107', colori, Cuba, 1976

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. 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.

Come conclusione di questa parziale 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 francese⁶³. 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 empito comico Leonardo si appresta così a disporre i commensali nella celebre *mise en scène* del *Cenacolo* milanese, che nel geniale tono satirico fa assumere all'invenzione pittorica, in un solo colpo d'occhio, una forma di intermediazione spazio-temporale tra il tempo evangelico, il tempo di Leonardo e l'attualità consapevolmente canzonatoria (fig. 15).

Alla densa casistica sin qui esplorata – seppur incompleta – va aggiunta l'ibrida operazione di ri-ambientamento multimediale di cui è stato artefice Peter Greenaway nel 2008 a Palazzo Reale a Milano⁶⁴. L'ambizioso progetto iniziale del regista britannico era di reinterpretare l'*Ultima Cena* di Leonardo proiettando luci sulla superficie dell'affresco 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 a una soluzione alternativa che consentisse la realizzazione



15. Still da video Mpeg del film di Mel Brooks, *History of the World, Part I*, colori, USA, 1981

della sua opera di reinterpretazione senza correre rischi di arrecare danni al capolavoro di Leonardo⁶⁵. Al pittore 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 a Venezia – fu così commissionata una versione del dipinto mantenendone le dimensioni originali e rispettandone le caratteristiche della superficie pittorica⁶⁶ (fig. 16). Unendo le scansioni tridimensionali realizzate dall'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro e le fotografie ad alta risoluzione realizzate con un macchinario dal nome kubrichiano HAL9000, egli di fatto clonò per la prima volta l'opera di Leonardo utilizzando una stampante *ad hoc* 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, dentro la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale di Milano, ricreando nella maniera più fedele possibile il contesto ambientale nel quale l'opera si trova e con

cui dialoga, attraverso dunque un efficace *re-enactment* spaziale, fisico-materico e percettivo. Duplicazione dell'originale, ri-ambientamento, pur sempre 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, l'osservatore-spettatore era trasportato in uno spazio multimediale ricco di pathos, distinto rispetto a quello originale *in situ*, luogo 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 nell'affresco. L'opera iper-mediale complessa, meta-artistica, 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 dirlo – in una dimensione nuova, facendo accrescere ulteriormente la sua dimensione di unicità iconica all'interno della cultura figurativa occidentale. Agli inizi



16. Adam Lowe, test per l'*Ultima Cena* di Leonardo in collaborazione con Peter Greenaway, 2007-2008

del XXI secolo l'originale, ma anche il suo facsimile, il suo 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 tutte le testimonianze visive dialogano in maniera diversificata con il pubblico. 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 operazioni tecnologiche in nome del godimento esclusivo dell'originale. Non si può negare però che anch'esse siano forme attualizzate di 'venerazione' e godimento – criticamente e storicamente indagabili – dove riecheggia il senso del passo vasariano citato in esergo, confermato dallo 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 artistica 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, inevitabilmente subisce una modificazione di "aura"⁶⁷. Negli ultimi anni si registra anche una vasta produzione e un interesse di pubblico per i film-evento sull'arte e i biopic sugli artisti: mostre, musei, biografie d'artista; una produzione che ha anch'essa una sua archeologia visiva nella storia del documentario sull'arte, venuta alla ribalta a partire dagli anni trenta del Novecento. Le necessità produttive e d'incasso puntano quasi sempre a realizzare film su artisti storicamente noti e celebrati, gerarchizzando ancora 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*, potrebbero diventare esperienze intercambiabili, rischiando di relegare l'esperienza estetica e la consapevolezza della conoscenza diretta in secondo piano a vantaggio dell'artificio visivo della traduzione. Accettare di confrontarsi con queste nuove frontiere della percezione artistica e di racconto – mantenendo saldo il confine tra ciò che è manufatto 'originale', nella sua storicità e nel suo contesto, e ciò che diventa nella sua 'traduzione' o trasfigurazione – significa aprire orizzonti inesplorati riguardo al potere inesauribile delle immagini artistiche.

- * Desidero ringraziare Sheila Schwartz per i dialoghi 'steinberghiani' che hanno ispirato il titolo di questo lavoro; Gianni Sirch per lo scambio di idee e i preziosi suggerimenti biblio-iconografici. Un ulteriore sviluppo del tema qui trattato farà parte di un progetto di ricerca del Dipartimento di Comunicazione, arti e media dal titolo: "La fortuna visiva di Leonardo e Michelangelo: *Cenacolo e Sistina*, dall'immagine fissa all'immagine in movimento".
- 1 L. Ferretti, *Il cenacolo nella pittura classica italiana*, Tip. Reg., Roma 1925; A. Geretti, *Mysterium: l'Eucaristia nei capolavori dell'arte europea*, Skira, Milano 2005; P.C. Marani, *Il Cenacolo svelato*, Skira, Milano 2011.
 - 2 T. Verdon, *Il significato religioso della pittura nei refettori*, in C. Acidini Luchinat (a cura di), *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Firenze 1997, pp. 31-37.
 - 3 J. Ramos (a cura di), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Mare & Martin, Paris 2014.
 - 4 G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci pittore e scultore fiorentino*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, parte terza*, Giunti, Firenze 1568, p. 6; J.W. Goethe, *Il Cenacolo di Leonardo*, Abscondita, Milano 2004, p. 68.
 - 5 P.C. Scorzin, "Warhol after Leonardo": *der amerikanische Pop Art-Künstler in der Rolle als Rezipient und Reproduzent von Kunstgeschichte*, in "Achademia Leonardiana Vinci", X, 1997, pp. 183-189; P.C. Marani, *Leonardo, i moti e le passioni. Introduzione alla fortuna e alla sfortuna del Cenacolo*, in *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo; precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di Idem, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2001), Skira, Milano 2001, pp. 29-38.
 - 6 L. Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper*, Zone Book, New York 2001 (revisione e sviluppo del saggio *Leonardo's Last Supper*, in "Art Quarterly", XXXVI, 4, 1973, pp. 297-410).
 - 7 C. Horst, *L'ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in "Raccolta Vinciana", 1930-1934, pp. 118-200; *Leonardo's Last Supper, precedents and reflections*, a cura di D.A. Brown, catalogo della mostra (Washington DC, National Gallery of Art, 18 dicembre 1983 - 4 marzo 1984), National Gallery of Art, Washington DC 1983; S. Lambert, *Leonardo's Last Supper in Reproduction*, in *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Trefoil, London 1987, pp. 195-206; L. Fagnart, *Les copies de la Cène de Léonard de Vinci*, in *Copier et contrefaire à la Renaissance, faux et usage de faux*, a cura di P. Mounier, C. Nativel, atti del colloquio organizzato da R.H.R. e S.F.D.E.S. (Université Paris 1-Panthéon, Sorbonne, 29-31 ottobre 2009), Honoré Champion Éditeur, Paris 2014, pp. 433-450; P.C. Marani, G. Mori (a cura di), *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.
 - 8 P. Brambilla Barcilon, *Restauri*, in A. Artioli (a cura di), *Il Cenacolo*, Electa, Milano 2002, pp. 71-93.
 - 9 *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, a cura di A. Molto, catalogo della mostra (Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 28 maggio - 14 luglio 1991), Fratelli Palombi Editori, Roma 1991; A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi (a cura di), *D'après Michelangelo. La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, Marsilio, Venezia 2015; *Tradurre Michelangelo della Sistina: dall'immagine fissa all'immagine in movimento*, a cura di T. Casini, N. Criscenti, P. Di Giammaria, convegno (Roma, Auditorium dei Musei Vaticani, 9 giugno 2016).
 - 10 Per le riflessioni circa l'iconizzazione delle opere d'arte: A. Chastel, *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Abscondita, Milano 2011; M. Kemp, *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford 2012; F. Bonazzoli, M. Robecchi, *Io sono un mito. Capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo*, Electa, Milano 2013, in partic. pp. 41-45; *Botticelli reimagined*, a cura di M. Evans, S. Weppelmann, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 5 marzo 2016 - 3 luglio 2016; Berlino, Gemäldegalerie – Staatliche Museen, 24 settembre 2015 - 24 gennaio 2016), V&A Publishing, London 2016; M. Kemp, G. Pallanti, *Mona Lisa: The People and the Painting*, Oxford University Press, Oxford 2017.
 - 11 P. Hackett (a cura di), *I diari di Andy Warhol*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1989, pp. 455-514 e *passim*; W.P. Kattenberg, *Andy Warhol Priest: the Last Supper comes in small, medium, and large*, Brill, Leiden 2001; K. Herding, *Andy Warhols Finale, das Letzte Abendmahl des Jahrhunderts, Meisterwerke der Malerei*, Reinhard Brandt, Leipzig 2001; A. Rotter, C. Wetmore (a cura di), *Andy Warhol Sixty Last Suppers*, Christie's, New York 2017, url: <http://www.christies.com/zmags?ZmagsPublishID=68e71ae6>.
 - 12 Ivi, p. 81.
 - 13 J.D. Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998, p. 56.
 - 14 A. Warhol, intervista con P. Taylor, *Andy Warhol's Final Interview*, in "Flash Art", aprile 1987, pp. 118-121.
 - 15 R. Barilli, *Elementare Warhol. Non convince questo "remake" di Leonardo*, in "Corriere della Sera", 28 gennaio 1987, p. 18.
 - 16 J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981; per un approccio metodologico articolato, H. Bredekamp, *Le immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
 - 17 P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la pittura*, Pontio, Milano 1584, p. 30; T. Gautier, *Voyage en Italie*, Charpentier, Paris 1875, p. 58; Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper* cit.; Bonazzoli, Robecchi, *Io sono un mito* cit., p. 45. Utile sarebbe un approfondito confronto con quanto accaduto nella vicenda della Sacra Sindone: H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Einaudi, Torino 2015.
 - 18 Sui concetti di 'dentro' e 'fuori' dell'opera d'arte: J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 2005.
 - 19 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, in particolare il capitolo "La ripetizione del sé", pp. 119-209.
 - 20 Dillenberger, *The Religious Art* cit.; Kattenberg, *Andy Warhol Priest* cit.
 - 21 Rotter, Wetmore (a cura di), *Andy Warhol* cit.; si veda anche la mostra *Sixty Last Suppers*, Andy Warhol al Museo del Novecento, 24 marzo - 18 maggio 2017, url: <http://www.museodelnovecento.org/it/mostra/andy-warhol-sixty-last-suppers>.
 - 22 Venduto al principe Badr bin Abdullah bin Mohammed Al Farhan, a nome del Dipartimento di Cultura e Turismo di Abu Dhabi, il dipinto per la sua complessa storia collezionistica ha un'attribuzione controversa per due ragioni. La prima perché la pittura, gravemente danneggiata, ha dovuto subire un restauro molto ampio, il che rende la sua qualità originale estremamente difficile da valutare. La seconda ragione è che nel suo stato attuale il dipinto esibisce una tecnica sfumata più vicina alla maniera di un allievo di talento di Leonardo attivo negli anni venti che allo stile del maestro stesso. Sulla saga mediatica del *Salvator Mundi* cfr. G. Biglia, *Leonardo troppo caro, l'oligarca Rybolovlev se ne libera. Assist per "Sixty Last Suppers" di Warhol*, in "Sole 24 ORE Arteconomy", 17 ottobre 2017, url: <http://www.ilssole24ore.com/art/arteconomy/2017-10-14/leonardo-troppo-caro-l-oligarca-rybolovlev-se-ne-libera-assist-sixty-last-suppers-warhol-053341.shtml?uuiid=AEY8mKnC>; e soprattutto i numerosi e acuti articoli di M. Daley: <http://artwatch.org.uk/author/artwatchuk/>, tra cui: *Problems with the New York Leonardo Salvator Mundi Part I: Provenance and Presentation*, in "ArtWatch UK", 14 November 2017, url: <http://artwatch.org.uk/problems-with-the-new-york-leonardo-salvator-mundi-part-i-provenance-and-presentation/>; Idem, *The Reception of the First Version of the Leonardo Salvator Mundi*, in "ArtWatch UK", 11 March 2018, url: <http://artwatch.org.uk/in-their-own-words-no-3-11-march-2018-the-reception-of-the-first-version-of-the-leonardo-salvator-mundi/>.
 - 23 C. Ruiz, *Questi sono i musei del papa e quindi devono essere strumenti di pace*, in "Il Giornale dell'Arte", 383, febbraio 2018, p. 35.
 - 24 *Ultime ultime cene*, a cura di P. Daverio, D. Stella, catalogo della mostra (Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 15 novembre 2007- 16 febbraio 2008), Credito Valtellinese, Milano 2007; *The last last supper. Leonardo e l'ultima cena nell'arte contemporanea*, a cura di A. D'Avossa, catalogo della mostra (Milano, Grattacielo Pirelli, 28 maggio - 30 luglio 2015; Rho, Villa Burba, 7 febbraio - 24 aprile 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.
 - 25 P. Sénéchal, *Originale e copia, lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770. Dalla tradizione all'archeologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1986, vol. III, pp. 154-180; S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli Editore, Roma 1999; *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, a cura di C. Maz-

zarelli, giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), Libro Co. Italia, San Casciano in Val di Pesa 2010; *Serial Classic, multiplying art in Greece and Rome*, a cura di S. Settis, A. Anguisola, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio - 24 agosto, 2015), Fondazione Prada, Milano 2015; *Portable classic: ancient Greece to modern Europe*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio - 13 settembre 2015), Fondazione Prada, Milano 2015.

26 L'afflusso incessante di visitatori al Cenacolo e alla Sistina, tasselli cruciali del turismo globale, ha generato negli ultimi anni un dibattito critico-culturale acceso, cfr. J. Clair, *L'inverno della cultura*, Skira, Milano 2011; M. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Adelphi, Milano 2011, pp. 171-176 e *passim*, circa i pericoli della conservazione e le degenerazioni commerciali derivate, aprendo al fenomeno delle copie 1:1 e delle spettacolari ricostruzioni medialti in piena espansione tecnologica e fortuna mediatica in particolare della Sistina, come quella realizzata in Messico nel 2016 da Gabriel e Antonio Barumen, replica integrale e 'multisensoriale' circolante, url: http://www.repubblica.it/esteri/2016/08/05/foto/messico_cappella_sistina-145397848/1/#1 o il recente show per la direzione di Marco Balich: "Michelangelo and the secrets of the Sistine Chapel", url: <https://www.giudiziouniversale.com/en/>.

27 Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper* cit.

28 Mi sia concesso su questo tema rimandare a T. Casini, *Falso, copia, riproduzione: lessico e critica*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte: contributi per una tipologia*, a cura di D. Pegazzano, M. Rossi, atti del convegno di studi (Università di Firenze, 3-4 ottobre 2013), in "Annali di Critica d'arte", IX, 2015, Quaderni dei Seminari, pp. 293-304.

29 G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989, pp. 87-88.

30 V. Campanelli, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, CLUEB, Bologna 2011; P.C. Scorzin, *Everything can be connected to everything else! Hyperimages des Post-Photographischen als globales Ausstellungsdispositiv der Gegenwart*, in "Kunsttexte.de", III, 2016, url: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8041>; D. Augaitis, B. Grenville, S. Rebick, *MashUp: The Birth of Modern Culture*, catalogo della mostra (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 6 dicembre - 20 febbraio 2016), Black Dog Publishing, London 2016; A. Lolli, *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Effek, Roma 2017.

31 A. Gilardi, E. Piccini, P. Piccini, F. Urettini (a cura di), *L'immagine di un'immagine è sempre immagine*, catalogo della mostra a cura di Fototeca Storica Nazionale, giugno 2012, url: http://www.fototeca-gilardi.com/wp-content/uploads/IMMAGINE_presentazione.pdf.

32 S. Blackmore, *La macchina dei memi. Perché i geni non bastano*, Instar Libri, Torino 2002; cfr. *The philosopher's meme*, url: <http://thephilosophersmeme.com/resources/>.

33 M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

34 R. Debray, *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Torino 1999; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017.

35 S. Strasser, *Waste and Want: A Social History of Trash*, Owl Book, New York 1999; T. Labranca, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, Castelvecchi, Roma 2005; J. Fontcuberta, *La furia delle immagini, note sulla post-fotografia*, Einaudi, Torino 2018.

36 M. Mifflin, *Bodies of Subversion. A Secret History of Woman Tattoo*, powerHouse Books, New York 2013, pp. 20-22; V. Vale, A. Juno, *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual*, Re/Search Publications, San Francisco 2010; Princess Beatrice – The Tattooed Beauty, url: <https://thetattooedbeattie.wordpress.com/2013/09/30/princess-beatrice-the-tattooed-beauty/>; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

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

38 Debray, *Vita e morte* cit.; J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini associati, Milano 2002.

39 Chastel, *La Gioconda* cit., p. 51.

40 H. Focillon, *La Joconde e ses interprètes*, in Idem, *Technique et sentiment*, Société de propagation des livres d'art, Paris 1932; Chastel, *La Gioconda* cit.; E. Battisti, *Michelangelo fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Olschki, Firenze 2012; Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper* cit.; H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, C.H. Beck, München 1998.

41 G. Didi-Hubermann, *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Hazan, Paris 2013; Benjamin, *Aura e choc* cit.

42 L. Steinberg, *The Line of Fate in Michelangelo's Painting*, in "Critical Inquiry", VI, 3, 1980, pp. 411-454 (che qui utilizzo nella traduzione gentilmente offertami da Sandro Giometti).

43 Steinberg raccolse un'ampia collezione di materiali tra stampe, fotografie e parodie oggi conservate al Getty Research Institute. Ne devo la conoscenza a Sheila Schwartz, sua collaboratrice e archivista. Per due studi sistematici circa le traduzioni del *Cenacolo* leonardesco: R. Hüttel, *Spiegelungen einer Ruine. Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert*, Jonas, Marburg 1994; G. Eichholz, *Tema con variazioni. Briefe rund um Leonardos Mailänder Abendmahl*, scaneg, München 2009. Si veda inoltre P.C. Marani, *La fortuna e il mito del "Cenacolo" di Leonardo da Vinci*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, a cura di Idem, F. Viatte, V. Forcione, atti del convegno internazionale (Parigi, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003), Giunti, Firenze 2006, pp. 179-200.

44 L. Steinberg, *The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas*, in T. Bowie, C.V. Christenson (a cura di), *Studies in Erotic Art*, Basic Books, New York 1970, pp. 231-233. Il metodo era stato sviluppato da S. pienamente nella prima versione di *Leonardo's Last Supper*, in "Art Quarterly", XXXVI, 1973, pp. 297-410, e ancora in un articolo intitolato *Michelangelo's Last Judgment as Merciful Heresy*, in "Art in America", LXIII, novembre-dicembre 1975, pp. 49-63.

45 Bolter, Grusin, *Remediation* cit.; C. Casero, M. Guerra, *Le immagini tradotte*, Diabasis, Reggio Emilia 2011.

46 H. Belting, *La migrazione delle immagini, Aby Warburg riconsiderato*, in *L'Italia e l'arte straniera: 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*, a cura di C. Cieri Via, E. Kieven, A. Nova, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), Bardi Edizioni, Roma 2015, pp. 309-328; A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p. 30.

47 E.G. Grossi, *Pittura come cinema: La 'cinematizzazione' dell'Ultima Cena di Leonardo*, in P. Montani (a cura di), *Sergej Ėjzenštejn. Oltre il cinema*, La Biennale di Venezia, Venezia 1991, pp. 201-216; V. Robert, *Quand le film raconte l'image. Variations cinématographiques autour de La Cène de Léonard de Vinci*, in "Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives", Images et récits, a cura di J.-P. Aubert, XVI, 2009, pp. 1-27, url: <http://journals.openedition.org/narratologie/956>.

48 G. Hatot, L. Lumière, A. Promio, *La vie et la passion de Jésus-Christ*, La Société Lumière, 11', Francia 1898, Video. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/78710669/.

49 Per una filmografia sul tema cfr: https://wikivisually.com/lang-fr/wiki/La_Vie_et_la_passion_de_J%C3%A9sus-Christ; F. Zecca, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 44', Francia 1903, url: <https://vimeo.com/62246595>; D. Shepherd (a cura di), *Silents of Jesus in the Cinema (1897-1927)*, Routledge, London-New York 2016; M. Pistoia, *Quadri viventi, quadri in movimento. Il Cenacolo nel cinema*, in C. Pedretti (a cura di), *Leonardo: il Cenacolo*, "Art & Dossier", 146, 1999, pp. 45-47.

50 G. Antamoro, *Christus*, 80', Italia, 1916, url: <https://www.youtube.com/watch?v=FOO2WB7lB6g>; C. Vander Stichele, *Silent Saviours: representations of Jesus' Passion in early cinema*, in P. Michelakis, M. Wyke (a cura di), *The Ancient World in the Silent Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 169-188.

51 R. Wiene, *I.N.R.I. – Ein Film der Menschlichkeit*, 138', Germania 1923.

52 Robert, *Quand le film raconte l'image* cit., p. 11.

53 Grossi, *Pittura come cinema* cit.

54 C.C. Pepinashvili, *The 'Last Supper' a cine-montage breakdown* (traduzione dal russo di H. Marshall), in "Accademia Leonardi Vinci", II, 1989, pp. 117-120; M. Pistoia, *Quadri viventi, quadri in movimento, il Cenacolo nel cinema*, in

- Pedretti (a cura di), *Leonardo* cit., pp. 44-47. Alla fine degli anni trenta Luciano Emmer realizzava i suoi primi esperimenti di documentari sui dipinti di Giotto e Bosch, cfr. T. Casini, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, in "Annali di critica d'arte", I, 2005, pp. 431-457.
- 55 F. Strayer, *The Pilgrimage Play*, 90', USA 1949.
- 56 L. Buñuel, *Viridiana*, 90', Messico-Spagna 1961, url: <https://www.youtube.com/watch?v=3lLsZATANAQ>; P.P. Pasolini, *Mamma Roma*, 102', Italia, 1962, url: <https://www.youtube.com/watch?v=dddeaNtxQuw>; F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni Editore, Roma 1994¹, ho potuto consultare per gentile concessione dell'autore il pre-print della nuova edizione in corso di ristampa in cui si analizza estesamente la questione della fonte iconografica dei due film.
- 57 N. Jewison, *Jesus Christ Superstar*, 108', USA 1973, *The Last Supper*, url: <https://www.youtube.com/watch?v=PJxKtOwgLdw>, cfr. anche G. Edwards, *Jesus Christ Superstar*, 107' UK, 2000. *The Last Supper*, url: <https://www.youtube.com/watch?v=yxd0RBEXGWg>.
- 58 R. Altman, *M*A*S*H*, 116', USA 1970, *The Last Supper*, url: <https://www.youtube.com/watch?v=TRHN5vxnZrI>.
- 59 R. Rossellini, *Il messia*, 140', Italia-Francia 1975, url: <https://www.youtube.com/watch?v=jd7YyW7MwEw>; F. Zeffirelli, *Gesù di Nazareth*, miniserie tv, cinque puntate, 380', Italia-UK 1977, url: <https://www.youtube.com/watch?v=eUgTrdP2YpY>.
- 60 J. Krish, P. Sykes, *Jesus*, 117', USA 1979, url: <https://www.youtube.com/watch?v=W9UcImEiF9o>.
- 61 T. Gutierrez Alea, *La última cena*, 107', Cuba 1976, url: https://www.youtube.com/watch?v=g_CPbHIgnF4G; M. Blasini, *Cinema, History, and Decolonization*, in J. Geiger, R.L. Rutsky (a cura di), *Film Analysis*, W.W. Norton Company, New York-London 2013, pp. 731-746.
- 62 A. Cardarelli, *La última cena, o della ipocrisia della borghesia schiavista cubana. Analisi di un classico di Tomás Gutierrez Alea*, in "Cinémafrica. Africa e diaspora nel cinema", XII, 2010, url: <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1100>.
- 63 R.A. Crick, *The Big Screen Comedies of Mel Brooks*, McFarland & Companies, Jefferson 2002, url: <https://www.youtube.com/watch?v=b5VsYT5vbWE>.
- 64 Peter Greenaway, *L'Ultima cena di Leonardo*, Santa Maria delle Grazie Milano, a cura di F. Laera, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 aprile - 4 maggio 2008), Edizioni Charta, Milano 2008; 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/xpl1i8d>; 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.
- 65 Fu consentito a Greenaway di eseguire tre sole repliche *in situ*.
- 66 Peter Greenaway on *Leonardo's Last Supper*, url: <http://www.factum-arte.com/pag/36/Peter-Greenaway-on-LeonardoA-s-Last-Supper>.
- 67 Per il dibattito critico sul rapporto tra originale e facsimile si vedano: E. Panofsky, *Originale e riproduzione in facsimile*, in "Eidos", N.S. VII, 1990, pp. 4-10; L. Puppi, *Riflessioni intorno al Museo Otsuka di Naruto (e ad altre cose)*. *L'opera d'arte nell'epoca della realtà virtuale*, in "Venezia Arti", XIII, 1999 (2000), pp. 136-139; Fumaroli, *Parigi-New York* cit., pp. 117-121 e il capitolo *Una "civiltà dell'immagine"?*, pp. 281-354; G. Tagliaferro, *L'eclisse dell'originale, sintomi e tendenze nel dibattito sulla riproduzione delle "Nozze di Cana" di Veronese*, in "Venezia Cinquecento", XVII, 33, 2007 (2008), pp. 189-217; Clair, *L'inverno* cit., p. 38.

Referenze fotografiche

- fig. 1 (Creative commons)
- fig. 2 (Creative commons as part of a project by the Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/335031>)
- fig. 3 (<https://www.zonebooks.org/books/66-leonardo-s-incessant-last-supper>; scansione dell'Autore)
- fig. 4 (foto Giorgio Lotti; <https://www.christies.com/zmags?ZmagsPublishID=68e71ae6>)
- figg. 5a, 6-7 (foto tratta dal web, archivio dell'Autore)
- fig. 5b (foto archivio dell'Autore)
- figg. 8-9 (url: <https://www.youtube.com/watch?v=fOO2WB7lB6g>)
- fig. 10 (url: <https://www.youtube.com/watch?v=xX90wV6iUPI>)
- figg. 11a/b-12 (Creative commons MET: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/715639>)
- fig. 13 (url: <https://www.youtube.com/watch?v=TRHN5vxnZrI>)
- fig. 14 (url: https://www.youtube.com/watch?v=g_CPbHIgnF4G)
- fig. 15 (url: <https://www.youtube.com/watch?v=b5VsYT5vbWE>)
- fig. 16 (foto Gianfranco Tripodo; <http://icondesign.it/storytelling/adam-lowe-factum-arte/>)

In copertina
foto Anna Socci



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Fabiola Beretta

Impaginazione
Paola Sonia Pistoia

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2018 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

ISBN 9788836642489

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Grafiche Aurora, Verona
Finito di stampare nel mese di dicembre 2018