

ARTE E CINEMA

Leonardo da Vinci

Nel cinema e in tv il genio di Vinci diventa il simbolo dell'uomo moderno: sospeso nella tensione fra conoscenza scientifica e verità di fede, per fronteggiare un mondo in rapida evoluzione sceglie la via della fantasia, della tecnica e della sublime invenzione artistica.



IL GENIO TELEGENICO

Luca Antoccia

Qui sopra, Philippe Leroy nei panni dell'artista nella *Vita di Leonardo* televisiva (1971) di Renato Castellani.

O

Ogni generazione – ha scritto Kenneth Clark – reinventa e reinterpreta Leonardo da Vinci a partire dalle esigenze e dalle novità della propria epoca. Ma se questo è vero per la storia dell'arte ancor più lo è per il cinema dove si possono trovare, uno accanto all'altro, il Leonardo sovversivo dei fratelli Taviani e quello minaccioso e "nucleare" dell'ultimo Tarkovskij, il Leonardo elettronico di Pedretti e Trumbull e l'icona pop di Benigni e Troisi.

Leonardo è uno degli artisti che è più facile citare, proprio in virtù della grande popolarità delle sue opere pittoriche. E questo sia nel registro serio, come fa – sembra per primo – Giulio Antamoro nel 1914, sia nel registro parodistico, com'è il caso di Luis Buñuel. In *Christus*, Giulio Antamoro

cita in maniera letterale – con uno dei tanti "tableaux vivants" di cui il film è intessuto – il *Cenacolo* per conferire la necessaria solennità alla sacra vicenda narrata. Nel 1961, in *Viridiana*, invece, il regista spagnolo riprende la stessa opera ma sostituisce agli apostoli e al Cristo la variegata compagnia di vagabondi e barboni del film. Ottiene così un'immagine deformata e grottesca ma anche singolarmente rispettosa dei canoni formali leonardeschi, in linea con tutto il suo cinema sempre in bilico, nei confronti della fede, tra negazione e riaffermazione per vie paradossali⁽¹⁾.

Poi ci sono opere che hanno da sole fornito lo spunto a un intero film. È il caso della celebre *Monna Lisa*, o meglio del suo furto

avvenuto a Parigi nel 1911. Tralasciando la *Mona Lisa* di Neil Jordan del 1984, che con l'opera di Leonardo ha poco a che spartire a parte il titolo, si tratta di tre film: *Il ratto di Monna Lisa* di Geza von Bolvary, 1931; *Il ladro della Gioconda* di Michel Deville, 1965; *Il furto della Gioconda* di Renato Castellani, 1977. La storia in tutti i casi ricalca la cronaca e ha per protagonista l'italiano Vincenzo Perugia e il suo rocambolesco tentativo di riportare in Italia la tela. Il cinema vi aggiunge l'inevitabile storia d'amore: con Mathilde nel caso dell'ungherese Geza von Bolvary; con una cameriera interpretata da Marina Vlady nel caso di Deville. Proprio nella sua notevole somiglianza con l'ineffabile modello risiede forse il maggior motivo di interesse di quest'ultimo film. Il film televisivo di Castellani sul furto della Gioconda, che segue di sei anni la celeberrima *Vita di Leonardo*, si fa notare per l'ac-

In basso a sinistra, la cena in *Viridiana* (1961), di Buñuel. Qui sotto, Leonardo nei *Soversivi* (1967), dei fratelli Taviani.



LEONARDO/FILMOGRAFIA ESSENZIALE

LA VITA DI LEONARDO DA VINCI - Regia e Soggetto: Renato Castellani Sceneggiatura: Renato Castellani in collaborazione con Ivo Prilli e Gian Piero Bona Fotografia: 35mm, colore, Toni Secchi Sceneggiatura: Carlo Tommasini Costumi: Ezio Frigerio Trucco: Euclide Santoli Montaggio: Odo Colangeli. Musica: Roman Vlad Consulente storico: Cesare Brandi Produzione: Rai, Orf, Tve, Istituto Luce Interpreti: Giulio Bosetti (narratore) Marco Mazzoni (Leonardo a 5 anni) Renato Cestì (L. a 6 anni) Alberto Fiumi (L. a 13 anni) Arduino Paolini (L. a 17 anni) Philippe Levy (Leonardo adulto) Glaucio Onorato (ser Piero) Giampiero Albertini (Ludovico il Moro) Ottavia Piccolo (Beatrice d'Este) Bianca Toccafondi (Isabella d'Este). Anno: 1971 Durata: Cinque puntate rispettivamente della durata di 81', 60', 55', 49', 72', per complessivi 317'

NON CI RESTA CHE PIANGERE - Regia e soggetto: Massimo Troisi e Roberto Benigni Sceneggiatura: Massimo Troisi, Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci Fotografia: 35 mm, colore, Giuseppe Rotunno Sceneggiatura: Francesco Frigeri Costumi: Ezio Alfieri Montaggio: Nino Baragli Musica: Pino Donaggio Produzione: Mauro Berardi, Ettore Rasbach

per la Yarno Cinematografica srl, Best International srl. Interpreti: Roberto Benigni (Mario) Massimo Troisi (Saverio) Paolo Bonacelli (Leonardo) Carlo Monni (Vittellozzo) Amanda Sandrelli (Pia) Iris Peynado (la guerriera) Anno: 1984 Durata: 108'

IL RATTO DI MONNA LISA (DER RAUB DER MONNALISA) - Regia: Geza von Bolvary Sceneggiatura: Walter Rasch Fotografia: 35mm, b.n., Willy Goldberger Sceneggiatura: Andrey Tarkovskij Soggetto: Robert Dietrich Musica: Robert Stolz Produzione: Julius Haumann Interpreti: Willi Forst (Vincenzo Perugia) Trude von Molo (Mathilde) Fritz Odemar (direttore del Louvre) Anno: 1931 Durata: 80'

IL LADRO DELLA GIOCONDA - Regia: Michelle Deville Interpreti: George Chahiris, Marina Vlady, Margaret Lee, Gianrico Tedeschi, Jean Lefevre, Renzo Palmer, Paul Frankeur Anno: 1966 Durata: 110'

SOVERSIVI - Regia: Paolo e Vittorio Taviani Soggetto e sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani, Franco Brogi Taviani Fotografia: Gianni Narzisi, Giuseppe Ruzzolini Costumi: Lina Neri Taviani Musica: Giovanni Fusco Montaggio: Franco Brogi Taviani Produzione: De Negri

curata ricostruzione del contesto storico artistico, in cui non è ignorata la vicenda dell'iniziale attribuzione del furto all'ambiente dei cubisti e in particolare ad Apollinaire⁹.

● ACCADEMIA E SOVVERSIONE

Tra i numerosi esempi di documentario leonardesco si può scegliere in questo contesto almeno quello di Luciano Emmer del 1952, primo premio a Venezia per la sua categoria. Si tratta di un'opera giudicata con entusiasmo dalla critica per la parte centrale in cui, attraverso procedimenti al tempo innovativi, vengono animati i disegni di Leonardo. Qualcosa che anticipa quanto molto più tardi realizzerà Carlo Pedretti con l'ausilio dell'elettronica. Ma la stessa critica rimprovera anche ad *Leonardo* di Emmer un eccesso di accademismo, e la stessa formula (raccontare per immagini, prendendo a pretesto i particolari dei quadri per una suggestiva narrazione visiva) cominciava a suscitare le prime perplessità¹⁰.

Il personaggio di Leonardo si riaffaccia nel cinema di finzione nel 1967 con *Soversivi*, dei fratelli Taviani. Nel clima presessantottesco del film, uno dei protagonisti, Ludovico, è un regista in crisi che, mentre sta girando un film biografico su Leonardo, si rende conto che l'esperienza artistica non gli è sufficiente a giustificare l'esistenza. Il film

IL MISTERO DI LEONARDO - Regia: Pietro Francisci Fotografia: 35 mm, b.n., Angelo Jannelli Produzione: Lux Film Anno: 1947-1948

OPERE VIDEO E ALTRI DOCUMENTARI Si ringrazia, per la collaborazione fornita la biblioteca del Museo leonardiano di Vinci, presso la quale sono visionabili a richiesta alcune delle opere citate (contraddistinte dall'asterisco*)

IO LEONARDO. LA RICERCA DELLA CONOSCENZA* - Regia: Lee R. Bobker Fotografia: 16mm, colore Testo: Chandler Coates, Bernard Cohen, Carlo Pedretti, C. Coates Produzione: Vision Associated per Ibm Durata: 58' Anno: 1983

IL MAESTRO DA VINCI - Regia: Camillo Pellegrita Fotografia: 16mm, colore Testo: André Chastel Produzione: Rai Radiotelevisione Italiana e Regione Lombardia

LEONARDO: L'INGHIOSTRO VIVO* - Regia: Camillo Pellegrita Fotografia: 16mm, colore Testo: Carlo Pedretti Produzione: Rai Radiotelevisione Italiana Anno: 1982 Durata: 34'

LEONARDO. SAPER VEDERE* - Regia e testo: R. F. Siemanski Fotografia: 16 mm, colore

Produzione: National Gallery of Art Durata: 56'

LEONARDO DA VINCI. NATURE STUDIES FROM THE ROYAL LIBRARY AT WINDSOR CASTLE - Regia: Colin Clark Testo: Denise Bratton Consulente: Carlo Pedretti Produzione: Kot e Paul Getty Museum, Malibu, California Durata: 30' Anno: 1980

PORTRAIT OF A GENIUS. LEONARDO AND THE CODEX HAMMER - Regia: Kenneth Locker Testo e commento: Carlo Pedretti Produzione: Armand Hammer Production, Eni Anno: 1981

LEONARDO'S DELUGE - Regia: Mark Whitney Testo: Carlo Pedretti, Morgan Thomas, Mark Whitney Voce: Angelica Houston Produzione: Mark Whitney Musica: Ian Underwood Effetti speciali: Jet Propulsion Laboratory, Pasadena; Jeffrey Hall, Betsy Sher; Joe Fulton, Donna Cox Durata: 13'30" Anno: 1989

LEONARDO'S LEGACY - Regia: Christopher Koch Testo: Kin Chiu con la consulenza di Carlo Pedretti Voce: Lucky Severson e Carlo Pedretti Produzione: Discovery Production Wide World and Koch Tv Production Inc. Durata: 60' Anno: 1993

nel film resta per il momento incompiuto, rivelatore però di certe ansie di superamento dell'arte che agitavano la cultura del periodo. Il messianesimo rivoluzionario, proiettato un po' indebitamente su Leonardo, rivive anche in un altro punto del film, quando un altro dei protagonisti, l'esule boliviano Hector, si congeda dai compagni in una simbolica ultima cena alla vigilia del ritorno in patria per dirigere la lotta rivoluzionaria («Guarda Hector, sembra Cristo all'ultima cena», dice uno dei suoi compagni).

● GENIO A PUNTATE

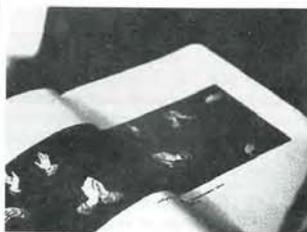
Quattro anni dopo, la Rai manda in onda in cinque puntate il film televisivo *La vita di Leonardo da Vinci* di Renato Castellani; un grande successo, seguito in media da quattordici milioni di persone; verrà venduto e distribuito negli Stati Uniti e in altri trentatré paesi. Castellani, con la consulenza di Cesare Brandi, aveva cominciato il lavoro di documentazione nel 1965, mentre le opere leonardesche negate dal Louvre e dalla National Gallery (solo l'*Annunciazione* degli Uffizi è originale) sono copie ridipinte sulla base di diapositive proiettate e ingrandite.

Castellani vuole superare i limiti didattici dei lavori televisivi di Rossellini, nei quali i personaggi, costretti a dialogare in maniera innaturale per l'esigenza di erudire gli spettatori, apparivano spesso artificiosi e inverosimili. Castellani risolve la questione in un modo che all'epoca provocò scalpore e critiche: inserendo la figura di un narratore in giacca e cravatta che interrompeva la vicenda per fornire ragguagli e spiegazioni. Dopo le iniziali immagini simboliche del nubbio, vediamo la morte di Leonardo tra le braccia di Francesco I; subito dopo il narratore interrompe la sequenza, avvertendo che questa è la versione, un po' leggendaria, tratta dalle *Vite* di Vasari, e che in realtà le cose dovettero andare diversamente. Ne nasce una sorta di brechtiana consapevolezza della finzione che introduce lo spettatore alla questione delle difficoltà legate alla ricostruzione di alcuni passaggi della biografia di Leonardo.

Fin dal prologo di Leonardo agonizzante,



Qui sotto, una sequenza di immagini leonardiane da *Lo specchio* (1974), di Andrej Tarkovskij. In basso, dello stesso regista, in *Sacrificio* (1986) il protagonista si riflette in una riproduzione dell'*Adorazione dei magi* di Leonardo.



Castellani solleva la questione dell'incompletezza e del mistero di una figura troppo ricca di sfaccettature («Ma della vita di un uomo così conosciuto che cosa si conosce alla fine? Ben poco»). Poi spinge il pedale lirico nel breve interludio di Vinci col piccolo Leonardo che impara l'arte della contemplazione e della conoscenza della natura dallo zio Francesco. La bottega del Verrocchio è il luogo della rivelazione del talento: come vuole la leggenda, il Verrocchio stesso si inchina davanti all'angelo di sinistra dipinto da Leonardo nel *Battesimo*, insieme ammirato e frustrato. Leonardo che ritrae un impiccato della

congiura dei Pazzi che ancora oscilla, destando sconcerto nel compagno Lorenzo di Credi, è una metafora della sete di conoscenza priva di scrupoli morali anche davanti alla morte; nell'ospedale di Santa Maria Novella spia nei cadaveri «la causa di sì dolce morire». Ancora dal diario leonardiano è tratto più avanti il passo sugli esseri umani visti solo come «transito di cibo»: è il Leonardo spietato notomista che Castellani non si limita a mostrare, ma difende in nome di una superiore, illuministica conoscenza. Sono gli anni in cui crescono la sua solitudine e l'invidia altrui; anche il processo per atti immorali sembra inquadarsi in questo clima e contribuire al congedo dall'«arida e intellettuale Firenze». Non senza prima aver mostrato *L'adorazione dei magi* come esempio dell'aggravarsi della tendenza al perfezionismo e all'incompletezza. I primi anni nell'operosa Milano non sono facili, segnati dai progetti di Leonardo sui navigli, dagli studi sempre più fitti per il mai scritto trattato di anatomia, dalle poche opere (tra cui sventa la *Dama dell'ermellino*) e dall'amicizia femmi-

nile, l'unica, con Cecilia Gallerani; il tutto continuamente ostacolato dalle mille richieste, a volte capricciose, di un Ludovico il Moro vanesio e ossessionato dalla necessità di fortificare tutto. Nel Leonardo che allestisce la Festa del Paradiso¹¹, frivola apoteosi di Ludovico, Castellani sembra adombrare il destino dell'artista, ieri nel Rinascimento come oggi ai tempi dell'industria culturale, di dover sottostare a lavori «alimentari» o da cortigiano per poter finanziare la propria ricerca artistica. Anche la «nebbia» leonardesca che «addolcisce, vela, confonde e difende», viene ascritta all'influenza della dolce Lombardia: citate le parole del *Trattato della pittura* sull'interporre nebbie, Castellani entra così nella filogenesi di un'opera come *La vergine delle*

roce e, senza saperlo, anticipa nella nebbia uno dei motivi di affinità con un altro grande interlocutore cinematografico di Leonardo, Andrej Tarkovskij. Nel mostrare poi il *Cenacolo*, il tono e il linguaggio del film hanno un'impennata da documentario d'arte; e qui si intravedono i limiti della strada percorsa da Castellani: il non aver voluto confondere il piano della finzione e quello della divulgazione determina improvvise incongruenze.

Il ritorno a Firenze, l'incontro-scontro con Michelangelo approfondiscono meglio il destino di esiliato di Leonardo che tornerà nell'ultima puntata a Milano, alle Grazie, a scoprire che il suo *Cenacolo* è un modello riconosciuto a livello internazionale. La scena con i frati che si lamentano per la mancanza di una porta che dal refettorio dia direttamente nelle cucine (porta che verrà aperta nel Seicento ai danni del dipinto) dà l'idea di quella felice alternanza di serietà e leggerezza che Castellani, qui come in altri momenti, riesce a raggiungere⁽⁹⁾. Leonardo invecchia e Philippe Leroy nella dignità e fierezza del portamento, ancor prima che nella recitazione, regge sempre meglio la parte. Anche la microfisionomia è via via più aderente, il viso è una carta geografica via via più precisa e dettagliata.

Se nelle ultime puntate il film perde di smalto e di ritmo, con alcune scene troppo insistite, non di meno nel suo insieme si fa ancora vedere con piacere e interesse, anche alla luce di alcuni successivi e non sempre altrettanto lucidi compromessi tra spettacolo e divulgazione.

● LEONARDO ICONA POP

Il destino di Leonardo dopo la biografia televisiva di Castellani, replicata con successo nel 1979, se si eccettua la straordinaria ma isolata figura di Tarkovskij, è legato a opere e opere di diversissima fattura e consistenza. Nel 1984 lo scrittore Gavino Ledda si cimenta con il cinema e gira il suo autobiografico *Ibris* (o *Ybris*). Nella sua lotta per affrancarsi dalla schiavitù dal suo padre padrone (suo il libro da cui i Taviani avevano tratto l'omonimo film) Leonardo rappresenta, più che un artista, «una figura ormai consolidata da tempo nella cultura [...] l'immagine in atto dello scienziato, del pittore, dello scrittore, dell'inventore per antonomasia»⁽¹⁰⁾.

Nello stesso anno Roberto Benigni e Massimo Troisi portano sullo schermo (in *Non ci resta che piangere*) un Leonardo questa volta da opera buffa, tardo a capire i segreti tecnologici che i due reduci dall'età contemporanea, sbalzati all'improvviso nel 1492, tentano di insegnargli. È un Leonardo a rovescio, secondo un meccanismo caro alla comicità popolare che si diverte a infrangere bonariamente il mito (Leonardo che non sa apprendere le regole di un semplice gioco di carte come la "scopa") salvo poi riconfermarlo in ultimo, quando i due comici scoprono che Leonardo ha davvero realizzato il treno che gli avevano descritto.

Più recentemente Leonardo funge da autentico "deus ex machina" in un bizzarra riedizione della favola di Cenerentola (*La leggenda di un amore*, 1998, di Andy Tennant) con Angelica Houston e Drew Barrymore, in cui trova posto anche una curiosa citazione pittorica leonardesca, a conferma della pervasività di un mito sempreverde.

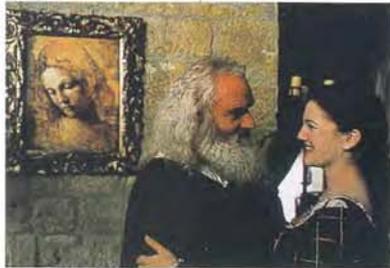
● L'AMBIVALENZA LEONARDESCA

Non c'è autore di cinema che si sia sentito attratto e insieme respinto da Leonardo con tanta intensità quanto Andrej Tarkovskij, al punto da farne, nel suo film-testamento *Sacrificio*, il compendio enigmatico di tutta la sua opera. Un fascino inquietante che Tarkovskij sentiva almeno già da *Lo specchio* (1974) e che ha spiegato nelle indimenticabili pagine del suo *Scolpire il tempo*⁽¹¹⁾. In quest'ultimo film si vede a un certo punto una mano che sfoglia un libro d'arte con riproduzioni leonardesche, in particolare disegni e studi.

L'ambiguità che promana dal quadro si estende a tutto il film, costruito su contrasti sfuggenti di cui quello tra colore e bianco e nero non è che il più appariscente⁽¹²⁾. Un Leonardo profondamente affine a Tarkovskij per quella capacità di creare «una sovrapposizione di piani [...] ambienti e scorci familiari [che] vengono calati in un clima sospeso e rarefatto e mutano fisionomia, disvelano una seconda identità, sprigionano l'inconsueto»⁽¹³⁾. Ma anche un Leonardo profondamente lontano. Tarkovskij appare vicino piuttosto alla tradizione della pittura di icone «che non si industria come nell'artista del Rinascimento italiano di mostrare l'oggetto come se fosse vero [...]». Rifiutando le formule, il 2+2=4 dell'Alberti, l'ignoto pittore di icone si costruisce uno spazio in cui domina la distanza psichica⁽¹⁴⁾.

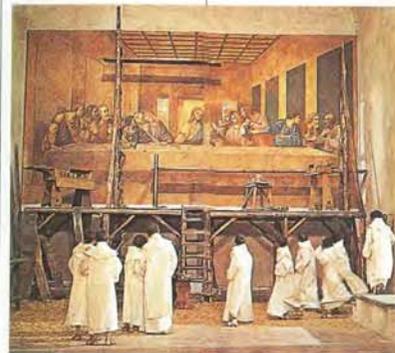
L'influenza di Leonardo giunge nel 1986 con *Sacrificio* a un nuovo e definitivo approdo. Il film si apre con un particolare dell'*Adorazione dei magi* che poi, variamente inquadrato, tornerà altre volte nel corso del film⁽¹⁵⁾. Quasi a metà film il protagonista, Alexander, di cui si festeggia il compleanno nella solitaria dacia, viene interrogato dal suo amico postino Otto, coscienza inquieta del film e "alter ego" tarkovskijano, sulla riproduzione che tiene sulla parete. «Mio Dio, è terribile, ho sempre avuto una grande paura di Leonardo», dice Otto. Subito dopo il volto di Alexander per un attimo si riflette nel vetro del quadro, in sovrapposizione, mentre accende la radio. Il primo ministro annuncia il tragico scoppio di una guerra nucleare. Seguono scene di panico all'interno della casa

Qui sotto, Leonardo-Patrick Godfrey e Cenerentola-Drew Barrymore in *La leggenda di un amore* (1998), di Andy Tennant.



(1) L'importanza del *Christus di Antomoro* è sottolineata da P. M. De Santi nel dossier Cinema e pittura, in "Art e Dossier", n. 16, settembre 1987, p. 20. Le innovazioni tecniche di Antomoro sono messe in evidenza in A. Cappabianca, Il cinema e il sacro, Genova 1998, p. 25. Per Buñuel, A. Bernardi ricorda come «una riproduzione della Cena leonardesca compariva anche su una parete dell'appartamento di Don Andros in *El bruto*», in Luis Buñuel, Genova 1998, p. 255. In rapporto alla sequenza citata cfr. T. Pérez Turrent e J. de la Colina, Buñuel secondo Buñuel, Milano 1993, p. 152.
(2) Cfr. S. Trusatti, Renato Castellani, Milano 1984, p. 105.
(3) Cfr. M. Verdona, Emmer col Leonardo primo della classe, in "Cinema", ottobre 1952.
(4) Correttamente il narratore avverte che la ricostruzione appena mostrata è stata, in mancanza di documenti, «un inevitabile arbitrario».
(5) Si veda in questo senso la presenza dei bambini: i piccoli seminaristi che sbirciano Leonardo al lavoro, il piccolo garzone Jacomo, detto Salai.
(6) G. Ledda, La parabola di Leonardo nel mio "Ibris", in "Cinema Nuovo", n. 287, febbraio 1984.
(7) «Prendiamo il Ritratto di Giovane donna con ramo di ginepro (Ginevra de' Benci) che ho impiegato nel film *Lo specchio* [...]». Le immagini emerse da Leonardo colpiscono sempre per due motivi. In primo luogo,

In questa pagina, ancora due immagini dal *Leonardo televisivo di Castellani*: i frati di Santa Maria delle Grazie al cospetto del *Cenacolo* e l'artista col Moro e Cecilia Gallerani.



per la straordinaria capacità dell'artista di guardare gli oggetti dal di fuori, dall'esterno. [...] E in secondo luogo, per il fatto che in queste immagini viene contemporaneamente percepito anche un secondo e opposto significato: A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano 1988, p. 100.
(8) Cfr. T. Masoni e P. Vecchi, Andrej Tarkovskij, Milano 1997, pp. 72-76.
(9) M. Argentei, L'opera cinematografica, in Per Andrej Tarkovskij, Roma 1987, p. 19.
(10) S. Vitale, La prospettiva rovesciata, cit. in loc. cit., p. 18.
(11) Cfr. P. Green, Apocalisse and Sacrifice, in "Sight & Sound", primavera 1987, vol. 56, n. 2.
(12) Le dichiarazioni di Pedretti sono tratte da G. Stabile, Lo sguardo magico del genio, in "La Stampa", 28 novembre 1998.
(13) Sempre a proposito dell'Adorazione dei magi, in un'altra occasione Pedretti si è spinto oltre affermando che in esso Leonardo tenta di «incorporare l'elemento temporale dell'evento, proprio come una scena cinematografica. Per questo si serve della prospettiva, che è la sua cinemografia». C. Pedretti, Il nuovo Apelle, nel dossier Leonardo, "Art e Dossier", n. 12, aprile 1987, pp. 8-9.
(14) Ivi, p. 13.
(15) Ivi, p. 17.
(16) Cfr. S. M. Eizenštejn, Il montaggio, Venezia 1986, pp. 100-104 e id., Stili di regia, Venezia 1993, pp. 354-356.

e spezzoni in bianco e nero di gente che fugge e paesaggi urbani di distruzione. Qualcosa però ha legato indissolubilmente quanto accade fuori dal dipinto con quanto misteriosamente vi è dentro. È come se gli sguardi indagatori dei personaggi riuniti intorno al Salvatore, la loro ansia di conoscere e di dominare la realtà, che poi è la stessa di Leonardo, contengano già, come in una premonizione, il disastro nucleare. Qualcosa che evidentemente ha turbato Otto e lo stesso Alexander che da questo momento cercherà una personale strada di salvezza per sé e per il mondo nel sacrificio di tutti i suoi beni materiali. Il quadro tornerà infatti un'ultima volta poco prima del gesto finale che vedrà Alexander dar fuoco alla sua bella casa. Di un'opera già di per sé misteriosa e inquietante come l'*Adorazione*, Tarkovskij dà una lettura che può sembrare arbitraria, ma che è comunque profondamente inserita nel tessuto del film e

della sua intera opera, al punto di farne uno dei momenti più alti della sua riflessione cinematografica intorno ai rapporti tra etica ed estetica, fede e razionalità.

● DA EJZENŠTEIN A PEDRETTI

Vi è infine, come accennato all'inizio, chi ha creduto alle intrinseche qualità cinematografiche dell'arte e del metodo leonardeschi. Carlo Pedretti di recente dichiarava: «Leonardo era anche un grande regista: ha anticipato di cinque secoli l'arte in movimento. Niente meno che il cinema. Ed è qui il segreto della sua familiarità col mondo di oggi»⁽¹⁶⁾. Non solo: «I codici», spiega Pedretti, «sono come videocassette di cinquecento anni fa» e «Leonardo ha avuto sempre chiara la necessità di capire non solo la struttura ma anche il funzionamento e quindi il movimento degli esseri e della figura umana. E ricorre ad accorgimenti che sono propri della cinematografia». Pedretti cita il celebre *Uomo vitruviano*, nel quale la sovrapposizione parziale di due figure suscita nello spettatore l'idea del movimento e ricorda come questa immagine sia stata non a caso scelta da Walt Disney per l'ingresso di Disneyland. Se «l'animazione gestuale dei personaggi» dell'*Adorazione dei magi* gli ricorda un film muto (e una suggestione simile, come si è appena visto, ne trae Tarkovskij)⁽¹⁷⁾, i disegni preparatori per l'affresco della *Battaglia di Anghiari* rappresentano molto bene il principio cinematografico di Leonardo. Tuttavia, non solo nella ricerca della continuità temporale, ma anche in quella della continuità spaziale

Leonardo prefigura il cinema. «C'è un foglio a Windsor», scrive Pedretti, «dove un busto di donna è colto in ben diciotto attitudini diverse». Una sorta di carrellata che se da un lato prepara i famosi "ritratti di spalla" – esemplare quello della *Dama dell'ermellino* –, dall'altro è a sua volta preceduta da studi come quello per la perdita *Madonna del gatto*, nel cui turbinio di gesti sembra di poter intravedere l'insoddisfazione di Leonardo per la veduta statica e la ricerca di una nuova vitalità dell'oggetto ritratto. Come in un fotogramma, in cui il fuori campo, al pari delle immagini immediatamente precedenti e successive, conta quanto ciò che è al momento inquadrato, «l'osservatore deve sapere cosa ha fatto e cosa farà. È come bloccare un'immagine cinematografica»⁽¹⁸⁾. Non è un caso che Pedretti veda nel *Cenacolo* l'estremo approdo di questa ricerca⁽¹⁹⁾.

Un grande maestro e teorico del cinema, oggi un po' trascurato, Sergej Michajlovic Eizenštejn, già negli anni Trenta a Mosca insegnava ai suoi allievi a vedere in Leonardo un genio del cinema e in particolare del montaggio. Descrizioni preparatorie come quelle per il *Diluvio* o il *Modo di figurare una battaglia* sono per Eizenštejn autentici «fogli di montaggio»⁽²⁰⁾. La capacità di Leonardo di guidare lo sguardo dello spettatore anticipa, e risolve a volte in modo geniale, le problematiche estetiche dei registi della settima arte.



Carlo Pedretti ha ripreso non solo le idee ma anche i progetti di Eizenštejn. In particolare, nel 1989 ha realizzato insieme a Mark Whytney, ex assistente di Stanley Kubrick, il cortometraggio *Leonardo's Dream*, in cui l'elettronica gioca un ruolo decisivo.

Dunque il cinema di Leonardo è una profezia che si avvera a cinquecento anni di distanza: curioso che ciò avvenga grazie agli indispensabili servigi di ciò che in fondo è già oltre il cinema: l'elettronica, il computer. Ma forse il sogno di Leonardo (e significativamente proprio *Leonardo's Dream* si intitolava, nel 1989, il primo tentativo di usare l'elettronica nel segno di Leonardo da parte di un regista cinematografico, Douglas Trumbull) richiedeva per realizzarsi appieno un'epoca, come quella in cui siamo appena entrati, in cui l'immagine audiovisiva in movimento vive di una perfetta integrazione di tutti i media vecchi e nuovi. □