

Nuova Umanità  
XXX (2008/4-5) 178-179, pp. 519-541

## IPOTESI SU PIERO. PIERO AL CINEMA: TARKOVSKIJ E GLI ALTRI \*

### 1. CINEMA E PITTURA

L'analisi dei rapporti fra il cinema e la pittura di Piero della Francesca richiede una riflessione preliminare sulla relazione fra cinema e pittura, riflessione sulla quale diversi studiosi e teorici del cinema si sono ampiamente soffermati ritenendola uno snodo essenziale per la definizione e la comprensione della "settima arte".

Ultimo nato, il cinema ha dovuto infatti lottare non poco per conquistarsi questo titolo, peraltro non sempre e non ancora condiviso, e ciò perché la sua origine *meccanica* l'ha portato ad essere più facilmente catalogato fra le "invenzioni tecniche" e le "attrazioni spettacolari" piuttosto che fra le "espressioni artistiche".

Rinviando per una conoscenza più approfondita agli esaustivi studi compiuti sull'argomento da Antonio Costa <sup>1</sup>, basterà in questa sede ricordare che, dopo l'entusiastico accoglimento come «invenzione che tutte le riassume» da parte di un pioniere della teoria artistica del cinema, Ricciotto Canudo <sup>2</sup>, alle soglie degli

\* Il saggio è nato come relazione al Convegno "Ipotesi su Piero" organizzato dalla Istituzione Museo-Biblioteca-Archivi Storici della Città di San Sepolcro in collaborazione con Convitto Inpdap Regina Elena, svoltosi il 12 ottobre 2007 a San Sepolcro. La relazione, dal titolo *Piero al cinema: Tarkovskij e gli altri*, prevedeva l'inserimento di sequenze relative ai film citati di Pasolini, Zurlini, Tarkovskij e Minghella.

<sup>1</sup> A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino 1991 e *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.

<sup>2</sup> R. Canudo, *L'officina delle immagini*, Bianco e Nero, Roma 1966.

anni venti (sua è la definizione di cinema come «settima arte»), una schiera di artisti, soprattutto della Prima Avanguardia (Luis Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, René Clair, Germaine Dulac), e di cineasti (Sergej M. Ejzenstejn, Lev Kulesov, Vsevolod Pudovkin, Friedrich W. Murnau, David W. Griffith), ma anche di studiosi e teorici dell'arte (Arnheim, Panofvski, Balazs, Ragghianti), nonché di filosofi, semiologi, studiosi del linguaggio (Barthes, Metz, Deleuze, Genette, Eco) e di teorici e critici specializzati (Dalla Volpe, Barbaro, Bazin) hanno analizzato e sviluppato teorie sul cinema, sulla sua natura e sulla sua essenza, collegandolo di volta in volta con le altre forme di comunicazione per immagini.

André Bazin, in particolare, distinguendo i registi fra quelli che *credono alla realtà* e quelli che *credono all'immagine* e affermando che *il cinema* «compie e trascende tutto ciò che le altre arti avevano in precedenza tentato di realizzare»<sup>3</sup>, pone già una prima fondamentale distinzione tra un cinema inteso come mera registrazione del Reale e un cinema inteso come trasfigurazione estetica legata ad una propria, peculiare specificità, quella di essere (come conferma l'etimologia stessa del termine), rappresentazione per immagini in movimento.

Carlo Ludovico Ragghianti, definendo il cinema come «arte figurativa»<sup>4</sup> crea poi le condizioni perché cinema e pittura vengano concepiti come parti di uno stesso processo evolutivo che inizia con la «camera oscura» di Leonardo da Vinci, si istituzionalizza nella visione prospettica rinascimentale per esprimersi nella sua piena maturità in un'idea di cinema inteso come «stadio contemporaneo della pittura» (Ejzenstejn)<sup>5</sup>.

Una volta acquisito che il pittorico e il filmico facciano parte di un fenomeno espressivo se non unico almeno «contiguo», (pittura e cinema, in effetti, fanno riferimento ad una medesima serie di elementi: luce, colore, composizione, prospettiva), da cui l'im-

<sup>3</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1973.

<sup>4</sup> C.L. Ragghianti, *Arti della visione*, I. *Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>5</sup> S. Ejzenstejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.

portanza di analizzare un film sulla base delle sue componenti formali, se ne possono considerare le intrinseche differenze, derivanti essenzialmente dal fatto che, in quest'ultimo, all'*articolazione spaziale* si aggiunge la *dimensione temporale*, come evidenzia la fondamentale analisi di Gilles Deleuze sul cinema, suddiviso appunto in *Immagine-Movimento* e *Immagine-Tempo* <sup>6</sup>.

Il visibile pittorico, in altri termini, è *statico*, quello cinematografico *dinamico*. Anche se certamente possono sussistere anche in pittura figuratività dinamica e temporalità (ne è buon esempio proprio la pittura di Piero della Francesca: si pensi alla *Flagellazione*, uno dei casi più emblematici dell'arte italiana e lucido esempio della sapienza prospettica di Piero, in cui si raccontano episodi fra loro lontani nel tempo ricorrendo alla tecnica dei "primi" e "secondi piani" come nel linguaggio cinematografico), è evidente che solo il secondo, costruito sulla «dinamizzazione dello spazio» e sulla «spazializzazione del tempo» (Panofvski) <sup>7</sup>, può compiutamente esprimere il combinato effetto delle due dimensioni.

Per quanto riguarda il *tempo*, bisognerà riflettere sulla diversità che esiste fra i due mezzi sia nel rapporto fra *figurazione* e *narrazione* (nel primo caso si *contempla un'immagine*, nel secondo si *segue un racconto*) che nella sua diversa utilizzazione da parte del fruitore/spettatore, poiché quando si guarda un quadro è l'osservatore a stabilire il tempo dell'osservazione mentre quando si guarda un film lo spettatore è chiamato soltanto ad accettare il tempo stabilito dal montaggio.

Per quanto riguarda lo *spazio*, se ne possono considerare nel cinema, come fa Eric Rohmer <sup>8</sup>, tre tipi: lo spazio *pittorico*; lo spazio *architettonico*; lo spazio *filmico*, intendendosi con il primo l'area delimitata dall'inquadratura; con il secondo l'ambiente in cui si muovono i personaggi; con il terzo lo spazio virtuale, speci-

<sup>6</sup> G. Deleuze, *L'immagine movimento; L'immagine tempo*, Ubilibri, Milano 1984-1989.

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.

<sup>8</sup> E. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*, Marsilio, Venezia 1985.

ficamente cinematografico, ottenuto con i movimenti della macchina da presa e con il montaggio delle sequenze.

È del tutto evidente che comuni al quadro e al film possono essere solo i primi due tipi di spazio, ma non il terzo, “sguardo mobile” che caratterizza la differenza “ontologica” del cinema rispetto alla pittura.

Stabilite queste fondamentali distinzioni spazio-temporali e percettive fra le due forme di espressione artistica, varrà la pena tornare alle loro rassomiglianze ed affinità, ed è lo stesso Rohmer, cui si deve un importante studio sul problema, dal titolo *La celluloid e il marmo*<sup>9</sup>, ad evidenziarle in una filmografia che propone la “convivenza” dei due regimi percettivi, da *La Marchesa Von O...* (1976) a *Perceval le Gallois* (1978), da *La nobildonna e il Duca* (2001) a *Gli amori di Astrea e Celadon* (2007), mirabili esempi di film squisitamente pittorici.

Se l'aspetto più evidente di questa differenza consiste nella “impressione di realtà” (ivi compreso l'effetto di “tridimensionalità”) che promana da un film, a differenza del quadro in cui ciò che conta è lo sguardo artistico-formale dell'Autore, cioè il suo stile, va notato, ripercorrendo l'analisi condotta da Bartholémy Amengual sulla scorta delle elaborazioni teoriche dello storico dell'arte bizantina André Grabar<sup>10</sup>, che l'immagine filmica non coincide mai con il Reale che essa *presume* di aver registrato e quindi ri-prodotto, poiché in effetti essa non *ri-produce* ma *produce* sempre una “doppia valenza” di senso che dalla qualità sensibile dei materiali rinvia ad un ordine superiore, che è antinaturalistico, astratto, intellettuale e spirituale. Esattamente come una persona, che dispone di un corpo e di un'anima, anche i film sono soggetti duplici, e questa loro duplicità dà vita ad *opere/corpo* e ad *opere/anima*, le prime caratterizzate dalla prevalenza del loro aspetto fisico, di superficie, consistente nel primo grado di lettura, le seconde da un ulteriore, più approfondito livello di inter-

<sup>9</sup> E. Rohmer, *Le celluloid et le marbre*, in «Cahiers du cinéma», nn. 44, 51, 52, 53, 1955.

<sup>10</sup> B. Amengual, *Que viva Eisenstein*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980.

pretazione che porta all'individuazione di un loro carattere trascendente, spirituale <sup>11</sup>.

Sotto questo profilo anche il cinema, esattamente come la pittura, può generare forme simboliche, creare astrazioni, concepire metafore visive, far nascere visioni mentali e apparizioni oniriche e surreali. Esso produce, in ultima analisi, una realtà-altra, un Altro Reale, quello del Cinema <sup>12</sup>.

Vi è poi da considerare il fenomeno, sempre più frequente, di cineasti che, prima ancora di essere tali, sono pittori oppure la cui attenzione verso la pittura è tale da poter parlare di una vera e propria *convergenza* artistica fra la loro creatività filmica e quella pittorica. È il caso di autori come Michelangelo Antonioni, Peter Greenaway, Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkovskij («Il regista – spiega quest'ultimo – è simile al pittore, al poeta, al musicista» <sup>13</sup>), Sergej Paradjanov.

In loro l'introduzione di inquadrature che producono una «suspense non narrativa» (Bonitzer) <sup>14</sup>, privilegiando l'aspetto figurativo a svantaggio di quello narrativo (che prima si è visto essere l'elemento distintivo essenziale fra le due modalità espressive), trasforma l'esperienza cinematografica in un'esperienza simile a quella pittorica, una sorta di «pittura filmata» che rende così caratteristiche e così visualmente affascinanti le loro opere. Non va tralasciata, in questo «excursus», un'altra figura di regista-pittore, Federico Fellini (basti pensare a film come *Giulietta degli spiriti*, 1965, *Fellini-Satyricon*, 1969, *Casanova*, 1976) che, al proposito, ha commentato: «Qualche critico ha detto che io sono un regista «pittorico»: non poteva farmi un elogio più grande».

Per Antonioni questo processo avviene nel lavorare, come fa un pittore, sulla «sospensione contemplativa» delle sue sequenze <sup>15</sup>

<sup>11</sup> V. Giacci, *Immagine immaginaria. Analisi ed interpretazione del segno filmico*, Città Nuova, Roma 2006.

<sup>12</sup> E. Bruno, *Film Altro-reale*, Il Formichiere, Milano 1978.

<sup>13</sup> A. Tarkovskij, *Tempo di viaggio* (documentario), 1983.

<sup>14</sup> P. Bonitzer, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Editions de l'Etoile, Paris 1985.

<sup>15</sup> L. Cuccu, *La visione come problema: forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973.

e sulla composizione in chiave psicologica dei personaggi all'interno di una inquadratura, poi ancora sull'alterazione dei colori, anch'essi trasformati dalla mano dell'artista per comunicare non semplici impressioni cromatiche ma stati d'animo. Si pensi a *Deserto rosso* (1964), opera nella quale si è intervenuti materialmente dipingendo pareti di rosso, boschi di bianco e spiagge di rosa per realizzare la volontà dell'Autore di descrivere, appunto, «i colori dei sentimenti»<sup>16</sup> o a *Il mistero di Oberwald* (1980) su cui si è proceduto elettronicamente avvolgendo le sagome dei protagonisti con fluorescenze atte a visualizzarne le motivazioni interiori.

Per Pasolini a vincere sull'“effetto di realtà” dell'immagine filmica ed a generare un effetto pittorico (il cosiddetto “effetto quadro” che blocca ogni immedesimazione mimetica e crea effetti di perturbante straniamento) sono proprio il “tempo sospeso” della composizione pittorica e lo “spazio definito” da interventi cromatici, come accade ne *La ricotta* (1963) dove l'esibizione della pittura manierista di artisti come Pontormo e Rosso Fiorentino fa prevalere l'effetto “discorsivo” su quello “narrativo”, creando un “blocco simbolico” che, in forma di “tableau vivant”, arresta il racconto a vantaggio della contemplazione visiva, riproponendo in tal modo il medesimo meccanismo percettivo dell'osservatore di fronte ad un quadro.

## 2. FILM E PITTURA

Una volta considerate, a livello teorico-concettuale, le differenze e le somiglianze di queste due forme di comunicazione per immagini, diversi sono i modi nei quali esse possono concretamente collaborare.

Possono esistere, innanzitutto, *documentari sulla pittura*, che si occupano di un particolare artista, di un ciclo pittorico, di un mo-

<sup>16</sup> C. Di Carlo, *Il colore dei sentimenti*, in M. Antonioni, *Il deserto rosso*, Cappelli, Bologna 1964.

vimento o di una scuola, dal punto di vista storico, critico, informativo. Celebri sono, in questa tipologia, i cosiddetti "critofilm" di Carlo Ludovico Ragghianti, sorta di vera e propria critica d'arte effettuata non con la parola ma con l'immagine, così come altrettanto efficaci sono numerosi documentari realizzati non da documentaristi ma da registi narrativi, come Luciano Emmer (i suoi documentari su Giotto, Bosch, Simone Martini, Paolo Uccello, Beato Angelico, Botticelli, Leonardo da Vinci e, naturalmente, Piero della Francesca, hanno fatto epoca per l'uso particolare del montaggio grazie al quale il regista fa muovere e "narrare" quadri, affreschi e mosaici), Georges Clouzot (*Le mystère Picasso*, 1956) o Alain Resnais (*Van Gogh*, 1948; *Guernica* e *Gauguin*, 1950).

Nella categoria del cinema di finzione, si possono avere sia *biografie di pittori* che *film teorici sulla pittura*. I primi descrivono la vita e le opere di un artista (fra i tanti, *Brama di vivere* di V. Minnelli, 1956, su Van Gogh e ancora, sul medesimo pittore, *Vincent e Theo* di R. Altman, 1990; *Van Gogh* di M. Pialat, 1991 e *Sogni* di Akira Kurosawa, 1990; *Toulouse Lautrec* di R. Planchon, 1998 e *Moulin Rouge* di J. Huston, 1952; *Caravaggio, il pittore maledetto* di G. Alessandrini, 1941 e *Caravaggio* di D. Jarman, 1986; *Il tormento e l'estasi* di C. Reed, 1965, su Michelangelo Buonarroti; *La Maya desnuda* di H. Koster su Goya, 1959; *Montparnasse* di J. Becker, 1958 e *Modi* di P. Brogi-Taviani, 1989, su Amedeo Modigliani; *Cezanne* di J.M. Straub - D. Huillet, 1989; *Ligabue* di S. Nocita, 1987; *Pontormo* di G. Fago, 2004; *Artemisia Gentileschi* di Agnès Merlet, 1998; *El Greco* di L. Salce, 1966; *Surviving Picasso* di J. Ivory, 1996; *La ragazza con l'orecchino di perla* di P. Webber su Jan Vermeer, 2003; *L'arte e gli amori di Rembrandt* di A. Korda, 1936; *Pollock* di Ed Harris, 2000; *La sindrome di Stendhal* di Dario Argento, 1996; *Ronda di notte* di P. Greenaway, 2007). I secondi riflettono sui valori formali di un pittore o di un movimento, come il capolavoro di Tarkovskij *Andrej Rublev* (1969), sul pittore russo di icone, film in bianco e nero che termina con l'irruzione improvvisa del colore nella straordinaria sequenza finale della *Trinità* e *Goya* di Carlos Saura (1999), dove l'affascinante fotografia di Vittorio Storaro (che ha recentemente terminato un'altra esperienza "pittorica", *Caravag-*

gio di Angelo Longoni) evoca visionarie suggestioni luministiche e coloristiche.

Vi sono poi film in cui la componente pittorica funziona come *ipertesto*, identificandosi con la costruzione formale del film, come *Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975); *I misteri dei giardini di Compton House* (P. Greenaway, 1982); *La merlettaia* (C. Goretta, 1977); oppure nei quali interviene come *intertesto*, cioè in forma di citazione esplicita, da *Mamma Roma* di P.P. Pasolini, 1962 (il “Cristo morto” del Mantegna), a *La strategia del ragno*, 1970 (Ligabue), *Ultimo tango a Parigi*, 1972 (Bacon) e *Novecento* di B. Bertolucci, 1975 (Il “Quarto Stato” di Pelizza da Volpedo) ai film di Tarkovskij (come *Solaris*, 1972; *Lo specchio*, 1975; *Nostalghia*, 1983 e *Sacrificio*, 1986, in cui si citano Bruegel, Dürer, Leonardo e Piero della Francesca); o, ancora, *film sulla rappresentazione pittorica*, da *La bella scontrosa* (J. Rivette, 1991) a *F. come falso* (O. Welles, 1975) a *Passion* (J.L. Godard, 1982), fino a quelli nella cui narrazione sono coinvolti dei quadri, per lo più ritratti: *Il ritratto di Dorian Gray* (A. Lewin, 1945), *Vertigine* (O. Premiger, 1944), *La donna del ritratto* (F. Lang, 1944), *Rebecca la prima moglie* (1940) e *La donna che visse due volte* (1958) di Alfred Hitchcock.

Ciò che più interessa in questa sede è un’ulteriore tipologia, che si potrebbe definire “diegetica” o “diegetizzata”, per usare il termine di Christian Metz<sup>17</sup>, dove la pittura entra nella scena filmica e stabilisce con essa una relazione, un confronto, o, più spesso un contrappunto.

Questa pratica si attua «quando si trova nell’inquadratura – come osserva Francesco Galluzzi, autore di una mostra e di un bel catalogo sulle arti e il cinema italiano 1940/1980 – la presenza di opere d’arte, non più citate o alluse, ma direttamente filmate, con la funzione di esplicitare visivamente il lavoro di riflessione critica del regista sulle proprie scelte stilistiche attraverso il contatto diretto con un diverso *medium*»<sup>18</sup>. È quest’ultima tipologia

<sup>17</sup> C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972.

<sup>18</sup> F. Galluzzi, *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Castiglioncello, centro per l’arte Diego Martelli - Castello Pasquini, Skira, Milano 2007.



infatti quella che si ritroverà nella pittura di Piero della Francesca, il cui stile, caratterizzato da valori quali la narrazione, il ritmo, la geometria, la luce, il colore e la prospettiva, ben si presta ad una considerazione più attenta nei suoi confronti da parte dell'arte cinematografica.

### 3. I FILM DI PIERO

Piero della Francesca è certamente uno dei più illustri protagonisti della pittura rinascimentale italiana, un teorico (a lui si deve l'importante studio *De prospectiva pingendi* <sup>19</sup>) e un poeta della prospettiva e della forma che concepisce e realizza una pittura dominata dall'estrema razionalità degli elementi figurativi e compositivi, immersa in una plasticità evidenziata dalla luce e dal colore e in una solennità religiosa, come affermano Bertelli-Briganti-Giuliano nella loro *Storia dell'arte italiana* <sup>20</sup>.

«Sintesi prospettica di forma-colore: è questa la formula trovata dal Longhi per chiarire l'immota e spettacolare perfezione dell'arte di Piero – scrive Stefano Bottari nella sua voce sull'Autore nell'*Enciclopedia universale dell'arte* – in cui l'intuizione luminosa si traduce in forma di solenne e mediata grandezza, di arcana e misurata certezza (...), in un linguaggio rivoluzionario ed assoluto quanto quello di un Giotto o di un Masaccio ma, nel crescere dei tempi, di un'apertura ancora più vasta e di una più vasta risonanza» <sup>21</sup>.

I valori qui richiamati sono certo affini alle qualità formali del cinema, ma ciò che avvicina ancor più la pittura di Piero al cinema è l'uso dei piani, come nella *Risurrezione* o nel quadro già citato della *Flagellazione* dove, secondo una tecnica che potrem-

<sup>19</sup> Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Sansoni, Firenze 1942.

<sup>20</sup> C. Bertelli - G. Briganti - A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, Electa/Bruno Mondadori, Milano 1990.

<sup>21</sup> S. Bottari, voce *Piero della Francesca*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, De Agostini, Novara 1988.

mo ben definire pre-cinematografica, il pittore colloca il “tema” del dipinto in secondo piano all’interno dello spazio della inquadratura, mentre il primo è occupato da figure misteriose che sottolineano la valenza metaforica dell’insieme, proprio come farebbe un cineasta quando vuol procedere per allusioni.

Riprendendo la distinzione sopra enunciata fra le diverse categorie filmiche si può affermare che il cinema si è occupato di Piero in diversi *documentari*, fra i quali spiccano quelli realizzati dal regista Luciano Emmer e dal critico d’arte Carlo Ludovico Ragghianti.

### 3.1. Documentari sulla pittura

Riguardano l’opera del maestro nel suo insieme e il suo stile oppure singoli dipinti. Ricordiamoli:

Luciano Emmer, *Piero della Francesca. L’invenzione della croce* (1949).

Carlo Ludovico Ragghianti, *Stile di Piero della Francesca* (1954).

Giulio Petroni, *Itinerario di Piero della Francesca* (1958-1959) e *Paesaggi di Piero* (1960).

Antonio Petrucci, *La leggenda della croce* (1959).

Giuliano Petrelli, *Piero della Francesca* (1990).

Anna Zanolì, *Piero della Francesca. Arte di gran scienza* (1992).

Luca Verdone - Massimo Cesareo, *Enigmi di Piero della Francesca* (1996).

Renato Mazzoli, *Piero della Francesca. Pittore del silenzio* (2006) <sup>22</sup>.

Il caso più interessante, per i rapporti fra i due mondi espressivi, è quello di Emmer, che ha realizzato alcuni fra i “film d’arte”

<sup>22</sup> V. Di Giacomo, *Il film sull’arte di soggetto sacro: appunti di ricerca e studio*, a cura di M. Luzi Pacella, Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, Città del Vaticano 2007.

più belli della storia del cinema, ammirati dallo storico dell'arte Lionello Venturi e dal critico cinematografico André Bazin. «Emmer – scrive Paola Scremin – è il pioniere del “film sull'arte”, e non dei documentari d'arte come noi comunemente li intendiamo. Per la natura cinematografica dei suoi racconti, infatti, possiamo parlare di vera e propria *fiction*, ovvero di documentari che non sono un catalogo illustrato come spesso ricordano questi prodotti», e ciò avviene proprio grazie ad una «abilità di scrittura quasi “sperimentale”, al montaggio veloce, ai sinuosi movimenti di macchina fino ai piani-sequenza, alle animazioni e agli audaci dettagli pittorici mai visti prima»<sup>23</sup> che conferiscono alle sue opere l'aspetto ed il senso di vere e proprie narrazioni filmiche.

Per quanto riguarda la categoria del cinema di finzione, non risultano a tutt'oggi essere state realizzate *biografie* su Piero, mentre in diverse opere la sua pittura è stata richiamata sia in funzione di *ipertesto* che di *intertesto*, nell'accezione più interessante di richiamo diegetico in funzione di contrappunto.

### 3.2. La pittura come ipertesto: *Il Vangelo secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964)

Esempio fulgido del primo caso è *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini (*sceneggiatura*: P. P. Pasolini; *fotografia*: Tonino Delli Colli), dove il regista, allievo di Longhi negli anni dell'Università e fervente ricercatore di un sempre più stretto connubio fra arte cinematografica ed arte pittorica, coadiuvato dal suo scenografo Danilo Donati, si rifà per costumi e scenografie alla grande tradizione pittorica italiana, da Masaccio a Mantegna a Piero della Francesca (già si è detto dell'esperimento de *La ricotta*, ma il pensiero va a tutta la sua filmografia, con particolare riguardo ai film della “Trilogia della vita” e al *Decameron*, 1971,

<sup>23</sup> P. Scremin, *Luciano Emmer e il “film sull'arte”*, in *Omaggio a Luciano Emmer*, catalogo Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali, Lezioni di Cinema, Palermo 1999.

dove il regista veste i panni di Giotto), creando uno scenario virtuale in cui la vicenda evangelica, scegliendo le sommità del Quattrocento toscano come vetta espressiva di un pensiero religioso che si invera nella bellezza della Forma, non viene visualizzata come racconto storico ma come rielaborazione di un vasto patrimonio figurativo.

«Il contrasto (...) viene fuori – ha commentato lo stesso Pasolini – nei riferimenti alla pittura: in *Accattone* c'è soltanto un elemento figurativo, Masaccio, e forse, nel fondo, Giotto e la scultura romanica, invece nel *Vangelo* ci sono numerose fonti: Piero della Francesca, negli abiti dei farisei, la pittura bizantina, la faccia di Cristo»<sup>24</sup>.

L'ispirazione di Piero si può notare soprattutto nella figura di Maria incinta e nei copricapi dei Farisei che ricordano il ritratto del Duca di Montefeltro.

### 3.3. *La pittura come intertesto*

Sono state individuate, in questa categoria, tre opere. Esse sono, in ordine cronologico: *La prima notte di quiete* di Valerio Zurlini (1972), *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij (1983) e *Il paziente inglese* di Anthony Minghella (1996).

Le prime due contengono richiami all'opera di Piero in forma di *intertexto diegetico*, in quanto esse esplicitano il quadro ed il suo autore in relazione al "soggetto" dell'opera pittorica, la maternità (in entrambi i casi la *Madonna del parto*, affresco realizzato intorno al 1460 sulla parete di fondo di una piccola chiesa del XIII secolo, Santa Maria di Momentana – precedentemente Santa Maria in silvis –, alle pendici della collina di Monterchi, poi collocato, dopo il terremoto che distrusse completamente l'edificio nel 1785, nella nuova chiesa di Santa Maria di Momentana, e ora conservato presso il Civico Museo della città). Il tema del dipinto, in altre parole, serve da catalizzatore al tema del film e permette a

<sup>24</sup> N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.

questo di svilupparsi in chiave di *rivelatore* di temi analoghi sottesi all'opera filmica stessa.

La terza si presenta invece come un *intertesto non diegetico*, in quanto affresco e autore (si tratta del ciclo di affreschi della *Leggenda della Vera Croce*, uno dei capolavori di tutta la pittura rinascimentale il cui tema è tratto dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, che decora la cappella Bacci nella basilica di San Francesco ad Arezzo, iniziato dal pittore Bicci di Lorenzo e, dopo la sua morte, continuato e portato a termine da Piero della Francesca nel 1466) non vengono esplicitati nel film ma usati in funzione effettistica, come momento di pace, di gioia e di grazia di fronte alla bellezza dell'arte contrapposta al tema della guerra, della sofferenza e della morte, nonché come preliminare amoroso. L'affresco, in altri termini, non è richiamato dal film in rapporto al proprio soggetto ma in virtù del suo essere non "quel" dipinto ma "un" dipinto che incanta per la sua eleganza formale.

### 3.3.1. *La prima notte di quiete* (Valerio Zurlini, 1972)

Valerio Zurlini, uno dei più interessanti autori del cinema italiano (purtroppo sottovalutato e troppo presto dimenticato), la cui scrittura filmica è fortemente intrisa di riferimenti pittorici sia moderni (Morandi, De Pisis, Rosai, Sironi, Guttuso, Maccari, Balthus, Roualt, Clerici, De Chirico) che del passato (Caravaggio, Crivelli, Correggio, Rembrandt), nel suo penultimo film *La prima notte di quiete* (il titolo riprende un verso di Goethe sulla morte), (*sceneggiatura*: Enrico Medioli; *fotografia*: Dario Di Palma), cita anch'egli espressamente il Piero della Francesca della *Madonna del parto* in una sequenza in cui il protagonista, Daniele Dominici (Alain Delon), un insegnante quarantenne senza radici, porta la sua giovane allieva Vanina (Sonia Petrova), della quale è innamorato, a visitare il luogo dove si conserva l'affresco.

L'immagine pittorica anche qui è decisamente in funzione di contrappunto, serve cioè a meglio caratterizzare la psicologia dei personaggi. A confronto con la fragilità dei loro caratteri e l'instabilità dei loro rapporti, la figura della Madonna, simbolo della maternità, assume infatti un ruolo di forte riferimento estetico,

ma non solo, poiché si pone anche come elemento di purificazione a contrasto con il vuoto degli ambienti e dei valori nei quali si è svolta la vicenda esistenziale dei protagonisti.

«Davanti alla *Madonna del parto* – osserva Alberto Cattini – Daniele si infervora e interpreta il volto di Maria come segnato dalla preoccupazione per la sorte del Figlio che sta per nascere»<sup>25</sup>, iniziando poi a declamare la preghiera di San Bernardo alla Vergine Madre nel XXXIII Canto del *Paradiso* di Dante e trasferendo in termini più generali il “messaggio” del dipinto.

«Lei vorrebbe avere un figlio?». Gli chiede la ragazza. «C'è un momento della vita, quando due esseri si amano, in cui si desidera avere un figlio», risponde il professore.

«Due che si amano... – ripete Vanina guardando assorta l'affresco – ...ecco... forse, altrimenti rimane soltanto un corpo che si deforma, il disagio, la pena, la crudeltà della gente che comincia ad accorgersene...».

Che per questo regista il richiamo a Piero fosse, prima o poi, dovuto, ce lo sottolinea lui stesso quando scrive: «Durante i sopralluoghi per *Il giardino dei Finzi Contini* (Vittorio De Sica, 1970) ho costruito una mappa ideale di Ferrara, una mappa che andava da Modena a Ferrara, da Piacenza alla Lombardia. Volevo trovare la Ferrara ideale. D'altronde, anche in questo ho un maestro illustre che costruì una mappa ideale di città, Piero della Francesca»<sup>26</sup>.

Inevitabile a questo punto il riferimento a Michelangelo Antonioni, regista ferrarese, anch'egli debitore di quella razionalità rinascimentale che ha avuto un ruolo così determinante nelle sue incantate architetture filmiche: «il grande sviluppo stilistico del cinema italiano – scrive infatti Zurlini – porta un grande nome, quello di Michelangelo Antonioni, del quale noi siamo tutti figli, piccoli o grandi, perché è stato il primo a portare il discorso all'interno del personaggio e quindi a non fidarsi solo della realtà

<sup>25</sup> A. Cattini, *Le stazioni di un'anima*, in S. Toffetti (ed.), *Valerio Zurlini*, Lindau, Torino 1993.

<sup>26</sup> J. Gili, *Intervista con Valerio Zurlini*, in *ibid.*

che vedeva. Antonioni è il punto di passaggio fra due generazioni di autori: i grandi maestri e noi che siamo i figli. Degni o indegni, non sta a me giudicare»<sup>27</sup>.

Non degno ma suo degnissimo figlio, Valerio Zurlini impara dal maestro di Ferrara l'idea di raffigurare per immagini i paesaggi degli stati d'animo ed è proprio grazie a questa scelta di stile che ha potuto realizzare, come «un artista che ha fede nella eternità dell'arte e nella sua ragione superiore»<sup>28</sup>, ne *La prima notte di quiete*, una delle sequenze più intensamente e altamente riflessive del suo cinema.

### 3.3.2. *Nostalghia* (Andrej Tarkovskij, 1983)

Il medesimo dipinto della *Madonna del parto* lo si ritrova all'inizio del film di Andrej Tarkovskij, girato da esule in Italia, *Nostalghia* (sceneggiatura: Tonino Guerra; fotografia: Giuseppe Lanci).

Lo scrittore sovietico Andrej Gorčakov (Oleg Jankovskij) è in Italia per fare ricerche su Pavel Sosnovskij, un musicista esule del '700 morto suicida al suo ritorno in patria. Lo accompagna Eugenia (Domiziana Giordano), una giovane interprete italiana. A Monterchi i due si fermano per visitare la cappella che custodisce l'affresco di Piero della Francesca. Solo Eugenia però si decide ad entrare e, all'interno, assiste a un suggestivo rito propiziatorio sulla fecondità, così descritto da Tiziana Maria Di Blasio nella sua introduzione al saggio: *Il femminile nella ri-velazione della immagine di Dio*.

«La scena si svolge nella cripta della basilica di San Pietro in Tuscania, risalente all'VIII secolo e ricostruita quasi completamente nell'XI in stile romanico lombardo. Immersa nella penombra, la protagonista femminile interroga l'unico uomo presente, il sagrestano:

“Secondo lei, perché solo le donne si raccomandano tanto?”

<sup>27</sup> V. Zurlini, in «Cinemasessanta», 6 (novembre-dicembre 1982).

<sup>28</sup> T. Masoni, *La città nel deserto (fra cinema e pittura)*, in Valerio Zurlini, a cura di G. Martini, Regione Emilia-Romagna, Bologna 2005.

“E lo chiedi a me?”

“Beh, lei ne vede tante di donne qua dentro!”

“Io fo il sagrestano, nun le so queste cose!”

“Però forse se lo sarà chiesto, qualche volta, perché le donne sono più devote degli uomini?”.

Il dialogo si svolge durante l'arrivo di una processione di donne che sorreggono la statua della Vergine, illuminata da una miriade di candele votive. La statua viene posta di profilo davanti a una nicchia affrescata e una donna si inginocchia dinanzi ad essa recitando le litanie della Madre di Dio per invocare la grazia della maternità. Al termine apre l'abito rigonfio della Vergine da cui prende il volo uno stormo di uccelli, con un gesto che si fa linguaggio profetico. Dopo un primo piano della protagonista, si staglia la trasparenza e l'icasticità di un volto, austero e regale, che emerge dall'oscurità: la *Madonna del parto* di Piero della Francesca»<sup>29</sup>.

La sequenza continua con l'uomo rimasto all'esterno della chiesa ed è congiunta alla precedente dal particolare di una piuma di piccione che dall'alto ricade lentamente al suolo, a ricordare lo stormo uscito dal grembo della statua della Vergine. Al ritorno di Eugenia, che gli chiede perché non ha voluto vedere la *Madonna del parto* e che poi recita una poesia del padre del regista, il poeta Arsenij Tarkovskij, ha inizio un importante dialogo fra i due.

La sequenza è troppo emblematica perché essa non debba occupare uno dei centri significativi dell'opera, e ad essa, in effetti, Tarkovskij affida diversi significati. Innanzitutto il sentimento naturale e primigenio della “maternità”, evocato in via diretta sia dal soggetto del quadro che dal contesto filmico che lo circonda (il rito delle donne nella cripta che si rifà alle ipotesi che collegano il quadro ai riti della fertilità associandolo a un certo tipo di devozione riservata alle donne incinte), confermato dalla testimonianza del suo sceneggiatore, il poeta Tonino Guerra, il quale racconta del sommo dolore del regista per non aver potuto condivi-

<sup>29</sup> T.M. Di Blasio, *Il femminile nella ri-velazione dell'immagine di Dio*, in P. Coda - L. Gavazzi (edd.), *L'immagine del divino*, Mondadori, Milano 2005.



dere tale emozione con la moglie e il figlio che non potevano raggiungerlo nel suo esilio in Italia. Il film, inoltre, è dedicato alla memoria della madre e si iscrive in quella ricerca sull'anima, sulla libertà e sull'arte che contraddistingue l'opera di questo protagonista della cinematografia russa moderna. Ma la dinamica dei personaggi, i loro spostamenti come le loro reazioni, aggiungono altro a questa sequenza veramente parabolica. L'uomo, infatti, non entra a vedere il quadro con Eugenia (il cui nome, significativamente, vuol dire "ben nata"), affermando di essere «stanco di vedere queste bellezze eccessive», mentre la curiosità sinceramente estetica di Eugenia («È un quadro straordinario. La prima volta che l'ho visto mi sono messa a piangere») non basta e contrasta con l'atteggiamento delle donne in preghiera per le quali arte e devozione non sono separate ma indissolubilmente riunite.

Emerge da queste sequenza-chiave tutto il sentimento cristiano ortodosso dell'Autore e la sua conseguente visione etico-religiosa del mondo, che si estende, nel dialogo con la donna dopo la visita alla cripta, alla "nostalgia" per l'anima poetica della sua patria (che i russi chiamano "Grande Madre") ed alla paura della "frontiera" («bisognerebbe distruggere le frontiere... dello Stato» dice Gorčakov), un'angosciosa e terribile barriera fisica e mentale che impedisce all'individuo di confrontare le rispettive culture e di liberare, in concreto, il proprio anelito di libertà.

A questo affresco così pregno di imponente sacralità e di luminosa e casta trasparenza il regista consegna la testimonianza sofferta di una "nostalgia" ben diversa da quella contenuta nel termine occidentale («per noi russi – ha detto Tarkovskij – non è un'emozione leggera e sorridente, come può essere per voi. È una specie di malattia mortale, una compassione profonda che lega non tanto alla propria privazione, mancanza o separazione, quanto alla sofferenza degli altri cui ci si accosta come per un legame passionale»<sup>30</sup>). È una vera e propria «comunione di anime» («non voglio più niente solo per me») che si realizza in un progetto di trascendenza e di fede cui si giunge attraverso l'arte.

<sup>30</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.

In un cinema “iconico” per eccellenza come quello di Tarkovskij, non solo perché affidato all’immagine ed alla sua bellezza ma perché riferito anche al significato stesso di “icona” («l’icona, trasformando il volto, – afferma P. Florenskij – ci comunica il mistero del mondo invisibile, non con parole, ma con la bellezza» <sup>31</sup>), alla grazia dell’arte corrisponde la scelta religiosa.

La suggestione per l’arte rinascimentale in Tarkovskij, la sola che sembri interessarlo («da sempre prigioniero dell’intrico leonardesco, di Piero e di Bruegel», come scrivono Masoni e Vecchi <sup>32</sup>) non è dunque fine a se stessa, come quella tratteggiata nel personaggio di Eugenia che non capisce il desiderio della fecondità e della forza immensa della devozione, ma è strettamente connessa alla dimensione spirituale e tutta la sua opera, «tempo sospeso tra estasi e disperazione» <sup>33</sup>, è un aperto omaggio all’arte come forma privilegiata di ascesi.

Alla domanda: Cos’è l’arte? Tarkovskij risponde infatti: «una maniera per crescere spiritualmente» <sup>34</sup>. E ancora: «Penso che la *ratio*, la ragione, non solo non sia tutto nell’uomo, ma anzi sia una parte molto piccola di noi. Credo che abbia una maggiore importanza l’anima, che è una briciola di eternità nell’uomo. La ragione è sempre limitata e delimitante mentre l’anima è illimitata, è tesa verso l’infinito, partecipe dell’Infinito. Nella nostra vita dovremmo fondarci su ciò che è illimitato, sull’infinito, sull’Eternità. Con questa tensione noi stessi parteciperemmo dell’Eternità» <sup>35</sup>.

«Nell’arte, come nella religione – continua il regista –, l’intuizione è equivalente alla convinzione, alla fede. È una condizione dell’anima e un metodo di pensiero. La scienza è empirica, mentre il pensiero per immagini è mosso dall’energia della rivelazione» <sup>36</sup>.

<sup>31</sup> P. Florenskij, *Approches d’une théologie de l’icone*, in «Contacts», 88 (1974).

<sup>32</sup> T. Masoni - P. Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro Cinema, Milano 2001.

<sup>33</sup> F. Borin, *L’arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 2004.

<sup>34</sup> A. Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, in «Cinemasessanta», 226 (luglio-agosto 1983).

<sup>35</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit.

<sup>36</sup> *Ibid.*

Per comunicare un'emozione di tale complessa intensità la scelta del dipinto di Piero non poteva essere più appropriata.

Ma torniamo al quadro. Scrive ancora Tiziana Maria Di Blasio: «L'artista russo Marc Chagall, che nel suo primo soggiorno parigino, tra il 1910 e il 1914, aveva realizzato un'opera intitolata *La donna incinta*, rappresentandola come una contadina immersa nel tipico paesaggio russo che indica un bimbo ben definito all'interno di uno scudo ovale nel suo grembo intendendo in tal modo rievocare la Grande Madre Russia, visitando nel 1954 Monterchi, rimase affascinato dall'opera di Piero anche a causa della sua ubicazione, una cappella cimiteriale. Il pittore avrebbe così commentato: È la vita che sta per nascere dal grembo materno nel luogo della morte? Ma questa è un'idea immensa!»<sup>37</sup>.

Mi si conceda, a questo punto, una digressione di natura logistica.

Il cinema possiede questo grande dono di poter fissare e conservare, tutto ciò (siano cose, persone, luoghi) che l'obiettivo della cinepresa ha visto, nel *passato* della ripresa, per riproporlo intatto nel *presente* della proiezione. "Memoria eterna" di un Passato che si inverte nel Presente, ogni film diventa allora, oltre che veicolo di emozioni, una preziosa testimonianza storica. Così, nel caso specifico, il film di Zurlini ci permette di rivedere la precedente collocazione dell'affresco, mentre il film di Tarkovskij, nella collocazione di fantasia nella chiesa di San Pietro a Tuscania, lo decontestualizza dal suo ambiente naturale per ri-contestualizzarlo in un nuovo spazio che ne evidenzia ancor più il significato. Potere dell'arte, potere del cinema.

La citazione si estende ancora nel corso del testo filmico quando Domenico, un altro personaggio del film, chiede all'uomo, guardandone una fotografia: «È tua moglie? Bella», e lui: «Tu conosci la *Madonna del parto*? È così, ma tutta più nera».

Dall'opera all'autore, la citazione si propaga in via trasversale, trasferendosi nel suo ultimo film *Sacrificio* dove il personaggio di Otto, una specie di postino filosofo afferma: «Io preferisco

<sup>37</sup> T.M. Di Blasio, *Il femminile nella ri-velazione dell'immagine di Dio*, cit.

Piero», l'autore esprimendo in tal modo – e per interposto attore – la propria predilezione per questo pittore dalla cui solenne frontalità, così lontana dal naturalismo, quasi come in una “icona”, traspare uno straordinario afflato religioso.

Nello «spazio incorniciato» del suo cinema, come lo definisce Fernaldo Di Giammatteo per sottolinearne la rigorosa e costante prospettiva iconica <sup>38</sup> il tempo fluisce lento, non frantumato nel montaggio ma perpetuato nel piano della ripresa, spesso in piano-sequenza, in lotta contro le esigenze del racconto, ed i suoi film vengono sempre più a somigliare a delle preghiere.

Ed è forse proprio per questa sua profonda consapevolezza metafisica che un altro grande poeta dell'immagine, Ingmar Bergman, ha potuto scrivere parole così alte e, al tempo stesso, così umili e riconoscenti: «Quando scoprii il primo film di Tarkovskij, fu per me un miracolo. Mi trovavo spesso davanti alla porta di una camera di cui allora non possedevo la chiave. Una camera dove io avrei voluto penetrare e dove lui si trovava perfettamente a suo agio. Mi vidi incoraggiato e stimolato: qualcuno era riuscito ad esprimere quello che io avevo sempre voluto dire senza sapere in che modo. Se Tarkovskij è per me il più grande, è perché porta nel cinema – nella sua specificità – un nuovo linguaggio che gli permette di afferrare la vita come apparenza, la vita come sogno» <sup>39</sup>.

### 3.3.3. *Il paziente inglese* (Anthony Minghella, 1996)

Per dovere di completezza ma ribadendo che nel caso del film *Il paziente inglese* (sceneggiatura: Michael Ondaatje; fotografia: John Seale), siamo di fronte ad un esempio di *intertexto* non diegetizzato, poiché la citazione – come si notava sopra – non formula una dialettica contrappuntistica ma si limita al compito di semplice indicazione (come quella di un personaggio di nome Caravaggio che dà l'impressione di non conoscerne affatto la refe-

<sup>38</sup> F. Di Giammatteo (ed.), *Cento film da salvare*, Mondadori, Milano 1978.

<sup>39</sup> I. Bergman, *Il più grande*, in C. Siniscalchi, *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Ente dello Spettacolo, Roma 1996.

renzialità), si ricorda la sequenza in cui Kip (Naveen Handrews), un tenente artificiere anglo-indiano conduce di notte Hana (Juliette Binoche), l'infermiera canadese del tenente inglese, in una chiesa dove, imbragandola con delle funi e mettendole in mano una torcia luminosa, la fa innalzare fino al livello della parete affrescata per consentirle di vederne meglio le immagini.

La sequenza, pur non riconducibile al significato del soggetto pittorico che, lo ricordo, racconta della "leggenda della Croce", è avvincente ed emozionante. La ragazza sembra infatti librarsi come una farfalla attorno all'affresco che appare e scompare a sprazzi, illuminato dal "bengala" che tiene in mano. Le immagini di Piero, racchiuse nella loro elegante, geometrica fissità, contrastano notevolmente con la dinamica della sequenza, tutto gioco e movimento, e sembrano voler mettere a confronto l'eternità dell'arte con il sentimento fuggevole della felicità umana. Sono attimi, come un attimo dura l'immagine degli affreschi romani portati alla luce durante gli scavi per la metropolitana in *Roma* di Federico Fellini (1972), prima che il contatto con l'atmosfera li faccia svanire per sempre davanti agli occhi attoniti ed impotenti di chi li ha scoperti.

#### 4. CONCLUSIONI

Piero della Francesca ha ispirato con la sua opera – e non poteva essere che così – grandi artisti dell'immagine cinematografica che ci hanno dato prove e conferma di quanto possa essere capace l'arte del cinema quando incontra le altre arti.

Ora restiamo in fervida attesa di altri film con Piero, anche perché questo significherebbe che il Cinema ha finalmente trovato nuovi poeti.

VITTORIO GIACCI

## OPERE DI CARATTERE GENERALE SUL RAPPORTO CINEMA-PITTURA

- J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991.
- J. Aumont - M. Marie, *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1996.
- R. Bellour (ed.), *Cinéma et peinture. Approches*, Puf, Paris 1990.
- P. Bonitzer, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Editions de l'Etoile, Paris 1985.
- M. Calvesi, *Arti figurative e cinema*, in *Avanguardie di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.
- R. Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.
- A. Costa, *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995.
- L. Cuccu - A. Sainati (edd.), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.
- A. Dalle Vacche, *Cinema and Painting. How art is used in film*, University of Texas Press, Austin 1996.
- P. M. De Santi, *Cinema e pittura*, Giunti, Firenze 1987.
- N. Dusi, *Il cinema come traduzione da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.
- S.M. Ejzenstein, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981.
- G. Grignaffini (ed.), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La casa Usher, Firenze 1984.
- G. Grignaffini, *Visioni di superficie. Cinema e pittura*, CLUEB, Bologna 1989.
- R. Mormone, *Pittura e cinema a colori. Questioni di metodo*, L'arte tipografica, Napoli 1956.
- C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.
- B. Peucker, *Incorporating images. Film and Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1994.
- M.J. Piqueira, *La peinture en el cine. Questiones de representacion visual*, Paidós, Barcelona 1995.
- L. Quaresima, *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1996.

- E. Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991.  
 G. Santato, *Pittura e poesia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Olshki, Firenze 1988.  
 M. Scotini, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Firenze 2000.  
 G. Viatte (ed.), *Peinture cinéma peinture*, Hazan, Paris 1980.  
 A. Walker, *Art & Artist on Screen*, Manchester University Press, Manchester-New York 1993.  
 A. Walker, *L'arte nell'età dei mass media*, ERI, Torino 1987.  
 S. Zanella, *Lo sguardo pittorico del cinema*, Giunta della Provincia Autonoma di Trento, 2003.

## SUMMARY

*This essay by Vittorio Giacci on Piero della Francesca first of all examines the relationship between image and painting, showing that the pictorial view is static, while the cinematographic view is dynamic. Only this latter form, which is based on "dynamisation of space", and the "spatialisation of time" (Panofuski) can in fact completely express the combined effect of the two dimensions. Having established the fundamental "ontological" distinction between these two forms of artistic expression, the author goes on to consider the various kinds of relationship that can exist between cinema and painting: documentaries about painting; biographies of painters; films presenting theories of painting; films in which the pictorial content acts as a hypertext, identifying itself with the formal content of the film; films about pictorial representation; films where pictures are used as part of the narrative. Among the authors whose work has been influenced by Piero della Francesca, in the ways cited above, Giacci recalls Pier Paolo Pasolini's "The Gospel according to Matthew" (1964), Valerio Zurlini's "La prima notte di quiete" (1972), Andrej Tarkovskij's "Nostalgia" (1983) and Anthony Minghella's "The English Patient" (1996), analysing these works one by one.*