



Alice Militello

Presa diretta: il contributo di Franco Simongini all'indagine sull'arte



Abstract

Nel 1954, quando la Radio Audizioni Italiane S.p.A. diventa RAI – Radiotelevisione Italiana S.p.A., l'arte fa la sua comparsa sul piccolo schermo con un documentario dedicato a Gianbattista Tiepolo. Nel corso dei decenni successivi l'attività documentaristica si affina, trovando nella regia e sceneggiatura/non sceneggiatura di Franco Simongini un interprete naturale.

Il saggio si propone di analizzare la "rivoluzione" culturale, visiva e linguistica portata avanti da Franco Simongini attraverso lo studio di tre segmenti di produzioni: *Ritratto d'autore* (1971-1977), *Artisti d'oggi* (1974-1991) e *Come nasce un'opera d'arte* (1975-1976), mettendo in risalto punti di contatto, evoluzioni tecniche e sintattiche.

In 1954, when the Radio Audizioni Italiane S.p.A changed its name in RAI – Radio Italiana S.p.A., art began to be part of the small screen with a documentary about Gianbattista Tiepolo. Over the following decades the documentary film activity and the storytelling become more and more empathetic and direct, finding in Franco Simongini a special interpreter.

The paper aims to analyze the cultural, visual and linguistic "revolution" carried out by Franco Simongini through the study of three types of TV formats: *Ritratto d'autore* (1971-1977), *Artisti d'oggi* (1974-1991) and *Come nasce un'opera d'arte* (1975-1976), highlighting focal points, or technical and syntax developments.



Arte&TV: in principio era amore

È il 3 gennaio del 1954 quando prende il via il regolare servizio di televisione e la RAI entra nelle case degli italiani, ingaggiando una vera e propria rivoluzione di natura sociale, culturale e linguistica. La TV ricopre non solo il ruolo di veicolo d'informazione e intrattenimento, ma costituisce un reale supporto educativo per arginare le larghe sacche di analfabetismo che condizionano il Paese. I principi che ispirano la nascita della TV italiana, «educare, informare, intrattenere», riflettono il modello della BBC e le conferiscono la delega di «strumento di unificazione culturale», al fine di attuare quel processo di «modernizzazione guidata» della nazione secondo la tradizione umanistica (Grasso 2014).

La relazione tra arte e televisione italiana si crea sin dalle origini con la messa in

onda, lo stesso 3 gennaio alle ore 19, di un documentario su Gianbattista Tiepolo, a cura di Antonio Morassi. Il sodalizio rientra a pieno titolo nelle politiche editoriali della RAI, volute dal primo amministratore delegato Filiberto Guala e proseguite dal suo successore Ettore Bernabei. Entrambi conferiscono al sistema un forte *imprinting* di matrice cattolica.

Nel caso specifico del connubio arte-TV, emerge una chiara attenzione alla dimensione nazionale e identitaria di concerto con la missione RAI di «rendere per la prima volta l'Italia visibile a tutti gli italiani» (Penati 2014). L'arte e la cultura, inoltre, si rendono funzionali a nobilitare il mezzo espressivo, osservato dalle *élites* culturali con un certo snobismo, in quanto considerato triviale e privo di strumenti propri per comunicare. La TV, infatti, nasce come un contenitore senza codici personali, per questa ragione è costretta ad attingere a stilemi e convenzioni tipiche di altre dimensioni mediali. L'assenza di una propria specificità idiomatica è uno dei primi aspetti discussi dalla critica, che non perde tempo a schierarsi pro o contro l'intreccio tra arte e TV.

Carlo Ludovico Ragghianti, già impegnato negli studi sul cinema dagli anni '30, riconosce alla televisione il suo apporto pedagogico, ma ne discute l'incapacità di elaborare un lessico autonomo. Seguendo le parole del critico: «è infatti generalmente riconosciuto che lo spettacolo televisivo non ha, come tale, nessuna originalità (se non tecnica), non è riuscito a caratterizzarsi rispetto allo spettacolo scenico o cinematografico, di fronte ai quali moti, anzi, la trovano una inferiore approssimazione» (Ragghianti 1955).

Giulio Carlo Argan, agli inizi degli anni '70, tiene una conferenza dal titolo *Televisione e cultura visiva*. Con maggiore lungimiranza rispetto ad altri colleghi, lo studioso traccia la fisionomia futura del mezzo, cioè di veicolo economico, soggetto ai vincoli commerciali più che ad esigenze di elevazione culturale (Cfr. Casini 2012).

Nel 1978 il rapporto tra televisione e arti visive è oggetto di un convegno internazionale, preceduto da altri avvenuti in occasione dei Premi Italia sin dal 1972, dedicati a varie problematiche legate ai nuovi sistemi di comunicazione: dalle funzioni della critica alle emittenti radiotelevisive, dal dialogo con il pubblico al romanzo di appendice in televisione, come ricorda Alvise Zorzi nella sua relazione introduttiva.

Nel corso dell'incontro prende la parola Vittorio Fagone, che interviene dopo la visione del documentario su Savinio, realizzato per RAI da Anna Zanolì, il quale mette in evidenza le debolezze del prodotto in termini di contenuti e ne coglie il pretesto per contestare il livello scadente delle argomentazioni di matrice culturale mostrate in TV, rispetto allo spessore di altri programmi d'informazione.

Carlo Bertelli, dal canto suo, mette sul piano il problema della traduzione dell'opera d'arte dalla realtà alla sua versione filmica. Alberto Boatto basa il suo

discorso sul parallelo tra piccolo schermo e mezzo fotografico, nei confronti del quale «il linguaggio televisivo toglie quella assolutezza che il dettaglio, il frammento aveva acquistato in precedenza». Inoltre, se la fotografia pone «l'enfasi sul visivo», la sintassi televisiva opera «una ricongiunzione del visivo tattile, così che il mosaico sensorio del video, tattile e visivo assieme, ci dà una informazione dell'opera d'arte, seppure per quantità di dati informativi minimi, che non si limita affatto al solo campo della visualità». Un ulteriore apporto della TV, continua l'autore, concerne la dimensione del tempo, dove quello televisivo «si identifica in definitiva col tempo reale» (Boatto 1978).

Gillo Dorfles, nel suo intervento, punta l'attenzione sulla capacità della TV di trasformarsi in una sorta di periscopio in grado di "superare" l'esperienza dal vivo dell'opera d'arte, potenziandone la vista, offrendo la possibilità di zoomare sui dettagli. Al contempo, il critico soffre la definizione dell'immagine costretta dai limiti tecnologici (Dorfles 1978).

Questi sono solo alcuni dei termini entro cui si pone il dibattito degli studiosi sulla fusione arte-TV, un campo in cui la critica non si limita al solo ruolo di osservatore a distanza, ma si ritaglia una funzione attiva: di consulenza o redazione, se non anche di conduzione/intrattenimento. In alcuni casi, il parere dell'esperto diventa l'elemento di punta di un programma, si pensi a Federico Zeri e, più avanti, a Vittorio Sgarbi o Philippe Daverio. Le presenze, i linguaggi e le gestualità di costoro saranno anche gli effetti sintomatici di un cambiamento interno al mezzo, ormai svincolato dalla necessità di emulare forme altrui e capace di produrle autonomamente, se non di piegare i meccanismi degli altri per le proprie finalità. Tale fenomeno, che si verifica soprattutto a partire dalla prima riforma RAI del 1975 e a seguito dell'avvento delle reti commerciali, conduce la TV di Stato ad una metamorfosi radicale anche sul piano grammaticale, dove le rigidità accademiche cedono il passo ad una televisione più quotidiana ed empatica.

Questa inversione comporta delle conseguenze anche sul piano della programmazione. A pagarne le spese sono soprattutto i contenuti culturali, che vengono delegati alle fasce meno ambite dei palinsesti. Osservando alcune infografiche, infatti, emerge che tra gli anni '50 e i '60 il numero delle trasmissioni e delle incursioni culturali sul piccolo schermo si attestano intorno alla decina per ciascuna decade. Le cifre raddoppiano intorno agli anni '70, ma tornano a ridimensionarsi nei decenni successivi (Cfr. Grasso & Trione 2014). Buona parte degli appuntamenti dediti alle arti visive e al patrimonio storico-artistico albergano in quello che oggi chiamiamo Rai1, originariamente noto come Programma Nazionale. Solo a partire dalla seconda metà del decennio '60 si sviluppano anche sul Secondo Programma (Rai2), dove la sezione cultura prende la forma di inserto all'interno di una cornice più eterogenea. Successivamente, a partire dal 1979, il canale impegnato per

autonomia sul fronte dell'approfondimento culturale diventerà Rai3.

In generale, come enunciato poco sopra, durante il corso Bernabei si sviluppa quel nucleo di professionisti che gettano le basi per rappresentare l'arte sugli schermi televisivi e confezionarla per il pubblico a casa. Tra di essi si devono citare i nomi di Anna Zanoli, Alvise Zorzi, Emilio Garroni, Leone Piccioni e, ovviamente, di Franco Simongini. Ed è proprio quest'ultimo, firma prolifica di pagine e pagine dedite alle arti, che non si tira indietro nel dimostrare tutta la sua amarezza per la sottrazione di spazi autonomi dedicati alla cultura. In uno scritto ritrovato dalla famiglia, dopo la scomparsa nel 1994, egli esprime la sua perplessità nei confronti della disattenzione per l'arte e la cultura intrapresa negli ultimi tempi da quella che definisce «la mia Azienda» (la RAI), relegando la programmazione sul tema ad orari «impossibili», nonostante i buoni riscontri di *audience*. Un brutto segno, chiosa il giornalista: «per i giovani e per chi crede nei valori dello spirito, come ho cercato sempre di fare anch'io» (Simongini 1994).

Arte in TV: i prodomi

Ripercorrendo brevemente le origini del legame tra arte e TV, dopo il primo documentario su Tiepolo, seguono altri servizi su Masaccio, Masolino e Filippo Lippi, Paolo Uccello, Piero della Francesca, ecc. (*Le Avventure dell'arte*). La dinamica di questo materiale visivo non è molto dissimile dai prodotti cinematografici sul medesimo tema, al netto del minutaggio e, talvolta, delle semplificazioni comunicative. Le *Avventure dell'arte* però, a differenza degli esperimenti realizzati per il grande schermo, ambiscono ad una platea di pubblico più ampia e tracciano le linee guida per le produzioni a venire dedicate alle arti, affinando le formule divulgative con l'obiettivo di educare gli spettatori al patrimonio artistico (Casini 2014).

Nel corso degli anni gli appuntamenti culturali si infittiscono, dando voce alla morfologia delle città italiane o all'azione del "costruire" in termini di architettura moderna (*La casa dell'uomo*); ai fasti e ai resti di civiltà del passato (*Italia sconosciuta*); ai grandi appuntamenti espositivi (*I musei d'Italia*). In generale, per tutti gli anni '60, si assiste ad un fiorire di *format* che danno testimonianza dei grandi maestri dei primi del '900 (*Dieci minuti con*), della Storia dell'Arte (*Galleria*) e dei suoi capolavori (*Avventure di Capolavori*). Emilio Garroni ricorda quanto quest'ultima trasmissione fosse portata avanti con: «poche decine di migliaia di lire», nell'ambito della quale «venivano usate una cinquantina di fotografie, qualche volta un filmato storico, se esisteva, una o due voci fuori campo» (Cfr. Bolla & Caridini 1994). A tali proposte miscellanee, si affiancano le prime formule monografiche pensate per la TV su Michelangelo, Caravaggio, Leonardo, dove più spesso l'aspetto storico si intreccia con la leggenda e la drammaturgia di natura cinematografica.

L'Approdo, in onda dal 1963 al 1972, è uno degli esperimenti più longevi e articolati di questa prima fase della TV. Il programma si basa sul racconto di capolavori della Storia dell'Arte, descritti alle platee grazie a consulenze storico-critiche. Ne consegue l'alternarsi di personalità autorevoli del settore, come Riccardo Bacchelli, Carlo Bo, Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti, impegnati a fornire pareri sulle rispettive materie di pertinenza. Il prodotto finale, però, non si discosta molto dalle espressioni tipiche delle riviste accademiche e dimostra come il programma fosse indirizzato a soggetti già predisposti a seguire i discorsi degli esperti.

Passando al piano tecnico, i prodotti audiovisivi di prima generazione vengono realizzati con modalità di ripresa abbastanza semplici, in studio o all'esterno, con voce fuori campo e l'utilizzo d'immagini di repertorio (fisse o in movimento), in presenza di un curatore/conducente, spesso coadiuvato da una figura in grado di conferire autorevolezza alla narrazione. L'impaginazione del programma solitamente si articola secondo il prototipo della "rubrica", che risponde alla forma di un ciclo di episodi a cadenza settimanale, improntati ora a mettere in evidenza un capolavoro, descritto su basi storico critiche, ora l'artista e la sua eccezionalità.

Gli anni '70 perseguono la via dell'informazione didattica, con programmi come *TVS – Televisione scolastica*, in collaborazione con il Ministero dell'Istruzione o *TVM - Momenti dell'arte italiana*, in cooperazione con il Ministero della difesa; *Io e...*, dietro la regia di Luciano Emmer, che mette in dialogo personaggi della cultura con opere percepite da essi come affini.

A tale decade appartengono le prime trasmissioni a carattere più compiuto dedicate alle arti che vedono Franco Simongini nel ruolo di autore, regista e curatore, poi anche di interlocutore privilegiato degli artisti. Interlocutore perché, a differenza di molti dei suoi omologhi, Simongini possiede una conoscenza diretta e profonda di chi gli sta di fronte. Egli generalmente preferisce muoversi nell'ombra, dirigere silenziosamente i lavori e, quando è presente, si ritaglia una posa discreta ma efficace nel mettere in auge la figura dell'altro.

Questo studio tenta di ripercorrere le prime tre prove televisive realizzate da Franco Simongini sulle arti visive, nella fattispecie: *Ritratto d'autore*, *Artisti d'oggi* e *Come nasce un'opera d'arte*, poiché rappresentano tre modalità diverse di trattare la Storia dell'Arte del '900 attraverso il mezzo televisivo. Peraltro, esse incarnano una fase di transizione dal modello puramente educativo a quello divulgativo e d'intrattenimento della cultura in TV.

Presa diretta: il contributo di Franco Simongini all'indagine sull'arte

Franco Simongini, classe 1932, entra in RAI nel 1961 e diventa caporedattore

dieci anni più tardi. Nel frattempo collabora con numerose testate giornalistiche, fino a rappresentare negli anni '70 il punto di riferimento per l'approfondimento culturale de «Il Messaggero» e «Il Tempo». Sarebbe riduttivo definire Simongini semplicemente un giornalista o un autore/regista televisivo, egli è stato anche autore teatrale, scrittore, saggista e poeta. Come fa notare Dante Maffia: «Franco Simongini è stato soprattutto poeta, anche quando ha scritto in prosa, anche quando si è rivolto al pubblico televisivo con i suoi indimenticabili documentari» (Cfr. Gargiulo 2006).

Ad ogni modo, nonostante gli apprezzamenti, la figura di Simongini la si trova citata piuttosto di rado in ambito accademico, negli studi di Storia dell'Arte, complice anche la disattenzione verso il documentario TV come fonte d'indagine scientifica. Eppure, dalla fine degli anni '60 ai primissimi '90, egli ha contribuito a scrivere una larga fetta dei programmi dedicati alle arti per la TV di Stato, curandone le partiture in tutti i loro aspetti. Racconta Federico Zeri che egli

era capace di ascoltare, accordando la massima libertà e poi naturalmente, quando il servizio veniva registrato in pellicola, lo "aggiustava" abilmente. Simongini lavorava sul montaggio: era perfettamente liberale, non aveva né pregiudizi, né punti di vista precostituiti. Le sue domande, poi, erano sempre molto semplici, in modo da poter essere capite da tutti. La televisione deve essere compresa dalla gente: se diventa astrusa, è inutile. (Cfr. Bolla & Cardini 1994)

Gli inizi di Simongini per la TV sono segnati dall'attività redazionale prima per *Arti e Scienze* (1959-1962), a cura di Leone Piccioni, poi per *L'Approdo*. Il primo programma che vede il giornalista esordire come autore/curatore è *Ritratto d'autore*, in onda dal 1974 al 1977, con Lydia Cattani alle riprese, la collaborazione di Sergio Miniussi, Giulio Vito Poggiali e le musiche di Leopoldo Perez Bonsignore. La trasmissione presenta una struttura di base che si ripete per quasi tutte le puntate al netto di alcune eccezioni, come Henry Moore e la telecronaca della sua mostra al Forte Belvedere di Firenze.

Il programma, in generale, prevede una sigla d'apertura e la chiusura affidata a Giorgio Albertazzi, intento a recitare in camera da presa alcuni versi di Ezra Pound, tratti dai *Canti Pisani LXXXI*. L'attore riveste anche il ruolo di conduttore: introduce l'argomento, legge e lancia il servizio di stampo documentarista, quindi rientra in studio e riprende le fila del discorso. La trasmissione prosegue con i commenti e gli approfondimenti degli ospiti presenti nel "salotto" televisivo, insieme all'artista e/o al critico di riferimento, sollecitati dal conduttore. Lo studioso ha il dovere di aiutare a comprendere le parole dell'autore e sciogliere gli eventuali nodi di una comunicazione più coinvolta e poetica. Un aspetto rilevante è la presenza di un nutrito gruppo di

giovani in studio, abbigliati in modo da esprimere diverse provenienze sociali, indotti da Albertazzi a ragionare, criticare, ad interagire con le immagini proiettate, le opere, gli artisti e i critici presenti al loro cospetto.

La prima puntata di *Ritratto d'autore*, dedicata a Carlo Carrà, va in onda il 13 gennaio 1971. Albertazzi apre illustrando la natura del programma, che vuole porsi come un'opportunità per tutti di approcciare le arti figurative in modo agevole e, soprattutto, di coinvolgere le ultime generazioni. Il conduttore legge alcuni estratti degli scritti di Carrà, da *Segreto Professionale*, mentre scorrono le prime immagini del documentario dedicato al maestro. Una voce esterna racconta, con ritmo cadenzato e nitido, la biografia dell'artista, i luoghi d'infanzia con numerosi riferimenti al periodo in cui da bambino si diletta a decorare gli interni degli edifici. Le foto si alternano a video di repertorio in cui compare lo stesso artista che rievoca la passione per la decorazione: vero e proprio trampolino di lancio della sua attività. La narrazione passa dalla vita del pittore alla genesi di alcune opere del suo primo ciclo produttivo, all'incontro con Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo. L'attenzione si sposta sulla seconda fase di Carrà, segnata dalla Guerra, ma anche dalla conoscenza di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio a Ferrara, dal passaggio alla poetica metafisica, dalla malattia, sino alla realizzazione di alcuni capolavori, come *L'Idolo Ermafrodita*.

Il servizio preparato cede il passo al rientro in studio con Albertazzi che invita i giovani a decifrare le opere, grazie al supporto del figlio di Carrà, Massimo, chiamato a definire meglio la relazione del padre con il colore a partire dal quadro *Pino sul mare* (la TV al tempo è ancora ancora in b/n). Il dialogo con i ragazzi in studio non è sempre di mero apprezzamento ma, in svariati episodi, si traduce in commenti negativi e dimostrazioni d'incomprensione, come in questa circostanza. A tali note ostili Albertazzi risponde leggendo i versi di poeti come Henry Miller o Dylan Thomas. C'è da aggiungere che le domande del pubblico in sala, talvolta, valicano i confini artistici per toccare questioni dalle chiare sfumature sociali e politiche che, nel caso di Agenore Fabbri (31.01.1973), conducono l'artista a sedersi tra i ragazzi, a rompere la barriera tra lui e gli altri.

Quando la puntata contempla artisti viventi, costoro spesso partecipano direttamente alla trasmissione, come nell'episodio dedicato alla scultura astratta (04.11.1974) che vede coinvolti Edgardo Mannucci, Pietro Consagra e Arnaldo Pomodoro. I primi due ospiti in studio, a fine servizio, spiegano il processo del loro lavoro, le problematiche di fronte alle quali si trova un artista, siano esse di natura materica o concettuale. La stessa dinamica appartiene all'episodio dedicato a Vangi, Bodini e Perez (21.12.1973), questi ultimi supportati in studio dal critico Mario de Micheli.

Il primo di una serie di documentari su Giorgio de Chirico, a testimonianza della

reciproca stima tra Simongini e il maestro, va in onda il 24 novembre 1971. Anch'esso segue le regole del programma: alterna momenti di approfondimento sulle influenze artistiche e filosofiche a piccoli aneddoti sulla dimensione quotidiana dell'artista. Il tutto basandosi su un impianto di tipo diacronico. La descrizione delle opere si alterna a foto di città care al maestro, Roma e Ferrara, ad interviste di repertorio che nel montaggio assumono un carattere straniante. Tra le opere messe in luce spicca il quadro de *Le Muse Inquietanti* (1917), letto attraverso un'indagine di tipo iconografico, dove le figure sono messe in correlazione con la famiglia del pittore.

Simongini non guarda solo ai grandi maestri del primo '900 ma (pionieristicamente) tiene in conto anche i protagonisti dell'attualità del tempo come Pino Pascali, scomparso precocemente nel 1968. Il documentario, trasmesso il 24 novembre 1973, procede grazie alle testimonianze di amici, critici e galleristi: da Vittorio Rubiu a Giorgio Franchetti, da Cesare Brandi a Palma Bucarelli, tra le prime estimatrici dell'artista. Al termine del servizio viene riproposto il video di Luca Patella - *SKMP2* - al villaggio dei Pescatori di Fregene che ricorda anche Pascali.

Ritratto d'autore, in definitiva, si configura come un'antologia composta, articolata per comprendere figure ed estetiche varie, senza alcun pregiudizio di natura critica o parzialità verso una linea stilistica o un'altra. La trasmissione offre allo spettatore uno spaccato il più possibile chiaro ed oggettivo dei maestri del primo '900. Simongini mette in piedi una struttura codificata e riconoscibile per il fruitore, fornisce lui gli elementi primari, spesso aneddotici, in modo da appassionare chi sta davanti lo schermo non solo all'artista ma, soprattutto, all'uomo-artista. Al contempo, gli consegna nozioni sulla tecnica, i cicli produttivi e le opere più caratterizzanti, senza alcuna pretesa d'indottrinamento. A dare man forte a questa impalcatura contribuisce Albertazzi, coadiuvato dallo stesso artista protagonista e da un critico a garanzia di scientificità del progetto complessivo. La partecipazione dei giovani restituisce l'idea di una cultura più accessibile a tutti, al di là della classe sociale di provenienza. In sostanza, con *Ritratto d'autore*, Simongini sperimenta «un tentativo di popolarizzazione dei linguaggi della divulgazione artistica» (Penati 2014).

Di natura diversa è la raccolta denominata *Artisti d'oggi*, composta da quasi 80 documenti audio video andati in onda dal 1974 al 1995, finalizzata a dare luce ai vari profili attraverso una narrazione diretta degli artisti pungolati da Simongini. Ciascun episodio, infatti, si basa su un'intervista con l'autore, dove il giornalista compare in maniera misurata. Egli interviene per dare il via alla discussione o per fare emergere alcune peculiarità specifiche del lavoro dell'artista o, ancora, per riportare all'ordine eventuali divagazioni. In alcuni casi la discussione verte sulla biografia, la poetica, le opere, in altri può abbracciare discorsi più ampi, com'è il caso del dialogo con Umberto Mastroianni (08.01.83), le cui argomentazioni toccano anche la situazione dell'arte e

dei giovani in Italia.

L'intervista con Mario Ceroli (*Le Ombre*), proiettata il 13 gennaio 1987, avviene nel laboratorio ai piedi delle sue grandi statue. La puntata si compone di un *focus* sull'anagrafica dell'artista che racconta il suo *iter* formativo, l'attività artistica e il processo realizzativo delle sue creature. In seconda battuta viene riproposto il documentario *Le Ombre*, realizzato da Gian Maria Volontè e Vittorio Storaro, a cui viene delegata l'analisi minuziosa delle opere dello scultore.

Andando a ritroso nel tempo, il servizio su Fausto Pirandello (11.02.1977) celebra l'anniversario della scomparsa. Il video ripercorre vita e opere, procede grazie alle interviste al direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bruno Mantura, al critico Virgilio Guzzi e al figlio del pittore, ciascuno dei quali ha il compito di approfondire vari aspetti del lavoro e delle abitudini del maestro. Il direttore spiega il progetto espositivo, basato sul periodo che va dal 1930 al 1950. Guzzi, invece, tratta dei primi quadri parigini dipinti in antitesi rispetto al gruppo Novecento e gli riconosce le qualità d'iniziatore di una pittura materica e violenta, impegnata in senso realistico-satirico. Questa direttrice si manifesta in pieno nel dipinto *La pioggia d'oro* (1933), conservato al Museo, anche se nelle opere successive il pittore abbraccerà una realtà più viscerale e sensuosa. Simongini, dal canto suo, commenta l'ultima fase pirandelliana nei seguenti termini:

in questi ultimi anni, la disgregazione cubista, il suo affollarsi di toni e di figure in una confusa figurazione come se la scena rappresentata fosse stata capovolta, disgregata, polverizzata (in cui l'ocra, il marrone, l'azzurro, il giallo, la terra di Siena venivano fuori dalla tela con una preziosità di affresco incompiuto trecentesco) sono messe un po' in sordina, ora la figura umana ha ripreso la sua sembianza completa, la scena si è collocata al punto giusto, le spezzature formali si sono attenuate, sembra essere ritornati ad un realismo trasognato, ma lucido e preciso, ad un realismo spietato eppure accorato di pietà, di nostalgia (Simongini 1972).

Dello stesso tenore celebrativo è la puntata su Afro, che va in onda l'8 agosto 1977. Lo *speaker* ripercorre la vita dell'artista, elencando le opere in mostra alla Galleria Nazionale. Mantura definisce i contorni della rassegna antologica, dislocata in un unico ambiente, con opere raggruppate in ordine cronologico. Le immagini del luogo espositivo si alternano a video di repertorio con Afro che confessa, tra l'altro, che «non c'è antagonismo fra pittura astratta e quella figurativa» perché il suo interesse «è rivolto ai valori formali della pittura, la realtà è stimolo per esprimere una realtà, quella della pittura». Un quadro di Afro, ricorda Simongini, esce dall'*atelier* di via dei Parioli

soltanto quando il suo autore è più che soddisfatto, e allora quella gamma di colori (un gioco di tonalità combinate sotto il segno dell'umore, della variabile psicologica) si modula come una musica di pochi strumenti, una musica di colore che si può sapientemente afferrare solo dopo aver cercato di capire quale arte nuova, quale nuovo linguaggio cerchi Afro. Poi, mano a mano, come le cose più segrete che sembrano sulle prime inafferrabili e chiuse nel loro astruso significato, le forme di Afro si aprono, si concedono alla sensibilità, alla gioia, alla partecipazione dello spettatore, che ha la coscienza di entrare in un mondo inedito di forme e colori, di muoversi in un paesaggio sempre nuovo e inventato, stupefatto e stupefacente, creato dalla fantasia di un grande e originale pittore del nostro tempo (Simongini 1972).

La documentazione video si conclude con una intervista a Cesare Brandi, amico e profondo conoscitore dell'artista.

Burri, l'avventura della ricerca va in onda il 15 maggio 1986. L'artista lascia che il suo lavoro venga filmato ma non si presta al dialogo, sopperito dal contributo critico di Brandi. È un'occasione unica per lo spettatore di assistere alla pratica della fusione tipica di Burri. Le riprese si focalizzano sul maestro davanti ad un grande telo di plastica bianca, appeso ad un telaio, che opera con la fiamma ossidrica per bruciare, squagliare, forare la superficie. Successivamente, elimina con le mani i lembi anneriti e modella gli occhielli ricavati. Mentre Brandi ripercorre la sua carriera, procedendo attraverso varie opere, soffermandosi sul *Grande sacco* del 1952 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Burri continua a lavorare in silenzio, incurante di ciò che gli accade attorno. D'altronde, egli «non concede interviste, evita qualsiasi contatto con il pubblico, vuole che sia la sua opera a parlare da sola» (Simongini 1979).

La puntata dedicata a Mario Schifano (30.03.1987) è in totale presa diretta. L'artista viene seguito, quasi pedinato, mentre è intento ad eseguire vari lavori e allestimenti in studio. L'episodio si apre con un commento fuori campo che racconta alcuni momenti della vita e del lavoro di Schifano, il quale interviene anche personalmente per aggiungere dettagli sulla sua infanzia e la passione smodata per la TV. Nel corso del dialogo/non dialogo Schifano fotografa la figlia e, incalzato dalle domande di Simongini, confessa quanto vorrebbe scattare delle foto ai suoi quadri degli anni '60 per vedere come sono collocati nella vita reale, dato che si tratta di lavori realizzati e immediatamente acquistati da privati.

Dorazio spiega Dorazio (19.02.1991) si apre con una voce narrante esterna che descrive la carriera dell'artista attraverso l'analisi delle sue opere. In un secondo tempo, l'occhio della camera si orienta sull'autore impegnato a dipingere e mescolare

diversi colori. Egli discorre della sua vita e del rapporto con la pittura, intesa come la «ricerca di un linguaggio visivo in grado di dare all'uomo gli strumenti per leggere il mondo». A suo avviso, «nessun artista nasce da solo, dal nulla, ma tutti gli artisti nascono da altri artisti, si inizia, infatti, emulando un quadro e o qualcuno». I suoi quadri del 1960 ad esempio, simili a delle reti, «discendono da una visione impressionista, perché sono composti da pennellate ben strutturate, intese a dare movimento al soggetto».

Dorazio, in un memoriale dedicato a Simongini, lo descrive come «un critico socratico» per la pazienza con la quale inquadrava «l'artista nel suo obiettivo e lo faceva poi parlare, di sé, della sua opera, della vita degli artisti». Con i suoi documentari egli ha offerto «un libro aperto, pronto, per chi volesse studiare in diretta e dall'interno i fenomeni artistici di quegli anni». Simongini «con il suo garbo e la sua pazienza» sapeva mettere gli artisti a loro agio, «un po' adulandoli e un po' provocandoli, in modo che il protagonista del suo film non si sentisse vittima di un'intervista giornalistica, ma piuttosto partecipe di una amichevole e interessante conversazione (Dorazio 1995).

La pluralità di voci di cui risuona *Artisti d'oggi* conferma l'attenzione di Simongini per le ricerche più recenti del tempo, lette senza filtri, se non quelli imposti naturalmente dallo stesso intervistato. Il critico-giornalista intuisce l'importanza di ritrarre il soggetto nel suo *habitat* naturale: la casa, l'*atelier*, il museo, circondato dagli strumenti del mestiere o, addirittura, all'opera. In questo modo offre allo spettatore una panoramica dei maestri del presente dell'epoca, di fronte alla quale il pubblico generalista si dichiara spesso in difficoltà, rispetto a opere o artisti già consacrati dalla Storia dell'Arte, facendo sì che fossero i diretti interessati a mostrarsi all'esterno.

Con il programma successivo Simongini osa entrare nel micro mondo dell'artista con maggiore impertinenza, offrendo la possibilità di capire *Come nasce l'opera d'arte*. Il programma, in onda nel 1975, porta lo spettatore ad instaurare un rapporto ancora più intimo con l'artista, con il «genio creativo», ripiegato nella sua fase produttiva, solitamente attuata in piena solitudine.

La serie si apre con *Manzù: il ritratto di Mileto*. Qui la figura di Simongini si eclissa e lascia al figlio dell'autore di circa 10 anni, soggetto dell'opera, il compito di interloquire con il padre. Lo spettatore, dunque, assiste ad un episodio di vita quotidiana, ad un dialogo amorevole tra genitore e figlio, senza ingerenze esterne, dove tutto si svolge «in diretta», diventando parte integrante di quella relazione. Con la curiosità dei piccoli, gli interrogativi del bambino danno al padre/artista l'*input* per raccontare il suo *modus operandi*: il rapporto con il modello, la materia, la tecnica. «Che cosa fai prima?», chiede il ragazzo; «la testa, mi piace fare la testa e non il ritratto», risponde il genitore. E, più avanti, «come fai papà a fare così bene?» – «non lo so nemmeno io...è un

bisogno come il tuo, del mangiare e del dormire». Con innocenza tipica dei fanciulli, alla fine, il figlio chiede quando sarebbe toccato a lui ritrarre il padre.

Sulla medesima riga si svolge il documentario su Vespignani (*Ritratto di Marta*), ripreso a lavorare *en plein air* mentre delinea il volto della figlia con pastelli e matita, dando prova delle difficoltà di ritrarre i bambini per la grande mobilità facciale di cui sono dotati. Qui Simongini si fa spettatore attivo, domanda ed interagisce con l'artista, come un passante qualsiasi per indurlo a discutere di alcuni elementi formali: la tecnica, il disegno e le criticità connesse al lavoro in corso.

Renato Guttuso, invece, viene ripreso nel suo studio, intento ad abbozzare dei peperoni (*Guttuso: Natura morta con peperoni, 20-02-75*). Le inquadrature scorrono dal macro dell'ambiente al micro dei dettagli, soffermandosi sulla tavolozza, riprendono l'impasto e la gestualità sapiente delle mani. Guttuso vuole dare una dimostrazione di come l'operazione della pittura fosse un processo chiaro: «l'artista che dipinge lo fa con lo spirito più semplice possibile». In merito alle scelte della materia, egli sostiene di non avere regole prefissate, poiché per lui «tutto è materiale, sia l'uomo sia le cose che mangia». Nel corso del racconto Guttuso confessa di lavorare meglio la mattina e, quando inizia a dipingere, non parte da un concetto chiaro, perché «solo il quadro gli suggerisce idee ed esclusioni e la possibilità di distinguere le idee dalle pseudo-idee attraverso l'esperienza». Quando Simongini gli chiede che consiglio darebbe ai giovani, Guttuso risponde come disse Puskin: «bisogna descrivere senza fare i furbi, descrivere il proprio petto».

A questa serie appartengono anche *Annigoni: un paesaggio di fantasia* (30.01.75), *Fabbi: una terracotta policroma* (06.02.75), *Gentilini: La ragazza nella piazza dei miracoli* (13.02.75), *Marini: Il Cavaliere* (13.02.75). Il video più noto e profondo di questa serie, però, è *Giorgio de Chirico: il sole sul cavalletto*. Simongini è un vero conoscitore della poetica dell'artista, della sua personalità burbera e poco avvezza al dialogo. Il critico riesce a sfruttare questo aspetto a suo vantaggio, lasciando operare l'artista insofferente per la presenza delle telecamere e dello "stuzzicatore" Simongini. I due ruoli, artista-scontroso e giornalista-scozziatore, si giocano sul sottile filo dell'ironia, una caratteristica di cui de Chirico era ampiamente dotato, utilizzata come scudo per difendere la sua personale libertà (Cfr. Simongini 1975). Nel corso dell'intervista, l'artista realizza un'opera apposita per le riprese della RAI. Simongini pungola il suo interlocutore sui procedimenti della sua pittura, su riti e abitudini quotidiane, sulla scelta dei soggetti. Il vivace scambio di battute e scaramucce prosegue in contemporanea alla realizzazione del disegno. Nonostante la riluttanza ad accettare i suggerimenti, a quadro finito, l'autore si lascia convincere ad aggiungere la data del mese, lo perdona per l'ingerenza e lo invita ad una passeggiata con queste parole: «senta, caro Simongini, io direi di andare a prendere una boccata d'aria,

andiamo a vedere il tramonto».

Questa rapida disamina dei primi appuntamenti dedicati alle arti visive ideati da Simongini per la TV di Stato mostra tre forme diverse di avvicinamento tra la cultura alta, i suoi risvolti pedagogico-divulgativi e il pubblico a casa.

I servizi video di *Ritratti d'autore* riverberano ancora montaggi e impostazioni concettuali già messi in atto in programmi dalla mera funzione educativa. Si è osservato come i documentari della serie tentino di ricostruire in maniera necessariamente didascalica la biografia dell'autore, attraverso una voce fuori campo che pedissequamente ne rievoca la vita, il pensiero, le influenze e le epifanie. La macchina da presa, nel frattempo, offre una panoramica dei luoghi d'origine, degli ambienti e delle opere dell'artista, all'interno dello studio, nei musei o all'aperto. Alla costruzione finale si aggiungono immagini, frammenti di video di repertorio o interviste funzionali ad arricchire i contenuti del filmato. L'elemento di novità di *Ritratti* è rappresentato dallo svolgimento della puntata in studio, dove – a differenza de *l'Approdo*, ad esempio - la presenza del critico non è mai eccessiva. Qui in primo piano emergono l'artista, le opere e il pubblico in cerca di spiegazioni. Lo studioso, dal canto suo, ricopre un ruolo di supporto per decifrare o suffragare eventuali concetti dell'autore.

Artisti d'oggi centra l'obiettivo sull'artista e il suo lavoro con maggiore determinazione, senza apporre schermi linguistici o concettuali. Simongini si pone come l'uomo della strada, intento a capire la vita dell'autore, il suo *background*, la scelta della tecnica e del soggetto, attraverso le parole del diretto interessato. Le sue domande sono volutamente semplici, chiare e prive di arzigogoli accademici, di formule pedanti e poco digeribili da un pubblico generalista. Questo aspetto dimostra chiaramente quanto Simongini avesse non solo padronanza del mondo dell'arte, ma anche piena coscienza del mezzo televisione e del destinatario finale del programma. Con *Artisti d'oggi*, inoltre, egli gioca d'anticipo, portando l'arte contemporanea in TV, rendendo accessibile la sintassi delle ricerche più attuali dell'epoca, offrendo al lettore gli strumenti per metabolizzare argomenti talvolta indecifrabili e spiazzanti.

Con *Come nasce un'opera d'arte* Simongini compie un ulteriore passo in avanti, rompendo il tabù che vede comunemente l'artista lavorare in isolamento, quasi in ritiro eremitico. Come in una sorta di Grande Fratello *ante-litteram*, egli porta l'osservatore esterno dentro la casa o l'*atelier* dell'artista, ripreso in atteggiamenti di vita e attività ordinarie. Attraverso piccoli *escamotages*, il giornalista riesce a rendere pubblico ciò che solitamente avviene in un momento d'intimità, permette a chi sta a casa di seguire i ragionamenti che l'artista produce a voce alta, gli errori o le correzioni che, comunemente, appartengono al processo e mai all'opera finita e messa in mostra.

Se *Ritratto d'autore* sembra seguire in maniera più ortodossa il culto del

documentario, così come era stato tramandato dai programmi di prima generazione, mostrando un approccio più asettico alla materia e lasciando le digressioni liriche alle voci esterne; *Come nasce l'opera d'arte* o *Artisti d'oggi* rientrano solo in parte nella medesima tradizione. Essi, in realtà, si avvalgono di «formule che scivolano nel modello d'inchiesta e privilegiano la modalità dell'intervista» (Bolla & Cardini 1994), trattando la materia come uno strumento attivo e con un'attitudine pulsante. Ad ogni modo i tre esperimenti restano iscritti a quella istanza didattico-scientifica legata alle pratiche divulgative del mezzo televisivo, così come era particolarmente sentito all'epoca della loro messa in onda e rispecchiano un modello ancora legato al concetto di TV monopolio di Stato.

Nella "classificazione" dei programmi andati in onda tra gli anni '70 e '80, il «modello Franco Simongini» può essere ascrivibile a quei prototipi di rappresentazione definiti come «incursioni nell'arte: ovvero approfondimenti della storia delle opere e degli autori di ieri e oggi attraverso il filo conduttore di una mostra o di un evento o di una geografia dell'anima dell'artista e della sua opera». A questa sezione si aggiungono: «escursioni sul filo dell'arte, ovvero il viaggio sulla superficie dell'arte, a cavallo della tradizione del *Grand Tour*, del viaggio turistico»; ed «elezioni d'arte, ovvero le affinità elettive e i sodalizi tra chi guarda e l'oggetto del piacere, tra lo spettatore e il quadro» (Bolla & Cardini 1994).

Con l'avanzata della decade Ottanta i confini di queste suddivisioni iniziano a sfilacciarsi, cedendo il passo alla ibridazione. In questo senso, il settore specifico dell'arte perde la sua autonomia per mischiarsi con le procedure e gli stilemi dell'intrattenimento, lo scopo è divertire più che informare/educare. In altre parole, la programmazione dedicata all'arte viene confinata a momenti all'interno ora del *talkshow* ora del *quiz*, ora di un frammento di TG, coniugata ai ritmi del turismo di massa e culturale.

Il contributo di Franco Simongini alla lettura dell'arte e al suo legame con la televisione è intimamente connesso ai principi con i quali l'arte si mostra allo spettatore, entra nelle dimore altrui e ne condivide il contesto. I suoi *format* non sembrano progettati per impartire lezioni dall'alto, rispetto ai primi prodotti realizzati per il piccolo schermo. Piuttosto i contenuti premono la leva dell'intimità, dell'aneddotica, dell'ordinarietà per appassionare il pubblico alla storia dell'uomo-artista, nei suoi risvolti positivi e non; oltre che per dare lustro alle sue facoltà manuali ed intellettive.

Simongini porta avanti un tipo di narrazione dove l'arte e il vissuto sono facce della medesima medaglia. Attraverso un racconto in presa diretta della normalità, spinge sull'emotività che certi dettagli possono giocare sull'osservatore esterno e digiuno sull'argomento, consegna ad esso tutti i rudimenti per capire in autonomia le

fasi evolutive di un autore, il contesto storico-critico, la prevalenza di un certo soggetto, senza alcuna forma di prevaricazione culturale. Egli, in altre parole, riesce ad applicare in pieno quella sintesi tra il registro linguistico colto e quello di uso popolare, il primo tipico dei suoi predecessori, il secondo usurato dai suoi successori.

L'autrice

Alice Militello è Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma. Attualmente è assistente alla presidenza della Pontificia Insigne Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Ha lavorato come curatrice indipendente, ha collaborato con gallerie, associazioni, musei e amministrazioni pubbliche nell'organizzazione di mostre e progetti d'arte pubblica.

e-mail: alice.m83@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Boatto, A 1978 in *Rai / Prix Italia Milano 1978. Le arti visuali e il ruolo della televisione*, Atti del convegno, 12-13 settembre 1978, ERI, Torino, pp. 76-80.

Bolla, L & Cardini, F 1994, *Le avventure dell'arte in TV. Quarant'anni di esperienze italiane*, RAI-NUOVA ERI, Roma.

Bolla, L & Cardini, F 1999, *La RAI, I beni culturali e l'ambiente: Cinquant'anni di programmazione televisiva*, RAI ERI, Roma.

Casini, T 2012, Argan e la televisione: dibattiti, polemiche e video-lezioni di storia dell'arte in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, ed. Gamba G, atti del Convegno Internazionale, Roma - Università La Sapienza, 9-10-11 dicembre 2010, Electa, Milano, pp. 165-166.

Casini, T 2014, 'Critici d'arte in TV. Origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi', in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, eds A Grasso & V Trione, Johan & Levi Editore, Milano, pp. 77-83.

Dorfles, G 1978, 'La TV come canale di una nuova espressività visuale' in *Rai / Prix Italia Milano 1978. Le arti visuali e il ruolo della televisione*, Atti del convegno, 12-13 settembre 1978, ERI, Torino, pp. 115-126.

Gargiulo, M (ed.) 2006, *Franco Simongini. L'arte in diretta attraverso il documentario televisivo*, CC Editore, Roma.

Grasso, A 1992, *Storia della televisione*, Garzanti, Milano.

Grasso, A 2014, 'Piccolo schermo e arte, tra divulgazione e good story', in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, eds A Grasso & V Trione, Johan & Levi Editore, Milano, pp. 49-56.

Pasolini, P 1973, 'Sfida ai dirigenti della televisione', *Corriere della Sera*, 9 dicembre. Consultabile su <https://www.corriere.it/la-lettura/pier-paolo-pasolini/notizie/pasolini-sfida-ai-dirigenti-della-televisione-corriere-9-dicembre-1973-dce2b866-71c3-11e5-b015-f1d3b8f071aa.shtml>

Penati, C 2014, 'Teleschermi d'arte. Per una storia dei programmi sull'arte nella TV italiana', in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, eds A Grasso & V Trione, Johan & Levi Editore, Milano, pp. 129-147.

Placido, B 1987, 'Abbasso il Facilese', *La Repubblica*, 1 marzo. Consultabile su http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/03/abbasso-il-facilese.html?refresh_ce

Ragghianti, CL 1955, *La televisione come fatto artistico* in Ragghianti, CL 1956, *Arte della Visione I: Cinema*, Einaudi, Torino, pp. 126-137.

Ragghianti, CL 1956, 'Radiotelevisione e cultura', in RAI, *Biblioteca dello Spettacolo*, Roma, pp. 23-30.

Rai/Prix Italia Milano 1978. Le arti visuali e il ruolo della televisione, Atti del convegno, 12-13 settembre 1978, ERI, Torino.

Senaldi, M 2009, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande fratello*, Postmediabooks, Milano.

Simongini, F 1972, 'Fausto Pirandello e la bolgia dei vivi', *Vita*, 25 marzo. Consultabile su <https://www.francosimongini.it/fausto-pirandello-la-bolgia-dei-vivi/>

Simongini, F 1972a, 'L'astrattismo lirico di Afro', *Vita*, 20 maggio. Consultabile su <https://www.francosimongini.it/lastrattismo-lirico-afro/>

Simongini, F 1974, 'Romantico gentile e stravagante per necessità' *La Fiera Letteraria*, 25 agosto.

Simongini, F 1979, 'Nell'hangar di Burri', *Il Tempo*, 8 novembre. Consultabile su <https://www.francosimongini.it/nell-hangar-burri/>

Simongini, F 1994, in Bolla, L & Cardini, F 1994, *Le avventure dell'arte in TV. Quarant'anni di esperienze italiane*, RAI-NUOVA ERI, Roma, pp. 195-196.

Zeri, F 1995, *Confesso che ho sbagliato*, Longanesi, Milano.