

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Vol. IX, n. 1 (2018)

IL DOCUMENTARIO D'ARTE
IN ITALIA



IL DOCUMENTARIO D'ARTE IN ITALIA

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Davide Colombo, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Federica Veratelli, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Musée D'Orsay), Roberto Campari (Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Universidade de São Paulo), Frances Pinnock (Sapienza, Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

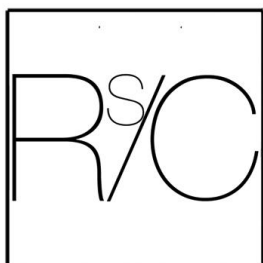
COMITATO DI REDAZIONE

Giulia Cocconi, Jennifer Malvezzi, Giorgio Milanese, Valentina Rossi, Marco Scotti, Anna Zinelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2018 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali
(Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Vol. IX, n. 1
(2018)

I

Editoriale

- 1 Federico Longari Solazzi Il cinegiornale come mezzo di propaganda: *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia* della compagnia *Italia di Navigazione* (1930)
- 14 Lara Scanu Tra romanzo e realtà: proposte di lettura per il "caso Caravaggio" nelle produzioni RAI
- 31 Alice Militello Presa diretta: il contributo di Franco Simongini all'indagine sull'arte
- 47 Chiara Tonelli Un canale YouTube per narrare i progetti temporanei: l'esempio della Collezione Maramotti

Interviste

- 57 Sara Martin Luoghi abitati da persone. Il progetto *Living Architectures* di Ila Bêka e Louise Lemoine
- 63 Valentina Rossi Alcuni appunti sul documentario nell'arte contemporanea. Intervista a Mario Gorni

Recensioni

- 71 Dorothea Burato Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018

www.ricerchedisconfine.info

Il documentario d'arte in Italia



Cristina Casero, Sara Martin, Federica Veratelli

Editoriale



Oggetto di indagine di questo ultimo numero della rivista *Ricerche di S/Confine* è il documentario d'arte, di cui si intende indagarne la storia e l'evoluzione in Italia, dagli esordi fino agli esiti più recenti, e nelle sue varie declinazioni. Dal suo uso originale come strumento di indagine critica, ai suoi sviluppi successivi come genere artistico narrativo grazie alle sperimentazioni RAI, fino alle più recenti formule riempisala, le vicende del film d'arte non hanno mai smesso di appassionare - e contrariare - artisti, critici, storici e pubblico. Diversi sono i supporti con i quali, nel corso del Novecento e nei primi vent'anni del nuovo millennio, sono state registrate le pratiche artistiche e le indagini critiche attorno alla creazione del documentario d'arte. Si tratta di una documentazione varia ed eterogenea che troviamo oggi conservata in archivi, musei, fototeche, fondazioni, collezioni pubbliche e private, che spazia dalle sceneggiature ai carteggi, dalla fotografia fino ai recenti formati audiovisivi. Una documentazione diversificata che richiede, ed esige, dunque, svariati approcci metodologici.

In linea con il profilo interdisciplinare che da sempre la caratterizza, la rivista ha accolto alcune proposte che indagano il documentario d'arte in prospettiva storica, ma con attenzione ai nuovi sviluppi in rapporto alle nuove tecnologie e ai nuovi supporti, a nuovi temi e sensibilità, come alle diverse strategie di trasmissione. In linea anche con la Scuola di Alta Formazione in Cinema Documentario e Sperimentale, organizzata dall'Università di Parma con la Cineteca di Bologna e finanziata dalla Regione Emilia-Romagna attraverso fondi europei, *Ricerche di S/Confine* si propone di riflettere non solo sul valore del documentario da un punto di vista estetico, storico, formale, ma anche di costruire un rapporto attivo e proficuo con l'attività pratica e fattiva della realizzazione del prodotto audiovisivo, indagandone metodi e pratiche con l'obiettivo di una ricerca integrata sia a livello di studio accademico che a livello di formazione avanzata.

Il cuore di questo numero è costituito da quattro interventi che indagano lo sviluppo del documentario d'arte in Italia in prospettiva storica. La particolare formula

del cinegiornale di epoca fascista, è analizzata da Federico Longari Solazzi con la sua indagine sul film 'industriale' *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia* (1930), conservato presso la Fototeca della Fondazione Ansaldo di Genova. Realizzato nel 1930 per celebrare l'impresa della compagnia *Italia di Navigazione*, il filmato costituisce una interessante testimonianza della politica propagandistica di regime, qui realizzata con la visita alla nave Conte di Savoia, un vero gioiello di "arte integrata", grazie al lavoro in tandem dell'ingegnere navale Nicolò Costanzi (1893-1968) con l'architetto d'interni Gustavo Pulitzer Finali (1887-1967). L'indagine su un pittore come Caravaggio, ovvero un caso-limite anche per la particolare storia critica della sua riscoperta, permette a Lara Scanu di indagare il ruolo attivo degli storici dell'arte impegnati nella realizzazione delle sceneggiature per le produzioni RAI a partire dagli anni Sessanta del Novecento.

Il rapporto tra arte e televisione è un tema che negli ultimi tempi è stato oggetto sia di interessanti ricognizioni di carattere generale, sia di affondi più mirati. Testimonianza dell'attenzione critica dedicata a tale argomento è anche il saggio di Alice Militello, che si concentra sulla esperienza di Franco Simongini, analizzando *Ritratto d'autore*, *Artisti d'oggi* e *Come nasce un'opera d'arte*. L'indagine di queste trasmissioni consente all'autrice di illustrare la fortuna che l'arte contemporanea in televisione ebbe negli anni Settanta e di delineare sinteticamente la storia di questo fertile rapporto.

All'attualità ci porta l'intervento di Chiara Tonelli, il cui saggio è incentrato intorno ai video che la Collezione Maramotti realizza per il proprio canale YouTube. Dal 2011, infatti, le mostre e gli eventi che sono organizzati nello spazio espositivo della importante istituzione reggiana vengono documentati e resi disponibili al pubblico attraverso uno degli strumenti più utilizzati nell'era dei social: sull'analisi di questi interessanti documentari si soffermano le riflessioni di Tonelli.

Questo numero è inoltre arricchito dagli interventi raccolti nelle sezioni *Interviste* e *Recensioni*. Nella prima sezione, Sara Martin ha dialogato con i filmmaker Ila Bêka e Louise Lemoîne, che da anni conducono interessanti sperimentazioni cinematografiche "documentando" l'architettura contemporanea e lo spazio urbano. Valentina Rossi, invece, ha intervistato Mario Gorni, una figura fondamentale per l'arte contemporanea, fondatore di Careoff e conservatore dell'archivio di uno dei più importanti centri di documentazione sull'arte contemporanea in Italia. Chiude Dorothea Burato con la recensione del volume *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo* (Venezia, Marsilio, 2018) di Marco Bertozzi che, nella sua doppia veste di filmmaker e studioso, propone una teoria estetica del documentario d'arte contemporaneo.



Federico Longari Solazzi

Il cinegiornale come mezzo di propaganda: *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia della compagnia Italia di Navigazione (1930)*



Abstract

Tra i documentari d'arte, una nicchia degna di approfondimento è quella del film industriale. Fonte storica versatile, attraverso la quale gli studiosi di vari settori scientifici possono ricostruire la storia sociale, economica e anche culturale di una determinata realtà produttiva.

L'articolo vuole proporre lo studio di questa tipologia di fonte attraverso un caso studio ben definito: come si costruisce l'immagine dell'industria con l'uso del prodotto emblema dell'industria, la cinepresa. La ricerca verte sul confronto tra un film sulla nave *Conte di Savoia (Napoli-Gibilterra)* del 1930 e un cinegiornale dedicato al transatlantico *Rex* del 1932; cartina di tornasole per i legami tra industria, arte, politica e società nei primi anni Trenta italiani.

Talking about art documentaries, the industrial film needs detailed studies. It is an source, through which you can rebuild social, economic and cultural history.

The research is done an the comparison of the film about the navy *Conte di Savoia* (1930) and a newsreel about the navy *Rex* (1932). The target would study the ties among the industry, the art, the politics and the society in the early italian Thirties.



Il documentario, genere cinematografico lontano dai modelli divistico-autoriali a noi più noti (Bertozzi 2008), può essere studiato come fonte storica per l'arte contemporanea. Come materiale d'archivio, permette di indagare la formazione e lo sviluppo di un gusto estetico che, per ragioni storiche, si imbatte nell'industria.

L'incontro tra due "figlie" della Rivoluzione Industriale, la cinepresa e la fabbrica, consente di ricostruire con precisione il gusto e la comunicazione che un determinato ceto o una specifica ideologia vogliono veicolare e sostenere (Black 1988; Doerthy 1993; Isenberg 1981; Kane 1982; Kenez 1985; Shindler 1979; Taylor 1979; Welch 1983). Taviani così scrive a proposito del cinema di propaganda «l'attenzione era verso la realtà» (Taviani 2008), ma nulla è più reale, per le società industrializzate, dell'esaltazione del processo produttivo e della funzionalità estetica.

Questo genere è per definizione un panottico che propone e mostra la verità,

facendo proprio la volontà di catturare il reale. Come si può intuire, questa sua ontologia è sfruttabile, come è infatti avvenuto, con una ricaduta ben più deflagrante rispetto ad altre arti, per instaurare un legame con le masse.

Ciò comporta che, nell'evoluzione del documentario, a partire dagli anni Venti come ravvisa Bertozzi, ci sia una propensione alla fase educativa. Sempre Bertozzi ricorda che l'«idea vedutista» (Bertozzi 2008, p. 12) cara ai pionieri, presto si ricostruisce e si ripensa in un orizzonte diverso in cui «il reale è unico, come la verità, e l'ideologia di regime investe questo cinema di missioni propagandistiche» (Bertozzi 2008, p. 12).

Il caso di studio qui proposto analizza un filmato recuperato presso la Fototeca della Fondazione Ansaldo di Genova dal titolo *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia - Prima partenza del Rex da Genova*¹. Con questo esempio si cerca di fare un ragionamento sull'uso che il regime fascista ha fatto del documentario e dell'immagine sia testuale che visiva, con le sue ricadute politico-culturali sulla società e l'industria italiana.

Per delimitare il campo di studio da passare alla lente d'ingrandimento è stata scelta una forma specifica di documentario: il cinegiornale.

Che il regime «armi i cinegiornali per giustificare auspici di gloria e progetti di un radioso avvenire» (Bertozzi 2008, p. 67) è già di per sé illuminante per avviare un'indagine sul ruolo e l'uso del mezzo e la sua incidenza sulle politiche culturali e storiografiche del periodo. Risulta però ancora più emblematica se la accostiamo alla scelta iconografica di molti titoli Luce dello stesso periodo, in quanto essi definiscono un «ideale programma divulgativo di urbanistica» (Bertozzi 2008, p. 67), in cui Roma è il mito che guida la cinepresa. In questo studio viene coinvolto nel ragionamento anche questo particolare, al quale è riservato comunque l'ultimo paragrafo.

Il cinegiornale (*Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia – Prima partenza del Rex da Genova* 1932) di 6' 37" prodotto dalla società armatrice, inquadra, per i primi due minuti, lo scafo del Conte di Savoia e la sua imponente architettura esterna durante il varo. La scelta di iniziare il filmato ex abrupto va contestualizzata nell'uso di temi iconografici sfruttati dalla volontà totalizzante del regime mussoliniano: si prenda il motto "Ali nel cielo e prue nei mari". Frase semplice e diretta che denota come «industria e agricoltura sono le diverse facce di una politica economica integrale» (Giusti 2014, p. 9); Mussolini (1883-1945) si sdoppia, tra il recupero della tradizione, del passato e della terra contro la modernità e la città, segno di élite borghesi e capitaliste. Questo non deve ovviamente distogliere l'attenzione dalla complessa organizzazione che esprimono gli archetipi codificati dal sistema, nei quali troviamo tanto la mitologia del progresso quanto l'antimodernismo dell'ortodossia statalista

¹ Cfr. Fondazione Ansaldo, Fondo Italia di Navigazione (1920-1972), ITA 11, 1932.

(Giusti 2014). A sostegno di questa visione è utile citare una delle prime pubblicazioni sull'industria italiana apparsa sulla coeva stampa tedesca, molto affascinata dalla intraprendenza italiana. L'articolo in questione è *Das Neue Italien* apparso in *Moderne Bauformen* (Fochessati 2013), in cui si parla di una Italia dinamica e tecnologicamente all'avanguardia, soprattutto nell'industria pesante, con un costruito, visto a posteriori, incardinato in un'ottica totalizzante, basato sulla propaganda e sull'assertività della popolazione piuttosto di un conquistato appoggio popolare (Taviani 2014). Anche l'«effetto cinema» (Sorlin 1979) ha una sua prerogativa nel convogliare le idee e la mentalità, in questo caso Taviani lo valuta all'interno della discussione tra il cinema «dei telefoni bianchi» e una forma precorritrice di un cinema documentaristico di stampo neorealista (Cannistraro 1974; Farassino 1982; Taviani 2014). L'«effetto» ricercato dal Fascismo è però limitato da un difficile equilibrismo, in quanto non si limita a «fascistizzare» il cinema. L'intento propagandistico delle immagini non riesce a sintetizzare né le «culture nazionali» (Bertozzi 2008) né tanto meno convogliare verso comportamenti univoci (Serri 2005) gli artefici di tali imprese cinematografiche. Si dovrebbe leggere, pertanto, solamente come un coinvolgimento delle masse in determinati modelli di consumo e specifici riferimenti culturali proposti dal regime (Cavallo 2009): tra questi la tradizione e la modernità. La ricercata modernità fascista attraverso la cinepresa, della quale Taviano ne ripercorre la storiografia in età repubblicana, così viene ricostruita:

se qualcosa di più sappiamo sulle tecniche della mise en scène mussoliniana, sui modi di organizzazione del consenso tramite i cinegiornali, questi ultimi sono stati ancora poco studiati come forme di sostegno del passaggio dell'Italia da un'economia agricola ad una industriale, come ingresso di un Paese povero e sottosviluppato in gran parte nella modernità (Taviani 2014 p. 254).

Il cinegiornale è uno dei materiali d'archivio che espone il passaggio sopra teorizzato, ma permette anche di realizzare un confronto e un ragionamento più ampio. La conversione economica del Paese va di pari passo con una trasformazione dei costumi e del gusto, seguendo, almeno teoricamente, una determinata *Gleichschaltung* italiana (la quale si rivela meno irreggimentata rispetto alla volontà iniziale).

Il palazzo navigante

Al 2' 6" la ripresa passa sul ponte del Conte di Savoia, ogni inquadratura (segnalo quelle tra il 12" e il 14" del 2') si focalizza sul particolare lineare delle ringhiere o la

maestosità funzionale della ciminiera, ripresa con un uomo che sale, a suggerire la soverchiante stazza dell'avanguardia della produzione industriale nazionale rispetto all'individuo. L'influenza esercitata dal regime nei confronti dell'industrializzazione della Nazione e, in questo caso di studio, l'importanza della propaganda politica e della compagnia di navigazione (la Lloyd Sabaudo) si riscontra anche nella fotografia della ciminiera presente su Domus, *La ciminiera del "Conte di Savoia" vista dal basso* (Ponti 1933). L'articolo in questione esce con il titolo *Una Nave*, descrivendo gli interni, elogia «l'Italia vivente, [...] l'Italia d'oggi: ardita, ricca di energie» (Ponti 1933), ma anche l'Italia che non rinuncia all'arte di sedurre al viaggio. Una Nazione che fa della pubblicità e della propaganda l'obiettivo al quale ogni artista deve assecondare il proprio stile.

Il Conte di Savoia è tra le prime navi, preceduta dal transatlantico Victoria², a proporre il concetto di "arte integrata", grazie al connubio tra l'ingegnere navale Nicolò Costanzi (1893-1968) e l'architetto d'interni Gustavo Pulitzer Finali (1887-1967). Pulitzer, nell'occasione di assumere l'incarico, spiega la sua idea di lavoro dell'architetto con «non finti palazzi, l'architetto deve cercare armonia nella genialità del rivestimento» (Piccione 2013), perché uno stile sobrio, elegante e lineare sottolinea anche la funzione della nave. L'armonia tra interno ed esterno è accompagnata anche dall'immagine che viene data della nave, come testimoniano la commissione a Elena Fondra di pannelli decorativi per il Conte di Savoia raffiguranti città e località italiane. Una di queste è "Trieste", interessante per la prospettiva dal basso verso l'alto con il disegno di una pronunciata prua sostenuta da appositi scontri; la confrontiamo con il varo della Conte di Savoia ripreso nel cinegiornale. Tolti gli scontri in legno la nave scivola in mare da poppa e intorno al 1' e al 16" abbiamo l'inquadratura dal basso verso l'alto rivolta a prua. L'immagine filmica segue il motivo topico presente anche su brochure, manifesti e copertine di riviste facenti parte della promozione pubblicitaria utilizzata dalla Lloyd Sabaudo, sia nel Vecchio che nel Nuovo Continente (Eliseo, Piccione 2001; *Conte di Savoia: the first class* 1935). Si segnalano la copertina di *Art Deco* in occasione del varo del transatlantico [fig. 1] e il poster per l'Italia di Giovanni Pastrone, replicato nella versione americana per mano di Carl Roters (1898-1989). Queste immagini richiamano il modello promozionale della serie dei Conti: le prore sporgenti di due navi, sormontate da due cavalli [fig. 2] bianchi rampanti, tenuti alle briglie con la mano sinistra da una figura femminile con una corona in capo e, con la mano destra presumibilmente tesa, un tridente (Eliseo, Piccione 2001).

Nella versione americana del poster si accenna già al confronto del Conte di Savoia e del Rex, che compiono il viaggio inaugurale nell'autunno del 1932. Attraverso un segno grafico stilizzato che, con spazi bianchi, richiama l'idea della classicità

² Costruita dal medesimo cantiere su disegno degli stessi progettisti (Eliseo, Piccione 2001).

romana, viene proposta Anfitrite, figura mitologica greco-romana e sposa di Poseidone, come allegoria dell'Italia che conduce la forza del progresso.

I nuovi «classici» dell'arredamento navale moderno

Al 2' 38" la cinepresa si sposta all'interno del Conte di Savoia, in questo momento, solamente nei quaranta secondi durante i quali il documentario viene girato in interno, compare una musica d'accompagnamento. In questo lasso di tempo si susseguono, come cartoline, una sequenza di sale in quest'ordine: al 2' 38" la sala da pranzo, al 2' 45" un appartamento di lusso, a 2' 49" il bar di prima classe e infine al 2' 53" la sala centrale di tutta la prima classe del Conte di Savoia, sala "La Colonna".

Per la descrizione dei singoli spazi, utile strumento è l'articolo di Domus, ricco di un apparato iconografico accompagnato da didascalie molto dettagliate; Giò Ponti giudica la collaborazione tra arredatori e artisti sul Conte di Savoia come «una misura, un'armonia, una bellezza alta, serena e severa [...], equilibrata e solida, sana e semplice, [...], espressione integra di uno spirito italiano» (Ponti 1933). Le sale hanno uno stile diverso, moderno se paragonate al Rex, transatlantico definito come l'ultimo *Palatial Ship*³, progettato dagli arredatori d'interni più in voga in quel periodo: i fratelli Coppodè⁴.

La Navigazione Generale Italiana, società rivale della compagnia proprietaria del Conte, opta per una scelta ancora conservatrice e classica. Gli interni di prima classe, come il salone da pranzo, sono caratterizzati da motivi stilistici Settecenteschi. Il Ponte dei Saloni (con il salone centrale e il salone delle feste) è rivestito da un apparato decorativo ispirato al Barocco italiano (pannelli di broccato rosso e mogano lucido, inquadrature in oro e arazzi del Settecento a tappezzare le pareti, nel mezzo grandi candelabri in bronzo).

Il concorso indetto dalla Lloyd Sabaudo per il Conte di Savoia vuole invece proporre una revisione dello stile d'arredamento sulle navi per un nuovo tipo di clientela, soprattutto americana, stando al successo di critica e prenotazioni (Eliseo, Piccione 2001). L'obiettivo della compagnia viene centrato dallo stile Novecento di Gustavo Pulitzer Finali (Piccione 2013; Riccesi 1987), uno stile lineare, razionale e monumentale (Brunetta 1999; De Santi 1999; Parigi 1991-1992; Hay 1987)⁵.

Si prenda la sala da pranzo con colonne di cuoio argentato e nicchie con doppia apertura anch'esse argentate (Ponti 1933) oppure le forme semplici ed elementari del bar di prima classe con colonne circolari argentate sormontate da una cupola di bronzo lucido; ricordano le novità apparse alla IV mostra internazionale delle arti decorative di

³ Termine inglese usato per le navi passeggeri che prendono a modello i palazzi storici della terraferma.

⁴ Adolfo (1871-1951) e Gino (1866-1927).

⁵ Cfr. per il rapporto fra cinema italiano del fascismo, desideri popolari e architettura modernista (Bertozi 2008, p. 72)

Monza. Il catalogo della Triennale del 1930 propone, negli arredamenti, il superamento delle barriere tra neoclassici e razionalisti e il rifiuto dell'arte "paesana" e regionale (Reggiori 1930). Si ritrovano somiglianze, nella semplicità delle forme e nel bianco classicheggiante, con la *Galleria delle Arti Grafiche* progettata da Sironi (1885-1961) e Muzio (1893-1982). Anche la *Sartoria* del gruppo degli architetti comaschi, con le colonne, il podio, la statua e i tendaggi appare un tempio classico; aprendo la possibilità di un raffronto più iconologico che stilistico, con la statua di Diana (fig. 3), presente nella sala da pranzo del Conte di Savoia, opera di Antonio Maraini (1886-1963).

Il sottolineare, da parte della critica, il dualismo tra i due transatlantici Rex e Conte di Savoia, che al momento del loro viaggio inaugurale appartengono ad un'unica flotta: l'Italia Flotte Riunite (compagnia nata dalla fusione del Lloyd Sabaudo, Navigazione Generale Italiana e Cosulich), è «il risultato finale ottenuto dalle scelte, sia tecniche sia estetiche, dettate dalla politica d'immagine delle due compagnie» (Piccione 2013, p. 181) e anche dello Stato fascista. Si consultino alcuni rotocalchi, come *L'Illustrazione Italiana*, che dedica un reportage al Rex sostenendone la scelta estetica come «recupero della decorazione Settecentesca senza strafare bilanciando lo storicismo con l'uso di illuminazione indiretta negli infissi e le pavimentazioni a disegni geometrici» (Piccione 2013, p. 192). Per contro, la cultura architettonica più avanzata, quella delle riviste di settore, ignora il passatismo del Rex. Nemmeno la piacentiniana *Architettura* contempla un articolo in merito, ma solo *Edilizia Moderna* gli dedica una citazione per esaltare la versatilità del *linoleum* come nuova pavimentazione per qualsiasi uso edilizio (Piccione 2013).

Nonostante le differenze emerse tra le due navi, è possibile rilevare un comune linguaggio, non stilistico ma ideologico, nella definizione della scelta estetica dell'allestimento degli arredi sulle due navi (sotto l'influenza del regime stesso), atto a spingere il pubblico verso un gusto del collezionismo della romanità e del primitivo.

L'idea sostenuta da Fochessati in una monografia sul transatlantico Rex apparso qualche anno fa (Fochessati 2013) si amplia se effettuiamo dei confronti tra gli allestimenti presenti su entrambe le navi. La statua di Diana precedentemente citata, opera dello scultore Antonio Maraini ed importante critico d'arte oltreché influente collaboratore di Starace (1889-1945) per la politica culturale del regime, ha il medesimo obiettivo della sala "La Colonna" [fig. 4] ripresa tra il 2' 52" ed il 3' 18". Quest'ultima sala è una riproduzione del barocco salone delle feste dell'omonimo palazzo romano, con l'aggiunta dello stemma sabaudo nel tappeto, ai lati, lungo le pareti, sono riprodotte delle fedeli copie di statue romane. Sala affidata a Coppodè per timore di urtare la clientela italiana con troppa libertà e novità estetica (Eliseo, Piccione 2001), ma soprattutto per seguire uno stile di vita che superi l'uniformità stilistica, per

concentrarsi su contenuti creativi e consapevoli rivolti alla costruzione di una società nuova, che richiami l'antico.

Questo antico può essere lo stile littorio, con pareti in travertino romano e soffitto dorato, della Galleria Trasversale che fa da ambiente cuscinetto al salone centrale. Il richiamo al primitivo del busto bronzeo della principessa di Piemonte di Maryla Lednicka (1893-1947) collocato nella Galleria della Principessa oppure, sul Rex, lo stile più moderno e borghese del bar Fumoir (dove è collocato un bassorilievo della Lednicka). Ma «era quasi sempre il frutto solo di un generico adattamento, esteriore, superficiale e spesso opportunistico, ad un rituale, ad una retorica, ad una pianificazione dall'alto dei successivi gradi del *cursus* fascista» (De Felice 1974), che ritroviamo anche in altre navi passeggeri allestite precedentemente, come il piroscafo Roma con gli stucchi neorinascimentali nella sala centrale. Si colga il confronto con i pilastri dipinti della Camera degli Sposi del Mantegna (1431-1506), con quelle decorazioni floreali che a loro volta richiamano un classicismo archeologico desunto dai bassorilievi romani (Antenhofer 2009; Camesasca 1987; Cordaro 1992; Lauinger 2011; Martindale 1995a; Martindale 1995b; Pasetti 1998; Signorini 1985-2007; Tamassia 1956; Trevisani 2006).

L'idea di Roma

L'idea della romanità e la sua rilettura modernistica è già presente nei discorsi di Mussolini del 1920, quando parla a Trieste del sogno della Terza Roma in chiave autoritaria e borghese. I due concetti chiave di quel discorso li ritroviamo anche nel 1922, in occasione del *natalis Urbis* egli parla di Roma come punto di partenza e di riferimento, oltrechè come simbolo e mito (Gentile 2007).

La funzione mitica della romanità e della sua universalità nel tempo (Argenio 2008; Giardina, Vaucher 2000; Nelis 2007) non sono concetti nuovi nella classe dirigente del giovane Stato italiano (Gentile 2007), ma nuova è la volontà di radicarla nella popolazione italiana. Come suggerisce Parodo, il proliferare di cinegiornali (Bertozzi 2008, pp. 67-70), illustrazioni, feste, campagne di scavi archeologici e fotomontaggi raffiguranti Mussolini in veste di Cesare, di Augusto oppure di Costantino, sono simboli creati *ex novo* oppure riletti e rimontati secondo le esigenze propagandistiche (Parodo 2016). Il metodo di riappropriamento non è però assolutamente filologico e storicamente attendibile ma, come si è voluto esporre in questo caso studio, la selezione di alcuni elementi ne sfrutta il solo potenziale simbolico, avviando un depauperamento semantico (Parodo 2016); ed è nel farsi garanti della verità che si annida l'opposto, cioè il falso (Bertozzi 2008, p. 16).

I diversi stili presenti nell'arredamento e allestimento del Rex e del Conte di Savoia sono quindi leggibili, oltre ad una rivalità sui mari che le coinvolge nella loro

totalità, come una caleidoscopica costruzione della nuova Roma e della coscienza nazionale degli Italiani (Bertozzi 2008, p. 60). La ricostruzione è richiamata da un eclettico sincretismo stilistico che si trasforma in citazionismo storicistico, diviso tra la tradizione classicistica e l'innovazione razionalista (Gentile 2007). La popolazione italiana sottoposta ad una ideologizzazione di massa (che a posteriori si rivela superficiale) viene condotta, a diversi livelli di lettura delle immagini tra i quali anche il documento d'arte (Malvano 1988), ad un "collezionismo" classicista e romanolatrino (Canfora 1976). Il documentario, in questo caso il cinegiornale sul Conte di Savoia e sul Rex del 1932, è stato proposto come un documento. Una fonte che, al pari delle fotografie, dei poster e delle riviste riportate e messe a confronto nell'articolo, permette di ricostruire un gusto estetico e la sua funzione e fruizione. In questo caso di studio, si è cercata la definizione, a partire dal filmato, delle differenze e delle somiglianze classicistiche che il regime fascista ha cercato di diffondere, con la loro ricezione presso ceti sociali anche differenti⁶.

⁶ Il cinegiornale riprende solo la prima classe, ma studi condotti sul materiale cartaceo e fotografico relativo ai due transatlantici riportano che lo stile estetico viene mantenuto, con ovvie differenze di materiale, anche nelle altre classi.



Fig.1: Copertina della rivista *Art Deco* dedicata al Conte di Savoia, 1932, s. mis., s.l., s. inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.

Fig. 2: C. Roters, manifesto per gli U.S.A del viaggio inaugurale del Rex e del Conte di Savoia, 1932, s. mis., s.l., s.inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.





Fig. 3: A. Maraini, statua di Diana nella sala da pranzo del Conte di Savoia, s.d., s. mis., s.l., s.inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.



Fig. 4: An., fotografia del salone "La Colonna" sul Conte di Savoia, s.d., s. mis., s.l., s. inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.

L'autore

Federico Longari Solazzi si è laureato in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma (2018), con una tesi sul mecenatismo culturale e artistico di Pietro Barilla (1913-1993).

e-mail: federico.longari@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Antenhofer, C 2009, 'Der Fürst Kommuniziert: die Camera Picta des Andrea Mantegna', *Bildmagie und Brunnensturz*, pp. 217-237.

Argenio, A 2008, 'Il mito della romanità nel Ventennio fascista', in *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Editrice Apes, Roma, pp. 81-178.

Bertozzi, M 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio Editori, Venezia.

Black, G D 1988, *La guerra di Hollywood: politica, interessi e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale*, Il mandarino, Milano.

Brunetta, G P 1989, 'Le comete e le lucciole. Grandi e piccoli sogni di quarant'anni di cinema', in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano, pp. 189-200.

Camesasca, E 1987, 'La Camera degli Sposi di Andrea Mantegna', *Critica d'Arte*, vol. 14, pp. 59-69.

Canfora, L 1976, 'Classicismo e fascismo', *Quaderni di Storia*, vol. 4.

Conte di Savoia: the first class 1935, Italian line, Genova.

Cannistraro, P V 1974, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Laterza, Roma-Bari.

Cavallo, P 2009, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli.

Cordaro, M 1992, *Mantegna: la Camera degli Sposi*, Electa, Milano.

De Felice, R 1974, *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino, pp. 216-217.

De Santi, P M 1989, '...e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema d'eco del fascismo', in *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 429-483.

Doherty, T 1993, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*, Columbia University Press, New York.

Eliseo, M & Piccione, P 2001, *Transatlantici*, Tormena, Genova.

Farassino, A 1982, 'Quei dieci anni di cinema italiano', in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano.

Fochessati, M 2013, 'Il primato del Rex. Propaganda ed estetizzazione politica nell'Italia fascista', in *Transatlantico Rex: il mito e la memoria*, Silvana Editoriale, Milano.

Gentile, E 2007, *Fascismo di pietra*, Laterza, Bari.

Giardina, A & Vaucher, A 2000, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Biblioteca Storica, Laterza, Roma-Bari.

Giusti, M A 2014, *Arte di regime*, Giunti, Firenze.

Hay, J 1987, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, Bloomington.

Isenberg, M T 1981, *War on film, The American cinema and World War I. 1914-1941*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford.

Keinez, P 1985, *The Birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilitation*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ponti, G 1933, 'Una Nave', *Domus*, a. XI, n. 63, pp. 105-123.

Lauinger, K 2011, *Italianische Deckenmalerei: die Ausgestaltung der Camera degli sposi*, Ed. Loges, Hamburg.

Malveno, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Boringhieri, Torino.

Martindale, A 1995a, 'Painting for pleasure: some lost fifteenth century secular decorations of northern Italy', in *Painting the palace*, s.e., s.l.

Martindale, A 1995b, 'Mantegna's camera picta as wall decoration', in *Painting the palace*, s.e., s.l.

Nelis, J 2007, *Imperialismo e mito della romanità nella Terza Roma Mussoliniana*, Forum Romanum Belgium, s.l.

Parigi, S 1991-1992, 'L'architetto cosmopolita', *Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 19, pp. 1-10.

Parodo, C 2016, 'Roma antica e l'archeologia dei simboli nell'Italia fascista', *Medea*, vol. II, n. 1, pp. 1-18.

Pasetti, G 1998, *La camera in luce: il capolavoro di Andrea Mantegna, una nuova lettura*, Edizioni del Quaderno, Mantova.

Piccione, P 2013, 'L'ultimo palazzo navigante. Architetti, allestitori e artisti a bordo del Rex', in *Transatlantico Rex: Il mito e la memoria*, Silvana Editoriale, Milano.

Ponti, G 1933, 'Una Nave', *Domus*, a. XI, n. 63, pp. 105-123.

Reggiori, F 1930, 'La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative', *Architettura e arti decorative*, n. IX, fasc. XI, pp. 481-526.

Riccesi, D 1987, *Gustavo Pulitzer Finali, il disegno della nave. Allestimento interni (1925-1967)*, Marsilio, Venezia.

Serri, M 2005, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Corbaccio, Milano.

Shindler, C 1979, *Hollywood goes to war. Films and American society 1939-1952*, Routledge & Kewgan, New York.

Signorini, R 2007, *Opus hoc tenue: la archetipata Camera dipinta detta degli sposi di Andrea Mantegna; lettura storica, iconografica, iconologica della più bella camera del mondo*, MP Marketing Pubblicità, Mantova.

Tamassia, A M 1956, 'Visioni di antichità nell'opera del Mantegna', in *Rendiconti*, Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Roma, pp. 213-249.

Taviani, E 2014, 'Il cinema e la propaganda fascista', *Studi Storici*, Carocci, Roma, vol. 1.

Taylor, R 1979, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Croon Helm, Barnes, London-New York.

Trevisani, F 2006, 'La Camera Picta: il primato della pittura', in *Andrea Mantegna e i Gonzaga*, Mondadori Electa, Milano, pp. 36-57.

Weich, D 1983, *Propaganda and the German cinema 1933-1945*, Claredon Press, Oxford University Press, Oxford.

Fonti primarie

ASA - Fondazione Ansaldo, Fototeca e Cineteca, Fondo Italia, ITA 11. Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia - Prima partenza del Rex da Genova, 1932.



Lara Scanu

Tra romanzo e realtà: proposte di lettura per il “caso Caravaggio” nelle produzioni RAI¹



Abstract

Il contributo si propone di analizzare l'interesse sempre crescente che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, ha dimostrato la televisione nazionale italiana nella produzione di programmi a scopo educativo che, nella loro fase di scrittura e produzione, vedevano come attivamente coinvolti alcuni storici dell'arte, che contribuivano a rendere gli aneddoti biografici all'interno delle sceneggiature.

Un vero e proprio caso-limite è rappresentato da Caravaggio: a partire dal 1941 diversi registi si interessano alla biografia e alle opere del pittore, contribuendo a restituire quella figura dell' 'artista maledetto' che è il marchio distintivo del 'personaggio' di Michelangelo Merisi. Tutto questo avveniva contemporaneamente alla riscoperta, da parte della critica, del pittore Caravaggio e della grandezza delle sue innovazioni figurative: l'interesse cinematografico e quello storico-artistico si incontrarono, scontrandosi al tempo stesso, creando un dibattito teorico sulla cinematograficità dell'opera caravaggesca.

The essay aims to analyze the interest, from the 1960s, of Italian national television to productions for educational purposes. These films in their writing and production phase saw some art historians actively involved, contributing to make biographical anecdotes within the screenplays.

A real case-limit is represented by Caravaggio: starting from 1941, several directors are interested in the biography and the works of the painter, helping to restore that figure of the 'damn artist' which is the distinctive mark of Michelangelo Merisi's 'character'. At the same time the criticism carried on a rediscovery of the 'painter' Caravaggio and his figurative innovations: the filmic and artistic interests meet and clash at the same time, giving rise to a theoretic debate on the cinematographic nature of the Caravaggio's work.



La nascita dell'arte cinematografica ha rappresentato fin dalla sua origine la possibilità di diffondere delle vicende dalla trama il più delle volte avventurosa ed articolata, composta da azioni che possono imprimersi nella mente dello spettatore

¹ Questo intervento non ha l'intento di essere esaustivo, ma solo quello di tracciare delle linee critiche entro le quali poter fornire degli spunti di riflessione sul rapporto tra la teoria cinematografica fornita da un gruppo di storici dell'arte entro la prima metà del XX secolo e di come, con l'avvento di mezzi di comunicazione quali la televisione e la radio, queste 'teorie narrative' possano interessare alcuni protagonisti della Storia dell'arte, come in questo caso Caravaggio, comunicandone il discusso, quanto affascinante aspetto romanzesco e, a suo modo, cinematografico *ante litteram*.

come caratteristica del protagonista della vicenda, esattamente come un dipinto o una scultura divengono significativi per lo spettatore per l'espressività, il dinamismo, la cromia o la gestualità (Freedberg 1989).

È forse questo uno dei motivi che ha indotto gli storici dell'arte a vedere il fenomeno cinematografico come un oggetto a cui prestare particolare attenzione dal punto di vista linguistico e di quello della creazione artistica.

L'intento di questo intervento è quello di delineare delle coordinate critiche entro le quali poter leggere il rapporto tra gli storici, gli storici dell'arte e il cinema e come questo cambi nel momento in cui interviene il mezzo televisivo o radiofonico. Ma, soprattutto, l'obiettivo quello di tracciare i contorni di quello che qui viene definito come il 'caso Caravaggio', ovvero l'inizio della delicata opera di divulgazione della controversa personalità del celebre artista lombardo del Seicento, attraverso i mezzi di comunicazione più popolari (televisione e radio).

Fondamentale, sebbene esiguo all'interno di questa trattazione, è il contributo di Pier Paolo Pasolini, qui menzionato per la sua attività di regista ed intellettuale allievo dello storico dell'arte padre della riscoperta caravaggesca, Roberto Longhi (Longhi 1951, Longhi 1968): il suo giudizio *profilmico* delle opere di Caravaggio, noto attraverso uno scritto a lui dedicato (Pasolini 1999), fa comprendere come l'utilizzo di alcune tecniche narrative all'interno dei prodotti RAI sul pittore, come ad esempio i *tableaux vivants*, siano un efficace metodo scenico capace di combinare il *diaframma luminoso* e la *caratterologia mortuaria* che Pasolini riconosce ai dipinti del maestro lombardo.

Gli storici dell'arte per il cinema: qualche coordinata critica

Come esposto pocanzi, gli storici dell'arte, mossi dall'interesse nei confronti dello studio di un'immagine in movimento capace di raccontare una storia dalla trama complessa, hanno iniziato a meditare lo studio del fenomeno cinematografico come quello di un oggetto a cui prestare particolare attenzione dal punto di vista linguistico e del suo processo di creazione.

L'approfondimento di questi aspetti fondamentali si deve, in particolare, ad Erwin Panofsky. La sfera terminologica è ben spiegata dallo storico dell'arte tedesco nel saggio *Stile e tecnica del cinema* (1947), testo-guida per quanto concerne l'utilizzo del metodo iconografico-gestuale applicato alla narrazione storico-filmica: lo storico dell'arte tedesco, oramai anglofono², proprio tra le battute iniziali del suo testo esplicita la terminologia più corretta per la definizione del film a partire dalla lingua parlata,

² Hannover, 1892 – Princeton, 1968. In seguito alle leggi razziali, Erwin Panofsky si trasferì nel 1933 negli Stati Uniti d'America, dove insegnò dapprima all'Università di New York, poi a Princeton (Holly 1991).

lemmi che rimandano in modo inequivocabile a termini di uso comune nella storiografia artistica:

La lingua viva (che ha sempre ragione) ha reso consapevole la scelta: infatti il termine inglese ancora usato per cinema è *moving picture* (quadro in movimento) o anche solo *picture* (quadro), invece del pretenzioso e di fatto errato *screen play* (rappresentazione per lo schermo) (Panofsky 1947, p. 71).

Il processo di creazione artistica del prodotto filmico attrae invece Aby Warburg, che, in questa nuova tecnica di narrazione, trova i primordiali elementi di costruzione delle immagini, principi questi che, insieme ad altre componenti culturali e tecnologiche innovative come la fotografia, si pongono alla base della costruzione del suo *Atlante della memoria* (Michaud 2004b, Warburg 2002, Warburg 2008), ma non solo. C'è un vero e proprio 'agente', individuato da Philippe-Alain Michaud (Michaud 2004a), che accomuna il pensiero dello studioso amburghese e quello del teorico e regista Sergej Michajlovič Ėjzenštejn: il *Laocoonte*. L'opera del belvedere vaticano aveva costituito un importante principio di riflessione teorica fin dagli anni giovanili per Warburg, proprio mentre il regista russo meditava sulla stessa scultura contestualmente all'elaborazione sul montaggio, individuando nel gruppo marmoreo rodio il *totem del movimento*: le tre figure che compongono la scena simulano un montaggio cinematografico di cui il *serpente* è la manifestazione fenomenica, attuando così una riconduzione del *successivo* al *simultaneo* (Ėjzenštejn 2004).

Facendo nuovamente ricorso al testo di Panofsky come sintesi successiva al pensiero warburghiano, è qui che si accenna alle caratteristiche che contraddistinguono la produzione cinematografica:

Le possibilità uniche e specifiche del cinema si possono riassumere nella *dinamizzazione dello spazio* e, parallelamente, nella *spazializzazione del tempo*. L'affermazione è così evidente da sembrare pleonastica, ma fa parte di quel genere di verità che, proprio a causa della loro banalità, sono facilmente dimenticate o trascurate (Panofsky 1947, p. 72).

I principi di *dinamizzazione dello spazio* e *spazializzazione del tempo* sono confrontabili con le caratteristiche di *successivo* e *simultaneo* che Ėjzenštejn individua nel *Laocoonte* e che definisce come canoniche per la costruzione del montaggio cinematografico ideale e completo.

Il regista russo, all'interno dell'argomentazione su *Rappresentazione, immagine, dati, processo*, si avvicina al gruppo del Belvedere vaticano sostenendo:

Questa citazione [si riferisce ad un brano dal *Laocoonte* di Lessing in relazione alla descrizione di un puledro nel terzo libro delle *Georgiche* di Virgilio, *ndr*] suggerisce un buon approccio “di montaggio” al *Laocoonte* di Lessing in generale, che dedica molte pagine al problema che ci interessa. Non solo: mi sembra che lo stesso intero *Laocoonte* si inserisca perfettamente nel nostro tema. [...] Penso che questa severità nel relegare i due metodi [quelli della pittura e della poesia, *ndr*] in campi opposti e incomunicabili si spieghi col fatto che ai tempi di Lessig Lumière ed Edison non gli avevano ancora fornito quel perfetto apparecchio per la ricerca estetica e per il riesame dei principi dell'arte che è il cinema (Ėjzenštejn 2004, p. 210).

Tutti gli elementi che Michaud individua contribuiscono a creare un quadro completo delle componenti fotografiche e cinematografiche che sono alla base della riflessione warburghiana che è il fondamento per la costruzione delle tavole dell'*Atlante della Memoria*, giustamente confrontate con le teorie per il montaggio cinematografico del primo Novecento. Ciò fa comprendere come Warburg utilizzasse metodi tutto sommato *borderline* per la costruzione di un sistema di indagine storico-artistica, facendo riferimento a forme artistiche della *low culture*, proprio come la pubblicità e il cinema.

L'evoluzione del cinema successivamente alla morte di Warburg (1929), come già detto, viene presa in esame da Panofsky a partire dalle stesse istanze del maestro, ma con maggiore consapevolezza delle potenzialità espresse dal mezzo filmico, data la grande fortuna dell'arte del cinetoscopio e della pellicola, e per far comprendere quanto fosse interessante agli occhi di uno storico dell'arte avvicinarsi allo studio di questo innovativo mezzo espressivo, utilizza un termine di paragone tecnico molto interessante:

L'evoluzione del cinema, dagli stentati inizi fino all'attuale apogeo, offre lo spettacolo affascinante di un nuovo mezzo artistico che diventa gradualmente conscio dei propri legittimi (ossia esclusivi) limiti e delle proprie possibilità: un percorso non dissimile dallo sviluppo del mosaico, che nacque con il trasferimento di pitture illusionistiche di genere in un materiale più durevole e culminò nel soprannaturalismo ieratico di Ravenna; o dallo sviluppo dell'incisione su metallo, che nacque come pratico ed economico sostituto delle miniature dei codici e culminò nel puro stile "grafico" di Dürer (Panofsky 1947, p. 84).

Queste sono le premesse teoriche da cui partire per tessere la trama di un'arte 'cognata' del cinema (Alberti 1975, pp. 44, 48), quella del film televisivo, che in Italia, fin dalla sua origine, è strettamente legata alla tradizione letteraria e storico-artistica.

Dal cinema alla televisione: immagini storicamente controverse

È necessario, tuttavia, fare un'ulteriore e dovuta precisazione sul ruolo dell'immagine televisiva nel dibattito storiografico del Novecento.

Data la capillare diffusione del mezzo catodico, alle rappresentazioni televisive è stato attribuito un importante ruolo nella definizione della memoria collettiva e nella crescente coscienza del passato e dei momenti fondativi della civiltà produttrice dell'immagine filmica, dando luogo ad una sorta di nuovo medievalismo italiano del XX secolo (Ruskin 1849, Ruskin 1851, Matthews 2015): la storia, principale fonte di ispirazione delle sceneggiature, finisce per acquisire inconsapevolmente una importante fonte per la ricerca storica ed artistica, nonché un vero e proprio 'agente' (Gell 1998) che opera all'interno del ricordo sociale, divenendo un autentico simulacro dell'evento rappresentato. La reale problematica legata alle produzioni di carattere storico è appunto quella di proporsi come sostituto della vicenda attraverso la rappresentazione effimera dello stesso e non come mezzo di analisi del passato (Bisogno 2008, pp. 9-11), un nuovo caso di riproposizione teorico-visuale del mito di Pigmalione, così come Victor Stoichita lo ha proposto nel suo studio dedicato alla storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock (Stoichita 2006).

Presi in considerazione questi elementi, ci si può avvicinare con maggiore consapevolezza al genere dello sceneggiato televisivo, oggi definito *fiction* (ed. Grasso 2008, p. 292): questa tipologia di produzione riscuote un significativo apprezzamento ed una notevole *audience*, tanto da essere, per alcune reti, l'ago della bilancia su cui basare l'intera stagione televisiva. Con sempre maggiore frequenza i singoli spettacoli si configurano come dei tasselli di un ben più ampio mosaico argomentativo, pensato, nel suo complesso, come una serie di storie che compongono una trama indirizzata ad un unico soggetto comune³: la televisione si presenta così come uno "storico popolare", uno storico che lavora, attraverso le immagini, alla costruzione della memoria collettiva di una vicenda complessa del passato (Bisogno 2008, pp. 94-98).

Lo sceneggiato nasce in Italia nel 1954, con la trasmissione de *Il dottor Antonio*: questa tipologia di spettacolo televisivo si propone fin da subito come un prodotto dalla marcata matrice teatrale (le registrazioni venivano effettuate in teatri di posa, le sceneggiature erano suddivise in atti, le scenografie fisse), realizzato con chiari intenti

³ Secondo tale ottica si possono vedere le *fiction* tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento, unite tra loro nel macro-ciclo cinematografico dedicato alla Bibbia.

didascalici e divulgativi (ed. Grasso 2008, p. 718); la TV inizia a designarsi come un *medium* pedagogico attraverso il quale, la popolazione media, può essere educata ed elevarsi culturalmente, obiettivo che i telespettatori dovevano raggiungere completando la visione.

Le prime produzioni, che venivano anche definite *teleromanzo*, erano dei veri e propri adattamenti letterari di una storia, non necessariamente tratta da un romanzo, tesa a convertire e raccogliere le tecniche espressive e narrative preesistenti, mantenendo le caratteristiche che legano questo genere al letterario *romanzo di appendice*, ovvero una commistione tra il fotoromanzo, per la staticità delle inquadrature, e il melodramma (Bettetini et al. 2004, pp. 237-242).

Il genere dello sceneggiato progredisce: parte da trasposizioni di opere letterarie straniere e nazionali fino ad arrivare alla stesura di soggetti originali, che tuttavia mantengono i tratti colti e ricercati delle opere narrative, e giungendo tra gli anni Sessanta e Settanta all'apice del successo attraverso il filone biografico, mettendo in luce una significativa volontà di modificare il linguaggio e le tematiche affrontate.

Il primo prodotto televisivo di carattere biografico ha come protagonista proprio un artista, proprio perché le vite di questi personaggi creano nello spettatore un'*empatia* (Vischer 1873; Vischer 1922) a doppio filo⁴, sia attraverso le loro vicende personali, sia attraverso le loro opere, dato che, come ricorda il più volte citato Panofsky:

[la cinematografia offre] mezzi estremamente efficaci per suscitare emozioni e creare suspense. Il cinema ha inoltre il potere, del tutto vietato al teatro, di far rivivere esperienze psicologiche proiettandone il contenuto direttamente sullo schermo, sostituendo, per così dire, l'occhio dello spettatore alla coscienza del personaggio (Panofsky 1947, p. 74).

Si tratta di *Vita di Michelangelo*, per la regia di Silverio Blasi⁵, in onda tra il 13 e il 20 dicembre del 1964 in tre puntate. Il regista romano inaugura il fortunato filone

⁴ L'*Einführung*, ovvero la teoria dell'*empatia* che Warburg fa discendere dagli scritti di Robert e Friedrich Theodor Vischer, altro non è che «potenza creatrice di stile», quell'elemento agente che ci consente di percepire il movimento laddove non è presente, che rende dinamico lo statico: ciò che mette in moto l'immobile.

⁵ Silverio Blasi (Civitavecchia, 1921 – Roma, 1995) è stato fondatore, insieme a Mario Landi, Giorgio De Lullo e Goliarda Sapienza, del gruppo teatrale d'avanguardia T.45, poi soppresso dalla censura fascista. La sua carriera inizia con l'apprendistato come aiuto del futurista Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), padre, tra l'altro, del fotodinamismo italiano. Negli anni Cinquanta divenne prima sceneggiatore, poi regista televisivo, legando indissolubilmente il suo nome al genere dello sceneggiato e firmando oltre duecento prodotti televisivi di questa tipologia. Grande sostenitore e fautore della TV, proveniva dal teatro e decise di non lavorare mai per il cinema, perché sosteneva che «è meglio dire una cosa sola a dieci milioni di telespettatori che dieci cose a cinquantamila spettatori cinematografici» (ed. Grasso 2008, p. 86).

biografico dello sceneggiato italiano, che si presenta come un prodotto di matrice didascalica, e, al tempo stesso, di intrattenimento. È qui che hanno inizio i programmi di divulgazione scientifica italiana⁶, sebbene in una forma molto diversa da quella che oggi siamo abituati a vedere. Attualmente alla base dei noti documentari tradizionali della televisione italiana vi è un divulgatore che, attraverso un metodo comunicativo che semplifica la complessa nozione accademica, rende quest'ultima accessibile alla portata del grande pubblico. Gli sceneggiati biografici viceversa mettevano in scena un vero e proprio 'spettacolo culturale', dove lo spettatore subiva un lento avvicinamento alla tematica scientifica, umanistica o letteraria trattata dal programma attraverso una forte e completa partecipazione emotiva.

Lo sceneggiato dedicato all'artista fiorentino, essendo l'*esemplare alfa* del genere, può essere utile come termine di paragone con i prodotti della contemporaneità e con il vero e proprio caso di Caravaggio.

La struttura della messa in scena è fondamentale: tra un episodio filmico e l'altro – intervenendo all'interno dello svolgimento della narrazione attraverso un gioco di luci o di movimenti degli attori (in quel momento muti sulla scena del teatro di posa), esattamente come avviene in teatro per cambi di atto o all'apertura del sipario - vi sono degli intervalli⁷, che sarebbe più corretto denominare *cartoline*, ovvero delle piccole parentesi tematiche relative all'ambiente storico-culturale, geografico o ad una specifica opera dell'artista o ad esso connessa, commentate e descritte con l'ausilio della musica coeva; tra le scene e le cartoline vi è sempre un effetto di dissolvenza che connota il cambiamento di tono dal monologo divulgativo al dialogo scenico.

Il caso-Caravaggio negli sceneggiati RAI

Lo stesso Silverio Blasi, soddisfatto del primo esperimento riuscito con la biografia del Buonarroti, decise di replicare con lo stesso attore protagonista, Gian Maria Volonté⁸, realizzando *Caravaggio* nel 1967, in tre episodi dalla cadenza

⁶ Il primo programma di divulgazione scientifica della RAI, così come attualmente viene intesa tale tipologia di comunicazione scientifico-umanistica, è *Quark*, poi successivamente evolutosi in *Superquark* è ideato e condotto da Piero Angela (1928 – viv.) ed ha in comune con gli sceneggiati televisivi proprio la matrice comune degli scrittori e *speakers* di questi programmi, ovvero il loro provenire dal giornalismo: Giorgio Prosperi, autore dei testi della *Vita di Michelangelo*, e Andrea Barbato, uno degli sceneggiatori di *Caravaggio*, sono entrambi giornalisti della carta stampata, mentre Piero Angela fu prima conduttore di radiogiornale e di telegiornale, prima di dedicarsi ai programmi di divulgazione scientifica. Per la storia e lo sviluppo dei programmi divulgativi si rimanda alla voce *Divulgazione scientifica* presente in ed. Grasso 2008, pp. 224-225.

⁷ L'*intervallo RAI* è un prodotto di riempimento di un vuoto nel palinsesto televisivo, che constava nella messa in onda di alcune immagini fisse, generalmente raffiguranti scorci paesaggistici o monumenti italiani, accompagnate da una musica strumentale. Quelle che in questo contesto saranno denominate 'cartoline' seguono lo stesso principio di sequenza di immagini fisse accompagnate da musica strumentale, ma hanno come guida una voce narrante, che esplica didascalicamente il significato della filza figurativa trasmessa (ed. Grasso 2008, p. 387).

⁸ Milano, 1933 – Florina, 1994. Importante attore italiano dalle spiccate doti teatrali e dalla voce altisonante, spesso vestì i panni di personaggi storici, per i quali risultava particolarmente adatto. Tra

settimanale andati in onda tra il 15 e il 29 ottobre, ma in questo caso l'impresa risulta ardua e piena di impedimenti.

Il caso di Caravaggio rappresenta un caso studio interessante all'interno della storia delle produzioni televisive, proprio perché l'intensità e la drammaticità degli eventi che caratterizzano l'avvincente vicenda biografica del pittore, descritte a partire dalle antiche fonti letterarie e rimarcate dalla storiografia e dalla critica artistica tra XIX e XX secolo, ben si prestano alla serialità tipica degli sceneggiati televisivi e, conseguentemente, alle sue tecniche narrative, creando un rapporto empatico con gli spettatori, tale da poter avvicinare il pubblico di massa all'approfondimento dei materiali storico-artistici.

Tornando al prodotto del 1967, per gli sceneggiatori, il giornalista e scrittore Andrea Barbato e lo sceneggiatore e scenografo Ivo Perilli, e per la responsabile della documentazione storica, Franca Caprino, si rende necessario denunciare fin da subito le difficoltà incontrate nella ricostruzione della biografia dell'artista, che in questi anni risultava ancora molto confusa e dai contorni poco nitidi. Infatti, proprio all'inizio della prima puntata, prima della sigla che ci mostra Michelangelo Merisi sulla spiaggia di Porto Ercole oramai vicino alla morte, appare uno *speaker* posto come se dovesse leggere il telegiornale con alle spalle un drappo e il ritratto del pittore presente nel *Martirio di San Matteo*: lo pseudo giornalista, interpretato dall'attore Riccardo Cucciolla, esplicita gli intenti del film-documentario, ammettendo che le difficoltà riscontrate dalla critica nella ricostruzione della vicenda biografica di Michelangelo Merisi, data la mancanza di documenti, sono state colmate all'interno della stesura della trama con delle ricostruzioni ideate a partire da «gli umori del suo tempo», ovvero mettendo insieme le varie ipotesi offerte dalle biografie e dalle opere letterarie coeve, definite tuttavia troppo di parte rispetto alla volontà di portare in luce oggettivamente e senza alcun filtro «la vita e il tempo di uno dei più grandi pittori italiani». Viene evidenziata, inoltre, l'impossibilità in quel momento come nel futuro di poter ricostruire la complessa vicenda biografica del pittore milanese, date le carenze documentarie e le voci contrastanti delle fonti. Questa constatazione, che ha oramai oltrepassato il mezzo secolo, è ancora completamente condivisibile.

Il caso di Caravaggio, senza dubbio più complesso, offre tuttavia una situazione interessante per chi ha il compito di scrivere la sceneggiatura, dato che può inventare, sebbene verosimilmente, gli anelli mancanti della storia.

Dopo la dichiarazione di intenti iniziale si apre una vera e propria finestra sulla Roma di fine Cinquecento con una *cartolina*, a partire dalla storia del più importante cantiere che funge da ponte tra XVI e XVII secolo: la Fabbrica di San Pietro.

essi ricordiamo in particolare, oltre ai già citati Michelangelo e Caravaggio, Giordano Bruno, nell'omonimo film di Giuliano Montaldo del 1973, e il conte Mosca ne *La Certosa di Parma*, miniserie diretta da Mauro Bolognini del 1982 tratta dal romanzo di Stendhal.

Seguiranno, lungo l'intero svolgimento della trama, altri intervalli didascalici di questa tipologia, generalmente volti alla lettura dei dipinti caravaggeschi più significativi, sebbene uno di questi interventi-cartolina, molto complesso e assai dettagliato, si rivela un piccolo gioiello di divulgazione scientifica relativo ad un concetto storico-artistico di difficile definizione perché in piena fase di dibattito critico, all'interno del quale tra l'altro non viene mai menzionato con il suo nome: si tratta della magmatica caratterizzazione del termine Manierismo (alcuni esempi teorici cronologicamente vicini alla realizzazione del prodotto televisivo possono essere rintracciati in: Briganti 1961; Accademia Nazionale dei Lincei 1962; 'Maniera as an aesthetic ideal' [ed. Meiss 1963, pp. 200-221]; Hauser 1965). La scena successiva, in cui Caravaggio entra a far parte della bottega del Cavalier d'Arpino, è l'esemplare materializzazione scenica della teoria esposta poco prima: all'interno dello studio del pittore, gli allievi stanno collaborando con il maestro a delle opere che, sebbene ingigantite fisicamente rispetto agli originali, forse per rimarcare scenicamente l'imponente importanza della pittura della Maniera rispetto ai modi caravaggeschi, potevano effettivamente trovarsi all'interno dello studio del Cesari nel momento in cui Merisi vi lavorò. Si tratta del *Perseo che libera Andromeda*, della *Presa di Cristo* e del *Ratto di Europa* (Röttgen 2002).

Tornando alla narrazione filmica, alla chiusura della prima *cartolina*, che introduce il contesto storico-geografico della prima e più importante fase di formazione per l'artista milanese, lo spettatore viene sbalzato all'interno di un cantiere pieno di impalcature, dove vari operai sono intenti alle loro attività, e tra di loro vi è il Caravaggio: la costruzione architettonica della scena e gli abiti dei personaggi ricordano la struttura prospettica del già citato *Martirio di San Matteo* ed è il primo, sebbene non completo e idealmente teorico, tentativo di *tableau vivant* presente all'interno della narrazione.

L'inserimento dei *tableaux vivants* all'interno dei prodotti cinematografici ha una lunga tradizione che parte da Ėjzenštejn e passa attraverso gli anni Sessanta del secolo scorso grazie all'importante apporto di Pier Paolo Pasolini (Barthes 2001, Patenburg 2015, pp. 73-134, Gualdoni 2017): risalgono al 1963 le riproduzioni delle *Deposizioni* dei manieristi fiorentini Pontormo e Rosso Fiorentino ne *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (Cropper 2014), e al 1964 le impressioni fisiognomiche legate a El Greco e Rouault ne *Il Vangelo secondo Matteo*, che connotano il Cristo pasoliniano come una figura dai tratti violenti, ma artisticamente evocativi (Pasolini 2001, Vittorelli 2007). I più riusciti della narrazione caravaggesca sono, senza dubbio, la riproduzione de *I bari*, della *Buona ventura* oggi al Louvre e della *Maddalena penitente* alla Galleria Doria Pamphilij di Roma, sebbene vi sia anche l'incompleto, quanto dettagliato, particolare della prostituta annegata ispiratrice della figura di Maria

nella *Morte della Vergine*. Il felice esito di queste riproduzioni viventi delle opere del Merisi è dato proprio dalla grande somiglianza dei personaggi scelti e dalla grande attenzione alla riproduzione esatta dei costumi⁹, tutte caratteristiche che inseriscono questa produzione RAI all'interno del dibattito cinematografico in corso in quegli anni.

Per citare un esempio, che sarà utile anche in seguito, è possibile riscontrare un'evidente influenza pasoliniana nei marcati tratti neorealistici (Verdone 1977) che connotano i personaggi e, soprattutto, il protagonista: in più di un'occasione, nel corso dei monologhi nei quali Caravaggio comunica la sua interiorità al pubblico, dichiara di "provenire dal basso"¹⁰, un basso che ha al contempo il significato di popolano, sporco e di scontento, rabbioso, connotando Michelangelo Merisi come un "ragazzo di vita" del XVII secolo, che entra ed esce di prigioniero, in preda ai suoi malumori e alla rabbia che lo accompagna durante quella scalata sociale che lo condurrà all'investitura come Cavaliere dell'Ordine di Malta, quando si trova in cerca di rifugio in seguito al più efferato dei crimini che ha commesso: l'omicidio di Ranuccio Tomassoni.

Contribuisce a rendere ancor più realistico e storicamente attendibile il prodotto, la lettura, da parte della voce narrante, di documenti e brani biografici: in seguito alla scena dell'uccisione del giovane ternano, un cambio di scena porta lo spettatore in un vicolo di Roma dove su un muro è affisso l'*Avviso* che espone il fatto dell'uccisione e promulga la taglia sulla testa del pittore, documento presente negli archivi e pubblicato negli anni Venti (Orbaan 1920, p. 73), mentre, quando si assiste alla scena della morte di Caravaggio, viene letto uno degli ultimi brani della vita del pittore scritta da Giovanni Baglione, dove vengono espressi commiserazione e malignità nei confronti del Merisi (Baglione 1642, pp. 138-139).

Non solo le citazioni documentarie, ma anche l'inserimento di importanti fatti di cronaca storica dell'epoca, rendono ancor più verosimile e avventurosa la vita di Caravaggio: in questo prodotto risalta la conoscenza, personale e letteraria, di Giordano Bruno, il quale, durante il soggiorno del Merisi a Roma, veniva arso al rogo per la sua attività di eretico.

⁹ Il costumista Veniero Colasanti (1910-1996), oltre ad aver partecipato alla realizzazione di *Vita di Michelangelo*, aveva creato anche gli abiti per il film *Caravaggio, il pittore maledetto* del 1941 per la regia di Goffredo Alessandrini.

Gli abiti della produzione cinematografica degli anni Quaranta dimostravano il grande sfarzo degli appartenenti alla corte papale di inizio Seicento, mentre la realizzazione televisiva di Silverio Blasi costa di costumi cronologicamente congruenti, ma dalla matrice più umile e popolana.

¹⁰ La provenienza dal basso, quindi dalle frange più deboli e malfamate della popolazione romana dell'epoca, quella che Caravaggio ritrae nei suoi volti da osteria, sono alla base della sua immediata fortuna tra i pittori coevi, in particolare quelli provenienti dal nord Europa. Tale tendenza è stata recentemente analizzata e riportata all'evidenza degli studiosi con la mostra *I bassifondi del barocco. La Roma dei vizi, della miseria e degli eccessi*, svoltasi a Roma e Parigi tra 2014 e 2015. Interessanti gli studi di Storia sociale dell'arte presenti nel catalogo, che hanno consentito una ricostruzione sistematica e significativa del contesto socioculturale entro cui questi pittori si muovevano e trovavano i loro modelli (ed. Cappelletti, Lemoine 2014).

Passando attraverso le più documentaristiche *La vita di Leonardo da Vinci*, per la regia di Renato Castellani, messa in onda tra il 24 ottobre e il 21 novembre 1971¹¹, e la *Primavera di Michelangelo*, produzione internazionale diretta da Jerry London e andata in onda tra il 4 e il 18 novembre del 1990¹², si giunge ad un secondo prodotto televisivo su Caravaggio, andato in onda il 17 e 18 febbraio 2008 per la regia di Angelo Longoni e con la direzione della fotografia di Vittorio Storaro. La consulenza scientifica è affidata agli storici dell'arte Maurizio Marini e Claudio Strinati.

In questo caso l'artista viene preso in considerazione particolarmente per i suoi lati oscuri, la criminalità, l'omosessualità, i tratti scabrosi, violenti e tormentati dei personaggi ai quali la sua pittura si ispirava, ovvero quei bassifondi di Roma che, riprodotti e sacralizzati nelle sue tele, creavano al tempo stesso stupore e sconcerto.

La biografia del pittore viene proposta integralmente, fin dall'infanzia, ma gli accenti vengono posti non tanto sulle opere quanto sugli eventi delittuosi e sanguinosi di cui fu protagonista o partecipe: se nello sceneggiato del 1967 l'ospedale della Consolazione veniva presentato come una distesa improbabile di letti su cui giacevano malati di vario tipo, nella fiction il Caravaggio-Alessio Boni si trova ad assistere a suture di ferite a vivo che vengono messe in evidenza sul teleschermo come principali agenti della vicenda. Anche la scelta dell'episodio di cronaca storica da inserire all'interno della narrazione filmica vira dal più intellettuale e censurato rogo bruniano alla terribile esecuzione di Beatrice Cenci, anch'essa conosciuta dal Merisi in un momento precedente il processo. In entrambi i casi non abbiamo documenti che attestino l'effettiva conoscenza personale da parte del pittore di questi due personaggi della Roma secentesca, sebbene è del tutto plausibile ammettere che fosse al corrente di tali episodi o, addirittura, che fosse stato uno dei tanti spettatori presenti in piazza alle giustizie inflitte (Burke 2001).

Altri due aspetti rendono ancor più spettacolare e rocambolesca la produzione del 2008: l'utilizzo degli effetti speciali, evidente fin dall'inizio, dove viene simulato il rientro di Caravaggio a Porto Ercole all'interno di una feluca nel mare in tempesta riprodotta attraverso le nuove tecnologie di ricostruzione multimediale, e il sapiente utilizzo del fattore luce-ombra orchestrato da Vittorio Storaro, che sottolinea le parti oscure della personalità tenebrosa di Michelangelo Merisi attraverso un intelligente

¹¹ Lo sceneggiato, per il quale ricopriva il ruolo di protagonista l'attore francese Philippe Leroy, venne realizzato a colori, nonostante la RAI introdusse tale tecnica solo sei anni dopo, nel 1977. La produzione, tra gli altri, fu sostenuta anche dall'Istituto LUCE (acronimo per L'Unione Cinematografica Educativa), società nata durante il Ventennio fascista, nel 1924, allo scopo di sviluppare ed avanzare l'educazione della popolazione analfabeta e tutt'oggi esistente, sebbene in diversa veste ma mantenendo gli stessi intenti, sotto il nome di Istituto Luce – Cinecittà.

¹² Il film televisivo è tratto dal romanzo di Vincenzo Labella dal titolo *Una stagione di giganti. Michelangelo, Leonardo, Raffaello*. Il prodotto, inizialmente destinato al pubblico americano con il titolo *A Season of Giants*, analizza la biografia di Michelangelo attraverso gli eventi del suo tempo, mostrando una forte consapevolezza della dimensione storica ancor più che artistica.

studio dei chiaroscuri presenti nei dipinti e riportati nelle scene dove Caravaggio dipinge con il modello vivo davanti agli occhi, comprensivo di impressioni luminose.

La “caratterologia romanzesca” di Caravaggio: la riflessione filmica di Pier Paolo Pasolini

È dalla luce di Caravaggio che, qualche anno prima, viene colpito un intellettuale che, con la sua composita e complessa formazione, fu artista, letterato e regista al tempo stesso: si tratta di Pier Paolo Pasolini¹³.

La lettura delle riflessioni su Caravaggio dell'intellettuale bolognese rappresentano un'interessante testimonianza di come l'arte cinematografica e televisiva abbia ragionato sulle innovazioni pittoriche apportate dal maestro lombardo, adeguandole ai propri mezzi, instaurando un significativo dialogo con la critica artistica che negli stessi anni stava rivalutando l'opera del Merisi, a partire dall'importante figura dello storico dell'arte Roberto Longhi, che nel 1951 consegnò al pubblico la prima immagine espositiva dell'artista (Longhi 1951).

Tornando all'indimenticato autore di *Ragazzi di vita* studiò Storia dell'arte sotto la guida di Roberto Longhi e, attraverso la lente dei suoi studi, scrisse nel 1974 *La luce di Caravaggio*, un saggio breve ma denso di osservazioni notevoli per l'approccio cinematografico con cui Pasolini osserva le opere del pittore lombardo, criterio di lettura ravvisabile soprattutto dall'utilizzo della terminologia impiegata nella descrizione del *modus operandi* del pittore lombardo (Pasolini 1999). Riconosce al Merisi la sua essenza di realista ed ideatore di tre invenzioni: il *modo profilmico* di porre i propri modelli per realizzare le sue composizioni¹⁴, una *nuova luce*, che muta il lume universale e platonico del Rinascimento in una luce quotidiana e drammatica, e quella che Pasolini definisce la *terza invenzione* del Caravaggio, a suo dire la migliore, ovvero il *diaframma luminoso*, consistente nello spazio che divide l'autore e gli spettatori dai soggetti dei quadri, dove l'intellettuale friulano trova la trasposizione degli oggetti dipinti che, rispetto alla vita e al realismo che li caratterizza prima di essere ritratti, si trovano in un universo separato e morto. Queste figure sono quelle che Michelangelo Merisi dipinge attraverso l'ausilio dello specchio, le longhiane immagini riflesse ma appartenenti alla realtà, immerse nel sole e nell'ombra quotidiane che, per un eccesso di verità, appaiono morte: il diaframma luminoso fa riflettere le figure in uno specchio cosmico, ma mantengono una “caratterologia mortuaria” fissata sui volti dei

¹³ L'essenza fotografica delle opere di Caravaggio è stata messa in luce, in tempi recenti, da alcuni storici dell'arte che si sono occupati di cogliere i momenti in cui viene bloccata la narrazione per essere messa in figura: si ricordano, in tal senso, i più recenti contributi di Fried 2010 e Careri 2017.

¹⁴ Il termine venne coniato nel 1951 da Étienne Souriau (Souriau 1951) ed acquisì una notevole importanza nella realizzazione dei documentari (Bernardi 2004).

personaggi nella “grandiosa macchina cristallizzata” della composizione pittorica. Caravaggio sceglie di far «accadere immobili gli avvenimenti».

Il realismo caravaggesco, nonostante la prospettiva storica schiacciata, viene letto nel Novecento come un esperimento perfettamente riuscito, perché superato da altre e più innovative forme di realismo nei secoli successivi, anche grazie a quel caos luminoso, “invenzione stupendamente drammatica”, che suscita verso le opere caravaggesche ammirazione e distacco al tempo stesso.

Al termine del testo, Pasolini tratteggia l'immagine del *Bacchino malato*, la cui narrazione risulta molto evocativa, anche per chi non ricorda alla perfezione la cromia o l'espressività dell'opera:

Non solo il Bacchino è malato ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte (Pasolini 1999, p. 2674).

Conclusione: un esperimento radiofonico dimenticato

Michelangelo Merisi è sperimentatore artistico, ma anche oggetto di sperimentazioni sull'arte: risale infatti al 1979 la trasmissione radiofonica della RAI *Dal silenzio dei segni*, per la regia di Michele Mirabella. Questa trasmissione, assolutamente pionieristica nel dare voce ad un'immagine assente, che si configura come il rovescio del tema albertiano della pittura come attività umana che fa gli «assenti essere presenti» (Alberti 1975, II, 25, p. 44), è stata completamente dimenticata, ma della quale alcune nuove trasmissioni, prima tra tutte *Museo Nazionale*, tuttora in onda su RadioTre, cercano di rinvigorire lo spirito entro cui era stato pensato il format degli anni Settanta¹⁵. La trasmissione si poneva la sfida di dare letteralmente voce alle opere d'arte senza farle vedere, fatto assolutamente singolare e, proprio per questo particolare compito, venne prescelta, tra le altre, un'opera di Caravaggio¹⁶: la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera. Gli autori del programma radiofonico, Domenico Matteucci e Fabrizio Trionfera, decisero di realizzare un'esplorazione sonora dei dipinti, non solo attraverso le parole che descrivono l'immagine, ma anche attraverso la riproduzione di musiche, rumori e dialoghi che

¹⁵ Per maggiori notizie sulla trasmissione, è possibile visitare il portale dedicato <<http://www.museoradio3.rai.it/>> [26 August 2018] e, se si vuole fare un confronto relativamente all'opera caravaggesca, è consigliato l'ascolto della puntata dedicata alla *Flagellazione* del Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, dove il dipinto viene 'raccontato' da Nicola Spinosa <<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-5c86cd9f-baa9-4e72-b411-b4dc59bb896a.html>> [26 August 2018].

¹⁶ Notizie relative all'idea di far 'recitare' le opere d'arte attraverso il programma *Del silenzio dei segni* sono rintracciabili in Squillero 1979. La trasmissione è ascoltabile sul sito delle Teche Rai <<http://www.teche.rai.it/2015/07/la-cena-in-emmaus-di-caravaggio/>> [26 August 2018].

possono aiutare a ricostruire il contesto in cui l'opera è stata realizzata. La *Cena* braidense è accompagnata da una conversazione, ambientata in una taverna dei feudi Colonna durante la fuga del Caravaggio verso sud, dove il pittore irrompe denunciando la propria identità attraverso la prima parte dell'epitaffio di un dipinto presso il Szépmuvészeti Museum di Budapest e presentato come del Merisi da Lionello Venturi (Venturi 1910), oggi attribuito con certezza al ferrarese Costanzo Catanio, che recita «Da Caravaggio io son pittor meschino/ che il mio ritratto per un par di polli/ quel lo vedete feci al Sansovino» (Marangoni 1922; ed. Negro, Pirondini & Roio 2004, pp. 64 – 65, 159, 161).

Quel che emerge da questo *excursus* all'interno delle produzioni televisive e radiofoniche nazionali italiane legate alla Storia dell'arte, in particolare alla figura di Caravaggio che tanto ha fatto discutere i critici, sono particolarmente gli aspetti comunicativi delle teorie storico-artistiche. È impossibile non riscontrare la forte influenza longhiana all'interno della stesura delle sceneggiature, improntate alla ricostruzione della biografia del pittore attraverso le pubblicazioni che, nella prima metà del secolo scorso, furono poste alla pubblica attenzione, iniziando a delineare i tratti piuttosto romanzeschi dell'esistenza del Merisi, pittore criminale e artista maledetto¹⁷ (Patrizi 1913; Scanu 2018, pp. 43-97).

La caratteriologia romanzesca, data anche l'incertezza di alcuni dati biografici che lasciano agli sceneggiatori maggiore libertà di scrittura, e la portata dell'innovazione pittorica che ebbe l'opera caravaggesca hanno attratto l'arte cinematografica e in particolare televisiva, proprio come intendeva Panofsky, per la forte esperienza psicologica attesa dallo spettatore nel corso della narrazione,

¹⁷ La visione romantica del Merisi come *pittore maledetto*, uomo dalla personalità criminale ben rintracciabile nelle sue opere già ad una prima visione, iniziò a muovere i suoi primi passi proprio dalle biografie secentesche, dove le notizie sul suo conto vengono quasi prima dei suoi quadri: su tutti è il suo detrattore e collega Giovanni Baglione a riportare nella sua biografia le vicende giudiziarie in cui Caravaggio incorse. Per le ricostruzioni documentarie a riguardo si veda, con bibliografia precedente Lo Sardo, Di Sivo & Verdi 2011.

Quindi, se si vogliono comprendere il più verosimilmente possibile la vita e l'attività di Michelangelo Merisi, ci si dovrà rivolgere alle fonti, quelle biografiche (pur sempre da leggere in connessione con la produzione e mai meramente come trascrizione delle vicende cronachistiche in cui fu coinvolto il pittore) e quelle documentarie, testuali ma, soprattutto, figurative. Proprio lo scarso interesse nei confronti delle fonti in quanto testimonianze della sua attività artistica e non, o non solo, della sua personalità alterata e criminale, caratteristiche queste che lo rendevano più appetibile alla produzione letteraria, infoltirono le tenebre sulle sue opere.

La vera e propria definizione della personalità criminale di Caravaggio all'interno della letteratura ebbe inizio con gli studi di Mariano Luigi Patrizi (Recanati, 1866 – Bologna, 1935): laureato in Medicina nel 1890 a Roma, divenne, subito dopo, assistente del laboratorio di Fisiologia di Angelo Mosso a Torino; il Patrizi lavorò sui rapporti tra attività celebrale e lavoro muscolare, insegnando in diversi atenei tra cui Ferrara, Sassari e Modena, per poi prendere il posto di Cesare Lombroso a Torino. Interessante è la sua attività di promozione dell'antropologia criminale e della medicina legale.

elementi poco funzionali, ad esempio, alla realizzazione di un'opera teatrale (sul pittore milanese, infatti, ve ne sono esigue attestazioni¹⁸).

La vita che irrompe nelle opere del Merisi, cristallizzata nella figuratività pittorica, porta i contemporanei a riprodurre i dipinti caravaggeschi, mettendoli in scena attraverso un sapiente studio della luce e delle somiglianze dei personaggi rappresentati; ma, quelle raffigurazioni animate, di nuovo raggelate per eguagliare il quadro, divengono uno strumento di ricerca empatica, una bussola emozionale che orienta lo spettatore attraverso la burrascosa ed appassionante vita di Michelangelo Merisi e che ha come meta la conoscenza della straordinaria innovazione figurativa del pittore Caravaggio.

L'autrice

Lara Scanu si è laureata con lode nel 2014 in Studi Storico – Artistici e laureata magistrale con lode nel 2016 in Storia dell'Arte, conseguendo i relativi percorsi d'eccellenza. È attualmente dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara. Ha curato tre eventi culturali, in collaborazione con il Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano nel 2015 e con la Galleria Nazionale d'Arte Antica – Palazzo Barberini nel 2016 e nel 2017. Dal dicembre 2016 è cultore della materia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara (Cattedra di Storia dell'Arte Moderna e Storia dell'Arte dei Paesi Europei). Ha pubblicato, nel 2018, il libro *La storia per le immagini. Caravaggio e la critica europea del Novecento: percorsi per un'iconografia storica*, che espone parte degli studi della tesi magistrale.

e-mail: lara.scanu@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Accademia Nazionale dei Lincei 1962, *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

Alberti, LB 1975, *De Pictura (1435)*, ed. C. Grayson, Laterza, Bari.

Baglione, G 1642, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma.

Barthes, R 2001, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino.

Bernardi, S 2004, 'Profilmico', *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

Bettetini, G, Braga, P, Fumagalli, A (eds.), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano.

Bisogno, A 2008, *La storia in Tv. Immagine e memoria collettiva*, Carocci, Roma.

¹⁸ Si ha testimonianza, nell'Ottocento, di un dramma di Desnoyers e Abboise, in scena all'Ambigu Comique nel 1834 dal titolo *Caravage*, di un romanzo di un anonimo del 1842, edito da Pirola a Milano, e del dramma in cinque atti, pubblicato a Napoli nel 1848 *Michelangelo da Caravaggio*, del pittore Luigi Marta. Caravaggio diviene così l'*Idealtypus* dell'artista maledetto.

- Briganti, G 1961, *La Maniera italiana*, Editori Riuniti, Roma.
- Burke, P 2001, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma.
- Cappelletti, F, Lemoine, A (eds.), *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Villa Medici, Roma, 7 Ottobre 2014 - 18 Gennaio 2015), Officina Libraria, Milano.
- Careri, G 2017, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca Book, Milano.
- Costa, A 1991, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino.
- Cropper, E 2014, 'Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità', *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 8 Marzo – 20 luglio 2014), eds. C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze, pp. 343-354.
- Ėjzenštejn, SM 2004, *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Marsilio, Venezia.
- Freedberg, D 1989, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago and London, 1989 (tr. it. 1993; ed. cons.: Einaudi, Torino 2009).
- Fried, M 2010, *The moment of Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton.
- Gell, A 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford.
- Grasso, A (ed.) 2008, *Televisione*, Garzanti, Milano.
- Gualdoni, F 2017, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Joan&Levi, Monza.
- Hauser, A 1965, *Il Manierismo: la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- Holly, MA 1991, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- Longhi, R 1951, *Caravaggio. Michelangelo Merisi 1573 – 1610*, Martello, Milano, 1951.
- Longhi, R 1968, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- Lo Sardo, E, Di Sivo, M & Verdi, O (eds.) 2011, *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra presso l'Archivio di Stato di Roma – S. Ivo alla Sapienza (Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), De Luca Editori d'arte, Roma.
- Marangoni, M 1922, *Il Caravaggio*, Battistelli, Firenze.
- Matthews, D 2015, *Medievalism: A Critical History*, D.S.Brewer, Cambridge.
- Michaud, PA 2004a, 'Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte', *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, eds. C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 433 – 452.
- Michaud, PA 2004b, *Aby Warburg and the image in motion*, Zone Books, New York, 2004.
- Negro, E, Pirondini, M & Roio, N (eds.) 2004, *La scuola del Guercino*, Artioli, Modena.
- Orbaan, JAF 1920, *Documenti sul Barocco in Roma*, Società Romana di Storia Patria, Roma.
- Panofsky, E 1947, 'Stile e tecnica del cinema' (1947), *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls – Royce*, Abscondita, Milano.
- Pasolini, PP 1999, 'La luce di Caravaggio', *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, eds. W. Siti, S. De Lande, II, Mondadori, Milano, pp. 2672-2674.

- Patenburg, V 2015, *Farocki/Godard: film as theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Patrizi, ML 1913, *Un pittore criminale: il Caravaggio: ricostruzione psicologica e la nova critica d'arte*, Stabilimento Tipografico R. Simboli, Recanati.
- Röttgen, H 2002, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Bozzi, Roma.
- Ruskin, J 1849, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder & Co., London.
- Ruskin, J 1851, *The Stones of Venice*, Smith, Elder & Co., London.
- Scanu, L 2018, *La storia per le immagini. Caravaggio e la critica europea del Novecento: percorsi per un'iconografia storica*, Libreriauniversitaria.it, Limena (PD).
- Schama, S 2007, *Il potere della storia dell'arte. Le opere e gli artisti che hanno cambiato la storia*, Mondadori, Milano.
- Shearman, J 1963, 'Maniera as an aesthetic ideal', *The Renaissance and Mannerism*, ed. M. Meiss, Princeton University Press, Princeton.
- Souriau, E 1951, 'La structure de l'univers filmique et vocabulaire de la filmologie', *Revue internationale de filmologie*, 7-8, pp. 231-40.
- Squillero, P 1979, 'Viaggio sonoro nella pittura', *Radiocorriere*, IV, dicembre.
- Stoichita, V 2006, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano.
- Venturi, L 1910, 'Studii su Michelangelo da Caravaggio', *L'arte*, 13, pp. 190 – 201, 268 – 284.
- Verdone, M 1977, *Il Cinema Neorealista, da Rossellini a Pasolini*, Celebes Editore, Trapani.
- Vischer, R 1873, *Ueber das optische Formgefühl; ein Beitrag zur Aesthetik*, H. Credner, Leipzig.
- Vischer, FT 1922, 'Das Symbol', *Kritische Gänge*, ed. R. Vischer, IV, Meyer & Jessen Verlag, München.
- Vittorelli, P 2007, 'Il vangelo secondo Matteo. Pasolini e il sacro: «Crist al mi clama / ma senza lui»', *Philomusica online. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*, VI, 3. Available from: <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT09/82>> [26 August 2018].
- Warburg, A 2002, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, ed. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino.
- Warburg, A 2008, 'Mnemosyne. L'Atlante delle immagini. Introduzione', *Opere II*, ed. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 817 – 828.



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 idiomantica 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 Alvisio 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 Zanoli, 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 produrne 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 dedicati 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 Zanolì, 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 dilettava 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 composita, 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 Miletto*. 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), *Fabbri: 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 avveza 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-scozzatore, 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 apposta 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.



Chiara Tonelli

Un canale YouTube per narrare i progetti temporanei: l'esempio della Collezione Maramotti



Abstract

Collezione Maramotti è una collezione privata di arte contemporanea che ha sede a Reggio Emilia, nell'edificio che sino al 2003 è stata la prima fabbrica di di Max Mara. La collezione permanente consta di più di duecento opere appartenenti agli anni '50 fino agli anni 2010. Al piano terra la Collezione tre o quattro volte all'anno organizza mostre temporanee di artisti italiani e internazionali emergenti o *middle career*. All'interno delle attività dell'istituzione il documentario d'arte assume la forma di video caricato sulla piattaforma YouTube e poi liberamente fruibile da tutti gli utenti della rete. Si tratta di filmati che durano dai 7 ai 40 minuti connessi ai progetti temporanei. Al centro di queste narrazioni c'è sempre l'artista, che presenta il lavoro esposto alla Collezione, molto spesso di natura *site specific*. Il contributo proposto vuole valutare l'effettiva positività di trasmissione online dei contenuti, che intendono donare una completa comprensione del progetto e della poetica dell'artista. I materiali su cui si basa la ricerca sono i video di tutti i progetti della Collezione Maramotti, relative visualizzazioni, cataloghi delle mostre e materiali stampa.

Collezione Maramotti is a private contemporary art collection in Reggio Emilia, the building which holds the collection was the first Max Mara headquarter until 2003. The permanent collection is composed by more than 200 artworks from the late '50s until '10s. On the ground floor the Collection organizes temporary projects by Italian and international artists, all emergent or middle career, three or four times a year. Among the museum's activities the art documentary takes the shape of a video freely accessible on YouTube platform by every internet user. They are all films, which last from 7 to 40 minutes each, dedicated to the temporary projects. The artist is always the protagonist, who presents the artworks on view, the exhibition is very often site specific. This contribution is intended to give positive value to the transmission of the online contents, wanting to make the audience completely aware of the exhibition and the artist's poetic. The materials - on which the paper is based on - are the YouTube videos with their displays, exhibition catalogues and press materials.



La storia della Collezione

La Collezione Maramotti è una collezione privata di arte contemporanea che ha sede a Reggio Emilia in un edificio del 1957, progettato dagli architetti reggiani Antonio Pastorini e Eugenio Salvarani per essere la prima fabbrica di Max Mara. Nel 2003 tutta la produzione e gli uffici vengono trasferiti in una sede più ampia, l'odierno campus Max Mara, nello stesso momento il fondatore del brand Achille Maramotti, anche grande collezionista, identifica la fabbrica come luogo ideale per esporre al pubblico la

sua collezione d'arte contemporanea. Per realizzare la conversione viene chiamato l'architetto inglese Andrew Hapgood, al quale viene dato l'importante compito di mutare lo spazio industriale in museale. I nuovi spazi della sede sono molto rispettosi del passato dello stabile, alcuni elementi caratterizzanti dell'edificio di via Fratelli Cervi 66 non vengono alterati, ad esempio il pavimento della collezione permanente, ancora macchiato dall'olio delle macchine, è rimasto tale o la posizione delle grandi vetrate, segni di archeologia industriale che tengono in vita la storia della sede. La Collezione ha aperto al pubblico nel 2007 presentando la propria collezione permanente, tutt'ora esposta quasi inalterata nell'allestimento dall'apertura. Le opere, organizzate su due piani, rappresentano le principali tendenze artistiche italiane ed internazionali dalla fine degli anni Cinquanta fino al presente. La collezione espone testimonianze di un percorso di scoperta e ricerca personale del collezionista, perpetuato oggi dai discendenti. Le gallerie del primo piano espongono opere di arte italiana ed europea della fine degli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Il secondo piano, invece, presenta la ricerca artistica di autori americani dagli anni Ottanta ai Duemila. Le ultime dieci sale del percorso permanente sono state recentemente riallestite con una selezione di dieci progetti temporanei, esposti dal 2008 al 2017, per mostrare il work in progress dell'istituzione, la cui forte direzione è quella di rimanere sul presente della scena artistica¹.

I nuovi progetti e le attività del Museo

Al piano terra, invece, la Collezione Maramotti tre o quattro volte all'anno organizza delle mostre temporanee che espongono al pubblico le nuove linee di ricerca dell'arte contemporanea attraverso il lavoro di artisti italiani e internazionali emergenti o *middle career*.

Le mostre vengono concepite di volta in volta con modalità differenti, possono essere esposte al pubblico opere già acquisite dalla proprietà e mai esposte prima; un artista può essere invitato a produrre un progetto nuovo e studiato appositamente per la Collezione; con cadenza biennale viene organizzata l'esposizione dell'artista vincitrice del Max Mara Art Prize for Women, prestigioso premio biennale, istituito nel 2005, dedicato ad artiste residenti nel Regno Unito e in collaborazione con Whitechapel Gallery di Londra; la mostra può essere *open storage*, ovvero seguendo un tema vengono selezionate opere dai magazzini che non trovano espressione negli spazi della permanente, l'ultima è stata *Industriale Immaginario* nel 2015. Il tema era l'industria e sono state selezionate opere costruite con materiali industriali oppure che

¹ Non esiste un catalogo della Collezione per scelta della proprietà che offrendo una visita guidata gratuita desidera che sia lo spettatore ad interpretare ciò che vede, creando una lettura personale della collezione. Le informazioni sulla storia del museo e sulle sue opere sono rintracciabili in parte sul sito ufficiale dell'istituzione.

avevano l'industria e il suo rapporto con l'uomo come messaggio (Collezione Maramotti, Industriale Immaginario, 2015). Uno dei focus, che dall'avventura collezionistica di Achille Maramotti è stato mantenuto, è la pittura, della quale si cerca di seguire l'evoluzione e le strategie compositive contemporanee, dalla figurazione all'astrazione e i labili confini che spesso avvicinano questi due campi.

Accanto alle attività espositive la biblioteca e l'archivio svolgono un ruolo di primaria importanza, di ricerca e conservazione di pubblicazioni specialistiche, cataloghi, riviste, cataloghi d'asta, manuali e preziosi libri d'artista, inerenti soprattutto gli autori della Collezione, dei quali si continua a seguire la pratica tramite le ultime pubblicazioni. Naturalmente attività primaria sono le visite alla collezione permanente, sempre accompagnate in un tour di due ore circa e su prenotazione.

Il documentario d'arte firmato Maramotti

All'interno delle plurime mansioni dell'istituzione c'è anche quella di documentare i progetti temporanei sotto più aspetti. Il documentario d'arte assume la forma di un video conservato in archivio e consultabile su richiesta oppure di video caricato online sulla piattaforma YouTube, liberamente fruibile da tutti gli utenti della rete senza bisogno d'iscrizione al canale o pagamento alcuno. I video della Collezione, che possiede un proprio canale, nascono sempre da un'occasione: un evento o una mostra temporanea, della quale si segue l'intero itinere, dall'inizio dei lavori fino al momento di celebrazione, ovvero l'inaugurazione (Collezione Maramotti, 2011).

Si tratta di filmati che durano dai 7 ai 40 minuti connessi ai progetti temporanei che in più di dieci anni di apertura al pubblico si sono succeduti. I primi video caricati sono del 2012 e riguardano i progetti dell'anno precedente, il primo è *Arte essenziale*, progetto di Federico Ferrari e mostra collettiva di Karla Black, Gianni Caravaggio, Thea Djordjadze, Ian Keer, Jason Dodge, Helen Mirra, Francesco Gennari (*Arte essenziale - artists meeting the interns from the Peggy Guggenheim Collection part 1, 2012*). Questi artisti hanno concepito, pur non facendo parte di un gruppo, una poetica affine che, al di là delle differenze di stile, di materiali e di pratiche compositive, lascia percepire l'apparizione di un'inedita e, allo stesso tempo, immemorabile attenzione alla genesi del gesto artistico, secondo una modalità radicale ed essenziale (*Arte Essenziale 2011*).

Al centro di tutte queste narrazioni c'è sempre l'artista, che in prima persona presenta il lavoro esposto alla Collezione, che molto spesso è di natura *site specific*, ovvero studiato appositamente per gli spazi del museo. Tutti loro vengono ripresi all'interno delle sale espositive o negli spazi museali, conversano con la telecamera, raccontando la mostra, l'opera, il processo di creazione e il messaggio che la mostra intende veicolare. Chi guarda e ascolta il video non si ritrova semplice spettatore ma

potrebbe essere definito "visitatore a distanza", può, infatti, attraverso le parole del protagonista e delle immagini proiettare se stesso negli ambienti. Un video di questo genere ma di breve durata è sempre proiettato nell'atrio del museo negli orari di apertura al pubblico, funge da presentazione, introduzione alla mostra oltre al comunicato stampa e al catalogo.

Tipologia dei documentari su YouTube (e non solo)

I video che raccontano un progetto espositivo sono solitamente due o più, il primo come quello sopra descritto, il secondo è la ripresa di una conversazione tra l'artista e gli *intern* della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia (Lutz & Guggisberg - meeting the interns from the Peggy Guggenheim Collection, 2018²). Prima dell'inaugurazione della mostra, infatti, un gruppo di dieci ragazzi che sta svolgendo un *internship* nell'istituzione veneziana visita in anteprima l'esposizione e poi conversa con l'artista, che racconta loro le fasi, il significato del lavoro prodotto rispondendo alle loro domande. Con la nota collezione di Venezia il museo intrattiene una collaborazione di questo tipo da anni e ad ogni *opening* l'incontro attivo tra giovani curatori e l'artista si svolge sempre, se quest'ultimo dona la sua disponibilità.

Se l'apertura della mostra è preceduta da una conversazione tra l'artista e il critico, autore del testo in catalogo o uno studioso, la cui ricerca o campo di studio è affine a quella dell'artista, anch'essa viene registrata e caricata sul canale, fornendo materiale di approfondimento critico per ricercatori e appassionati.

I materiali video che non si trovano sul canale pubblico fanno parte del materiale della biblioteca della Collezione, che conserva e cura non solo il materiale bibliografico ma anche l'archivio cartaceo e digitale, possono essere visionati su richiesta. Questi filmati riguardano principalmente le performance di danza, i concerti che precedono le inaugurazioni, alcuni filmati delle vincitrici del Max Mara Art Prize for Women in momenti della loro residenza in Italia. Sono frequenti gli studenti, i ricercatori che si avvalgono di questi strumenti, oltre che del materiale cartaceo, per redigere tesi o ricerche, il video si può così considerare anche uno strumento di servizio, non di solo fascino, ma possibilità di approfondimento, a volte anche per connessioni interdisciplinari come i concerti eseguiti per una mostra. Nell'organizzazione di quest'ultimi si idea un percorso musicale che abbia punti di contatto con la ricerca artistica esposta tramite l'aiuto dei musicisti invitati, ad esempio per il concerto studiato con Icarus Ensemble per Sally Ross, artista americana esposta in Italia per la prima volta a marzo 2018, il compositore scelto è stato David Lang, che con Ross condivide la sovrapposizione di pattern e stili differenti che convivono nella composizione

² Questo è l'ultimo dei video realizzati di questa tipologia.

musicale per l'uno, pittorica per l'altra. Inoltre entrambi vivono a New York e il tessuto cittadino, frammentario ma ricco di vivaci intromissioni culturali era sicuramente un punto comune. Altro esempio fondamentale e che inoltre mostra la versatilità del materiale è la danza. Ogni due anni in collaborazione con I Teatri di Reggio Emilia – in occasione del Festival Aperto - viene studiata una performance dal coreografo invitato per gli spazi della collezione permanente. Ad ottobre 2019 si esibirà la compagnia del coreografo greco Dimitris Papaioannou con la *site specific Sisyphus / Trans / Form*.

I fruitori del documentario d'arte

Il rapporto con il pubblico rispetto ai video della Collezione si rispecchia essenzialmente in quello di uno studioso o appassionato. Lo si evince da qualche commento su YouTube o sui social della Collezione e soprattutto dal pubblico che si reca in visita. La realtà virtuale è dunque un ottimo e alternativo modo per analizzare la relazione con i propri fruitori (Monaci 2005). L'esperienza di visita alla collezione permanente non si avvale di nessun supporto video, il primo e il secondo piano si fruiscono tramite le spiegazioni per gruppi di sale di una delle guide dell'istituzione; i progetti al piano terra sono liberamente visitabili e chi vuole può accompagnarli al video introduttivo, nominato precedentemente. L'esperienza dunque che un potenziale interessato può fare di questi documenti è duplice: in loco, previa richiesta al museo, o ovunque considerando la natura pubblica di YouTube. Così come la Collezione non comunica se stessa "gridando" il proprio nome, così anche i video si presentano come una scoperta piacevole da intraprendere. La pubblicazione dei contenuti online è davvero coerente e ben sincronizzata con l'attualità delle mostre, nient'altro travalica rispetto ai contenuti dei progetti in corso ('Presidio strategico dell'informazione', Liggeri 2015, p. 129).

I video più visualizzati

La capacità di trasmissione culturale rispecchia la varietà delle attività proposte dalla Collezione, sul canale online i video che hanno riscosso più gradimento sono, in ordine cronologico, *Re-Turn. Artistic visions of Shen Wei*, 89500 visualizzazioni, (2012); *Laure Prouvost. Farfromwords*, 3131 visualizzazioni (2013); *Beatrice Pediconi. 9/Unlimited*, 2013 visualizzazioni (2013); l'incontro tra Chantal Joffe e gli intern della Peggy Guggenheim Collection, 4910 visualizzazioni (Chantal Joffe meeting with the interns from the Peggy Guggenheim Collection 2015) e quello con Jules de Balincourt, 2307 visualizzazioni (Jules de Balincourt meeting with the interns from the Peggy Guggenheim Collection 2015); *Wayne McGregor. Random Dance. Scavenger*, 4607

visualizzazioni (2015); *Krištof Kintera. Postnaturalia work in progress*, 7755 visualizzazioni (2017).

Tutte le tipologie presentate fino ad ora sono presenti in questo compendio di gradimento, la meno recente è un estratto della coreografia presentata dal danzatore di origini cinesi Shen Wei nel 2011, ispirata al forte impatto estetico delle opere della collezione permanente (Ralenti. *A Book About Shen Wei* 2012), insieme a quello di Wayne McGregor, questo video testimonia il successo della collaborazione biennale tra l'istituzione e la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia in occasione del Festival Aperto. Con *Scavenger* del 2013 McGregor è stato ispirato dall'architettura brutalista della vecchia fabbrica e ne è partito per costituire una grammatica del corpo (Wayne McGregor. *Random Dance* 2014). A cavallo tra il 2014 e il 2015 Chantal Joffe, esposta in una collettiva con Alessandra Ariatti, e ora nel percorso permanente, aveva in mostra quattro ritratti della nipote Moll, enigmatici e sfuggenti (Diacono, Mario & Herrmann 2014). Jules de Balincourt con il progetto del 2012-2013 *Parallel Universe* ha presentato cinque dipinti, poi acquisiti e divenuti parte visibile del patrimonio della Collezione nelle sale di *Rehang*, il nuovo allestimento. Sono stati realizzati contemporaneamente nel suo studio e possono essere letti come una mappa di parti liberamente intrecciate, tesa ad esplorare e registrare le relazioni che intercorrono tra rappresentazione, astrazione e gesto pittorico (*Parallel Universe* 2012). Beatrice Pediconi con *9'/Unlimited* ha presentato una serie di polaroid e una video installazione, trasposizione delle sensazioni di un mondo altro e migliore di cui l'artista vuole comunicare le sensazioni (Beatrice Pediconi. *9'/Unlimited* 2013). Infine il brevissimo teaser del progetto *Postnaturalia* di Kintera, uno dei più amati degli ultimi anni, mostra più mani che lavorano: trapani, seghe elettriche su plastiche, vecchie schede madre di computer, scarti tecnologici che vengono rotti e riasssemblati per dare vita ad una nuova natura. L'immersiva installazione dell'artista praghese era disseminata in più parti in tutta la Collezione e l'intento era di riflettere sull'evoluzione umana attraverso il riflesso di forme naturali che però sono costituite dalla tecnologia che non utilizziamo più. Dagli scarti nasce la bellezza, una bellezza creata sull'immagine della natura che mai smetterà di progredire e ispirare l'uomo (Krištof Kintera. *Postnaturalia*, 2017). Non è affatto fortuito che *Postnaturalia* sia stato scelto come uno dei dieci progetti di *Rehang*, per essere una delle installazioni che mostrano l'impattante lavoro di ricerca del museo.

Tutti i video selezionati rispecchiano la complessità e la diversità dei progetti, della loro natura, dell'occasione per la quale sono stati originati, le stesse mostre alternandosi tra progetti di pittura, video e fotografia rendono l'idea di come le commissioni si differenzino tra loro e dialoghino con il mondo contemporaneo ogni volta differentemente. Di certo tutti i video possono essere concepiti come parte di un

archivio, essendo ideati come tracce e testimonianze del processo di crescita del progetto e di sua compiutezza nell'esposizione al pubblico e al confronto con esso.

Il canale YouTube della Maramotti, un archivio sempre consultabile: il caso di Laure Prouvost

Calandosi nell'ambito museale la conservazione entra in un'ottica molto ampia e che sicuramente travalica molteplici confini. L'archivio digitale secondo Marinella Paderni (2011) è «un attivatore di contro-memoria che lascia trasparire la possibilità di un futuro, la sua evidenza. Un futuro, tuttavia, sempre intessuto della sua finitudine», diventa in questo modo un frammento di realtà sempre consultabile. I video del canale YouTube e dell'archivio digitale sono testimonianze attive a più livelli della storia della mostra, della storia dell'artista o degli artisti, della storia della Collezione che negli anni ha visto passare tra le sue stanze artisti che hanno raggiunto importanti riconoscimenti, uno degli ultimi è la scelta di Laure Prouvost come artista che rappresenterà la Francia alla Biennale d'Arte di Venezia nel 2019. Prouvost, vincitrice della quarta edizione del Max Mara Art Prize for Women, nel 2013 ha presentato *Farfromwords: car mirrors eat raspberries when swimming through the sun, to swallow sweet smells*, una mostra pensata e costruita come un ambiente che accoglie il visitatore: una grande stanza circolare in cui una pluralità di media (stampe fotografiche, collage, immagini filmiche, graffiti) entrano in dialogo tra loro. Tra surrealismo, sensualità, visioni che raccontano la sua esperienza di viaggio in Italia, non senza echi al settecentesco Grand Tour, la mostra si concludeva con la visione in uno spazio scuro del film di Prouvost in versione integrale *Swallow* (Laure Prouvost. *Farfromwords: car mirrors eat raspberries when swimming through the sun, to swallow sweet smells...* 2013). In questo particolare caso la produzione video si esplica in mostra, nel video di presentazione in cui l'artista racconta l'installazione, e la conversazione dal titolo *Competition with Real Life* con Melissa Gronlund sul tema della relazione tra arte/rappresentazione e vita reale. Il dialogo inoltre è arricchito da una drammatizzazione della cantante d'opera e performer Cristina Zavalloni. Si evince chiaramente come parlare di documentario video possa sembrare una definizione limitativa poiché l'audiovisivo conservato è sia una testimonianza d'archivio ma anche un racconto d'arte. Paragonato alla carta stampata, al comunicato stampa o al catalogo per esempio, il video diventa materia viva, dove anche le sensazioni possono essere trasmesse oralmente, visivamente e in progetti come quello esemplificato poche righe innanzi, la sensazione è una caratteristica fondamentale da potere veicolare anche a chi non ha visto la mostra. Il video diventa testimonianza importante e storica come può essere un catalogo, degno d'attenzione ma soprattutto di conservazione.

L'immagine del Museo attraverso i video: una accessibilità senza limiti

Documentare, preservare, archiviare e pubblicare sul web, sono passaggi di un *ephemeral document*, definizione attuale e adatta al tipo di documento preso in esame.

L'audiovisivo è uno dei modi per rappresentarsi oggi più utilizzato nei musei e la decisione di pubblicare online può essere un valido richiamo per il pubblico per approcciarsi all'istituzione in modo diverso oppure conoscerla un poco in anteprima se la persona non l'ha ancora visitata ('Gli audiovisivi', Liggeri 2015, p. 116). La Collezione viene sempre mostrata attraverso le immagini delle opere, le parole dell'artista, la danza di un ballerino o le parole di un critico, la Collezione non parla mai della Collezione. Nel senso che si cerca di dare al pubblico visioni che non siano autoreferenziali ma che si parli della mostra per discorrere di processo creativo, di visioni che di volta in volta possono assumere forme diverse. Un'osservazione che dà quindi più importanza allo sguardo umano, al racconto di chi vive internamente la Collezione (Vettori 2013).

La Collezione Maramotti, come altri musei, sceglie di raccontarsi in maniera contemporanea a studiosi, a interessati ma non solo, trattando un argomento adatto alla ricerca e mantenendo l'aura di contenuto alto. Messa in pratica ossimorica se pensiamo alla democraticità di internet e alla levatura di argomenti come l'arte, specialmente quella contemporanea. Nonostante ciò alla reperibilità di materiale prezioso come la testimonianza attiva di un artista viene donata la semplicità di fruizione, occorre solo premere *play* per accedere ad un contenuto di alta cultura (Cerquetti 2014). L'abitudine all'immediatezza e alla velocità di un contenuto sono costanti della vita odierna, ma occorre riflettere sulla tipologia del documento preso in esame: momenti di inaugurazioni su invito, immagini di un'artista e le sue parole su una mostra, che normalmente si possono ritrovare più facilmente sulla carta stampata, che sono più difficili da vivere anche soltanto attraverso uno schermo.

Collezione Maramotti, come altre importanti istituzioni, rappresenta una parte di se stessa con questo dono, intensificando il progetto iniziale di Achille Maramotti di donare ad un pubblico di appassionati e non solo di addetti ai lavori un contenitore di idee e riflessione contemporanea sempre in attività.

L'archivio digitale, assieme al canale YouTube come archivio liberamente accessibile, costituiscono parte integrante e attiva di quella fucina di idee e di fruizione estetica che è la Collezione Maramotti. L'utente che si avvicina al sito della Collezione prima e poi si affaccia al canale YouTube ha la percezione dell'impegno senza fini commerciali, si sente quindi destinatario di un messaggio culturale e non di un prodotto. Le tipologie di documentari presi in esame sono da considerare diffusori

di conoscenza ad una portata globale, almeno in potenza, dando una lettura contemporanea della generale idea di conoscenza come bene comune.

L'autrice

Chiara Tonelli è laureata in Italianistica e Scienze Linguistiche all'Università di Bologna e sta conseguendo il suo secondo titolo magistrale presso l'Università di Parma in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo.

Lavora presso la Collezione Maramotti come organizzatrice di eventi, operatore culturale e bibliotecaria dal 2015.

È cofondatrice del magazine online di cultura pop Comò Mag.

e-mail: chiara.tonelli@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Arte essenziale - artists meeting the interns from the Peggy Guggenheim Collection part 1, 2012, YouTube video, 29 marzo. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=FDe33dAFGg0&t=359s>. [11 settembre 2018]

Beatrice Pediconi. 9/Unlimited, 2013, Danilo Montanari Editore, Ravenna

Beatrice Pediconi. 9/Unlimited, 2013a, YouTube video, 13 novembre. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=0lmLWxYCjpw> [11 settembre 2018]

Cerquetti, M 2014, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, FrancoAngeli, Milano, p. 36

Chantal Joffe meeting with the interns from the Peggy Guggenheim Collection, 2015, YouTube video, 11 aprile. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Q05PlaKvxJg> [11 settembre 2018]

Collezione Maramotti Canale YouTube. Available from: <https://www.youtube.com/user/CollezioneMaramotti>

Collezione Maramotti, Industriale Immaginario, Available from: <http://www.collezionemaramotti.org/it/dettaglio-mostra/-/industriale-immaginario/159944> [11 settembre 2018]

Collezione Maramotti Sito Ufficiale. Available from: <www.collezionemaramotti.org>

Diacono, M, Herrmann, DF, 2014, *Ritratto di donne*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Ferrari, F 2011, *Arte Essenziale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Jules de Balincourt. Parallel Universe, 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Jules de Balincourt meeting with the interns from the Peggy Guggenheim Collection, 2015 YouTube video, 11 aprile. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=mYZaNkQrRjY> [11 settembre 2018]

Krištof Kintera. Postnaturalia 2017, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Krištof Kintera. Postnaturalia work in progress, 2017, YouTube video, 24 febbraio. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=P8MZXNxc_zA [11 settembre 2018]

Laure Prouvost. Farfromwords, 2013, YouTube video, 29 maggio. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=mhMctMBwsFk> [11 settembre 2018]

Laure Prouvost. *Farfromwords: car mirrors eat raspberries when swimming through the sun, to swallow sweet smells...* 2013, Whitechapel Gallery, London, in collaborazione con Max Mara e Collezione Maramotti, Reggio Emilia

Liggeri, D 2015, *La comunicazione di musei e archivi e d'impresa*, Lubrina Editore, Bergamo

Lutz & Guggisberg. *Giardini di domani*, 2018, A+M Bookstore, Milano

Lutz & Guggisberg meeting the interns from the Peggy Guggenheim Collection. YouTube video, 16 maggio. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=wnXmzJTW5-A> [11 settembre 2018]

Monaci, S 2005, *Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*, Guerini, Milano, p. 85

Paderni, M 2011, *Memorie del futuro, archeologie del presente*, Artribune, 13 novembre. Available from: <http://www.artribune.com/attualita/2011/11/memorie-dal-futuro-archeologie-del-presente/>

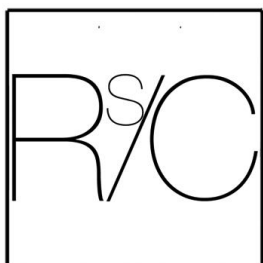
Ralenti. *A Book About Shen Wei*, 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Re-Turn. *Artistic visioni of Shen Wei*, 2012, YouTube video, 9 novembre. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=kGXL7Nc73Xk> [11 settembre 2018]

Vettori, MP 2013, *Architettura aziendale*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, p. 41

Wayne McGregor. *Random Dance*, 2014, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Wayne McGregor. *Random Dance. Scavenger*, 2015, YouTube video, 13 giugno. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=FUuawVfSdos> [11 settembre 2018]



Interviste

Il documentario d'arte in Italia



Sara Martin

Luoghi abitati da persone. Il progetto *Living Architectures* di Ila Bêka e Louise Lemoîne



È la semplicità del quotidiano, la bellezza, ma anche la fragilità dell'architettura che i due filmmaker Ila Bêka e Louise Lemoîne ci svelano attraverso i loro film.

La comunanza dell'interesse multidisciplinare di Ila Bêka, regista, architetto e co-fondatore della casa di produzione BêkaFilms, e di Louise Lemoîne, sceneggiatrice di documentari e fiction, unito a un comune sguardo verso il sociale, ha dato luogo a un progetto cinematografico che sfonda il limite dell'opera al servizio del professionista o dell'oggetto da rappresentare per offrire un'occasione di riflessione comune sia allo spettatore casuale, che all'architetto, al cineasta e all'artista video.

Ila Bêka e Louise Lemoine hanno lavorato insieme negli ultimi dieci anni sperimentando forme narrative e cinematografiche in relazione all'architettura contemporanea e all'ambiente urbano. Il lavoro di Bêka & Lemoine ha profondamente cambiato il modo di guardare all'architettura. I loro film sono stati presentati in importanti biennali ed eventi culturali internazionali come la Venice Architecture Biennale [2008, 2010, 2014], la Oslo Architecture Triennale 2016, la Biennale di Seoul di Architettura e Urbanistica 2017, Performa 17 a New York, tra molti altri. I loro lavori sono spesso esposti in alcuni dei più prestigiosi musei e istituzioni culturali internazionali, come il Metropolitan Museum of Art di New York, il Louisiana Museum of Modern Art di Copenhagen, il Victoria & Albert Museum di Londra, il museo CAPC di arte contemporanea a Bordeaux, al Museo di arte moderna e contemporanea (MMCA) di Seoul o al Canadian Centre for Architecture di Montréal, in Canada. Sono stati selezionati e premiati da alcuni importanti festival cinematografici come CPH:DOX (Copenaghen), DocAviv (Tel Aviv), Chicago International Film Festival (Chicago), Torino Film Festival (Torino), tra molti altri.

L'opera completa di Bêka & Lemoine è stata acquisita nel 2016 dal Museum of Modern Art di New York (MoMA) per la sua collezione permanente.

Il progetto *LIVING ARCHITECTURES* di Ila Bêka e Louise Lemoine, che comprende quindici film documentari dedicati ad abitazioni progettate da "archistar" per la prima volta desacralizzate dal loro "essere vissute", si pone evidentemente come nuovo modo di espressione del rapporto tra architettura ed oggetto filmico.

Come afferma Antonio Costa nel suo *Il Cinema e le arti visive*, nelle pagine dedicate alla storica relazione che sussiste tra cinema e architettura, urbanistica, edifici e città, «Il rapporto tra architettura e cinema va analizzato nell'insieme delle relazioni tra la significazione filmica e i significati che istituzionalmente appartengono alla sfera architettonica, nelle varie accezioni riconosciute e condivise in un determinato ambito culturale. Esse possono oscillare tra quelle più accreditate nella tradizione dell'architettura come arte della costruzione e quelle relative ai rapporti tra vari soggetti e lo spazio abitativo quotidiano» (Costa 2002, p. 98). Esiste, da sempre, un rapporto di reciprocità tra cinema e architettura. Nel grande progetto *LIVING ARCHITECTURES*, l'edificio – sia esso pubblico o privato – può diventare un oggetto filmico esplorato dalla macchina da presa.

Il lavoro di Bêka e Lemoine è estremamente originale per le possibilità di scambio reciproco fra i due linguaggi, quello architettonico e quello cinematografico e, con la volontà di conoscere il loro *modus operandi*, abbiamo posto loro alcuni quesiti.

Com'è nata l'idea del progetto LIVING ARCHITECTURES?

Quando ci siamo incontrati abbiamo capito subito di condividere una passione, l'architettura.

Avevamo entrambi la percezione che qualcosa mancasse completamente nell'immagine e nella narrazione architettonica, qualcosa che facesse convergere diversi punti di vista soggettivi, che facesse prevalere l'esperienza rispetto all'oggetto narrato. Solo spazi vuoti, ben preparati, ripuliti e illuminati a regola d'arte.

Mancava qualcosa di fondamentale: l'essere umano!

Il paradosso è che il vero scopo dell'architettura – generare possibilità, specificità e una certa qualità di vita attraverso uno spazio – viene completamente annullato dal punto di vista comunicativo in favore di un'estetica iper-patinata.

Ma cosa sta chiedendo oggi l'architettura agli esseri umani?

Abbiamo cercato quindi di individuare quei punti fondamentali che avremmo voluto vedere in un film d'architettura: la mancanza di movimento, la libertà di parola

agli abitanti, il disordine, i malfunzionamenti, le nostre difficoltà nell'esplorare lo spazio e quelle del mezzo cinematografico nel documentarlo, le emozioni, e soprattutto l'ironia.

Per noi era fondamentale indagare cosa si nasconde dietro alle immagini che non tradiscono alcun difetto per sottolinearne la responsabilità nella conoscenza di un luogo o di uno spazio.

Ne è uscito il nostro primo film *Koolhaas Houselife* e da qui una lunga serie di film-esperienza che nutrono la serie *LIVING ARCHITECTURES* per un decennio.

Come scegliete un'opera architettonica da raccontare attraverso i vostri film? E il personaggio (o i personaggi) che la abitano?

Concentriamo la nostra attenzione su architetture, contesti urbani, grandi complessi abitativi che possiamo definire straordinari per la risposta progettuale affrontata con una certa dose di innovazione e di utopia.

Il nostro è un percorso di ricerca in crescendo, dall'abitazione unifamiliare alla metropoli, per cercare di riportare l'uomo al centro dello spazio che lui stesso si è costruito.

Abbiamo scelto luoghi iconici dove arriviamo a festa è finita e a riflettori spenti, perché crediamo che solo lontano dall'attenzione mediatica e dalla dimensione epica del luogo possiamo avvicinarci alla sua forma più autentica. Come scrisse George Perec, «è interrogando l'abituale che le cose comuni possono finalmente parlare di quello che sono, di quel che siamo».

La nostra ricerca si focalizza più sul metodo, sulla capacità di relazionarci agli altri e si estende anche alla nostra vita quotidiana. Nei nostri film non ci sono personaggi "scelti", non ci sono interviste ma incontri e esperienze in comune. Arriviamo in un luogo e ci relazioniamo con le persone che lo attraversano in quel momento.

Come fare in modo che le persone accettino di parlarci sinceramente? Forse essendo noi i primi a farlo. Da incontri casuali scopriamo sempre storie incredibili, e sono queste le storie che definiscono l'anima di un luogo.

Come vi avvicinate all'opera architettonica da raccontare? Come costruite la "sceneggiatura" dei vostri lavori?

L'architettura per noi è catalizzatrice di storie e per avvicinarci all'opera architettonica spostiamo il baricentro, cambiamo l'oggetto di osservazione e ci focalizziamo su chi vive lo spazio.

Solitamente ci trasferiamo per periodi di tempo non brevi nei luoghi, per entrare in contatto diretto con gli abitanti e sperimentarne i ritmi di vita, per cercare di sentire sulla nostra pelle quali sono le possibilità che un luogo genera, nega, quali si sono sviluppate indipendentemente rispetto all'idea originaria di progetto, quali in aperta contrapposizione con essa.

Non c'è una sceneggiatura, il racconto si sviluppa attraverso micro-narrazioni, una selezione di casi diversissimi tra loro che ruotano intorno al luogo e con il quale generano un legame attraverso il loro passaggio.

Le interviste al di fuori di lì non avrebbero più senso.

L'atteggiamento è quello della performance: non c'è un ordine finale da ricostruire, il film è un'esperienza sensoriale, una visualizzazione a posteriori del luogo attraverso la nostra personale cartografia, che è contemporaneamente spaziale, emotiva e psicologica.

Utilizziamo spesso l'ironia come mezzo d'espressione, potente strumento che, grazie alla distanza di "sicurezza" che mantiene, ci permette di suggerire anziché affermare.

Ci pare di poter affermare che l'originalità del vostro lavoro risieda anche nell'approccio molto intimo ai personaggi e agli spazi che li circondano. Lavorate da soli a tutto il processo di costruzione dei vostri film, dal soggetto alla post-produzione?

I nostri lavori sono autoprodotti o anche nel caso di co-produzioni, richiediamo autonomia e controllo assoluto del processo creativo. All'inizio è stata dura, fu quasi una scelta obbligata: il mondo accademico dopo *Koolhaas Houselife* – il nostro primo film che vedeva come protagonista Guadalupe, la domestica dell'iconica Maison à Bordeaux progettata da Rem Koolhaas – ci attaccò duramente.

Ma anche ora che le istituzioni artistiche e musei ci hanno aperto le loro porte, continuiamo a perseguire questa autonomia, sia per una questione di metodo che di linguaggio.

Ci troviamo infatti ai limiti delle discipline, raccontiamo l'architettura attraverso il linguaggio cinematografico, che contemporaneamente travalichiamo, in una forma ibrida in bilico tra documentario e video arte.

Ci raccontate il processo di lavorazione de Moriyama-San, il film che è stato presentato allo CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma sabato 17 novembre 2018?

Ila: *Moriyama-San* nasce un po' per caso, durante i sopralluoghi del nostro ultimo progetto *Homo Urbanus*.

Mi trovavo a Tokyo per iniziare a capire come approcciarci alla metropoli e un giorno Ryue Nishizawa mi ha accompagnato in giro per la città.

A fine giornata ha insistito nel presentarmi al proprietario della sua casa più famosa, la Moriyama House.

È stato per me un incontro molto forte, molto significativo, fatto di gesti, di "prendersi cura", più che di parole.

Il film è la testimonianza dei sette giorni che proprio da quel momento ho passato nella sua casa.

Nella scelta di metodo che abbiamo sin dall'inizio adottato, c'era un altro punto per noi molto importante: evitare di dare la parola agli architetti della costruzione di cui ci interessiamo, a chi si occupa della loro promozione e soprattutto ai loro proprietari. Questo per liberarci da un linguaggio e un approccio tecnico, promozionale, fortemente controllato e ponderato.

Moriyama-San è l'eccezione a tutto questo: vive la sua celebre casa come un'estensione del suo corpo, del suo agire, con passione, amore e soprattutto senza alcun compiacimento.

Quali sono i vostri progetti futuri? Continuerete a lavorare sul progetto LIVING ARCHITECTURES?

Stiamo lavorando al progetto *Homo Urbanus*, che ha allargato il nostro campo d'inchiesta alla metropoli, intesa non tanto come singola città, ma come espressione della condizione dell'essere umano urbano in generale.

Sono dei film di una libertà estrema, senza un soggetto o un tema vero e proprio, ma che si costituiscono di frammenti di un'osservazione molto personale del mondo che ci sta intorno, e che si interrogano sulla condizione dell'uomo all'interno di contesti che lo spingono sempre più al limite, sempre più compresso.

Gli autori

Videoartisti, cineasti, produttori ed editori, Ila Bêka e Louise Lemoine hanno lavorato insieme negli ultimi 10 anni concentrando la loro ricerca sulla sperimentazione di nuove forme narrative e cinematografiche in relazione all'architettura contemporanea e all'ambiente urbano. Concentrando il loro interesse principalmente su come l'ambiente costruito modella e influenza la nostra vita quotidiana, hanno sviluppato un approccio davvero unico e personale che può essere definito, in riferimento allo scrittore francese Georges Perec, come una «antropologia dell'ordinario».

Presentati dal *New York Times* come «figure di culto nell'architettura europea», il lavoro di Bêka & Lemoine è stato ampiamente acclamato come «una nuova forma di critica» (*Mark Magazine*) che «ha profondamente cambiato il modo di guardare all'architettura» (*Domus*). Selezionati fra le 100 personalità più talentuose del 2017 da *Icon Design*, presentata dal Metropolitan Museum of Art (New York) come uno dei «progetti di design più eccitanti e critici dell'anno 2016», l'opera completa (16 film) di Bêka & Lemoine è stata acquisita nel 2016 dal Museum of Modern Art di New York (MoMA) per la sua collezione permanente. I loro film hanno partecipato alle principali biennali e agli eventi culturali internazionali e sono spesso presentati in alcuni dei più prestigiosi musei e istituzioni culturali internazionali.

Riferimenti bibliografici

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



Valentina Rossi

Alcuni appunti sul documentario nell'arte contemporanea. Intervista a Mario Gorni



Nel 2014 in un passato numero di *Ricerche di S/Confine* che raccoglieva gli atti *Per un museo del non realizzato. Pratiche del digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea* del convegno realizzato al Museo del Novecento di Milano, Mario Gorni raccontava di tutto il progetto CAREOF, che aveva ideato nel 1987.

Questa intervista non vuole ripercorrere le tappe di quel lungo percorso che ha portato Gorni ad essere un documentarista e al tempo stesso archivista dell'arte contemporanea negli ultimi 30 anni, ma ha lo scopo di approfondire le sue dinamiche lavorative, i suoi incontri più significativi, e la sua idea di documentario e di archiviazione.

Per queste ragioni si rimanda all'articolo *Un lavoro magnifico. Dal nastro magnetico al file* per avere una prospettiva storica sulla nascita di CAREOF e a questa intervista per un approfondimento sulla pratica documentaristica del suo fondatore.

Nel 1988 hai iniziato a fare i primi video per CAREOF, fondato da te nello stesso anno. Da cosa è nata la voglia di documentare l'arte contemporanea?

CAREOF è un'associazione culturale non-profit fondata nel 1987. Quando siamo nati, ormai più di trent'anni fa, nella periferia nord di Milano, l'idea che saremmo diventati un centro di documentazione era fuori dalle nostre intenzioni, le urgenze cui eravamo sensibili erano diverse. Quello che stava succedendo a Milano in quel momento ci imponeva di dare spazio e durata all'arte prodotta da una generazione giovane che non trovava ancora nessuna collocazione e visibilità. Le gallerie milanesi non esponevano i giovani, lavoravano con i maestri che da poco avevano cominciato a diventare redditizi e come sempre accade nel succedersi delle

generazioni i grandi artisti si guardavano bene dal lasciare spazio agli artisti emergenti.

Ci trovavamo ad operare in un contesto di sovrapproduzione rispetto alla sensibilità del mercato. Artisti giovani, ma di valore, portavano le loro ricerche in spazi occasionali: fabbriche dismesse, negozi, bar e locali. Questi luoghi erano anche funzionali ad una filosofia incentrata sulla libertà di ricerca e sperimentazione, che non intendeva misurarsi immediatamente con l'economia. È così che nacque la storia della fabbrica ex Brown-Boveri, della casa in via Lazzaro Palazzi, di C/O CAREOF. CAREOF era uno spazio completamente vuoto a totale disposizione dell'artista invitato, senza alcun vincolo produttivo o commerciale. Qui tutto era possibile, gratuitamente e in completa autonomia: si poteva lavorare sugli elementi esistenti, inserirne di nuovi, giocare con lo spazio fino a stravolgerlo completamente. L'unica difficoltà era la completa assenza di fondi di supporto. Ma la capacità italiana di trovare soluzioni è una risorsa infinita, e la generosità dei giovani trent'anni fa era davvero grande.

Oggi il pubblico è abituato a relazionarsi con spazi d'arte che agiscono in totale libertà, ma forse nel 1987 a Milano a molti potevamo sembrare marziani. Però quello spazio non profit, che dal punto di vista dei modelli culturali imperanti e del sistema imprenditoriale rappresentava un'eresia, per gli artisti era una novità interessante.

Alla sua nascita com'è stato accolto CAREOF dagli artisti e da tutti gli addetti ai lavori?

Lentamente entravamo in contatto con il panorama della giovane ricerca italiana e internazionale. Era un universo liquido, ma vasto e ricco di potenzialità, che dal nostro punto di vista andava incoraggiato, promosso e conservato prima che evaporasse. Che memoria rimaneva dell'artista e della sua ricerca?

Abbiamo presto capito che questo era uno dei punti nevralgici su cui riflettere e individuato fra i primi obiettivi da raggiungere l'urgenza di documentare tutto. Era fondamentale produrre e conservare memoria di ciò che accadeva, lasciando traccia dell'evento con tutti i mezzi a nostra disposizione. Solo in questo modo potevamo garantire continuità e durata alla ricerca di quella generazione emergente. Senza esserne del tutto coscienti iniziammo il lavoro di un centro di documentazione per produrre servizi di supporto agli artisti stessi e ai ricercatori.

Come credi sia cambiata in questi ultimi 30 anni la modalità di documentare l'arte?

Sebbene inizialmente i nostri principali strumenti fossero la macchina da scrivere e la carta carbone, cercammo presto di attrezzarci con nuove tecnologie funzionali alla documentazione. Appena possibile comprammo macchine fotografiche, telecamera e

un computer 386.

La cosa dal nostro punto di vista inaspettata e straordinaria fu l'arrivo, insieme ai portfolio cartacei, di una grande quantità di materiali eterogenei, primo fra tutti il video che in quegli anni cominciava a circolare anche fra gli artisti più giovani. Ci trovammo così a raccogliere materiali d'artista su cassette VHS, quando ancora non avevamo gli strumenti per vederle e mostrarle al pubblico. In realtà in quegli anni in Italia la videocamera non era ancora uno strumento espressivo accessibile a tutti e in pochi avevano la tecnologia adatta per mostrare video d'artista. Le gallerie commerciali, all'immaterialità del video, preferivano la concretezza e la sicurezza offerta da dipinti e sculture.

Quando secondo te CAREOF ha iniziato ad essere un vero e proprio centro di ricerca per l'arte contemporanea?

Con il riconoscimento dell'importanza storica dell'archivio da parte della Sovrintendenza ai Beni Culturali avvertimmo tutte le responsabilità che vi erano connesse. La singola opera, anche nel momento in cui entrava a far parte della collezione, poteva rimanere comunque patrimonio della collettività. Quest'impostazione concettuale è sempre stata alla base delle scelte di CAREOF, con la garanzia della fruibilità, della libera consultazione e della durata del bene artistico per tutti.

Visto l'attuale panoramica dell'arte contemporanea, cosa vorresti documentare e archiviare?

Documentare con la fotografia e con il video le opere esposte, le presentazioni, i dialoghi, le tavole rotonde, le interviste era il modo più efficace per sviluppare e divulgare il lavoro corale che veniva messo in opera e per lasciarne traccia agli altri.

Hai iniziato pensando a qualche modello documentaristico del passato? C'è una scuola a cui ti sei ispirato?

Non abbiamo seguito alcun modello se non quello ingenuo della presa diretta, senza ambire alle definizioni di Edgard Morin. Abbiamo cioè cercato di riprodurre nei documenti la percezione del luogo e l'evocazione cinetica della presenza con un audio d'ambiente. Un po' come condurre con noi uno spettatore ignorante dell'arte contemporanea attraverso gli eventi e le sale dei luoghi dove si manifestano l'arte e gli artisti contemporanei, con le performances, le sorprese e lo stupore che di solito ci

regalano. Una semplice passeggiata da raccontare a chi non c'era.

Purtroppo non abbiamo seguito nessuna scuola professionale, che ci avrebbe fatto guadagnare tempo. Anche la nostra professionalità è semplicemente cresciuta su se stessa, nel tempo, correggendo gli errori che via via riconoscevamo e che andavamo compiendo con le riprese e con il montaggio. Il “fai da te” e l'improvvisazione sono sempre pericolosi per dei buoni risultati, soprattutto all'inizio dell'avventura. La buona conoscenza degli strumenti complessi è indispensabile. Abbiamo iniziato con il VHS. Le nostre prime documentazioni erano senza montaggio, si faceva direttamente in macchina. Poi iniziammo a montare con due videoregistratori VHS passandoci le notti e producendo un nuovo montato trasferito su nastro ma che risultava di scarsa definizione. Tuttavia il risultato raccontava alla meglio quello che era successo, gli allestimenti, le opere, lo spazio e con le parole delle interviste ai protagonisti.

La storia di CAREOF sembra e sembra essere strettamente relazionata anche alla progressiva invenzione di nuove forme di registrazione. Sei stato testimone del passaggio dall'analogico al digitale. Quanto credi abbia cambiato il modo di documentare e di gestire l'archivio?

La comparsa sul mercato del nastro digitale che migliorava la definizione dell'immagine ci ha convinti a passare a questo nuovo standard, sul quale abbiamo trasferito tutte le riprese e i montati pregressi, preoccupati come eravamo della conservazione dei materiali diventati ormai obsoleti. E poi comparve il DVD! E fu necessario ricominciare di nuovo tutto daccapo. Tutto il nastro digitale fu trasferito sui dischi DVD, con il risultato che dei materiali più vecchi ora l'archivio aveva tre copie: il VHS il nastro digitale e il disco DVD, e con la necessità di conservare sia l'originale che le copie indispensabili per la consultazione e con le macchine per la messa in visione al pubblico. Come tutti siamo stati costretti a subire le obsolescenze programmate dalla politica delle grandi multinazionali.

Oggi invece siamo alla produzione dei file. Tutti gli MPEG2 dei DVD vanno estratti, rielaborati, e collocati su una grande memoria esterna. Questo lavoro consente di raggiungere due obiettivi importanti: il salvataggio dei filmati indipendentemente dall'usura e dall'obsolescenza dei supporti, e la facilità di consultazione dei materiali che si stanno cercando. Un lavoro che ne garantisce anche la reversibilità. Ogni file estrapolato viene connesso al proprio record di catalogazione, con tutti i dati che lo identificano e che lo descrivono, in modo da facilitarne la ricerca e la visione immediata, senza dover cercare i supporti sugli scaffali e configurare diversi lettori per i diversi standard. Senza contare le copie, oggi sono consultabili più di 8000 titoli.

Ma la vera rivoluzione è stata determinata dallo sviluppo di Internet, del WWW e del suo sviluppo dinamico che sui server consentiva la conservazione e la riproduzione dei contenuti multimediali. Mettere dei video sul WEB ha cambiato le modalità di approccio alla documentazione, andando nel tempo a privilegiare le forme di informazione veloce a scapito della documentazione diretta e approfondita. Piano piano il Cut Up ha preso il sopravvento sul tempo reale, con la prevalenza di un montaggio convulso sulla ripresa, la cancellazione delle pause e l'assunzione nei documenti di ritmi isterici e televisivi, dove tutto è reso breve e super-sintetico, spedizione immediata, consumo immediato. Anche la committenza ha cambiato la filosofia della documentazione. È comparsa la necessità dell'advertising, della reclame culturale, della promozione, quella di produrre uno spot di due minuti per raccontare solo la notizia di un evento complesso anche di lunga durata, come informazione. Quasi sempre oggi è questo il format più richiesto. Abbiamo sacrificato il tempo reale per una superficialità usa e getta che non consente più alcuna riflessione e alcun approfondimento di ricerca. Sembra che capire e affrontare in modo problematico il contenuto del messaggio dell'arte sia diventato inutile, superato. È davvero così? Forse sto esagerando, ma la strada mi sembra questa... Anche il modo di vedere l'opera video sul WEB mi sembra un consumo veloce, un'informazione sull'arte, una deprivazione sensoriale e non l'esperienza dell'opera. L'ambiente, gli impianti, la condivisione con gli altri mi sembra che siano fattori importanti per il coinvolgimento, le emozioni, lo spendersi per la lettura dell'opera da parte del fruitore.

Quali sono i tuoi lavori a cui tieni maggiormente?

I documenti che ho prodotto e che ancora oggi guardo volentieri sono quelli che mi sono stati commissionati. Avere una committenza che ti rimborsa le spese è fondamentale per un buon risultato finale, ti concede la possibilità di viaggiare, di formare un piccolo gruppo di lavoro, di programmare gli incontri, le interviste, di farti dare una mano con le riprese usando due telecamere, di avere qualcuno che interloquisce con i protagonisti da intervistare. Diversamente, se sei da solo e lavori solo con l'entusiasmo, il prodotto diventa meno interessante, lasciato alla fortuna del caso, alle coincidenze e agli incontri che possono accadere, ma anche no. Purtroppo le commesse dirette sono rare, il budget per l'arte contemporanea da noi è sempre troppo risicato e basta appena per l'organizzazione e quasi mai per conservare la memoria degli eventi.

Come vedi il sistema dell'arte italiano in relazione all'azione di documentare?

Il nostro sistema dell'arte è piccola cosa e poco supportata. I grandi sistemi di comunicazione come la televisione la ignorano completamente, e dopo le brevi vicende di Murdoch, di Tele+ e della nostra Rai Sat Art c'è stato solo il buio, limitando anche uno sviluppo professionale e di formazione degli operatori che timidamente stava per crescere. Basta pensare che i primi fondi regionali per il documentario hanno cominciato a lavorare nel 2007... e sono dedicati all'arte del documentario e mai al documentario sull'arte.

Credi che ad oggi, con tutti i sistemi di registrazione che conosciamo, ci sia ancora necessità di documentare sistematicamente l'arte?

Documentare ciò che accade nell'arte è fondamentale per far durare nel tempo un atto creativo che accade adesso e non si ripeterà più e che dopo non avrà più testimoni, lasciando il vuoto dell'ignoranza di chi non c'era, di chi non era lì. E questo è gravissimo per la coscienza storica. E questo vale anche per gli artisti che spesso non hanno potuto accedere a ciò che è già stato detto. Penso a tanta videoarte sperimentale di grande qualità soprattutto nazionale prodotta già negli anni settanta, purtroppo poco conosciuta perché difficilmente raggiungibile

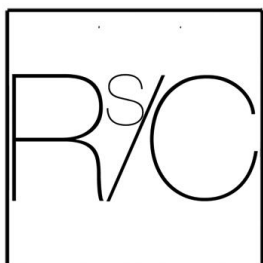
Milano nel corso degli anni Novanta è stata molto importante ed estremamente fiorente per il sistema dell'arte contemporanea. Qual' è stato l'evento più importante che hai registrato in quel periodo? Cosa invece non hai documentato e in seguito te ne sei pentito?

Gli anni novanta hanno dato un forte contributo alla sprovincializzazione dell'impegno artistico italiano o se vogliamo solo milanese. Ricordo magnifiche presenze alla Triennale di Milano dal 1994 al 1997 dove, su progetti di Roberto Pinto e Marco Senaldi i più importanti artisti internazionali raccontavano le loro esperienze e mostravano il loro lavoro, incoraggiando anche la diffusione del video nell'arte, e gli artisti, grazie alla comparsa delle Handicam, hanno ricominciato a produrre opere e a mostrarle. Un'altra magnifica iniziativa sempre alla Triennale di Milano fu Generazione Media, nel 1997 dove su iniziativa di un gruppo di giovani curatrici si mettevano in mostra una settantina di opere video prodotte da giovani artisti dell'epoca. La rincorsa dei giovani nel tempo mi ha fatto scoprire la ricchezza e la rotondità delle persone più mature e geniali che avevo a portata di microfono, nonché il rimpianto di non poterle più intervistare negli studio visit, fra i tanti: Luciano Fabro, Dadamaino, Gianni Colombo, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Carmengloria Morales, Hidetoshi

Nagasawa, e purtroppo tanti tanti altri

Quali sono gli artisti i centri con cui hai collaborato?

Sulla memoria dei grandi sforzi dei primi centri italiani dedicati al video quali Art/Tapes/22 di Firenze, la Videoteca Giaccari di Varese, il Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara o il Cavallino di Venezia, iniziammo a costituire la Videoteca CAREOF. Proseguimmo l'attività di raccolta sistematica dei video anche in assenza di circuiti espositivi, perché ci sembrava uno spreco di energie e una perdita inaccettabile non mettere a disposizione di tutti la grande quantità di materiali che passavano da CAREOF.



Recensioni

Il documentario d'arte in Italia

Dorothea Burato

Recensione

Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018. (114 p.)



Cosa intendiamo oggi con la parola “documentario”? Quali aspetti del reale ci racconta? Se è ormai chiaro da tempo che con questo termine non possiamo indicare un vero e proprio genere cinematografico, ma piuttosto un territorio in cui confluiscono opere accomunabili “in negativo” (cioè prive di alcune peculiarità proprie dei film di *fiction*), negli ultimi decenni esso si è andato sempre più soggettivizzando, acquisendo, di volta in volta, le sembianze del film autobiografico e della performance, facendo proprie forme dell’arte contemporanea, reinventandosi e adattandosi ai nuovi media, diventando sempre più una forma estetica in rapporto con le altre arti. Preso atto che oggi per documentario intendiamo «una serie di modalità filmiche con cui rapportarsi alla complessità del reale» (Bertozzi 2018, p.7), Marco Bertozzi, col suo libro, tenta e riesce a sviluppare una teoria estetica del documentario contemporaneo attraverso riflessioni che scaturiscono dal suo essere, al contempo, studioso, *filmmaker* e curatore.

Lo fa in primo luogo offrendo spunti di riflessione a partire dal termine stesso, che ha assorbito nel tempo sempre più significati, divenendo quanto mai ambiguo. Per l’autore il documentario contemporaneo è anzitutto un atto creativo che smaschera e rielabora il «sistema di credenze esistenti» (Bertozzi 2018, p. 13), che fa scaturire dubbi sull’ambiguità del reale – per questo necessita di un’attenzione interpretativa –, ma che «non si sforza di produrre certezze» (Bertozzi 2018, p. 16). Le esperienze contemporanee non solo attestano l’impossibilità di uno sguardo neutro ma, instaurando una relazione con lo spazio ed il mondo vissuto, danno corpo ad una nuova estetica sonora che ribalta i canoni del documentario classico: ecco allora che la *voice over* perde la sua presunta oggettività, si sbaglia, cambia le proprie posizioni

e si allontana dalle immagini girate [*Grizzly Man*, di Werner Herzog, 2005], talvolta è sintomo di una temporalità dilatata [*Cadenza d'inganno*, di Leonardo di Costanzo, 2011]; ma la rivisitazione dei registri sonori e l'incontro con immagini pre-esistenti può produrre anche un effetto di straniamento [*Formato ridotto. Libere riscritture di cinema amatoriale*, di Antonio Bigini, Claudio Giapponesi e Paolo Simoni, 2012] e apre la strada all'autobiografismo. Conseguenza è l'irruzione del corpo del documentarista nel film, che come presenza viva «media la realtà per rivelarla» (Bertozzi 2018, p. 41). Presenza che si rafforza anche a causa della sempre più depotenziata «capacità attestativa» delle immagini nell'era del digitale. L'autore si sofferma poi ad analizzare la pratica – frequente già negli anni Novanta - del *reenactment*, che innesta un distacco dall'illusione naturalistica e che sfida l'idea di oggettività del documentario tradizionale [*My Winnipeg*, di Guy Maddin, 2007].

Ma la trasparenza non è l'unico aspetto “classico” ad essere messo in crisi dai nuovi sviluppi del cinema documentaristico, che si serve del riuso e della rielaborazione di immagini pre-esistenti sottraendole ad una storia lineare. Rinnovando la cultura visuale, la pratica del *found footage* (che in Italia viene inaugurata con *Verifica incerta* [1965, di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi] va ben oltre il semplice riuso di sequenze del passato, aprendo il campo a nuove significazioni: il film riciclato rivela l'importanza della vita postuma delle immagini, oltrepassa l'orizzonte testimoniale, apre il campo alla sperimentazione. Il montaggio torna allora ad essere protagonista, ponendosi come «artefice privilegiato del discorso autoriale» (Bertozzi 2018, p. 55), e obbliga l'osservatore a sviluppare una posizione critica attraverso l'accostamento progressivo di relazioni talvolta anacronistiche (in questa direzione va, ad esempio, il lavoro di Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989, che porta alla luce immagini risalenti alla seconda guerra mondiale per stimolare questioni sul loro potenziale manipolatorio).

Questi film spesso trovano ospitalità in esibizioni, gallerie d'arte e musei. La questione, analizzata approfonditamente nel volume, viene presa in esame a partire da alcuni casi di “rilocazione delle immagini”, come *Col tempo/With time* di Péter Forgács, ospitato alla Biennale di Venezia nel 2009, *Ritorno a Khodorciur – Diario armeno* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi [1986] della Biennale del 2015 o *Viva l'Italia*, l'esposizione curata da Mark Nash a Bologna per Artefiera 2017. L'inclusione nel sistema museale di film esposti e di proiezioni ha accresciuto l'attenzione verso il dispositivo cinema, ha ridefinito gli spazi e il meccanismo della fruizione. L'importanza di queste pratiche, che coinvolgono sempre più le nuove tecnologie e che si legano ad un rinnovato concetto di individualità dell'*homo digitalis*, è oggi testimoniata dall'esistenza di studi, convegni, retrospettive e tentativi di categorizzazione del fenomeno.

Il volume si conclude con un focus sulla produzione italiana, già oggetto di studio di Bertozzi (2008) in *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, ma protagonista anche del programma di RAI Storia - condotto dal regista stesso - *Corto Reale. Gli anni del documentario italiano*. L'autore prende qui in esame alcune di quelle che definisce «forme più consapevoli» (Bertozzi 2018, p.10) della ricerca documentaria contemporanea nel nostro paese che, nonostante i numerosi riconoscimenti, resta ancora per molti oggetto misterioso e, talvolta, considerato poco più di una mera tecnica riproduttiva. Molti sono però gli esempi che testimoniano la spinta sperimentatrice e innovativa dei protagonisti italiani, come Agostino Ferrente [*L'orchestra di Piazza Vittorio*, 2006], Michelangelo Frammartino [*Alberi*, 2013], Franco Maresco [*Belluscone. Una storia siciliana*, 2014], Pietro Marcello [*La bocca del lupo*, 2009; *Bella e perduta*, 2015], Gianfranco Rosi [*Below Sea Level*, 2008], Stefano Savona [*Tahir. Liberation Square*, 2011].

Documentario come arte parte da riflessioni che, come afferma l'autore, si nutrono di approfondimenti teorici ed esperienze di campo, solleva dubbi e apre un percorso di ricerca che mette al centro del discorso non solo le moderne pratiche documentaristiche ma anche, e soprattutto, le varie modalità con cui esse cercano di restituire la complessità del reale. È un'opera che fa luce sulle opportunità offerte oggi dal documentario, ancora capace di uno sguardo insolito sul nostro Paese.

Marco Bertozzi

Documentario come arte

Riuso, performance, autobiografia
nell'esperienza del cinema contemporaneo

elementi Marsilio



Riferimenti bibliografici

Bertozzi, M 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.

Bertozzi, M 2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio.

