



MARIO SASSO  
AUTORITRATTO

*Una conversazione con Marco Maria Gazzano*

*Pittore in tv*

Come è cominciata? È stata una esperienza straordinaria, del tutto nuova, assolutamente priva di punti di riferimento o di esempi da seguire. Affascinante, per me pittore astratto, che venivo da Jesi, dalla provincia, partecipe appassionato – come tutti allora – al confronto tra le ricerche avanzate del gruppo Forma 1 di Perilli, Dorazio, ecc. e i «realisti» Vespignani, Calabria, Guttuso.

Una esperienza figlia degli anni Cinquanta, del dibattito sulla pittura e sulla forma, sulle nuove esigenze di socialità dell'arte che io sentivo moltissimo, e su quella cosa nuova che era la televisione.

Sono stato presentato. Un dirigente che lavorava alla Rai (allora c'era una sola azienda e un solo canale) ha portato i miei quadri in redazione, e sono piaciuti. E mi hanno chiesto di lavorare per loro.

L'«immagine» della televisione italiana era stata fino ad allora seguita dall'architetto milanese Carboni, che se l'era inventata dal nulla, ma le sigle erano pochissime, non per programmi ma per grandi spezzoni di programmazione: per il Tg, per il programma della sera, per il quiz di Mike Bongiorno. L'immagine della Rai era tutta, quel poco che allora interessava, per l'esterno: era un modo di far pubblicità al nuovo mezzo e alla nuova azienda radiotelevisiva. Le tecniche e gli esempi da seguire erano quelli dell'animazione cinematografica; ma più che alle avanguardie si pensava a Walt Disney e, riferimenti culturali, erano il film e la sua storia più che la pittura.

Io ho cominciato nel '59 con Telescuola, la struttura che si occupava dei programmi di alfabetizzazione popolare. Il mio primo contratto fu una

collaborazione come illustratore; portavo i disegni da casa e ne seguivo l'animazione in pellicola a passo uno. Nel '60 ho realizzato la mia prima sigla, per il programma che divenne popolarissimo di Alberto Manzi «Non è mai troppo tardi». Un'esperienza fondamentale, anche perché è stata la prima volta – per me certamente, ma anche per altri nella tv italiana – nella quale si è dovuto affrontare il problema di come costruire la «copertina» di un programma.

Ma tutto il lavoro è stato un'esperienza decisiva: dalla scelta di usare un linguaggio propriamente cinematografico nella realizzazione della sigla, a quella di sovrapporre alle immagini riprese elementi grafici di diversa provenienza, all'incontro con i conduttori della trasmissione e con i tecnici di studio, alla vita di studio vera e propria. Lì ho fatto esperienza per la prima volta della «diretta» televisiva, di un programma audio-visivo per il grande pubblico (ed era un pubblico di adulti analfabeti dato lo scopo della trasmissione) condotto e realizzato interamente in diretta. Il mio lavoro in quella occasione non è stato solo di disegnare la sigla, ma di seguire e ideare tutta la parte grafica, a esempio i cartelloni didattici che servivano al maestro per insegnare la lingua italiana. Una grande responsabilità, per tutti, e un impegno delicatissimo.

Questa è stata la mia scuola in tv, e miei maestri le mestranze di studio, i macchinisti, i tecnici, gli operatori. Con loro ci siamo inventati una sorta di animazione in diretta, una regia visiva primordiale ma efficace, con grandi cartelloni – pareti intere – di disegni e scritte che quattro o cinque persone sfilavano di volta in volta davanti alla macchina da presa a illustrazione delle parole del maestro Manzi...

In Telescuola ero illustratore, scenografo, regista, grafico a seconda delle esigenze, e il più delle volte tutte queste cose insieme.

Solo alla fine degli anni '60 si è sentita la necessità di fare della grafica in tv, qualcosa di più preciso, di darle un ruolo più evidente e significativo, non di semplice – per quanto importante – ausilio ai programmi. Una esigenza interna allo sviluppo della televisione e del suo palinsesto, cresciuta anzitutto con l'introduzione delle «rubriche» di approfondimento giornalistico e quindi con la necessità di inventare delle «copertine» ad hoc per questi programmi, di dar loro dei logotipi riconoscibili, un segno preciso.

A me questa comunicazione corta, veloce, incisiva, di taglio giornalistico interessava moltissimo. La mia pittura stava muovendo verso una forma di comunicazione rapida, giornalistica, di approfondimento visivo, e a me questo piaceva molto. Rimanevo pittore, ma in tv. Anche se continuavo a dipingere e ad esporre in galleria. E le due esperienze si coniugavano perfettamente.

Nel '69 proprio a Roma ho visto Lucio Fontana lavorare in tv, nei suoi esperimenti del «Movimento spaziale per la televisione», e durante le riprese della trasmissione culturale l'«Approdo», fare sulle tele i suoi tagli, i buchi, gli strappi. In quel momento stavo realizzando la sigla per l'«Approdo» e quella esperienza non poté non colpirmi profondamente. Così con Burri, col quale abbiamo girato in una stamperia giorni e giorni, e io col 16 mm. scattavo un fotogramma all'ora delle sue tele per documentare le sue «crâclures», e intanto parlavamo, di tutto, e vedevamo la sera film western... Ho conosciuto così, negli studi televisivi, i maestri dell'avanguardia al lavoro; e anche come pittore questo è stato decisivo. Perché un conto è conoscerli come pittore, in studio o in galleria, un altro vivere con loro, da pittore, la tv.

Con altri, Schifano a esempio, facevamo invece cinema d'autore, cinema d'artista, brevi film concettuali girati in 16 mm. che la sera portavamo nelle gallerie e nei ritrovi dell'avanguardia.

Erano gli anni '60/'70 e io apprendevo le tecniche – quelle del film, dell'animazione, della prima elettronica – e mi affascinava intrecciarle, mescolarle con tecniche pittoriche, grafiche, fotografiche, ecc. Scoprivo che si poteva fare dell'animazione – o della pittura – dimenticando la tradi-

zione, e così del film senza far più film ma magari un quadro o una scultura. E quando tutto questo precipitava nella comunicazione – nella sigla tv – ove io potevo anche ritrovare il mio interesse politico per la socialità, per la socializzazione dell'arte e della ricerca estetica, ero felice.

Non mi è mai interessato fissarmi su una tecnica sola, o su una «scuola» o una tradizione, o uno stile o un riferimento. Trovarmi un codice stilistico non mi interessava, né come pittore, né come grafico televisivo. Mi interessava – e mi interessava – comunicare.

I mezzi e gli stili per farlo li trovavo e me li inventavo di volta in volta, entrando in relazione forte con le poetiche e i desideri di chi commissionava la sigla; e anche dentro (o contro) i suoi vizi ideologici.

Mi sentivo e avevo coscienza di essere un pittore fortemente impegnato sul piano della socialità, sapevo che le mie cose entravano – in particolare dagli anni '70 – in tutte le case, che il pubblico era enorme e che si poteva far gran danno oppure fornire riferimenti culturali impressionanti a tutti, far vedere – senza dichiararlo esplicitamente – le immagini dei futuristi e degli espressionisti, dell'Informale e della Pop Art abituando la gente ai linguaggi dell'avanguardia.

Anche per questo – oltre che per scelta e per curiosità innata – il mio «stile» televisivo ha una madre e cento padri, dai futuristi all'Espressionismo astratto, alla Pop Art all'Informale, dalle avanguardie storiche a certi pittori figurativi. Mi sono innamorato della ricerca, della comunicazione più che degli specifici, anche quando gli specifici andavano di gran moda.

Così, tra un montaggio veloce futurista e la drammaticità della figurazione espressionista, tra un omaggio a Warhol e uno a Godard siamo arrivati agli anni '80, alla soglia delle nuove tecnologie, all'irruzione dell'elettronica e del computer nel lavoro – anche il mio – in tv.

Certo è cambiata la produzione, il modo di produrre; non si è lavorato più all'interno della «fabbrica Rai» al modo del vecchio e grande cinema, ma fuori, all'esterno, nelle nuove «botteghe» elettroniche che si andavano costruendo. E questo ha significato qualcosa anche di terribile, di doloroso: l'espropriazione dei vecchi tecnici e della loro professionalità, l'invecchiamento precoce

delle strutture e della cultura stessa dell'azienda, l'appalto esterno con i suoi problemi di lottizzazione, la fine di una tradizione; ma anche l'avvio di uno scambio – importante sul piano delle idee e dei linguaggi tecnologici – con altri tecnici di altre aziende, delle nuove «botteghe» di lavorazione delle immagini.

Ma ciò che è più importante, e di cui non mi sono reso conto subito, è che con le nuove tecnologie le due strade, quella cinematografica e quella elettronica, anziché dividersi si stanno incrociando per dar vita a un unico linguaggio cinematografico. Si tratta di un processo molto lento, ma inequivocabile. Questo mi affascina, ed è in fondo in perfetta sintonia con quanto ho fatto in tutti questi anni.

Alla fine del secolo, i vecchi linguaggi dell'arte si ricostruiscono nei nuovi. Le grandi utopie dei futuristi e delle avanguardie storiche riesplodono nelle nuove tecnologie.

In fondo sono cosciente che i linguaggi dei mass media si sono impadroniti di me e che le nuove tecnologie non hanno fatto che accelerare e approfondire questo processo. Non ho abbandonato la pittura, ma da tempo non sono più un pittore puro. Dagli anni '60, per l'esattezza, da quando ho incominciato a lavorare in tv. Da allora la pittura per me è stato un medium della comunicazione da intrecciare e da far interagire con tutti gli altri media.



*Mario Sasso  
alla Festa dei Fiori di Genzano nel 1991  
parla con i tecnici della ripresa televisiva  
della sua opera.*

### *Nascita di una sigla*

C'è un percorso creativo che porta alla sigla di un programma che parte anzitutto dal contatto con i redattori, col o con i curatori della trasmissione, a volta con il direttore di rete o della struttura; mi faccio spiegare cosa vorrebbe essere il programma, quale sia il suo fine, partecipo alle riunioni del gruppo ideativo, ovviamente non interveggo sui contenuti ma ascolto; assorbo stimoli e valutazioni, colgo errori, incertezze, contraddizioni, improvvise concentrazioni di pensiero, idee anche disparate, e poi decido: in totale autonomia, lasciandomi guidare dal mio istinto, dalle emozioni che provo per quell'argomento e per quel programma e a volte per la persona che lo conduce e lo ha ideato.

L'autonomia che chiedo è totale, perché la sigla è comunque un atto creativo e comunicativo autonomo dal programma; e spesso le mie idee grafiche e le mie proposte non coincidono con quelle dei redattori-conduttori. In molti casi le discussioni sono state dure, anche se in Rai abbiamo avuto programmisti che mi hanno chiamato dandomi piena fiducia e la più ampia libertà. Oggi, influenzati dai discorsi sull'audience, dalla concorrenza, dal valore di «immagine» che la sigla sempre più ha sia per il programma che per chi lo conduce, molti redattori mi danno dei consigli, mi indicano delle soluzioni; delle quali io però difficilmente tengo conto... e in effetti è sempre stato meglio – anche per il programma – quando il rispetto per la creatività e per l'autonomia del grafico (e non parlo solo di me) non è stato solo formale.

Sulla sigla per il programma sull'Aids a esempio, la redazione pensava di aiutarmi fornendomi una grande quantità di informazioni economiche, filosofiche, mediche, ecc., e tutte riferite al rapporto sessuale tra un uomo e una donna e viceversa o tra omosessuali ecc.; e credo che loro immaginassero una sigla così, un po' descrittiva... io invece ha scartato tutto e sono andato nella direzione che tu ben conosci, di quest'immagine di metropoli notturna, vuota, un po' fredda, ripresa dall'alto e sulle luci, sulla luce, sull'energia che a poco a poco viene spenta. Questa era l'idea, non il sesso; la redazione l'ha accettata. Ed è piaciuta.

Insomma, cerco di evitare i luoghi comuni, gli stereotipi, le immagini già troppo note e quindi un po' bruciate. Non credo che per comunicare non si possa osare qualche idea anche un po' meno corrente, anche un po' più impegnativa per le nostre capacità di conoscenza intuitiva, simbolica.

La nuova sigla del Dse, a esempio. Ne ho parlato col direttore. Come rendere l'immagine di una struttura «educational» evitando i segni stereotipi come l'«uomo di Leonardo» e allo stesso tempo comunicando le molte influenze che rendono viva una struttura del genere? Come evitare la magniloquenza di certi programmi «scientifici», a ogni costo pesantemente «culturali»? Così è venuta l'idea del grande fiore, della leggerezza e della grazia della Scienza, composto da tanti fili, da tanti satelliti di luce – di intelligenza – che confluiscono in strutture trasparenti, aperte, luminose, colorate, gioiose. E così sono anche riuscito a fare un'allusione al concreto, al quotidiano; a dire che una struttura del genere ha bisogno del contributo di intelligenza che viene dall'esterno e che la Rai nel suo insieme ha bisogno di trasparenza...

Quando mi è stata commissionata la sigla del Tg2, invece, ho voluto vivere una settimana intera, giorno e notte, nella redazione del giornale, per vedere cosa vi accadeva. E ho visto come arrivano le notizie, quale enorme quantità di fax, telefonate, lettere, immagini, servizi, traduzioni, appunti, fotografie costituiscano la base dell'informazione giornalistica televisiva quotidiana. E ho visto poi come i redattori raccolgono queste notizie, come le scartano, come le ordinano, come le sistemano. E questo grande afflusso d'informazioni, questa grande ma apparente confusione, questo riannodare fili da tutto il mondo l'ho voluto sintetizzare nei tanti segmenti elettronici, nei tanti fili colorati che, provenienti dal buio e dall'esterno arrivano poi a formare una matassa – come un grande gomito di fili di informazione – che si trasforma in un planisfero e si sistema sotto la cupola del logo del Tg2... Questa sigla non è stata contestata subito ma, per via della politica della lottizzazione e del potere interno anche alle singole reti, messa in discussione dai direttori del giornale successivi a quelli che l'avevano ordinata; anche se è stata un'idea che, a parere di tutti, funzionava.

Come quella per il Tg3, la sigla per telegiornale di maggior vita tra quelle che ho fatto. Forse perché è una sigla che non stanca, che contiene metafore che non invecchiano, forse perché i ritmi tra le immagini e i suoni, tra la narrazione e i simboli sono bene equilibrati, non so. Bonito Oliva ha scritto che questa sigla, che è la più lunga tra quelle dei Tg, in realtà sembra la più breve: e mi ha fatto un grande complimento.

### *Impaginazione di rete*

«La Direzione di RaiDue, al fine di promuovere una maggiore identificazione di rete e una linea grafica per quanto possibile unitaria, informa tutte le Strutture produttive che è stato messo a punto un progetto funzionale; a questo scopo lo storyboard che riportiamo qui accanto è un indicatore della tavolozza luminosa, a cui le Strutture suddette dovranno fare riferimento abbinando queste indicazioni di colore alle fasce orarie del mattino, del pomeriggio e della sera. Il carattere Futura è indicato come riferimento per le titolazioni di tutti i programmi di RaiDue, fatta eccezione per le produzioni storiche e di costume».

Così è cominciata, tra l'87 e l'88, grazie alla pressione della concorrenza – sia tra Rai e Fininvest che tra le reti Rai – il primo esperimento al mondo di unificazione grafica di tutti i programmi di una rete televisiva lungo tutto l'arco della giornata.

L'idea mi è venuta quando il direttore Luigi Locatelli mi ha chiamato per redigere le sigle della sua nuova rete nel contesto della nuova impostazione che aveva dato a RaiDue: una rete di attualità e di approfondimento, piena di rubriche – tutte di mezz'ora – dal mattino alla sera. Occorreva «impaginarle», dare riconoscibilità all'operazione, rispettare la filosofia del direttore (in questo caso il vero «autore» del palinsesto e quindi di tutta la rete, di là dal contributo dei singoli programmi) e trovare un filo conduttore. L'immagine, la grafica, i colori, gli stessi caratteri utilizzati per i titoli avrebbero dunque dovuto raffigurare – senza l'ausilio delle parole – la nuova idea di una programmazione televisiva non più casuale ma «pensata», raccolta in un Leitmotiv.

Ho pensato all'impaginazione di un giornale, di un rotocalco: in fondo una rete di rubriche non è

come una rivista settimanale trasmessa tutti i giorni? E poi al Leitmotiv, che con Locatelli abbiamo individuato nel concetto di «luminosità», di luce, sia inteso in senso metaforico ovviamente, che come idea grafico-concettuale, di percorso della luce naturale, con le sue ombre e i suoi colori, dal mattino alla sera, su tutti i programmi.

Ho chiamato gli autori delle rubriche di RaiDue e ho illustrato loro la novità, per il loro lavoro, di una filosofia, di una impostazione unitaria – anche in senso grafico e cromatico – della rete. E con tutti abbiamo deciso delle sigle per i loro programmi che rispettassero a un tempo questa unitarietà di fondo, il senso di ogni singolo programma così come le specificità e le esigenze di riconoscibilità di ogni singolo autore. Non è stato facile, ma ci siamo riusciti.

Oggi altre reti, pubbliche e private e non solo in Italia, hanno seguito questa strada.

Ma ciò che non hanno fatto – mi sembra – è di coinvolgere nell'operazione, direttamente, gli artisti.

Oggi, è vero, si «impagina» una rete riempiendola di siparietti e sigle tratte da opere famose di artisti contemporanei, citandole, alludendole. Così come si fa in pubblicità. Ma ciò che io feci per RaiDue alla fine degli anni '80 – e poi all'inizio del decennio successivo con RaiSat – è stato di fungere insieme da artista e da «art director», e di invitare artisti non a «esporre» in tv le loro opere ma a collaborare con me, in totale autonomia creativa, al «disegno» della rete così come dei singoli programmi.

Abbiamo diviso il giorno in tre blocchi orari corrispondenti a diverse situazioni della luce solare, e dunque dei colori e delle ombre: mattino, pomeriggio, sera. Ugo Nespolo ha disegnato le sigle dei programmi del primo blocco, Pablo Echaurren il secondo, io con Nespolo, Volo e Jacovitti il terzo ed Ettore Vitale la rubrica «Weekend». Un lavoro di collaborazione e insieme di autonomia tra autori della grafica e programmisti per cui ogni autorialità è riuscita a trovare nelle sigle e negli intermezzi grafici una sintonia efficace dal punto di vista dell'immagine.

Problemi ce ne sono stati, ovviamente, anche se io mi incaricavo della mediazione fra gli autori dei vari programmi e gli artisti cui avevo affidato l'incarico di ideare le sigle. Come quando ho dovuto spiegare allo staff di «Indietro tutta» e ad Arbore che lo spirito della loro trasmissione coincideva singolarmente con la poetica e la libera gioiosità del segno di Nespolo, del quale inizialmente non erano convinti; o come quando abbiamo dovuto interpretare graficamente il dinamismo dei programmi di Minoli accordandolo segnicamente all'insieme del palinsesto.

Ma è sempre stata una bella avventura, questo incontro-scontro di autori, pittori, grafici, filosofi, giornalisti – alla ricerca dell'«immagine» per un programma e, tutti insieme, con la nostra tavolozza elettronica, nel disegno della «griglia dei programmi» sottesa a una precisa filosofia di rete. Perché questa è l'unica condizione alla quale una operazione di «impaginazione» televisiva possa riuscire: l'esistenza di una poetica, di un disegno



*Mario Sasso e Nicola Sani  
insieme a Manfred Mohr (a sinistra) e Myron Krueger  
premiati con la «Nica d'oro»  
al Festival «Ars Electronica», Linz 1990.*

di concetti con una sua identità, chiaro, comunicabile. In una parola, l'esistenza di una direzione e di uno scopo.

### *RaiSat*

Non voglio ricordare quella esperienza come un'isola felice. Mi auguro che accada ancora, che si ripeta. Credo sia quello il lavoro da fare in una grande azienda di comunicazione, che debba esistere e sia vivace un settore di sperimentazione a tutti i livelli – dalle tecnologie ai programmi, dalla grafica all'idea stessa di televisione – e che sia all'avanguardia.

RaiSat – le emissioni sperimentali via satellite della Rai a vocazione europea e transnazionale – lo è stato, nel breve tempo che le è stato concesso, dal '90 al '93, e con budget ridotto. Ma è stata anche l'unica occasione nella quale in Rai si è sperimentato veramente e a tutto campo, chiamando a collaborare all'ideazione di un palinsesto innovativo artisti e critici indipendenti, esterni all'azienda e di grande valore, nonché valorizzando al massimo le creatività e le professionalità più alte all'interno della Rai.

Io sono stato incaricato di seguire l'impaginazione di questo esperimento di emissione transnazionale, di idearne la linea grafica e di chiamare a collaborare artisti famosi.

Abbiamo incominciato col costruire il palinsesto, la struttura dei programmi, che già di per sé era innovativa e che più volte è cambiata, aggiornandosi nello sperimentarsi, nel corso degli anni di trasmissione. Massimo Fichera, che allora dirigeva e che in qualche modo aveva ideato il progetto affiancandosi collaboratori di valore come Fulvio Ottaiano, Gaetano Stucchi, Francesco Pinto, Dario Natoli, Roberto Pace, Antonino Cascino, Pino Straniero, tra gli altri, credeva nel suggerimento che gli diedi di coinvolgere gli artisti direttamente nel lavoro di «disegno» dell'emissione e non solo come fiore all'occhiello culturale del quale mostrare le opere. Ma tutto lo staff dirigenziale era molto aperto e soprattutto c'era molto entusiasmo, un vero entusiasmo creativo, a tutti i livelli: che a me ha ricordato gli anni della nascita della tv. E tuttavia neppure in Rai ci si è accorti di questo.

Il video *Footprint* con il quale sono state aperte le trasmissioni di RaiSat nel 1990 è stata la prima grande sfida. Si trattava di inventare un segno, qualcosa più d'un logo, una specie di motivo ispiratore per tutto il progetto. Ci sono stati dati venti giorni di tempo per realizzare un qualcosa che sarebbe costato almeno il doppio sia in termini di tempo che di denaro e mezzi. Ma l'entusiasmo particolare che accompagnava noi e tutti i dirigenti e i collaboratori di RaiSat ha facilitato il compito, ci ha reso possibile osare, e quindi rischiare. In pochi giorni, con il musicista Nicola Sani col quale iniziai allora una magnifica collaborazione, costruimmo un'opera di 2'30" che non solo inaugurò le trasmissioni, ma segnò la linea grafica e concettuale di tutto il palinsesto e per di più fu premiato al Festival prestigiosissimo «Ars Electronica» di Linz come miglior opera realizzata in computer-animation tridimensionale. Un premio di valore mondiale che è andato a noi, a me e a Nicola, ma che è stato un riconoscimento per tutta l'energia e la progettualità di RaiSat, che da quel video traspariva. E anche l'idea funzionò. Mi aveva colpito la singolare coincidenza di segni e di simboli che si possono cogliere tra le immagini di un territorio fotografate da un satellite e le opere (l'immaginazione) degli artisti che su quei territori o in quei paesi hanno lavorato e sono vissuti. Montammo questi due tipi di immagini in varie sequenze di paesi/artisti e ne scaturì, come per incanto, il segno artistico e insieme comunicativo, italiano e insieme transnazionale di RaiSat. Nicola Sani costruì una colonna musicale che intrecciava, in un Leitmotiv che diverrà la «sigla» sonora dell'emissione intera, temi musicali appartenenti alle tradizioni popolari dei vari paesi, rivisitati in elettronica. Con questo autore ho trovato non un rapporto collaborativo saltuario come mi era accaduto di avere con altri musicisti anche grandissimi, ma una combinazione felice con una persona di grande cultura sia visiva che sonora che continua tuttora, ma che allora fu molto rappresentativa dello «spirito» stesso di RaiSat. Realizzato il programma di apertura – un «video d'autore» vero e proprio oltre che «cifra» dell'emissione – le sigle dei programmi «Educational», degli «Special Events», dello «Sport» e del telegiornale «SatNews» (RaiSat era un palinsesto vero, che copriva quattordici ore giornaliere di programma-

zione rivolta a tutta l'Europa, intesa sia in senso geografico che culturale) bisognava costruire le sigle di tutte le varie serie di «generi» televisivi («maxi» e «mini generi» vennero chiamati) che RaiSat aveva intenzione di programmare. In quel momento è scattata l'idea di chiamare a collaborare artisti famosi nel mondo dell'arte contemporanea italiana e no, e affidar loro – al loro segno già noto e riconoscibile al grande pubblico europeo di media-alta cultura cui le trasmissioni di RaiSat si rivolgevano – l'«immagine» di un «genere» televisivo.

Baruchello/«Film», Boetti/«Memory», Canali/«Documentary», Cucchi/«Soap Opera», Luzzati/«Teatro», Nespolo/«Musica Jazz Pop Rock», Paik/«Proxima», Patella/«Scienza & Natura», Plessi/«Fiction», Verde/«Musica Classica», Studio Azzurro/«Europe East», a me – oltre alle altre già realizzate, «Magazine e Ballet».

Un gruppo di artisti eclettico quanto straordinario, chiamato per la prima volta a «fare» televisione e non solo a mostrar opere; a parlare con me ma anche con i programmisti, con gli intellettuali incaricati di progettare i programmi innovativi, con i tecnici delle società di computer-image incaricati di realizzare le sigle... Una esperienza indimenticabile, inedita per molti di essi, immediatamente apprezzata da tutti anche se con qualche inevitabile timore.

E ciascuno ha reagito a suo modo, creativamente. C'è chi ha disegnato lo story-board completo, chi mi ha lasciato un'idea che poi io ho realizzato con i tecnici e chi ha voluto seguire tutte le fasi della lavorazione. Ma tutti hanno «firmato» inequivocabilmente il risultato finale. E così il palinsesto di RaiSat si è arricchito di una intera collezione di video d'artista della durata di 10 secondi, nel caso dei count-down (dovevamo dare a tutti uno stesso tempo, per evitare preferenze e malumori, e ho pensato di rendere esplicito quel «tempo» in genere nascosto che precede la messa in onda di un programma; e di lasciarlo disegnare a degli artisti) o poco più nel caso delle sigle per i «maxi-generi».

Oggi, quando incontro gli artisti che hanno partecipato a quella esperienza, sento che manca loro lo spiazzamento che creammo alla routine del lavoro artistico cui erano abituati, che manca lo stimolo che l'esperienza RaiSat diede loro; e questo,

anche se alcune delle nostre idee di allora sono state molto banalizzate sia nelle reti Rai che su quelle delle tv private, è una soddisfazione per quanto abbiamo fatto; ma anche un rammarico per non poter proseguire su quella strada, oggi.

### *Città, pittura, televisione*

Negli anni '50 e fino agli anni '60 io ero un pittore completamente astratto, sperimentavo, mi ispiravo se vuoi al paesaggio, ai colori e alle emozioni che mi restituiva la mia terra, Jesi, le Marche, ma la mia era una ricerca informale, fatta con un segno e una materia molto densa. Una ricerca sull'immagine fuori dall'immagine. A Roma poi ho partecipato al dibattito sulla pittura e sull'arte che infiammava quegli anni, allo scontro-incontro tra Forma 1 che privilegiava le ricerche sull'immagine, e i realisti che riproponevano una sorta di figuratività riconoscibile. Ma le etichette e gli schemi critici non mi hanno mai interessato, come credo interessino poco qualunque artista. In quegli anni sono stato considerato un pittore collocato nel filone della neo-oggettività, della nuova figurazione, perché dall'astrattismo di ricerca mi sono a poco a poco spostato – complice anche l'impegno politico e un sempre maggior bisogno di socialità – su tutta una serie di opere sull'immagine della città, sull'inquietudine urbana, sui sentimenti di attrazione/repulsione che provavo per l'esistenza metropolitana. C'è dunque stato un cambiamento nella mia pittura di allora, che ritenevo potesse esprimere meglio il bisogno di socializzazione della ricerca artistica che sentivo fortissimo. E tuttavia mi sono sempre sentito un artista che lavorava dentro l'immagine senza lasciarsi prendere dai codici, dagli stili canonici sull'immagine; un artista, un ricercatore dentro l'immagine ma fuori dagli schemi dei gruppi e delle correnti, capace di recepire gli stimoli più diversi, e anzi da questi veramente affascinato. Una assenza di codificazione cosciente, desiderata, perseguita, che ha accompagnato il mio lavoro in pittura così come quello in televisione, che iniziava proprio in quegli anni.

Ma, nonostante l'indifferenza quasi totale per il mio lavoro di «realizzatore di sigle per la tv» che fino agli anni '70 ha imperato sia nel mondo della

pittura che in quello della tv, sentivo che questi due filoni della mia ricerca non erano in contraddizione, anzi procedevano insieme. Un segno di quella indifferenza è che ancora oggi conservo gli story-board e i disegni delle sigle realizzate prima del '78/'79, mentre dagli anni '80 in avanti, con il crescere dell'interesse per questo genere di produzioni – un interesse che in alcuni momenti è stato addirittura eccessivo – ho dovuto regalare agli autori dei programmi e ai dirigenti Rai i miei disegni per le loro sigle; considerati oggetti di affezione, frammenti di memoria certo, ma anche veri e propri quadri. Un altro segno del diverso atteggiamento che il mondo della cultura ha dedicato a questo tipo di ricerca dagli anni '80 in avanti. Una presa di coscienza dell'importanza, anche comunicativa e non solo estetica o banalmente illustrativa, della «copertina» del programma che si è manifestato pienamente con la sigla di «Storia di un italiano», il programma sui film di Alberto Sordi. A parte il richiamo del protagonista per il grande pubblico, e anche se Sordi è uno dei capisaldi dell'immaginario collettivo italiano dal dopoguerra agli anni '60/'70, ci si è resi conto che la gente, di quel programma, ricorda anzitutto la sigla, le immagini mie e la musica ritmata di Leone Piccioni. In quella occasione ci si è resi conto dell'impatto straordinario che le sigle dei programmi tv hanno sull'immaginario e la memoria della gente, e quanto possano essere a volte anche più importanti dello stesso programma, frammenti di immagini e suoni che si fissano nella memoria collettiva. Allora mi sono reso pienamente conto di come la mia pittura, con tutte le sue inquietudini, il mio lavoro in televisione così apparentemente «minore» e il mio desiderio di una comunicazione reale con il grande pubblico si erano effettivamente sposati negli anni: complice la inquieta e mobile «città» televisiva.

Tra il 1985 e il '90 con la serie «Pictogrammi-Videogrammi» e «On/Off» – cronologicamente parallele al lavoro per RaiSat, RaiDue e il Tg3 – l'incontro tra la mia pittura e le nuove tecnologie elettroniche ha scatenato in me il desiderio di approfondire l'intreccio fra le tecniche, i linguaggi e le forme di comunicazione. Cinema, pittura, musica e immagine erano stati il fondamento del mio lavoro fino ad allora; con l'elettronica e le risorse

del montaggio numerico, con il paint-box e la tavoletta grafica, con la possibilità di intervenire pittoricamente sulle immagini da satellite o sulle riprese in diretta, o addirittura di costruire veri e propri «quadri» con il computer, mi ha affascinato la possibilità di mettere in relazione – in una stessa opera – pittura, fotografia ed elettronica. Ho lavorato un anno a questo intreccio, e il tema della città – a me sempre ben presente – si è riproposto con evidenza.

Quelle opere, e ciò che continuo a fare oggi, sono il risultato di dieci/quindici anni di lavoro, di immagini e pensieri intorno al tema della città, intorno al desiderio di una comunicazione diffusa e ampia, della fascinazione per le tecnologie avanzate.

La fotografia mi è sempre piaciuta, anche perché – lavorando con le tecniche cinematografiche – io sono sempre stato anche un po' operatore, sceglievo le inquadrature, stabilivo le panoramiche, lavoravo sulla verticale, ecc. Anche i quadri tra gli anni '60 e '70 sono di derivazione fotografica, e anche lì il tema della città è presente. Ma in quegli anni vedevo la città forse un po' troppo liricamente, forse a causa di un certo mito della città che chi viene dalla provincia porta sempre con sé. Mi interessava l'uomo, l'uomo nella città; e lavoravo anche sui volti, un po' alla maniera impressionista, anche se quelle immagini non danno forse del tutto conto della poetica «underground» che mi portavo dentro. Quando poi alla metà degli anni '70, con la lotta politica che si è fatta sempre più dura e la città ha perso definitivamente la sua misura per l'uomo, ho scelto di rappresentarla solo più con dei simboli, con dei segni, con delle metafore sempre più essenziali.

La cartina topografica della città, ripresa fotograficamente dall'alto come da un satellite o da un grattacielo, percorsa da segni forti di pittura o da ombre umane credo che sia – oggi – la metafora più evidente di questa assenza di comunicazione nella città. Un intreccio di strade che servirebbe a far comunicare le persone, ad avvicinarle, a semplificare la vita, e invece... è una sequenza di nomi, anonimi come i nomi delle persone che scorrono nell'elenco telefonico. Ecco perché ho fatto una ripresa dell'elenco telefonico dalla A alla Z e lo ho reso una installazione. Ed ecco perché, in un'altra installazione, mi sono reinteressato ai

volti umani: ma questa volta ripresi dalla tv o dai giornali; colorati, ridisegnati espressionisticamente e restituiti non alla loro umanità ma alla loro essenziale simbolicità.

Io sono sicuramente un pittore di tavolozza, ottimista, felice, anche un po' ingenuo, che ha sempre vissuto con la città un rapporto esistenziale ambiguo, complesso, di attrazione e di repulsione, di smania e di desiderio di fuga. Quando torno a Jesi ho nostalgia della città e in città – in queste nostre città di oggi così dure e disumanizzate – pur avendo scelto di viverci, vorrei partirne.

Questi sentimenti contraddittori li esprimo, come sempre, alla giornata, rifiutandomi di assumere un programma, una progettualità cosciente. I miei interventi di oggi – i quadri, i quadri-installazione, le installazioni plurimediali – non sono il risultato di una strategia, ma dei miei umori della giornata, dei sentimenti di antipatia e simpatia, di vicinanza o di lontananza che provo in quel momento. Vivo di stimoli e la mia pittura, tutto il mio intervento artistico, ne vive con me.

In questo senso le tele che riproducono il tracciato delle città, l'intreccio delle vie e degli isolati, così come i volti di personaggi famosi che sto riprendendo, ingigantendone i lineamenti e la grana, dai giornali quotidiani, sono per me, in fondo, come una tela bianca sulla quale mi avvento con tutto quanto mi porto dentro in quegli istanti.

Senza programmi, senza strategie, senza schemi. Ma quotidianamente, all'impronta. Io non credo più all'ispirazione di progettualità a lungo termine. Viviamo in maniera convulsa e a me piace lavorare così.

### *Interattività*

La relazione tra la telecamera e il pubblico; l'interattività tra la telecamera, il pubblico che visita la mostra, il flusso generico delle immagini televisive e il piccolo monitor a cristalli liquidi posto dentro la tela nel tracciato della metafora urbana, mi interessa moltissimo, ma non da un punto di vista tecnologico. La tecnica – le nuove tecniche – servono per comunicare, per aiutarci a comunicare meglio.

L'interattività tra le persone realizzata per mezzo delle nuove tecnologie è il futuro sia dell'arte che della comunicazione; e a me interessa conoscerne il linguaggio, come di tutte le tecniche artistiche tuttavia, se questo mi aiuta a comunicare con gli altri di più e in modo più efficace.

Dopo anni di televisione e di sigle anche di grandissimo successo, dopo anni in cui ho cercato spasmodicamente un rapporto con il pubblico, dopo anni di rapporto sordo con la gente – dato che la tv non è mai stata veramente interattiva – il fatto che oggi le persone, visitando una mostra, possano darti «in diretta» le loro emozioni, reagire alle tue provocazioni, consegnarti le loro emozioni nei tuoi stessi quadri, ebbene questo mi affascina davvero. Nei musei fino a ora si proibisce al visitatore di toccare il quadro, di afferrare la materia, come invece sarebbe logico per forme di espressione come la pittura e la scultura. Con l'interattività, resa finalmente attuale dalle nuove tecnologie, questa sacralità dell'opera si dissolve, le emozioni di chi guarda entrano nell'opera stessa. In questo senso, provocare con l'opera o con l'installazione una reazione della gente, e coglierne immediatamente gli effetti, è magnifico.

*Roma, luglio 1994*