

8 NOV 2015
maf

Michele Sambin

performance tra musica, pittura e video

cleup

A cura di
Sandra Lischi e Lisa Parolo

Testi di
Silvia Bordini
Roberto Calabretto
Riccardo Caldura
Andreina Di Brino
Bruno Di Marino
Francesca Gallo
Cristina Grazioli
Sandra Lischi
Anna Maria Monteverdi
Lisa Parolo

Fotografie,
immagini
e disegni di
Michele Sambin



2015/05541

Prima edizione: giugno 2014
ISBN 978 88 6787 239 8

CLEUP sc

"Coop. Libreria Editrice Università di Padova"
Via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova
www.cleup.it - www.facebook.com/cleup

© 2014 Cleup sc

© 2014 Michele Sambin per le immagini
Tutti i diritti riservati

disegnato da

Tapiro Camplani+Pescolderung

messo in pagina da

Giorgia Manfreo

Riccardo Piroto

composto in

Proforma

Fedra Sans

stampato su

Fedrigoni XPER Premium White

stampato da

Tipografia CLEUP

Via G. Belzoni 118/3

35121 Padova

photocredits

Cesare Acetta: 31

Raimondo Allegro: 27, 187, 188

Elena Bazzolo: 31

Maurizio Buscarino: 122

Francesco Campo: 27, 30

Marco Caselli: 26, 146, 171, 185, 186

Paolo Cardazzo: 22, 23, 25, 54, 55, 56,

57, 113, 114, 115, 116, 138, 139, 149

Simonetta Civran: 68, 142, 143, 144

Claudia Fabris: 33, 169, 197, 198, 201,

206, 207, 208, 210, 211, 214, 215

Fotograf: 26, 27, 189, 190, 191

Franco Ortolani: 147

Lisa Parolo: 33, 34, 213

Silvia Pittarello: 32, 212, 213

Raffaella Rivi: 123

Marco Sambin: 19, 20, 21, 34, 67, 175

in copertina particolare di

Disegni Blu (Michele Sambin, 1981)

Indice

- 8 **Introduzione**
Sandra Lischi e Lisa Parolo
- 14 **La ricerca continua. Conversazione con Michele Sambin**
Lisa Parolo
- 36 **C'era una volta il loop: Michele Sambin nel contesto internazionale**
Sandra Lischi
- 50 **Il contesto nazionale. Esperienze, linguaggi, laboratori**
Silvia Bordini
- 64 **Storie tra Padova e Venezia**
Lisa Parolo
- 82 **«Ho un modo di annotare graficamente le idee»**
Riccardo Caldura
- 106 **Esperienze molteplici all'insegna di un comun denominatore: la musica**
Roberto Calabretto
- 126 **Ineluttabile modalità del visibile. Il cinema (1968-1977)**
Bruno Di Marino
- 136 **Pratiche performative e caleidoscopio tecnologico**
Francesca Gallo
- 152 **Echi e *drop out*. Dialogo di segni e azioni**
Andreina Di Brino
- 174 **Il tempo della luce: costruire e dissolvere**
Cristina Grazioli
- 200 **Da solo a molti. Dalle video-performance solitarie al collettivo tecnoteatrale**
Anna Maria Monteverdi
- 218 **www.michelesambin.com. L'archivio Sambin. Metodologie per la Media Art**
Lisa Parolo
- 232 **Schede delle opere**
Lisa Parolo

La ricerca
continua.
Conversazione
con Michele
Sambin

Lisa Parolo

La seguente intervista, che introduce il percorso di Michele Sambin a partire dagli anni Sessanta fino ad oggi, compone in un unico testo le dichiarazioni da me raccolte nel 2012, in occasione della mia tesi di laurea magistrale (1) e racconti e spunti nati da una conversazione più recente, svoltasi nell'ambito del progetto di questo libro ed eseguita il 10 dicembre 2013. L'intervista, strutturata secondo modelli specifici, risulta essere il metodo migliore al fine di indagare, ricostruire e archiviare opere *sub specie tecnologica* – come lo sono la maggior parte di quelle di Sambin – e/o effimere – come le performance dell'artista (2).

Ma la ragione per cui si è scelto di redigere la biografia dell'artista sotto questa forma, è anche dovuta alla spontaneità con cui è nato il dialogo, durato più di due anni, tra la sottoscritta e Sambin; attraverso le sue parole e i suoi racconti egli è stato capace di trasmettere a chi scrive – ma anche a classi di giovani che ogni anno frequentano le sue lezioni all'Università degli Studi di Padova – l'idea di un'arte come vita e l'idea di un artista che non si chiude nella sua torre d'avorio ma che, anzi, è sempre pronto ad assorbire il contesto in cui vive, a leggerlo, ad esprimerlo e, a distanza di anni, a spiegarlo.

1. Cfr. Lisa Parolo, *Il linguaggio artistico di Michele Sambin dal film alla video-performance musicale (1968-1982). Ipotesi per la conservazione, il restauro e la riproposta attuale di Looking for listening (1977)*, tesi di Laurea Magistrale, relatore G. Bartorelli, correlatore C.G. Saba, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011-12.



Per introdurre la tua biografia, ti chiedo prima di tutto cosa ti ha portato a diventare un artista. Da dove deriva la necessità di fare arte?

È giusta la parola necessità: c'è una grande differenza tra essere artista o fare l'artista. Esserlo significa che non puoi farne a meno. Io so di non poter vivere senza fare arte, mentre non so spiegarmi da dove derivi questa necessità. Essere artista è spesso un privilegio, a volte una condanna. Ad un certo punto della mia vita ho sentito il bisogno di esprimermi in questa forma. Fare arte è stata all'inizio una necessità per risolvere i problemi di comunicazione con gli altri; ero un bambino taciturno e solitario, inspiegabilmente infelice. Solo in anni recenti ho capito che il mio disagio era dovuto alla dislessia; per questo motivo, il rapporto con la scuola è stato disastroso. A Padova frequentavo un istituto di religiose e l'insegnante, nonostante io fossi mancino, a suon di sberle mi costringeva a non usare la mano sinistra perché era "la mano del diavolo". Da allora uso la mano destra per scrivere e la sinistra per disegnare; il dovere è assolto dalla destra, la libertà creativa è affidata alla sinistra.

In famiglia, l'arte non era particolarmente presente. Mio padre Paolo, professore all'università,

2. Per un approfondimento sulla metodologia, si rimanda al saggio www.michelesambin.com. *L'Archivio Sambin. Metodologie per la Media Art*, p.218 del presente volume. Inoltre, Cfr. Lisa Parolo, *Il linguaggio artistico di Michele Sambin...*, cit.

1. Titolo di questa opera fotografica è: *Michele sarà - Michele è stato* (2013). All'interno dei due estremi, un pezzo di vita e arte. Le foto che scorrono in queste prime pagine sintetizzano il percorso fatto, prima in solitudine, poi con Pierangela. Conclude questo

viaggio nel tempo una foto che mi ritrae mentre suono in una recente performance. A questa foto ho affiancato un Michele del passato. Il duo è metafora visiva del mio piacere di "giocare" con il tempo.



era totalmente immerso nelle sue ricerche d'archivio e l'arte non era contemplata nei suoi interessi. Mia madre Elena, invece, era più attenta e sensibile agli aspetti estetici, che manifestava nell'arredamento della casa. Quindi il fatto che mi sia stato sin da subito spontaneo esprimermi attraverso la pittura ha ben poco a che fare con l'ambiente familiare. Quando ero piccolo mi rifugiavo a dipingere nel sottotetto della casa dove abitavamo, uno strano spazio che, per via dell'altezza ridotta, poteva essere frequentato solo da un bambino. Lo chiamavo "il buco". Quando mi recavo in quel posto, uscivo dalla realtà e dalle sue regole pur rimanendo all'interno della casa. Solo lì mi sentivo libero e vivo. Da adolescente, il disagio nei confronti della società è diventato il soggetto del mio primo film: in *Anamnesi* (1968) esprimo il mio isolamento volontario e le cause sociali che m'inducono a questa scelta. Le uniche parole del film sono pronunciate da una ragazza che m'invita ad andare con lei insieme a un gruppo di amici. «Vieni con noi?» dice lei «No» rispondo io; rifiutando, mi opponevo alla vita sociale e alle convenzioni di allora. Sin dal primo film e, più avanti, sempre di più, il mio modo di sottrarmi alle regole e proporre di alternative si legge non solo in ciò che viene rappresentato ma, soprattutto, nella messa in discussione del linguaggio tradizionale.

Poiché hai parlato di *Anamnesi*, vorrei chiederti come mai inizi a utilizzare la pellicola. So che hai frequentato il Liceo Artistico di Venezia dal 1967, ma sicuramente non viene da lì la spinta, considerando che gli insegnamenti si limitavano a forme d'arte tradizionali. Prima di tutto, mi preme ricordare che l'essere andato a vivere a Venezia per frequentare il Liceo è stato per me un salto verso l'indipendenza. Godevo di una grande libertà, finalmente potevo soddisfare pienamente la mia curiosità rispetto alla ricerca artistica recandomi in lu-



ghi come la Galleria del Cavallino e altre gallerie veneziane e frequentando il Festival Internazionale di Musica Contemporanea e l'Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale.

In questo periodo vivevo una doppia passione: da una parte la vocazione alla musica, dall'altra quella alla pittura. Sentivo che era necessario rinunciare ad una delle due; per non separare i due linguaggi, decisi di dare un tempo alle immagini attraverso il movimento in modo che si potessero legare alla musica. I miei film e, in generale, tutte le mie creazioni, nascono dall'idea di composizione tra linguaggi per realizzarne uno nuovo, dato dalla loro interazione. Questo è il punto di partenza di una lunga ricerca sul rapporto immagine-suono attraverso i diversi mezzi, il cinema, il video, il teatro e le altre forme artistiche che ho praticato. «Dipingere è uguale a suonare» era una delle regole programmatiche che mi ero dato. Da ragazzo, per esempio, traducevo il mio amore per Thelonious Monk in composizioni in cui dipingevo pianoforti sghembi, come la sua musica. Più avanti, mentre stavo avvicinandomi alle sperimentazioni con la pellicola, mi capitò di leggere *La teoria generale del montaggio* (1937) di Sergej Ejzenstejn. Nel testo si parla di determinati tipi di montaggio che permettono un'associazione che vada oltre a quella puramente fenomenica; in questo modo, Ejzenstejn parla del fatto che è il montaggio in se stesso ad essere il messaggio del film; io ho cercato di trasferire questa teoria al montaggio tra suono e immagine.

In tutta la tua produzione artistica ricerchi, quindi, un linguaggio artistico che si potrebbe definire intermediale. Come ne hai appreso le tecniche?

Come dicevo all'inizio, è stata la necessità di una comunicazione innovativa che mi ha portato a sviluppare tecniche personali. Le tecniche tradizionali a volte sono delle gabbie e il loro apprendimento prevede il raggiungimento di un risultato conosciuto; ma se



l'obbiettivo è il rinnovamento del linguaggio, com'era negli anni Settanta, anche le tecniche devono necessariamente essere nuove, le devi costruire da autodidatta.

Nella mia esperienza, in più occasioni, i limiti tecnici sono stati stimolo per trovare soluzioni alternative, per raggiungere il risultato desiderato. Se il desiderio è autentico, le soluzioni tecniche per realizzarlo si trovano sempre.

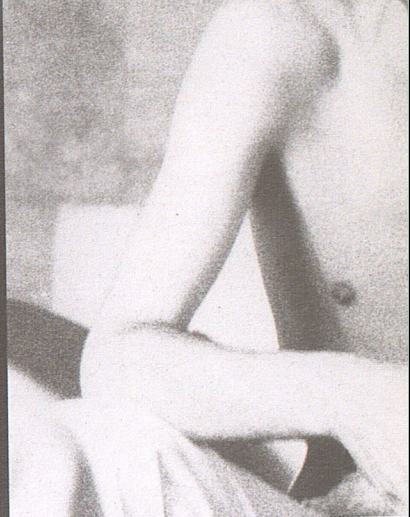
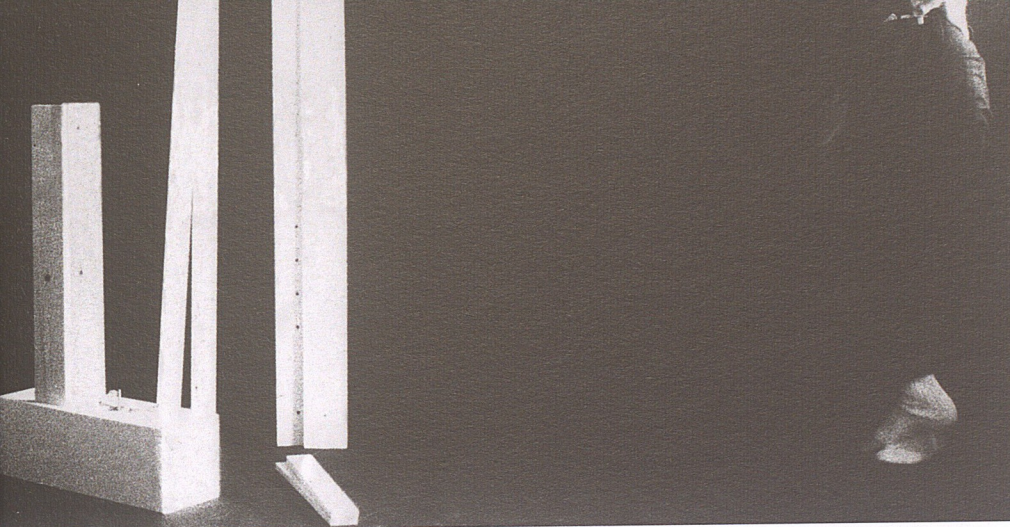
Quindi l'utilizzo della pellicola è precedente alla scoperta del cinema *underground*.

Sì. Una delle mie prime passioni, sin dall'adolescenza, è stato il cinema. Ero un grande divo-rotore di film ma, tra tutti, mi appassionavano quelli meno narrativi, i film che mi ponevano degli interrogativi, che mi facevano riflettere. Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, ma anche Carmelo Bene erano gli autori preferiti. Solo dopo, grazie all'incontro con Sirio Luginbühl, fui introdotto nella CCI (3) di Padova e iniziai a vedere i film del N.A.C. – Stan Brakhage e Gregory Markopoulos per esempio – e quelli di Michael Snow. Da quel momento, mi sentii ancor più legittimato nella mia direzione. Sirio era più grande di me e mi fece conoscere l'ambiente del cinema *underground*, mi portò a Festival

3. A Padova la CCI è fondata all'interno del Cinema Uno da Sirio Luginbühl, Antonio Concolato e Flavia Randi nel 1970.

4. Cfr. Dino Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Cavallino, Venezia 2004.

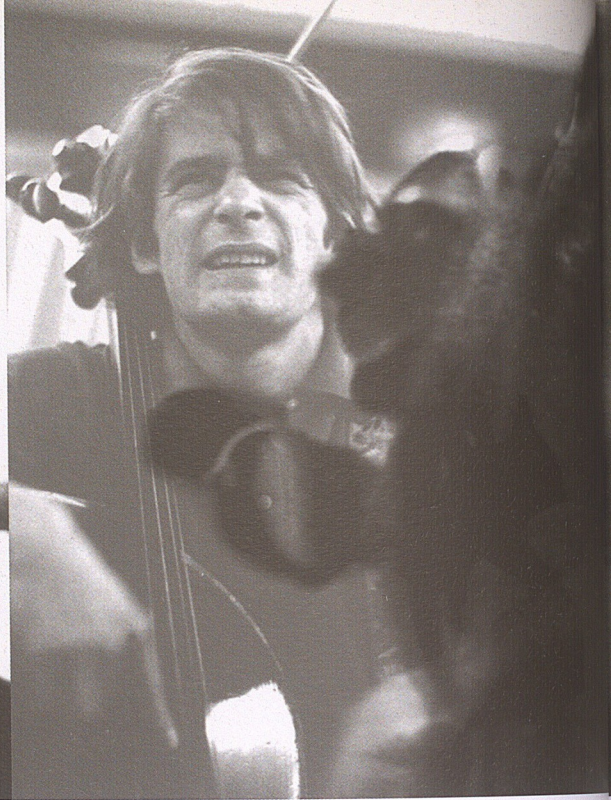
5. Università Internazionale dell'Arte. Per avere una panoramica degli artisti e teorici che hanno fatto parte dell'UIA si veda il sito www.univarte.it.



come quello di Pesaro, insieme andammo con i nostri lavori al *Knokke Heist Film Festival* (1974-75). Nel 1972, presentai i miei film, insieme ai suoi, alla Galleria del Cavallino a Venezia (4). Prima di parlare della Galleria del Cavallino, vorrei che mi raccontassi della tua esperienza all'Università Internazionale dell'Arte (5), a cui ti iscrivi nel 1970, dopo aver terminato gli studi presso il Liceo Artistico.

L'UIA è stata, per alcuni anni, una particolare esperienza d'insegnamento laboratoriale inventata da Giuseppe Mazzariol, una figura fondamentale per la città di Venezia. Personalità aperta a esperienze artistiche internazionali – ma contemporaneamente legato alle problematiche del territorio – si è inventato l'UIA per creare un collegamento tra l'insegnamento e i problemi concreti della città lagunare. Ha invitato *visiting professor* di tutto il mondo chiedendo di mettere Venezia al centro del loro insegnamento. Proprio alla fine della mia frequentazione del Liceo Artistico questa particolare università iniziava a esistere; io mi sono subito iscritto. Il rapporto con gli insegnanti era molto stretto perché all'inizio gli allievi erano non più di una trentina e la disponibilità dei docenti era massima, grazie al clima laboratoriale che si viveva nella bellissima sede di Palazzo Fortuny.

Il primo anno, il 1970, ho assorbito i diversi insegnamenti interdisciplinari e le varie riflessioni su Venezia e la laguna. È in quel periodo che iniziava a evidenziarsi il problema dell'inquinamento legato al polo industriale di Marghera e, alla fine dei corsi, ho tradotto questa nuova conoscenza in immagini e suoni. Senza l'aiuto di nessuno, in concentrata solitudine, ho realizzato il film *Laguna* (1971). Il tema è trattato secondo la mia sensibilità, mettendo in primo piano l'indagine sul rapporto tra l'immagine e il suono e la mia idea di multimedialità e di attraversamento dei modi espressivi: pellicola, pittura, scultura, danza e musica. Alla fine



6. Tra gli artisti della Galleria del Cavallino che intraprendono la sperimentazione con il video vi sono Claudio Ambrosini, Pier Paolo Fassetta, Luigi Viola, Guido Sartorelli, Piccolo Sillani e Luciano Celli; il tecnico che affiancava gli artisti nelle realizzazioni era Andrea Varisco.

dell'anno presentai il film a docenti e allievi e, grazie a questo, il professor Mazzariol mi promosse assistente.

Sempre nell'ambito UIA, progettai una grande scultura mobile – *Dud'acqua* (1971) – da porre in laguna, che, con il movimento della marea, cambiava forma. Questo e altri oggetti scultorei furono notati da Mark di Suvero, amico e docente, scultore americano, che mi spinse a realizzarne altri di grandi dimensioni.

Pensando al mio percorso immagine-suono, è proprio attraverso l'UIA che sono entrato in contatto con il videotape. Nel 1974 Mazzariol m'incarica dell'acquisto di questo strumento molto utile, secondo lui, alla didattica. Tornato da Milano – dove mi ero recato per l'acquisto di un Akai 1/4" – nel mio studio a Palazzo Fortuny, ne sperimentai subito un uso diverso realizzando il video che, l'anno successivo, avrebbe dato vita alla mia prima opera con il nastro magnetico, *Spartito per violoncello* (1974-75). È proprio grazie a questa realizzazione che rientro in contatto con Paolo Cardazzo, animatore della Galleria del Cavallino, al quale chiedo di registrare le mie azioni davanti al monitor. Da quell'anno, il 1975, inizia il mio fruttuoso rapporto con la Galleria ed entro a far parte del gruppo di artisti che daranno vita all'intenso lavoro di ricerca sul video⁽⁶⁾. Quindi entri in contatto la prima volta con il video nel 1974. Potresti approfondire il ruolo del video nel tuo percorso artistico e in relazione con l'altro supporto, la pellicola, che continui a utilizzare fino al 1977, data del tuo ultimo lavoro filmico, *Diogene?*

L'arrivo del video fu per me una grande rivoluzione. Era uno strumento che risolveva il mio bisogno di tenere uniti immagine e suono in maniera ancora più immediata rispetto alla pellicola. L'approccio è da subito anti-narrativo; con il video, infatti, voglio mettere in evidenza l'idea e lo sviluppo di un processo. Il *tape* è funzionale a quelli che sono i miei obiettivi; vice-



versa, sono le caratteristiche del mezzo a determinare le mie idee e un certo tipo di estetica. Mentre, quando giro un film, la luce è fondamentale, nel fare le riprese con il VTR non ha particolare importanza l'illuminazione. In pellicola il montaggio è imprescindibile mentre, negli anni Settanta, con il nastro video il montaggio è irrealizzabile. L'estetica video è per me oggettività pura. Tutta la mia attenzione è rivolta alla struttura concettuale, l'aspetto formale dell'immagine è conseguenza di quest'atteggiamento. Vivo il video come strumento di testimonianza oggettiva, lo uso in funzione del dimostrare, del far vedere. A mio parere quest'aspetto avrebbe fatto sorgere nello spettatore il piacere intellettuale di comprendere un'idea; è il linguaggio che doveva colpirlo e coinvolgerlo intellettualmente. Il video era la messa in evidenza visiva e sonora di un pensiero, una riflessione sul linguaggio.

Il periodo in cui mi dedico al video può essere suddiviso in tre fasi: nella prima parte vi sono i lavori che risentono del rapporto con la pellicola, i video monocanale; successivamente, il video diventa uno strumento che espande le possibilità di un'esperienza performativa *live*; alla fine del percorso, poi, c'è una fase dedicata alla video-installazione, dove non è più necessaria la mia presenza fisica e le opere vivono di vita autonoma.

Puoi chiarire con qualche esempio cosa intendi per "oggettività pura" quando parli dell'estetica della videoarte. Inoltre, hai parlato del video come di uno "strumento per dimostrare".

Che cosa intendevi dimostrare? E attraverso quali modalità?

L'oggettività è un atteggiamento rispetto ai fenomeni. È la registrazione senza nessun tipo di mediazione e, quindi, d'interpretazione. Con il video non si usano metafore, né simboli; si osserva ciò che accade, si misura, si constata. Questo non vuol dire che l'approccio al video debba essere necessariamente freddo anzi, esso permette un nuovo punto di vista sulla realtà.



È con questo spirito che mi servo del videoloop anche per arrivare alle forme astratte. Ciò che ancora oggi mi colpisce, rivedendo un video come *Sax soprano due* (1980), è che l'astrazione finale è diretta derivazione delle immagini iniziali reali. Le forme astratte sono l'impronta, la traccia nella memoria di azioni molto concrete e oggettive, come suonare un sassofono. La trasformazione che si sviluppa nel tempo e che può essere constatata dallo spettatore nella sua evoluzione, non è opera mia ma del dispositivo che ho creato. Il videoloop mette in atto un processo in qualche modo automatico e idealmente infinito il cui risultato dipende dalle immagini-suono generatrici. Mi piacerebbe confrontare il mio percorso con quello di Piet Mondrian: è risaputo che l'approdo all'astrazione in quest'artista avviene dopo un lungo periodo di analisi della struttura di un albero. La sua è una scelta mentre, nel mio caso, le sequenze astratte finali sono il risultato di un processo di trasformazione attuato dal loop in maniera oggettiva, non interpretativa. Questa è l'oggettività di cui parlo.

Per quanto riguarda la mia volontà di *dimostrare*, credo sia importante sottolineare che tutta la mia ricerca tiene in alta considerazione gli spettatori. C'era nel mio lavoro video un atteggiamento didattico oltre che scientifico. È come se avessi avuto il bisogno di dimostrare agli altri quanto questo mezzo potesse essere una forma d'espressione rivoluzionaria. Volevo che lo spettatore capisse, per esempio, che separando il suono dall'immagine di un'esecuzione musicale, si altera in qualche modo la realtà, si rompe l'abituale rapporto di causa-effetto; così come volevo dimostrare che tra il piano visivo e quello uditivo si potevano instaurare relazioni alternative alle modalità consuete.

"Dimostrare" era un termine molto in uso nella realtà di quel periodo, in cui spesso ci si raggruppava in veri e propri laboratori di ricerca. Con il video continuavo ad approfondire la ricerca di



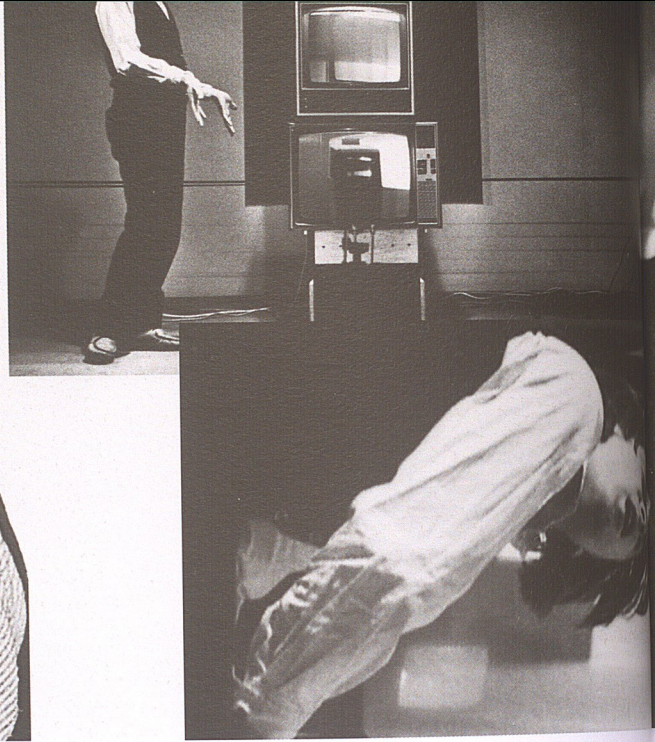
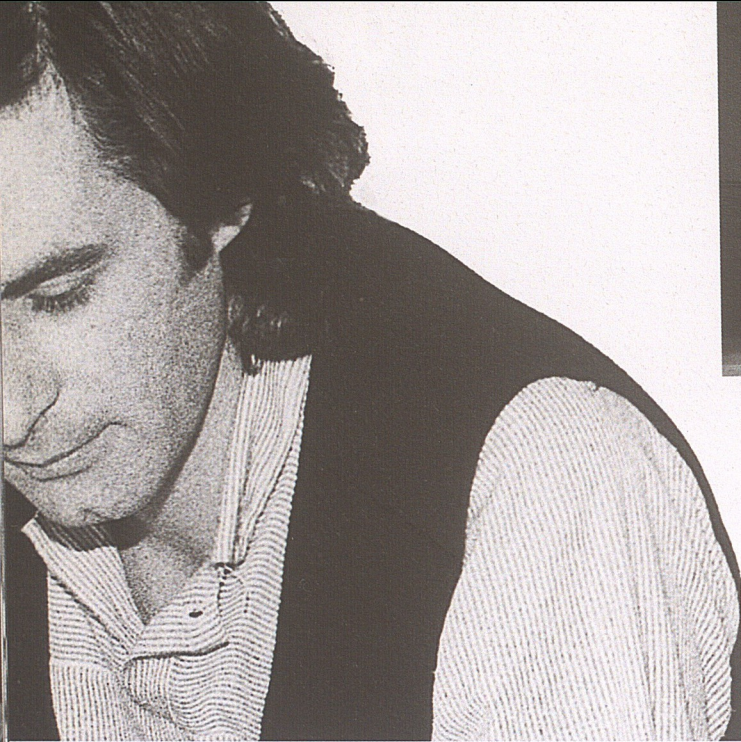
un linguaggio che proponesse inesplorate relazioni tra immagini e suoni; sperimentavo diverse ipotesi di associazione tra immagine in movimento e musica tentando di verificare le mie ipotesi. In un secondo momento, con i miei lavori, rendevo pubbliche le mie scoperte condividendole con gli spettatori. Ogni nuova ipotesi era prima progettata su carta attraverso schemi e partiture, forme originali di scrittura che mi aiutavano a riflettere e a trovare soluzioni anche complesse. Fino ad ora, ci siamo soffermati maggiormente sul ruolo della pellicola e del video, così come sui tuoi studi riguardanti l'arte visiva. Qual è invece il tuo percorso in ambito musicale?

Dopo il fallimento di un apprendimento tradizionale, pianoforte prima e violoncello poi, il mio approccio agli strumenti è totalmente autonomo e svincolato da qualsiasi scuola; le pellicole sono i miei spartiti, i miei insegnanti sono i dischi di artisti come Thelonious Monk (7), John Coltrane, Miles Davis e Ornette Coleman; in più, come dicevo, mi reco spesso al Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, dove ho l'occasione di ascoltare le composizioni di John Cage, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel e di altri musicisti contemporanei. Nel 1972, incontro Teresa Rampazzi, che viene a vedere la mia performance, *Un cello per due suonatori* (1972), durante la mia prima personale (8) e grazie a quell'incontro inizio a partecipare alle sue ricerche, che si eseguivano a casa sua, nel suo laboratorio. Ho l'opportunità d'inserirmi in quel contesto; con Alvise Vidolin fondo il gruppo musicale Arke Sinth e nel 1975 mi iscrivo al corso di Musica Elettronica a Venezia.

Il clima di questo gruppo di amici è di grande ricerca sulle possibilità della musica elettronica e, in particolare, iniziamo la ricerca sulla *Computer Music*. Se la mia musica era molto istintiva e legata alla dimensione improvvisativa del jazz, attraverso la musica elettronica, che richiede un alto grado di razionalità, vengono a crearsi delle relazioni tra una dimensione

7. Grazie all'interesse di Michele Sambin per Thelonious Monk, quest'ultimo viene invitato al Centro d'Arte di Padova all'inizio degli anni Settanta. Ciò è stato possibile anche perché il fratello dell'artista, Marco, è stato per un periodo il direttore del centro. Cfr. Veniero Rizzardi, *Le fonti sonore*, in Fernando Marchiori, *Megalloop. L'arte scenica del Tam Teatromusica*, Titivillus, Pisa 2010.

8. Si fa riferimento alla prima mostra personale di Michele Sambin intitolata *Esperienze e sperimentazioni sulle immagini e sui suoni* presso la Galleria Images 70 nel 1972.



più istintuale e un atteggiamento molto razionale. Questi due approcci convivono, come dicevo, anche nel mio lavoro con il video.

La frequentazione di un certo ambito musicale è determinante, anche nei confronti delle tecniche che utilizzo con il video; credo che non avrei mai potuto inventare il videoloop se non avessi ascoltato il loop di Terry Riley a Padova, presso il Centro d'Arte, in quegli anni. La mia ricerca in ambito video e quella in ambito musicale si alimentavano reciprocamente. Prima di approfondire le video-performance di cui parleremo più avanti, collegandoci al teatro, vorrei che parlassi delle installazioni, la terza fase dell'utilizzo del video. È interessante che questa domanda arrivi dopo che abbiamo parlato della musica elettronica. Uno dei temi di ricerca affrontato al Conservatorio e, parallelamente, presso il C.S.C. (9), riguardava proprio la spazializzazione del suono, l'idea che il suono non dovesse provenire da una fonte unica, ma che potesse muoversi nello spazio. *From left to right* (1981), una delle mie prime installazioni, ragiona proprio sul rapporto di spazializzazione del suono e dell'immagine e propone un ribaltamento visivo e sonoro rispetto alla realtà.

9. Centro di Sonologia Computazionale, fondato ufficialmente nel 1979 ma che ha le sue radici nell'incontro tra Teresa Rampazzi e Giovanni Battista de Biasi. Cfr. S. Durante e L. Zatta (a cura di), *Archivio. Musiche del XX Secolo*, CIMS, Palermo 2002.



Abbiamo parlato del contesto laboratoriale in ambito musicale; eppure non era strano ritrovarsi, in quegli anni, in situazioni analoghe anche dal punto di vista visivo.

La dimensione del laboratorio scatta quando si ha a che fare con strumenti nuovi di cui non si ha una conoscenza approfondita e, quindi, diventa indispensabile la sperimentazione e la collaborazione tra tecnici e artisti. Diventa anche importante che gli artisti conoscano le possibilità tecniche degli strumenti perché queste possano essere messe in gioco nelle opere. Quindi la dimensione di gruppo che lavora attorno a delle problematiche è una modalità caratteristica in quegli anni, la vivevo alla Galleria del Cavallino, così come ad *Art/tapes/22* (10) e al Centro di Videoarte (11). Il clima laboratoriale ha visto il coinvolgimento di molti artisti; vi era una sete di novità e creatività condivisa totalmente svincolata da aspetti economici.

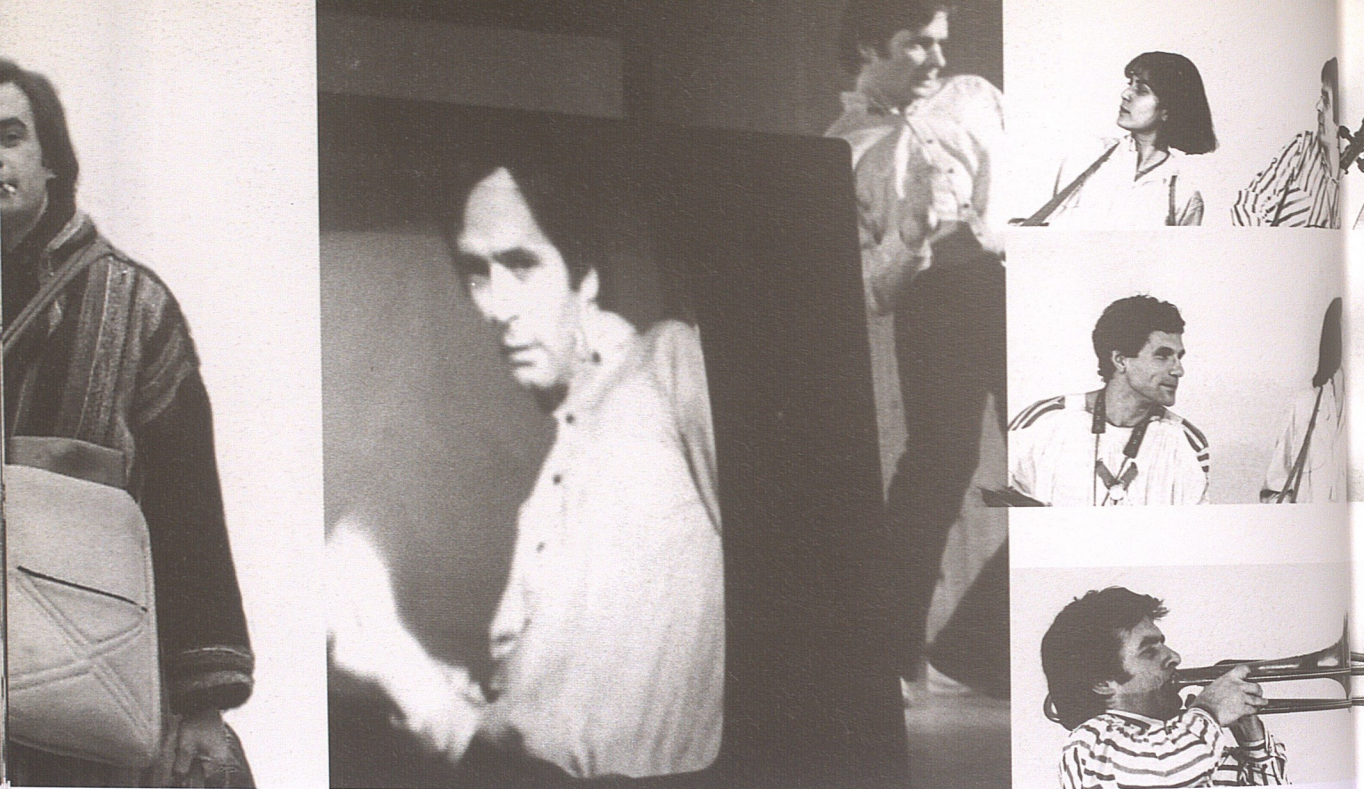
E quali erano i canali di sostentamento economico se, come tu dici, non hai mai venduto delle tue opere e, addirittura, non venivano mai affrontati discorsi economici riguardanti la vendita?

Una delle fonti di guadagno e di sussistenza fu una breve esperienza cinematografica in ambito pubblicitario e, poco dopo, nel 1974, sono stato sollecitato a documentare, sempre con

10. Il centro *Art/tapes/22* è fondato e diretto da Maria Gloria Bicocchi dal 1972 al 1976. Nel 1976 il fondo viene ceduto all'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale di Venezia; dal 1976

al 1978 Maria Gloria Bicocchi sarà responsabile della sezione video presso l'ASAC.
Cfr. Maria Gloria Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa, dentro le quinte dell'arte. Art/tapes/22*, Cavallino, Venezia 2006.

11. Il Centro di Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, attivo tra il 1973 e l'inizio degli anni '90, è diretto da Lola Bonora, con la collaborazione di Giovanni Grandi e Carlo Ansaloni.



un'impronta artistica e personale, il lavoro dei *muralistas* cileni invitati a eseguire ed esporre i propri lavori sui muri dell'*hinterland* veneziano in occasione della Biennale di Venezia (12). Da queste registrazioni nasce il film *Murales* (1974), la cui pellicola è depositata presso l'ASAC.

Mentre mi dedico alla ricerca con il video, inoltre, mi guadagno da vivere facendo l'illustratore di libri per l'infanzia. I due universi, da una parte la ricerca estrema e radicale in ambito video e, dall'altra parte, la realizzazione di tradizionali libri d'infanzia, possono sembrare in contrasto, ma è proprio questo il punto di saldatura che mi porterà a fondare il Tam Teatromusica. Nel 1978 eseguo una performance per bambini, *Dodici Animali* (1978). L'opera, vista dall'Assessore all'Istruzione del Comune di Venezia, verrà proposta in tutte le scuole materne del territorio; così, la performance nel moltiplicarsi delle repliche si trasforma in teatro e, da quel momento, si apre una nuova esperienza e una nuova fonte di sussistenza.

Prima di approfondire la tua esperienza con il Tam, vorrei che mi parlassi del ruolo della performance all'interno delle tue creazioni artistiche. So, per esempio, che un'opera come

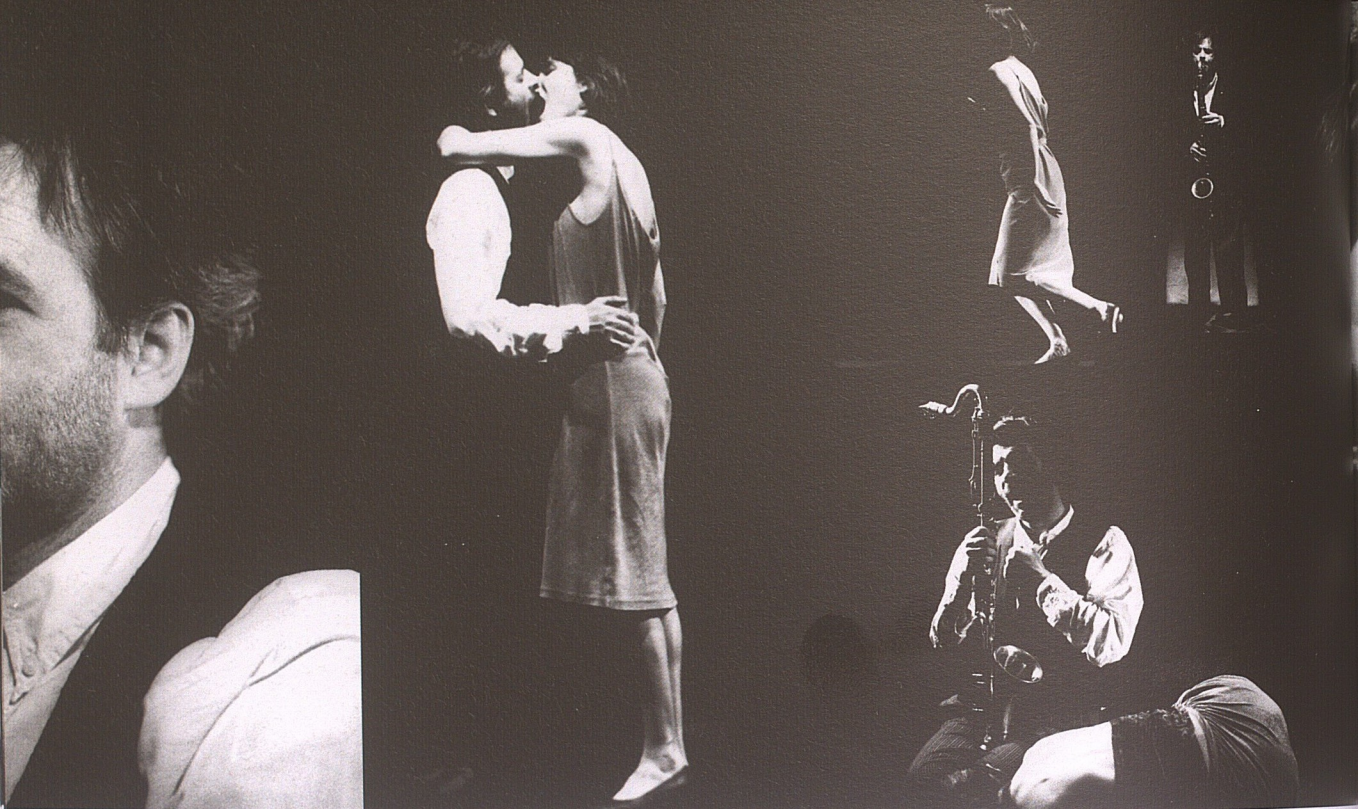
12. «Con una clamorosa decisione, Ripa di Meana dedicò l'intera edizione del 1974 al Cile, allestendo mostre di manifesti, organizzando spettacoli teatrali e concerti. Quella Biennale costituì forse la più grande e risonante protesta culturale nei confronti del dittatore



Ascolto è realizzata sia in video che in performance; quindi, da un certo punto in poi, il video diventa *uno* degli strumenti e non più *lo* strumento?

Performance implica il corpo. Più precisamente, un corpo che si mette in comunicazione con altri corpi, quelli degli spettatori. Da *Ascolto* in poi, la maggior parte dei lavori che realizzo è *live* e, di conseguenza, il corpo è al centro della comunicazione; il video diventa un'estensione del corpo del performer e delle sue possibilità espressive. Il passaggio di energia tra esseri viventi è la materia che più mi affascina e, negli anni, diventa l'elemento centrale del mio lavoro. Le mie sono spesso improvvisazioni svolte all'interno di argini temporali e di strutture che mi riconducono alla consapevolezza del tempo che sta scorrendo. Le partiture che realizzo, o gli *storyboard*, sono sistemi molto razionali e mi obbligano a seguire logiche predeterminate, all'interno delle quali mi sento libero da una dimensione di controllo; è proprio questo aspetto che, a mio parere, produce l'energia e l'empatia di cui parlo. Credo che anche il pubblico viva questi due modi di leggere le mie opere: da una parte, la necessità di capire i meccanismi che metto in gioco; dall'altra, l'emozione che deriva dal mio comportamento fisico e sonoro.

cileno Pinochet. Molti pittori italiani e stranieri, tra i quali il cileno Sebastian Matta ed Emilio Vedova, riempiono i campi veneziani con *murales* inneggianti alla libertà del popolo cileno: costituivano la Brigada Salvador Allende». In www.labiennale.org.



Perché, a partire dalla metà degli anni Ottanta, esci dagli spazi legati al mondo dell'arte *stricto sensu* e ti dirigi verso i palchi teatrali?

Per diversi motivi. La stagione delle performance aveva causato la perdita dell'oggetto d'arte come bene di mercato. La maggior parte dei collezionisti non apprezzava i nuovi mezzi: il video, la pellicola, l'evento performativo. L'atteggiamento concettuale di riflessione sulla comunicazione artistica, che metteva in crisi il rapporto con il fruitore, a qualcuno non piaceva. E così c'è stata una svolta restaurativa identificabile con quella che venne definita Transavanguardia. L'effervescenza rivoluzionaria degli anni Settanta si esaurisce, gli spazi della trasversalità multidisciplinare si chiudono e l'arte torna ad essere disciplinata. Io, che sono rigorosamente *indisciplinato*, perché di natura interdisciplinare e antiaccademica, non ho accettato l'idea di interrompere il mio percorso di ricerca che negli ultimi anni aveva trovato, nel rapporto diretto con lo spettatore, la sua ragione d'essere; così ho proseguito la mia avventura all'interno del teatro. In alcuni casi, gli stessi spazi legati all'arte in video mutano e diventano palchi per performance teatrali. Un luogo come la Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti a Ferrara, per esempio, che avevo frequentato con le mie performance, ora ospitava anche i primi lavori del Tam, come *Armoniche* (1980) o *Opmet* (1981).

Quindi nel 1980 fondi il Tam Teatromusica.

Sì, la data ufficiale di fondazione del Tam è il 1980. Successivamente, il Tam si struttura in maniera più definita con la partecipazione di Laurent Dupont. L'idea di partenza, tuttora fondamento del nostro teatro, è quella di essere un collettivo di artisti alla ricerca di nuove forme di comunicazione teatrale. I primi dieci anni di vita del Tam sono anni di nomadismo, non vi è una sede nella città in cui abitiamo – Padova – e per le produzioni siamo ospitati da diverse



realtà del territorio nazionale. In quegli anni la nostra è, a tutti gli effetti, una compagnia di giro. Ogni nuova esperienza, ogni nuovo spettacolo si pone come obiettivo di non ripetere un'esperienza già vissuta, ma di proporre sempre nuove ipotesi, sia da un punto di vista tecnologico, sia da un punto di vista compositivo; ogni nuovo spettacolo è un'ennesima sfida. Il nuovo linguaggio è inteso come l'organizzazione nel tempo di diversi segni che appartengono al movimento, alla luce, allo spazio, al suono e che sono trattati in modo sincronico all'interno di una composizione che li considera come segni di natura diversa, ma costituenti un unico linguaggio. Direi che il nostro teatro è fatto di segni nel tempo. Segni di diversa natura composti nel corso del tempo. L'arte ha diverse forme espressive che coinvolgono diversi sensi. Ma nella realtà tutti questi sensi non vengono divisi, il nostro corpo percepisce la realtà complessivamente, attivando contemporaneamente tutti i sensi. Se io vado ad ascoltare un concerto di musica non chiudo gli occhi. Anzi, ascolto anche con gli occhi. Io vorrei che questi segni che l'arte, per convenienza, ha separato, si ritrovassero uniti nell'esperienza scenica, teatrale. Mi piace dire «l'arte non separi quello che la natura tiene unito».

E dopo i primi dieci anni di nomadismo, cosa succede?

Nel 1992 ci propongono di lavorare all'interno del carcere della nostra città. Questa nuova sfida significa, per noi, la necessità di fermare il nostro vagabondare e, di conseguenza, nasce il desiderio di stabilire un rapporto con il territorio, disporre di uno spazio teatrale dove produrre e ricambiare l'ospitalità che altre realtà ci avevano offerto nel nostro periodo di nomadismo. Inizia così l'esperienza del Teatro Maddalene di Padova, che per noi è la casa della sperimentazione teatrale. La caratteristica di questa fase è, quindi, l'estensione, la condivisione di una poetica ormai consolidata non solo con gli spettatori ma, anche,



coinvolgendo e invitando piccoli, giovani, anziani e detenuti a partecipare attivamente, come attori, a un'esperienza teatrale particolare. Nascono diversi laboratori e, attraverso rassegne teatrali, ospitiamo figure importanti della ricerca teatrale, musicale e di danza. Il Teatro Maddalene diventa una fucina di scambi intergenerazionali e interculturali.

Cos'ha significato, per te, l'incontro con i detenuti?

L'esperienza con i detenuti cambia la mia visione dell'arte. Se prima cercavo una continua tensione verso una dimensione di assoluto, di astrazione, di trascendenza verso l'alto, il rapporto con i detenuti mi fa capire che, nel "basso", c'è altrettanta forza. E il basso viene a coincidere con l'alto, come in un loop verticale. Il rapporto con i carcerati è determinante anche perché, dopo sei anni, torno nuovamente ad utilizzare il video, come mezzo necessario ad abbattere l'isolamento del mondo carcerario; con questo strumento infatti, realizziamo opere che valicano il confine delle mura del carcere e portano all'esterno l'esperienza.

E oggi?

Ad un certo punto della nostra esperienza, abbiamo sentito la necessità di condividere



la nostra idea di arte con le nuove generazioni; per questo nel 2004 abbiamo creato *Oikos Reset*, un laboratorio fondato con l'obiettivo di ripensare e rivisitare l'esperienza che aveva dato origine al Tam, a partire dai primi lavori. Nasce così uno scambio molto dinamico tra maestri e allievi, tra le nostre proposte e le risposte che arrivano dai giovani. Il Tam si allarga, alcuni dei ragazzi che partecipano al laboratorio prendono parte alle nuove produzioni. Con questa nuova formazione, il Tam è uscito nuovamente dal Teatro Maddalene e si è proposto in luoghi non teatrali come, per esempio, il Castello Maniace di Ortigia (13). Nel 2010 abbiamo sentito la necessità di documentare la lunga esperienza Tam e renderla pubblica. È nata così l'idea di realizzare un archivio che contenesse tutte le opere realizzate in trent'anni, attraverso video, foto, disegni, testimonianze, contributi testuali. Grazie a questa esperienza, alcuni studiosi hanno poi realizzato un'analisi del nostro operato all'interno del libro *Megaloop* (14). In qualche modo, il trentennale del Tam conclude, per i fondatori, un ciclo di vita. Da un anno, infatti, abbiamo lasciato la direzione ad altri, più giovani; il mio rapporto con il Tam, adesso, riguarda esclusivamente la creazione artistica.

13. L'artista si riferisce allo spettacolo *Stupor Mundi* (2008).

14. Cfr. F. Marchiori (a cura di), *Megaloop... cit.*



Prima di lasciarti, vorrei chiederti qual era e qual è, oggi, il tuo rapporto con la critica d'arte. Ti chiedo questo perché nel 1980 hai fatto un video, *Autointervista*, che può essere letto come un'accusa alla poca attenzione da parte della critica ai vostri lavori di quegli anni. È ancora così? Sposare la trasversalità, l'eclettismo, l'intermedialità e la ricerca di un nuovo linguaggio, è una scelta che porta alla creazione di opere che sfuggono alle definizioni. Il riconoscimento è conseguenza dell'appartenenza ad un ambiente: musica, arte visiva, teatro.

In questo senso mi sento rigorosamente *indisciplinato* perché non ho un'appartenenza definita. Non sono un musicista, non sono un artista visivo, non sono un video-maker, non sono un regista ma creo opere che richiedono di saper fare tutte queste cose. Per me è qualcosa di estremamente naturale, per il mondo esterno no. Il mio rapporto con la critica è sempre stato complicato da queste e altre questioni. *Autointervista*, il video realizzato nel 1980 al termine della fase di ricerca pionieristica, era un'ironica provocazione, un messaggio di richiesta di attenzione alle opere video prodotte in cinque anni di intenso lavoro.

Cosa prevedi per il futuro?

Recentemente per me è diventato fondamentale un luogo. È al sud, in Salento, lontano dalla mia terra di origine ma, malgrado la distanza, lo sento particolarmente vicino. Lì ho restaurato un vecchio ovile in aperta campagna cercando di mantenere quanto di originale vi fosse e rendendolo abitabile con l'aiuto di artigiani locali. Definisco questo luogo "arte da vivere" e il mio bisogno di abitarlo è un "ritorno all'ovile". Lì, la ricerca di arte totale pervade anche l'esperienza di vita. Ritrovo nella ciclicità del quotidiano i fenomeni primari: la luce, il buio, il caldo, il freddo, la semplicità di un rapporto con i mutamenti della natura. Nella ricerca di questa origine c'è il bisogno di recuperare una verginità, una rinascita. Pensando al



mio futuro ho una gran voglia di ridare vita ed energia a un passato vissuto troppo in fretta, in una corsa senza sosta e senza spazio per la riflessione rispetto a quanto stavo facendo. Ora, giocando con l'idea di tempo circolare, con una diversa esperienza, vado alla ricerca dell'energia dell'inizio.

Padova, 10 dicembre 2013