

Dell'arte ultrascenica: l'incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato

Flavia Dalila D'Amico e Michele Sambin¹

Ripercorrere a ritroso la pratica artistica di Giacomo Verde significa scontrarsi con una storia di “attraversamenti”: di generi, formati, tecniche, tecnologie, collaborazioni con gruppi e artisti. Una costellazione espansa di azioni e “rel'azioni” che dalla fine degli anni '70 alle soglie degli anni '20 del nuovo millennio delinea una figura artistica poliedrica, complessa, dissidente e impegnata sul solco tra l'arte e l'attivismo. In uno splendido testo del 1994, lo stesso scriveva:

Raccontare i miei anni Ottanta è raccontare pezzi di storia di tanti gruppi, tanti nomi, è il racconto di un viaggio attraverso diversi "generi" teatrali con l'illusione di trovare il genere artistico con la A maiuscola per poi comprendere, all'inizio di questi anni '90, che proprio questo girovagare tra generi era, ed è, il mio “Genere” [...] Non è un caso se adesso mi ritrovo a teorizzare questa scelta di "marginalità" non come fuga o alternativa, ma come dato di fatto originale, autofondante di una nuova sensibilità che ha realmente superato le barriere imposte dall'ufficialità e dal mercato artistico, e che può autonomarsi - darsi un nome- non in relazione a qualche altra arte ma solo per sé stessa. Per ora la chiamo “arte ultrascenica”.²

Per meglio mettere in luce questa “marginalità” che caratterizza la prassi e la poetica di Giacomo Verde, si è scelto in questa sede di analizzare un lavoro realizzato in collaborazione con Tam Teatromusica, un'altra compagnia teatrale che ha fatto dello stesso sconfinamento di generi e formati la propria cifra estetica. “L'opera” in questione è *Chi pecora si fa il lupo se lo mangia*, poi denominata *Lupus et Agnus* presentata nel 1988 una prima volta a Villa Faraldi, in Liguria e una seconda volta al Festival Micro-Macro, agli ex stalloni di Reggio Emilia curato dalla compagnia Le Briciole. Ci troviamo di fronte ad un formato ibrido che si dispone come interrogazione stessa della forma. *Lupus et Agnus* potrebbe essere definito come un ambiente performativo che trattiene i codici dell'in-

¹ L'introduzione e l'analisi dello spettacolo sono a cura di Flavia Dalila D'Amico, il glossario è a cura di Michele Sambin.

² G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi*, in AA.VV., *Arte Immateriale Arte Vivente*, Esseggi, Ravenna 1994, p. 137.

stallazione, della musica, della performance, del teatro e al contempo le rifiuta tutte, auto definendosi per negazione. Proprio per la particolare marca genetica, l'ambiente non ebbe grande circuitazione, di conseguenza mancano materiali critici a riguardo, se non qualche recensione³. Ricostruirne la struttura ed il processo creativo ci è infatti oggi possibile grazie alle conversazioni e ai materiali forniti da Michele Sambin⁴. L'incontro tra la sperimentazione sovversiva di Giacomo Verde e quella concettuale della compagnia paviana genera un dispositivo dinamico dove il margine tra organico e inorganico, natura e tecnologia si dissolve generando un organismo vitale che mette in crisi categorie e forme tanto per i performer che lo agiscono quanto per gli spettatori che lo attraversano. Per meglio rendere conto, delle continuità e delle discontinuità tra le due poetiche in azione, l'analisi di *Lupus et Agnus* è corredata da un glossario ragionato e curato dall'artista Michele Sambin. L'obiettivo del saggio è dunque quello di portare in luce la complessità di un ambiente performativo rimasto nell'ombra per diversi decenni, insieme a quello di restituire alcuni aspetti dell'estetica di Giacomo Verde in confronto con quelli che hanno caratterizzato la ricerca di Michele Sambin.

Lo spazio: Due parti destinate a non incontrarsi mai

Lupus et Agnus è una situazione che si prefigge di mettere in crisi le forme e lo sguardo che alimentano il fatto artistico, a cominciare dalla durata. Un ambiente in evoluzione “agito” per tre ore consecutive da performer. Gli spettatori, trenta per volta, possono accedere agli spazi dopo aver ritirato un oggetto di seduta all'ingresso, artigianalmente realizzato dagli artisti. È previsto un orario di apertura dello spazio, ma ciascuno può sostare a proprio piacimento, stabilendo la propria durata di fruizione. Non ci sono regole di attraversamento, ogni spettatore in maniera autonoma stabilisce la posizio-

³ Cfr. R. Canziani, *Ma poi la mostra farà spettacolo*, «Il Piccolo», 25 Marzo 1988; V. Ottolenghi, *Cinque compagnie per Micro-Macro a Reggio Emilia*, «La Gazzetta di Parma», 14 Luglio 1988; V. Ottolenghi, *Point du jour e Tam a Micro-Macro*, «La Gazzetta di Parma», 21 Luglio 1988; L. Gabbi, *Ma la virgola salva l'agnello*, «La Gazzetta di Reggio Emilia», 22 Luglio 1988; Cfr. R. Canziani, *Uno spazio, un progetto*, «Il Piccolo», 25 Luglio 1988; U. Volli, *I Peter Pan vanno in scena*, «La Repubblica», 25 Luglio 1988.

⁴ In particolare la ricostruzione è stata operata mediante una conversazione con Michele Sambin e la consultazione dei video, del materiale fotografico, dei bozzetti, delle partiture, del libretto forniti dall'archivio Tam Teatromusica.

ne di osservazione e può modificarla nel tempo, proprio come fosse una mostra, ma a differenza di essa si trova di fronte a oggetti e presenze vive che abitano lo spazio. L'articolazione dell'ambiente è indissolubilmente legata alla partitura drammaturgica che struttura le azioni: Due stanze, opposte e complementari, separate da un muro costruito appositamente per l'occasione e collegate da un corridoio. Una è la stanza dell'agnello abitata da due performer, (Pierangela Allegro e Susanna Dini) l'altra del lupo, abitata da altri due performer (Paola Nervi e Laurent Dupont). Un sistema oppositivo che si dà come inconciliabile: emisfero destro e sinistro, emozione e razionalità, bene, male. Sul corridoio antistante le due stanze c'è un pianista (Michele Sambin) sezionato da un vetro/specchio⁵ che divide trasversalmente a metà la tastiera ed è sagomato in modo da accogliere il profilo del musicista. Infine un'ultima stanza al termine del percorso performativo, saluta gli spettatori con un grafico, realizzato da Giacomo Verde che ricompone la mappa e la partitura gestuale. Le azioni, i gesti e i dialoghi che i performer ripetono all'interno delle due stanze sono scanditi da una partitura articolata in diversi momenti: il tempo del rito, del riposo, del lavoro e del nutrimento, dell'arte, del gioco, della riproduzione, delle relazioni sociali, come mostra lo schizzo sottostante.

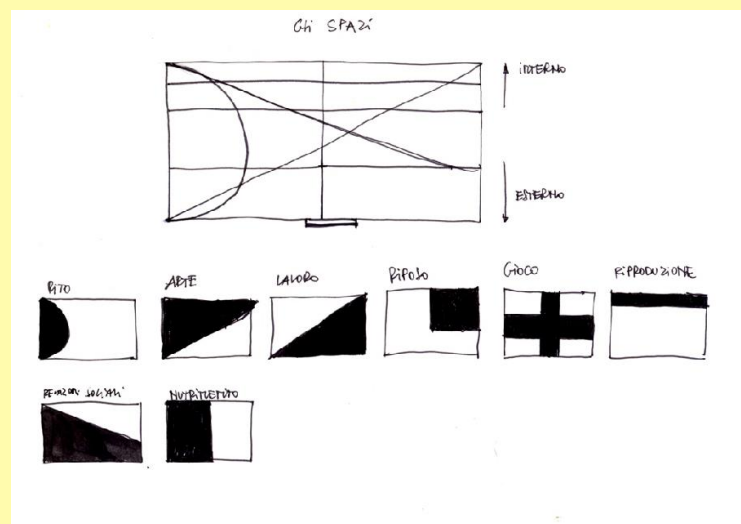


Fig. 1. Schema degli spazi agiti dai performer nei rispettivi momenti della performance, Archivio Tam Teatromusica, 1988

⁵ Illuminato alternativamente da una parte e dall'altra, il vetro risulterà di volta in volta trasparente o specchiante.

La scansione temporale di tali azioni è in parte codificata e in parte affidata all'improvvisazione dei performer. Sul libretto di presentazione del progetto, scritto a sei mani da Michele Sambin, Giacomo Verde e Pierangela Allegro, i performer sono infatti definiti "autoattori", a indicare la loro libertà di espressione, di auto determinare il proprio comportamento all'interno della griglia registica. I dialoghi e le azioni sono coordinate da punti di incontro, orchestrate tramite i walkman che indossano e che li informano sulle indicazioni di tempi e sulle risposte di chi sta dall'altra parte. Queste presenze esistono e si manifestano in funzione di ciò che accade al di là del muro. Il loro essere è parte di un insieme di cui non si ha misura. *Lupus et Agnus* è un sistema di corrispondenze e travaso tra entità opposte che pur non incontrandosi si scambiano delle proprietà.

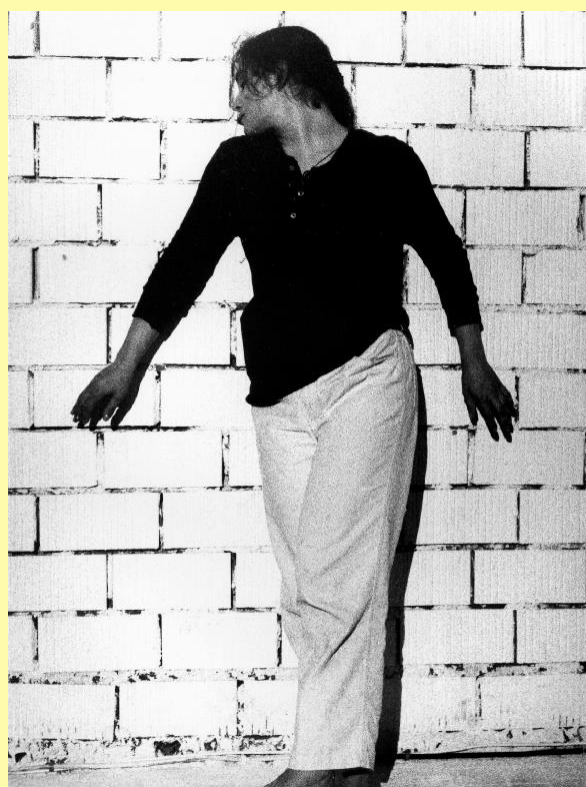


Fig. 2-3. *Lupus et Agnus*, Archivio Tam Teatromusica, 1988

C'è un rapporto di continuità tra i due ambienti che né gli spettatori né i performer esperiranno mai nella sua totalità. Ogni azione in una stanza è la risposta o l'input della stanza adiacente, in una logica che rifiuta la consequenzialità e il principio di causa-effetto e che piuttosto si fonda sulla relazione e scambio di qualità sensoriali. Avendo la possibilità di scegliere una determinata prospettiva dal quale osservare le azioni, lo spet-

tatore ne ottiene dei frammenti, che non trovano unità se non correndo da una stanza all'altra consapevole di perdere comunque una parte delle informazioni. Qualsiasi luogo di osservazione è infatti incompleto, non esiste un punto di vista privilegiato. L'architettura dell'ambiente è strutturata in modo tale che sia proprio la parzialità dello sguardo e dell'ascolto a risultare centrale. Il dramma per lo spettatore è l'impossibilità di cogliere l'unità pur intuendo la sua esistenza.

Organico e inorganico: crisi di identità

Si potrebbe forse azzardare che il suono sia il principio codificatore dell'intero processo, sebbene non vi sia un punto d'ascolto che consenta di cogliere la stratificata partitura sonora nella sua interezza. Il suono e i dispositivi tecnologici che lo diffondono, fungono da valvola atta a disinnescare certezze e consecutio logiche e temporali, per sovrascrivere ulteriori sensi e gradi di lettura al piano del visibile. Accanto ai performer convivono infatti dispositivi tecnologici che mettono in discussione la dicotomia artificiale/naturale e configurano una dimensione organica e dinamica, tesa tra l'umano e il tecnologico. Il musicista sul corridoio, non a caso lo stesso Michele Sambin ideatore dell'opera, scandisce i diversi momenti delle azioni (rito, riposo, lavoro, nutrimento, arte, gioco, riproduzione, relazioni sociali) a partire dalla scelta dei suoni, in tempo reale e pre-registrati da diffondere e smistare nelle due stanze. Lo spettatore accanto al musicista, ha la possibilità di sentire il suono del pianoforte, ma la corrispondenza tra causa effetto, tasti pigiati e suono è destabilizzante. Lo specchio che attraversa metà della tastiera e il pianista riflette la mano destra creando l'illusione che sia quella sinistra. Così quando la mano sinistra dietro lo specchio percuote la tastiera, quella visibile, che è solo il riflesso della destra, appare immobile. Si viene a creare dunque un cortocircuito tra gesto e suono, lato destro e sinistro dell'immagine.

Inoltre, le azioni del musicista hanno un riverbero nelle sale in cui agiscono i performer. Un sistema particolare di apparecchiature (un registratore Tascam a quattro piste), consente l'emanazione e il mixaggio ciclico di quattro materiali sonori che vengono diffusi nelle sale in cui agiscono i performer e di volta in volta si combinano con le voci, le parole e i rumori generati dai gesti degli autoattori. Le quattro tracce sonore si costitui-

scono come segnali stimolo per gli autoattori, degli amplificatori di atmosfere atte a realizzare una rete di comunicazioni aleatorie tra le due stanze.



Fig. 4. Illusione creata dallo specchio sulla figura del pianista (Michele Sambin), *Lupus et Agnus*, Archivio Tam Teatromusica, 1988

Dal punto di vista visivo, il funzionamento del registratore è svelato al visitatore, attraverso un intervento meccanico sull'apparecchio che consente di agganciare l'anello di nastro magnetico al soffitto attraverso una doppia bobina. Allo smistamento del suono nei due ambienti, corrisponde così anche un movimento verticale del nastro, una visualizzazione del flusso sonoro. In questo sistema di possibilità, gli unici elementi sonori fissi e costanti sono il belato della pecora e l'ululato del lupo, proveniente da due monitor nelle rispettive stanze. Nella stanza A c'è un monitor ricoperto di una pelliccia bianca che rimanda alla pecora, mentre nella stanza B un secondo monitor ricoperto di pelliccia nera rimanda al lupo. Anche in questo caso però non c'è coincidenza tra la sembianza e la funzione "dell'oggetto", perché il monitor-pecora emette l'ululato del lupo, viceversa il

monitor lupo emette il belato della pecora. Le immagini trasmesse invece, realizzate da Giacomo Verde, sono ottenute mediante la ripresa ravvicinata del segnale video sui monitor. Il risultato è una pulsazione luminosa costante il cui contorno è segnato dal movimento della medesima pelliccia che riveste l'oggetto-monitor. C'è dunque un rapporto di continuità tra il dentro e il fuori dell'immagine che però è reso destabilizzante dallo sfasamento sonoro. Questi monitor inoltre, sono una presenza vitale e mobile tanto quanto gli autoattori. Scorrono infatti su un carrello producendo un movimento ripetitivo: attraversano lo spazio avanti e indietro sincronicamente nelle due stanze, sbattendo violentemente contro il muro, tramite un complicato sistema di leve, catene e carrucole, che in maniera reiterata ne bloccano e sbloccano la mobilità. Anche in questo caso dunque, al movimento sonoro corrisponde un movimento visivo, fuori e dentro il monitor.



Fig. 5. Nell'immagine è possibile vedere il monitor ricoperto di pelliccia bianca che scorre sul carrello. *Lupus et Agnus*, Archivio Tam Teatromusica, 1988

L'aspetto che risulta interessante è che di volta in volta il suono sia utilizzato per spostare e mettere in crisi l'identità e il rapporto di causalità tra oggetto-funzione e rap-

presentazione. Così accade anche per i performer. Ciascun autoattore porta a volte alla bocca un piccolo altoparlante che dispone la possibilità di amplificare micro-movimenti degli autoattori come respiri ansimanti e mugolii, che attirano gli spettatori in una dimensione sensuale. Tuttavia ciascun altoparlante non riproduce la voce o i gesti sonori del performer che lo indossa, ma quelli di un altro. Una performer, Susanna Dini, si avvicina ad esempio ad uno spettatore traducendo con i gesti quanto sussurra la voce “indossata” (di Pierangela Allegro poco distante tra sonno e veglia) che chiede: “vorrei che mi toccassi qui, qui e qui”. Il visitatore intuisce uno sfasamento di identità tra la voce e il corpo che si ritrova vicino e che lo coinvolge seducente in una dimensione aptica.



Fig. 6. L'immagine mostra il piccolo altoparlante indossato dalle performer. *Lupus et Agnus*, Archivio Tam Teatromusica, 1988

Corpo-suono-spazio quindi si attualizzano nell'alterazione e nell'interrogazione dell'identità. Ciascuna presenza (corpi, oggetti, dispositivi) nei tre ambienti è attraversata dalle qualità delle altre, configurandosi per metonimia come parte di un organismo più

ampio che trova nella fluttuazione destabilizzazione la propria identità. A ben guardare, il sistema oppositivo enunciato come principio fondante di *Lupus et Agnus*, è a sua volta un ennesimo falso indizio fornito allo spettatore. L'opposizione si pone piuttosto come interrogazione sul confine tra entità solo in apparenza dicotomiche. Bene e male, emisfero dextro e emisfero sinistro, bianco o nero, corpo e identità, organico e inorganico sono categorie masticate e risputate allo spettatore sotto forma di processi in continua tensione dinamica. Sono stereotipi che minacciano un sistema di credenza e pensiero che viaggia su binarismi stagni. L'agnello ulula, il lupo bela, il cuore ragiona, il cervello sente.

Un glossario ragionato di Michele Sambin⁶

Con Giacomo ci si capiva al volo. Quando ci siamo incontrati nessuno dei due ha sentito l'esigenza di raccontare all'altro quel che aveva fatto in precedenza. Ci interessava il presente e istintivamente ci siamo intesi. Si teorizzava insieme partendo dal nostro ruolo di artisti fino a discutere sulla possibilità di non firmare le nostre opere, ci scambiavamo idee ma nessuno dei due rivendicava il percorso che aveva alle spalle. Io, nato prima di lui, avevo già lavorato molto negli anni '70, lui un po' più giovane veniva da mondi a me sconosciuti allora, li scoperti successivamente. Quello che ci metteva in sintonia era il presente, ciò che ancora c'era da fare. Ora.

Ci accomunava il desiderio di comunicare attraverso nuove modalità, mettere in gioco nuove idee, nuovi linguaggi. La tecnologia ci consentiva di praticare, abbattere le convenzioni per cercare con rigore nuove ipotesi. Questo ci interessava, più che esprimere contenuti. E questo impegno era il nostro impegno politico. Su questi presupposti condivisi senza il bisogno di grandi discorsi ci siamo trovati a dare sostanza a una mia idea che metteva in crisi la forma, il rapporto con lo spettatore, i confini tra le arti, le convenzioni teatrali, lo spazio scenico e altro ancora. A me è sempre piaciuto lavorare sia con la testa che con le mani e Giacomo in questo era un fratello. Pensiero e azione concreta. Teorizzazione e messa in pratica.

⁶ Per maggiori approfondimenti su tutte le opere citate consultare il sito dell'artista Michele Sambin: <https://www.michelesambin.com/>

Una sera dopo vari incontri per la stesura del nostro progetto, che coinvolgevano anche Pierangela, co-fondatrice insieme a me e Laurent Dupont di Tam Teatromusica, lui e io arrivati a Reggio Emilia, smontato il furgone, ci siamo messi a costruire la nostra platea negli spazi ancora deserti degli ex stalloni. Piccole tavole di recupero, un avvitatore a testa e via! creatività compositiva, problemi di statica, estetica del riuso. Nascevano così in una notte di lavoro manuale serrato gli *oggetti di seduta*. Uno diverso dall'altro perché ciascuno spettatore trovasse il suo modo personale di servirsene diventando così parte estetica della scena. La piccola scultura denominata *oggetto di seduta* era il nostro biglietto da visita, un chiaro segnale per gli spettatori che quello che stavano per vedere/ascoltare li avrebbe messi in gioco. Ci mancava di capire come e se avrebbe funzionato. Così è iniziata l'avventura *Chi pecora si fa il lupo se la mangia* precedentemente descritta.



Fig. 7. Gli oggetti di seduta numerati da 1 a 30 sono appesi all'ingresso pronti per essere consegnati agli spettatori. *Lupus et Agnus*, Archivio Tam Teatromusica, 1988

Improvvisazione

Può improvvisare solo chi ha urgenza di comunicare e sa come farlo nel qui e ora.
Banale ma vero.

Ho conosciuto eccellenti musicisti incapaci di far uscire una nota dal loro strumento se messi nella condizione di esprimersi musicalmente ma senza una partitura. Questo vale anche per alcuni attori e direi che lo si può espandere alle altre arti. Improvvisare è qualcosa che si desidera come due amanti l'incontro amoroso. L'analogia non è casuale, tra i due atti ci sono molte affinità.

L'improvvisazione richiede la capacità di far coincidere nello stesso istante pensiero compositivo, gestione delle tecniche del proprio strumento sia esso un pianoforte, il proprio corpo, o lo strumento tecnologico, e una grande capacità di ascolto sia dei compagni, nel caso di un gruppo, sia degli spettatori. Inoltre è fondamentale la disponibilità a mettere in crisi il proprio progetto che va modificato, o meglio vive dell'energia che ritorna dagli altri compagni e/o spettatori.

Giacomo era un grande improvvisatore, sapeva gestire perfettamente i suoi strumenti, entrava in sintonia con i suoi compagni. Penso ai suoi video fondali per musicisti jazz o per poeti, e riusciva a creare sempre una relazione speciale con gli spettatori, penso alla sua marionetta BIT.

E questo avveniva per così dire "sotto pressione": c'è da risolvere un problema comunicativo, poche parole e si va, inizia il gioco! Amo anch'io molto questa dimensione. Si fa con quello che si ha a disposizione e non è necessario accordarsi prima perché è giocando che si costruisce la comunicazione. Credo di aver avuto incontri reali e profondi con certe persone senza aver scambiato una parola prima di suonare insieme. È un modo di conoscersi "altro" e per me più vero. Mi spiace che con Giacomo non ci siano state occasioni di entrare in contatto attraverso questa pratica, credo sarebbe stato molto divertente, non solo per noi ma per gli eventuali spettatori, ma in quel periodo eravamo troppo presi da idee fondative o meglio dal desiderio di ri-fondare e per il gioco non c'era spazio. Eravamo troppo seri negli anni Ottanta!



Fig. 8. Giacomo Verde all'opera per *MULTI-REVERSE*, TShare, Torino 2010. Foto Pablo Balbontin



Fig. 9. *Ovile experience*, Improvvisazione di Rob Mazurek e Michele Sambin. Archivio M. Sambin 2011

Se stessi

Se stessi video era la “casa di produzione” personale di Giacomo Verde. Così lui firmava, apponendo il cartello in testa a tutti i video che lo coinvolgevano. Ho imparato a riconoscere la sua sigla nei tanti suoi video realizzati per il Tam. La prima immagine che appariva era la sua personalizzazione del monoscopio, poi la sua scrittura a mano in diagonale informava gli spettatori che si trattava di una produzione autarchica e per questo indipendente.

Partiamo dal monoscopio. In quegli anni era utilissimo per la taratura dei colori e altre variabili dei monitor. Avrebbe potuto benissimo prenderne uno standard, preciso, già costruito. No! Anche il monoscopio doveva segnare una diversità e soprattutto non essere omologato. Mi piace immaginare come sia nato il monoscopio di Giac.

Sicuramente in una certa situazione ci sarà stata la necessità di verificare urgentemente la corrispondenza colori tra video girato e riproduzione al monitor. *Ci serve un monoscopio! E... come si fa?* Semplice, un foglio bianco, dei pastelli con i colori giusti, un gesto rapido et voilà ecco il *monoscopio Giac*: assolve alla stessa funzione ma non è quello che usano tutti. È un gesto personale ma chiunque potrebbe fare il suo. In questo piccolo segno credo si possa riconoscere la visione del mondo e dell'arte di Giacomo. *Se stessi video* scritto con la propria grafia ribadisce il concetto: il desiderio di essere autosufficiente e più si è autosufficienti maggiore è la disponibilità ad incontrare gli altri, con leggerezza positiva senza far pesare esigenze personali. Nel suo percorso autarchico e solitario partendo dalla capacità di far da sé, Giacomo ha incontrato e messo in comunicazione artisti, compagnie, insegnanti con allievi, i suoi stessi allievi nelle varie accademie e laboratori. Il suo girare come una trottola, senza una casa propria vivendo dell'incontro con l'altro da sé non poteva che partire da un sé stesso autonomo e per questo aperto all'incontro.

La mia storia era diversa. In tutti gli anni Settanta ero un artista solitario che della ricerca di relazione con sé stesso ha fatto il momento fondamentale della pionieristica ricerca con il video, fino a trovare lo strumento tecnico/poetico del videoloop, che mi consentiva di: suonare con me stesso, auto intervistarmi, moltiplicarmi non solo in due ma in tre, che ironicamente si chiedono *Io mi chiamo Michele e tu? Michele anch'io e lui? Michele.*

Per concludere all'unisono. *Noi ci chiamiamo Michele* (1978). Demente? Schizofrenico? No, semplicemente la cosa meno complicata è comunicare con sé stessi e solo con la tecnologia lo potevo e volevo fare. Nella realtà ho una sola voce e una sola bocca, in *VTR&I* (1978) posso avere molte voci e molte bocche. Questo dicevo nella presentazione di *VTR&I* il mio primo videoloop mettendo ben in evidenza prima lo strumento (Video Tape Recorder) e poi I, il me stesso. Ma mi chiedo: non è forse compito di ogni artista guardare dentro sé stesso e trovare il modo sempre nuovo di comunicare questa ricerca agli altri?

Poi caduta l'utopia "il video cambierà il mondo" alla fine degli anni Settanta ho incontrato altri da me in carne ed ossa, prima Pierangela: amore e arte, poi Laurent e con loro è iniziata l'avventura Tam. All'inizio, 15 anni di nomadismo, poi a metà anni Novanta, la nostra casa: il teatro delle Maddalene a Padova. *Da uno a molti* (2003) era il titolo di una serata di performance fatte in collaborazione con i giovani allievi con i quali abbiamo avuto un bellissimo scambio dare e avere. Il *solo* storico attorno al quale nascevano i nuovi "molti" era il mio *Se san Sebastiano sapesse* (1984) venti anni dopo. Per chi lo conosce sa che è un lavoro esemplare sul rapporto con sé stessi. Il mio corpo in relazione col violoncello vive contemporaneamente l'essere vittima e carnefice. Giacomo sentiva questo mio pezzo molto vicino al suo sentire. Credo innanzi tutto, perché fuori standard in termini di tempo (durata 25' circa), forse, un po' fuori di testa, per il mio perdersi nel gioco crudele, fuori norma, per il modo di trattare in modo inconsueto uno strumento *consumer* (caratteristica tipica anche del suo lavoro) e fuori moda, per il riferimento ad una iconografia classica trattata con strumenti tecnologici. Fatto sta che in più di un'occasione mi ha invitato a fare *S. Sebastiano* in situazioni organizzate da lui o l'ha suggerito ad amici programmatori fino a chiamarmi poco tempo fa per chiedermi di portare il "mitico" *S. Sebastiano* come diceva lui a Dada Boom, lo spazio e insieme il collettivo, con cui collaborava a Viareggio negli ultimi tempi. Purtroppo ho mancato all'appuntamento. In quel momento avevo la testa altrove. Tornando a Giacomo, *Se stessi video* era una casa di produzione che in una giornata riusciva a creare un video di notevole qualità sotto tutti i punti di vista. Mi riferisco alla collaborazione tra Pierangela, Giacomo e Michele per *Medit'Azioni* (1993) il lavoro con i detenuti pensato per il video.

Funzionava così: Giac arrivava alla sera a casa nostra. Io gli facevo vedere una specie di *storyboard* che raccoglieva in sequenze definite il lavoro di qualche mese, ma quasi non era necessario perché ci si capiva al volo. Si discuteva con Pierangela e si definivano dettagli e tempi di lavorazione: strettissimi e senza alcuna possibilità di sfiorare, alle guardie non interessava quello che stavamo facendo. Alle 16 fuori tutti noi a casa e i detenuti in cella. Alle sette del mattino partivamo per il Due Palazzi, il carcere di massima sicurezza.

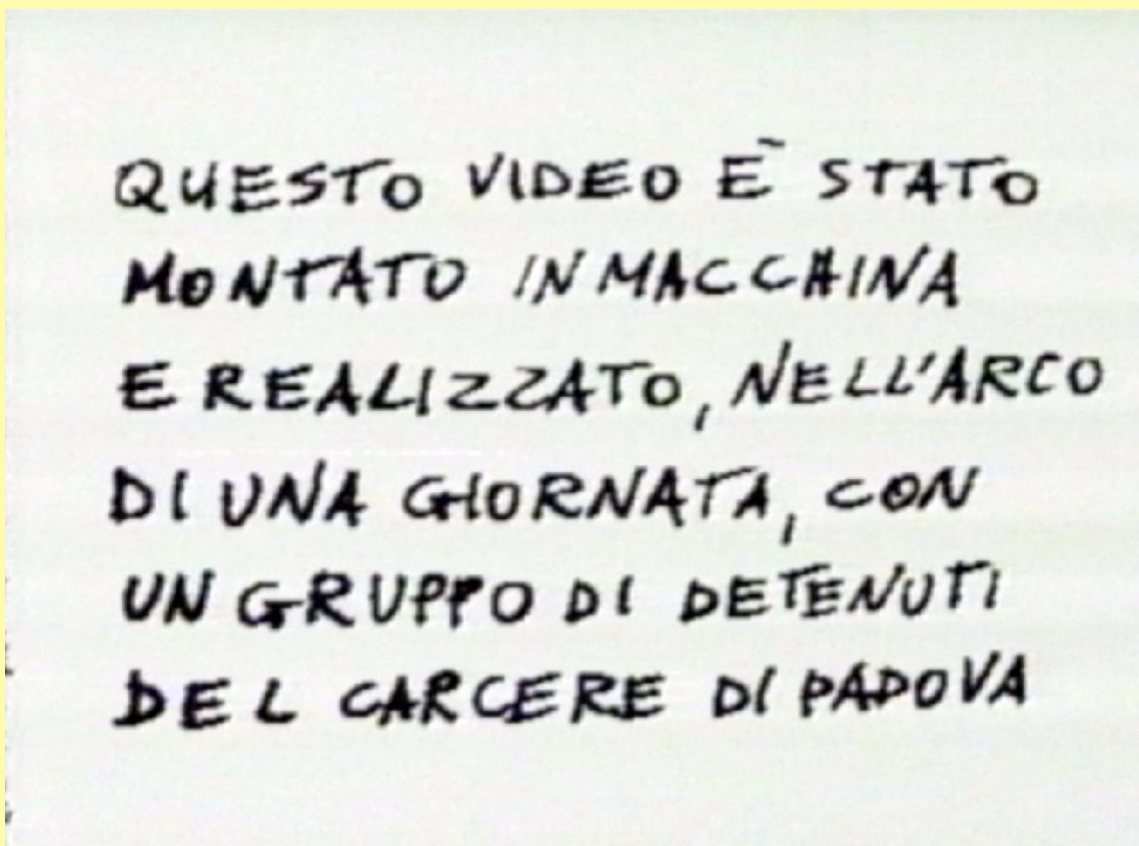


Fig. 10. Secondo cartello del video *Medit'azioni*, scritto a mano da Giacomo Verde

Non posso non ricordare, con grande gratitudine nei confronti di Giacomo e della sua straordinaria capacità di coinvolgere, l'episodio che ha segnato l'inizio delle riprese. Pierangela e io avevamo chiesto ai detenuti di scendere in auditorium tutti con i *jeans*. Avevamo anche in mente che per il video stessero a torso nudo per togliere ogni riferimento temporale. Stiamo per iniziare le riprese e... ammutinamento! Molti detenuti si rifiutano di togliersi la maglietta. Chi ha frequentato il carcere, per lavorare con i detenuti, sa che questo tipo di rifiuto, nonostante promesse e giuramenti, è la prassi. *Che si fa?*

Blocco totale. Vedo che i “ragazzi” ridono. Mi giro e vedo Giacomo semi nascosto dalla sua Hi8 piazzata sul cavalletto che si toglie la felpa, poi la maglia e resta a petto nudo *se lo faccio io potete farlo anche voi!* e via pacche sulle spalle come vecchi amici e convinti dalla sua gentile ironia in un attimo sono tutti pronti a mostrarsi. Grazie Giacomo! Non riesco ad immaginare cosa sarebbe stato il *video Medit'azioni* senza i loro corpi al naturale. Si procede. Io coordino gli attori, Giacomo definisce l'inquadratura, Pierangela prepara gli altri attori per la scena successiva. Tutto deve essere veloce e ad altissima concentrazione, non ci possono essere errori o ripensamenti, perché stiamo facendo, come stabilito, il montaggio in macchina. La guardia ci sta guardando dal finestrino della porta, ha le chiavi in mano. Brutto segno. *Nooo!! Sono già le 15 e 40? Dai, presto, ultima scena.* L'agente non vedeva l'ora. *Fuori! Fuori tutti!* Finito per un pelo. Abbiamo finito, ma nemmeno ci rendiamo conto di quello che abbiamo fatto, ma Giacomo si sa, è una sicurezza. Esausti per l'intensità del lavoro, si torna a casa per vedere, ma soprattutto per aggiungere l'unica cosa che si può fare in post produzione: la scelta e il montaggio delle varie musiche che abbiamo usato durante mesi di laboratorio. Giacomo prende l'ultimo treno per Treviso. Il video è finito, pronto per essere visto. All'inizio del video, dopo il monoscopio appare la scritta *se stessi video* e subito dopo un secondo cartello, tassativamente scritto a mano da Giac, che in poche righe indica allo spettatore l'eccezionalità del metodo produttivo. Ci rendevamo conto che era qualcosa importante da comunicare. Sono immagini che chi le ha viste difficilmente dimentica.

Libertà

Credo di essere artista per poter essere libero! Credo di essere libero perché sono un artista. Ma non tutti gli artisti sono liberi. Alcuni di loro fanno il mestiere dell'artista ma non lo sono. Giac era un artista nato libero e forse in una società più giusta, si sarebbe meritato di esserlo ancora di più. Ma il meccanismo perverso è che più un artista è libero e più le sue difficoltà di sopravvivenza aumentano, limitandone la libertà. *Vuoi vivere fuori dalle logiche di mercato, ti piace fare cose strane? Arrangiati a sopravvivere!!* Quando ero molto giovane ho provato a guadagnarmi da vivere insegnando. Mi è bastata una settimana per capire che la scuola per me fosse una prigione. E da quel momento

è iniziato il mio gioco sottile per tenere unita la lotta per la sopravvivenza e il desiderio di vivere la vita in libertà.

Quanti sacrifici, quanto lavoro per mantenersi indipendenti. Quale coerenza per mantenere viva la fedeltà al proprio ideale. Se penso a Giacomo mi dico, e se dopo aver trovato il geniale dispositivo del *Teleracconto*, dopo il suo *H&G* (1989), una volta verificato che il dispositivo funzionava, avesse continuato solo cambiando le storie da raccontare, non sarebbe stato più semplice per lui? Forse sì, ma non sarebbe stato Giacomo. E allora, invece che tenere per sé l'idea vincente è subito pronto a condividerla, a passarla ad altri artisti. La libertà è soggettiva. Per uno come Giacomo significa continuare a cercare nuove idee, nuovi dispositivi, nuove relazioni, inseguendo qualcosa che si sa di non poter raggiungere mai. Chi è libero è geloso della propria libertà ma è generoso nel contagiare gli altri ad essere liberi. Parlo di Giacomo ma è come se parlassi di me. Mi accorgo mentre scrivo che sono concentrato nell'evidenziare somiglianze e differenze tra il nostro lavoro.

Dopo un periodo di collaborazione, le nostre strade si sono naturalmente allontanate nella pratica ma non negli ideali condivisi. Lui ha continuato a macinare sempre nuove idee rapportandosi ad altri e allontanandosi dal Veneto. Io stanco del nomadismo mi sono fermato impegnandomi a dare una casa al Tam. Il teatro delle Maddalene è stato per anni una fabbrica di pratiche teatrali orientate al nuovo. Tra l'altro abbiamo ospitato Giacomo con una versione di *Storie Mandaliche* (1999) in stagione.

Anni effervescenti, tutti dedicati a muovere le menti e le emozioni dei miei concittadini. Poi ad un certo punto il teatro è diventato la mia prigionia. Non il teatro come luogo o come idea, ma tutto quello che è necessario fare perché il teatro resti vivo ero diventato per me pesantissimo, quasi insopportabile perché il gioco sottile si è sbilanciato in sfavore dell'arte: il rapporto con gli enti pubblici, con il mercato, con la politica presuntuosa e poco attenta... e tutto questo peso ha oscurato il mio essere artista non più libero. È stato un lungo processo ma sono tornato a riprendermi la mia individualità, il mio piacere nell'essere autosufficiente. Ora mi sento libero come non mai: servo solo me stesso.

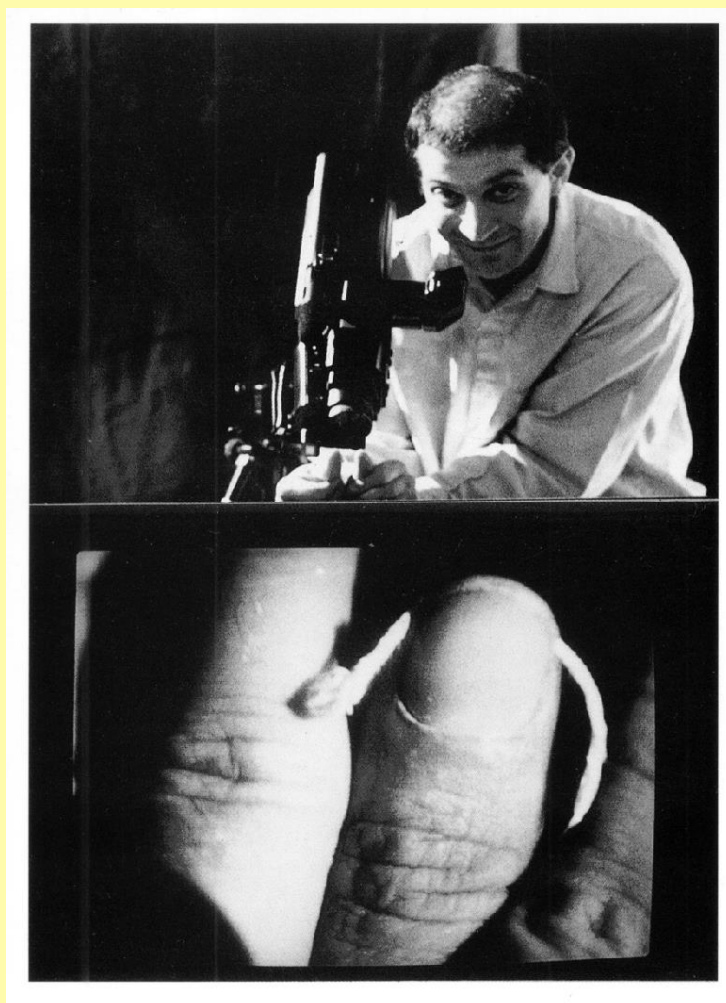


Fig. 11: Teleracconto *H&G*, Archivio Giacomo Verde, 1990

Dispositivi tecnologici

Nella mia vita ho avuto la fortuna di assistere alla nascita e in qualche modo, partecipare alla diffusione di due nuovi media che hanno molto influito nella comunicazione di massa: il computer e il video. Non ho mai studiato, la scuola è sempre stata per me un luogo ostile ma c'è stata un'unica eccezione: il corso di Musica elettronica al Conservatorio di Venezia tenuto da Alvise Vidolin, mio grande amico, prima ancora che docente. Ho studiato cose che non avrei mai immaginato di poter capire perché troppo lontane dalla mia natura. Come funziona un computer, o meglio come si può programmare. Perché questa deviazione così strana nel mio percorso più incline all'istintuale? Perché con Alvise Vidolin, Claudio Ambrosini e altri, eravamo convinti che il computer potesse essere utile

ad allargare i confini dell'arte, perché nella seconda metà degli anni Settanta pensavamo che con questa macchina, usata in prevalenza dagli ingegneri per calcoli statici si potesse creare una nuova musica. Io condividevo e seguivo così convintamente le utopie del mio amico/maestro che per qualche anno ho dedicato grandi energie alla mia tesi di diploma intitolata *LKPLF un sottoprogramma di aiuto alla composizione*. Troppo lungo spiegarne il contenuto ma era il mio contributo alla diffusione e alla umanizzazione del computer/mostro che allora occupava tutto l'ultimo piano di un palazzo dell'Università di Padova. È passato quasi mezzo secolo e se oggi chiunque può comporre la sua musica con un portatile lo si deve anche alla tenace fiducia nei nuovi mezzi che noi giovani di allora abbiamo contribuito a far nascere. Rispetto al video, negli anni Settanta la mia storia è segnata dalla ricerca delle potenzialità di questo nuovo mezzo. Il video di allora era uno strumento con una tecnologia di derivazione audio: un registratore di immagine/suono. Questa sua specificità è stata determinante per tutta la mia sperimentazione che ha avuto come tema di indagine il rapporto tra ascolto e visione. Tutto il mio lavoro pionieristico sulla video arte sottostà ad un pensiero costante: con il video faccio cose che non possono essere fatte se non con il video.

I mezzi sono solo mezzi per farli diventare interi bisogna riempirli con le proprie idee. E le idee devono essere buone (e originali)! Lo so per questa voce ho parlato della mia esperienza e della mia visione, ma sento che Giacomo condividerebbe ogni mio pensiero.

Lo sguardo dello spettatore

Ci piace un pubblico attivo, anzi no, mai un pubblico, non amiamo questa parola che indica una massa indifferenziata. Piuttosto e sempre uno spettatore. Ogni spettatore con la sua singolarità è il destinatario di tutto quello che facciamo. Senza la sua restituzione non ha senso il nostro lavoro. Lo spettatore doveva essere presente da subito, nel processo ideativo. Lo si capisce chiaramente dal progetto qui ricostruito: *Lupus et Agnus*. Uno spettatore a cui si dava la responsabilità di essere autore della propria visione e nel caso specifico, di essere parte integrante dell'opera.

Non il coinvolgimento fisico che molti creativi delle arti performative ultimamente cercano corteggiando il protagonismo dello spettatore ma uno spettatore responsabile del suo ruolo, della indispensabile restituzione di energia che è il motore della relazione tra chi propone e chi accoglie fino a confondersi per dare forma all'oggetto di comunicazione qualsiasi esso sia.

Più volte ho detto che per me la forma più potente della comunicazione artistica avviene nella dimensione live, nello scambio di energia tra corpi in compresenza alle prese con la creazione dell'oggetto comunicativo. L'energia, come il pensiero, passa tra i corpi in tante direzioni: avanti indietro, prima dopo... non ha un comportamento lineare, l'energia non si vede la si sente. Per questo uno spettatore non aperto blocca tutto. Non fa fluire lo scambio. Se arriva all'appuntamento cercando conferme su quello che già sa per noi è inutile, anzi dannoso.

Uno dei vari motivi per cui ho dedicato molta attenzione allo spettatore bambino in questa propensione trovo un altro punto di contatto con Giacomo, è che chi si affaccia al mondo non ha preconcetti. Ho fatto teatro per l'infanzia per vocazione non per interesse di mercato lottando con chi nel mondo del teatro aveva la puzza sotto il naso quando sentiva parlare di bambini. Il bambino ha un corpo in ascolto una mente che assorbe tutto quello che funziona non gli interessa quello che già sa, si emoziona non perché riconosce qualcosa ma perché quella cosa gli ha parlato alla mente, al cuore. L'evento che anticipa la nascita del Tam è una performance del 1977 fatta alla Galleria del Cavallino a Venezia. Si intitola *Dodici animali* (1977) ed è stata creata per spettatori bambini. Nel pieno della più radicale sperimentazione con il video, si inserisce nella mia ricerca questo straordinario evento. Convocare i bambini in una delle Gallerie che hanno fatto la storia dell'avanguardia nelle arti visive era in quegli anni qualcosa di assolutamente non usuale. I bambini al museo sono idee che nasceranno molto più tardi (con il sospetto che siano nate anche per ragioni economiche) . Il dispositivo di coinvolgimento è un prodromo del rapporto interattivo: un gioco. Presa una pausa dal mezzo video mi presento solo con il mio corpo e molti strumenti musicali, nello spazio della Galleria. I Bambini sono seduti a terra a formare due ali, tra loro c'è un corridoio (eliminata la frontalità). In questo corridoio, faccio dei passaggi con andature diverse e integrando il mio corpo con la forma e il suono di 12 strumenti musicali “divento” 12 animali uno per ogni passaggio.

E i bambini? Osservano, riconoscono e segnano sulla cartellina/invito che li ha convocati per l'incontro, la corrispondenza tra animale e strumento musicale. In questo gioco non c'è storia non c'è un "prima" e un "dopo" e soprattutto non c'è un vincitore: l'importante è comunicare.



Fig. 12. *Dodici Animali*, Archivio M. Sambin, 1978

La struttura

La struttura libera. Questo ho capito nel 1977 quando ho creato la video performance *Looking for listening* (1977)⁷. Quest'esperienza ha reso per me evidente che solo all'interno di una struttura rigorosa, e a volte rigida, il performer può liberare la sua energia andando a scavare nel profondo di sé, nel suo inconscio, in quella parte nascosta che raramente mette in comune con gli altri. In questo l'arte ha una funzione anche terapeutica per chi la fa ma anche per chi la vive da spettatore.

La struttura libera. Penso al lavoro di Cage che regola meticolosamente il tempo nelle sue partiture, lasciando totale libertà all'interprete o al caso di sprigionare creatività.

⁷Commissionata per la manifestazione *Artisti e videotape*, organizzata a Ca' Correr della Regina dall'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia) con la curatela di Maria Gloria Biccocchi.

La struttura libera. Penso a tutto il lavoro di Giacomo, in particolare a *Storie Mandaliche* (1999). e al suo costante pensiero *la struttura è fatta per essere tradita*. È solo nella dialettica tra struttura e libertà che si crea il terreno fertile per la comunicazione.

La struttura libera. Penso agli strumenti della tecnologia così ben strutturati nelle loro funzioni descritte nel libretto di istruzioni e a tutto il lavoro che noi artisti abbiamo fatto per liberarne potenzialità insospettate, per forzarne i limiti, per fare qualcosa di diverso da quello che la struttura ha previsto, per spingere il mezzo oltre i suoi confini.

La struttura libera la creatività. *Che cosa posso fare di diverso dal consueto con questo nuovo dispositivo?* La risposta in una performance di Giac: *“Faccio esplodere una piccola bomba artistica usando il cellulare”*.

E se io taglio il nastro magnetico nato per scorrere linearmente e giuntandone la testa con la coda creo un anello, che mi restituisce qualcosa che sicuramente non è previsto dal libretto di istruzioni ho fatto il videoloop, la macchina del tempo. Solo con la mente aperta arrivano certe soluzioni. Solo in questo modo si contrasta l'ottusità del sistema. Che deve fare un artista se non questo?

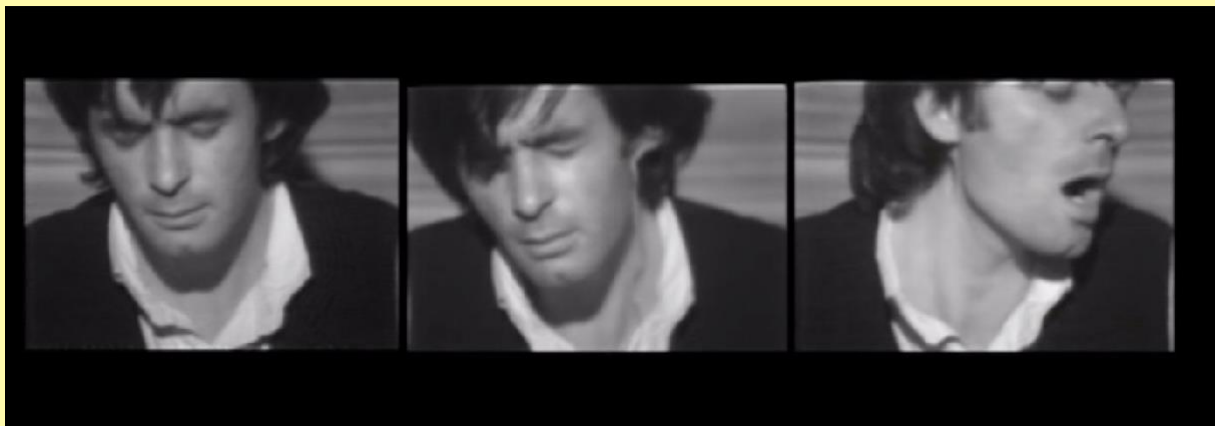


Fig. 13: *Looking for listening*, Archivio M. Sambin, 1977

Rappresentazione

Essere teatro, non fare teatro. Non imitare la realtà ma stravolgerla. Non interpretare un ruolo ma essere presenti con il vero sé. Non attori ma performer. Ora tutti parlano di arti performative ma una volta c'era una netta distinzione e se in ambito teatrale ti dichiaravi un performer, ti guardavano storto. Ben venga un po' di apertura, il mondo del teatro ne ha tanto bisogno, meglio tardi che mai!

Giacomo era uno che di natura rompeva la cornice della “rappresentazione” per stabilire un rapporto diretto con chi era lì per “ascoltarlo”. Credo odiasse l'inganno e brechtianamente interveniva a rompere il flusso a rompere la “magia” in favore della consapevolezza per riportare tutti alla realtà della comunicazione. Lo faceva con naturale leggerezza e ironia, quasi buttando via il suo genio, per offrirlo con modestia agli altri.

Infine, perché mi impongo di finire, anche se di cose da dire ne avrei molte altre, forse perché questo scrivere mi sta liberando da cose mai dette che hanno segnato il mio abituale silenzio.

Infine voglio far sapere che nel recente film che racconta il mio percorso arte/vita con la regista Raffaella Rivi ci eravamo imposti di non nominare nessuno tra le tante persone che ho incontrato nel corso di questi quarant'anni ma... tradimento! Il mio amico Giacomo è l'unico ad essere nascostamente citato. Nel film Pierangela, ad un certo punto, riferendosi alla nostra pratica teatrale e citando la mia idea di sincronismo dice *un amico lo definiva metodo Sambinasky* e scoppia nell'unica risata del film. È una delle definizioni ironico/sintetiche tipicamente sua. Quando abbiamo voluto inserire questa frase non potevamo immaginare che il nostro amico non sarebbe stato più con noi. Sto scrivendo dall'Ovile in Salento, nel mio studio e nel posto dove avrebbe dormito Giacomo. Ci eravamo detti di ritrovarci qui.

Riferimenti bibliografici:

P. Allegro, *Tutto quello che rimane. Giotto Carcere Teatro. Il racconto di un'esperienza teatrale nel carcere di Padova*, Eldonejo, Padova 1995

A. Attisani, *Scena Occidente*, Cafoscarina, Venezia, 1995

A. Balzola, *La scena tecnologica*, Dino Audino, Roma 2011.

S. Lischi, “Vidéo-Théâtre à la prison de Padoue- Tout ce qui réste”, *Rétrovision*, n. 4, 1994.

F. Marchiori (a cura di), *Megaloop. L'arte scenica del Tam Teatromusica*, Titivillus, Corazzano 2010

A. Parolo, S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Clued, Padova, 2014