



Dall'archivio di [ateatro](#)

**ateatro 56.19**

**Ruzante futuribile tra suono e immagine**

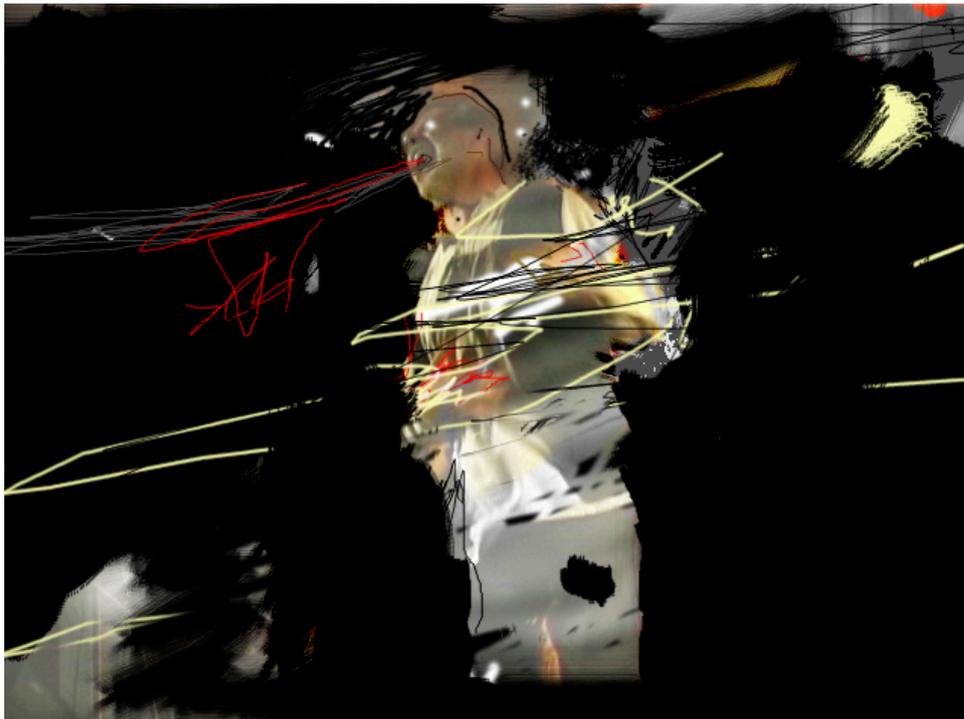
*Più de la vita* di Michele Sambin a Volterrateatro  
di **Anna Maria Monteverdi**

"Un ritorno storico al futuro", "la sintesi di un percorso", così Michele Sambin definisce il suo nuovo spettacolo realizzato come assolo per voce, corpo e strumenti della *Lettera* di Angelo Beolco (il Ruzante) a Messer Marco Alvarotto, considerato il testamento artistico e spirituale del commediografo e attore padovano del Cinquecento, scritto "secondo i requisiti di un grande monologo teatrale" (Ludovico Zorzi).



Musica e testo eseguiti insieme, "a più voci": accompagnano l'artista aiutandolo nella partitura di questo "Inno all'Allegrezza", un delay con feedback e il clarinetto basso, il tutto rigorosamente live. L'eco delle parole nel dialetto pavano - "il più vivo e franco parlare che sappia l'Italia" come Ruzante amava definirlo, che nello spettacolo si autorigenera all'infinito, come in un loop o come in una respirazione circolare continua - diventa un fiume in piena: prima enunciato verbale, racconto di un sogno che invita alla gioia nel "tempo della vita, che non si può allungare più della vita", poi, un attimo dopo, trasformato in tappeto sonoro, suggestione e atmosfera musicale su cui si sovrappongono ancora note improvvisate e ancora parole. Strati di parole, mélange di parole, incomprensibili, quasi onomatopeiche, parole-suono:

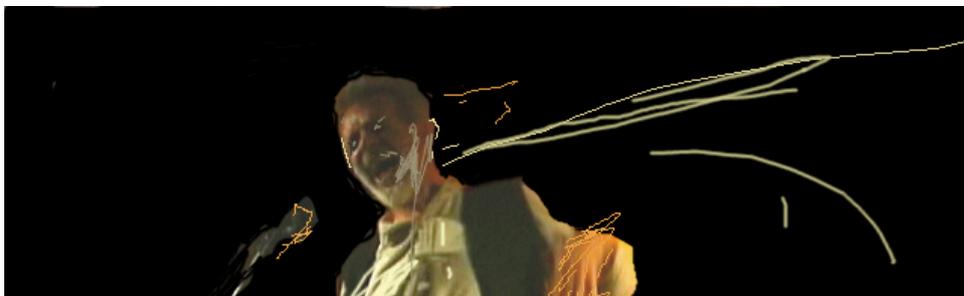
"Te vuò mo dir ti che, se l'arzonze la no slonga, perché a vivere asse, bisogna aver vita longa, e la vita non e più lunga d'una vita, chi no la slonga con un'altra vita."



Come la *Lettera* del Ruzante gioca con le ripetizioni, con le provocazioni ritmiche e foniche, così in questa recita musicale l'artista continua all'infinito a parlare e a (cor)rispondersi, vocalmente e musicalmente.

Ritorno a Ruzante, complice quello stesso testo a cui aveva già dedicato un sentito omaggio con lo spettacolo *Fuore de mi medesmo* al Festival di Santarcangelo nel 1991 (insieme con l'attore di tradizione Roberto Milani), definito dallo stesso Sambin "un confronto con le proprie radici, un dialogo tra contemporaneità e tradizione, la messa in scena di una trasmissione di esperienze" e che lo storico del teatro Antonio Attisani apostrofò come un "Ruzante giapponese, incomprensibile come quello, un brontolio profondo" ma dove "in effetti si capisce tutto. Lingua musicale, del non detto verbale" (*Appunti per un saggio a venire*, 1991).

Ritorno "futuribile" al passato anche per la scelta di una performatività solitaria, quella con cui Sambin aveva inaugurato la sua attività artistica, eclettica ed eccentrica (cine-video musicale) negli anni Settanta e a cui il Festival Invideo di Milano dedicherà significativamente una retrospettiva nel prossimo autunno; performatività solitaria presente anche negli anni Ottanta con *Se San Sebastiano sapesse* (1984), dove l'iconografia del Santo trafitto viene "accordata" al corpo del violoncello: gli archetti diventano gli strumenti di tortura e il musicista il crudele torturatore.





La musica ha occupato da sempre una parte determinante della sua sperimentazione, anche in diretto legame con la performance art, con il videotape d'arte, con le videoinstallazioni e infine, con il teatro. E' paradossalmente quell'arte che lo ha condotto quasi naturalmente al suo approdo nel territorio dell'immagine. Il rapporto immagine-suono è da sempre la costante della sua ricerca, esplorato da Sambin nelle sue pieghe più recondite, anticipando temi e tecniche e influenzando autori:

**"Tutto ha inizio da questo binomio immagine-suono. E l'artista singolo che lavora su questi due elementi. Gli strumenti che usavo negli anni Settanta erano la pellicola, prima Super Otto poi 16 mm, perché lì immagine e suono erano inscindibili e interdipendenti, e poi il video. Quindi tutto ha origine da questa incapacità di scelta, se stare dalla parte della visione o del suono, essere pittore o musicista. Quello che credo di avere fatto è di non stare da una parte o dall'altra ma di rispettare la mia parte che comprendeva tutti e due i linguaggi. Partire per questa utopica ricerca di costituzione di un linguaggio unico che comprendesse segni visivi e segni sonori".**

Così Michele Sambin ci racconta del suo esordio artistico: guardando alle storiche soluzioni di "composizione globale", di un sinestetico scambio di linguaggi e tecniche dei pittori- musicisti e cineasti della prima e seconda avanguardia (Léger, Richter, Fischinger, Ray, Moholy-Nagy; Mac Laren, O'Neill), del New American Cinema (Brakhage, Snow, Warhol), alle esperienze americane del Black Mountain College di Cage e c., ai dispositivi video installativi di ambito concettuale dei primi anni Settanta, Sambin mette in scena la tematica principale delle sue opere: il tempo:

**"Concetto importante per me è il tempo, offrire una visione che si sviluppi nel tempo. Io partivo come formazione come artista visivo, e il primo conflitto è quello che si crea tra la visione - la pittura - che ha un tempo non determinato e la musica che vive solo nel tempo".**

Dopo un periodo di sperimentazione filmica dal 1968 al 1976, testimoniato tra gli altri da *Laguna*, *Blud'acqua*, *Tob&Lia*, che lo colloca nel novero dei registi del cinema d'artista condividendo in Italia spazi di proiezione con autori come Antonio De Bernardi, Andrea Granchi, Sylvano Bussotti, Gianfranco Baruchello, Ugo La Pietra, inizia a occuparsi di musica elettronica fondando il gruppo Arche Sinth e successivamente si dedica al "videotape creativo2 (1975):

**"Lavoravo con l'immagine in tempo reale. L'immagine diventava uno stimolo per creare suoni. In *Spartito per violoncello* (1974) usavo la telecamera come strumento musicale di tempi di visione: la**

scuotevo, la muovevo e questo determinava un input che l'esecutore - che ero io stesso - decodificava in termini musicali. C'era un po' Léger, un po' *Anemic cinema*. Lanciavo dei chiodi su una superficie bianca e questa azione determinava delle "palline" musicali su un rigo, traducibili in suono. Questo è *Spartito per violoncello* e parte dall'idea di usare il monitor come spartito."

Dietro l'evento, Cage e la musica indeterminata. Il caso, l'aggregarsi imprevedibile e accidentale di chiodi sul tavolo, i rimbalzi della pallina su una superficie, determinano ritmi, corrispondenze musicali e valori "cromatici". Il movimento degli oggetti, accentuato anche dal movimento della macchina che li riprende, stabilisce gli intervalli tra i suoni: più veloci sono i movimenti "disegnati" sul monitor-partitura, maggiore è la concentrazione di note e la loro velocità, creando l'effetto incontrollabile di flussi visivo-sonori. Esiste una videoregistrazione di *Spartito per violoncello* che documenta l'evento performativo: si tratta del primo risultato dell'incontro con Paolo e Gabriella Cardazzo della Galleria del Cavallino di Venezia, con i quali Sambin stabilisce negli anni Settanta, una relazione duratura di stima reciproca.

Nel 1979 insieme con Pierangela Allegro e Laurent Dupont fonda il Tam Teatromusica. L'orientamento estetico ispirato al rapporto immagine-suono per le videoinstallazioni e le performance, e naturalmente l'esperienza di musicista elettronico di Sambin, si riveleranno fondamentali nella definizione della nuova composizione scenica che, non rinunciando alla musicalità e alle tecnologie audiovisive, tende a privilegiare ideologicamente "il tempo reale e la condivisione di procedimento, l'arte dal vivo e il rapporto diretto con lo spettatore".

□

copyright ateatro 1999, 2000, 2001, 2002, 2003



Chiudi questa finestra

