

**Partiture.**  
*Anna Maria Monteverdi*

“Tutto ha inizio dal binomio immagine-suono. E 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, poi il video. Partire per questa utopica ricerca di costituzione di un linguaggio unico che comprendesse segni visivi e segni sonori”. Così Michele Sambin racconta oggi del suo esordio artistico sotto il segno della pittura, del cinema, del videotape d'arte e di una performatività video e musicale, solitaria. Dopo un periodo di sperimentazione filmica testimoniato da *Laguna, Blud'acqua, La petit mort, Tob&Lia* (1968-1976), che lo colloca nel novero dei registi del cinema d'artista insieme ad autori come Andrea Granchi, Sylvano Bussotti, Gianfranco Baruchello, Ugo La Pietra, Sambin si dedica al “videotape creativo”(1975). Guardando alle storiche soluzioni di “composizione globale” e ai pittori-cineasti della prima e seconda avanguardia (Léger, Richter, Fischinger, Ray, Moholy-Nagy, Mac Laren), ai registi indipendenti e sperimentali (Warhol, Brakhage, Snow), ai concerti Fluxus, alle esperienze americane del Black Mountain College di Cage e c., ai dispositivi video di ambito concettuale (Graham, Campus, Nauman), alle opere-evento della *performance art*, Sambin mette in scena la tematica principale delle sue opere: *il tempo*: “E' un concetto importante per me, questo del tempo, offrire una visione che si sviluppi nel tempo. Io come formazione partivo come artista visivo, e il primo conflitto è quello che si crea tra visione -la pittura- che ha un tempo non determinato e la musica che vive solo nel tempo”. E' all'interno dell'Università Internazionale dell'Arte di Venezia dove era stato chiamato a tenere dei laboratori di cinema e forme plastiche (1972-1975) che per Sambin avviene il passaggio dalla pellicola al videonastro, al nastro magnetico. E' infatti, incaricato di acquistare un'attrezzatura video e di condurre le prime sperimentazioni con il nuovo mezzo: “Era un Akai, l'antesignana del primo Sony Portapack, e aveva ancora un nastro ¼”. Ed è stato per me un'esplosione di creatività. Con il 16 mm tre minuti di girato erano molto costosi e lunghissimi i tempi di attesa tra il <<fare>> e il <<vedere>>. Cominciava ad essere interessante anche il problema del rapporto tra video e teatro perché nelle ultime situazioni cinematografiche non presentavo più solo pellicole per la proiezione ma sonorizzavo dal vivo il film; diventava fondamentale la *relazione vivente*, lavoravo con l'immagine in tempo reale. L'immagine diventava uno stimolo per creare suoni”. Le prime esperienze di *videorecording* e videoinstallazioni vanno in direzione di un naturale sviluppo performativo, tendendo sempre più ad esplodere oltre la cornice-schermo-galleria e a diventare puro evento, accadimento in tempo reale, e per il pubblico, “condizione di esperienza” (Duguet), un insediarsi direttamente all'interno del flusso “presente-continuo” delle immagini. In *Ripercorrersi* (1978, Prod. Centro video Palazzo dei Diamanti, Ferrara) protagonista è il pubblico che percorre uno stretto spazio che conduce a un luogo in cui sono visibili su monitor attraverso il sistema di video a *loop* e con un gioco di ritardi di visione, rimandi ciclici del suo corpo. Dice Sambin: “Le videoinstallazioni sono un elemento fondamentale del mio passaggio al teatro: il pubblico assiste a un *processo* che non è solo elettronico ma anche fisico”. Sulla performatività implicita delle installazioni video Anne Marie Duguet osservava: “L'installazione è realizzata per essere esplorata dal visitatore che, facendo ciò, non solo ne costruisce progressivamente la percezione, ma anche mette in gioco quella degli altri visitatori. L'esistenza stessa di certe opere (...) esige un'attività particolare da parte del visitatore per potersi manifestare pienamente. Questi esegue dunque una performance che diviene spettacolo per gli altri. Bisogna insistere sulla temporalità specifica di queste opere che sono innanzitutto dei processi, che esistono solamente nella durata della loro esperienza, nel *qui e ora* della loro

attualizzazione. Esse appartengono a un'arte della presentazione e non di rappresentazione"<sup>1</sup>. *Spartito per Violoncello* è una performance musicale del 1974 in cui il videotape viene utilizzato come parte integrante della composizione. Anelli e chiodi gettati sul tavolo e il movimento stesso della telecamera sono tradotti in linguaggio sonoro; dietro l'evento, Cage e la musica indeterminata. La video-calligrafia come spartito verrà usata per molte performance musicali tra cui *Looking for listening*, 1977, Prod. Asac-La Biennale di Venezia. L'evento è, evidentemente, irripetibile e non prevedibile. "In *Spartito per violoncello* 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' di Léger, un po' *Anemic cinema*. Partivo dall'idea di usare il monitor come spartito." Esiste anche una videoregistrazione che documenta la performance; più che supporto per la memoria (come per molti altri video documentativi e opere video di Sambin) si tratta di un'ulteriore estensione-prolungamento temporale dell'opera stessa; l'operatore crea movimenti inattesi, zoomate che esplorano dentro il monitor: in questa condivisione paritetica della dimensione della "pura durata" di corpo e macchina, e in questo proliferare di processi attivati dalla musica e dal videotape, il performer diventa ulteriormente materiale per la ripresa. Si tratta del primo risultato dell'incontro con Paolo Cardazzo della Galleria del Cavallino di Venezia, con il quale Sambin stabilirà una relazione duratura di stima reciproca. La Galleria nata nel 1972 inizia infatti, a documentare in video le performance ospitate nello spazio espositivo, anche sulla scorta dell'imponente lavoro di registrazione di Luciano Giaccari a Varese, che nello stesso periodo stava teorizzando le diverse tipologie videodocumentative<sup>2</sup>.

Sambin sarà il primo artista a sperimentare a partire dal 1976, declinando successivamente l'operazione in moltissime variabili, il *videoloop*, il video a bobina aperta (*open reel*). Si tratta di un procedimento circolare generato dalla semplice unione delle estremità del nastro di registrazione e di lettura in cui l'immagine e il suono vengono ripetuti<sup>3</sup>. L'artista registra suoni e gesti, il nastro scorre, va alla bobina di lettura che rimanda l'immagine con un breve intervallo al monitor; l'artista in carne ed ossa diventa a questo punto, l'interlocutore del suo "se stesso elettronico" con cui affronta un dialogo infinito. Prendendo a prestito termini cari al Marshall Mac Luhan de *The Gutenberg Galaxy* (1962) e *Understanding media* (1964), il video diventa "protesi", prolungamento di una sua funzione: "Era una dimensione concettuale, più che di attenzione all'immagine perché il senso di questa operazione era quello di usare il video come possibilità di estensione espressiva di un corpo. Parlavo con me stesso, suonavo con me stesso, mi intervistavo. Il video come amplificazione, come protesi, è da intendere come strumento che non ferma un processo, ma che lo amplifica, lo moltiplica"<sup>4</sup>. Nelle performance e nelle video installazioni realizzate con il videoloop tra cui *Duo*,

---

<sup>1</sup>Anne-Marie Duguet, *Installazioni video e interattive. Definizioni e condizioni di esistenza*, in *Visibilità zero*, a cura di V. Valentini, Graffiti, 1997, p.14. Sui dispositivi installativi video vedi S.Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2002.

<sup>2</sup> Sulla Galleria del Cavallino vedi B. Di Marino, *Elettroshock, 30 anni di video in Italia*, a cura di B. Di Marino e L. Nicoli, Roma, Castelvechi, 2001. Nel 1972 Giaccari scriveva la *Classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte*, introducendo per la prima volta la distinzione tra "video diretto" (caldo, creativo) e "video mediato" (freddo, documentativo). Sulla classificazione: L. Giaccari *Dalle origini della videodocumentazione al museo elettronico* in *Elettroshock*, cit., pp. 37-40.

<sup>3</sup>Con il *videoloop* Sambin non intende tanto la *mise en abîme* del *feedback* visivo quanto la *bande sans fin*. Il nastro di registrazione video immagazzina immagini che passano al nastro di lettura con un intervallo di tempo della lunghezza della bobina. Il procedimento artistico rientrerebbe sia in quella categoria definita da Mario Costa dei "videoriparti", in cui l'artista "opera per o con il video" che in quella della "videoperformance", in cui il dispositivo video "entra a far parte, come uno specifico insostituibile, di un'azione-operazione". (M.Costa, *L'estetica dei media. Avanguardia e tecnologia*, Milano, Castelvechi, 1999, p.254-255).

<sup>4</sup>Sambin fa riferimento sia a *Io mi chiamo Michele e tu?*, che alla *Autointervista* inserite nella video

*per un esecutore solo* (1979); *BAC CAB* (1982), *Sax soprano n.2* (1980) l'artista continua all'infinito a suonare, parlare e a (cor)rispondersi, vocalmente, musicalmente e visualmente. L'artista dà un'efficace spiegazione (e dimostrazione pratica) in *Vtr and I* (1978) in cui viene isolato e investigato questo specifico funzionamento autoriflettente del Video Tape Recorder. Si tratta di una vera esposizione autoanalitica del proprio lavoro d'artista, un'"operazione video-linguistica" perché il dispositivo video "è tematizzato e preso come oggetto di indagine."<sup>5</sup> L'azione performativa è della macchina, prima ancora che del corpo: il gesto mimico-facciale e sonoro ripetuto ad intervalli davanti a una telecamera, attraverso un *videorecording* e un feedback causato dal posizionamento della telecamera davanti al televisore, innesca un meccanismo a catena. Il corpo incontra se stesso nello spazio del monitor e si mescola alle forme astratte autogenerate dal video, dando vita a un effetto di sovrimpressionazione delle immagini con il loop e ad una loro rinascita (e metamorfosi) ciclica. La riproducibilità è (ossimoricamente) generativa.

Usando il tempo non nella sua sequenzialità-consequenzialità ma con continui *détournement* e sfasamenti, manipolandolo, ritoccandolo, invertendolo come fosse una materia concreta e quasi plasmabile (come accade in *Echoes*, 1976 e nel progetto di video installazione per violoncello sospeso in moto perpetuo e apparecchiature audio e video *From right to left*, 1981) Sambin produce un decisivo e significativo spiazzamento percettivo rispetto all'esperienza dello spazio-tempo quotidiano. Questa dimensione articolata del tempo, soggettivizzata, personalizzata, sembra suggerire proprio il valore del tempo come conquista attiva e individuale: "Di solito la familiarità con un mondo <<perfettamente doppiato>> in cui ogni aspetto visivo è necessariamente collegato ad un aspetto sonoro (anche il silenzio è suono) non ci fa notare questa spontanea connessione, le cose così come stanno ci sembrano naturali. Spezzare questo legame significa ottenere dei modi di percepire meno consueti, in cui ad ogni fatto non corrisponde necessariamente ciò che di solito gli viene associato"<sup>6</sup>. Il videoloop viene usato in seguito, per *Il tempo consuma* (1979), l'opera più tautologica e concettuale di Sambin. Un "metronomo umano" (il corpo dell'artista oscillante a intervalli regolari) è ripreso da un video e trasmesso ad un monitor. Il performer scandisce la frase: "Il tempo consuma le immagini, il tempo consuma i suoni" che genera, nel processo ciclico di registrazione-cancellazione-registrazione, una grande quantità di immagini di sé ed un effettivo deterioramento fisico del nastro e di conseguenza, del suono e dell'immagine incisi. Nata come opera video è diventata videoperformance e successivamente installazione per tre videoregistratori sincronizzati, commissionata per la manifestazione milanese *Camere incantate* curata da Vittorio Fagone (1980). Il passaggio dal video al teatro avviene con il Tam Teatromusica, fondato da Sambin a Padova all'inizio degli anni Ottanta insieme con Pierangela Allegro e Laurent Dupont, e in un primo momento i lavori teatrali vengono ancora presentati nelle Gallerie d'arte frequentate da Sambin come videoartista e come performer: "Il mio passare al teatro è grazie o purtroppo alla Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. In quegli anni c'era una grande esplosione di performatività, anni che ho vissuto come una gioia degli intrecci delle arti, di incontri con Laurie Anderson, Marina Abramovic personaggi che hanno tracciato una linea di non pittura, di non scultura, lontani dal

---

installazione *Il tempo consuma* per *Camere incantate* (Milano, 1980).

<sup>5</sup>M. Costa, *L'estetica dei media*, cit., p.255.

<sup>6</sup>M. Sambin, Testo inedito datato 17-9-1977. Sul significato politico del tempo nel video ha riflettuto il filosofo Lazzarato, passando attraverso Marx, Bergson e Paik: "Le tecnologie del tempo ci liberano dalla percezione naturale, dalle sue illusioni e dal suo antropocentrismo e ci fanno entrare in un'altra temporalità. Esse aboliscono la subordinazione del tempo al movimento e, di conseguenza, ci permettono un'esperienza *diretta* del tempo(...). L'istante è in questo caso, un divenire che, invece di essere incastrato tra passato e futuro, diventa germinativo, produttore di altre coordinate ontologiche" (M. Lazzarato, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Roma, manifestolibri, 1996, pp.109-110).

mercato. La Transavanguardia spezza queste utopie degli anni Settanta e la *performance art*. Per una questione di mercato (i video non si potevano vendere) Bonito Oliva riporta l'arte alla disciplina: pittura, scultura e soprattutto mercato". L'orientamento estetico ispirato al rapporto immagine-suono per le videoinstallazioni e le performance e 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, privilegia ideologicamente come già nelle performance degli anni Settanta, "il tempo reale e la condivisione di procedimento, l'arte dal vivo e il rapporto diretto con lo spettatore". Il primo spettacolo del Tam si intitola *Armoniche* (1980); all'immagine e al suono si unisce il gesto, in un rapporto reciproco "fluidico", "armonico". Anche *Opmet* (1982) prevede l'uso di video in scena che trasformano le azioni dei performer "dentro e fuori dal Cronos o tempo universale" mentre in *Lupus et agnus* (1988) è lo spettatore a scegliere se assistere allo spettacolo secondo una visione globale attraverso i monitor oppure parziale, attraverso le azioni tra loro separate degli artisti ma dal vivo. Il progetto di teatro-carcere apre una delle più fortunate stagioni del Tam teatromusica che si conquista sul campo una propria riconoscibilità e autorità. *Meditazioni* è il progetto biennale che ha permesso di realizzare lo spettacolo coi detenuti *Tutto quello che rimane*, un libro-diario della Allegro e l'omonima opera video insieme con Giacomo Verde. Se il video prima era estensione del corpo dell'artista, qui diventa abbattimento virtuale di una separazione: "In carcere il video diventa fondamentale. Lo avevo abbandonato perché pensavo <<Parla solo con se stesso, non mi interessa più>>. Quando i detenuti non possono uscire perché il magistrato non gli aveva dato il permesso e lo spettacolo era già programmato e la gente li aspettava fuori, ho preso una telecamera e ho chiesto loro: "Dite alla telecamera quello che direste se ci fosse il pubblico". Il video diventa quindi strumento di vitale importanza per il teatro che, nell'impossibilità di una "diretta" *qui e ora*, è costretto a darsi ai propri interlocutori esterni, in "differita" e a distanza. E' alla qualità di riproducibilità del video che è affidato il compito di trasmettere quel messaggio teatrale oltre il teatro secondo il Tam: "Attraverso l'arte, la nostra religione, si può arrivare al cuore degli uomini e attraverso la condivisione (che non vuol dire tolleranza) si possono creare crepe insanabili nel muro dell'indifferenza" (Pierangela Allegro).