

Mimma Valentino

Il 'sincrono' di Pierangela Allegro e Michele Sambin

Ferrara, 1980. Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurent Dupont portano in scena, presso il Palazzo dei Diamanti, *Armoniche*, lavoro d'esordio del Tam Teatromusica. Il gruppo, sin da questa prima performance, mette in luce la volontà di portare avanti una sperimentazione scenica 'eccentrica', fondata sul dialogo tra suono e immagine. In tal senso la vicenda del Tam appare fortemente segnata anzitutto dalla biografia artistica di Sambin e dalla sua intenzione – espressa anche nell'esperienza precedente alla fondazione del gruppo – di conciliare musica e pittura, ricorrendo, inoltre, alle potenzialità espressive del cinema, del video, della performance.

Del resto nel 1980 i tre membri del gruppo hanno già alle spalle alcune esperienze significative.

Michele Sambin, al momento della fondazione del Tam, vanta un'attività di ricerca più che decennale; alla fine degli anni Sessanta, infatti, realizza dei film sperimentali in superotto in cui esplora le possibilità espressive del mezzo cinematografico: *Anamnesi* (1968), *La La Brun Brun* (1969), *1 e 2* (1969). Nel 1970 si iscrive all'Università Internazionale dell'Arte (UIA) di Venezia, dove ha modo di entrare in contatto con un ambiente culturale particolarmente fertile e di conoscere artisti provenienti da diverse parti del mondo. Frequenta, poi, il corso di Musica elettronica presso il Conservatorio di Venezia, diplomandosi nel 1978.

La scelta del mezzo filmico e il percorso di studi rivelano come per Sambin il binomio musica-immagine costituisca una 'necessità', un dato imprescindibile sin dai tempi delle sue prime esperienze artistiche¹.

Numi tutelari di questi primi anni sono Giuseppe Mazzariol² e Teresa Rampazzi³, con cui materialmente studia, a cui vanno, però, aggiunti gli

¹ «Il punto di partenza - ricorda Sambin - è il rapporto immagine/suono, il non separare queste due mie grandi passioni e, sul finire degli anni '60, l'unico strumento che consentiva di farlo era il super 8», in B. Martino, *Michele Sambin: la natura effimera delle immagini e dei suoni*, in «il Manifesto», 31 gennaio 2015.

² Giuseppe Mazzariol è stato tra gli ideatori e i più convinti animatori della UIA, ospitando *visiting professor* e personalità artistiche di tutto il mondo.

³ Teresa Rampazzi, compositrice e pianista vicentina, si è occupata di musica elettronica, approfondendone le possibilità espressive e cercando di diffonderne lo studio (a lei si deve l'introduzione dell'insegnamento di questa disciplina al Conservatorio di Padova).

artisti (musicisti in primis) il cui lavoro è fonte di ispirazione: Stockhausen, Cage, Kagel, Riley⁴.

A partire dal 1974, oltre a dedicarsi alla musica, alla pittura e al cinema, Sambin inizia ad interessarsi al video, di cui indaga le possibilità a quel tempo in gran parte ancora poco esplorate. Nascono così lavori come *Spartito per violoncello* (1974)⁵, *Echos* (1976), *Concerto per clarino e VRT* (1976), in cui il video si pone non «come semplice registrazione di un evento ma piuttosto come strumento di una sua riformulazione»⁶. La telecamera, nelle intenzioni di Sambin, può essere utilizzata come strumento musicale in grado di scandire il tempo e la durata dell'azione, mettendo in luce, al contempo, particolari doti performative nell'interazione con la figura umana.

A partire da *VRT & I* (1978) la ricerca di Sambin si spinge ancora oltre dando vita a un congegno, il videoloop, costituito da un anello video «ottenuto congiungendo le estremità (testa e coda) di un nastro magnetico e facendolo passare tra due videoregistratori, uno collegato alla telecamera che registra e l'altro collegato al monitor che trasmette»⁷. A questo periodo appartengono lavori come *Il tempo consuma* (1978), *Sax soprano due* (1980), *Io mi chiamo Michele* (1980).

Tutte queste esperienze, unitamente all'interesse per la performance e l'installazione, confluiranno nella successiva ricerca artistica del Tam.

Co-fondatrice del gruppo è Pierangela Allegro che ha, invece, una formazione pittorica; studia, infatti, scenografia presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia e, tra il 1977 e 1978, inizia a lavorare con Michele Sambin, realizzando *Dodici animali* (1977) e *Noncy sento* (1978-1983). In realtà il secondo lavoro costituisce una sorta di approfondimento del primo; *Dodici animali* nasce, infatti, come una performance per bambini⁸, organizzata in dodici diversi percorsi. La tensione verso uno sviluppo

⁴ Ricordiamo che, nei primi anni Settanta, Michele Sambin fonda, insieme con Alvis Vidolin e Gianni de Poli, un gruppo musicale, Arke Sinth, interessato alla ricerca sulla musica elettronica e, soprattutto, sulla *computer music*.

⁵ Il lavoro viene in parte registrato presso lo studio di Sambin all'UIA, in parte nel laboratorio della Galleria del Cavallino, spazio aperto ai contributi della ricerca sul video, diretto e animato da Paolo Cardazzo.

⁶ R. Calabretto, *Esperienze molteplici all'insegna di un comun denominatore: la musica*, in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*, Padova, CLEUP, 2014, p. 113.

⁷ S. Bordini, *Il contesto nazionale. Esperienze, linguaggi, laboratori*, in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*, cit., p. 52.

⁸ Negli anni Settanta Sambin affianca alla ricerca artistica il lavoro di illustratore di libri per l'infanzia. Alcune di queste illustrazioni verranno ripensate in termini performativi, dando vita a *Dodici animali* (1978).

narrativo del lavoro, espressa da Claudio Ambrosini, allora membro del gruppo⁹, porta poi all'elaborazione del successivo *Noncy sento*.

Entrambi gli spettacoli sono dedicati ai bambini, così come diversi lavori realizzati successivamente; nel corso degli anni, infatti, il Tam continuerà ad occuparsi del teatro per ragazzi, grazie al quale otterrà anche i primi riconoscimenti ufficiali.

Terzo membro del gruppo è Laurent Dupont che proviene da un percorso culturale e artistico totalmente diverso; ha studiato filosofia e, prima di incontrare la coppia Allegro-Sambin, si è dedicato a esperienze vicine alla danza e al Terzo Teatro.

Nel 1980 i tre artisti decidono, dunque, di unire le forze, fondando il Tam Teatromusica che, già nella sigla, racchiude una precisa intenzione artistica: contemperare in scena la presenza di più specifici, in primo luogo musica e pittura. Questo sistema composito di segni prende forma attraverso il *medium* teatrale che viene scelto come luogo di sintesi capace di ospitare elementi e codici diversi. Si tratta, dunque, di un teatro rigorosamente multimediale e interdisciplinare in cui tutti i linguaggi si intersecano e dialogano tra di loro in un ordine non gerarchico.

È quanto emerge sin da *Armoniche*; in questo spettacolo lo spazio scenico è occupato da alcune figurazioni geometriche (il quadrato, le parallele, la retta, la stella) e da un fondale sul quale vengono proiettate, attraverso un sistema di diapositive, quelle stesse forme. Le proiezioni luminose incontrano il corpo vivo dei performer (Michele Sambin, Pierangela Allegro, Laurent Dupont e Marinella Juvarra) che si muovono secondo un preciso disegno scenico, suonando, per tutta la durata del lavoro, un'armonica.

All'interno della disciplinatissima partitura pensata da Sambin – che sin dai primi lavori assume il ruolo di regista del gruppo – emerge anzitutto la funzione della musica.

Da questo spettacolo manifesto – scrive lo stesso Sambin nel 1983 riferendosi ad *Armoniche* – partono le indicazioni fondamentali per quello che sarà il lavoro futuro:

- La musica come punto di riferimento costante: ciò che accade sulla scena da un punto di vista spaziale, gestuale, sonoro è determinato da una struttura musicale e non da una sequenza narrativa. Più un comporre con suoni e gesti che raccontare.

- Suono e azione vengono composti simultaneamente [...].¹⁰

In questo come negli altri spettacoli dell'ensemble, all'elemento musicale viene riconosciuto un ruolo di primaria importanza;

⁹ Inizialmente la coppia Allegro-Sambin lavora con Claudio Ambrosini, compositore e musicista conosciuto da Sambin negli anni Settanta.

¹⁰ M. Sambin, *Teatro musicale come necessità*, 1983, in Archivio Tam, vol. I, Cd 1/6.

la musica – sottolinea Fernando Marchiori a proposito della trentennale vicenda del Tam – informa sia il gesto che la voce, sia il tratto figurativo che la struttura scenografica. Garantisce l'ordine e definisce il disordine, scandisce la temporalità dipinta, è il vero supporto della pittura d'azione e della pittura digitale, consente al performer di essere realmente tale senza ridursi al personaggio, diventa punto d'intersezione delle arti in tempo reale, perché consente la sincronicità della creazione interdisciplinare.¹¹

Il trio Allegro-Dupont-Sambin pensa, dunque, il teatro anzitutto in termini musicali nella misura in cui la costruzione drammaturgica si fonda su procedimenti e su indicazioni specifiche di tipo musicale (come la ripetitività, l'accelerazione, il rallentamento) e non su percorsi narrativi. La musica suggerisce una precisa dimensione non solo temporale, ma anche gestuale. Sin dai tempi di *Armoniche* suono e gesto sono organizzati in maniera significativamente coerente; già quest'opera prima del gruppo è pensata, infatti, come una partitura musical-gestuale in cui i passi e i movimenti ritmici degli 'interpreti', che operano come dei 'non attori', sono legati in maniera indissolubile al respiro, amplificato grazie allo strumento musicale.

In quest'ottica i quattro performer sono anzitutto 'presenze', *macchine sensibili* che, seguendo una rigorosa partitura, 'agiscono' lo spazio e intercettano le proiezioni luminose; non sono, cioè, 'interpreti' – nell'accezione classica del termine –, non sono corpi trasparenti che si lasciano attraversare da un personaggio.

Musica, dunque. Ma anche azione performativa e luce. L'articolazione formale del lavoro è affidata all'intersezione di suono e visualità, di musicalità, gesto e componente luminosa. La luce, in particolare, dà vita a un particolare gioco dialettico con i performer e con lo spazio: colpisce l'architettura del corpo, scolpisce e dipinge il luogo scenico, crea oggetti e volumi, isola e ritaglia frammenti o figure.

Come osserva Cristina Grazioli a proposito di *Armoniche*,

Seppur l'accento sia esplicitamente posto sulla sintesi musica/immagine, la luce sembra esserne concepita come il mezzo di raccordo: è grazie alla traccia luminosa, al suo 'ribaltamento' che si crea lo spazio come organismo unitario, che racchiude i performer al proprio interno, dove la musica è parte integrante del corpo in movimento nello spazio.¹²

Anche in lavori realizzati successivamente come *Se San Sebastiano sapesse* (1984), *A.* (1995), *Sogno di Andrej* (1999), *Barbablù*, *in principio* (2000) il

¹¹ F. Marchiori, *La traccia luminosa del performer*, in Id. (a cura di), *Megaloop*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, p. 30.

¹² C. Grazioli, *Drammaturgie della luce: composizione e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica*, in F. Marchiori (a cura di), *Megaloop*, cit., p. 94.

medium luminoso assolve ad una precisa funzione drammaturgica, saldandosi con la partitura sonora e con la dimensione gestuale.

È evidente, dunque, come la luce, la musica e l'immagine non costituiscano un mero accompagnamento, commento o décor, rappresentando, piuttosto, delle vere e proprie scritte di scena.

Osservando alcuni tratti stilistici dei primi lavori – non solo *Armoniche*, ma anche *Repertoire* (1981), *Opmet* (1981), *Blasen* (1984) – emerge con una certa evidenza come il gruppo si muova lungo traiettorie 'nuove', lontane da quelli che sono i canoni della scena ufficiale, tanto del teatro di prosa quanto del teatro musicale. La 'novità' della ricerca del Tam, però, non si inserisce neppure nel solco delle due macroaree teatrali venute alla luce tra la seconda metà degli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta: la Postavanguardia e il Terzo Teatro. L'operatività artistica del gruppo prende, infatti, le distanze da entrambe le 'tendenze', portando avanti un percorso creativo volutamente autonomo. «Noi venivamo dalla musica – sottolinea Sambin – e avevamo altri riferimenti»¹³, primo fra tutti il teatro strumentale del compositore argentino Mauricio Kagel.

Del resto, anche laddove ci si riferisce alla prospettiva pittorica, all'interesse per l'immagine, che costituisce l'altro polo della ricerca del Tam, è possibile rilevare evidenti differenze rispetto alle esperienze dei gruppi attivi in quegli stessi anni. Pierangela Allegro e Michele Sambin, pur provenendo dal versante delle arti visive, al pari di personaggi come Memè Perlini, Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, Giancarlo Cauteruccio¹⁴, mostrano un approccio assolutamente originale rispetto all'universo figurativo. Come osserva ancora Marchiori:

Nei loro spettacoli il mondo dell'arte non viene usato come una discarica postmoderna o un magazzino benjaminiano, non è meramente un repertorio iconografico, un archivio di citazioni possibili. Il rapporto è più complesso, dalle prime prove fino alle recenti visioni e *rianimazioni* chagalliane. Non fanno teatro *come se* dipingessero dei quadri, ma *fanno* (e in certo senso *sono*) delle opere di pittura [...].¹⁵

Ecco dunque che nei lavori del gruppo l'arte figurativa ora è presente attraverso precisi riferimenti (da Giotto a Caravaggio, da Man Ray a Chagall), ora compare materialmente in scena attraverso la luce o le scenografie, la pittura *live* o, in un secondo momento, la *digital painting*.

¹³ P. Allegro, M. Sambin, *La 'deformazione' scenica del Tam Teatromusica. Intervista di Mimma Valentino*, in «Acting Archives Review», n. 9, maggio 2015 (www.actingarchives.it), p. 157.

¹⁴ Ricordiamo che tutti questi personaggi provengono dal mondo dell'arte: Perlini ha frequentato l'Accademia delle Belle Arti di Roma; Tiezzi e Lombardi si sono laureati in Storia dell'Arte; Cauteruccio ha studiato Architettura.

¹⁵ F. Marchiori, *La traccia luminosa del performer*, in Id. (a cura di), *Megaloop*, cit., p. 31.

Tutti questi elementi – e la pratica compositiva che li sottende – affiorano gradualmente sin dai primi lavori, disponendosi in partiture sempre perfettamente congegnate secondo un preciso ritmo visivo/sonoro. Il rapporto musica-luce-azione performativa, ad esempio, entra in gioco ora attraverso un basso tuba, un sassofono soprano, un trombone a coulisse (*Era nell'aria*, 1984) ora attraverso un violoncello (*Se San Sebastiano sapesse*) che diventano prolungamenti dei corpi dei performer, costringendoli a compiere determinati gesti o movimenti. In *Se San Sebastiano sapesse*, in particolare, il martirio del santo viene riprodotto proprio attraverso lo strumento musicale che subisce le torture di un virtuoso 'aguzzino' (Michele Sambin) attraverso delle frecce, inizialmente utilizzate come archetti per produrre sonorità. In scena il performer vive un processo di simbiosi e, al contempo, di sdoppiamento con il violoncello che viene trafitto con sottili bacchette di legno colorate, illuminate dalla luce.

Lo strumento musicale protagonista di questo lavoro tornerà anche in *Dell'Anima dell'Arco* (1985), in *Perdutamente* (1989), in *Da solo a moli* (2004); in un gioco di continui rimandi, riprese, evoluzioni, all'interno del percorso artistico del gruppo determinati oggetti o materiali già sperimentati (il violoncello, il clarinetto, le corde, gli elastici) vengono spesso riassemblati e riutilizzati, in quanto strumenti sempre uguali a se stessi eppure dotati di una funzione drammaturgica sempre diversa.

In tutti questi lavori completamente assente risulta la parola, ridotta a puro dato sonoro. Una prima suggestione verbale fa la sua comparsa tra il 1985 e il 1986; in spettacoli come *Dell'Anima*, *dell'Arco* e *Children's corner* (1986) la ricerca del gruppo, infatti, si affina con l'introduzione di un nuovo 'tassello', la parola appunto, che, però, interviene per brevi momenti.

Nei successivi *Macchine sensibili* (1987) e *Axel* (1987)¹⁶, oltre alla componente verbale, emerge anche un'embrionale dimensione narrativa; in *Axel*, in particolare, il frammento verbale 'dialoga' con lo schermo televisivo, secondo una modalità stilistica tipica di Sambin. Si crea così un suggestivo gioco tra organico e inorganico¹⁷, tra il corpo vivo dei performer presenti in scena (Pierangela Allegro e Laurent Dupont) e il corpo immateriale riprodotto dal video, tra presente (i pensieri 'sensibili' di Paolo Sambin

¹⁶ Lo spettacolo si fonda sul racconto di un anziano musicista (Paolo Sambin) che, per tutta la vita, aspira a comporre un'opera musicale che possa rappresentarlo. Non riuscendo nell'impresa, decide di registrare una sorta di testamento spirituale indirizzato alla nipote. In scena si crea, quindi, una particolare relazione tra le immagini videoregistrate, proiettate attraverso un monitor che inquadra Paolo Sambin intento a ripercorrere ragioni e dubbi della sua ricerca, e i performer materialmente presenti.

¹⁷ In realtà il motivo della relazione tra elemento organico ed elemento inorganico ritorna frequentemente nella produzione del Tam; pensiamo, ad esempio, a *Macchine sensibili* in cui questa dialettica trova la sua esplicitazione anzitutto nel rapporto tra suono primario e suono tecnologico.

materialmente incarnati dai due attori) e passato (Axel-Sambin padre che racconta alla nipote Sara la sua personale ricerca).

L'apertura alla testualità prosegue con *Perdutamente* (1989), nel momento in cui la coppia Allegro-Sambin¹⁸ decide di confrontarsi con due 'classici', la *Salomè* di Oscar Wilde e *l'Orfeo* di Jean Cocteau. Lo spettacolo, che ruota attorno al tema dello sguardo, prende spunto da questi testi, sui quali lavora Pierangela Allegro, sottoponendoli ad un processo di decostruzione¹⁹. Delle due opere, dunque, non restano altro che alcuni frammenti, in parte pronunciati dal vivo dalla coppia, in parte registrati attraverso un sofisticato congegno pensato da Sambin. Le parole vengono, infatti, incise su un nastro scorrevole a quattro tracce per poi essere restituite in scena e mimate dai due performer, travestiti l'uno da Orson Welles, l'altra da Rita Hayworth. Per l'occasione, infatti, la coppia sceglie di vestire i panni dei due attori-icone della cinematografia hollywoodiana, quasi controfigure caricaturali, ostentando volutamente il proprio travestimento: Allegro indossa una lunga parrucca rossa, Sambin cappello, mantello e coturni.

Tra le parole si insinuano le note e la musica dei violoncelli, suonati dai due performer. Sullo sfondo di un «cielo azzurro spruzzato da una pioggia di sangue 'action painting'»²⁰ si assiste così a un duetto di materiale verbale, strumenti musicali, corpi, a un «'concerto' per voce e violoncello, variazioni per note e immagini, polifonia di visioni e testi letterari»²¹.

I due attori sono i suonatori dei violoncelli e i doppiatori delle proprie voci incise su nastro; ma sono anche il 'maschile' e il 'femminile' - rappresentati allegoricamente dalle *effe* dei violoncelli dipinte sulla schiena dell'Allegro e dal ponticello sul dorso di Sambin - destinati, infine, a ritrovare l'unità perduta.

Questo lavoro viene concepito, ancora una volta, come un raffinato congegno, uno spettacolo-partitura in cui il suono, il gesto, il frammento verbale, l'apparato tecnico si saldano in un rimando speculare. Particolarmente interessante risulta l'uso degli strumenti meccanici ed elettronici che vengono reinventati o manipolati in maniera inedita, secondo una modalità operativa tipica del gruppo; il 'corpo' della tecnologia diventa il mezzo attraverso il quale 'transita' la parola, divenendo altro da sé.

Del resto il percorso del Tam, sin dalle origini, è caratterizzato dall'uso di particolari apparecchiature tecnologiche, adoperate in funzione

¹⁸ Laurent Dupont non prende parte al lavoro; del resto, il gruppo ha sempre contemplato la possibilità di percorsi individuali nonché di aperture a collaborazioni o coproduzioni con altre compagnie.

¹⁹ All'interno del Tam, il lavoro sul testo è compito di Pierangela Allegro che di volta in volta sceglie e costruisce la drammaturgia testuale 'in sincrono' con l'azione scenica.

²⁰ N. Garrone, *Dar corpo agli strumenti*, in «la Repubblica», 12 maggio 1990.

²¹ U. Fava, *Voce e violoncello perdutamente insieme*, in «Libertà», 6 marzo 1990.

drammaturgica, che diventano sempre più sofisticate con il passare degli anni: dalla pellicola al nastro magnetico, dalle tavole digitali al digital delay.

Perdutamente si presenta, dunque, come una stratificazione di linguaggi in cui il dato verbale comincia gradualmente a farsi spazio, in un discorso di tipo paritetico rispetto agli altri elementi. Del resto l'avvicinamento alla parola avviene in maniera progressiva, traducendosi, nel corso degli anni, in modalità compositive ed esiti espressivi anche molto diversi. Come osserva Marchiori,

A volte il lavoro assume la vocalità in una astrazione gestuale, fatta di emissioni disarticolate o di parole quasi *spruzzate* sulla scena per il loro suono, come i colori e le note nelle composizioni più informali. Altre volte accondiscende a una forma, mettendo in rilievo la componente per così dire calligrafica delle parole, la loro pronuncia, il loro arco sonoro nello spazio [...]. Oppure sembra insistere sulle concezioni e sulle sbavature del linguaggio, tormentando il corpo della voce, sbalzandone la matericità. Più spesso queste linee di sviluppo si intrecciano e si confondono in un unico filo che va poi a incrociarsi con quelli, a loro volta plurimi, della musica, della pittura e del movimento a formare il tessuto compositivo ed esecutivo.²²

Particolarmente interessante, in tal senso, risulta il lavoro su Ruzante al quale Sambin si dedica a partire dal 1991. Con *Fuore de mi medesimo* (1991), infatti, il gruppo inizia un percorso di approfondimento dell'opera di Angelo Beolco. La scelta è determinata da una duplice urgenza: da un lato il desiderio di Sambin di confrontarsi con un autore che aveva avuto modo di conoscere sin da bambino grazie agli studi del padre²³; dall'altra l'esigenza di un dialogo con la tradizione nel senso più alto ma anche trasgressivo del termine.

Di Ruzante viene scelto per questo primo spettacolo non un testo teatrale, ma la *Lettera a Messer Marco Alvarotto*²⁴, vero e proprio testamento spirituale dell'autore, reinterpretato come una sorta di *jam session* tra due attori e due mondi teatrali diametralmente opposti. Da una parte c'è Michele Sambin, musicista, pittore e performer, che porta in scena la crisi artistica ed

²² F. Marchiori, *Sul filo della voce*, in Id. (a cura di), *Megaloop*, cit., p. 119.

²³ Paolo Sambin, medievalista noto per i suoi studi archivistici nella storia culturale, religiosa e sociale di Padova e del Veneto, si è dedicato, nel corso delle sue ricerche, anche alla biografia e all'opera di Beolco, ipotizzando una retrodatazione della data di nascita. Cfr. P. Sambin, *Per le biografie di Angelo Beolco, Il Ruzante, e di Alvoise Cornaro*, Padova, Esedra, 2002. Lo spettacolo, quindi, è anche un confronto a distanza con la figura paterna, con la quale si crea, in questo come in altri spettacoli (*Axel in primis*), una particolare dinamica fondata di volta in volta sullo sdoppiamento, l'incontro, l'identificazione.

²⁴ La *Lettera a Messer Marco Alvarotto*, scritta nel 1537, costituisce l'ultima opera del Beolco, nella quale espresse la sua visione dell'esistenza. Nel testo Ruzante immagina di incontrare in sogno l'amico defunto Barba Polo che gli offre una serie di riflessioni sul senso della vita e dell'arte.

esistenziale di Ruzante; dall'altra l'attore di prosa Roberto Milani, nei panni di Barba Polo.

Sul palcoscenico *l'impasse* creativa raccontata nel testo si traduce nell'incapacità di Ruzante-Sambin di dipingere; questo blocco viene risolto grazie all'intervento di Barba Polo che consegna a Sambin i colori con i quali finalmente dipingere, in tempo reale, la tela bianca, davanti alla quale si agita, tormentato, a inizio spettacolo. Parallelamente offre, come risposta all'inquietudine di Ruzante, l'immagine di Madonna Allegrezza, che racchiude il vero senso della vita e dell'arte²⁵.

Il dialogo tra Barba Polo e Ruzante viene, dunque, riprodotto attraverso il confronto tra la voce e la presenza scenica di Milani e la performance gestuale, visiva e sonora di Sambin, che dipinge dal vivo e suona il clarinetto basso e il clarinetto. Sullo sfondo di una scena arricchita da pochi elementi grezzi (corde e bastoni), si alternano musica, *action painting*, frammenti testuali rigorosamente in dialetto pavano. Per l'occasione, infatti, la lingua di Ruzante, difficilmente comprensibile, non viene tradotta; ciò che interessa a Sambin è far risuonare la musicalità e le qualità sonore del pavano, far percepire la corporeità della parola ruzantina, a prescindere dal senso. La lingua di Ruzante viene restituita nella sua fisicità, in quanto urlo, suono, musicalità e assunta all'interno del *continuum* sintetico sul quale abitualmente lavora il gruppo.

Il dialogo tra Sambin e Beolco prosegue, nel corso degli anni, attraverso spettacoli come *Mo Uo* (1994), *Roesso Mondo* (2002), *Più de la vita* (2003), *La on so stato io me* (2003)²⁶. Quest'ultimo lavoro può essere considerato una sorta di summa e, al contempo, un ulteriore momento di evoluzione all'interno dell'itinerario artistico del gruppo. Nello spettacolo, infatti, viene nuovamente ripreso Ruzante, questa volta attraverso un testo teatrale vero e proprio, il *Parlamento de Ruzante che ieri vegnù de campo*, ed entra di nuovo in gioco la dialettica musica/arti visive, arricchita, però, dalla comparsa di un elemento inedito, la *digital painting*²⁷. Centrale risulta, inoltre, all'interno del lavoro, il rapporto con lo spazio, secondo una prospettiva tipica del gruppo; *La on*, infatti, è pensato per un luogo preciso, il Bastione Santa Croce delle cinquecentesche mura padovane.

All'interno di questo spazio, gli attori-performer-musicisti portano in scena il tema della guerra, tratto dalle pagine ruzantiane; accanto ai membri

²⁵ La filosofia ruzantiana, espressa nel testo attraverso la figura di Madona Legraçion, si fonda sul principio che è meglio vivere un'esistenza breve, ma piena e gioiosa, piuttosto che un'esistenza lunga, ma funestata dalle ombre inquietanti della tristezza e della malinconia.

²⁶ Lo spettacolo è dedicato a Paolo Sambin, mancato pochi giorni prima del debutto.

²⁷ Sambin si serve della *digital paintin* (utilizzando la tavola grafica e Photoshop) inizialmente durante i concerti con gli East Rodeo nei festival e nei centri sociali; poi decide di adottarla anche in ambito teatrale.

storici del gruppo, protagonisti del lavoro sono i giovani attori e musicisti (East Rodeo²⁸ in primis) con cui Sambin e Allegro ormai lavorano da anni²⁹. Lo spettacolo si apre con gli spettatori, armati di una torcia, che vengono inizialmente guidati dal canto di una donna davanti all'entrata del bastione. Qui giungono i reduci di ritorno dalla guerra, vestiti con logori cappotti militari; sulle spalle portano, a mo' di zaini, degli amplificatori attraverso i quali risuona la musica degli strumenti che impugnano. Le melodie e i ritmi prodotti dai musicisti, unitamente alle urla e ai gemiti che risuonano lungo tutto il tragitto, guidano gli spettatori attraverso le volte e gli anfratti delle antiche mura, alla scoperta di visioni e quadri sonori.

Si avvia così un percorso che procede per quadri, o per stazioni: nella performance di Tam, che simultaneamente svela i luoghi e dipana la narrazione, il pubblico segue incantato quei soldati di (s)ventura.

Si attraversa la barriera della tecnologia delicatamente: in un quadro, dove forte è l'apporto visivo del computer, i corpi degli uomini sono sbattuti contro un muro e colorati da una vivacissima proiezione.³⁰

I performer compaiono improvvisamente dal buio, si rincorrono, si urtano; parallelamente una donna vestita di bianco intona delle nenie malinconiche.

La luce delle torce illumina, dunque, ora suggestive figurazioni, ottenute anche con l'impiego della pittura digitale live che segna i corpi dei performer, ora le improvvisazioni jazz dei sassofoni, ora Michele Sambin che evoca il campo di battaglia, modulando i ritmi e le variazioni timbriche della parola ruzantiana.

Il percorso dello spettatore si conclude dinanzi a un falò:

²⁸ East Rodeo è una band italo-croata nata nel 2002 a opera di Nenad Sinkauz, (chitarra elettrica, voce, loop), Alfonso Santimone (live electronics, tastiere, rumori), Alen Sinkauz (basso, loop), Federico Scettri (batteria, rumori). La musica del gruppo spazia tra jazz e ritmiche balcaniche in un alternarsi di chitarra, voce, basso, live electronics, batteria.

Già nel 2002 i membri della band hanno avviato una collaborazione con il Tam Teatromusica, partecipando a diversi lavori in qualità di performer-musicisti.

²⁹ Lo scambio e il dialogo con le nuove generazioni comincia nel 1988 con la partecipazione di Paola Nervi a *Lupus et agnus*. Qualche anno più tardi, nel 1991, in occasione di *Stato di grazia*, Dupont lavora con giovani attori come Gabriele Argazzi, Paolo Cardona, Enrico Casagrande, Manuel Marcuccio, Fabio Michelini. Nel 1996, poi, Pierangela Allegro e Michele Sambin promuovono la nascita di 'Oikos, officina delle arti sceniche', un laboratorio di formazione destinato alle nuove generazioni, con le quali realizzano diversi lavori. Dalla fucina di Oikos usciranno giovani attori come Milena Antonucci, Claudia Fabris, Raffaella Rivi, Davide Sambin Zara.

In realtà, il lavoro di formazione – e un più forte contatto con il territorio – risale già al 1993, anno in cui il Tam inizia a dedicarsi al progetto teatro-carcere con i detenuti del carcere Due Palazzi di Padova.

³⁰ A. Porcheddu, *La on son stato io me*, www.delteatro.it, 30 marzo 2004.

Quando tutto è finito, ritmi balcanici si alzano nervosi attorno a un falò. Qualcuno comincia a danzare, qualcuno passa una bottiglia di vino. Ma all'improvviso le urla, gli allarmi, si deve scappare, si spegne il fuoco con gli scarponi, si corre via nel fumo delle braci. Ricomincia la guerra, ricomincia la fuga. Ricomincia il teatro.³¹

Questo nuovo confronto con Ruzante viene pensato anzitutto come un percorso per gli spettatori, la cui posizione - e percezione - viene completamente rivoluzionata. *La on* si presenta, infatti, come uno spettacolo a stazioni in cui, nelle intenzioni di Allegro-Sambin, il pubblico deve diventare 'autore' di una visione, non limitandosi ad assistere passivamente al susseguirsi degli accadimenti scenici. In tal senso il lavoro costituisce un ulteriore approfondimento di un discorso intrapreso sin dai tempi di *Lupus et agnus* (1988)³² e *Stato di grazia* (1991), fondato sulla convinzione che lo spettatore debba essere esautorato del suo tradizionale ruolo di voyeur, per diventare visitatore o viaggiatore.

Una riflessione di questo tipo procede di pari passo con un ripensamento del luogo scenico che non viene mai considerato come un dato a priori, assolvendo piuttosto ad una funzione drammaturgica fondamentale. Sin dai primi lavori Pierangela Allegro e Michele Sambin si servono degli spazi più diversi, proponendone molteplici usi; talora, infatti, realizzano performance che possono essere 'replicate' in un qualsiasi luogo (come, ad esempio, *Se San Sebastiano sapesse*), talaltra elaborano lavori da realizzare all'interno di teatri più tradizionalmente intesi³³.

In altri casi, poi, scelgono luoghi specifici a cui lo spettacolo è imprescindibilmente vincolato. Oltre a *La on*, pensiamo a lavori come *Lupus et agnus*, *Stupor mundi* (2004), concepito per il Castello Maniace di Ortigia, o al più recente *deForma* (2007-2009). Quest'ultimo spettacolo, nel corso degli

³¹ F. Marchiori, *Sul filo della voce*, in Id. (a cura di), *Megaloop*, cit., p. 137.

³² *Lupus et agnus* è pensato come uno spettacolo itinerante in cui il pubblico, dopo aver percorso un corridoio, si trova ad attraversare due ambienti identici separati da un muro, animati dalle azioni dei performer. A proposito dell'uso dello spazio e, soprattutto, del ruolo dello spettatore all'interno di questa 'performance-istallazione', Pierangela Allegro ha scritto: «si è trattato di mettere in dubbio la convenzione che prevede un inizio e una fine nel rito teatrale, per cercare una relazione tra pubblico e opera più vicina a quella esistente nell'ambito delle arti visive. Come qualsiasi visitatore di una mostra può decidere per quanto tempo e come sostare dinanzi a un quadro, allo stesso modo abbiamo scelto che fosse il pubblico, o meglio il singolo spettatore, a determinare il proprio tempo di osservazione», in *Teatro non teatro*, in Id., *Tam teatro musica*, Ravenna, Essegi, 1991, p. 54 e p. 56.

³³ Molti di questi lavori vengono preparati nel Teatro Maddalene, spazio che il Tam, dopo anni di pellegrinaggio attraverso luoghi diversi, riesce finalmente ad ottenere negli anni Novanta. Nel 1995 quest'ex chiesa ospita manifestazioni culturali legate principalmente alle arti sceniche; le diverse iniziative sono organizzate e curate da Pierangela Allegro. Nel 1998, poi, il Tam, in collaborazione con il Comune di Padova, decide di realizzare degli impianti scenotecnici così da poter ospitare spettacoli teatrali, rassegne, workshop, laboratori.

anni, viene riproposto in versioni differenti determinate anche da una diversa disposizione dello spazio.

DeForma viene realizzato in occasione di una manifestazione, 'La giornata dell'ascolto', organizzata dal Comune di Padova e dedicata alla dimensione sonora. Il gruppo decide di lavorare sulla spazializzazione del suono, tema al quale Sambin si era dedicato già negli anni Settanta, soprattutto su sollecitazione di Teresa Rampazzi. Nella prima edizione (2007)³⁴, anzi, proprio la Rampazzi viene scelta come fonte 'testuale'³⁵; Pierangela Allegro lavora, infatti, su alcune riflessioni della compositrice dedicate al tema della spazializzazione.

Punto di partenza dello spettacolo è il Teatro Maddalene, una chiesa sconsecrata di cui si possono utilizzare la navata, l'abside e il chiostro. Il pubblico, dopo essersi riunito sul sagrato, entra nella navata e si trova di fronte a una struttura geometrica sospesa, un parallelepipedo, collegato, attraverso delle corde elastiche, ai quattro performer presenti in scena. In una sorta di gioco di specchi, la struttura si muove in virtù degli spostamenti degli attori, assumendo, a sua volta, un ruolo attivo nel condizionare la libertà di movimento degli interpreti. Contemporaneamente i performer producono suoni e rumori, utilizzando dei microfoni ad asta collocati al centro della scena.

Nel secondo spazio, l'abside, la disposizione del pubblico cambia radicalmente; gli spettatori, infatti, si adagiano su materassini e assistono alla proiezione di un video realizzato da Sambin negli anni Settanta, *Il tempo consuma*³⁶.

A questo punto si passa nel terzo ambiente; il pubblico va a occupare una posizione centrale e viene circondato dal suono della musica prodotta da quattro musicisti collocati ai quattro angoli del chiostro.

Nelle successive edizioni (2008 e 2009), nel momento in cui gli 'autori' decidono di concentrare tutto il lavoro entro un unico spazio, lo spettacolo subisce alcuni cambiamenti, pur conservando molti degli elementi presenti nella prima versione. Del resto *deForma* viene concepito proprio come 'una creazione fluida, dove ogni nuovo approdo contiene anche i precedenti'. Nell'edizione del 2009, in particolare, tutta l'azione si svolge in un unico ambiente in cui inizialmente scorrono le immagini de *Il tempo consuma* che nell'edizione del 2007 era collocato nella seconda parte dello spettacolo.

³⁴ Ricordiamo che il lavoro è pensato come un work in progress che conoscerà diverse edizioni nel corso degli anni.

³⁵ Nelle successive edizioni lo spunto testuale sarà offerto da *Nohow on* di Samuel Beckett.

³⁶ Il video vede protagonista lo stesso Sambin che, a mo' di metronomo, ripete la stessa frase: «Il tempo consuma le immagini, il tempo consuma i suoni». Mentre il performer oscilla, pronunciando queste parole, la sua immagine e il suono della sua voce vanno progressivamente deteriorandosi.

Le immagini del video – secondo Cristina Grazioli – vengono proposte in una variante che ne sottolinea l'essenza luminosa: proiettate sul fondo della scena e in alcune sequenze ingigantite, in modo da investire il quadro visivo nel suo complesso creando 'spazio'. L'immagine proiettata si fa tridimensionale e crea un organismo che comprende anche la figura in carne ed ossa dell'artista (nel frattempo è entrato in scena Michele Sambin).³⁷

Dopo questo momento iniziale entrano i quattro performer (due uomini e due donne) legati alla struttura aerea presente già nella prima edizione; le figure umane, percorrendo lo spazio scenico, spostano e 'deformano' il parallelepipedo sospeso sulle loro teste. I gesti e i movimenti sono accentuati dalla pittura digitale e dall'intervento della luce; il segno luminoso, guidato dalla mano di Sambin, arriva, anzi, a trasformare i corpi in immagine, in un continuo dialogo e sdoppiamento tra presenze materiali e corpi immateriali.

In questo come in altri lavori il tratto pittorico (o luminoso) e il suono, la *digital painting* e la partitura musicale consentono a Sambin di intervenire in qualità di regista dal vivo, guidando la visione degli spettatori e offrendo, al contempo, ai suoi attori sollecitazioni visive e ritmiche³⁸.

Anche nell'edizione di *deForma* del 2009 gli spostamenti dei performer sono accompagnati da emissioni vocali e sonore; convergendo verso il centro della scena, infatti, gli attori-musicisti si avvicinano ad alcuni microfoni che fanno risuonare sonorità, versi, tracce verbali.

Nella *Presentazione* dello spettacolo si legge: «Forma è il limite che consente di poter definire un qualunque oggetto, idea, concetto, sensazione. Deformare è alterare la forma, darle un nuovo significato diverso dal reale»³⁹.

De-formazione, dunque, della 'forma' teatro, ma anche della musica, della pittura. Anzi, tras-formazione, in direzione di un allargamento dei confini dei codici linguistici, di una continua ibridazione sensoriale e, contemporaneamente, di un inarrestabile superamento del proprio fare artistico. Già nel 1991 Pierangela Allegro scriveva che la ricerca

necessita per definizione di una rielaborazione continua. Non si ferma.
E pur nascendo dal bisogno di affermare sempre la stessa realtà, la propria visione del mondo, si alimenta dei modi possibili per dirla.
È seguendo questo principio che il nostro lavoro si è trasformato nel tempo subendo una serie di quasi impercettibili, ma sostanziali modifiche.⁴⁰

³⁷ C. Grazioli, *Drammaturgie della luce: composizione e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica*, in F. Marchiori (a cura di), *Megaloop*, cit., p. 95.

³⁸ Nel corso della nostra conversazione Sambin, a proposito del suo ruolo di regista e del suo rapporto con gli attori, ha sottolineato la difficoltà nel guidare la 'recitazione' secondo modalità 'tradizionali', parlando piuttosto di un regia musicale o pittorica indirizzata a fornire suggerimenti o indicazioni soprattutto attraverso la musica.

³⁹ *Presentazione di deForma*, in Archivio Tam, vol. III, C., 18.

⁴⁰ P. Allegro, *La musicalità come scrittura scenica*, in Id., *Tam teatro musica*, cit., p. 12.

Il percorso del Tam è costantemente attraversato da questa volontà di andare oltre, di cambiare pelle e volto, di ri-cercare. In quest'ottica tutti i lavori del gruppo, pur essendo minuziosamente definiti sul piano formale, si presentano, al contempo, come 'opere aperte', mai del tutto concluse. Proprio questa tensione al 'non finito' ha indotto Sambin e Allegro a misurarsi di volta in volta con strumenti e linguaggi sempre diversi e a sfuggire a qualsiasi 'definizione', rispetto all'elaborazione artistica così come a possibili cornici teoriche.

1980-2015. Dopo trentacinque anni di ricerca (per Sambin oltre quaranta) e più di ottanta produzioni, il Tam è ancora *in cammino*. Ad oggi Pierangela Allegro e Michele Sambin, dopo aver operato una sistematizzazione della propria vicenda, anzitutto attraverso l'archiviazione dei propri materiali artistici⁴¹, continuano a mettersi in discussione e a interrogarsi sul senso del proprio *iter* creativo.

Di qui il passaggio di consegne alle nuove generazioni⁴² e il graduale allontanamento dal Tam. Negli ultimi anni, infatti, Sambin e Allegro, pur prendendo parte ad alcuni progetti realizzati dalla compagnia⁴³, hanno iniziato ad indirizzarsi verso percorsi indipendenti⁴⁴ mentre molte delle iniziative firmate Tam sono state curate autonomamente dagli altri membri del gruppo.

Sambin, in particolare, ha cominciato a girare un film-documentario sulla sua personale esperienza artistica; a distanza di più di quarant'anni si è, dunque, riavvicinato al mezzo cinematografico, punto di partenza della sua parabola creativa, sempre con l'idea di continuare a ricercare sulle note di un ritmo visivo/sonoro.

⁴¹ Pierangela Allegro e Michele Sambin hanno realizzato tre cofanetti di dvd che raccolgono rassegna stampa, testi, partiture, fotografie, video dei loro lavori. Ricordiamo anche che nel 2010 è stato pubblicato il testo più volte citato *Megaloop*, a cura di Fernando Marchiori.

⁴² Allo stato attuale Michele Sambin figura come co-direttore artistico del Tam (occupandosi di regie, musiche e scene), accanto a Flavia Bussolotto, Alessandro Martinello e Cristina Palumbo, mentre Pierangela Allegro è referente per i progetti speciali (di natura drammaturgica).

⁴³ Nell'ambito del Tam, Michele Sambin nel 2009 collabora alla realizzazione di *In cammino* (di e con Flavia Bussotto) e nel 2010 lavora, accanto a Pierangela Allegro, a *Fiore del nulla*. Tra il 2011 e il 2014, inoltre, la coppia Sambin-Allegro si dedica, insieme con gli altri membri del Tam, alla trilogia della pittura, replicando *Anima blu* (2007) e realizzando *Picablo* (2011) e *Verso Klee* (2014).

⁴⁴ In quest'ottica è nato un lavoro come *Scritto dentro* (2013) e un progetto come *Ovile experience*, concerto di improvvisazione per musica e immagini ideato da Sambin nel 2011.