

Altre  
visioni

73



PATROCINIO  
REGIONE DEL VENETO

# MEGALOOP

*L'arte scenica di Tam Teatromusica*

a cura di Fernando Marchiori

*testi di*

*Fernando Marchiori, Antonio Attisani, Cristina Grazioli,  
Veniero Rizzardi, Riccardo Caldura*

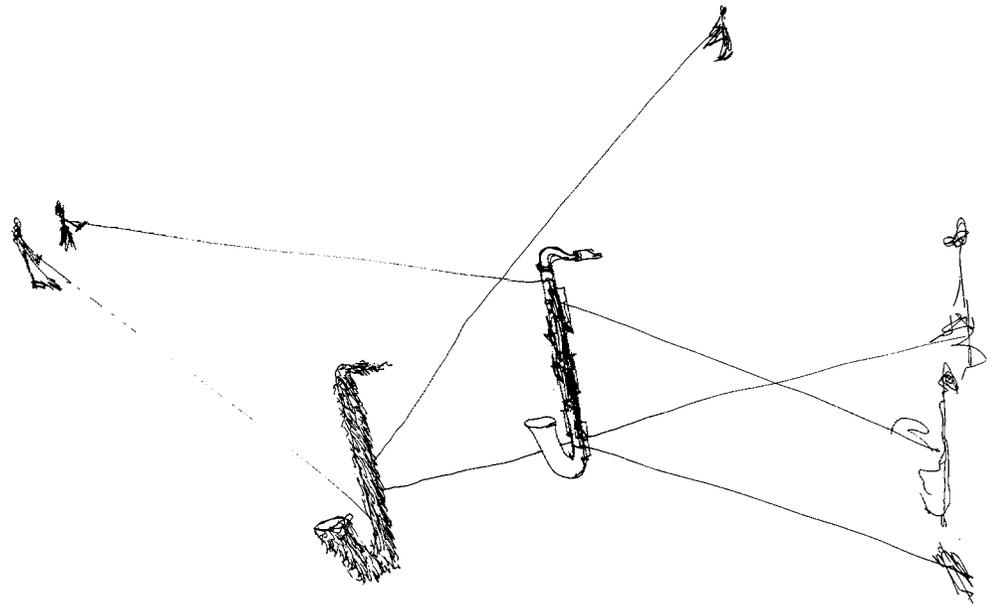
*disegni e tavole a colori di  
Michele Sambin*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010  
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-291-8

Cesare Accetta: 62, 129; Raimondo Allegro: 27, 33; Elena Bazzolo: 112, 113, 210 (*alto*); Maurizio Buscarino: 35 (*centro*), 36, 54 (*centro*); Francesco Campo: 22, 32, 35 (*basso sx*), 37 (*alto sx*), 38 (*basso dx*), 110, 126 (*dx*), 164; Marco Caselli: 50, 51, 60, 61, 93, 95, 172; Matteo De Marchi: 191; Tony D'Urso: 49, 124; Claudia Fabris: 40, 44, 62, 63 (*alto*), 99, 124, 140 (*dx*), 141, 147, 152 (*basso*), 153, 154, 155, 156, 157, 188; Federica: 24; Fotograf: 52, 53, 54 (*alto, basso*), 58, 59, 60 (*alto*), 67, 102, 170, 176, 189; Diego Landi: 35 (*basso dx*), 39 (*alto sx*), 55, 126 (*centro, sx*); Mauro Magliani: 173; Giuseppe Murador: 35 (*basso sx*), 37 (*centro*); Silvia Pittarello: 35 (*alto, centro dx e sx*), 63 (*basso*), 137, 140 (*sx*), 145; Daniele Ronchi: 39; Michele Sambin: 97, 158; Davide Sambin Zara: 25.

- p. 9 **Loop in fabula**  
*di Fernando Marchiori*
- 15 **La traccia luminosa del performer**  
*di Fernando Marchiori*
- 65 **Rinascite del teatro dallo spirito della musica**  
*di Antonio Attisani*
- 91 **Drammaturgie della luce: composizione  
e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica**  
*di Cristina Grazioli*
- 119 **Sul filo della voce**  
*di Fernando Marchiori*
- 161 **Le fonti sonore**  
*di Veniero Rizzardi*
- 179 **Tracce preistoriche**  
**Ovvero intorno al lavoro**  
**di Michele Sambin prima del Tam**  
*di Riccardo Caldura*
- 201 **Chi semina suoni raccoglie senso**  
**Trasmissione e formazione nell'esperienza Tam**  
*di Fernando Marchiori*
- 213 **Teatrografia**
- 234 **Bibliografia**
- 246 **Indice dei nomi**



## LOOP IN FABULA di Fernando Marchiori

Quando si dice che la forma è sostanza. Torni il lettore a guardare la copertina di questo libro appena aperto, lo rigiri tra le mani. L'immagine che volta in quarta è tratta da uno dei più recenti lavori del Tam, *deForma* (2009). Fissa un momento di equilibrio della performance, al quale si sovrappone in basso una striscia di monitor che ripropone lo scorrere di un video – *Il tempo consuma* – realizzato da Michele Sambin nel 1978 (con la tecnica del videoloop di sua invenzione) e riusato in *deForma* come cornice temporale a segnare prologo ed epilogo. A questa prima doppia circolarità artistico-biografica – che racchiude e insieme rimette letteralmente in circolo oltre trent'anni di ricerca artistica – se ne aggiunge un'altra di natura generazionale. In scena, infatti, accanto a Pierangela Allegro, cioè una fondatrice del gruppo, ci sono Alessandro Martinello, Alen Sinkauz e Nenad Sinkauz, tre giovani musicisti-performer della nuova generazione Tam.

Con il suo gesto di curiosa complicità, il lettore ha così avviato una serie di anelli – concentrici, eccentrici, intersecati, elicoidali – che vedrà svilupparsi e informare gli scritti e le immagini del volume come ha informato la storia, umana e professionale insieme, dell'ensemble padovano. La singola opera nella sua struttura interdisciplinare, le relazioni tra opere e stagioni diverse, l'insieme complessivo della vasta produzione si configurano infatti in continui – segreti o manifesti – movimenti circolari. L'anello è dispositivo tecnico, criterio compositivo, orizzonte poetico: loop, megaloop, metaloop.

Questo eterno ritorno del *non* identico – perché il corpo a corpo è con il tempo, nel quale appunto tutto si *consuma*, cioè accade trasformandosi – riguarda temi e motivi, tecniche e materiali, interlocutori e questioni sempre aperte. Così emerge anche l'altra, conseguente linea di forza espressiva

e strutturale che innerva l'intero percorso del Tam Teatromusica, ovvero il rifiuto della forma chiusa, definitiva: morta. Che non significa incompiutezza ma divenire, non inerzia ma azione, non improvvisazione ma governo del transitorio.

Lo si vede nelle variazioni esecutive e nelle varianti degli spettacoli. Lo sguardo inquieto dietro il tratto raffinato, la commistione di linguaggi, il *ricercare* – proprio in senso musicale – come disposizione culturale hanno determinato l'evolversi dei principi compositivi quanto i metodi di trasmissione del proprio operare e addirittura i criteri di archiviazione di un'esperienza artistica così composita e "interdisciplinata", la consegna di un'eredità che vuole rimanere viva e dunque continua a rimettersi in gioco. L'attività pedagogica con l'"officina delle arti sceniche" Oikos, il felice connubio con i giovani musicisti di East Rodeo, l'intensa programmazione del Teatro delle Maddalene sono lì a dimostrarlo. L'Archivio Tam, che viene messo a disposizione di appassionati e studiosi in parallelo al libro (peraltro reso possibile anche da quel puntuale riscontro documentario) lo conferma, dato che tutti i materiali iconografici, video e testuali degli ottanta spettacoli sono stati non meramente registrati e catalogati, ma ripensati e rimontati nel corso di un accurato lavoro di digitalizzazione. Una memoria "tradita" dai suoi stessi autori per amore di un'arte viva, della vita nell'arte. Le stesse immagini del libro, dalla copertina agli inserti a colori realizzati con montaggi di foto, disegni e partiture, sono state "riattivate" con accostamenti e soluzioni grafiche che le rendono per così dire *nuovamente originali*.

Ma lo si vede anche nella disponibilità del Tam, oggi come nel corso della sua lunga storia, a misurarsi con situazioni particolari, che portano vecchi e nuovi componenti del gruppo a reinventarsi nel rapporto con spazi inconsueti, nelle sfide tecniche sempre rilanciate, nel dialogo con autori di elettiva affinità, siano essi Giotto o Chagall, Ruzante o Gioli, Kagel o Cage. Colpisce la coerenza evolutiva del loro stile, nel quale i differenti spessori di consapevolezza estetica e destrezza esecutiva non hanno soffocato l'originario afflato sperimentale e la felicità creativa di un gesto che, anche sull'orlo del tragico, scarta verso la bellezza. E ci salva nella visione di un'altra forma possibile.

Dalle opere pittoriche e video di Sambin negli anni Settanta alla ricerca di un teatro per l'infanzia – e per la primissima infanzia, con i lavori in Italia e in Francia di Laurent Dupont – dalle performance di più avanzata multimedialità al confronto mai pacificato con una testualità ritrovata, dalla sfida del teatro con i detenuti a quella, incalzante, con le sensibilità di altre

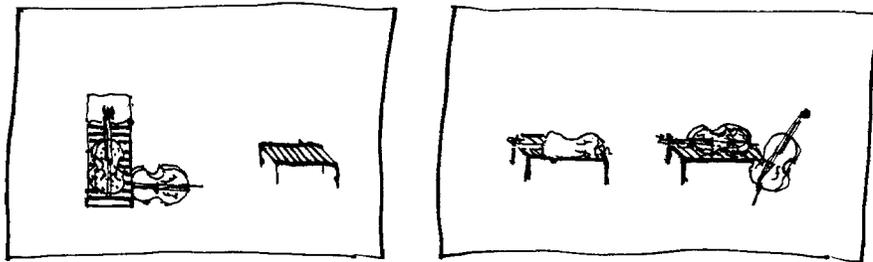
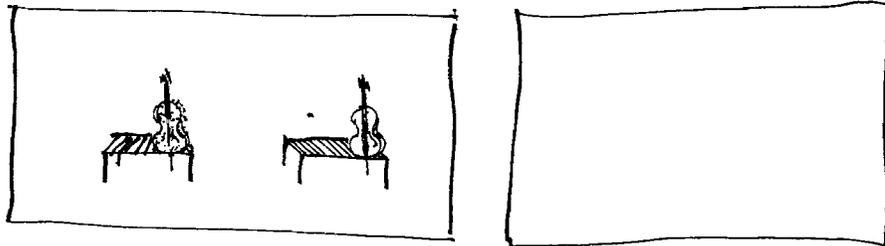
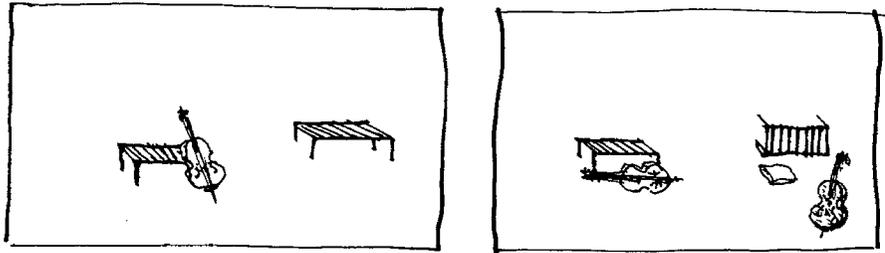
generazioni di artisti e spettatori, la forma aperta coincide per il Tam – nel solco di una ininterrotta *tradizione delle avanguardie* – con la possibilità stessa di una *forma dell'evento*. In questo senso, all'ensemble dobbiamo alcuni spettacoli memorabili, come *Se San Sebastiano sapesse*, in repertorio dal 1984, nel quale Sambin infilza con archetti-frecce la cassa-corpo del violoncello mentre lo suona e ne canta lo strazio, accogliendone vibrazioni e stridori. Una folgorante sintesi gestuale di suono e immagine che è giustamente diventata il manifesto del Tam. Oppure si vedano opere diversissime come *Children's Corner*, che debuttò alla Scala di Milano nel 1986 con gli affascinanti paesaggi sonori ispirati a Debussy, *Fuore de mi medesimo* (1991), che iniziò dal festival di Santarcangelo una serie di profonde incuriosizioni ruzantiane, o *Medit'Azioni* (1994), frutto di un confronto, umano e artistico, con i detenuti del Due Palazzi di Padova, fatti "evadere" nei monitor quando fu loro vietato di uscire dal carcere come attori dei loro spettacoli, ritrovando così la concreta necessità – tecnica, estetica e politica – del video in scena. Il video, in questo caso, come gesto ribelle e come spazio dislocato per "colmare la distanza".

Altre performance hanno reinventato *una tantum* degli spazi scenici straordinari, come *Lupus et agnus* negli Stalloni di Reggio Emilia (1988), *Concerto imbarazzo* nella Torre Nappi di Polverigi (1989), *Stato di grazia* nelle grotte di Santarcangelo (1991), fino a *Stupor Mundi* nel castello Maniace di Siracusa (2004) o *Antonio, un nome senza santo* alle mura di Padova (2006). È chiaro, insomma, che la versatilità non etichettabile dell'arte Tam respira fin dalle origini più fuori che dentro i teatri tradizionali, i loro spazi e le loro istituzioni. Emblematica la tournée polacca di *deForma* nel 2008, che ha visto il gruppo ospite a Varsavia del Museo d'arte contemporanea e a Cracovia dell'Auditorium del Conservatorio.

La storia del Tam prosegue così la sua spirale eccentrica rispetto a tanta parte del panorama contemporaneo delle arti performative. Sotto la direzione di Sambin, una formazione variabile continua a realizzare eventi scenici di forma molto duttile, composti da pezzi diversamente assemblabili in funzione delle necessità spazio-temporali. Il corpo, lo strumento musicale, la video proiezione sono sempre presenti e si intrecciano creando un linguaggio unitario, negli ultimi anni ancora più definito grazie all'amalgama della pittura digitale in scena. Si tratta di una tecnica di intervento dal vivo con la *pittura di luce*, basata su un dispositivo messo a punto dallo stesso Sambin, che consente di disegnare e di dipingere la scena in tempo reale, sostituendo gli impianti tradizionali.

Il suo segno, ormai inconfondibile, indica ancora molte evoluzioni possibili alla spirale Tam. Una spirale – pratica, teorica e del sentimento – che ha pervaso anche l'evolversi dei saggi qui proposti, pensati e disposti secondo un dialettico movimento di motivi e prospettive critiche all'intersezione di campi d'indagine differenti, più che in base all'ordine storico e cronologico delle opere trattate. Una spirale che vorremmo coinvolgesse il lettore nella scoperta (o riscoperta) di questa vicenda artistica così come ha coinvolto gli studiosi che l'hanno raccolta, analizzata, restituita sulla pagina perché restasse *anche* in questa forma.





## LA TRACCIA LUMINOSA DEL PERFORMER di Fernando Marchiori

Musica, pittura e movimento s'intrecciano a formare, fin dalle sue origini, il nodo artistico che è il Tam. Ma se a questo nodo ci avviciniamo, mettendone a fuoco le componenti, possiamo agevolmente vedere che a loro volta ciascuno dei tre fili principali prende forma dal fitto intreccio di altri filamenti creativi e concettuali. Quando diciamo musica, per esempio, intendiamo quella prodotta dal vivo dagli attori-musicisti, ma anche quella riprodotta, elaborata, campionata, intendiamo il rumore e il respiro, la parola e il lavoro sulla parola che si fa canto, voce, materia sonora. La pittura è nella scenografia, nei costumi, nel disegno delle luci, ma anche nel colore e nel segno creati in scena, nella pittura d'azione come nella *digital action painting* (il computer, la tavola grafica e il videoproiettore consentono di trasformare il segno pittorico prodotto dalla mano dell'artista in un intervento di pittura digitale sulla scena). Parliamo di movimento e sappiamo che la gestualità, la coreografia e la prossemica si misurano anche con le possibilità e le questioni aperte dal rapporto dei corpi con le nuove tecnologie. Sappiamo che il video è pittura, è movimento, è fisicità se proiettato sui corpi. E poi il Tam con le luci dipinge e suona, con il video scrive e danza, secondo una pratica di ibridazione sensoriale attivata da un organismo performativo a metabolismo sinestetico.

Se dunque teniamo presente l'intreccio di forme espressive e di questioni estetiche e pratiche appena accennato, forse il nome Tam Teatromusica che l'ensemble padovano si è dato nel 1980 può sembrare inadeguato. Musica, certo, ma perché rischiare la riduzione o il pleonasma? Perché non teatro-pittura o teatro-immagine, teatro-gesto o teatro-figura? Teatro, evidentemente, ma quale? Un teatro che di per sé conterrebbe pittura e gesto ma non musica, tanto da dovergliela appiccicare programmaticamente nel

nome? Qualcosa di meno o di diverso dal *théatron* delle origini, il luogo in cui si guarda, il luogo della visione? Eppure il teatro per i Greci ha già in sé gesto, suono e immagine, e non necessariamente la parola, proprio come nella poetica Tam. Da dove proviene, dunque, questo bisogno di chiarimento in senso musicale di un operare artistico composito eppure sempre in felice equilibrio sul terreno performativo?

“Musica” in “Teatromusica” testimonia lo sforzo – sincero, originario e inesausto, come negli esiti migliori della ricerca contemporanea – di trovare le parole per dire un’esperienza di rifondazione dell’arte scenica. Una di quelle esperienze che devono rimettere ogni volta in discussione se stesse, le forme, il linguaggio, che azzerano e rinominano con una radicalità irriducibile alle storie e alle teorie del teatro. Non è un caso che la storiografia teatrale spesso non se ne accorga, come infatti non si è accorta, salvo eccezioni, neppure del Tam. E non è un caso che spesso queste esperienze traccino *nel* teatro un percorso che viene da più lontano del teatro e qualche volta va aldilà di esso.

“Musica” è per il Tam l’equivalente di ciò che nella linea Stanislavskij-Mejerchol’d-Grotowski si chiama *tempo-ritmo*, o di ciò che per Craig o per Fuchs è la danza, o di ciò che per Appia è il *battito ritmico*. Linee di ricerca diverse, evidentemente, ma che si sviluppano come risposte a problemi tecnici comparabili – la precisione, la riproduzione, la verità nella finzione – perché sono quelli costitutivi del teatro, gli stessi ai quali deve rispondere ogni esperienza che assuma fino in fondo la scena quale territorio sconosciuto e forse inesistente, ogni volta da scoprire mentre lo si inventa, che si tratti dei cosiddetti riteatralizzatori di inizio Novecento o del Tam da trent’anni in qua.

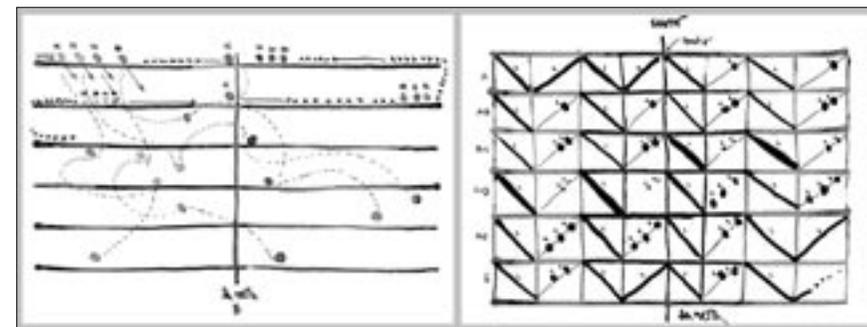
Il tempo-ritmo è per Stanislavskij il metronomo interiore, la “musica” dell’*attore-che-parla* (mentre l’*attore-che-canta* può seguire la musica esterna). Per Mejerchol’d il ritmo è il fondamento di ogni movimento, «il fulcro di ogni azione scenica». Per Appia solo un attore “musicalizzato” può incarnare la partitura unitaria, musicale e visuale insieme, dello spettacolo.

Analogamente, per il Tam la “musica” struttura il tempo del fenomeno teatrale, è misura di un accadere, ritmo di quell’azione qui e ora che chiamiamo *performance*. Anche se, in realtà, il performer Tam è ben poco un attore-che-parla. Molti spettacoli del gruppo sono infatti privi di testo o presentano una testualità destrutturata, straniata, oppure virata al suono, al canto, alla ricerca della pura *phonè*. Quello Tam è piuttosto un attore-che-canta: che canta con i suoni, i movimenti, i colori.

### La disciplina del transitorio

*Musica*, in questo senso, è perciò anche l’accordo dei tre ambiti espressivi – pittura, gesto e suono – in coesenziale presenza. È la sincronicità della creazione interdisciplinare. Una creazione per certi versi *indisciplinata*, dato che il lavoro del Tam non è catalogabile in nessuna pratica artistica canonica. Il suo procedere è sempre trasversale, alla ricerca di una gestualità sonora e di una voce dipinta, della visione del suono e dell’ascolto del segno (il monitor che si fa spartito, la performatività dei media, il gesto che illumina la scena, eccetera).

Ma in realtà si tratta di una creazione disciplinatissima, ordinata nel suo sviluppo fino all’ossessione in certi passaggi creativi di millimetrica precisione compositiva ed esecutiva. Già in *Armoniche* (1980), opera prima dell’ensemble, sono indicati in partitura non solo traiettorie e punti d’incrocio degli attori, ma persino le loro ispirazioni ed espirazioni dentro l’armonica che ciascuno stringe tra i denti per tutta la durata dello spettacolo. In *Children’s Corner* (1986) – per continuare la campionatura random – Michele Sambin e Gabrio Zappelli elaborano un piano esecutivo spazio-temporale che dispone quadri e interquadri, colori, voci, paesaggi sonori, e perfino lo spostamento a tappe del pianoforte a coda. In *Ages* (1990) i sette pannelli in scena vengono spostati, secondo indicazioni da scacchiera, da attori-giocatori che si scambiano ruoli e travestimenti, rappresentando il gioco della rappresentazione. In *Anima blu* (2007) i due performer devono interagire in perfetta sincronia con una banda sonora e iconografica che non lascia margini d’errore, pena la *débâcle* delle figure chagalliane in movimento evolutivo tridimensionale.



*Armoniche*, 1980. Partiture dei movimenti e dei suoni.