

MARIA CARMELA ZACCAGNINO

## *Teatro o...?\**

### **1. Attore o performer?**

L'avventura artistica di Michele Sambin alla ricerca di nuovi mezzi di comunicazione inizia da un personale disagio nei confronti della parola. Trovare possibili alternative al linguaggio verbale, rompere la convenzione, sperimentare altri modi di esprimersi sono gli obiettivi degli anni '65-'70 della sua formazione. Pittura e musica, in quel periodo, sono il suo modo di comunicare. Non separare questi due linguaggi, provare meccanismi di relazione, farli convivere come segni di natura diversa appartenenti ad un linguaggio unitario, diventa ben presto il tema della sua ricerca: la relazione tra immagine e suono.

Il video è il primo mezzo che gli consente di realizzare questa unione, perché immagine e suono sono inscindibili ed interdipendenti. Video come investigazione, in forma di strumento speculativo. Sambin se ne serve per destrutturare e ristrutturare la realtà.

Video come dichiarazione, l'atto del vedere nell'obiettivo è un'occasione cercata e una possibilità creata per raggiungere e ritagliare significati, per aggiungere ulteriori note e tratti alla sua meditazione. Video come braccio meccanico, con cui si dichiara un impegno, quello di scandire il tempo, di fissare, immagine dopo immagine, il ritmo di un compito trascorso che è anche, e soprattutto, presente.

La videoarte è un fenomeno variegato e inafferrabile per mezzo delle categorie e dei generi consolidati. Essa è anzitutto una serie di modi di produzione di opere più concettuali che materiali e più artigianali che industriali, infatti deriva da un rapporto creativo e di esplorazione da parte degli artisti del dispositivo elettronico. Le opere possono essere considerate come linea di confine, come luogo di intreccio e reciproca tensione fra tutti gli ambiti dell'esperienza artistica: *arti plastiche, performance, cinematografia, arti acustiche*.

Non solo, dunque, utilizzare il dispositivo tecnologico come mezzo trasparente, attraverso il quale possono essere fruite pura musica e pura immagine; ma anche grande attenzione ad incorporare, all'interno del contenuto dell'opera, le caratteristiche del mezzo stesso, *medium* che rende coscienti dell'atto del vedere.

---

\* Il presente saggio è ricavato dalla tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo *Tam Teatromusica: il lavoro di Michele Sambin su Ruzante*, Facoltà di Lettere e Filosofia di Ferrara, A.A. 2005-2006, relatore Prof. D. Seragnoli, correlatore Prof.ssa Angela Maria Andrisano.

Ma se negli anni '70 Sambin aveva sperimentato la possibilità che il video diventasse una forma comunicativa libera, negli anni '80 vive il fallimento di questa utopia e interrompe il suo percorso con opere che parlano apertamente di una crisi. Da un lato considera esaurita l'esperienza con il video, perché gli appariva allora un mezzo che parlava con se stesso, non più in grado di comunicare; dall'altro lato, la *performance* gli aveva fatto vivere il contatto diretto con lo spettatore.

Le videoinstallazioni sono un elemento fondamentale del suo passaggio al teatro: il pubblico assiste ad un processo che non è solo elettronico ma anche fisico, perché il video non viene utilizzato unicamente come registrazione di un atto creativo da fissare sul nastro e da proiettare, ma piuttosto come strumento necessario per l'attuazione di processi performativi, pensati per essere fruiti in diretta dagli spettatori. Nella sonorizzazione *live* dei suoi video, l'immagine che evolve nel tempo è la partitura per l'esecutore, uno stimolo per creare suoni. Lavorando con l'immagine in tempo reale, diventa fondamentale la *relazione vivente*, la presenza fisica, il corpo vissuto non solo come punto di unione tra immagine e suono, ma anche come tramite con lo spettatore.

Così, quando con la Transavanguardia di Bonito Oliva e la rinnovata settorializzazione dell'arte si chiudono i musei e l'esperienza per il *performer* è finita, per chi come Sambin aveva intenzione di continuare questa esperienza, la soluzione è quella di affacciarsi al luogo teatro.

È proprio nel 1980 che fonda il Tam Teatromusica, con Pierangela Allegro e Laurent Dupont, senza però negare la sua derivazione performativa. Anzi, attraverso una personale forma di "teatro totale", propone nuove ipotesi di composizione scenica, orientando la sua ricerca sempre verso l'incontro dei diversi ambiti artistici e restando sempre attento agli stimoli provenienti dalle nuove tecnologie.

Teatromusica non è il suono nel teatro e neanche il teatro musicale, bensì è un particolare linguaggio che utilizza il medesimo criterio compositivo per gli aspetti visivi e per quelli sonori, elaborandoli in modo sincronico. Tanto che spesso, all'interno di un unico interprete, suono e gesto si compongono, generando la nascita di corpi scenici molto particolari, non attori né danzatori, ma piuttosto presenze performative.

La musicalità è il punto di riferimento della scrittura scenica, la causa di accadimenti spaziali, gestuali e sonori. Infatti, nel vocabolario che definisce questo teatro, la parola "composizione" sostituisce quella di "drammaturgia", una composizione di segni che, appunto come quella musicale, ragiona prevalentemente in termini di forma: è più importante il "come" del "cosa" si fa. Una metodologia compositiva che intreccia la musica alla scena, lo strumento al corpo, il suono alla parola. Quando gesto, parola, suono, canto e luce si intrecciano, fondendosi in un corpo unico, la drammaturgia necessariamente si frantuma e mostra di non essere altro che una ricerca sincopata all'interno di un flusso.

Il linguaggio del Tam Teatromusica è una composizione di segni che, per la maggior parte, appartengono alla sfera dell'astrazione, sono essenziali, semplici, emblematici, ma soprattutto non psicologici. Svincolati dalla necessità di informare, chiedono ad ogni singolo spettatore di essere autore della propria visione.

È azzerata la comprensibilità della parola che spiega, che giustifica, che serve per dare un nome alle cose, che è falsa là dove il corpo è sincero.

Considerata l'ampia carriera del Tam che, come l'arte visiva e la musica, è inesauribile perché delinea le forme che aprono le porte all'immaginazione, mi è sembrato opportuno e significativo approfondire in particolare il lavoro di Michele Sambin su Ruzante perché, nell'arco della sua carriera artistica, segna momenti fondamentali: per la prima volta il confronto con un testo drammaturgico; l'interessante scoperta delle origini, come memoria ritrovata; il tentativo di relazionarsi con il mondo più propriamente teatrale, scendendo anche ai suoi compromessi, per poi ritornare sulla scena «nuovamente e piacevolmente solo», come dirà egli stesso, filtrando Ruzante attraverso l'esperienza di *performer*, basata su mezzi tecnologici, e costringendo lo spettatore a porsi su un livello di *percezione interiore*. Una continua provocazione al pensiero, stimolo all'emozione, tramite alla conoscenza; un teatro inteso come luogo in cui gli esseri umani si incontrano per partecipare ad un rito collettivo ed individuale ad un tempo.

Afferma Sambin: «il concetto 'personaggio' mi è ostico, non mi appartiene. Il mestiere dell'attore, così come è considerato tradizionalmente, prevede la simulazione, l'essere in scena fingendo uno stato e molto spesso gli attori danno forma ad un'idea che parte da un'altra persona, da un regista, magari anche abbracciandola e condividendola. Il mio essere 'attore' o 'performer' è essere un corpo in scena che vuole tradurre un pensiero, un'emozione, un fare proprio. Insomma, una coincidenza tra un pensare e un fare. Non è mai una questione di imitazione, interpretazione, né tantomeno esecuzione di qualcosa che mi è stata affidata»<sup>1</sup>.

Sambin non si definisce assolutamente un "attore", anzi, mantiene una certa distanza da tutte le categorie teatrali. Dunque, anche se possono sfuggire le definizioni che caratterizzano il ruolo di un attore (*interpretazione, entrare nei panni di un altro*), o le stesse definizioni di attore, regista, scenografo, che spesso si incontrano sfogliando la teatrografia del Tam Teatromusica, sembra che proprio non riguardino il lavoro di Sambin. Sarebbero solo dei termini utilizzati perché non ve ne sono altri.

---

<sup>1</sup> Michele Sambin non ha mai pubblicato le sue osservazioni sul suo fare teatro o sugli spettacoli via via messi in scena, quindi le parti virgolettate riferite a Sambin sono frutto di interviste tenutesi tra il novembre del 2004 e l'aprile del 2006.

Sambin dice di non essere un “attore”, eppure non sembra essere se stesso sulla scena. Ad esempio in *Più della vita* (assolo per voce, corpo e strumenti, tratto dalla *Lettera a Messer Marco Alvarotto* di Ruzante) caratterizza il personaggio di Barba Polo con tonalità ed espressioni sempre diverse, tanto nella voce quanto nell’espressione del viso, sottolineando lo scarto che sussiste tra gli interventi di Ruzante e quelli del suo caro compagno, visibilmente proveniente da un al di là. Inoltre tutta l’atmosfera cambia quando, fuori dal recinto del podere di Madonna Allegrezza, spuntano i nemici delle vite e Sambin si diverte a personificarne l’aspetto. Si ricorda vivamente l’immagine della Gelosia «che crede che ogni mosca che vola la debba pungere [...] vestita proprio come deve essere, con quella veste fatta a buchetti, perché ogni cosa possa entrarvi dentro, attecchire dappertutto e far presa»<sup>2</sup>, con Sambin che si tocca infastidito tutto il corpo, quasi a scrollarsela di dosso; o quella dei Pensieri «grigi, muffigni, screziati»<sup>3</sup> che gli fanno quasi stracciare i capelli, per quanto incumbenti. Tutto debitamente accompagnato da suoni, versi, respiri affannosi. E si stenterebbe a credere anche che, nella vita di tutti i giorni, Sambin dimeni il suo corpo liberamente come quando, dopo aver nominato la Festa, seguendo il ritmo gioioso della musica, si abbandona ad una danza liberatoria, quasi posseduto da chissà quale frenesia.

Eppure racconta Sambin: «in *Più della vita*, il mio stare in scena è naturale, non ha nessun tipo di finzione. Vivo una dimensione che oscilla tra controllo ed estasi sonora e gestuale; tra il farsi prendere dall’estasi delle parole, della descrizione, del suono che mi accompagna e dal quale io sento di essere rapito e, contemporaneamente, una razionalità molto forte, perché devo controllare il mixer e tutta la questione tecnica. Secondo Leo De Berardinis, in un attore è sempre presente un dualismo: una grande razionalità e controllo di quello che accade e di come far funzionare il proprio corpo, ma allo stesso tempo estasi, perdita di controllo. In questi due opposti stadi lui individua quello ideale dell’attore».

*Fuore de mi medesmo* (1991) è il primo lavoro su Ruzante ed è anch’esso tratto dalla *Lettera*. Si distacca completamente da *Più della vita*: innanzi tutto Sambin non era solo, ma si rapportava ad un attore di tradizione, Roberto Milani, il Barba Polo di Ruzante, il Ruzante per Sambin. Forse proprio da questo contrasto emerge con più forza la presenza più performativa che attoriale di Sambin, perché vive la scena in modo completamente diverso da Roberto Milani.

Ma per realizzare questo spettacolo, Sambin per la prima volta si confronta con un testo teatrale. Ovviamente, fedele al suo Dna, sceglie un monologo, perché non è interessato a lavorare sui dialoghi, considerati troppo “verbali”. Un monologo, dunque, che è una grande allegoria sul senso della vita: «è stato molto piacevole. Ricordo che non ho trovato assolutamente difficoltà, perché rispondeva a tutto quello che volevo dire. Man mano che leggevo la *Lettera*, sembrava si

---

<sup>2</sup> RUZANTE (1967, 1238).

<sup>3</sup> *Ibid.*

adattasse precisamente a quello che in quel momento stavo vivendo: la crisi di Ruzante calzava a pennello con la mia crisi. La riflessione sull'arte continua ad attraversare il mio fare teatrale, mi capita spesso di domandarmi ciclicamente se quello che faccio ha senso. Questo perché mi sento sempre un po' distante dal mondo teatrale e dalla sua organizzazione in ruoli diversi. Forse per ereditarietà della *performance*, io sento che il mio fare è come individuo, anche se poi entro in relazione con altri. L'altro assunto che avevo piacevolmente condiviso, nel momento in cui affrontavo il lavoro sul testo, era che delle possibili risposte possono venire soltanto da chi ha vissuto. Così, se ad illuminare Ruzante era apparso in sogno Barba Polo, mi piaceva l'idea di andare a prendermi da Ruzante, che è morto, il riconoscimento del mio teatro come forma d'arte».

Non solo per la prima volta Sambin si confronta con un testo teatrale ma, in *Fuore de mi medesimo*, si relaziona proprio con un attore di tradizione, più anziano di lui, che ha sempre lavorato su Ruzante: «visto che lui era un attore a tutti gli effetti ed io un *performer* – ricorda Sambin – visivamente, sulla scena, io sono vestito come mi vesto di solito, lui invece indossa un costume che segue la moda del '500. Ovviamente anche nella nostra comunicazione, ognuno usa i propri mezzi: lui la parola, io il clarinetto basso. Così comincia un duetto musicale, io con i suoni, lui con la parola e ci capiamo. Io sono Michele con il clarone, non faccio nulla di particolarmente attoriale. Secondo me, ci sono degli attori che assolutamente si plasmano, diventano *altro* ed altri che, pur concedendo molto all'interpretazione, rimangono legati ad una propria natura. Io sono assolutamente più vicino ai non plasmabili, Milani invece era assolutamente modellabile, era una materia umana che si adattava perfettamente alle richieste del regista. Lui *non era* teatro, lui *faceva* teatro».

In effetti si capisce perfettamente che Sambin si è stirato la camicia prima di entrare in scena, ha controllato che le corde funzionassero, è l'artefice dell'insieme, mentre Milani, pur essendo molto presente, è quasi un "ospite" che arriva un quarto d'ora prima e mette a disposizione il proprio corpo per la realizzazione di un'idea.

Sambin, invece, ha la necessità di avere tutto sotto controllo. Per lui il teatro è qualcosa che coinvolge oltre all'artista anche un'*equipe*, ma questa *equipe* non è assolutamente mercenaria. Con i collaboratori e i tecnici con cui di volta in volta si è relazionato ha sempre privilegiato un rapporto umano. Ha sempre preferito lavorare con persone con le quali c'era un grande affiatamento, più che con altre, magari più preparate, ma con le quali non era in grande sintonia, anche a discapito della perfezione dell'opera stessa. Con Milani, infatti, non c'era una grande intesa e, spesso, Sambin si chiedeva se avrebbe funzionato il loro rapporto. Tutto si è risolto proprio perché Milani non opponeva resistenza.

Dunque, in *Fuore de mi medesimo*, Sambin non parla mai, suona soltanto il clarinetto e all'inizio ogni soffiata è un'ancia di dolore, il dolore dell'artista in crisi di fronte alla tela bianca, ossia di fronte alla sua assente vena creativa. La scena è sempre astratta e anche qui la musica fa da padrona, sottolineando l'avvenuta scoperta di Madonna Allegrezza. Sempre in questo punto Sambin comincia la sua danza vorticoso, usa il flauto a mo' di simbolo fallico, sembra impazzito, urla, gioca. Nel frattempo, sullo sfondo cresce un punto di fuoco, in contrasto con il nero e il bianco della scena, quasi dei vapori sanguigni che ardono all'orizzonte. Alla luce del tramonto bellicoso, egli giunge a vedere chiaramente in se stesso. E quando piove la cenere del crepuscolo, crede quasi di udire nell'ombra il grido dell'anima sua, il grido di altre anime. Così si concede un altro momento di estrema libertà, più intenso di quello di *Più della vita*, quasi posseduto.

Le tecniche dell'estasi e della possessione sono tecniche primordiali del teatro ed oggi la scoperta che in fondo ad ogni individuo esistono delle risorse così potenti d'energia psichica, costituisce un'innovazione assai stimolante per registi ed attori. Già a fine '800 con Stanislavskij e il metodo della rimemorazione si riscoprivano vari livelli del vissuto. Poi, grazie al Surrealismo, sul piano della creazione artistica si è scoperto che è possibile recuperare non già memorie, piccoli ricordi e tracce labili della propria esperienza spirituale, ma mobilitare addirittura energie psichiche macroscopiche che resterebbero completamente inibite nelle condizioni di vita normale.

Nei riti di possessione entrano in gioco i livelli delle pulsioni e degli istinti più potenti, l'aggressività e la sessualità più scatenata, e sembra che, dopo la possessione, l'individuo sia migliore perché riesce a conoscersi più a fondo. Il processo di liberazione è anche della parola ma soprattutto gestuale: è il corpo il luogo attraverso il quale nel gesto, nel comportamento, nella danza, si liberano i fantasmi: «è come se si liberasse una sorta di fanteria nascosta e la si facesse marciare, per nostro conto, all'attacco dei nostri nemici; però a questa fanteria non possiamo dire né 'fermati' né 'avanza'»<sup>4</sup>. Quasi emerge una volontà di contatto tra la realtà vissuta e una trascendenza. Michele Sambin vive questa trascendenza, dominato dal potere della sua Madonna Allegrezza.

La festa, che intreccia suono e corpo e invoca la musicalità come criterio unificante, e il rito: atti sociali ma anche e soprattutto momenti di rottura con la società. Suono e corpo per una danza che è, per molti studiosi, sicuramente predrammatica, in quanto primo codice comunicativo delle manifestazioni rituali dalle quali nascerebbe il teatro. Un momento predrammatico, sì, ma Sambin, in scena, non è completamente se stesso, è un creatore, disegna qualcosa che sta fuori di sé.

*Roesso Mondo* (2002) è uno spettacolo decisamente teatrale: esiste una scenografia significativa, la drammaturgia di Paolo Puppa, dei *personaggi* interpretati da attori scritturati scelti

---

<sup>4</sup> FULCHIGNONI (1973, 75).

per l'occasione, una costumista e dei costumi, manca del tutto l'uso della tecnologia e, addirittura, si sviluppa il dialogo, che Sambin non ha affrontato in nessun altro spettacolo.

Anche Sambin interpreta un *personaggio*, il vecchio del *Bilora*. In Ruzante, Messer Andronico è un vecchio che non ha mai conosciuto l'amore prima e, pur non essendo un sentimentale, ha note umane che fanno di lui una figura seria nel suo fondo dominato dal sentimento verso Dina e dal tormento di poterla perdere, perché Bilora è venuto a riprendersela. È serio il suo amore e lo difende con volontà eroica.

Niente di tutto questo si vede in Sambin. Egli guarda la scena tutto il tempo dall'alto di un praticabile, senza intervenire o parlare mai, illuminato solo quando suona il violoncello quasi da intermezzo ad ogni scena, ovviamente tingendola di colore: «in *Roesso Mondo* interpreto la parte del vecchio, inteso come colui il quale sta sopra le cose, dall'alto della sua saggezza, ma che guarda anche con affetto all'ingenuità delle nuove generazioni. Nella parte iniziale dello spettacolo, dall'alto guardo i giovani che ne combinano di tutti i colori con i loro atteggiamenti primari e bisogni gravi», racconta Sambin. Quindi una supervisione ma anche una compartecipazione, perché comunque fa parte della scena, comunque interviene a colorarne gli effetti suonando il violoncello.

Un vecchio aperto a varie letture, a detta di Sambin stesso: potrebbe trattarsi di Alvise Cornaro, un borghese che godeva sì dei piaceri della sua corte, ma sembra fosse anche attento alle esigenze del popolo (se vogliamo dar credito al ritratto che Ruzante stesso ne fa in *Dialogo facetissimo et ridicolosissimo*). Alvise Cornaro, oltre ad avere un posto rilevante nella politica latifondistica condotta a Venezia tra il '400 e '500, nutriva anche grandi interessi culturali ed aveva l'ambizione di legare a sé gli intellettuali, per impegnarli in compiti laudativi o variamente connessi alle sue imprese. Fu decisamente suo il merito di aver intuito il talento di personaggi come il Beolco o il Falconetto e di averli aiutati a rivelarsi, mettendo a loro disposizione tutti i mezzi adatti. Quindi un borghese che amava le cose belle e faceva in modo che l'arte fosse goduta: come Alvise Cornaro era artefice di tutto il gioco della corte e dei buoni compagni, Sambin artefice dello spettacolo, gode nel vedere dall'alto che la scena funziona, quindi c'è una forte adesione a questo personaggio. Ma potrebbe trattarsi anche del signore veneziano, una figura comunque non tanto lontana dal Cornaro, che appartiene sempre alla nobiltà, perché si fa accudire dalla donna di Ruzante e alla fine viene ammazzato.

Un vecchio, quello di Sambin, che potrebbe essere anche Ruzante stesso. Un Ruzante che, quando torna dalla guerra, ha un atteggiamento di superiorità, quasi di vanto per l'esperienza vissuta (riferendosi sempre all'interpretazione che Sambin ne ha dedotto, in questo caso da *Il Reduce*), in più un Ruzante che era anche *nuncius* del Cornaro e, quando andava a riscuotere gli affitti da

persone che stavano morendo di fame, da un lato sapeva di dover rispondere necessariamente al comando del suo signore, dall'altro probabilmente aveva pietà per quei poveri affamati.

Quindi supervisione e compartecipazione, per un personaggio aperto a diverse interpretazioni, non assoluto, ma pur sempre un vecchio: «quindi cercavo di capire come potermi muovere, come venire avanti prima di essere ammazzato. Non volevo che diventasse il vecchio strascicato quando cammina», puntualizza Sambin.

Dunque un regista, fuori e dentro la scena, ma Sambin non ama definirsi tale: «non mi sento regista perché non demando la responsabilità del mio pensiero all'attore. Io, assieme ad altri ovviamente, mi prendo la responsabilità di comunicare un pensiero. Il regista trova pensieri, corpi, suoni, presenze con cui esprimere un'idea, che non sono suoi. Molto spesso è considerato un direttore d'orchestra che fa suonare i suoi strumentisti. Io questo lo faccio poco», come ad esempio proprio in *Roesso Mondo* dove ha scelto gli attori in base alla loro fisicità (ad esempio, ha deciso che la parte di Betia fosse affidata ad un uomo, sia per una sorta di rispetto filologico perché nel '500 le parti femminili venivano interpretate dagli uomini, sia perché piaceva molto a Sambin l'idea della presenza di soli uomini, che avrebbe ricordato il primo teatro di Ruzante, quello che deriva dalla dimensione studentesca, di gioco e di trasgressione) e ha curato la drammaturgia.

Per l'inizio della scena Sambin aveva un'idea molto interessante, che però non è riuscito a mettere in pratica e che si rifaceva alla forma del *Mariazzo* (un giocare in maniera goliardica all'interno di feste e situazioni legate alla vita studentesca o al matrimonio, insomma momenti di gioco che stanno all'origine del teatro di Ruzante): una volta entrato il pubblico, sempre dall'ingresso principale voleva che entrasse una *masnada* di giovani mezzo ubriachi, in questo caso un misto tra studenti (gente con voglia di divertirsi, legata all'Università) e villani (gente proveniente dalla campagna). Costoro, infilandosi tra il pubblico, dovevano insultarlo, usando qualsiasi epiteto pesante presente nell'opera di Ruzante.

La scena così orchestrata funzionava molto bene durante le prove, ma era talmente forte da rendere difficile il ricondurre l'attenzione dello spettatore ad una dimensione da palcoscenico: «infatti in questo caso si è verificata una dinamica da attori: dopo la *caciara* e il senso di vitalità espresso dai giovani, sarebbero dovuti partire Ruzante e Menato con le loro battute (i due attori scritturati, insieme a Betia), ma si sono lamentati perché dicevano che non c'era energia sulla scena. Come se i ragazzi rubassero la scena a loro due che erano invece i protagonisti. Data questa discussione, ho rinunciato alla mia idea di inizio turbolento».

Dopo la massima concessione al teatro con *Roesso Mondo*, Sambin torna ad un'essenza più propriamente performativa in *Là on son stato io me* (2003), che trae ispirazione da *Il Reduce* di Ruzante. Scrive Montecchi: «fra le oscure volte medioevali del Bastione Santa Croce di Padova si



combatte una guerra e il pubblico, lasciato libero di muoversi dentro il bastione, vi si inoltra, ignaro. Musicisti-soldato, le cui armi sono strumenti musicali e i cui zaini sono vecchie casse acustiche, scivolano nell'oscurità, compaiono all'improvviso a torso nudo, segnati con colori di guerra. Primitivi o alieni si rincorrono, ti urtano, ti sparano addosso i loro decibel distorti. Vestita di bianco, una voce canta la sua nenia, una pattuglia intona le voci in un coro disperato, figure in video si disegnano sulle mura antiche e, finalmente, Ruzante-Sambin si materializza e narra il terribile racconto del reduce di guerra»<sup>5</sup>.

Ecco come Sambin spiega quei pochi momenti in cui quasi tradisce la sua presenza performativa e sembra concedersi all'interpretazione: «nella scena delle lacrime, c'è una piccola psicologia. In quel momento io arrivo dal tunnel, ho lo zaino con la mia cassa acustica, quindi per il pubblico è come se tornassi dal campo di battaglia, come se fossi un reduce e, avendo vissuto realmente la guerra, andassi in mezzo ai giovani che vedono la guerra solo attraverso la televisione, quasi con l'atteggiamento di chi ha più esperienza e guarda alla nuova generazione con una certa distanza, che poi è falso perché io non ho vissuto nessuna guerra. Però, anche se non ho vissuto una guerra, ho vissuto un pezzo di storia che vede protagonista Aldo Moro ed è dimensione di conflitto. Quindi, quando ho letto il testo, ho sentito subito una forte adesione a ciò che veniva detto; in più, vivevo da poco il lutto di mio padre, per cui si è creata tutta una situazione che non era indotta da un lavoro psicologico, ma era un mettersi nella condizione di credere a quello che si stava dicendo. Questo per chiarire il problema dell'immedesimazione e del personaggio. La differenza tra me e un attore è nel metodo, lui usa certe cose, io ne uso altre. Se un giovane attore dovesse oggi leggere ed interpretare *Il Reduce*, non so a cosa potrebbe appoggiarsi, rispetto ad un proprio vissuto, se non a ciò che vede ma non vive».

Dopo la scena delle lacrime Sambin attraversa un altro corridoio e si arriva alla conclusione dello spettacolo, in uno spazio dove è predisposto un piccolo anfiteatro e si vive la dimensione del racconto. Il dispositivo drammaturgico prevede che Ruzante racconti della guerra perché Menato continua a fargli delle domande. Sambin, invece, racconta questa esperienza al pubblico. Non c'è Menato, quindi tutte le domande sono state tagliate e anche del testo sono stati selezionati i pezzi che Sambin desiderava raccontare e a cui si sentiva vicino: «condivido a pieno le parole di Ruzante quando, ad esempio, dice che il vero valentuomo è quello che difende la sua vita, non quello che muore da eroe, così come condivido quella curiosità per il diverso espressa da Ruzante quando parla degli 'stranieri che, in fondo, sono come noi' e tante altre cose poetiche».

Il lungo monologo fatto da Sambin è il racconto amaro di un reduce, pieno di dolore e nostalgia, di freddo e sofferenza, di ricordi strazianti e di sogni frustrati. Evoca un luogo, «là on son

---

<sup>5</sup> MONTECCHI (2003).

stato io me», il campo di battaglia, il campo di morte. «È il Ruzante più vero e dolente che Sambin interpreta con ‘distaccata partecipazione’, solo, davanti ad un microfono», così lo descrive Porcheddu<sup>6</sup>.

«Distaccata partecipazione»? Sambin, sedutosi sulla cassa acustica che fino ad un attimo prima portava in spalla, comincia a parlare davanti ad un microfono. Sembra si rivolga alla donna che nel quadro precedente dondolava un riflettore, forse la sua donna. È passato troppo tempo (il riflettore sembra scandirlo), la memoria è assiderata, il cullare uno sterile gesto abitudinario. Sambin ha quel sorriso timido e stanco di chi ancora non riesce a credere di poter finalmente mangiare e dormire, ma nello stesso tempo è incerto se la sua *femena* lo aspetta ancora. Cambia continuamente il tono della sua voce, sembra incarnare due personaggi, come se si sia smarrito e non sappia più chi è, se il soldato (tono piagnucolone, lamentoso, spaventato dalla guerra: «e se non fossi più io?», si ripete), o l'uomo che ormai è tornato a casa (tono rauco, stanco di chi ha divorato di corsa così tanti chilometri da consumarsi le scarpe, verace, coraggioso e contento di chi, dopo essersi morso il braccio, dice: «certo che sono io e sono vivo!»). I due toni si alternano continuamente.

Anche qui vi è una sorta di *interpretazione*.

Circa la possibilità di vedere una sorta di sdoppiamento nel monologo finale, Sambin afferma: «quando leggi le parole de *Il Reduce*, non puoi mantenere lo stesso tono, in più è suggerita dal testo la dimensione mista di consapevolezza/non consapevolezza, è il testo a dire esplicitamente ‘sono vivo o sogno?’; il gesto di mordersi è un ‘è vero che ho fame!’. L’idea di sdoppiamento è una possibile visione. In alcuni momenti mi sembrava importante dire le cose in modo meno buffo; in altri, ad esempio quando cerca la sua *femena*, la voce deve andarsene a cercare questa figura. Direi che il chiaro-scuro e i personaggi vocali sono decisamente indicati dal testo».

## 2. Teatro come gioco

Nel corso del ‘900 il teatro, imponendosi la ricerca sulla sua efficacia, diventa luogo di indagine conoscitiva e sposta il fuoco dell’attenzione dallo spettatore all’attore.

Anche se in termini diversi, durante tutto il secolo, brulica la fiducia nelle possibilità comunicative del gesto, l’indagine sulle potenzialità espressive del corpo e l’educazione corporea mira a trasformare l’attore da interprete – esecutore in creatore, prima di tutto liberandolo dagli automatismi quotidiani. Tutto per contrastare il feticismo superficiale e andare, invece, alla ricerca dell’energia, «energia riscaldata dal sentimento, rafforzata dalla volontà e guidata dall’intelligenza»

---

<sup>6</sup> PORCHEDDU (2004).

(Stanislavskij). Il risultato è il «ricordo di sé» (Gurdjieff), la «dilatazione della coscienza» (Taviani), ma per raggiungerli sono necessarie disciplina, apprendistato tecnico, costrizioni.

Alcuni maestri hanno teorizzato una struttura/partitura di questo apprendistato tecnico artificiale, che smaschererebbe la verità. Tali “esercizi” sono delle elaborate partiture, codificate fin nei minimi dettagli e fine a se stesse. Osserva Barba: «gli esercizi sono pura forma, intrecci di sviluppi dinamici senza trama, senza storia. Sono piccoli labirinti che il corpo-mente dell’attore può percorrere e ripercorrere per incorporare un paradossale modo di pensare, per distanziarsi dal proprio agire quotidiano e spostarsi nel campo dell’agire extraquotidiano della scena»<sup>7</sup>.

Non esiste un unico metodo per far germogliare l’interiorità. Il metodo è in negativo: non impedire che l’interiorità si sviluppi.

Sambin non sarà un attore, ma neanche si distacca completamente dalle pratiche novecentesche, pur non conoscendole. Anche in Sambin ci sono tracce di un metodo.

Non si tratta di una tecnica a priori, semplicemente è una forma risultata dall’esperienza che, nel momento in cui si vuole trasmetterla ai giovani o alle altre generazioni, occorre formalizzare anche attraverso delle parole: «non posso dire di applicare l’addestramento alla mia presenza scenica, ormai è diventata una natura più che un addestramento» dice Sambin.

Se si consulta il sito internet del Tam Teatromusica<sup>8</sup>, nella sezione dedicata al laboratorio permanente OIKOS, si possono leggere la poetica e le parole d’ordine di questo addestramento: «è necessario mettersi in contatto e ridurre il condizionamento esterno... Creare un mondo a parte o una parte del mondo [...]». Si mette l’accento sullo scarto che sussiste tra una sorta di mondo esterno, “il fuori” che ci sopraffà e un’altra realtà, che il gruppo vive all’interno del teatro. Emerge il bisogno di trovare dei rapporti sani all’interno di uno spazio-tempo particolare, che coincide con il lavoro teatrale. «Una parte del mondo», perché si tratta sì di un mondo diverso da quello che sta “fuori”, ma forse è questo il vero mondo. L’altro, “il fuori” è, come dire, malato. «Un cosmo nel caos» per provare a rimettere ordine, all’interno di questo spazio, al Caos che viviamo. Salvatore Veca<sup>9</sup> parla di noi esseri umani come dei pazienti, pazienti in quanto viviamo in uno spazio chiuso e soffocante, siamo sottoposti all’ansia di una pluralità di ruoli che non giochiamo, siamo bloccati nella *routine* e, usando un termine di Freud, nella coazione a ripetere determinati ruoli fissi. Siamo diretti, non ci dirigiamo. Non parliamo un linguaggio, siamo parlati da un linguaggio. Non diamo luogo a dei gesti, non “gestiamo”, siamo gestiti. La passività in cui ognuno di noi è immerso si rivela, ad esempio, a livello della gestualità, nei meccanismi automatici del gesto e si potrebbe dire, in fondo, che ne abbiamo perso il significato. In questo senso, il gesto dell’attore è “nuovo”, cioè

---

<sup>7</sup> BARBA (1997, 15).

<sup>8</sup> [www.tamteatromusica.it](http://www.tamteatromusica.it)

<sup>9</sup> VECA (1973, 47ss.).

emergente rispetto alla permanenza del gesto abituale. Il gesto dell'attore è in un orizzonte di possibilità e recupera tutta la ricchezza dei significati che può denotare. Se lo spazio in cui viviamo è disumano e disumanizzante, lo spazio che possiamo ripercorrere e ricostruire, a partire dal nostro corpo, è uno spazio autentico, vissuto, uno spazio che non tollera per principio le restrizioni della realtà. Il teatro diventa dunque luogo della liberazione e il suo paradosso è che, per essere "vero", non deve essere reale.

«Determinare è non essere determinati» rivela proprio la sensazione di un mondo esterno che continuamente chiede e sollecita determinati atteggiamenti, mentre l'idea del Tam Teatromusica è quella di liberarsi da queste domande e cercare le proprie domande per costruire e realizzare.

«Datemi regole, imponetemi dei limiti, fatemi desiderare la libertà [...]. Un impedimento ti spinge all'azione, un obbligo ti mette in condizione di scegliere», è una condizione che Sambin ha sempre vissuto come necessaria: se non si ha un conflitto contro cui scontrarsi, non viene fuori nulla. Cioè, è proprio la limitazione della libertà a dare un senso alla libertà. Quando i giovani si apprestano a seguire il laboratorio del Tam, spessissimo mostrano chiaramente l'esigenza di volersi esprimere, ma Sambin è dell'idea che se occorre sfogare la propria energia si possono trovare altri mezzi, non si ha bisogno del gruppo per esprimersi.

Reputa invece importante, nella relazione con i giovani, fare in modo che tutta questa energia non sia "libera" ma molto costretta da regole e le regole sono regole della scena, per cui si può pensare a degli esercizi in cui il lavoro è fondamentalmente fisico, in cui viene utilizzato solo il corpo, non si parla e l'imposizione di non poter parlare è quella che, generalmente, fa soffrire di più i giovani e li disorienta.

Afferma Sambin: «Io ho sempre avuto la strana sensazione che l'uomo usi le proprie capacità in maniera molto limitata e forse lo fa proprio perché ha troppe possibilità. Spingendosi in direzioni più precise, forse avrebbe qualcosa di bello da scoprire. Lo vedo su di me: il fatto di aver scelto di essere sempre, costantemente attento a tutti gli elementi che costituiscono la scena, credo che non mi faccia andare fino in fondo alle cose. L'esempio stupido che mi viene in mente è che, se fossi cieco, forse andrei in fondo alla musica».

«Essere profondi nella superficie» è un tema che ricorre un po' in tutto il lavoro del Tam. Anche quando le cose sono molto vere e molto profonde, si ricerca sempre un atteggiamento di autoironia, fondamentalmente di gioco, e negli spettacoli su Ruzante il gioco è riprodotto esemplarmente: penso alla danza di *Più della vita*, a quella ancora più ludica di *Fuore de mi medesmo*; penso agli scherzi tra i due compari Ruzante e Menato e alle beffe di Betia in *Roesso Mondo*.

Teatro, dunque, come gioco. Esiste un fare che libera dagli altri fare, perché non usa le regole del mondo reale ma ne crea altre: un mondo *altro* in cui andare per riposare dal peso dell'esistenza e sentirsi aerei, eterei, senza gravità. Tutti sono d'accordo sul fatto che giocare è divertente, ma tutti sanno anche che il gioco non è "libero". Le regole del gioco, che rimettono ordine in una situazione altrimenti caotica, contribuiscono al divertimento condizionando la libertà. L'attività del gioco genera costantemente determinate regole e, sebbene possano cambiare facilmente, non c'è gioco senza di esse. Quindi il "divertimento" non è indipendente dalle regole. Tutto torna.

«Essere essenziali» è come dire: non fingere. «Essere attori/autori di visioni», perché a questi giovani si chiede non solo di rispondere ad una domanda proveniente dal maestro (il maestro è colui il quale mette a disposizione "oggetti" con cui confrontarsi, colui il quale sollecita in forma di parola o in forma di musica), ma di essere anche autori di visioni. In tutto il periodo compreso fra gli anni '80-'90, grandi maestri come Leo de Berardinis e Carmelo Bene hanno dato prova di quanto l'attore sia prima di tutto un uomo e non più una macchina nelle mani di un regista, un esecutore del suo pensiero, dunque l'essere attore è soprattutto un essere "attore/autore" di un proprio pensiero.

«Cercare il respiro in ogni azione» è riconducibile a tutto il discorso del tempo e del ritmo. Cioè il respiro, oltre al battito cardiaco, è la cosa che ciclicamente e inconsapevolmente noi facciamo, quindi averne consapevolezza, immaginare di lavorare sul respiro è conoscersi, o meglio, ri-conoscersi. Occorre ritrovare questa essenza primaria, che ormai diamo per scontata: «È attraverso il respiro e le sue tecniche che si tengono in contatto corpo e spirito, gesti e sentimenti» (Artaud)<sup>10</sup>.

«Essere Teatro e non fare Teatro» è il principio fondamentale: non bisogna prestarsi al Teatro, ma dare al Teatro la parte più vitale, più forte di sé, proprio perché il Teatro con le sue regole *altre* lo consente.

«Credere nel potere evocativo delle immagini e dei suoni», perché immagini e suoni sono ciò che la parola a volte non può dire.

«Sentirsi immagine suono» perché, nel momento in cui si mette in gioco il proprio corpo, bisogna fare in modo che non vi sia una separazione nell'espressione dei due linguaggi: se si è concentrati nel produrre un'immagine del proprio corpo e quindi si cammina, non può non interessare se e come si fa del rumore, non ci si può tappare le orecchie. Così come, quando si sta parlando, le mani non possono disegnare delle forme inconsapevolmente. La nostra presenza colpisce due sensi nello stesso istante, di questo occorre avere consapevolezza.

---

<sup>10</sup> DE MARINIS (2002, 196).

La messa in pratica di qualsiasi esercizio, ad esempio rispetto al ritmo, al movimento nello spazio, viene in mente al momento, appena si vede qualcuno sulla scena, a seconda di chi è, di come si comporta, di come parte la relazione di gruppo.

Dunque sembra che il primo abbozzo sia sempre estremamente banale. Un “attore” comincia e vengono fuori una serie di reazioni tra le quali può esserci un dettaglio interessante, a giudizio del maestro. L’attore riprende da questo dettaglio e le sue reazioni vanno in un’altra direzione. Vengono fuori altri nuovi dettagli interessanti, e così tappa per tappa si arriva a scoprire, come in una ricerca archeologica, tutta una serie di reazioni a cui, ad un certo punto, il maestro crede. Non è solo questione di vedere, ma di vedere con tutto il proprio corpo. L’improvvisazione non resta un fatto isolato, perché i compagni che assistono annotano ogni tappa, in modo che dopo si possa ricostruirla e renderla disponibile al lavoro collettivo sullo spettacolo, apportando logicamente una selezione dei materiali, compito del maestro. Tali azioni fissate a freddo, dopo l’improvvisazione, diventano di nuovo calde, vive, perché c’è sempre un margine che deriva loro dalla situazione psicofisica dell’attore, ogni giorno. Insomma, nella fase iniziale, l’esperienza deve rimanere molto aperta, non si conosce la meta ma ci si attrezza per il viaggio e non esiste la possibilità di servirsi di un testo, perché porterebbe alla traduzione. Meglio pensare che il testo si scriverà assieme. Piuttosto bisogna preoccuparsi di trovare il con-testo entro cui tutto prende forma ed entro cui ciò che non ha posto viene scartato. Certo è che il modo in cui si trovano le differenti azioni e reazioni non ha nulla a che fare con l’immagine di un *personaggio*, cioè con qualcosa di costruito intellettualmente. Le azioni e le reazioni, le immagini che le hanno provocate sono proprie di ognuno e possono nascere da qualsiasi cosa: possono derivare da compiti esclusivamente “tecnici” e, in questo caso, essere addirittura costruite dal di fuori e poi riempite di motivazioni; possono essere dirette verso l’esterno, alle azioni che fanno gli altri colleghi; si possono usare dei brani musicali lasciando che sia la musica a determinare le azioni; si può cercare di eseguire nello spazio le linee dinamiche di un quadro; lavorare con oggetti che obbligano ad agire in un modo inusuale. Il percorso non è legato unicamente ad un discorrere mentale cosciente, basato su immagini, ma può essere legato a sensazioni fisiche, ad astrazioni, ad informazioni che vengono percepite in diversi modi dal cervello e che vengono ricordate/dimenticate da una memoria che è più probabilmente situata nelle cellule che nel pensiero.

Ma proprio questi cortocircuiti dell’esperienza sono fondamentali per aiutare gli attori a dare alle azioni una qualità determinata di colore, ritmo, intensità.

Non è possibile esporre in modo oggettivo le leggi che regolano processi così personali e soggettivi. Il metodo deve rimanere aperto e variare a seconda delle persone, poiché è la sua natura intrinseca ad esigere che abbia un carattere individuale<sup>11</sup>.

Durante il processo di lavoro occorrerebbe proteggere il modo incomprensibile di ragionare delle cellule, concentrandosi sul come dare loro spazi aperti per correre. La logica non può essere che personale, una logica che trasforma e traduce, mentre reagisce all'informazione ricevuta<sup>12</sup>.

Il musicista scrive il segno della nota, ma sottintende il suono col timbro che gli darà lo strumento, così solo all'esecuzione, non sullo spartito, si può intendere la sua opera<sup>13</sup>.

Per questo non è più possibile un tipo di attore tradizionale che contribuisce a preparare un oggetto di consumo per una determinata forma di società; l'attore oggi deve acquistare la consapevolezza di ciò che, svolgendo quel ruolo, può chiarire in maniera indiretta nella coscienza di chi lo sta a vedere. Non può più essere quello che è stato nel passato. Quella realtà che continuiamo a designare sempre con la stessa parola è mutata e il teatro a volte sembra diventare veramente una cosa seria, cioè ritorna alle sue origini di fatto collettivo, di presa di coscienza della conflittualità e dell'ambiguità dei ruoli che gli uomini ricoprono nella società attuale.

La constatazione dell'inautenticità e quindi, in un certo senso, della morte del teatro attuale è il punto di partenza per Brook, come per Grotowski o per il Living, di ogni petizione di un teatro *altro*. «Se il problema è quello di trovare un senso al teatro, non bisogna correre il rischio della riesumazione di un teatro che *fu* autentico *ieri*, né tantomeno della protesta oltranzista e sterile contro il teatro odierno, cioè i colpi di un donchisciotte contro i mulini a vento; l'unico punto di partenza può essere costituito da una 'volontà di fare teatro', priva di ogni altra connotazione: fare un teatro ancora inesistente e quindi, essenzialmente, 'fare'»<sup>14</sup>. Lo stesso Sambin afferma: «Quando si entra in confidenza con un mondo giovanile, spesso si avverte una sensazione di malessere (certo, non solo tra i giovani, io stesso vivo situazioni di malessere). Per me un grande antidoto per reagire a questo malessere è confrontarsi con un 'fare'». Sambin non è poi così lontano dal mondo "teatro".

### **3. Sincronismo e sinestesia tra le varie arti che compongono la scena e il potere evocativo della musica**

Esiste uno scarto tra l'*essere-per-sé* e l'*essere-per-gli-altri* e, quando ce ne accorgiamo, si apre un'incrinatura nella coscienza soggettiva dell'unità dell'io, in quanto nell'innumerevole pluralità degli altri si è qualcosa di diverso da ciò che presumiamo di essere. Nella condizione

---

<sup>11</sup> GROTOWSKI (1970, 48ss.).

<sup>12</sup> VARLEY (1997, 111ss.).

<sup>13</sup> TAVIANI (1997, 130s.).

<sup>14</sup> BARBA (1973, 214s.).

alienata dell'essere sociale, l'esistenza si dà o come apparenza, maschera, indotta dalla vista degli altri, o come coscienza della deiezione e della solitudine. La scena del mondo si configura, così, come un universo di esistenze frantumate, di occhi che guardano senza vedersi, di voci che parlano senza intendersi.

Ognuno di noi, più o meno in buona fede, indossa una maschera sociale, quella che i latini chiamavano *persona*. Naturalmente sarebbe un'ingenuità pensare che un uomo possa totalmente coincidere con un ruolo. Il personaggio moderno è il personaggio dostoevskijano, ossia un personaggio prismatico e contraddittorio che ha un'infinità di aspetti, di funzioni, che indossa un'infinità di maschere.

Dietro questa maschera c'è un volto molto più complicato che spesso la contraddice. Sabin si accorge dell'umana alienazione, della perdita d'identità dell'umana coscienza e prova a ricercare un'*identità-per-sé*. A mio parere il suo tentativo è riuscito: si è ritagliato uno spazio, inteso sia come luogo che come tempo, in cui dare sfogo a tutta una creatività ed espressione che le regole sociali aboliscono; uno spazio in cui provare ad essere finalmente e completamente se stessi. Spesso la sua "identità" può rischiare di non essere capita ed apprezzata, ma non si sente per questo estraneo a se stesso. Affronta il suo viaggio, lo fa da solo, ma senza nascondere in sé le proprie scoperte e mostra la possibilità affascinante di non dover necessariamente essere succubi di un mondo perfettamente imbellettato e già pronto.

In un mondo in cui tutti recitano, investono ruoli, è bizzarro come si vada a teatro con la convinzione di vedere degli attori e ci si trovi invece di fronte uomini che non fanno altro che rappresentare se stessi, *performers* sinceri che sono esclusivamente ciò che sono o ciò che vorrebbero essere. Nel mondo la menzogna, sul palcoscenico la vita, la verità.

Una verità in scena ottenuta anche tramite la riflessione sulla forza del gesto, sulla consapevolezza di compiere determinate azioni che ormai vengono spontanee e a cui non si fa più caso. Anche in tutto il lavoro pre-teatrale di Sabin c'è un'indagine molto approfondita sul cercare di riconoscere la realtà in cui viviamo, ri-conoscerla proprio nel senso di conoscerla nuovamente. Per conoscerla nuovamente, nelle videoinstallazioni si scardinavano le regole di causa-effetto, quasi delle regole fisiche che la quotidianità produce, per stimolare in chi vede l'opera una riconsiderazione di quello che gli accade quotidianamente.

Dunque, nelle sue esperienze teatrali, Sabin focalizza l'attenzione su pochi elementi: il contatto, la pelle, che cosa significa lo scambio, il guardarsi negli occhi.

Secondo Sabin è importante recuperarne l'intensità in una ri-educazione attraverso il teatro. Il teatro può essere il luogo adatto a riscoprire il valore dei gesti. Accorgersi di quanto il "camminare" in scena sia difficile e sia una grandissima arte non può che far riflettere sul semplice



fatto di camminare, cioè segnare il contatto al suolo nel tempo e quindi anche un ritmo, una certa intensità. Averne consapevolezza dà una maggiore forza comunicativa, utile sia per un proprio piacere, sia teatralmente per comunicarla ad uno spettatore.

Inoltre, la scena consentirebbe di trasgredire, di fare delle cose che nella vita normale non si farebbero. E molte volte Sambin si è sentito più felice in scena che nella vita, come se sulla scena si consentisse una verità, una follia che nella vita non poteva avere.

Una follia, proprio come quella di danzare sfrenatamente con il flauto a mo' di simbolo fallico, rincorrendo tutti i piaceri e la riscoperta dei sensi che Madonna Allegrezza porta con sé (*Più della vita*); o ancora, la follia di provocare una guerra sparandosi addosso nient'altro che decibel distorti ed usando, come uniche armi, strumenti musicali (*Là on son stato io me*).

Dunque, Sambin è un attore o un *performer*? Sono d'accordo con Franco Ruffini<sup>15</sup> quando afferma che tra l'attore di Stanislavskij e il *performer* di Grotowski intercorre lo stesso rapporto che c'è tra i due rami di un'iperbole: sono infinitamente lontani eppure infinitamente vicini. L'attore fa appello alla memoria per cercare di essere sé nel personaggio, disegnare con la propria organicità la "figura" di un altro; il *performer*, invece, non fa la parte di un altro, ma attraverso la memoria raggiunge uno stato in cui non si trova né nel personaggio né nel non-personaggio: è il disegnatore e la sua immagine speculare, sé ed altro, non-personaggio e personaggio. Il *doing* dell'attore è sempre un fare *per*, dove l'obiettivo, pur con tutte le sue mediazioni, è un obiettivo esterno; il *doing* del *performer* è un fare il cui obiettivo, se così possiamo chiamarlo, è "il rientro dell'esule", un obiettivo interno. Ma, come per l'iperbole della geometria, l'infinita distanza è anche un'infinita vicinanza e viceversa. Anche l'attore di Stanislavskij per arrivare alla conoscenza dispone solo del fare: il maestro gli dice "fa' questo" e alla fine, quando "sente una presenza", dice "ci credo". Sia l'attore che il *performer* non possono lasciarsi andare al proprio impeto, perché l'azione rischia di diventare ridondante e priva di logica. Sia per il *performer* che per l'attore uno dei principali comandamenti è quello di "eliminare, eliminare", trovare il semplice senza cadere nel banale. Anche per Sambin è così.

Il *performer* non è la altra faccia dell'attore. È una altra faccia che si insinua come fonte di conoscenza tra le due facce dei facili paradossi dell'entrare nel personaggio e del farsi penetrare dal personaggio. Si insinua, ma non ne costituisce la mediazione, è diverso, sia dall'uno che dall'altro. Il *performer* non è l'attore, è diverso, non è neppure la via di mezzo rispetto al suo contrario, ma non è un'altra questione. Sono simili come un corpo e la sua immagine speculare: tutto combacia ma proprio e solo grazie ad un'opposizione irriducibile. Sambin potrebbe rientrare nella categoria di un *tertium*, un'altra alternativa, anche se ciò potrebbe essere concepito con una certa difficoltà.

---

<sup>15</sup> RUFFINI (1988, 273ss.).

Al di là dell'essere un *performer* o un attore, la forza espressiva di Sambin consiste nella sinestesia e nel sincronismo dei vari linguaggi utilizzati: «il mio teatro nasce nella dimensione del sincronismo: le arti che compongono la scena non possono essere create in tempi diversi. Io sono sempre stato convinto che se dico una parola, essa assume un senso in un certo spazio e con una certa luce, quindi mi sono sempre sforzato di lavorare sincronicamente e tenere sotto controllo tutti quegli elementi che poi uno spettatore si trova a decodificare». Una sinestesia di linguaggi visivi (videoproiezioni, pittura digitale, corpi dei *performers*, elementi scenici essenziali quali la luce e il colore che hanno funzione narrativa, le materie che possono richiamare le esperienze di percezione sensoriale come ad esempio in *Roesso Mondo*, dove Ruzante e Menato all'inizio giocano con l'acqua e con la terra), e di linguaggi sonori (strumenti musicali *live*, tonalità della voce, parola significativa e non presa nel suo aspetto fonico) non casuale, ludica ma assolutamente gestita, molto più controllata del cosiddetto assemblaggio. Linguaggi visivi e sonori che convergono e si corrispondono, il cui veicolo di fusione è il corpo del *performer* e i cui principi regolatori possono essere:

- il **movimento**, inteso come interazione dinamica, anche dissonante o contrappuntistica.

- L'**armonia** che, essendo in musica combinazione simultanea di due o più suoni, potrebbe suggerire un modello di relazione tra il tutto e le sue parti. In più, in essa sembrano fondersi perfettamente sentimento (cioè la libertà creativa) e scienza (le regole), quasi il dualismo estasi/razionalità presente in Sambin.

- Il **ritmo** come effetto pulsante, metrica comune tra le arti, tramite tra la partitura musicale e quella gestuale, ritmo come elemento espressivo transensoriale.

Suono, armonia e ritmo non rappresentano un esclusivo appannaggio della musica, al contrario sono contenuti ed accompagnano ogni nostro gesto quotidiano, anche se per abitudine non vi mostriamo più attenzione. Quando qualcuno sta parlando, il suo corpo si muove in perfetta sincronia con il suo discorso.

Il corpo umano, in tutti i suoi aspetti, organicamente, è terreno comune per tutti gli uomini. Se diventa una sorgente di lavoro, permette di lavorare senza radici, in un modo che tocca la stessa corda di ogni spettatore, qualunque siano i suoi condizionamenti culturali e razziali. Alcuni fra gli aspetti più significativi dell'esperienza umana, possono manifestarsi attraverso i suoni e i movimenti del corpo umano.

Sembra che Sambin, cercando di dare all'azione la sua massima efficacia, pervenga ad un risultato scenico in cui, sebbene non sia un "attore", agitare le braccia o girare la testa sono elevati al rango di recitazione.

Quando poi subentra anche un testo, il rapporto tra parole e musica è d'amore, ma non solo. In dinamica contraddizione il loro destino è cercarsi, ritrovarsi, colloquiare, stridere. Le parole si scagliano o galleggiano su tessuti sonori, in essi si confondono e da essi emergono con prepotenza. Nell'alternarsi di parole crude, forti o intime e quasi inconfessabili, è racchiuso un luogo e un tempo. Ironia, realtà, poesia, potenza, le parole sanno dirle. A questo gioco la musica non si sottrae, anzi.

Nella preparazione di qualsiasi lavoro è fondamentale per Sambin la dimensione sonora, molto più che quella visiva e pittorica: «spesso suono improvvisando e stimolo un pensiero che poi parte e crea immagini, pensieri *altri*. Mentre soffio all'interno del sassofono, posso anche partire da suoni concreti, ma poi tutto si perde, non ho tracce sicure da seguire», commenta Sambin. Quindi usa la musica come punto di partenza perché riesce a smuovere tutta un'emotività e aiuta ad uscire dalla quotidianità e normalità, facendo perdere la dimensione della concretezza.

Inoltre la musica ha la caratteristica fondamentale di svilupparsi nel tempo, mentre la dimensione pittorica è uno sguardo che non ha un evolversi nel tempo, quindi si presta molto alla creazione di *input* anche perché può accompagnare un'azione. Con la pittura si faticherebbe di più.

Si continua a parlare di “vedere” uno spettacolo teatrale, trascurando la possibile modificazione che possono introdurre i suoni. Il teatro non si rivolge soltanto all'occhio e, nella combinazione “audiovisiva”, una percezione influenza l'altra e la trasforma: non si “vede” la stessa cosa quando si sente; non si “sente” la stessa cosa quando si vede. Nell'assolo per voce, corpo e strumenti *Più della vita*, priva di qualsivoglia scenografia, la scena presentava uno spazio astratto e assoluto, decisamente non condizionante, in cui il corpo dell'artista era libero di essere ciò che voleva. Anche lo spettatore non correva il rischio di esserne deviato, poteva tranquillamente figurarsi ciò che preferiva, abbandonandosi alle note della musica e alle tonalità della voce. Abitava questa scena Michele Sambin solo, alle prese con i suoi strumenti. Nulla aveva diritto di parola se non l'unica immagine illuminata, la sua, e il suono, di prepotente capacità evocativa. Generalmente un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere, nell'impressione immediata che se ne ha, che quell'informazione o quell'espressione derivino “naturalmente” da ciò che si vede e siano già contenute nella semplice immagine. Così come il valore aggiunto da un testo influisce sulla strutturazione stessa dell'immagine, inquadrandola rigorosamente e guidando talmente bene la nostra visione da indurci a vedere naturalmente le parole all'interno dell'immagine. Nella *performance* di Sambin non si correva il rischio di essere “distratti” dal testo perché, anche se era presente, risultava incomprensibile. Dunque, era soprattutto la musica a parlare.

La musica può esprimere direttamente la propria partecipazione all'emozione della scena, rivestendo il ritmo, il tono, il fraseggio adatti. Il tutto magari in funzione dei codici culturali della

tristezza, della gioia, dell'emozione e del movimento. Le musiche di *Più della vita* sono assolutamente empatiche.

Il suono è in movimento, implica per propria natura uno spostamento anche minimo, un'azione. Traccia di un movimento, il suono ha dunque una dinamica temporale propria.

Un'immagine può restare ferma, ma è suscettibile di essere considerevolmente influenzata dal suono. Così immagini fisse, sprovviste di qualunque temporalità, vengono iscritte in un tempo reale tramite i suoni, anche di passi soltanto. Anche se Sambin a volte stava fermo, o comunque aveva poca libertà di movimento, dovendo stare sempre attento al funzionamento del campionatore o essendo impegnato a suonare il clarone, le immagini non risultavano assolutamente atemporali.

Se lo sguardo è un'esplorazione, spaziale e temporale al tempo stesso, in un dato a vedere delimitato, che si mantiene all'interno di un "quadro", l'ascolto invece è un'esplorazione in un dato ad udire molto meno delimitato, sotto tutti i punti di vista, con contorni incerti e mutevoli, a causa di fatti naturali noti a tutti (quali l'assenza di palpebre per le orecchie, l'onnidirezionalità dell'ascolto), ma difficilmente possiamo escludere e selezionare qualcosa. Nel suono vi è sempre qualcosa che ci sommerge e ci sorprende, qualunque cosa facciamo, si insinua cosciente nella nostra percezione e vi produce i propri effetti.

Il suono ha, più facilmente dell'immagine, il potere di saturarla e di cortocircuitarla. Le conseguenze di ciò sono che il suono, più dell'immagine, è un mezzo insidioso di manipolazione affettiva e semantica<sup>16</sup>.

Infatti non si può sfuggire al gusto rituale e quasi divino delle note e del canto che, come un *leitmotiv*, accompagnano la presenza di Madonna Allegrezza e del suo corteggio e ritornano ogni qual volta Sambin ne è pervaso. Prima che nella *Lettera*, Ruzante aveva già celebrato il valore ideale dell'Allegrezza nella *Betìa*, affidandone il compito a Menego Tagliacalze, un buffone-poeta che nelle cavità infernali intonava il suo "canto", trasformando la sorda malvagità dei demoni e l'eterno dolore dei dannati in una pazza esplosione di gioia, una gioia capace di scuotere le viscere della terra. Quel riso risvegliava una luce umana, negli ottenebrati spiriti dell'Inferno, improvvisamente riaperti ad un senso di amistà e di fratellanza: «el se ha fato de ogn'om frelo e con tuti l'ha amistè»<sup>17</sup>.

Indubbiamente l'Allegrezza non rappresenta per Sambin la poesia comica e il suo benefico effetto, ma acquista tutto un altro significato: è l'idealizzazione del femminile e la celebrazione del suo incanto, capace di generare un armonizzante equilibrio interiore, di elevare lo spirito al di sopra del dolore e, perché no, di riaprire gli animi all'"amistà" e alla fratellanza. Si raggiunge una *climax*, sottolineata anche da splendide parole: «e ogni cosa sarà vita: il pane vita, il vino vita e tutto il

---

<sup>16</sup> CHION (1997, 34s.).

<sup>17</sup> GRABHER (1953, 84s.).

mangiare vita. E con il prender fiato per il naso, tirerai su ogni volta una vita e in conclusione non ti sentirai attorno altro che cielo e vite»<sup>18</sup>.

La cosa buffa è che Sambin non sa leggere né scrivere la musica, quindi la memoria delle sue musiche è solo la registrazione. A Sambin non è mai interessato imparare a leggere la musica, perché significa acquisire le capacità di suonare le musiche degli altri, poter leggere Bach come Beethoven: «La musica è considerata come un linguaggio, proprio come la parola e quindi ha le sue note. Un musicista usa la scrittura per trovare una comunicazione con altri esecutori, fondamentalmente. A me questa traduzione non interessa, visto che sono l'esecutore del mio pensiero».

Certo, però, anche Sambin ha la necessità di ricordare e memorizzare dei passaggi. Ormai oggi si può rimediare diversamente, affidandosi alla registrazione video per ricordare. D'altra parte tutti i lavori del Tam sono un intreccio così forte tra immagine e suono, che avrebbe poco senso scrivere solo la musica o solo la parte coreografica.

Dunque Sambin ha da sempre usato un modo di scrivere, attraverso schemi sonori e visivi del tutto personale, partiture che servono a tenere insieme tutti e due i discorsi dell'immagine e del suono, partiture in cui gli schemi sonori s'intrecciano con il testo. È un altro modo di scrivere e di sviluppare graficamente il concetto del tempo che scorre e degli accadimenti che si susseguono: «è come se, nella stessa partitura, io mettessi delle 'note' in contrapposizione a delle visioni che poi, a poco a poco, diventano gesti». Ecco ancora il discorso del sincronismo. Non si tratta di notazioni precise, perché Sambin non scrive una nota, eppure con questi meccanismi è riuscito anche a comunicare con altri musicisti.

In tutta una tradizione nell'avanguardia musicale, ad un certo punto compositori e musicisti sentono la necessità di integrare le loro ricerche su nuovi materiali sonori mai presi in considerazione dalla musica tradizionale, con la conseguente ricerca di nuove forme di rappresentazione grafica di questi materiali, ampliando la scrittura tradizionale. È proprio Varèse a scrivere: «poiché nuove frequenze e nuovi ritmi dovranno essere indicati sulla partitura, la notazione attuale si rivelerà inadeguata. La nuova notazione sarà probabilmente di tipo sismografico. Occorre trovare simboli grafici per trasporre le idee del compositore in suoni»<sup>19</sup>.

È curioso vederne un esempio personale in Sambin. Ad esempio, una serie di immagini, fissate su carta, può voler spiegare la parte più tecnica e pratica di un lavoro: disegni che concretizzano pensieri, partendo dall'immaginare che una figura cammini in un dato spazio, con accanto l'appunto anche dei dati tecnici, ad esempio da quale distanza far partire i proiettori. Altre

---

<sup>18</sup> RUZANTE (1967, 1242).

<sup>19</sup> VALENTINI (1996, 51ss.).

immagini, invece, sviluppano la parte più irrazionale, si tratta di visioni che suggestionano, che aiutano a pensare, energia pura che stimola e mette in moto l'azione.

Maria Carmela Zaccagnino

[maca.zac@gmail.com](mailto:maca.zac@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Barba, E. (1973) Odin Teatret. In *Terzoprogramma* (numero monografico “*Tutto il mondo è attore*”). *Ipotesi per un’indagine interdisciplinare sull’attore*. 2/3. 214.

Barba, E. (1997) Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell’attore. In De Marinis, M. (a cura di) *Drammaturgia dell’attore*. Porretta Terme. I Quaderni del Battello Ebbro. 11-8.

Chion, M. (1997) I tre ascolti. In *L’audiovisione: suono e immagine nel cinema*. Torino. Lindau. 34-5.

De Marinis, M. (2002) *In cerca dell’attore*. Roma. Bulzoni.

Fulchignoni, E. (1973) in *Terzoprogramma* (numero monografico “*Tutto il mondo è attore*”). *Ipotesi per un’indagine interdisciplinare sull’attore*. 2/3. 75.

Grabher, C. (1953) *Ruzzante*. Milano-Messina. Principato.

Grotowski, J. (1970) *Per un teatro povero*. Roma. Bulzoni.

Montecchi, G. (2003) *Sento il tuo corpo vibrare anzi suonare*. In “L’Unità”. 12 ottobre.

Porcheddu, A. (2004) *Là on son stato io me*. 29 marzo. In [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it)

Ruffini, F. (1988) Tertium datur: il Performer e l’attore. In *Teatro e storia*. 2. 273-80.

Ruzante (1967) Lettera di Ruzante a Messer Marco Alvarotto. In Zorzi, L. (a cura di) *Teatro*. Torino. Einaudi. 1225-43 e 1580-9.

Taviani, F. (1997) Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia. In De Marinis, M. (a cura di) *Drammaturgia dell’attore*. Bologna. I Quaderni del Battello Ebbro. 123-54.

Valentini, V. (1996) *Visibilità zero*. Roma. Cangemi.

Varley, J. (1997) Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposte a Patrice Pavis. In De Marinis, M. (a cura di) *Drammaturgia dell'attore*. Bologna. I Quaderni del Battello Ebbro. 111-22.

Veca, S. (1973) in *Terzoprogramma* (numero monografico "*Tutto il mondo è attore*"). *Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*. 2/3. 47-50.