

Una generazione intermedia

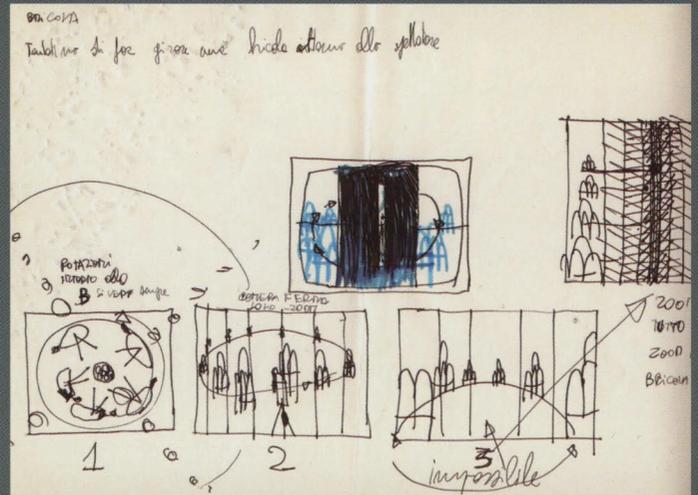
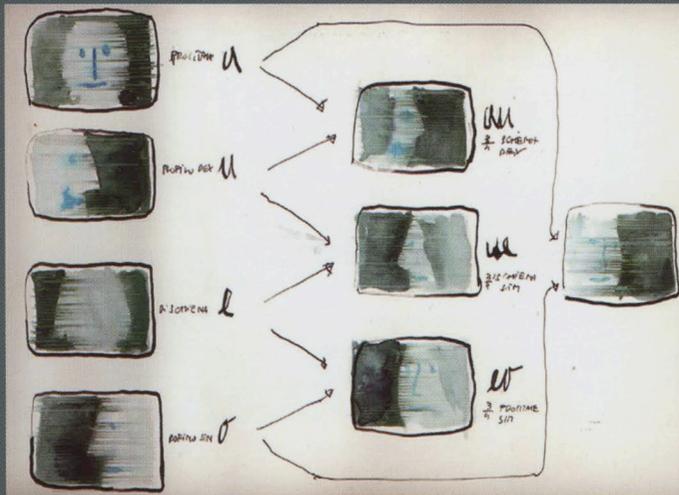
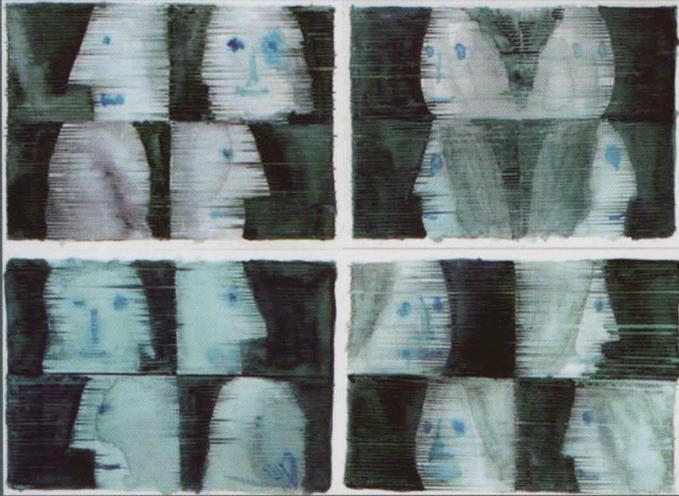
Percorsi artistici a Venezia negli anni

,70

Michele Sambin

Autoritratto per 4 camere e 4 voci, 1977

serie di immagini fotografiche e disegni in strisce, 385x150



Mi parlavi di una scultura che tu avevi immaginato come segnalazione per l'alta marea, segnalazione rivolta a chi veniva dalla Terraferma verso il centro storico, essendo collocata in acqua in una posizione ben visibile dal Ponte della Libertà.

Si, i *Dud'acqua*, un lavoro del 1970. Ero studente all'Università Internazionale dell'Arte. L'incontro con Tobia Scarpa mi aveva incoraggiato a proseguire una ricerca su sculture mobili. Poi all'UIA è arrivato Mark di Suvero. Non conoscevo il suo lavoro, ma c'erano evidenti punti di contatto... Ricordo che quello che lui proponeva a noi studenti erano delle forme che c'entravano pochissimo con il suo strutturalismo folle. Un esempio: ci faceva appendere delle tele di sacco ai quattro angoli, le bagnavamo con acqua e gesso. Queste tele di sacco, una volta asciutte e rovesciate, diventavano delle cupole. Con Mark è nata un'amizizia ed è stato lui a spingermi a realizzare le sculture di grandi dimensioni (una delle quali sarà poi esposta alla Quadriennale di Roma nel 1975 mentre altre saranno esposte/ambientate nel giardino della Fondazione Querini Stampalia) I *Dud'acqua* erano una versione ingigantita di un precedente lavoro i *Lampadù*.

Anche i Lampadù risalgono al 1970, o vengono prima? Dunque provando a ricostruire. Tu avevi finito da poco il liceo.

Ho frequentato il liceo artistico a Venezia. Fra gli insegnanti di allora ricordo Toni Toniato; l'assistente di Barbisan, era Fabrizio Plessi. Avevo Bacci e poi Gaspari come insegnanti di figura, e De Toffoli come docente di modellato. Ricordo poco altro, alcune lezioni di carattere generale di Toniato, e una, memorabile, di Fabrizio Plessi che prendeva spunto da un pacchetto di sigarette della Camel... Francamente c'è stata una mia crisi in quegli anni verso la scuola, avevo la sensazione che non stavo imparando niente, io avevo voglia d'altro e per quasi un anno non sono più andato a scuola. È stata la prima grande concessione che mi hanno fatto i miei genitori, così, da solo, mi sono autoeducato. Poi per arrivare al diploma ho ripreso la scuola. Finito il liceo, ho iniziato l'UIA.

Cioè non ti sei iscritto all'Università, ma direttamente all'UIA, fondata da Giuseppe Mazzariol nel 1970.

Mi sono iscritto direttamente all'UIA che si era allora avviata, in coincidenza con la fine del mio percorso liceale. Si trattava di una nuova struttura, e una nuova forma di insegnamento interdisciplinare. L'esperienza e lo studio all'UIA è stato per me fondamentale. Trovo sia stata una grandissima idea di Bepi Mazzariol. Le prime lezioni non avevano una sede propria, e venivano tenute alla Giorgio Cini. L'input per la chiamata di prestigiosi *visiting professors* derivava dai viaggi e dagli incontri di Mazzariol che invitava persone come Buckminster Fuller o Louis Kahn a insegnare per un periodo a Venezia. Così abbiamo avuto modo di entrare in contatto con docenti di livello eccezionale, e il tutto avveniva in una forma molto intima. Essendo al primo anno, la nuova struttura aveva pochissimi studenti. Per questo il rapporto con i docenti era particolarmente intenso. I docenti stessi erano molto motivati, trovandosi in una città così particolare. E non è un caso che in molte occasioni l'argomento fosse pro-

prio la città. Ricordo benissimo una visita all'Arsenale, possibile grazie ad un permesso – assai difficile allora da avere – ottenuto da Buckminster Fuller per entrare in un luogo che era di fatto, in quanto militare, top secret. Oppure ricordo la discussione e gli elaborati del Palazzo dei Congressi di Kahn, il che implicava andare sul posto, vedere. Insomma una docenza molto legata alle cose concrete più che alla teoria

Il tutto si legava all'idea di fondo di Mazzariol di immaginare un volto contemporaneo per la città di Venezia

Esatto, questo era una delle costanti sottesa a tutti i discorsi che si facevano. L'interrogarsi cioè sul perché questa città che era stata così grande nella storia, dovesse vivere adesso solo di riflesso, senza poter essere attiva e dunque continuare ad essere motore propositivo. Venivano perciò affrontati dei discorsi artistici che si confrontavano con il luogo, e con un soggetto comune, la città. Affrontando la questione città non la si risolveva preoccupandosi solo dell'aspetto estetico, ma piuttosto integrandolo a quello funzionale. Si progettava un vaporetto che limitasse il modo ondoso, o si studiava la città e la contraddizione che rappresentava Porto Marghera che aveva prodotto e stava producendo dei disastri in una città così delicata. Già allora si ravvedeva nella città di Venezia un luogo ideale per quel che adesso è il digitale.

Insomma una città vocata agli sviluppi delle nuove tecnologie. Non hardware, ma software... Possiamo per un momento, a questo proposito specificare un po' meglio come funzionassero i Dud'acqua... Si trattava di strutture mobili, dei grandi mobiles che potevano ricordare Calder.

Erano in effetti dei mobiles che utilizzavano la marea come motore che attivava la variazione di stato della struttura. Faccio un esempio: con un'escurione di marea di circa un metro, le braccia dei *Dud'acqua*, di dieci metri ognuna, per una lunghezza complessiva di venti metri, passavano da una posizione orizzontale ad una verticale. Quindi si trattava di strutture, che avevano sia una funzione segnaletica rivolta ai provenienti dalla terraferma, sia una funzione estetica. Di fatto erano mie elaborazioni che derivavano dai discorsi che si tenevano allora all'UIA. Ero un ragazzo molto silenzioso, però molto 'spugna'. E dunque restituivo in oggetti, elaborati, film quel che di quelle conversazioni recepivo. Credo sia stato questo che ha fatto aprire gli occhi a Mazzariol nei miei confronti. Alla fine del primo anno faccio anche un film che si chiama *Laguna*, dove si parla di *pollution*, un termine che sentivamo per la prima volta nei nuovi concetti ecologici che Buckminster Fuller ci veniva comunicando. Nel film si proponeva una nuova funzione artistica delle isole minori. Il film lo avevo prodotto con le mie risorse. Mazzariol vede il film, avverte il tentativo di restituzione di quanto si veniva discutendo e mi propone di farne un secondo, e di collaborare come assistente all'UIA, avrò così il mio primo piccolo stipendio. Cosa che per me era il realizzarsi di un sogno, non più allievo, di fatto solo il primo anno come tale e l'anno successivo inizio a lavorare come assistente, in un senso piuttosto ampio, di supporto ai vari docenti,

risolvendo di volta in volta questioni tecniche, entrando in relazione diretta, con Mark di Suvero, o con Giorgio Tinazzi che faceva lezioni sul cinema. Ho conosciuto tra gli altri, in quegli anni Costantino Nivola e Isamu Noguchi scultori e progettisti di giardini; ma anche la vicinanza con Mario De Luigi è stata per me molto importante. Al secondo anno l'UIA, ottiene dal Comune come sede, Palazzo Fortuny. Siamo noi studenti i primi ad entrarci dopo la morte di Mariano Fortuny. Ci troviamo le cose più disparate in totale abbandono. Parte di quel che è raccolto nell'attuale museo, siamo stati noi ragazzi a trovarlo. C'erano pellicole rare che abbiamo riordinato, particolari oggetti di design che abbiamo restaurato. Mario De Luigi avrà il suo studio al piano nobile di Palazzo Fortuny, e anche il giovane Sambin, con una fortuna incredibile, potrà disporre di un meraviglioso ambiente nel sottotetto del Palazzo.

Già allora, se non erro, e lo hai indicato poco prima, ti occupavi di ricerca legata ai nuovi media. Ti interessavi alla produzione di film. Questa trasversalità dei mezzi ha caratterizzato di fatto i tuoi inizi: l'installazione e la scultura, precedentemente mi parlavi di un tuo lavoro, piuttosto complesso, nel guardino della Fondazione Querini Stampalia; e il film, poi il video.

Farei un passo indietro. Innanzitutto durante il liceo artistico, come ho già detto, non ero certo uno studente particolarmente assiduo, in realtà ero interessato ad esprimermi artisticamente ma indipendentemente dalla scuola. Per conto mio, al di là del liceo, facevo musica, suonavo. Quando inizio sedicenne ad usare il Super 8, lo faccio perché la pellicola rappresenta il mezzo che mi permette di tenere unite le due passioni, pittura e musica. I miei primi film sono del '67. Tra questi *1 e 2* due modi di uccidere, uno violento l'altro senza sporcarsi le mani. Nel film le vittime erano dei topolini, metafora di quel che in quegli anni accadeva in Vietnam. Non si tratta dunque di video, che in quegli anni non c'era ancora, e il mio interesse verso il cinema era motivato dal fatto che era l'unico mezzo che mi consentiva di tenere uniti immagine e suono. Rispetto alla necessità di non separare le immagini dai suoni, ricordo anche la mia prima opera prodotta in serie e messa in vendita: sono sei disegni, di grande formato (100x70) che i bambini dovevano colorare. I disegni raffigurano degli animali. *Per e con i bambini* era il titolo della confezione che, assieme ai disegni, conteneva una cassetta con le mie musiche che rappresentavano i sei animali.

Dunque mi dicevi che se non erro siamo sul finire degli anni '60.

Prima. Erano elaborazioni degli anni del liceo, che ho finito nel '69. Ottenevo le riproduzioni di tali disegni, non avendo io soldi per la riproduzione a stampa, ricopiando gli originali attraverso un vetro retroilluminato. Credo sia stato questo stratagemma ad aver attirato l'attenzione di Fabrizio Plessi, che apprezzava il mio impegno extra scolastico ed era incuriosito dall'intraprendenza nel modo di riprodurli e di proporli al pubblico.

Questa serie di lavori, mi pare sia però un importante accenno all'altra tua attività, che si concretizza in anni successivi, di illustratore di libri per l'infanzia.

Si tratta della primissima cosa in quella direzione. Me la spiego così, nonostante ciò che si poteva credere, non ero un giovane particolarmente felice, e avevo grandi difficoltà di relazione con gli altri. Con il mondo dell'infanzia in-

vece, mi ritrovavo benissimo. Con bambini e animali, cioè con coloro che hanno poca coscienza, che sono legati all'istinto, che si comportano in maniera non razionale, intendo non costruita.

Ritornando al tuo interesse per la musica, e considerando la tua attenzione verso il mondo dell'infanzia, verso cioè una certa dimensione istintuale, mi viene da pensare che è forse per questo che tu ricerchi in direzione della profondità del suono, e non ti preoccupi tanto della preparazione tradizionalmente accademica legata alla musica.

Quel che per me contava era la possibilità che lo strumento mi offriva di comunicare in modo diverso: attraverso la musica. Il mio è un approccio apparentemente selvaggio, non mediato da un'educazione "conservatoriale". I miei riferimenti erano il free jazz e la musica contemporanea. Frequento con passione ancora studentello i concerti della Biennale Musica. Non so bene da dove arrivi questa pulsione, non dall'ambiente familiare, mio padre non aveva alcuna dimestichezza con la musica. L'approccio al mondo dei suoni è dovuto all'urgenza di dire con la musica quello che non so dire con le parole.

Ricapitolando gli assi della tua ricerca fra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 sono costituiti da aspetti installativi e scultorei, dalla musica e dal video.

Con una precisazione doverosa. All'inizio si tratta di film, il video arriverà poi proprio su indicazione di Giuseppe Mazzariol che all'interno delle attività dell'UIA, avendo sentito parlare di un registratore che non registrava solo i suoni, ma anche le immagini, mi manda a Milano a comprare un esemplare del portapack della Akai. Il portapack Akai è più piccolo, e ancora più duttile di quello della Sony. Io mi trovo di fronte a una macchina che, per quel tempo, ha possibilità straordinarie. In Italia ad esempio, tutto il lavoro che fa Alberto Grifi con *Anna*, un video trasformato in pellicola che viene presentato alla Mostra del cinema, è realizzato con questo modello Akai. Sono evidenti le potenzialità di questo mezzo. Basti pensare ai tempi di sviluppo della pellicola cinematografica 16 mm, che, spedita a Milano ritornava "visibile" solo dopo quindici giorni. Con il portapack il risultato è invece immediato. L'immagine è controllabile in tempo reale. Questa velocità del nuovo strumento si avvicina alle esigenze di immediatezza dell'artista visivo, che non può aspettare dei giorni per vedere sul foglio i segni che ha appena tracciato...

Si tratta di una restituzione immediata sulla quale già si può lavorare...

Sono di fatto queste le caratteristiche per cui gli artisti si sono appropriati del mezzo video. Rispetto al cinema che ha dei tempi molto lunghi e complessi, il video è semplicissimo. Il video, ho detto spesso, sta al cinema come il block notes sta alla tela. Tutto il mio lavoro risente di questo pensiero. L'immagine video è un'immagine a bassa definizione, la qualità non è paragonabile a quello che ottenevo con la pellicola. La sua forza però sta nella possibilità di fermare delle idee. La conseguenza è una maggior concentrazione sull'aspetto concettuale: il pensiero si fa visibile.

Vi era qualcosa di analogo a quel che oggi viene detto post-produzione?

Absolutamente no, in quegli anni non si montava. Non c'era montaggio, pro-

prio perché si trattava di un block notes, si voltava pagina. Se vi è un aspetto post-produttivo è semmai per me costituito da un ritorno alla pittura. Cioè partivo dall'immediatezza dell'immagine video, per ritrovare un'immagine pittorica la cui elaborazione mi prendeva molto più tempo. Considera anche che nel mio metodo di lavoro parto spesso dal segno, le parole le uso poco, e in quegli anni meno ancora. Ho un modo di annotare graficamente le idee (anche per la musica uso questo mio metodo). Dunque partenza grafica, elaborazione video, e talvolta ritorno pittorico. Ciò che per me gioca un ruolo fondamentale è la questione del tempo.

Proviamo a restare su tale questione, che effettivamente ritorna, anche nel titolo e nella poetica di alcuni tuoi video più noti come Il tempo consuma del 1979.

Si tratta di riflessioni sulle quali sono ritornato di recente, andando a rileggere e rivedere degli appunti stesi ai primi anni '70. Per tenere insieme l'immagine pittorica e la musica non poteva esserci che il ponte costituito dal tempo. Provo a chiarire questo punto. L'immagine pittorica che tempo ha? Ha il tempo della realizzazione, il tempo di uno sguardo, un tempo soggettivo dato cioè da quel che vi impiega il realizzatore oppure che vi dedica l'osservatore. La musica che tempo ha se non quello assolutamente imprescindibile del suo sviluppo, dall'istante in cui comincia all'istante in cui finisce? Se, come spettatore, passando vicino ad un *Taglio* di Fontana lancio uno sguardo, posso avere una sorta di flash e capire molto di quel lavoro, ma è faticoso immaginare che, aprendo metaforicamente una porta per un momento, lo spettatore possa rendersi conto di cosa sia il *Prometeo* di Nono. Per uno che voglia tenere unite queste due forme non c'è altro modo se non far sì che la pittura si adegui alla musica e acquisisca un tempo determinato.

Cioè che la pittura debba durare...

Sì, che debba assumere uno sviluppo, modificandosi così che la pittura abbia un tempo non soggettivo, ma determinato. Quindi ritornando alle motivazioni tecniche, che solo tecniche non sono mai, nella pellicola, che è un supporto pensato per questo scopo, scorrono inscindibili, immagini in sequenza e musica in evoluzione nel tempo. Questo riferirsi alla questione del tempo è presente in maniera costante nel mio lavoro. (*Echos, Il tempo consuma, The Speed of the Sound*). È del 1981 un lavoro teatrale-performativo, il cui titolo è OPMET, TEMPO letto a rovescio. L'argomento del lavoro riguarda appunto il ribaltamento del concetto di tempo. Uno dei miei ultimi video si intitola *Che cos'è il tempo?* ed è dedicato a mio padre dopo la sua morte. Si tratta di una ricostruzione del quadro di Tiziano sulle età dell'uomo (il nonno, il figlio, il nipote). Tre volti che attraverso reciproci sguardi si trasmettono l'esperienza. In questo video provo a concretizzare il paradosso del tempo, capovolgendo la sua linearità, c'è un'immagine in cui io appaio in attesa di partorire mio padre. Questa idea fissa che riguarda il tempo è determinata appunto dalla necessità di dare tempo alla pittura.

E così volerla verso il tempo della musica... Possiamo ritornare alla situazione a Venezia in quegli anni? Gli inizi all'Università Internazionale dell'Arte, poi la relazione con l'ASAC e dunque con la Biennale, con le tue partecipazioni.

Diciamo che io sento di aver toccato in qualche modo vari aspetti della mol-

teplicità delle arti. Dalla fase di apprendimento che si trasforma però quasi immediatamente in fase creativa, sempre grazie all'UIA, entro in contatto con Paolo Cardazzo e la Galleria del Cavallino. È qui che viene presentato il mio primo video *Spartito per cello*, la cui prima parte è realizzata all'UIA con il portapack, ma che trova la sua giusta realizzazione e documentazione nella galleria di Cardazzo. Il secondo video, *Echos*, vede la collaborazione fra me, Alvis Vidolin e Claudio Ambrosini, anche lui conosciuto all'UIA e che quando mi sente suonare mi chiede di far parte del suo Ensemble. Nel '73 Vidolin ha la prima cattedra di musica elettronica al Conservatorio Benedetto Marcello. Ho conosciuto Alvis alla mia prima mostra personale all'*Images 70* che è anche una casa editrice che pubblica libri sulla *performance* (si tratta di Mastrogiacomo). In questa mia mostra propongo un concerto-performance a cui assiste Alvis con la sua insegnante, Teresa Rampazzi una figura mitica della musica elettronica, una precorritrice delle ricerche di quegli anni. Alvis in seguito neolaureato in ingegneria entrerà al Conservatorio come docente e i suoi primi allievi e compagni di strada siamo io e Ambrosini. È l'inizio di una lunga collaborazione, basata sull'entusiasmo per i possibili sviluppi della tecnologia applicata alla composizione musicale, ma soprattutto sul "fare" più che sul teorizzare, anche se avvertivo che sotteso al mio fare vi era comunque un nucleo teorico. L'urgenza del creare in quegli anni sopravanzava il bisogno di esplicitare quanto di teorico era incluso nella ricerca espressiva. In quegli anni le cose scorrono velocissime.

La relazione con la Biennale arriva non da Venezia, ma attraverso Maria Gloria Bicocchi fondatrice di ART/tape/22 a Firenze.

... Che era uno dei luoghi di riferimento più importanti in Italia per la ricerca sul video. Anche se allora certamente si faceva molta fatica a far decollare queste strutture di ricerca

Wladimiro Dorigo affida a Maria Gloria Bicocchi la responsabilità di seguire il nascente settore video dell'ASAC. La prima manifestazione si intitola *Artisti e Videotape* (1977). Gli altri invitati oltre a me sono Giuseppe Chiari, e Richard Kriesche. Viene anche organizzato un importante convegno sul video con la presenza di Marshall McLuhan. Si trattava di una iniziativa dell'Archivio Storico della Biennale (ASAC), e dunque fuori dalla normale periodicità della mostra. Ma poco dopo Maria Gloria è costretta ad abbandonare il nuovo incarico per motivi familiari: suo figlio, infatti, ha problemi legati alle lotte politiche. Sono anni da questo punto di vista particolarmente caldi.

Come vengono recepite da voi artisti le tensioni di quegli anni?

A questo proposito vorrei citare un mio video che si intitola *Ascolto* e che è una mia risposta all'assassinio di Aldo Moro e al clima di quegli anni. Nel video, io riprendo in una *performance* me stesso. Porto degli occhiali scuri a nascondere parzialmente il volto. Immobile. Piango. L'immobilità contrasta in maniera molto marcata con il frenetico ribollire di un mio pezzo di musica elettronica costituita dal sovrapporsi di flussi incontrollati di informazioni. Piangere è l'unica reazione che questo soggetto ha di fronte all'overdose di impulsi e sollecitazioni esterne che scuotono il suo animo. Sentimenti contrastanti, contraddittori. Quando hanno rapito Moro, per molti la sensazione era stata di tensione positiva. Passano i giorni, Moro non viene liberato e il colore dell'entusiasmo iniziale comincia a virare e subentra l'aprire gli occhi su quel che sta effettiva-

mente accadendo. Cioè quel positivo sentimento che qualcosa stesse modificandosi rispetto allo status quo, si rovescia completamente dato l'evolversi tragico delle cose. Il video *Ascolto* tenta proprio di comunicare l'impossibilità di muoversi, di agire emblema di quei conflitti. Anche Padova in quegli anni viveva una tensione estrema, amici finivano in galera, un giro per la città poteva trasformarsi in un pestaggio.

Credo che questi punti che ora hai toccato, costituiscano uno degli aspetti complessi dell'iniziativa nella quale ti ho coinvolto. Cioè come gli artisti e le opere abbiano reagito a quegli eventi tragici, e così contraddittori.

Tanti miei coetanei facevano politica, e io non interessandomene in modo diretto e attivo, mi dicevo che, per me, fare politica significava rispondere esattamente a quello che sentivo, e dunque fare arte. Trasferivo così tutta la tensione di allora, perché non è che non vedessi le cose che accadevano, in un'altra sfera, nell'atto creativo. Quindi il mio gesto politico di risposta alle diverse pulsioni di quei giorni, era fare arte.

Un'ultima osservazione. A me sembra che, in considerazione della tua posizione di allora, forse si può comprendere l'itinerario artistico che sei venuto sviluppando. A mio avviso vi è un punto nel quale tutto questo approda. Intendo il tuo modo di vivere in modo traslato le tensioni di allora, il tuo aver attraversato diverse esperienze espressive e mediali, approdando infine al teatro di cui ti occupi da più di vent'anni. Credo che sia qui che si raccoglie la tua vocazione alla sfera pubblica, e dunque in senso ampio al 'politico'. E nel teatro, nella sua organizzazione culturale si incrociano sia gli aspetti della tua produzione artistica, che l'offrire luogo e occasione per la produzione artistica altrui. Dunque sei un artista e un curatore.

Rispetto a quel che tu hai individuato come necessità di relazionarsi ad un pubblico, il percorso più concretamente è questo: inizialmente utilizzo il video come registratore di un comportamento, a poco a poco però supero l'aspetto legato alla registrazione e lo strumento video diventa per me estensione delle possibilità del mio corpo di esprimersi in tempo reale. Citando me stesso "nella realtà ho una sola bocca e una sola voce, con il video posso avere molte bocche e molte voci" (*VTR&I* 1979). Questa comunicazione espansa la metto in gioco nelle mie video *performance* musicali che mi portano in un "qui e ora" di relazione con gli altri. Quando Bonito Oliva annuncia il ritorno alla pittura, sto riferendomi evidentemente alla Transavanguardia, io non ho affatto intenzione di ritornarmene nello studio a dipingere in solitudine, attraverso la *performance* ho sperimentato la relazione con l'altro e non voglio rinunciare ad un rapporto vivo e non mediato con lo spettatore. Così avviene il mio progressivo scivolamento dall'ambito artistico e performativo all'ambito teatrale dove non è certo facile portare un atteggiamento così radicalmente sperimentale e performativo. Ma il teatro, nella sua stessa essenza, almeno una possibilità ce l'ha. Il teatro è fatto di gesto, movimento, musica, immagine, parola cioè nel suo statuto vi è già inscritta la multimedialità e io, con la mia ricerca, l'ho spinta ulteriormente in una democratica compresenza di linguaggi diversi. Rispetto al mio ruolo di curatore, attraverso l'attività del Tam Teatro Maddalene, cerco di tener viva la possibilità di incontro tra esseri viventi: artisti e spettatori. Con la speranza che un'arte in continuo movimento possa tener aperta e sveglia la mente.

Michele Sambin

Nasce a Padova nel 1952, vive e lavora a Padova

Michele Sabin

Il tempo consuma, 1979
installazione video e serie di foto, 42x29

