

UNIVERISTY PRESS /1

Pierluigi Salvadeo
Davide Fabio Colaci
Marina Spreafico

postfazione/afterword Ilaria Valente

SET DESIGN

Set design takes the world of dreams onto an architectural scale and for a moment this allows the time of the theatrical production to coincide with that of reality. It is an immersive environment in which architecture and scenery are merged with one another, producing ideas of places in which inhabited space becomes space of performance and space of performance becomes inhabited space.

La scenografia traduce alla scala dell'architettura il mondo dei sogni e per un attimo il tempo dello spettacolo coincide con quello della realtà. E' un habitat immersivo in cui architettura e scena si fondono l'una nell'altra, producendo idee di luoghi nei quali lo spazio abitato diventa spazio della rappresentazione e lo spazio della rappresentazione diventa spazio abitato.

Questo libro è dedicato a tutti gli studenti del corso di
"Scenografia e Spazi della Rappresentazione" che con entusiasmo
e dedizione hanno sempre contribuito alla realizzazione degli
spettacoli.

This book is dedicated to all the students of the
"Set Design and Spaces of Performance" course, who have always
contributed to the staging of productions with enthusiasm and
commitment.

StudioMarinoni
SMOwnPublishing

© Copyright 2013
by StudioMarinoni OwnPublishing
Corso Sempione 36
20154 Milano
www.studiomarinoni.com
studio@studiomarinoni.com

Collana / UNIVERSITY PRESS / series

Direttore / *Editor* : Giuseppe Marinoni

Comitato scientifico / *Advisory Board* :
Annegret Burg, Giovanni Chiamonte, Kurt W. Forster, Luigi Mazza,
Giuseppe Marinoni, Luis Raúl Moysén Mason, João Nunes Ferreira,
Santiago Quesada, Pierluigi Salvadeo

Testi / *Text* : Pierluigi Salvadeo / Davide Fabio Colaci / Marina Spreafico

Editing : Pierluigi Salvadeo

Traduzione / *Translation* : Huw Evans

Coordinamento grafico e copertina / *Design and cover* : Vilma Cernikyte
www.vilmacernikyte.com

Progetto grafico e layout / *Graphic design and layout* : Andrea Zecchetti, Francesco Nobili

Foto / *Photo* : Pierluigi Salvadeo,
Stefano Fonsmorti (La Bancarotta),
Lucia Ino (Nella Giungla delle Città)

ISBN 978-88-907773-4-9

Stampa 2013 / *Print 2013*
Arti Grafiche Fiorin, Sesto Ulteriano (MI)

Indice / Index

Una didattica "spettacolare" / A "Spectacular" Approach to Teaching Pierluigi Salvadeo	9
Scenografia, coltivare con cura / Set Design, to Be Cultivated with Care Davide Fabio Colaci	25
Per una didattica dello spazio in movimento / For a Didactics of Space in Movement Marina Spreafico	41
NELLA GIUNGLA DELLE CITTÀ	59
LA BANCAROTTA	73
UN'ORA CON DANTE	91
SCENOGRAFIA DELLE SCENOGRAFIE	101
IL PARADOSSO DEL POLIZIOTTO	113
MATERIALI PER LA CADUTA DI UN IMPERO...DA ESCHILO A ERODOTO	123
KAFKA SULLA SPIAGGIA / IL VIAGGIO DI UN EDIPO QUINDICENNE	135
BECKETT BECKETT BECKETT	147
DEDICATO A JAQUES LECOQ	157
SATYRICON	169
SCENOGRAFIE MUTANTI	183
ARCHITETTURE SONORE	195
LA TRAGICA STORIA DEL DOTTOR SEMELWEIS	207
Postfazione / Afterword Ilaria Valente	219
Biografie / Biographies	225

Una didattica "spettacolare"

di Pierluigi Salvadeo

Milano, via Ampere 2, una gran folla di persone si accalca davanti all'ingresso della Scuola di Architettura e Società disegnata da Vittoriano Viganò. Per chi l'ha conosciuto è stato l'ultimo architetto "romantico", nello spirito e in quella voglia di far prevalere i diritti del sentimento su quelli della ragione. Nero e arancione, i colori delle sue passioni, che senza giustificarsi troppo definiscono il carattere di molti dei suoi più appassionanti spazi architettonici. E lo Spazio Patio della Scuola di Architettura è uno di questi: ampio e raccolto, esterno e interno, naturale e artificiale, caldo e freddo, luogo di vita per studenti e professori, e perché no, qualche volta anche per semplici passanti incuriositi dal tumulto di questo "luogo interiore". La gran folla si accalca perché qualcosa sta per cominciare e qualcuno addirittura esprime impazienza per l'attesa, contestando il suo diritto di entrare. Ma ecco che all'improvviso uno strano essere con una gran parrucca bianca in testa, un cantastorie, un menestrello o un intrattenitore, invita i presenti a seguirlo all'interno. Ed è silenzio all'improvviso, nel calcare della folla che spinge per partecipare a qualcosa di cui ancora non sa: una mostra, una conferenza, una performance, un happening, uno spettacolo, un laboratorio collettivo, una grande festa. Ecco allora che come in un'invasione barbarica, viene infranta improvvisamente la sacralità del luogo e dimenticato l'uso istituzionale di questo spazio, pensato normalmente per la cultura, la ricerca e lo studio. In un attimo sembra mutato il paradigma, e l'occasione che il Patio fornisce, diversa dal solito, è quella di un grande amplificatore emozionale per un teatro di azione, inteso nel suo carattere estensivo verso la città, nel quale sperimentare tutto quello che normalmente non può essere fatto nel chiuso di un'aula universitaria. In questo spazio pieno di caos, multietnico e multilinguistico, il sapere espande i propri confini, la ricerca si trasforma in sperimentazione concreta e attiva, lo studio diventa scambio di conoscenze diverse. Studio, Ricerca e Didattica, non rimangono più pratiche perimetrare nei loro specifici ambiti, ma si sovrappongono contaminandosi a vicenda. E dobbiamo riconoscere che è la condizione contemporanea nella sua interezza ad avere adottato una nuova ed incalzante idea di moltitudine, di interdisciplinarietà, di sovrapposizione e di sincronità, obbligandoci ad una inversione dell'ordine temporale che normalmente orienta lo studio, la ricerca e la indispensabile trasmissione del sapere. Non si tratta di immaginare una didattica più sperimentale, o di introdurre un qualche pragmatismo nell'insegnamento, semmai al contrario, si tratta di pensare alla didattica come luogo di ricerca e sperimentazione. E' un

tipo di azione (ricerca) che si avvale di nuove connessioni di significato e che introduce una differente organizzazione nelle relazioni tra i differenti passaggi della ricerca. In questa ipotesi cade la distinzione tradizionale tra il sapere e la sua trasmissione, secondo una visione evolutiva che supera la semplice diffusione ex-cathedra di conoscenze già acquisite, per aderire piuttosto alla ricerca di nuove proposizioni e di nuove qualità. Una logica differente e di ordine superiore, indagativa e creativa allo stesso tempo, basata sulla liberazione di energie primarie, giovani e collettive, in grado di superare qualunque soggettivismo chiuso in se stesso.

Muoversi in "tribù", contro gli effetti della soggettività

Quali sono le parole per dire il nostro tempo? Si domanda Michel Maffesoli, che nel *Il tempo delle tribù* risponde:

"Sì, il tribalismo, in tutti i campi, sarà il valore dominante per i decenni a venire..." (...) "...i caratteri essenziali del tribalismo, (sono) il sentimento di appartenenza, la messa in rete orizzontale, la simbiosi effettiva e i processi di contaminazione che tutto ciò suscita".

(Maffesoli 2004, 13, 25)

Si sta rivelando sotto i nostri occhi una nuova maggioranza differenziata, tenuta insieme da un unico grande sentimento di appartenenza alla grande rete di connessioni che tutto unisce e che tutto informa. E non è più soltanto la profezia di chi interessandosi di *Cybercultura*, come Pierre Lévy, immaginava un mondo dominato da una grande "intelligenza collettiva" (Lévy 2001). La città oggi si organizza secondo un continuo decentramento delle funzioni vitali, come una sorta di grande organismo vegetale la cui straordinaria organizzazione è costituita dalla continua replica in ogni punto della pianta ed in scale diverse, del complesso intreccio di elementi esistenziali che ne consentono la vita, la crescita e la riproduzione. Il contrario dell'organismo animale, che organizza la sua vita secondo una sequenza di centri vitali insostituibili, senza uno dei quali il corpo intero deperisce o muore. Al pari delle piante la città odierna è caratterizzata da una specie di "neurobiologia vegetale"¹ che la orienta consentendole di vivere anche se viene interrotto un flusso o censurata una parte. Ne sia prova il fatto che oggi non siamo più in grado di assegnare funzioni definitive agli edifici, non riusciamo più a produrre definizioni univoche per descrivere gli spazi pubblici o privati che siano e siamo continuamente alla ricerca di nuovi modi di usare gli spazi della città, anche contraddicendo gli usi precedenti. E' un processo che nasce dall'interno e dalla piccola scala, come una sorta

di ossimoro: un cancro vitale della città, un'internità aperta, una soggettività collettiva, una piccola grande rivoluzione. La "rete" è stata senz'altro una delle grandi responsabili di questo processo di continua smaterializzazione degli spazi e di decentramento delle funzioni, che si espandono oltre ogni ambito assegnato e superano qualsiasi confine che le circoscriva entro un perimetro dato. In questo processo di perdita dei confini, i caratteri dello spazio sono definiti più dai suoi usi che dalle sue forme. Usi che non si riducono alla semplice funzione, ma che esprimono relazioni complesse e avanzate. Assistiamo ad una compresenza di questioni di diversa natura, in cui lo spazio si completa espandendosi oltre i suoi limiti fisici includendo esperienze e saperi, flussi materiali e immateriali, persone e cose, comunicazione e scambi. Ogni cosa concorre alla definizione del carattere dello spazio, che nella sua inclusività omnicomprensiva si trasforma in un vero e proprio teatro della conoscenza, in un amplificatore di singolarità, in una protesi immaginifica. E' evidente che questo profondo processo di modificazione comprende tanto lo spazio quanto il tempo. Mi domando pertanto se l'inclusività, sorta di bulimia contemporanea, comprenda al suo interno anche la velocità, come strumento di azione secondo il quale possiamo fare tutto se siamo veloci a fare tutto. Sempre per ricordare gli effetti della rete, è per suo merito e delle tecnologie ad essa connesse, che la cosiddetta giornata digitale degli individui è uscita dal tempo reale della natura, che scandisce i giorni prescindendo dalle azioni degli uomini. Essa segue al contrario un proprio tempo, che secondo alcuni degli studi più avanzati può perfino raddoppiare per la quantità di azioni che possono essere svolte in una giornata. Ma il *multitasking*, contrariamente a quanto si possa pensare, non è velocità di azione, anzi è sicuramente lentezza di azione, semmai è sovrapposizione, o per meglio dire è l'utilizzo dello stesso tempo per azioni diverse, ora controllabili tutte insieme per via degli effetti delle tecnologie. Oggi la possibilità di fare tante cose insieme produce un tempo qualitativo e paradossalmente anche più lento, nel quale aumenta la possibilità di confronto diretto e sincronico, nel quale è possibile osservare in trasparenza le cose una sull'altra. La messa a confronto, procedura tipica dello studioso o del progettista, che osservano, valutano e prendono decisioni in relazione alla sistematizzazione del panorama di conoscenze che sono riusciti ad ordinare sotto i loro occhi, non sembra dunque essere sostituita da altri metodi di lavoro. Quello che sembra invece essere cambiato è il tempo nel quale svolgiamo le nostre azioni, un tempo che possiamo maneggiare, dilatandolo, restringendolo o addirittura sovrapponendolo e dal quale, in fondo, dipendiamo sempre meno. Ecco cosa può significare una differente ed innovativa utilizzazione dello spazio-tempo a nostra disposizione. La nostra società, che alcuni movimenti di pensiero del passato, più o meno utopici, hanno immaginato liberata

dal lavoro, aiutata in questo da nuove tecnologie amiche, si dimostra oggi al contrario, come una società del lavoro continuo dove le stesse tecnologie che dovevano liberarci dal lavoro, ci hanno in realtà portato ad una totale sovrapposizione tra tempo libero e tempo del lavoro². Si tratta proprio della sovrapposizione del tempo di cui stiamo parlando, un tempo che siamo liberi di trattare a nostro piacimento, utilizzandolo contemporaneamente per svolgere mansioni di differente natura. Sembra paradossale, ma proprio la possibilità di muoverci liberamente nel tempo, scegliendo quanto fare e cosa fare, ci potrebbe consentire una nuova esistenza più contemplativa, nella quale tutto avviene attraverso una diversa organizzazione del tempo, dal lavoro al tempo libero, dalla cultura alla formazione. E' il "tempo qualitativo" di cui parla Serge Latouche, che coltiva la lentezza, la scelta delle azioni e la ponderatezza dei consumi come ipotesi di miglioramento delle nostre esistenze. Avanzando l'idea di decrescere per crescere, il suo

"obiettivo è una società nella quale si vivrà meglio lavorando e consumando di meno. Si tratta di una proposta necessaria per ridare spazio all'inventiva e alla creatività dell'immaginario bloccato dal totalitarismo economicista, sviluppatista e progressista" (...) "Ridurre vuol dire anche rallentare, e dunque resistere all'impero della velocità oggi dominante" (...) "Senza recuperare l'incanto della vita, la decrescita sarebbe votata al fallimento".
(Latouche 2008, 19, 69, 103)

Slow-cities, slow-food, slow-motion, slow-living, sono solo alcuni dei principali *slow* a cui la civiltà contemporanea aderisce più o meno coscientemente, ai quali aggiungerei un'altra fondamentale categoria: lo *slow-learning*. Gli *slow* iniziano ad occupare paradossalmente un posto preminente nel pensiero di tutti noi. Ci induce a farlo il grande debito ecologico che abbiamo contratto con il paesaggio a cui si oppone il desiderio di paesaggio; lo stress che accumuliamo ogni giorno contro la voglia di riconquistare il nostro spazio intimo e incontaminato; l'arrivismo incondizionato rispetto ai valori di una vita più civile e ricca di senso sociale. *Slow-cities*, slogan per esprimere una città lenta, che cerca una integrazione tra territorio naturale, territorio costruito e attori sociali. *Slow-food*, per riscoprire i valori locali e cercare sapori autentici. *Slow-motion*, per ridare valori ai gesti e alle azioni che con ponderatezza costruiscono gli spazi delle nostre esistenze. *Slow-living* per una vita più serena, meditata e accorta. E infine *slow-learning* per aderire ad un concetto di multidisciplinarietà, multiethnicità, multilinguismo, aperto alla conoscenza, allo scambio e all'informazione. E' un altro modo di pensare allo spazio delle nostre esistenze. Innanzitutto un altro modo di pensare allo spazio

dove abitiamo e poi di pensare alle relazioni che in esso e fuori da esso si manifestano. Per tornare a noi, lo spazio della scuola, inteso in questo modo aperto e non perimetrato può diventare un vero e proprio spazio urbano collettivo, alla stregua di un qualunque altro spazio pubblico: luogo di scambi, di scoperte, di relazioni pubbliche, di contraddizioni, ma anche gran luogo di vita. Interno alla scuola e sempre più di "proprietà pubblica", conteso da gruppi di studenti, da curatori di mostre o da organizzatori di eventi che proclamano il loro diritto ad usarlo e a starci, il nostro Spazio Patio è sicuramente la materializzazione del luogo di scambio culturale, sociale e didattico di cui stiamo ragionando: un concentratore di rete, uno spazio a disposizione, uno spazio da inventare, un incubatore di idee, un condensatore di azioni, un bacino di conoscenza, uno spazio di scambi, uno spazio di relazione, uno spazio da affittare, uno spazio da attivare, uno spazio per lavorare, uno spazio per mostrare, uno spazio per incontrare, uno spazio per comunicare, uno spazio per riunirsi, uno spazio per studiare, uno spazio espansivo, uno spazio orizzontale, uno spazio evolutivo, uno spazio debole, uno spazio indefinito, uno spazio attraversabile, uno spazio poroso, uno spazio spettacolare, uno spazio drammaturgico, uno spazio teatrale.

Una ricerca leggera

Come insetti impollinatori, abbiamo deciso di muoverci in mezzo al chiasso e alla compresenza di persone, cose e azioni, esercitando una ricerca che ci piace definire leggera, che non significa una ricerca fatta con leggerezza o con superficialità, al contrario essa è una ricerca faticosa e seria che fa della leggerezza una forza e un principio di azione. Siamo con Italo Calvino quando chiarisce a suo modo il concetto di leggerezza: "La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso" (Calvino 1988, 17). E' proprio la moltitudine che supera la gravità dell'ordine precostituito, che deve essere leggera per consentire a tutti gli elementi di fluttuare liberamente. E' un'idea di sapere orizzontale e aperto, che fa tesoro di tutto ciò che anche soltanto affiora e che cerca il valore delle cose senza passare a tutti i costi attraverso "un tortuoso cammino se non di sofferenza quanto meno di pazienza e apprendimento" (Baricco 2008, 41). Un inevitabile atteggiamento inclusivo, unito ad una nuova capacità di osservare le cose in modo sincronico, orienta quindi le nostre ricerche. Non tutto ci interessa, ma quello che caratterizza il nostro lavoro è la possibilità di trovare ampi sistemi di connessione, dove al sapere si unisce l'applicare, alla ricerca la sperimentazione, alla trasmissione della conoscenza la professionalità del fare. E questo perché siamo coscienti del fatto che oggi siamo parte attiva di un contesto più

globale: un contesto di rete nel quale si è sviluppata l'interconnessione dei discorsi e dei messaggi, un contesto di dialogo planetario, di scambio costante delle informazioni e delle immagini. In questo nuovo contesto allargato e inclusivo la spettacolarità diventa un valore. E proprio questo è stato il nostro lavoro di questi ultimi anni in università, del quale proviamo a sintetizzare alcuni fotogrammi nella raccolta costituita da questo libro. Nella pratica dello spettacolo abbiamo voluto provare a sublimare la nostra didattica. Nel contributo di tutti abbiamo voluto trovare gli spunti per la ricerca. Parliamo di città, di architettura e di cose, disegniamo e progettiamo, ma abbiamo voluto farlo attraverso procedure che a nostro modo di vedere fossero più adatte ad un *laboratorio di ricerca attiva e partecipata*, come pensiamo debba essere il nostro corso in università. E' una specie di didattica dello spettacolo la nostra, nella quale gli studenti sono considerati come alla stregua di ricercatori. Poi, alla fine, arriviamo sempre ad immaginare uno spettacolo o una performance, che con l'aiuto di tutti si materializza: con gli studenti, con gli attori, con i musicisti, con i registi, con i tecnici e con tutti quelli che sono chiamati ad esprimere le loro capacità, comprese le conferenze, le lezioni, le ore passate a progettare e tutto il resto, che di tempo e di entusiasmo ne portano via tantissimo. I nostri spettacoli si svolgono solitamente nello Spazio Patio dell'università, ma anche in altri teatri e il pubblico che ci osserva è un pubblico che pur non sapendo nulla di tutte le nostre elucubrazioni, si accorge, ne sono sicuro, di assistere ad uno spettacolo come messa in scena di un'idea o come espressione di un più ampio progetto culturale. In questo, dobbiamo ammetterlo, pecchiamo un po' di presunzione e qualche volta, non ce ne vogliate, ci confrontiamo umilmente con quei gruppi di ricercatori del teatro che con ogni mezzo possibile cercavano di uscire dai vincoli del teatro stesso conquistando gli spazi della città ed ogni altro spazio che non fosse teatro precostituito. Solo per citare il più famoso, ricordiamo il Living Theatre che è stato anche ospite durante gli anni delle grandi contestazioni studentesche nella nostra Facoltà di Architettura. Strade, piazze, slarghi, atri di varia natura, e molti altri erano gli spazi di "conquista" del Living, che non si accontentava di improvvisare spettacoli, ma che coinvolgeva persone e cose in un'unica grande sintesi fatta di realtà e fantasia, di vita vissuta e storie immaginate. Ma la grande invenzione di questo teatro era la partecipazione di ognuno ad un grande progetto collettivo di ricerca. Una ricerca più o meno cosciente e più o meno guidata, dove non era tanto il risultato, l'obbiettivo da raggiungere, quanto il percorso compiuto o ancora da compiere. Così vorremmo che fosse considerato il nostro lavoro: uno *spettacolo continuo*, come uno *slow-motion wilsoniano*³, dove il tempo dello spettacolo coincide con quello della realtà, dove sia possibile porre su un unico grande piano trasparente la realtà e la

fantasia, la vita vissuta delle persone e i loro sogni, la pratica del reale e le nostre sperimentazioni e studi di ricercatori. Spettacolo e didattica, due parole apparentemente lontane che noi abbiamo voluto avvicinare il più possibile. Conoscere, partecipare, coinvolgere, sperimentare, ritmare, queste alcune delle pratiche che abbiamo adottato durante il nostro lavoro di ricerca con gli studenti. Conoscere, come indispensabile contenitore di sapere dal quale attingere in ogni momento, dunque, la storia come importante termine di confronto. Partecipare come principio attivo, che coinvolge tanto chi agisce quanto chi osserva. Coinvolgere, termine figlio del partecipare, ma che esprime con maggiore incisività l'autenticità della propria appartenenza ad un progetto collettivo. Ritmare, come tecnica di relazione tra se stessi e gli altri in un contesto fisico di riferimento. E' questa una tipica azione spettacolare che nel nostro caso si è allargata all'intera pratica di ricerca, intesa come lavoro di equipe, nel quale ad ognuno sono assegnati ruoli specifici, in ottemperanza agli argomenti trattati, ai tempi stabiliti e alle pratiche utilizzate. Abbiamo concepito la sperimentazione come prova pratica di quanto studiato o pensato, ma la nostra non è una sperimentazione in vitro, essa al contrario si configura come una vera e propria azione sulla realtà, qualcosa che assomiglia più ad una vivisezione o a una prova sul paziente, che non ad una pratica di laboratorio. E così concludo, ma contrariamente a qualunque altro teatro nel nostro caso non possiamo chiudere il sipario, perché nei nostri spettacoli non ne facciamo uso. E dunque lo spettacolo continua, ancora e sempre nella trasversalità voluta e nella impossibilità di assegnargli alcun nome, titolo o etichetta, se non quella di un continuo lavoro di studio, di ricerca e di partecipazione.

Note

¹ Relativamente al tema della Neurobiologia Vegetale potrebbe essere interessante confrontare la ricerca di Stefano Mancuso, direttore del LINV (*Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale*), direttore della rivista *Plant Signaling & Behavior* e professore presso l'università di Firenze. La Neurobiologia Vegetale, disciplina della quale Stefano Mancuso è uno dei principali fondatori, studia i segnali e la comunicazione nelle piante a tutti i livelli di organizzazione biologica, dalla singola molecola alle comunità ecologiche.

² La libertà dai vincoli del lavoro, per una società più giusta, per una vita più umana o per effetto delle tecnologie avanzate, è un tema affrontato in vari modi dai situazionisti ad oggi. Vorrei qui soltanto ricordare due testi critici che affrontano questo tema: cfr. Jeremy Rifkin, *La fine del lavoro – Il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era post-mercato* (Milano: Oscar Mondadori, 2002) e Daniel Mothé, *L'utopia del tempo libero* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997).

³ Parlo del concetto di spettacolo del regista Bob Wilson, il quale rivendica la naturalità del tempo del suo teatro. Egli sostiene addirittura che per quanto riguarda i suoi spettacoli non si tratti di *slow motion* (movimento lento) ma semmai di un vero e proprio *tempo naturale*. La scena il più delle volte si avvale di un tempo accelerato o rallentato, mentre Bob Wilson usa esattamente il tempo naturale. Cfr: Franco Quadri, Franco Bertoni e Robert Stearns, *Robert Wilson*. (Firenze: Octavo Franco Cantini Editore, 1997)

A “Spectacular” Approach to Teaching

by Pierluigi Salvadeo

Via Ampère 2, Milan: a large crowd of people gathers in front of the entrance of the School of Architecture and Society designed by Vittoriano Viganò. To those who knew him he was the last “romantic” architect, in his spirit and in his desire to make the rights of feeling prevail over those of reason. Black and orange, the colors of his passions that without too much justification define the character of many of his most fascinating architectural spaces. And the Spazio Patio of the School of Architecture is one of these: spacious and intimate, external and internal, natural and artificial, warm and cold, a place to live for students and professors and—why not?—sometimes even for simple passersby intrigued by the goings-on in this “inner place.” The great crowd is gathering because something is about to start and some of them are even expressing impatience over the wait, protesting their right to go in. But suddenly a strange individual with a large white wig on his head, a ballad singer, a minstrel or an entertainer, invites those present to follow him inside. And all of a sudden there is silence amidst the crowd, which presses forward to participate in something whose nature is still unknown to it: an exhibition, a conference, a performance, a happening, a show, a collective workshop, a big party. And so, as if in a barbarian invasion, the sanctity of the place is suddenly shattered and the institutional use of this space, normally intended for culture, research and study, is forgotten. In a moment the paradigm seems to have changed, and the occasion that the Patio provides, different from the usual one, is that of a great emotional amplifier for a theater of action, understood in its character of an extension toward the city, in which to try out everything that normally cannot be done in the enclosed space of a university lecture hall. In this multiethnic and multilingual space filled with chaos, knowledge expands its confines, research is transformed into concrete and active experimentation and study becomes an exchange of different notions. Study, research and teaching are no longer practices confined within their specific spheres, but overlap, influencing one another. And we have to recognize that it is the contemporary condition in its entirety that has adopted a new and compelling idea of the multitude, of interdisciplinarity, of superimposition and synchronicity, obliging us to invert the order of time that normally guides study, research and the indispensable handing down of knowledge. It is not a question of imagining a more experimental teaching methodology, or introducing a degree of pragmatism into that teaching. If anything it is on the contrary a matter of thinking of teaching as a vehicle of research and experimentation. It is a type of action (research) that

makes use of new connections of meaning and that introduces a different organization into the relations between the different stages of research. In this hypothesis the traditional distinction between knowledge and its transmission breaks down, in accordance with an evolutionary vision that goes beyond the simple and dogmatic dissemination of knowledge that has already been acquired, setting out instead in search of new propositions and new qualities. A different logic of a higher order, inquiring and creative at one and the same time, based on the liberation of primary, youthful and collective energies, capable of overcoming any self-contained subjectivism.

Moving as a "Tribe," against the Effects of Subjectivity

What are the words that sum up our time? This is the question raised by Michel Maffesoli, who in *Le Temps des Tribus* responds:

"If tribalism, in every field, will be the dominant value for decades to come" [...] "the essential characteristics of tribalism [are] the feeling of belonging, horizontal networking, effective symbiosis and the processes of fusion that all this sets in motion."¹

(Maffesoli 2004, 13, 25)

A new and differentiated majority is emerging under our eyes, held together by a single grand feeling of belonging to the great network of connections that unites everything and pervades everything. And this is no longer just the prophecy of those interested in *Cyberculture* who, like Pierre Lévy, imagined a world dominated by a great "collective intelligence" (Lévy 2001). The city today is organized on the basis of a continual decentralization of its vital functions, like a sort of gigantic plant; an organism whose extraordinary structure consists of a continual replication of the complex web of elements that allow it to live, grow and reproduce at every point of the plant and on different scales. The opposite of the animal organism, whose life is organized in a sequence of irreplaceable vital centers, without any one of which the entire body wastes away or dies. Like plants the modern city is characterized by a sort of "plant neurobiology"² that orients it, allowing it to go on living even if a flow is cut off or a part eliminated. Proof of this lies in the fact that today we are no longer able to assign definitive functions to buildings, we can no longer produce unambiguous definitions to describe whether spaces are public or private and we are continually looking for new ways of using the spaces of the city, including ones that clash with previous uses. It is a process that originates from the inside and from the small scale, like a

sort of oxymoron: a vital cancer of the city, an open internality, a collective subjectivity, a little big revolution. The “net” has undoubtedly been one of the principal causes of this process of continual dematerialization of spaces and decentralization of functions, which expand beyond any area assigned to them and cross any border that confines them within a given boundary. In this process of loss of boundaries, the characteristics of space are defined more by its uses than by its forms. Uses that are not limited to mere function, but express complex and advanced relations. We are seeing the simultaneous emergence of questions of a different nature, in which space is completed by expanding beyond its physical limits to include experiences and knowledge, material and immaterial flows, people and things, communication and exchange. Everything contributes to the definition of the character of the space, which in its all-embracing inclusivity is transformed into a genuine theater of knowledge, into an amplifier of peculiarities, into a prosthesis of the imagination. It is evident that this profound process of modification affects space as well as time. So I ask myself whether this inclusiveness, a sort of contemporary bulimia, also comprises speed, as a means of action by which we can do everything as long as we are quick to do everything. Still with regard to the effects of the net, it is by its merit and that of the technologies connected with it that the so-called digital day of individuals has gone outside the real time of nature, which marks the days irrespective of the actions of human beings. On the contrary it follows a time of its own, which according to some of the most advanced studies can even double the amount of actions that can be carried out in a day. But *multitasking*, contrary to what might be thought, is not speed of action. Indeed, it is certainly slowness of action. If anything it is superimposition, or to put it another way it is the use of the same time for different actions, which can now all be monitored at once by means of these technologies. Today the possibility of doing many things at once produces a quality time and paradoxically a slower one too, in which there is more possibility of a direct and synchronous comparison, a transparency that allows things to be seen one on top of the other. So comparison, a typical procedure of researchers or designers, who observe, evaluate and take decisions in relation to the organization of the array of knowledge they have succeeded in setting out under their eyes, does not seem to have been replaced by other methods of work. What does seem to have changed is the time in which we carry out our actions, a time that we can manage, dilating it, shrinking it or even making it overlap, and on which, when all is said and done, we are less and less dependent. This is what a different and innovative utilization of the space-time at our disposal can signify. Our society, which some more or less utopian currents of thought in the past have imagined set free from work, with the help of new and

friendly technologies, is turning out to be the opposite today, a society of constant work where the very technologies that were supposed to liberate us from work have in reality led to a total overlapping of free time and work time³. This is exactly the superimposition of time of which we are speaking, a time that we are free to treat as we wish, using it contemporaneously to carry out tasks of different kinds. It seems paradoxical, but it is precisely the possibility of moving freely in time, choosing how much to do and what to do, that could permit us a new and more contemplative existence in which everything happens through a different organization of time, from work to leisure, from culture to education. It is the "quality time" spoken of by Serge Latouche, who promotes slowness, choice of actions and thoughtful consumption as a hypothesis for the improvement of our lives. Putting forward the idea of degrowth for growth, his

"goal is to build a society in which we can live better lives whilst working less and consuming less. It is an essential proposition if we are to open up a space for the inventiveness and creativity of the imagination, which has been blocked by economicistic, developmentalist and progressive totalitarianism" [...] "Reducing growth also means slowing down, and therefore resisting both the empire of speed and current trends" [...] "Unless life is 're-enchanted', the de-growth project, too, is doomed to failure."
(Latouche 2009, 9, 55, 85)

Slow cities, slow food, slow motion, slow living: these are just some of the principal forms of *slowing down* to which contemporary civilization subscribes more or less consciously, to which I would add another fundamental category: *slow learning*. This *slowness* is beginning paradoxically to occupy a preeminent place in the thinking of us all. It is a consequence of the great environmental debt that we have incurred with the landscape, something which is opposed by our desire for landscape; the stress that we accumulate every day against the wish to win back our intimate and unspoiled space; untrammelled social climbing in contrast to the values of a more civilized life with a rich social sense. *Slow cities*, a slogan for the attempt to bring about an integration between natural territory, built-up territory and social actors. *Slow food*, a movement that sets out to rediscover local values and seek genuine flavors. *Slow motion*, which aims at restoring value to the gestures and actions that construct the spaces of our existence with deliberation. *Slow living* for a more serene, better thought-out and wiser way of life. And finally *slow learning* to adhere to a concept of interdisciplinarity, multiethnicity and multilingualism, open to knowledge, exchange and information. It is another way of thinking about the space of our lives. In the first place another way of thinking about the

space where we live and then about the relations that develop within it and outside it. To go back to us, the space of the school, viewed in this open and unbounded way, can become a genuine collective urban space, like any other public space: a place of exchange, discovery, public relations and contradictions, but also a place filled with life. Located inside the school but increasingly "public property," in great demand from groups of students, curators of exhibitions or organizers of events who proclaim their right to use it and be in it, our Spazio Patio is undoubtedly the material expression of the place of cultural, social and educational exchange of which we are talking: a network concentrator, an available space, a space to be invented, an incubator of ideas, a condenser of actions, a reservoir of knowledge, a space for the exchange of views, a space of relationship, a space to be rented out, a space to be activated, a space to work, a space for showing, a space for meeting, a space for communicating, a space for gathering, a space for studying, an expansive space, a horizontal space, an evolutionary space, a weak space, an undefined space, a traversable space, a porous space, a space of spectacle, a dramaturgical space, a theatrical space.

Light Research

Like pollinating insects, we decided to move in the midst of the din resulting from the simultaneous presence of people, things and actions, carrying out research that we like to call light, which does not mean research conducted in a thoughtless way or a superficial manner. On the contrary it is demanding and serious research that makes lightness a strength and a principle of action. We go along with Italo Calvino's view of lightness: "Lightness for me goes with precision and determination, not with vagueness and the haphazard" (Calvino 1988, 17). It is precisely the multitude that overcomes the gravity of the preestablished order, which has to be light to allow all the elements to float freely. It is a horizontal and open idea of knowledge, which gains even from things that just come to the surface and which seeks the value of things without passing at any cost through "a tortuous path if not of suffering then at least of patience and learning" (Baricco 2008, 41). Thus our research is guided by an inevitable inclusive attitude, united with a new capacity to observe things in a synchronous way. Not everything interests us, but what characterizes our work is the possibility of finding broad systems of connection, where knowing is coupled with applying, research with experimentation, the passing on of knowledge with the professionalism of doing. And this is because we are conscious of the fact that today we are an active part of a more global context: a context of networking in which the interconnection of discourses and messages has

developed, a context of planetwide dialogue, of constant exchange of information and images. In this new broadened and inclusive context the spectacle or performance becomes a value. And it is just this that has been our work over the last few years at the university, which we are trying to sum up with some of the pictures that illustrate this book. We wanted to try to elevate our teaching through the practice of putting on a performance. And in the contribution of everyone involved we wanted to find ideas for our research. We speak of cities, of architecture and of things, we draw and we design, but we wanted to do it through procedures that in our view were better suited to a *workshop of active and participatory research*, as we think our course at the university should be. Ours is a kind of didactics of the spectacle, in which the students are considered to be on a par with researchers. Then, in the end, we always succeed in coming up with the idea for a show or a performance, which is then put on with everyone's help: the students, the actors, the musicians, the directors, the technicians and all those who are called on to make use of their abilities, including the conferences, the lessons, the hours spent planning and all the rest, which take up really a lot of time and enthusiasm. Our performances are usually staged in the university's Spazio Patio, but other theaters are used as well and the audience that comes to watch us is made up of people who, while knowing nothing of our painstaking work, are aware, I am sure, that what they are watching is the staging of an idea or an expression of a wider cultural project. In this, we must admit, we are guilty of a bit of conceit and sometimes — don't hold it against us — we humbly compare ourselves with those experimental theater groups that tried by every means possible to break out of the constraints of the theater itself, taking over the spaces of the city and any other place that was not established in advance as a playhouse. To mention just the most famous of them, the Living Theatre, which was a guest of our Department of Architecture during the years of the great student protests. Streets, squares, open spaces, entrance halls and lobbies of various kinds and many others were the spaces "conquered" by the Living Theatre, which did not limit itself to improvising performances, but involved people and things in a single grand synthesis made up of reality and fantasy, of real life and imaginary stories. But the great invention of this theater was the participation of everyone in a grand joint project of research. More or less conscious and more or less guided research, where what counted was not so much the result, the objective to be attained, as the route taken or still to take. This is how we would like our work to be regarded: a *continuous performance*, like *Bob Wilson's slow motion*⁴, where the time of the performance coincides with that of reality, where it is possible to place on a single grand transparent plane reality and fantasy, the real life of people and their dreams, the practice of the real and our

experiments and studies as researchers. Spectacle and teaching, two apparently distant words that we wanted to bring as close as possible. Knowing, participating, involving, experimenting, moving to a rhythm: these are some of the practices we have adopted during our research work with the students. Knowing, therefore, history, as an indispensable source of ideas on which to draw at any moment, as an important term of comparison. Participating as an active principle, which affects those who act as well as those who watch. Involving, a term related to participating, but one that expresses more incisively the authentic sense of belonging to a joint project. Moving to a rhythm, as a technique of establishing a relationship between ourselves and others in a physical frame of reference. This is a typical theatrical action that in our case has been extended to the entire practice of research, understood as teamwork, in which each person is assigned a specific role, in keeping with the subjects covered, the times established and the practices adopted. We have viewed experimentation as a practical test of what has been studied or thought, but ours is not an experimentation *in vitro*. On the contrary it takes the form of a genuine action on reality, something that is more like a vivisection or a trial carried out on a patient than a laboratory process. And so I conclude, but unlike in any other theater in our case we cannot let the curtain fall, as in our performances we don't use one. And so the show goes on, always in the desired interdisciplinarity and in the impossibility of assigning it any name, title or label, apart from that of a continual work of study, of research and of participation.

Notes

¹ The extracts have been translated from the Italian edition.

² On the subject of plant neurobiology it might be interesting to compare the research carried out by Stefano Mancuso, director of the LINV (*Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale*), editor of the review *Plant Signaling & Behavior* and professor at Florence University. Plant neurobiology (or plant perception, as it more usually known in English), a discipline of which Stefano Mancuso is one of the main founders, studies signals and communication in plants at all levels of biological organization, from the single molecule to ecological communities.

³ Freedom from the bonds of work, for a more just society, a more human life, or as a consequence of advanced technologies, is a subject that has been tackled in various ways from the time of the situationists on. Here I would like to mention just two critical texts that deal with this theme: see Jeremy Rifkin, *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era* (New York: Putnam Publishing Group, 1995) and Daniel Mothé, *L'utopie du temps libre* (Paris: Editions Esprit, 1997).

⁴ I'm speaking of the director Bob Wilson's concept of performance. Wilson claims that the pace of his theater is natural, even arguing that that it is not *slow motion* that is used in his productions but a truly *natural time*. In most cases the theater makes use of a speeded-up or slowed-down time, while what Bob Wilson uses is exactly natural time. See Franco Quadri, Franco Bertoni and Robert Stearns, *Robert Wilson* (Florence: OCTAVO Franco Cantini Editore, 1997).

Bibliografia

- Baricco, Alessandro. 2008. *I Barbari. Saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino, Italo. 1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Maffesoli, Michel. 2004. *Il tempo delle tribù*. Milano: Guerini Studio.
- Latouche, Serge. 2008. *Breve trattato sulla decrescita serena*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lévy, Pierre. 2001. *Cybercultura*. Milano: Feltrinelli.
- Quadri, Franco, Bertoni, Franco e Robert Stearns. 1997. *Robert Wilson*. Firenze: Octavo Franco Cantini Editore.

Bibliography

- Baricco, Alessandro. 2008. *I Barbari. Saggio sulla mutazione*. Milan: Feltrinelli.
- Calvino, Italo. 2009 (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. London: Penguin.
- Maffesoli, Michel. 2004 (1988). *Le Temps des tribus*. Paris: Le Livre de Poche.
- Latouche, Serge. 2009. *Farewell to Growth*. Cambridge (UK): Polity Press.
- Lévy, Pierre. 2001. *Cyberculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quadri, Franco, Franco Bertoni and Robert Stearns. 1997. *Robert Wilson*. Florence: OCTAVO Franco Cantini Editore

Scenografia, coltivare con cura

di Davide Fabio Colaci

“Quando scrivo una sceneggiatura, cerco di essere il più puro e irrazionale possibile, così vengono fuori cose che non hanno niente a che vedere con la vita quotidiana” e il “verosimile si identifica con il fatto che la gente creda a ciò che sta vedendo e lo viva, indipendentemente dal suo grado di realismo”.
(Almodóvar 1984, 38)

Non c'è per nulla da agitarsi.

Anche se non sappiamo con chiarezza come il corso di scenografia del Politecnico di Milano abbia catalizzato l'attenzione di molti, da subito non abbiamo sentito la necessità di circoscrivere questo luogo di ricerca in un ambito autoreferenziale, ridondante di memorie storiche e fenomeni “esterni” all'architettura e alla cultura del progetto. La natura “altra” della dimensione teatrale e dei suoi strumenti scenici ci è subito apparsa come una delle occasioni più efficaci per sondare e percorrere gli spazi della nostra contemporaneità. La scenografia, all'interno di questa dimensione di ricerca, strutturata ma spesso poco evidente perché “interna” alle forme prevalenti del progetto, si è palesata come la “metafora di una nuova modernità” (Branzi 2002), ovvero come strumento d'indagine dei fenomeni più dinamici di uno scenario in continua evoluzione. Se l'allestimento scenico nella storia più recente ha sempre preso coscienza di sé dal manifestarsi di ciò che lo circonda¹, la sua condizione di apparente autonomia rispetto all'architettura, gli conferisce una attenzione tutta rivolta alla costruzione di nuovi *habitat* dove è possibile il ridisegno specifico di nuove zone di “accesso e contatto” (Guarino 2008, 22). Le esplorazioni di una ricerca antropologica e relazionale, che si compiono attraverso la capacità espressiva e critica del teatro nei confronti dello spazio, sembrano sospendere per un istante lo spettacolo stesso come forma di consumo culturale per mettere a fuoco il confronto tra azione e luogo, tra esperienza estetica e sensibilità, tra mobilità e radicamento, tra comunicazione e sensualismo, tra letteratura e arti visive. Attraverso la scena sembra si possa scoprire un'altra idea di luogo. L'iper-espressività dei fenomeni architettonici non restituisce nessun valore nella sua globalità, se non nella condizione di un modello del disordine² in cui il cambiamento avanza incessantemente come un fenomeno entropico e, l'inversione di questo andamento verso un ordine possibile, ma statisticamente meno probabile, richiede sempre più lavoro; una produzione entropica di energia legata ai modelli del caos e del disordine che genera un processo inclusivo capace di intercettare il mondo progettuale. Questo punto di “fusione fredda”

non si confronta però con tutte le forme del progetto, sembra prediligere tutte quelle occasioni in cui l'espressione umana è spinta a elaborare le componenti (materiali e immateriali) di una data condizione. Abitudini, gesti, capi d'abbigliamento, materiali, oggetti, attese di consumo, sogni, desideri, gusti sessuali, dispositivi tecnologici, si contraddistinguono come elementi assoluti di una propria identità individuale in cui è continuamente messa in discussione la loro applicazione spaziale e simbolica, creando così uno scenario altamente diversificato e incontrollabile, difficilmente interpretabile dai tempi e dai luoghi tradizionali dell'architettura. Se è sempre stato vero che i cambiamenti sono eventi leggibili solo a posteriori e non è sempre stato chiaro rendersi conto di quando stanno accadendo e quali direzioni hanno scelto di prendere, la contemporaneità, ci offre una capacità immersiva all'interno delle mutazioni come non era mai successo nella storia dell'uomo. Il tradizionale tentativo di seguire, interpretare e capire i fenomeni del cambiamento si è trasformato in uno stimolo impellente ad alimentarli, manipolarli senza però sentire la necessità o l'obbligo di guidarli. Con questo spirito di ricerca libero da ogni visione preconstituita, ma tendenzioso nelle modalità di trattamento, si è cercato di costruire uno scenario di insieme eterogeneo che potesse raccogliere i temi della scena contemporanea, della drammaturgia e della contaminazione di genere. Tutte occasioni di lavoro legate da una dimensione "adattiva" cioè capace di stimolare e favorire l'adattamento all'ambiente attraverso una visione critica e possibile della scena teatrale. Anche se i tentativi possono apparire spesso fragili o poco strutturali, per natura o per necessità, restituiscono invece una visione parziale ma significativa del dibattito e delle riflessioni sui temi dello spazio dello spettacolo. La ricerca si è compiuta come un processo enzimatico, circoscritto a dei microsistemi che hanno avuto la forza e la capacità di modificare per parti, per dettagli, la natura della ricerca di ognuno. È una ricerca che vale uno, nel senso che non ridisegna gli scenari globali del cambiamento in senso assoluto e più che trovare delle soluzioni globali e definitive, genera delle altre domande rifiutandosi di riconoscersi in una dichiarazione programmatica d'intenti. È una ricerca parziale che non vuole ridisegnare gli scenari globali del cambiamento in senso assoluto, ma tenta di rispondere a delle domande rifiutandosi di riconoscersi in una dichiarazione programmatica d'intenti. Quale progetto, quale drammaturgia dello spazio, quale idea di teatro, quale rappresentazione, quale presente e soprattutto con quale sensibilità culturale e umana affrontare il progetto, sono le domande che si sostituiscono alla ricerca di certezze e di risposte. Infatti, da qualche tempo, si è compiuta nella cultura del progetto una mutazione di atteggiamento e di regole che spingono naturalmente a una specifica elaborazione dei contenuti.

Quelli che erano linguaggi e comportamenti sperimentali sono oggi divenuti *categorie permanenti* dentro le quali non si produce più una ricerca autoreferenziale, ma un approfondimento dato dalla presa di coscienza della condizione contemporanea. Senza scomodare Marshall McLuhan, come faceva ironicamente Woody Allen in una delle sue pellicole più note³, non è necessario addentrarsi nella teoria della comunicazione per rendersi conto che il progetto, come realtà comunicativa e formale, non è più qualcosa che tende a modificare il mondo, ma è “piuttosto un atto che realizza una nuova realtà che si aggiunge a quella esistente, per renderla più ricca e più complessa. Il progetto diventa uno dei territori immaginari della narrazione” (Branzi 1988, 167). Proprio in questa dimensione in cui il progetto non costituisce più una categoria critica universale, la scenografia e l’allestimento diventano un sistema frammentario e discontinuo che oltre a esaltare le differenze e le eccezioni, alimentano quella dimensione immaginifica che la drammaturgica dello spazio permette loro. Una libertà territoriale inscritta nel DNA della disciplina, che in un certo qual modo tenta di sganciarsi dalla consolidata e tradizionale prassi progettuale che arriva a noi da molto lontano (vedi Movimento Moderno) e che è stata interiorizzata da tutti i modelli espressivi del passato, come una sorta di riflessione critica sul funzionalismo della città e dei suoi luoghi.

Il linguaggio ufficiale dello spazio è oggi trasfigurato dalla *cultura della Scena*⁴ e, anche se considerata ancora da alcuni come una specie di categoria minore dell’architettura, occupa una centralità disciplinare legata “alla frangia più evoluta” della cultura del progetto. Come sostiene da tempi non sospetti Andrea Branzi “quando si allestisce una mostra, uno stand, uno showroom, (...) o quando si mette in scena un’ opera teatrale o un balletto, si costruisce un pezzo di città” (Branzi 2002, 171). Nella visione di questa idea di città non c’è nulla di permanente che la ri-funzionalizzi in senso assoluto, la dimensione progettuale è attraversata da un continuo processo di adeguamento e assorbimento delle trasformazioni proprio attraverso quelle attività enzimatiche, quei microsistemi citati in precedenza, che l’architettura fatica a inseguire e rappresentare. *Happening, performance, mostre, rappresentazioni, reading*, grandi eventi, raduni umani, feste private e rituali sacri o mediatici, concorrono a (ri)definire veri e propri pezzi del “lato costruito” delle nostre città, ma soprattutto creano affinità con le nostre esistenze quotidiane, veri luoghi di confronto e di formazione dell’unica vera funzione dello spazio: la vita. La cultura del progetto ha iniziato da tempo ad avviarsi verso un’esigenza di visionarietà che in un certo qual modo è diventata capace di accettare i linguaggi non ufficiali dello spazio. Il progetto, come in una fase matura della complessità, si fa carico di una dimensione “immaginifica” e

“interiore” cioè non fatta solo di spazi misurabili geometricamente ma esperibili da logiche mentali ed esistenziali. Prende forma così una realtà complessa, dove un dispositivo spaziale non è più solo un sistema “da guardare” ma da esplorare e sperimentare proprio perché strutturato da emozioni, percezioni e informazioni in continua trasformazione. Se il progetto scaturisce da una (qualsiasi) esperienza, l’esistenza diventa il luogo privilegiato per questa curiosa forma di baratto, in altre parole:

“siamo in una situazione di costante scambio con il nostro paesaggio, e nello stesso tempo, lo introiettiamo e vi proiettiamo il nostro corpo, o quantomeno certi aspetti dei nostri schemi fisici: vi vengono a fondersi i ricordi e i fatti reali, la percezione e il sogno”.

(Pallasmaa 2011, 151)

Proprio attraverso questo processo osmotico dove tutto si confonde, il progetto sembra dirigersi verso una nuova drammaturgia dello spazio capace di rappresentarsi solo attraverso regole espressive autonome. In un certo senso si genera una dimensione esperienziale ed esistenziale, dove le qualità formali e funzionali dell’architettura continuano ad esistere, ma vengono superate da altre componenti non fisiche dello spazio. Se ci si libera dalle pratiche consolidate della figurazione architettonica ecco che la scenografia, come l’allestimento e le discipline affini, si trasfigurano naturalmente in un nuovo sistema (autonomo) di assorbimento ed elaborazione del cambiamento. È da questa visione che si deduce la centralità delle nuove tecnologie ambientali legate alla comunicazione in genere, al suono, al video, al microclima, alla componentistica digitale e agli elementi di arredo dei nostri *habitat*. Un apparato di sistemi che assorbono e alimentano le trasformazioni dei nuovi processi di adeguamento delle nostre vite, travolte da un fenomeno di sradicamento funzionale degli spazi in cui viviamo o in cui vorremmo vivere. Proprio all’interno di questo scenario, il progetto produce, quasi spontaneamente, una disgiunzione tra usi e funzioni degli spazi, dove i programmi sono attraversati da una moltitudine variabile di forme e contenuti. E in questa dinamica pervasiva che il dispositivo scenico offre delle qualità spaziali transitorie attraverso la cacofonia mediatica dei nostri *habitat* senza concentrarsi esclusivamente sulla figurazione. Si traccia così una sorta di difformità tra la scenografia novecentesca, incentrata prevalentemente sulla pura rappresentazione, e la natura dei dispositivi scenici contemporanei interpreti di un vero e proprio carattere di *fiction ambientale*. Carattere legato al contenuto informativo e primitivo dei nostri valori. Ogni dispositivo scenico dimostra come i nostri *habitat*, costituiti primariamente da prodotti materiali, sono sempre portatori di

valori immateriali come dei veri e propri scambiatori di idee, di qualità estetiche ed etiche oggi amplificate e velocizzate dalle nuove tecnologie. La scena raccoglie e mette a sistema l'insieme di queste qualità etiche ed estetiche, le condensa in una storia e in uno spazio, le rende percorribili da attori e spettatori, le plasma secondo i criteri meno funzionali e meno rigidi, li polverizza e li sedimenta nei luoghi e nelle esistenze che decide di occupare. La scena sembra essere il luogo più collettivo e più intimo allo stesso tempo, più surreale e più domestico nelle sue forme, un luogo teoricamente così lontano e praticamente così vicino. Come profetizzava Ettore Sottsass, la modernità "dovrebbe essere osservata, coltivata con più cura" (Sottsass 2007, 49), gli strumenti della rappresentazione e del racconto sono congegni profetici che oltre a colloquiare con i potenti strumenti della metafora e dell'analogia riescono a spingersi in territori che la cultura del progetto difficilmente riesce ad esplorare direttamente. Come ricorda Cedric Price:

"progettare è una azione consapevole di distorsione del tempo, della distanza e delle dimensioni. Se non realizza nessuna di queste distorsioni, è improbabile che sia nient'altro che l'elaborazione dello status quo".
(Price 2011, 107)

Non avere obblighi di funzioni specifiche, non avere paura di tentavi fragili, avere l'occasione di abbandonare ogni bagaglio formale, avere la possibilità di lavorare con i sensi e non solo con le forme, usare il tempo come fattore spaziale, sovrapporre ai linguaggi dello spazio il mondo del cinema, della musica, delle arti e dei media, diventa una necessità primaria di indagine e ricerca. Una libertà che scaturisce dall'interpretazione di regole scenotecniche severissime e dall'utilizzo di strumenti complessi e tecnologicamente sofisticati, ma che nella loro complessità permettono una capacità di potenziamento illimitato delle "forme dello spazio". E' una ricerca che si attua attraverso una didattica che destruttura i modelli tradizionali dell'atelier novecentesco e della lezione frontale e che ricerca nella sperimentazione individuale e nel confronto di gruppo (in senso globale) una visione aperta e possibile del progetto. Riflettendo sulla cultura del progetto:

"l'architettura è una disciplina a statuto scientifico incerto, obbligata a reinventarsi continuamente e a ridisegnare i propri confini. E' una disciplina fatta di rituali, credenze, indeterminanze ed epifanie, la quale non si insegna (se non attraverso operazioni indirette) in situazioni in cui si impara per lo più al di fuori o intorno all'azione didattica".
(Lupano 2012)

Proprio per questo è necessario sfuggire alle trappole della didattica stessa, che spesso “adatta grandi concetti a piccole idee” (Maffesoli 2003, 43) e assorbire con libertà le pulsioni di un mondo immaginale ovvero quello delle generazioni sempre più giovani, ma sempre più adulte nei confronti del cambiamento. La messa in scena di qualsiasi spettacolo o la progettazione di ogni dispositivo scenico passa per un modo di essere e di pensare interamente attraversato dall’immaginario, dal simbolico e dall’immateriale. Una modalità di esprimersi che ha fatto di questo mondo immaginale una realtà spesso onirica, ludica, letteraria, rituale e che nella rappresentazione ha trovato un tratto specifico della nostra epoca, travalicando l’individualità o la collettività dell’esperienza progettuale per ridefinire “tutti gli elementi dell’ambiente sociale e naturale” in cui siamo immersi (Maffesoli 2003, 43). L’immaginario, il piacere, il desiderio, il festivo, il sogno, diventano per l’individuo le forme più interessanti di dissoluzione dei vincoli. Dissoluzioni che entrano direttamente nel progetto attraverso la capacità immaginifica di dispositivi scenici a destinazione libera, ovvero di sistemi che non rispondono a nessuna funzione prevalente se non quella di rappresentare e costruire una nuova percezione del mondo, una nuova drammaturgia spaziale per le nostre esistenze. Se, parafrasando Leroi-Gourhan⁵, la percezione del mondo avviene principalmente per due modi: il primo in maniera dinamica, attraverso la percorrenza e la presa di coscienza dello spazio; il secondo in maniera statica, che permette immobili di ricostruire attorno a sé i cerchi successivi che si espandono fino a limiti non praticabili realmente, la cultura del progetto sembra essere posizionata in quest’ultima, in una fase apparentemente statica, ma capace di creare contenuti e di adattarli all’esperienza della nostra quotidianità. Se il mondo del progetto fatica a essere spesso protagonista della modernità (quella che Ettore Sottsass ci invitava a coltivare con cura) è perché non si occupa dei temi da sempre fondamentali della cultura dell’uomo come la vita, la morte, l’amore, il sesso, il gioco, il sacro, come invece riescono a fare la letteratura, il cinema, e tutte le arti in genere. Quindi non c’è per nulla da agitarsi se il corso di scenografia ha negli anni sostituito il teatro con i luoghi della città, se ha sperimentato il testo più antico del teatro con i racconti surreali di Caryl Churchill, se ha fatto recitare studenti e suonare direttori d’orchestra. Non c’è da spaventarsi se ha raccolto piccoli gruppi di spettatori per *performance* estemporanee o ha condensato migliaia di persone all’interno dello Spazio Patio della facoltà di Architettura. Non c’è da stupirsi se ha richiesto di comporre musiche per determinati spazi e non c’è da intimorirsi se gli spazi sono stati suonati per le stesse sinfonie. Non c’è da spaventarsi se ha alternato potenti squadre di attrezzisti professionisti alla forza e all’impegno di squadre di studenti con chiodi e martello (e un po’ di fortuna). Non c’è da meravigliarsi se spesso ci siamo sostituiti alla

regia e se i linguaggi dei media hanno vorticosamente sedotto il tempo e lo spazio delle nostre scene. Non c'è da sorprendersi se il pubblico è sempre stato un soggetto attivo e itinerante e non c'è da sorprendersi se la qualità ambientale dei luoghi in oggetto è stata una diretta conseguenza dei dispositivi progettati. Insomma, non c'è proprio da agitarsi se il nostro è stato un cammino strutturato come una successione di *istanti intensi*.

Note

¹ Il riferimento specifico è ai temi introdotti del testo di Guy Debord "*La società dello Spettacolo*" e alle esperienze artistiche e teatrali di figure come Julian Back, Judith Malina, Allan Kaprov, Vostell, Fluxus, nati dopo i primi anni sessanta. Cfr. Guy, Debord. *La società dello spettacolo* (Milano: Baldini & Castoldi, 2001 (1967)).

² Si richiama qui al concetto di Entropia, una grandezza che interpreta la misura del disordine presente in un sistema fisico.

³ *Annie Hall*. DVD. Diretto da Woody Allen. 1977. Stati Uniti d'America: Rollins-Joffe Productions.

⁴ Non intesa come disciplina, ovvero scenografia teatrale.

⁵ Etnologo, archeologo e antropologo francese (Parigi 1911- Parigi 1986).

Set Design, to Be Cultivated with Care

by Davide Fabio Colaci

“When I write a script, I try to be as pure and irrational as possible, so things come out that have nothing to do with everyday life” and “plausibility is a matter of whether people believe what they are seeing and identify with it, independently of its degree of realism”.

(Almodóvar 1984, 38)

There’s nothing to get worked up about.

Although it is not clear to us exactly why it is that the course of set design at Milan Polytechnic has galvanized the attention of so many, from the outset we did not feel the need to limit this place of research to a self-referential sphere, replete with historical memories and phenomena “external” to architecture and the culture of design. The “different” nature of the theatrical dimension and its stage sets immediately appeared to us to be one of the most effective opportunities to probe and explore the spaces of our contemporary world. Set design, within this well-structured dimension of research, but one that is often not very evident because it is “internal” to the predominant forms of design, has revealed itself as the “metaphor for a new modernity” (Branzi 2002), that is to say as a means of investigating the most dynamic phenomena of a scenario that is continually evolving. If in its more recent history stage design has always derived its awareness of itself from what surrounds us¹, its condition of apparent autonomy with respect to architecture earns it an attention wholly centered on the construction of new *habitats* where the specific redesign of new zones of “access and contact” is possible (Guarino 2008, 22). The explorations of an anthropological and relational research, which are made through the expressive and critical capacity of the theater with regard to space, seem to suspend for a moment the spectacle itself as a form of cultural consumption in order to bring into focus the comparison between action and place, between aesthetic experience and sensibility, between mobility and rootedness, between communication and sensualism, between literature and the visual arts. Through the stage it seems to be possible to discover another idea of place. The hyper-expressiveness of architectural phenomena does not communicate any value in its entirety, except in the condition of a model of disorder² in which change advances incessantly as an entropic phenomenon, and the reversal of this movement in the direction of a possible but statistically less probable order always requires more work; an entropic production of energy linked to models of chaos and disorder that generates an inclusive process capable of tapping

into the world of design. This point of “cold fusion” cannot be compared, however, with all forms of design. It seems to favor all those occasions on which human expression is prompted to develop the (material and immaterial) components of a given condition. Habits, gestures, clothing, materials, objects, expectations of consumption, dreams, desires, sexual tastes and technological devices stand out as absolute elements of an individual’s identity in which their spatial and symbolic application is continually brought into question, thereby creating a highly diversified and uncontrollable scenario, hard to interpret from the traditional times and places of architecture. While it has always been true that changes are events that can only be interpreted a posteriori and it has not always been easy to realize when they are happening and in what directions they are moving, the contemporary world offers us a capacity to immerse ourselves in these shifts that has never been available before in human history. The traditional attempt to follow, interpret and understand phenomena of change has turned into a pressing need to foment and manipulate them, but without any sense of the necessity or obligation to guide them. With this spirit of research free from any preestablished vision, but tendentious in its modes of treatment, an effort has been made to construct a heterogeneous overall scenario that could bring together the themes of the contemporary stage, dramaturgy and crossovers of genre. All opportunities of work linked by an “adaptive” dimension, i.e. capable of stimulating and fostering the adaptation to the environment through a critical and viable vision of the theatrical scene. Although such attempts may often appear fragile or not very structural, by nature or necessity they instead present a partial but significant view of the debate and the reflections on the themes of the space of performance. The research has been carried out as an enzymatic process, limited to microsystems that have had the force and the capacity to modify by parts, by details, the nature of each person’s research. It is a partial research that does not set out to redesign the global scenarios of change in the absolute sense, but tries to respond to a number of questions, while refusing to identify with a programmatic declaration of intents. What design, what dramaturgy of space, what idea of theater, what representation, what present and above all with what cultural and human sensibility the project should be tackled? These are the questions that take the place of the search for certainties and answers. For some time, in fact, there has been a change of attitude and rules in the culture of design that naturally leads to a specific elaboration of the content. What were once experimental languages and approaches have today become *permanent categories* within which it is no longer a self-referential research that is produced, but an investigation stemming from an awareness of the contemporary condition.

It is not necessary to bring in Marshall McLuhan and his theory of communication, as Woody Allen did ironically in one of his best-known movies³, to realize that design, as a communicative and formal entity, is no longer something that tends to modify the world, but is "instead an act that creates a new reality which is added to the existing one, to make it richer and more complex. Design becomes one of the imaginary territories of narration" (Branzi 1988, 167). Precisely in this dimension in which design no longer constitutes a universal critical category, set design and staging become a fragmentary and discontinuous system that in addition to heightening differences and exceptions, nurtures the dimension of the imagination that the dramaturgy of space permits them. A territorial freedom inscribed in the DNA of the discipline, which somehow tries to break away from the consolidated and traditional practice of design that comes to us from very far away (the Modern Movement) and that has been internalized by all the expressive models of the past, as a kind of critical reflection on the functionalism of the city and its locations.

The official language of space has today been transfigured by the *culture of the scene*⁴ and, even though still regarded by some as a sort of minor category of architecture, plays a central part in the discipline linked "to the most advanced fringe" of the culture of design. As Andrea Branzi argued a long way back, "when you prepare an exhibition, a stand, a showroom, [...] or when you stage a theatrical work or a ballet, you are constructing a piece of city" (Branzi 2002, 171). In the vision of this idea of city there is nothing permanent that re-functionalizes it in an absolute sense. The dimension of design is pervaded by a continual process of adaptation to and absorption of changes precisely through those enzymatic activities, those aforementioned microsystems, that architecture finds it difficult to track and represent. *Happenings, performances, exhibitions, shows, readings*, major events and other assemblies of human beings, private parties and sacred or media rituals all contribute to (re)defining genuine pieces of the "constructed side" of our cities, but above all they create affinities with our everyday existences, true places of comparison and formation of the only real function of space: life. The culture of design has for some time begun to move toward a need for a visionary approach that has in a kind of way become capable of accepting the nonofficial languages of space. Design, as if reaching a mature phase of complexity, is taking on an "imaginative" and "inner" dimension, i.e. one made up of spaces that are not only geometrically measurable but can be accomplished by the application of mental and existential logic. A complex reality, therefore, where a spatial system is no longer just to be "looked at" but something to explore and experience precisely because it is structured by emotions,

perceptions and information that are undergoing continual change. If the design stems from an experience (any experience), existence becomes the privileged location for this curious form of barter; in other words:

“we are in a situation of constant exchange with our settings; simultaneously we internalize the setting and project our own bodies, or aspects of our body schemes, on the setting. Memory and actuality, perception and dream merge.”

(Pallasmaa 2007, 194)

It is precisely through this osmotic process in which everything gets mixed up that design seems to be heading toward a new dramaturgy of space able to represent itself only through autonomous rules of expression. In a certain sense an experiential and existential dimension is generated in which the formal and functional qualities of architecture continue to exist, but are outweighed by other nonphysical components of the space. If we free ourselves from the established practices of architectural representation we find that set design, like display design and allied disciplines, is naturally transformed into a new (and autonomous) system for the absorption and processing of change. It is from this vision that we deduce the centrality of the new environmental technologies linked to communication in general, to sound and video, to the microclimate, to digital components and the elements of furnishing of our *habitats*. A set of systems that absorb and foster the transformations of the new processes of adaptation of our lives, overwhelmed by a phenomenon of functional uprooting of the spaces in which we live or in which we would like to live. In this scenario, design produces, almost spontaneously, a disjunction between the uses and functions of spaces, where the programs are permeated by a variable multitude of forms and contents. It is in this pervasive dynamics that the theatrical set offers transitory spatial qualities through the cacophony of media in our *habitats* without concentrating exclusively on figuration. This is a mark of the difference between 20th-century set design, centered predominantly on pure representation, and the nature of contemporary stage sets, interpreters of something that truly has the character of *environmental fiction*. A character linked to the informational and primitive content of our values. Each piece of scenery shows how our *habitats*, made up primarily of material products, are always bearers of immaterial values like genuine exchangers of ideas, of aesthetic and ethical qualities amplified and speeded up today by the new technologies. The stage brings together and systematizes the whole range of these ethical and aesthetic qualities, condenses them into a story and a space, renders them accessible to actors and audience, molds them according to less

functional and rigid criteria, pulverizes and settles them in the places and the existences that it decides to occupy. The stage seems to be at once the most collective and most intimate place, the most surreal and most domestic in its forms, a place theoretically very faraway and practically very close by. As Ettore Sottsass prophesied, modernity "should be observed, cultivated with more care" (Sottsass 2007, 49). The tools of performance and storytelling are prophetic devices that in addition to conversing with the powerful instruments of metaphor and analogy are able to venture into areas that the culture of design finds it hard to explore directly. As Cedric Price points out:

"Design is concerned with conscious distortion of time, distance and size. If it achieves none of these distortions it is unlikely to be more than the elaboration of the status quo".

(Price 2003, 103)

Not having the obligation of specific functions, having no fear of fragile attempts, having the opportunity to abandon all formal baggage, having the possibility to work with the senses and not just with forms, using time as a spatial factor, superimposing on the languages of space the world of the cinema, music, the arts and the media: all this becomes a primary necessity of investigation and research. A freedom that springs from interpretation of the very strict rules of stagecraft and the use of complex and technologically sophisticated instruments, but which in their complexity permit a capacity of unlimited development of the "forms of space". It is a research that is carried out through a teaching methodology that destructures the traditional models of the 20th-century atelier and the traditional teacher-up-front lesson and that seeks in individual experimentation and exchange within the group (in the global sense) an open and viable vision of design. Reflecting on the culture of the design:

"it should be remembered that architecture, as a discipline with an uncertain scientific statute, must be reinvented continuously and its borders are ever in need of being redesigned. It is a discipline partly made up of rituals, beliefs, indeterminacies and epiphanies, one that can only be taught through indirect operations and in situations where knowledge is mostly gained outside or around the actual teaching".

(Lupano 2012)

For precisely this reason it is necessary to avoid the pitfalls of teaching itself, which often "adapts big concepts to little ideas" (Maffesoli 2003, 43) and freely absorbs the impulses of an imaginal world, i.e. that of the

generations that are growing ever younger but increasingly adult in their attitude toward change. The staging of any performance or the design of any stage set passes through a way of being and thinking pervaded in its entirety by the imaginary, the symbolic and the immaterial. A mode of expression that has made this imaginal world an often dreamlike, playful, literary and ritual reality and that in the performance has found a specific trait of our time, going beyond the individual or collective nature of the design experience to redefine "all the elements of the social and natural environment" in which we are immersed (Maffesoli 2003, 43). Imagination, pleasure, desire, the festive, the dream, become for the individual the most interesting forms of dissolution of constraints. Dissolutions that enter directly into design through the imaginative capacity of scenery without a fixed purpose, i.e. of systems that do not serve any predominant function except that of representing and constructing a new perception of the world, a new spatial dramaturgy for our lives. If, to paraphrase Leroi-Gourhan⁵, perception of the world takes place principally in two ways, the first in a dynamic manner, by moving through and becoming aware of space and the second in a static manner, which permits the stationary to reconstruct around themselves successive circles that extend to limits which cannot really be reached, the culture of design seems to be located in the latter category, in an apparently static phase but one that is able to create contents and adapt them to our everyday experience. If the world of design often struggles to be a protagonist of modernity (which Ettore Sottsass invited us to cultivate with care) it is because it does not deal with the themes that have always been fundamental in human culture, like life, death, love, sex, play and the sacred, whereas literature, the movies and the arts in general do. So there is nothing to get worked up about if the course of set design has over the years replaced the theater with the places of the city, if it has experimented with the oldest of theatrical texts and with the surreal stories of Caryl Churchill, if it has got students to act and conductors to play instruments. And it is no shock if it has assembled small groups of spectators for impromptu performances or has crammed thousands of people into the Spazio Patio of the Department of Architecture. It is no marvel if it has requested music to be composed for particular spaces and there is nothing intimidating about the fact that the spaces have been played for the symphonies themselves. There is nothing to be afraid of if it has alternated high-powered teams of professional stagehands with the force and commitment of teams of students equipped with hammer and nails (and a bit of luck). There is nothing to wonder at if we have often taken the place of the director and if the languages of the media have dizzily seduced the time and the space of our scenes. It is no surprise if the audience has always been an active and itinerant player, nor

if the environmental quality of the places in question has been a direct consequence of the sets designed. In short, there is absolutely nothing to get worked up about if our journey has been structured as a succession of *intense instants*.

Notes

¹ The specific reference is to the themes introduced in Guy Debord's work *The Society of the Spectacle* and the artistic and theatrical experiences of figures like Julian Back, Judith Malina, Allan Kaprov, Vostell and the Fluxus group, which emerged after the early sixties. See Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black & Red, 2000 [1967]).

² Here the allusion is to the concept of entropy, a measure of the level of disorder present in a physical system.

³ *Annie Hall*. Directed by Woody Allen. United States: Rollins-Joffe Productions, 1977.

⁴ Not in the sense of the discipline, i.e. theatrical set design.

⁵ André Leroi-Gourhan, French ethnologist, archeologist and anthropologist (Paris 1911-86).

Bibliografia

- Aronica, Daniela. 2007 (1984). *Pedro Almodóvar*. Rome: Il Castoro Cinema.
- Branzi, Andrea. 2010 (1988). "La metropoli ibrida." In *Scritti Presocratici Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*, ed. by Francesca La Rocca. Milan: Franco Angeli.
- Branzi, Andrea. 2010 (2002). "L'allestimento, metafora di una nuova modernità." In *Scritti Presocratici Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*. Milan: Franco Angeli.
- Guarino, Raimondo. 2008. *Teatri, Luoghi città*. Rome: Officina Edizioni.
- Lupano, Mario. 2012. "Architects Made in Italy." *Domus*, no. 964, December.
- Maffesoli, Michel. 2003. *Note sulla Postmodernità*. Milan: Lupetti.
- Pallasmaa, Juhani. 2011. *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*. 2011. Bologna: Pendragon.
- Price, Cedric. 2003. Re: *CP*. Ed. by Hans Ulrich Obrist. Basel: Birkhäuser.
- Sottsass, Ettore. 2007. *Vorrei sapere perché*. Milan: Electa.

Bibliography

- Aronica, Daniela. 2007 (1984). *Pedro Almodóvar*. Rome: Il Castoro Cinema.
- Branzi, Andrea. 2010 (1988). "La metropoli ibrida." In *Scritti Presocratici Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*, ed. by Francesca La Rocca. Milan: Franco Angeli.
- Branzi, Andrea. 2010 (2002). "L'allestimento, metafora di una nuova modernità." In *Scritti Presocratici Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*. Milan: Franco Angeli.
- Guarino, Raimondo. 2008. *Teatri, Luoghi città*. Rome: Officina Edizioni.
- Lupano, Mario. 2012. "Architects Made in Italy." *Domus*, no. 964, December.
- Maffesoli, Michel. 2003. *Note sulla Postmodernità*. Milan: Lupetti.
- Pallasmaa, Juhani. 2007. "Space, Place, Memory and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space." *The Architectural Review*, 2007, 189-201.
- Price, Cedric. 2003. Re: *CP*. Ed. by Hans Ulrich Obrist. Basel: Birkhäuser.
- Sottsass, Ettore. 2007. *Vorrei sapere perché*. Milan: Electa

Per una didattica dello spazio in movimento

di Marina Spreafico

Premessa

Parte per predisposizione personale, parte per le esperienze che mi è capitato di fare, mi sono ritrovata a studiare, meditare e sperimentare differenti utilizzi e concezioni dello spazio in relazione al teatro e in sua funzione.

Il pubblico entra a teatro

Quando il pubblico varca la soglia che lo separa da una sala teatrale o da qualsiasi altro luogo in cui si svolgerà uno spettacolo, qualcosa si mette in moto nella sua sensibilità. Appare una certa tensione, una certa agitazione, il luogo oltre la soglia viene percepito in modo diverso da quello quotidiano, si sente che lo spazio è *carico*. Non sempre questa percezione è consapevole e si trasforma di solito in piccole preoccupazioni: "dov'è il mio posto", "devo spegnere il telefono"... ma a volte le persone abbracciano con lo sguardo tutto lo spazio e si prendono il tempo di assaporare nuove impressioni. Per chi, come me, accoglie il pubblico al suo arrivo in sala, questo è un momento magnifico. Inizia qui il primo comunicare, il primo essere insieme in vista di qualcosa che ci accomunerà, che è poi l'essenza stessa del teatro. Abbiamo preparato, noi che il teatro lo proponiamo, lavorando con grande passione, questo luogo per te e tu ne sarai impresso. Scoprire e meravigliarsi, essere consapevoli che il luogo sta già modificando la nostra sensibilità e il nostro comportamento è sempre un buon inizio.

Oltre la soglia

Davanti agli occhi del pubblico che varca la soglia del teatro si possono presentare scenari diversi. Se si entra in un posto conosciuto, per esempio un teatro tradizionale dove lo spettacolo si svolgerà sul palcoscenico oltre il sipario, pare quasi naturale dare per scontato il luogo in cui si è appena entrati. Lo spazio del teatro viene allora percepito come neutro e immoto. La nostra tensione è convogliata verso il sipario, oltre il quale avverranno molte sorprese. Può essere invece che lo spettatore entri per la prima volta

in un luogo che non conosce. In questo caso egli proverà uno stupore maggiore e un maggior senso di scoperta. Si predisporrà più facilmente in uno stato di attesa "ascoltando" il luogo e utilizzando la sua sensibilità per muoversi con maggiore consapevolezza, ma il suo atteggiamento non sarà in definitiva molto diverso dal caso precedente. Si può poi entrare in un luogo che si conosce, ma che non si presenta mai uguale a se stesso, cambiando ogni volta. E' questo il caso del Teatro Arsenale, dove lavoro da tempo. E vi lavoro da tempo proprio perché è il posto ideale per una continua invenzione sullo spazio e sul suo movimento. Quando il pubblico entra in un luogo come questo, le cose cambiano. Lo si ricordava in un modo e invece è completamente differente! Ricordo e presente non coincidono, il luogo è vivo, mutante, animato, pulsante. Chiunque si occupi di architettura, di scenografia, di teatro, di allestimento, sa quanto lo spazio in cui entriamo influisca, interagendo con la complessità del nostro essere, col nostro movimento fisico, con la nostra psiche, con la nostra immaginazione.

Lo spazio è e non è un dato di fatto?

Quindi lo spazio può essere o può non essere vissuto come un dato di fatto e in realtà si muove con noi. Quando compiamo una delle azioni primarie dell'essere umano e ad esempio ci spostiamo da un punto all'altro, lo spazio si muove insieme a noi e varia con il nostro movimento. Come? Dipende dallo sguardo, dalla messa a fuoco, dalle distanze, dai punti di fuga, dal rapporto tra uomini, spazi e cose. Noi siamo un tutt'uno con lo spazio, il nostro movimento muove lo spazio e lo spazio muove noi. In una parola, interagiamo.

Alla scoperta del punto fisso e del suo movimento

Ci sono allestimenti che si basano sul fatto che gli spazi vengano percorsi. Lo spazio della rappresentazione rappresenta in questo caso il punto fisso ed ogni singola persona del pubblico, muovendosi, compie un'esperienza personale che la trasforma in attore. Possiamo dire qualcosa di analogo per gli spazi espositivi in genere, dove l'oggetto dell'attenzione si presenta come un punto fisso in uno spazio percorso. Cambia solo la percezione dello spazio, che diventa sia percorso sia contenitore, in relazione al punto fisso su cui deve concentrarsi l'attenzione, per esempio un quadro. A teatro invece il punto fisso tende a coincidere con lo spettatore, mentre lo spazio in movimento è quello della scena. Può darsi anche che avvenga

una combinazione dei due e in questo caso spettatore e scena sono entrambi in movimento. Tutte queste possibilità richiedono una certa maestria, un'arte intesa nel suo senso originario di tecnica consapevole e portatrice di significato.

Diversi punti di vista sullo spazio teatrale

Anche nel caso in cui il punto fisso sia lo spettatore, si danno differenti possibilità di interazione con lo spazio della rappresentazione. In un teatro d'opera tradizionale il palco reale era il punto di vista privilegiato e tutta la scena veniva ideata in funzione di quel punto. Situazione simile a quella della scena dipinta: molti scenografi erano prima di tutto pittori e molti pittori si sono cimentati con la scenografia. Pertanto, il fondale più o meno in rilievo e su uno o più piani, è stato per un lungo periodo l'elemento dominante della scena. Oggi, analogo effetto viene ottenuto con i moderni mezzi elettronici. Il contrario di quello che avviene nello spazio del circo, nato per i cavalli, che prevede numerosi punti di vista convergenti e che suggerisce uno spettacolo con modalità del tutto differenti. Ogni spazio circolare, nel quale lo sguardo dello spettatore è dislocato secondo differenti punti di vista, avrà le stesse esigenze. Lo spettacolo in questo caso può essere spazialmente paragonato a una scultura in movimento, fruibile a tutto tondo, che deve funzionare da qualsiasi parte lo si debba osservare.

Riflettendo sulla parola teatro e sullo spazio teatrale

La parola teatro può essere usata per parlare di spazio, di spettacolo, o anche di altro. Ha un'accezione molto varia e quando diciamo la parola teatro per parlare di spazio possiamo attribuirle significati differenti. Ecco alcuni esempi dell'uso delle parole teatro e spazio teatrale.

Possiamo alludere allo spazio dell'edificio in cui avverrà lo spettacolo. Accezione che prende tutto il suo significato quando diciamo "vado a teatro". Intendiamo allora che andiamo in un luogo, il teatro, dove avverrà qualcosa: ancora il teatro.

Possiamo alludere solo allo spettacolo. Si ravvisa questa accezione nella frase "faccio il teatro", detta da un operatore del settore. Se la dicesse un architetto dovremmo pensare che sta progettando un edificio.

Conseguentemente ai due punti precedenti lo spazio del teatro si divide in due parti, non per forza fisiche: lo spazio dell'attesa, del pubblico, del

convenuto, dell'architetto e lo spazio dello spettacolo, di coloro che vi operano, della finzione, del racconto. Uno spazio *profano* e uno spazio *carico* dove ciò che avviene non è nell'ordine del quotidiano, convivono sotto lo stesso nome. Nel corso del tempo più volte è stata negata la differenza tra i due spazi alla ricerca di una differente relazione, di una presunta democratizzazione, dove i ruoli di attore e spettatore venivano scambiati o confusi. Ma al di là di ricorrenti tentazioni in tal senso (nulla si ripete più dell'avanguardia), generalmente non è così. Tutti amiamo immaginare storie, c'è chi le immagina raccontando e chi le immagina ascoltando. L'importante è immaginare.

Lo spazio della scena assume, nelle diverse epoche e nelle diverse culture, forme diverse. Dalle stazioni delle sacre rappresentazioni medioevali, alla *skéné* greca, al teatro elisabettiano, alle tavole della commedia dell'arte, al teatro all'italiana, alla via dei fiori del Kabuki e così via... la forma dei teatri cambia conseguentemente alle diverse forme di relazione con il pubblico e con la società e in funzione delle diverse necessità della rappresentazione.

C'è poi un altro spazio teatrale, che è lo spazio del racconto vero e proprio, lo spazio dell'azione, lo spazio dell'immaginazione. Possiamo essere in un bosco, in un castello, in riva al mare o su un campo di battaglia. Possiamo passare velocemente dall'uno all'altro. Possiamo realizzarli scenograficamente in modo realistico, in modo allusivo, in modo convenzionale (una pianta significa esterno nel teatro elisabettiano), o in qualunque altro modo.

Ma possiamo anche fare immaginare lo spazio solo mediante il movimento, l'azione degli attori e degli oggetti. E' questo uno spazio invisibile in sé che diventa visibile in conseguenza del movimento. E' questo lo spazio più magico. Si crea e si disfa sotto i nostri occhi, vive perché è viva la nostra immaginazione. Compito di chi agisce è avere la maestria di fare immaginare.

C'è da ultimo uno spazio intermedio, molto presente attualmente, quello che potremmo definire *spazio-allestimento*. Gli spazi dei due luoghi di partenza, quello del pubblico e quello della scena si modificano in questo caso, in favore di una situazione *spazio-sensibile* che esprime una nuova *neutralità* e una nuova scrittura *spazio-scenica*. E' questa una situazione in cui i generi della scenografia e dell'allestimento si contaminano.

In sintesi, il teatro è fatto da una serie di spazi che stanno uno nell'altro, come una matrioska o secondo una metafora più organica, come una cipolla: lo spazio dei rapporti interpersonali di scena, attori, oggetti, ecc.; due persone o materiali possono essere lontani, vicini, in torsione e il loro movimento reciproco determinerà passioni, impressioni, rapporti differenti;

lo spazio o gli spazi dell'azione, un campo di battaglia o una prigione; lo spazio della scena, cioè la porzione di luogo in cui si svolge lo spettacolo, un palcoscenico, una sala, un prato, tra la gente; lo spazio che contiene scena e spettatori, un teatro, una chiesa, un giardino; e non da ultimo lo spazio generale che contiene questi spazi, la tale città, il tale paese. Il fenomeno è complesso e tutti questi spazi interagiscono tra di loro in modo articolato e interconnesso. Va poi considerato che anche il tempo cambia e interagisce con lo spazio. C'è il tempo concreto della durata effettiva dell'avvenimento teatrale, misurabile dall'orologio, un'ora per esempio; c'è il tempo della finzione scenica, un anno, un giorno, cento anni; c'è il tempo percepito "non mi sono accorto che è passato il tempo", o al contrario "cinque minuti mi sono parsi un'eternità". Questi spazi e tempi interagiscono tra loro contribuendo al fenomeno artistico di cui stiamo parlando, il teatro.

Uno spazio sensibile

Nel teatro, il rapporto tra pubblico e attore si modifica in relazione al modo in cui essi usano lo spazio che condividono. Se ad esempio il mio sguardo e la mia attenzione sono attirati verso l'alto, qualcosa in me si eleverà, mentre se lo spazio dell'azione mi pone in rapporto obliquo con essa, la mia sensibilità sarà colpita in modo diverso, sentirò la drammaticità della situazione in modo maggiore e i punti di fuga metteranno in tensione la mia immaginazione. I piani, le linee e le fughe generati dall'architettura, dalle scenografie e dagli oggetti, dai corpi in movimento, e dalla interazione tra i vari elementi, generano rapporti sensibili e differenti tra attori e spettatori. Non sto qui immaginando una scenografia o un allestimento di tipo descrittivo e naturalistico, e nemmeno alludo ad una scena illustrata, ma penso invece a uno spazio scenico il cui senso va ricercato in quello che chiamerei il *corpo vivente del dramma in gioco*. Fondamento di tutto ciò è il movimento dell'uomo e il movimento impresso nell'uomo dalla sua predisposizione mimetica nei confronti della natura e del mondo che lo circonda. L'uomo conosce e capisce (cioè comprende) perché è un essere mimetico e attraverso un movimento misurato e cosciente è possibile riprodurre emozioni. Potremmo parlare in questi casi di *movimenti emotivi*. Le passioni e gli stati d'animo sono comuni a tutti gli esseri umani, cosa che verifico costantemente insegnando teatro. In tanti anni non ho mai constatato differenze di rilievo tra persone di età, cultura o origini diverse. Orson Welles conosceva bene il fenomeno e le inquadrature del suo Otello cinematografico tengono sempre conto dell' "angolo della gelosia" e di quello, un poco diverso, dell' "invidia". Per questo il film centra e trasmette così bene le passioni dominanti dei personaggi al di là di parole e situazioni.

Il corpo dello spazio

Qui proverò a esprimere in sintesi e con definizioni incisive e veloci, il corpo dello spazio di alcuni spettacoli da me realizzati, così come l'ho scoperto e poi immaginato.

Nel Teatro Arsenale

- *Tre donne di Sylvia Plath*: un angolo retto e bianco, ospedale e maternità, per la scena e un complementare angolo retto, buio, per il pubblico.
- *Salomè di Oscar Wilde*: il Teatro Arsenale tale e quale in apparenza.
- *Trio di Kado Kostzer*: una casa nella casa.
- *La sirenetta di Marguerite Yourcenar*: dal fondo del mare al cielo, un viaggio iniziatico
- *Conversazione sotto la pioggia di Murasaki Shikibu*: il Giappone e i suoi filtri visivi, una scala verso il nulla.
- *Elisabetta e Limone di Rodolfo Wilcock*: due piani e un viale esterno. Passi sulla ghiaia.
- *L'ultima ad andare e altre storie di Harold Pinter*: un'intera città di notte e di giorno.
- *Che inenarrabile casino di Ionesco*: una sorta di circo cittadino.
- *Pericle principe di Tiro di Shakespeare*: un viaggio labirintico per mare e per terra.
- *Io ti odio di Lynda La Plante*: interno trasparente.
- *Blue Heart di Caryl Churchill*: un tappeto volante che cambia forma.
- *Il gioco dell'epidemia di Ionesco*: percorrendo strade e corridoi.
- *La lunga notte della Tentazione di Aldo de Benedetti*: un unico spazio per due commedie e un antispazio misterioso.
- *La tragica storia del dottor Semmelweis di L.F. Céline*: un invalicabile muro e il volo della leggerezza.
- *La cantatrice calva di Ionesco*: un basso cielo inglese d'inverno.
- *Beckett Beckett Beckett di Samuel Beckett*: una lunga strada bianca si srotola nel bianco.
- *Il banchiere anarchico di Fernando Pessoa*: un lungo tavolo, una bandiera viva, visioni e anarchia.
- *Il paradosso del poliziotto di Gianrico Carofiglio*: al bar: spazio reale o spazio immaginato?
- *La bancarotta di Carlo Goldoni*: la città e il suo spaccato sotto un tremendo temporale.
- *Scenografia delle scenografie*: una mostra interagita, i modelli vivono.
- *Genius loci*: l'Arsenale e i suoi angoli sconosciuti, nel passato, nel presente, nel futuro. Un viaggio nel luogo e nel tempo.
- *Un'ora con Dante: tre spazi in uno spazio*: l'Arsenale trasformato in un percorso verso le celesti sfere.

Nello Spazio Patio della Scuola di Architettura e Società

- *Il denaro, sketch sul tema: 15 stazioni scenografico-teatrali.*
- *La caduta dell'impero di..... da Eschilo, Erodoto, Adonis: una guerra e una nave.*

Ho inoltre potuto realizzare spettacoli e performance *site specific* in chiese, musei, cortili, loggiati, fabbriche, giardini, intere cittadine e in teatri tradizionali. Ovunque lo spazio mi è apparso come un organismo vivo, in attesa di essere messo in movimento per potersi rivelare, per poter mostrare aspetti di sé che non apparivano a prima vista. Anche lo spazio ha i suoi lati nascosti. Se lo ascoltiamo ci parla e dialoga con l'opera che accoglie.

Per una didattica dello spazio in movimento

Tutto quanto detto nasce dall'esperienza personale, dallo studio e dall'approfondimento delle ricerche condotte dal mio maestro Jacques Lecoq. L'aver poi avuto la fortuna di lavorare con architetti oltre che con scenografi, ha allargato il mio orizzonte di azione e la mia consapevolezza. Come insegnare tutto ciò? Sono convinta, per la lunga esperienza di insegnamento del teatro, che l'approfondimento delle permanenze è un percorso fondamentale se l'obbiettivo è la creazione. Per permanenze non intendo qualcosa di immutabile, ma quello che appartiene al fondo della natura e dell'arte e che si rinnova continuamente nel corpo di ciascuno. L'osservazione sviluppa l'immaginazione e alla fine *inventare* ritorna al suo significato primo di *scoprire*, cioè togliere la coperta. Guardare senza vedere e sentire senza ascoltare non servono a nulla. Lasciarsi imprimere e studiare come ciò che ci imprime possa trasformarsi in un linguaggio condiviso è la strada che propongo di seguire. *Come si muove?* È alla fine la domanda fondamentale, che conduce verso una risposta senza fine. L'indagine non ha fine perché non ha fine il movimento, cioè la vita.

Jacques Lecoq

Per finire sento il dovere e il piacere di citare il mio maestro Jacques Lecoq (1921-1999):

"Ogni spazio abitabile è portatore di una proposta drammatica e influenza il comportamento di coloro che ci vivono o dei personaggi che vi

recitano. Il nostro atteggiamento, la nostra andatura, la velocità dei nostri passi si modificano ogni volta che entriamo in uno spazio diverso. Non camminiamo allo stesso modo in una chiesa gotica e in una romanica".
(Lecoq 1997, 163)

"Se, ad esempio, prendiamo per tema di progetto *Amleto* di Shakespeare, non ci preoccupiamo di insegnare a realizzare la scena del primo atto. Nostro scopo sarà far scoprire al futuro scenografo che suo compito è costruire degli *spazi in attesa* del dramma che vi si reciterà. Quando *scriverà nello spazio* la scenografia di *Amleto*, sarà portatore della densità del dramma. Avrà capito e sentito che non si recita davanti a una scena, ma in uno spazio costruito per il gioco dell'attore in situazione".
(Lecoq 1997, 164)

"Ogni tema drammatico necessita di un luogo adatto al suo svolgimento. Il corpo-mimante esplora i temi di un dramma per afferrarne i movimenti interni. A partire da qui sarà possibile costruire il luogo della loro manifestazione".
(Lecoq 1997, 164)

"Nel nostro lavoro ci appoggiamo su basi referenziali come l'equilibrio, lo stato di calma, il punto fisso, l'economia delle azioni fisiche. Non bisogna però vedere in questi termini qualcosa di assoluto, bensì lasciar loro quella libertà di movimento che lascia spazio all'umorismo di fondo. La calma è mantenuta da due forze contrarie che lottano. L'equilibrio è visto in movimento. Il punto fisso si muove intorno a se stesso senza perdersi. L'economia delle azioni fisiche si rinnova nel corpo di ciascuno".
(Lecoq 1997, 165)

For a Didactics of Space in Movement

by Marina Spreafico

Preamble

Partly out of personal inclination and partly as a result of the experiences that have come my way, I have found myself studying, considering and trying out different uses and conceptions of space in relation to the theater and its function.

The Audience Enters the Theater

When the audience crosses the threshold that separates it from an auditorium or any other place in which a performance is being staged, something starts to move in its sensibility. A certain tension, a certain agitation appears; the place beyond the threshold is perceived in a different way from the usual one, there is a feeling that the space is *charged*. This perception is not always conscious and is usually diverted into minor worries: "where is my seat," "I must turn off the cellphone..." But sometimes people take in the whole of the space with their gaze and take the time to savor new impressions. For those who, like me, greet the audience on its arrival in the auditorium, this is a wonderful moment. Here is where the first communication takes place, where we first come together in view of something that will unite us, which is the very essence of the theater. We, the people who are proposing the theatrical event, have prepared this place for you, working with great passion, and you are going to be impressed. Discovering and marveling, being aware that the place is already modifying our sensibility and our behavior: this is always a good start.

Over the Threshold

Before the eyes of the audience that crosses the threshold of the theater different scenarios can unfold. If they are entering familiar surroundings, for example a traditional theater where the performance will take place on the stage beyond the curtain, it seems almost natural for them to take the place which they have just entered for granted. So the space of the theater is perceived as neutral and motionless. Their tension is focused on the curtain, beyond which many surprises are waiting. On the other hand the audience may be going for the first time into a place they do not know. In this case they will experience a greater sense of wonder and discovery. It will be easier for them to enter a state of expectation, "listening" to the place

and using their senses to move with greater awareness, but their attitude will not in the end be very different from the previous case. And then it is possible to enter a place that one knows, but that never has the same appearance, changing every time. This is the case with the Teatro Arsenale, where I have been working for a long time. And I've been working there for a long time precisely because it is an ideal place for a continually inventive approach to space and its movement. When the audience enters a place like this, things change. They remember it being one way and instead it is completely different! Memory and present do not match, the place is alive, mutating, animated, pulsating. Anyone who works with architecture, set design, the theater and production knows the extent to which the space which we enter influences us, interacting with the complexity of our being, with our physical movement, with our psyche, with our imagination.

Space Is and Is not a Given?

So space may or may not be experienced as a given and in reality moves with us. When we carry out one of the primary actions of the human being and for example move from one point to another, the space moves with us and varies with our movement. How? It depends on our gaze, our focus, on distances, vanishing points, on the relationship between people, spaces and things. We are an organic whole with the space, our movement moves the space and the space moves us. In a word, we interact.

In Search of the Fixed Point and Its Movement

There are productions based on the fact that the audience moves through the spaces. In this case the space of the performance represents the fixed point and every single member of the audience, moving, undergoes a personal experience that turns him or her into an actor. We can say something similar about exhibition spaces in general, where the object of attention presents itself as a fixed point in a space through which a person moves. The only change is in the perception of the space, which becomes both a route and a container, in relation to the fixed point on which he has to concentrate his attention, for example a picture. In a theater on the other hand the fixed point tends to coincide with the viewer, while the space in movement is that of the scene. There can also be a combination of the two and in this case viewer and scene are both in movement. All these possibilities require a certain skill in their handling, an art understood in its original sense of a conscious technique that conveys meaning.

Different Points of View on Theatrical Space

Even in the case where the fixed point is the member of the audience, there are different possibilities of interaction with the space of the performance. In a traditional opera house the Royal Box was the privileged viewpoint and the whole scene was conceived in relation to that point. A similar situation to that of the painted scene: many set designers were first of all painters and many painters tried their hand at set design. So for a long time the backdrop, more or less in relief and on one or more levels, was the dominant element of the stage. Today, a similar effect is achieved with modern electronic means. The opposite of what happens in the space of the circus, created for horses, which provides for numerous convergent points of view and suggests a spectacle in completely different ways. Every circular space, in which the members of the audience all have different points of view, will have the same requirements. In this case the performance can be compared spatially to a moving sculpture, visible from all round, that has to function from whatever point it is observed.

Reflecting on the Word Theater and on Theatrical Space

The word theater can be used to speak of space, of performance, or of other things. It has a wide range of meanings and when we use the word theater to speak of space we can assign it different senses. Here are some examples of the use of the words theater and theatrical space.

The allusion can be to the space of the building in which the performance takes place. A meaning that takes on its fullest sense when we say "I'm going to the theater." What we mean is we are going to a place, the theater, where something will happen: theater again;

We may be alluding solely to the performance. This sense is the one used in the statement "I'm in theater," made by someone working in the sector. If an architect were to say something like "I'm doing a theater" on the other hand, we would understand that he is designing a building;

As a consequence of the two previous points the space of the theater is divided into two parts, although they are not necessarily physically separate: the space of waiting, of the audience, of the people present, of the architect, and the space of the performance, of the people working in it, of pretense, of the story. A *profane* space and a *charged* space where what happens is not part of the everyday order coexist under the same name. Over the course of time the difference between the two spaces has been rejected on many occasions, in an attempt to find a

different relationship, a presumed democratization, where the roles of actor and spectator are exchanged or mixed up. But apart from the recurrent temptation to move in this direction (nothing repeats itself like the avant-garde), things are not generally like this. We all like to imagine stories. There are those who do their imagining by telling them and those do it by listening. The important thing is to imagine;

The space of the stage has assumed, in different periods and in different cultures, different forms. From the stations of medieval miracle plays to the Greek *skene*, the Elizabethan theater, the temporary stages ("boards") of the commedia dell'arte, the Italian-style theater, the flower path of Kabuki and so on, the form of theaters changes as a consequence of the different forms of relationship with the audience and with society and in relation to the different needs of the performance;

Then there is another theatrical space, the space of the actual story, the space of the action, the space of the imagination. We can be in a wood, in a castle, by the sea or on a battlefield. We can move swiftly from one to the other. We can create these scenes in a realistic way, in an allusive manner, conventionally (a plant used to signify the outdoors in Elizabethan theater) or in many other ways;

But we can also get people to imagine the space solely through movement, the action of the actors and the objects. This is an invisible space that becomes visible as a consequence of movement. This is the most magical space. It is made and unmade under our eyes, it lives because is our imagination is alive. It is the job of the people doing this kind of theater to employ their skill to get the audience to use its imagination;

Finally there is an intermediate space, frequently encountered nowadays, that we could call a *staging space*. In this case the spaces of the two places from which we started out, that of the audience and that of the stage, are modified to create a *sensitive space* situation that expresses a new *neutrality* and a new *scenic space* writing. This is a situation in which the genres of set design and production influence one another.

To sum up, the theater is made up of a series of spaces that are located one inside the other, like a set of Russian dolls or, to use a more organic metaphor, like an onion: the space of the interpersonal relations between actors and of the relations between them and the stage, the props, etc.; two people or materials can be far apart, close or entwined with each other and their movement with respect to one another will give rise to different passions, impressions and relations; the space or the spaces of the action, be it a battlefield or a prison; the space of the scene, i.e. the portion of the place in which the performance unfolds, a stage, an auditorium, a meadow,

amongst people; the space that contains stage and audience, a theater, a church, a garden; and not least the general space that contains these spaces, such and such a city, such and such a region. The phenomenon is complex and all these spaces interact with one another in an intricate and interconnected way. It should also be considered that time changes too and interacts with space. There is the concrete time of the actual length of the theatrical event, measurable on the clock, an hour for example; there is the time of the stage pretense, a year, a day, a hundred years; and there is the perceived time, "I didn't realize that time had passed," or on the contrary, "five minutes felt like an eternity." These spaces and times interact with one another, contributing to the artistic phenomenon of which we are speaking, theater.

A Sensitive Space

In the theater, the relationship between audience and actor is modified in relation to the way in which they use the space they share. If for example my gaze and my attention are drawn upward, something in me will be elevated, while if the space of the action places me in an oblique relationship with it, my feelings will be affected in a different way; I will sense the drama of the situation more strongly and the vanishing points will stir my imagination. The planes, lines and flights generated by the architecture, the sets and the objects, by the moving bodies and by the interaction between the various elements foster sensitive and different relations between actors and spectators. Here I do not have in mind a set design or staging of the descriptive and naturalistic type, nor an illustrated piece of scenery. Rather I am thinking of a scenic space whose sense should be sought in what I'd call the living body of the drama itself. The basis of all this is the movement of the human being and the movement imparted to the human being by his efforts to simulate nature and the world that surrounds him. Humans know and understand (i.e. comprehend) because they are mimetic beings and through measured and conscious movement are able to reproduce emotions. In these cases we can speak of *emotive movements*. Passions and moods are common to all human beings, something I am constantly reminded of every day when teaching theater. In all these years I have never noticed significant differences between people of different ages, cultures or origins. Orson Welles was well aware of the phenomenon and the shots in his film adaptation of *Othello* always take account of the "angle of jealousy" and the slightly different one of "envy." This is why the movie is able to grasp and convey so well the dominant passions of the characters above and beyond the words and situations.

The Body of the Space

Here I will try to describe briefly and with incisive and rapid definitions the body of the space of some of my productions, as I discovered and then imagined it:

At the Teatro Arsenale

- *Tre donne di Sylvia Plath* (Three Women): a white right angle, hospital and maternity ward, for the stage and a complementary, dark right angle for the audience.
- *Salomè di Oscar Wilde* (Salome): the Teatro Arsenale just as it appears.
- *Trio di Kado Kostzer*: a house in the house.
- *La sirenetta di Marguerite Yourcenar* (The Little Mermaid): from the bottom of the sea to the sky, a journey of initiation.
- *Conversazione sotto la pioggia di Murasaki Shikibu* (from The Tale of Genji): Japan and its visual filters, a staircase to nothing.
- *Elisabetta e Limone di Rodolfo Wilcock*: two stories and an avenue outside. Footsteps on the gravel.
- *L'ultima ad andare e altre storie di Harold Pinter* (Last to Go and Other Stories): a whole city by night and by day.
- *Che inenarrabile casino di Lonesco* (Ce formidable bordel): a sort of civic circus.
- *Pericle principe di Tiro di Shakespeare* (Pericles, Prince of Tyre): a labyrinthine journey by sea and by land.
- *Io ti odio di Lynda La Plante*: transparent interior.
- *Blue Heart di Caryl Churchill*: a flying carpet that changes shape.
- *Il gioco dell'epidemia di Lonesco* (Jeux de Massacre): moving through streets and corridors.
- *La lunga notte della Tentazione di Aldo de Benedetti*: a single space for two plays and a mysterious ante-space.
- *La tragica storia del dottor Semmelweis di L.F. Céline* (La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis): an insurmountable wall and the flight of lightness.
- *La cantatrice calva di Lonesco* (La Cantatrice chauve): a low English sky in winter.
- *Beckett Beckett Beckett di Samuel Beckett*: a long white road unrolls in blank space.
- *Il banchiere anarchico di Fernando Pessoa* (The Anarchist Banker): a long table, a living flag, visions and anarchy.
- *Il paradosso del poliziotto di Gianrico Carofiglio*: at the bar: real space or imagined space?
- *La bancarotta di Carlo Goldoni*: the city and its cross-section under a terrible thunderstorm.
- *Scenografia delle scenografie ("Set of Sets")*: an interactive exhibition,

- the models are alive.
- *Genius loci*: the Arsenale and its unknown corners, in the past, in the present, in the future. A journey in place and time.
 - *Un'ora con Dante* ("An Hour with Dante"): *three spaces in one space*: the Arsenale transformed into a path to the celestial spheres.

In the Space Patio of the School of Architecture and Society

- *Il denaro, sketch sul theme*: 15 staged-theatrical stations.
- *La caduta dell'impero di..... da Eschilo, Erodoto, Adonis*: a war and a ship.

I have also been able to stage site-specific performances in churches, museums, courtyards, porticos, factories, gardens, entire towns and traditional theaters. Everywhere the space looked to me like a living organism, waiting to be set in motion in order to reveal, to show aspects of itself that were not apparent at first sight. Space too has its hidden sides. If we listen it speaks to us and holds a dialogue with the work it hosts.

For a Didactics of Space in Movement

Everything that I have said stems from personal experience and from study and analysis of the research carried out by my teacher Jacques Lecoq. Then the fortune of having been able to work with architects as well as set designers has broadened the horizons of my action and my understanding. How can all this be taught? I am convinced, by my long experience of teaching theater, that the in-depth study of what is permanent is fundamental if the objective is creation. By permanent I do not mean something immutable, but what belongs to the background of nature and art and is continually renewed in the body of each one of us. Observation develops the imagination and in the end *inventing* returns to its original meaning of *discovering*, i.e. removing the cover. Looking without seeing and hearing without listening are of no use. Letting ourselves be impressed and studying how what impresses us can be turned into a common language is the road I propose following. *How does it move?* Is in the end the fundamental question, which leads to an endless answer. The investigation has no end because movement, that is life, has no end.

Jacques Lecoq

To conclude it is my duty and my pleasure to cite my teacher Jacques Lecoq (1921-99):

"Any living space has 'dramatic possibilities' and influences the behaviour of the people who enter it or the characters who perform in it. A change of place modifies all our attitudes and behaviour, down to the pace at which we walk. We walk around differently on a visit to a Gothic church from the way we walk around a Romanesque church."
(Lecoq 2009, 165)

"Taking *Hamlet* as a theme would obviously not involve learning how to construct the set for the first act, but rather showing the future scenographer how spaces must be constructed which await the drama to be played out. When he *inscribes in space* the scenography of *Hamlet*, the space itself will hold the density of the drama. He will have understood that performances are not given in front of a set but in a dynamic construction where the actors can play with the space."
(Lecoq 2009, 166)

"Every dramatic theme needs a space specially adapted for its performance. The miming body explores the themes of a drama in an empty space, so as to understand their underlying movements. Starting from there, one can begin to construct the optimum space in which they can be played out."
(Lecoq 2009, 167)

"The teaching is based on certain points of reference : balance, the state of calm, the fixed point, the economy of physical actions. These terms must not be seen as absolutes, but must be allowed a certain flexibility, leaving room for a sense of humour. Calm is maintained by two conflicting forces in opposition. Balance can be seen in motion. The fixed point is able to move around itself without being lost. The economy of physical actions is a discovery made afresh in the body of each student."
(Lecoq 2009, 167)

Bibliografia

- Lecoq, Jacques. 1997. *Le corps poétique*. Parigi: Acte Sud. (traduzione italiana di Marina Spreafico)

Bibliography

- Lecoq, J. 2009. *The Moving Body (le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre*. London: Methuen Drama, 2009. Original ed. *Le corps poétique*. Paris: Acte Sud, 1997

NELLA GIUNGLA DELLE CITTÁ

di
BERTOLT BRECHT

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
12/24 NOVEMBRE, ORE 21.15

NELLA GIUNGLA DELLE CITTÀ

di
BERTOLT BRECHT

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Pierluigi Salvadeo . Davide Fabio Colaci

ASSISTENTE ALL'ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN ASSISTANT
Valentina Menon

LUCI / LIGHTS
Christian Laface

SONORIZZAZIONE / MUSIC
Walter Prati

PERSONAGGI E INTERPRETI / CHARACTERS AND PERFORMERS

Shlink: Mario Ficarazzo
George Garga: Giovanni Di Piano
John Garga: Marino Campanaro
Mae Garga: Claudia Lawrence
Marie Garga: Lorena Nocera
Jane Larry: Vanessa Korn
Il Babuino: Mattia Maffezzoli
Il Verme: Pauì Galli
Pat Manky: Fabrizio Rocchi

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

Tutte le azioni sceniche si confrontano con un unico grande sfondo articolato secondo piani verticali di varie dimensioni. Pareti che evocano uno *skyline* metropolitano, ma che al tempo stesso ricordano la complessa drammaturgia degli *Screens* di Gordon Craig, attore, scenografo, regista, critico teatrale inglese, che teorizzava nei primi del Novecento il suo principio scenico adattabile ad ogni possibile circostanza. Nella scena, abbiamo anche introdotto gli oggetti. Di ogni tipo: i supporti per i libri della biblioteca ambulante, le sedute basse per il bar cinese, il tavolino cinese, il bar portatile, il tavolo della casa di Garga, le sedie, i piccoli cubi pensati come oggetti jolly, un piano rotondo di specchio che rappresenta il lago Michigan di fronte a Chicago, la tenda sul lago Michigan. Il tutto costruito con lo stesso materiale: un legno chiaro senza vene lasciato al naturale. Quasi a voler affermare che era la purezza della forma in tutte le sue possibilità narrative ad interessarci. Poi, non abbiamo dimenticato Brecht che chiedeva sempre una scena essenziale adatta a lavorare di fantasia e dove soltanto poche indicazioni simboliche con scritte e proiezioni accompagnassero la narrazione.

Sinossi del testo

Siamo a Chicago all'inizio del secolo, una città cosmopolita. Due uomini si affrontano senza apparente motivo, se non il naturale piacere della lotta. Sono un immigrato orientale e un inurbato dalle praterie americane. Il primo è un commerciante. Senza famiglia, si è dedicato per tutta la vita agli affari. E' in cerca di un degno avversario. Il secondo è un intellettuale idealista, povero e disinteressato al denaro, legato alla sua famiglia. Ama Rimbaud e sogna le isole felici. La lotta che intraprendono, senza esclusione di colpi, senza nemmeno uno scopo se non la vittoria dell'uno sull'altro, cambierà profondamente entrambi: l'orientale morirà sconfitto dai sentimenti e l'intellettuale, novello Simon del Deserto, scenderà dalla sua colonna di *stilita* per gettarsi nelle corrotte braccia della metropoli, mentre la sua famiglia sembra andare a rotoli. Tra i due litiganti il terzo gode: un giovane personaggio, che poco aveva contato nello sviluppo della storia, senza colpo ferire e approfittando della situazione, si appropria delle ricchezze dell'orientale e della sorella poeta.

Note di regia

Scritta nel 1921, *Nella giungla delle città* è la seconda opera di Bertolt Brecht. Nelle opere prime si trovano sempre in nuce, un po' maldestramente enunciati e condotti, i temi principali di tutta l'opera seguente. Sono germogli, fiori che stanno sbocciando, pieni di forza, vitalità, linfa, energia. Inconsapevoli di ciò che diventeranno, prorompono irruenti, festanti e giovani nel campo della poesia. Come diceva Oscar Wilde "la vita imita l'arte". I personaggi di quest'opera sono immigrati, chi dall'Asia, chi dalla campagna. Perdono ed acquistano nuove identità nella selvaggia lotta per la sopravvivenza. Assistiamo a conflitti tra culture e tra generazioni, a radicalizzazioni del pensiero quali siamo abituati a vedere tutti i giorni: l'ideologia, il denaro, opportunismi di ogni tipo. Sognano l'evasione, le isole felici, forse l'amore. Si drogano e si stordiscono con l'alcool. Nel 1921 lo sguardo di Brecht è straordinariamente lucido, per essere una persona così giovane, o forse lo è proprio per questo. Può apparire cinico a chi si nutre di illusioni, laico a chi spera nella salvezza consolatoria. In realtà è chiaro e poetico. *Nella giungla delle città* assomiglia a un riflettore che mette in luce stralci di realtà nel buio che ci circonda.

All theatrical scenes have to contend with a single great backdrop divided up into vertical planes of various dimensions. Walls that evoke a metropolitan *skyline*, but at the same time recall the complex dramaturgy of the movable *Screens* developed by Gordon Craig, an English actor, set designer, director and drama critic who at the beginning of the 20th century devised a system of stage sets that could be adapted to every possible circumstance. We have also introduced objects into the scene. Objects of every kind: stands for the books of the mobile library, low seats for the Chinese Hotel, the Chinese table, the portable bar, the table of Garga's house, chairs, little cubes conceived as all-purpose props, a round mirror that represents Lake Michigan in front of Chicago, the awning on Lake Michigan. All constructed out of the same material: a pale wood without grain left untreated. Almost as if to assert that it was the purity of form in all its narrative possibilities that interested us. And then we did not forget Brecht, who always asked for essential scenery that would let the imagination run free and in which just a few symbolic indications with writings and projections would accompany the narration.

Synopsis of the script

We are in Chicago at the beginning of the 20th century, a cosmopolitan city. Two men confront one another without any apparent motive, except the natural pleasure of combat. They are an immigrant from the East and a native of the American prairies who has moved to the city. The former is a merchant. Lacking a family, he has devoted his whole life to business. He is looking for a worthy adversary. The latter is an idealistic intellectual, poor and uninterested in money, with closely ties to his family. He loves Rimbaud and dreams of the happy isles. The struggle in which they become locked, with no holds barred, without even a purpose apart from the victory of one over the other, will change both profoundly: the Malay will die, defeated by his sentiments, and the intellectual, a second Simon of the Desert, will descend from his *stylite's* pillar to throw himself into the corrupt arms of the city, while his family seems to go to the dogs. Between the two adversaries there is a third who benefits: without striking a blow and taking advantage of the situation, a young character who had counted little in the unfolding of the story takes possession of the wealth of the Malay and his poet sister.

Director's notes

Written in 1921, *In the Jungle of Cities* was Bertolt Brecht's second play. In his early works we find in embryo, somewhat clumsily expressed and handled, the principal themes of all his later writings. They are shoots, buds that are opening, filled with strength, vitality, sap, energy. Unaware of what they are to become, they burst impetuously, joyfully and youthfully into the field of poetry. As Oscar Wilde put it, "life imitates art". The characters in this play are immigrants, from Asia or from the countryside. They lose their identity and acquire new ones in the fierce struggle for survival. We witness conflicts between cultures and between generations, a radicalization of thought of the kind we are accustomed to seeing every day: ideology, money, opportunism of every sort. They dream of escape, of the happy isles, perhaps of love. They take drugs and drink themselves into a stupor. In 1921 Brecht's gaze was an extraordinarily lucid one for such a young person, or perhaps for precisely this reason. He may appear cynical to those who live on illusions, secular to those who cling to the consolation of salvation. In reality he is clear and poetic. *In the Jungle of Cities* is like a spotlight turned on fragments of real life in the darkness that surrounds us.

Viste generali della
scena. Pareti che
evocano uno skyline
metropolitano

General views
of the stage.
Walls that evoke
a metropolitan
skyline





Il tavolo
The table



Il bar portatile
The portable bar



Il tavolino cinese
The chinese table



Il cerchio di
specchio che
rappresenta
il lago Michigan,
appoggiato
alla parete

The circular mirror
that represents lake
Michigan, propped
against the wall



Le lanterne del
bar cinese

The lanterns of the
Chinese Hotel



Una scena del
bar cinese

A scene in the
Chinese Hotel



La tenda sul
lago Michigan

The awning on
Lake Michigan



L'illuminazione dei
piani verticali evoca
il paesaggio del
lago Michigan

The lighting
of the vertical
planes evokes the
landscape of
Lake Michigan



Scritte e proiezioni
alla maniera di
Bertolt Brecht

Writings and
projections in
the manner of
Bertolt Brecht





LA BANCAROTTA

di
CARLO GOLDONI

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
29 MAGGIO / 10 GIUGNO 2012, ORE 21.15

LA BANCAROTTA

di
CARLO GOLDONI

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Corso di Scenografia della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci, Paola Ostellino

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

AMBIENTAZIONE SONORA / SOUND ENVIRONMENT
Walter Prati

PERSONAGGI E INTERPRETI / CHARACTERS AND PERFORMERS

Pantalone, mercante: Mario Ficarazzo
Aurelia, sua seconda moglie: Claudia Lawrence
Leandro, suo figlio di primo letto: Mattia Maffezzoli
Truffaldino, suo garzone: Fabrizio Rocchi
Il dottor Lombardi: Marino Campanaro
Vittoria, sua figlia e Graziosa, straniera: Vanessa Korn
Silvio, conte: Giovanni Di Piano
Brighella, suo servitore e Marcone, furfante: Pauì Galli
Clarice, avventuriera: Lorena Nocera
e con Smeraldina, serva in casa Lombardi e Servitori

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

Lo spettacolo è andato in scena a distanza di pochi giorni in due differenti luoghi: il Teatro Arsenale di Milano e lo Spazio Patio della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. I due luoghi, il primo, chiuso e circoscritto, più simile ad un'aula pubblica, il secondo, aperto e poroso, più assimilabile ad una piazza coperta, sono in realtà entrambi spazi che si aprono verso la città e nei quali è possibile sperimentare spazialità non convenzionali. In questi spazi si invertono le relazioni tipiche tra l'ambito della visione e quello della rappresentazione e in entrambi l'architettura del contenitore impone senza mediazioni i suoi caratteri: il ricordo della vecchia chiesa in un caso, la brutalità del ferro nell'architettura poetica di Vittoriano Viganò nell'altro caso. La scelta delle scenografie è stata dunque quella di alludere agli spazi nei quali la commedia di Carlo Goldoni si svolge, attraverso la costruzione di elementi lineari e sintetici. Volumi virtuali e appena evidenziati, piuttosto che piani dalle geometrie essenziali, cambiano il loro significato e la loro relazione con lo spazio del contenitore a seconda della posizione o del punto di vista dell'osservatore. Il pubblico è immerso nello spazio della rappresentazione come uno dei protagonisti della scena.

Sinossi del testo

Pantalone, mercante di stoffe fallito, grazie ai buoni uffici del Dottore, suo amico, riesce a diventare procuratore dei beni di moglie e figlio, cui ha dovuto intestare l'attività. Ne approfitta per corteggiare una donna di facili costumi che, assieme al conte Silvio suo complice, gli estorce gli ultimi denari mandandolo in rovina per la seconda volta. Le varie persone di cui Pantalone è circondato approfittano intanto in vario modo del suo nuovo stato di fortuna. Solo i giovani, pieni di belle speranze, si incamminano sulla retta via.

Note di regia

Terza opera di Carlo Goldoni, *La bancarotta o sia Il mercante fallito* (1740), è una delle commedie che più marcatamente segna il passaggio dal vecchio teatro della Commedia dell'Arte al nuovo teatro che comincia a farsi strada proprio attraverso la riforma goldoniana. Ai vecchi canovacci, lasciati alla libera ma codificata concertazione degli attori, si viene man mano sostituendo un testo completamente scritto, e alle maschere tradizionali, ormai sclerotizzate in una recitazione stereotipata, un maggiore studio e approfondimento dei caratteri. Ne *La bancarotta* infatti alcune parti vengono inizialmente scritte e altre lasciate a soggetto, ma poi anche queste ultime saranno scritte completamente. *La bancarotta* rispecchia quindi un momento di crisi del teatro in cui si profilano i cambiamenti che portano dal vecchio al nuovo. Nella commedia, ispirata all'esperienza di Goldoni avvocato, Pantalone, il mercante protagonista, per superficialità, leggerezza, poca cura nel fare i conti e soprattutto per un'irrefrenabile passione per le donne, manda in rovina impresa, famiglia e se stesso. Liberato dagli schemi formali che lo affliggono, Goldoni appare qui per quello che è: il classico, dunque contemporaneo, grande autore, che trae le sue storie dai grandi libri del Mondo e del Teatro.

The performance was put on in two different places just a few days apart: at the Teatro Arsenale in Milan and in the Spazio Patio of the School of Architecture and Society of Milan Polytechnic. The two venues, the first enclosed and circumscribed, more like a public hall, the second open and porous, resembling a covered square, are in reality both spaces opening onto the city in which it is possible to experiment with unconventional spatialities. In these spaces the typical relations between the sphere of vision and that of performance are inverted and in both the architecture of the container imposes its characteristics without mediation: the memory of the former church in one case, the brutality of iron in the poetic architecture of Vittoriano Viganò in the other. So the decision was taken to have the scenery allude to the spaces in which Carlo Goldoni's comedy is set, through the construction of linear and succinct elements. Virtual and barely emphasized volumes, rather than planes of essential geometry, change their meaning and their relationship with the space of the container depending on the position or the viewpoint of the observer. The audience is immersed in the space of the performance as if it were one of the actors on the stage.

Synopsis of the text

Pantalone, a bankrupt cloth merchant, through the good offices of his friend the Doctor, succeeds in becoming proxy of the property of his wife and son, in whose names he has had to register his business. He takes advantage of this to court a woman of easy virtue who, together with her accomplice Conte Silvio, extorts the rest of his money from him, ruining him a second time. In the meantime the various people with whom Pantalone is surrounded profit in various ways from the new state of his fortunes. Only the young, filled with hopes for the future, walk the straight and narrow.

Director's notes

Carlo Goldoni's third play, *La bancarotta o sia Il mercante fallito* (1740), is one of the comedies that most clearly mark the passage from the old theater of the commedia dell'arte to the new theater that began to establish itself as a result of Goldoni's reform. The old plays with improvised dialogue, left to the free but codified orchestration of the actors, were gradually replaced by ones with completely written scripts, and the stock characters, by now fossilized into stereotyped performances, by ones studied in much greater depth. In fact in *La bancarotta* some parts were initially written and others improvised, but later these would be written completely too. So *La bancarotta* reflects a moment of crisis in the theater in which the changes that were to lead from the old to the new came into sight. In the comedy, inspired by Goldoni's experience as a lawyer, the merchant Pantalone, through his superficiality, imprudence, carelessness with the accounts and above all an uncontrollable passion for women, ruins his business, his family and himself. Freed from the formal schemes that constrained him, Goldoni appears here for what he is: the classic, and so contemporary, great playwright who derives his stories from the great books of the World and the Theater.



Il montaggio
della scenografia

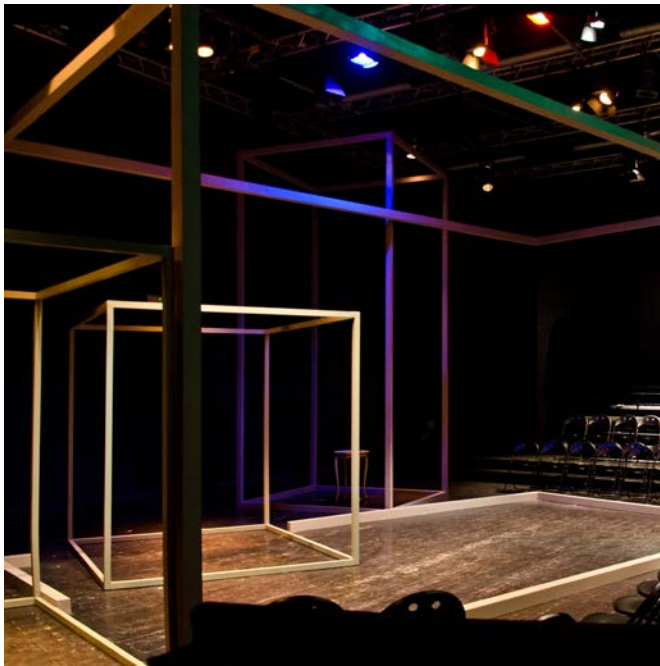
The mounting
of the sets



I volumi schematici
e allusivi delle
scene

The schematic and
allusive volumes
of the scenery







Il pubblico è
immerso nella
scena

The audience is
immersed in the
scene



Spazi interni ed
esterni insieme

Spaces that are at
once internal
and external



Scene veloci
cattate al volo

Quick scenes
caught on the fly





Spazi di passaggio
dove si consumano
la vicenda e
brevi scene

Spaces of passage
where the story
unfolds and
short scenes



OPERA TEATRALE / PLAY

SPAZIO PATIO DELLA SCUOLA DI ARCHITETTURA E SOCIETÁ
POLITECNICO DI MILANO

21 GIUGNO 2012, ORE 20.00

LA BANCAROTTA

di
CARLO GOLDONI

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Corso di Scenografia della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci, Paola Ostellino

SCENOGRAFIA / SET DESIGN
Leire Lopez Corres . Mikel Echenausia Sagasta . Marta Petrov

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

AMBIENTAZIONE SONORA / SOUND ENVIRONMENT
Walter Prati

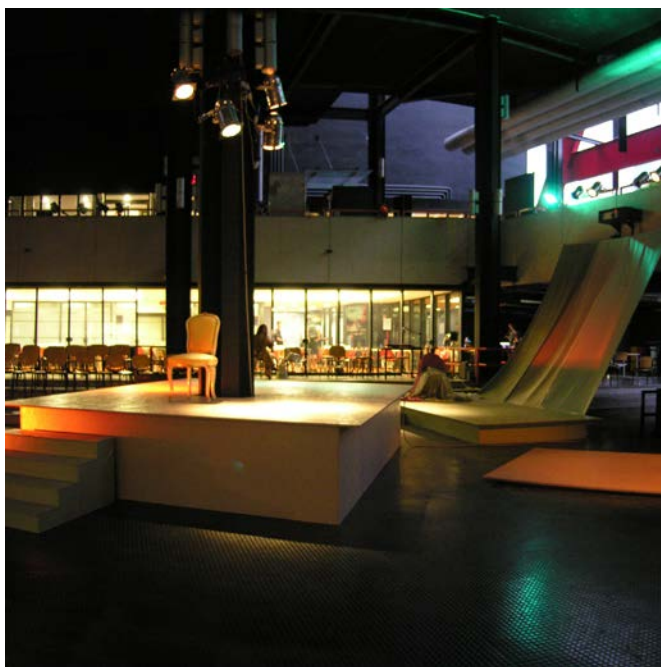
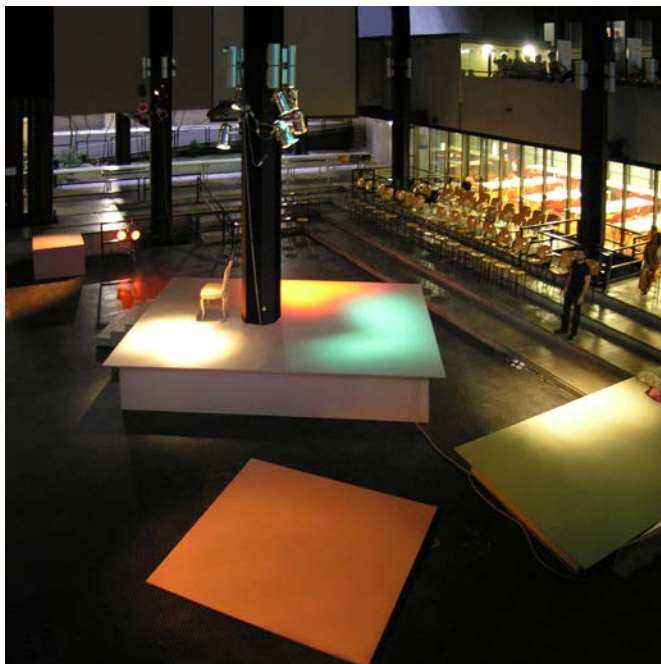
PERSONAGGI E INTERPRETI / CHARACTERS AND PERFORMERS

Pantalone, mercante: Mario Ficarazzo
Aurelia, sua seconda moglie: Claudia Lawrence
Leandro, suo figlio di primo letto: Mattia Maffezzoli
Truffaldino, suo garzone: Fabrizio Rocchi
Il dottor Lombardi: Marino Campanaro
Clarice, avventuriera: Vanessa Korn
Silvio, conte: Giovanni Di Piano
Brighella, suo servitore e Marcone, furfante: Pauì Galli
Graziosa, straniera: Chiara Giordano
Chitarra: Vincenzo Paladino

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Teatro Arsenale
Arsenale Lab

Le scene occupano lo Spazio Patio stabilendo relazioni con l'architettura dell'edificio

The sets occupy the Spazio Patio, establishing relations with the architecture of the building





Il pubblico ha preso posto liberamente nello spazio

The audience has taken its place freely in the space



Alcuni istanti dello spettacolo

A few moments from the performance

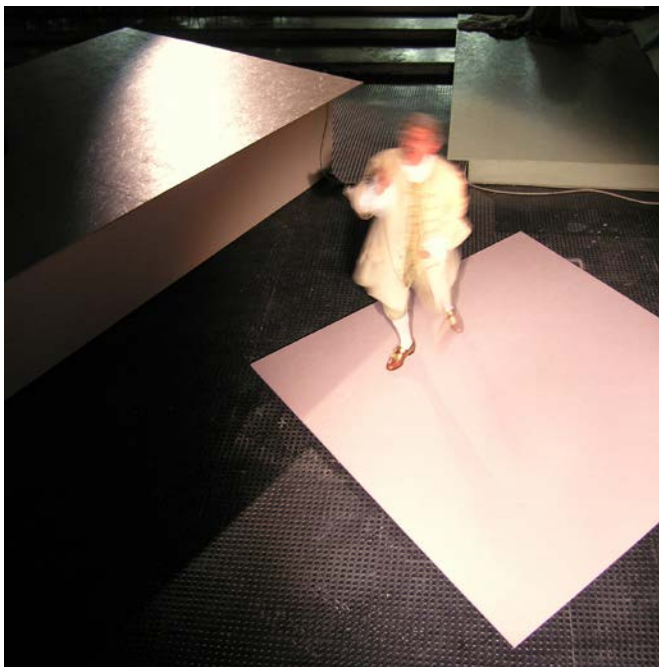


Scene dello
spettacolo

Scenes from the
performance



Gli attori sulla scala
The actors on the staircase





UN'ORA CON DANTE: IN PARADISO

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
01 / 13 NOVEMBRE 2011, ORE 21.15

UN'ORA CON DANTE: IN PARADISO

a cura di
MARINA SPREAFICO

con la partecipazione di
MARIA SORESINA

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Pierluigi Salvadeo

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

Un'ora con Dante è un viaggio nell'al di là. Marina Spreafico accompagna in questo caso il pubblico presente in teatro in un cammino che non è solo metaforico, ma anche reale. Così, per l'occasione, il teatro Arsenale si trasforma in uno spazio senza tempo all'interno del quale è bello perdersi. Unico riferimento è il racconto dei canti del Paradiso dantesco che produce un cammino reale e virtuale insieme tra i pianeti e le non meglio identificate costellazioni rappresentate dalla scena. I canti e il camminare si trasformano insieme in una forma simbolica che prende forma nei luoghi: il percorso come azione estetica, come atto di costruzione dello spazio. Un grande telo di tessuto nero che taglia trasversalmente tutto lo spazio è l'unico riferimento certo attorno al quale si disvelano gli spazi onirici che accompagnano il pubblico dall'inizio alla fine dello spettacolo in un cammino circolare che va dal principio al termine del racconto. Poi, come in un risveglio improvviso, tutto svanisce, la storia è finita e siamo tutti fuori dal teatro.

Note di regia

"Per un'ora, ogni sera, rivivevo e poi recitavo un canto del Paradiso."

La mia idea, forse diversa da molte altre, è stata quella di affrontare la *Divina Commedia* dal punto di vista che mi appartiene, il teatro, autorizzata in ciò, proprio dal titolo del poema voluto da Dante, che ne è anche il protagonista. Dante è infatti attore della sua *Commedia*, e proprio a partire da questa semplice, ma importante considerazione, potrei definire il mio campo d'azione. Mi propongo di ridare alle parole il loro corpo e la loro azione, perché possano parlare da sole senza un filtro interpretativo. E così, mi tolgo per quanto possibile di mezzo, per vedere, sentire e rivivere ciò che il poeta immagina e per aderire con autenticità alla lingua madre attraverso colui che ne è stato definito il padre".

Un'ora con Dante ("An Hour with Dante") was a journey into the beyond. In this case Marina Spreafico accompanied the audience present in the theater on an expedition that was not just metaphorical, but real as well. For the occasion the Teatro Arsenale was transformed into a timeless space in which it was a pleasure to get lost. The only reference was the story told in the cantos of Dante's *Paradiso*, which resulted in an at once real and virtual stroll together amongst the planets and unidentified constellations represented by the scenery. The cantos and the walking were turned into a symbolic form that took shape in the places: the path as aesthetic action, as act of construction of the space. A great drape of black fabric that cut right across the space was the only certain reference. Around it were revealed the dreamlike spaces that accompanied the audience from the beginning to the end of the performance on a circular course that led from the start to the conclusion of the story. And then, as if in a sudden awakening, everything vanished, the show was over and we were all outside the theater.

Director's notes

"For an hour, every evening, I relived and then recited a canto of the *Paradiso*. My idea, perhaps different from many others, had been to tackle the *Divine Comedy* from my own viewpoint, that of the theater, something I felt authorized to do by the title given to the poem by Dante, who is also its protagonist. Dante is in fact the leading actor in his *commedia*, his play, and it was on the basis of this simple but important consideration that I was able to define my field of action. I set out to give the words back their body and their action, so that they could speak for themselves, without a filter of interpretation. And so I got myself as much out of the way as possible, in order to see, hear and relive what the poet imagined and to remain true to the mother tongue through the words of the man who has been called its father."

Il Paradiso
dantesco espresso
in un'immagine
sintetica di pianeti e
costellazioni

Dante's Paradiso
portrayed in a
synthetic image
of planets and
constellations





Il telo attraversa trasversalmente lo spazio del teatro definendo il percorso circolare del pubblico

The drape cuts across the space of the theater, defining the circular route taken by the audience



Durante il racconto i pianeti si spostano

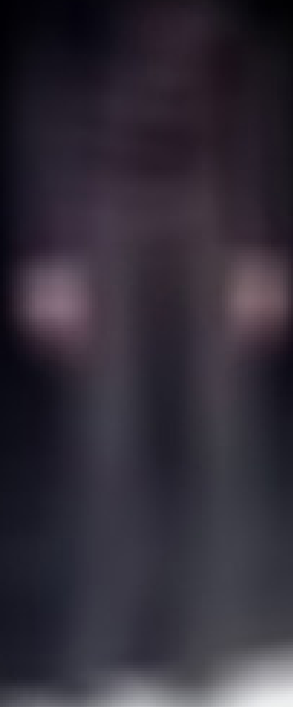
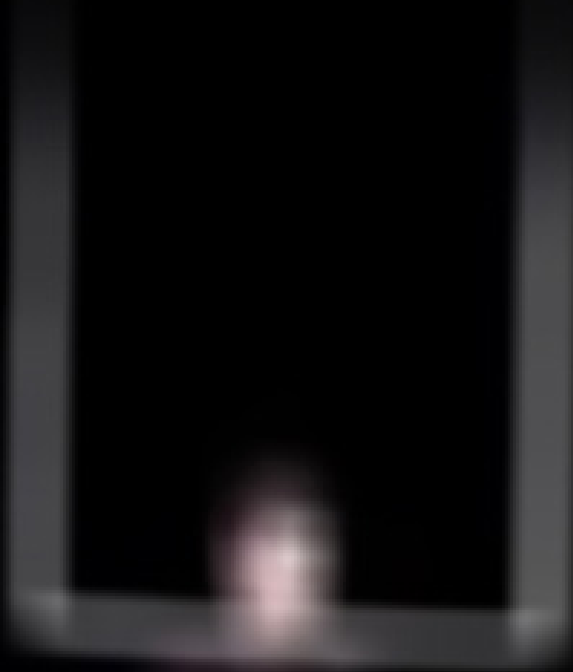
During the performance the planets move



Istanti durante
la recita dei canti

Moments during
the recital of the
cantos





SCENOGRAFIA DELLE SCENOGRAFIE

MOSTRA-SPETTACOLO / PERFORMANCE-EXHIBITION

TEATRO ARSENALE, MILANO

15 GIUGNO 2011, ORE 21.00

SCENOGRAFIA DELLE SCENOGRAFIE

REGIA / DIRECTION

Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN

Corso di Scenografia - Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci

LUCI / LIGHTS

Piera Rossi

ATTORI / ACTORS

Luca Ciardone . Irene Curto . Alessandro D'Onghia . Lorenzo Gentilini . Marco
Leone . Danilo Mercatante . Alessandro Pellecchi . Pierre Villa . Marco Virgilio

ENTE PROMOTORE / PROMOTER

Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società
Teatro Arsenale
Scuola di Teatro Arsenale
Arsenale Lab

Scenografia delle Scenografie è uno spettacolo nello spettacolo. Ci siamo domandati se poteva essere progettata una scenografia che le contenesse tutte, o che fosse adattabile a qualunque tipo di testo drammaturgico. In risposta abbiamo proposto venti scenografie che con varie caratteristiche di adattabilità rispondevano, ognuna a suo modo, a tale quesito: dalla scena fissa a sofisticatissime macchine teatrali mobili. Ma non ci siamo fermati qui, perché le venti scenografie rappresentate da modelli in scala in cartoncino sono state trasportate dalle aule dell'Università al Teatro Arsenale, dove hanno preso posto nello spazio: i modelli grandi per terra, i più piccoli in fila sopra ad un lungo piano di appoggio trasversale rispetto alla sala, i modelli di dettaglio sparsi nello spazio del teatro. Da questo momento gli attori del teatro hanno iniziato lo studio delle azioni drammaturgiche che meglio esprimessero il senso dei progetti in mostra, inventandosi forme espressive innovative e sicuramente lontane da qualunque criterio illustrativo o didascalico. Così utilizzati, i modelli sembravano prendere una vita propria divenendo oggetti animati nelle mani degli attori. Ecco allora che lo spettacolo prendeva corpo man mano che lo spazio della scena, insieme al movimento degli attori, si ampliava o si disfaceva. In uno spazio scenico così incerto e privo di margini, lo spettatore partecipa al processo costitutivo dello spettacolo, ponendo se stesso come una delle presenze fondative dello spazio e del dramma. L'intero spazio si era trasformato in uno spazio drammaturgico.

Scenografia delle Scenografie ("Set of Sets") was a spectacle within the spectacle. We asked ourselves if it were possible to design a set that would contain them all, or that could be adapted to any type of dramatic text. In response we came up with twenty sets that with various characteristics of adaptability responded, each in its own way, to this question: from the set piece to highly sophisticated mobile stage machinery. But we didn't stop there, because the twenty sets represented by cardboard scale models were taken from the lecture halls of the university to the Teatro Arsenale, where they were arranged in space: the large models on the ground, the smallest in a row on top of a long support running across the auditorium, the detail models scattered around the theater. From this moment the theater's actors began to study the kinds of dramatic action that would best convey the sense of the design on display, inventing innovative forms of expression that were certainly a long way from any illustrative or didactic criterion. Utilized in this way, the models seemed to take on a life of their own, becoming animated objects in the actors' hands. And so the performance gradually took shape as the space of the scenery, along with the movement of the actors, expanded or fell apart. In such an uncertain scenic space without boundaries, each member of the audience participated in the process of creation of the production, becoming one of the constituent presences of the space and the drama. The entire space was transformed into a dramatic space.

I modelli vengono
disposti nello
spazio scenico
del teatro

The models are
arranged in the
scenic space of
the theatre







Gli attori
interagiscono
dinamicamente
con i modelli

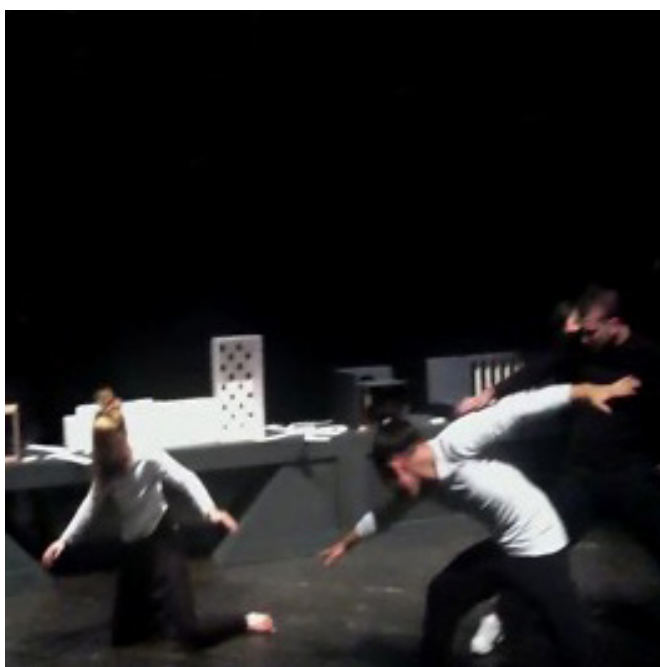
The actors interact
dynamically
with the models





Lo spazio dei
modelli viene
abitato dagli attori

The space of the
models is occupied
by the actors



Gli attori mimano
con proporzioni
reali lo spazio
abitato descritto
dai modelli

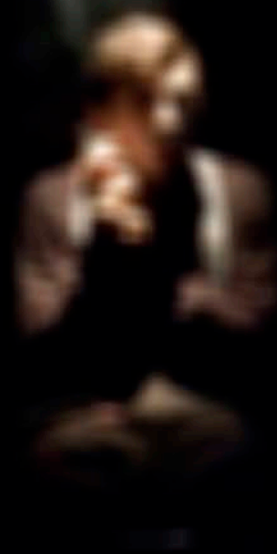
The actors mime in
real proportions
the inhabited
space described
by the models



Gesti e movimenti
dell'attori
come naturale
prolungamento
dello spazio
dei modelli. Lo
spettacolo finisce

Gestures and
movements of the
actors as a natural
extension of the
space of the
models. The
performance ends.





IL PARADOSSO DEL POLIZIOTTO

un dialogo di
GIANCARLO CAROFIGLIO

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
24 MAGGIO / 05 GIUGNO 2011, ORE 21.15

IL PARADOSSO DEL POLIZIOTTO

un dialogo di
GIANCARLO CAROFIGLIO

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

ASSITENTE ALLA REGIA / DIRECTOR'S ASSISTANT
Giovanni Di Piano

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Pierluigi Salvadeo

ASSITENTE ALL'ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN ASSISTANT
Ambra Rinaldo

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

AMBIENTAZIONE SONORA / SOUND ENVIRONMENT
Walter Prati

PERSONAGGI E INTERPRETI / CHARACTERS AND PERFORMERS
La scrittrice: Claudia Lawrence
Il poliziotto: Mario Ficarazzo
Con gli studenti della Scuola di Teatro Arsenale

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

Spettacolo e realtà si incontrano in un unico spazio. Per l'occasione il teatro Arsenale è stato trasformato in un locale pubblico, uno di quei bar dove si ascolta musica e ci si danno gli appuntamenti. Pubblico e attori, sono tutti avventori del medesimo locale, in cui il luogo dell'azione teatrale coincide con il luogo dello spettatore. Ed è proprio qui che si incontrano i personaggi de *Il Paradosso del Poliziotto*: il Poliziotto e la Scrittrice che gli ha chiesto un appuntamento. Tutta l'attenzione si concentra dunque sul vasto bancone del bar, che diventa allo stesso tempo lo spazio di incontro e di conversazione e il contenitore delle bevande, traboccante di damigiane, ampolle, vini pregiati e liquori, che come filtri magici fanno ricordare o dimenticare ogni cosa.

Sinossi del testo

Mediante il racconto di alcuni casi giudiziari e dei relativi metodi di indagine, un poliziotto svela l'essenza paradossale del lavoro investigativo e mostra l'inutilità della violenza per ottenere risultati attendibili.

Note di regia

Una testimonianza civile per un teatro civile, immerso nella nostra realtà quotidiana. In un periodo in cui si sente come non mai parlare di giustizia, abbiamo voluto portare in scena la parola di chi ha esperienza, competenza, consapevolezza, spirito analitico e riflessivo, uniti a qualità di scrittura e di poesia. L'incalzante racconto si trasforma man mano che lo spettacolo avanza in un ascolto attivo da parte dello spettatore che partecipa al percorso umano e professionale del poliziotto e alla sua emblematica presa di consapevolezza. Vita e teatro sono stati messi su due piatti della stessa bilancia, alternandone il peso all'interno di un unico spazio condiviso, e il testo di Carofiglio, teatrale solo nelle intenzioni del sottotitolo (*un dialogo*) è stata l'occasione per esprimere il rapporto articolato e complesso che può esistere tra realtà e spettacolo.

Stage pretense and reality meet in a single space. For the occasion the Teatro Arsenale has been transformed into a nightclub, one of those bars where people go to listen to music and pick up partners. Audience and actors are all patrons of the same club, in which the location of the theatrical action coincides with the location of the viewer. And it is here that the characters of *Il Paradosso del Poliziotto* meet: the policeman and the female writer who has asked him for a date. Thus all the attention is focused on the club's enormous bar, which becomes at once the space of meeting and conversation and the drinks container, overflowing with demijohns, bottles, fine wines and sprits, which like magic potions can make you remember or forget everything.

Synopsis of the text

Through his account of several legal cases and the methods of investigation used in them, a policeman reveals the paradoxical essence of detective work and shows that violence is of no use in obtaining credible results.

Director's notes

A civil testimony for a civil theater, steeped in the reality of our daily lives. In a period in which there is more talk than ever of justice, we wanted to put on stage the words of someone who has experience, expertise, awareness and an analytical and reflective mind, united with the qualities of a writer and poet. As the performance proceeds the gripping account is gradually transformed into an active listening on the part of the audience, who share in the human and professional journey made by the policeman and in his emblematic insight. Life and theater have been placed on two pans of the same balance, alternating their weight within a single shared space, and Carofiglio's text, theatrical only in the intentions of its subtitle ("*a dialogue*") has provided the opportunity to explore the intricate and complex relationship that can exist between reality and theater.



Viste del bancone
e dello spazio di
conversazione
del bar

Views of the
bar and the
conversation area





Il bancone e la
scaletta di accesso
allo spazio di
conversazione

The bar and the
steps leading to the
conversation area



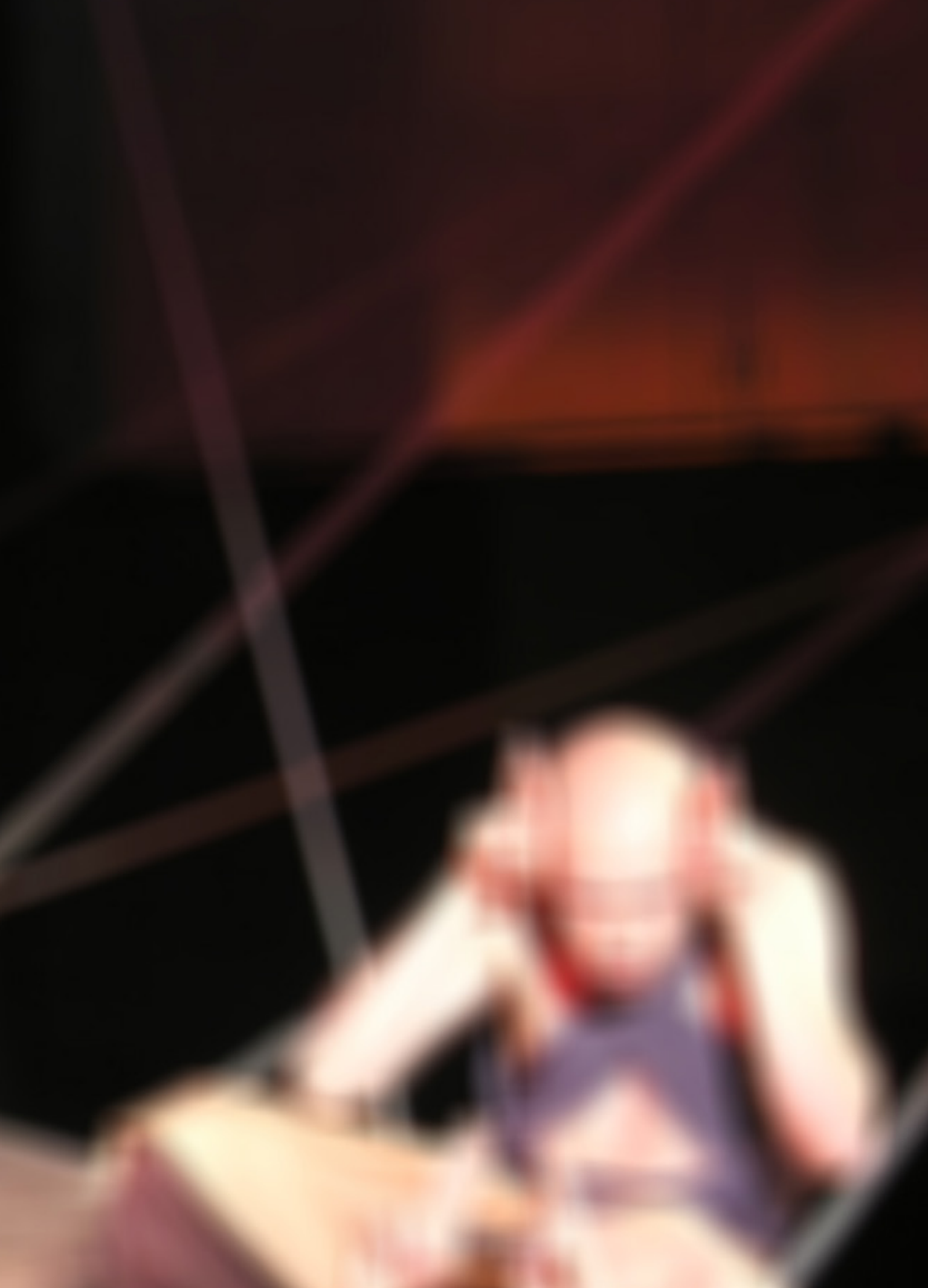
Le damigiane, le
ampolle, i vini
e i liquori

The demijohns,
bottles, wines
and spirits



Scene del dialogo
Scenes of
the dialogue





MATERIALI PER LA CADUTA DI UN IMPERO
DA ESCHILO A ERODOTO

OPERA TEATRALE / PLAY

SPAZIO PATIO DELLA SCUOLA DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ
POLITECNICO DI MILANO
24 / 25 GIUGNO 2010, ORE 21.00

MATERIALI PER LA CADUTA DI UN IMPERO DA ESCHIOLO A ERODOTO

ADATTAMENTO E REGIA / ADAPTATION AND DIRECTION
Marina Spreafico

ASSISTENTE ALLA REGIA / DIRECTOR'S ASSISTANT
Valentina Colorni Vitale

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Corso di Scenografia della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci, Paola Ostellino

SCENOGRAFIA / SET DESIGN
Leire Lopez Corres . Mikel Echenausia Sagasta . Marta Petrov

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

COORDINAMENTO ALLA SONORIZZAZIONE MUSICALE / MUSICAL COORDINATION
Walter Prati . Massimo Falascone . Matteo Pennese

SONORIZZAZIONE MUSICALE / MUSIC
Laboratorio Il Segno del Suono
Andrea Bolzoni . Michele Ferrara . Mattia Gregorio . Andrea Laino . Stefano Lazzari
Davide Livornese . Andrea Marinelli . Mario Mariotti . Sergio Montemagno . Mattia
Palagi . Matteo Rossi . Danilo Sala . Alessandro Sesana

ATTORI / ACTORS
Laboratorio Il Segno del Suono
Alberto Baraghini . Nando Dessena . Giovanni Di Piano . Maria Elena Franchina
Maurizio Guerri . Aurora Martinetti . Matteo Melzi . Anna Ongaro . Vincenzo Pala-
dino . Elisa Peruzzi . Valentina Rho . Victor Righi . Davide Roberti . Fabrizio Rocchi
Carmela Servino . Daniela Teti

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale
Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società
Scuola di Teatro Arsenale
Arsenale Lab
Fondazione MM&T

Una lunga pedana inclinata, di dodici metri per due e cinquanta, taglia in diagonale lo Spazio Patio, dal basso fino quasi alla quota di ingresso, con un dislivello di due metri abbondanti. Un segno forte che misura lo spazio, un palcoscenico inclinato, una piazza pubblica dove si consuma il conflitto, quello di allora tra Grecia e Persia e quello di sempre. Cavi tesi come le cime di una nave ormeggiata partono da ogni punto della pedana, per attaccarsi ovunque: sulle balaustre, sui pilastri, sulle travi, lungo la scala. Come una tela di ragno la scena si espande nello spazio toccando tutte le superfici, ma rispettando il centro, dove nessuno osa e dove tutti pongono lo sguardo. Di questo centro sono previste tutte le percezioni possibili ed è così, che come in un *Total Theatre*, il pubblico si dispone ovunque. Nel frattempo gli attori corrono lungo la pedana inclinata, padroni della scena, salendo e scendendo a pazzesche velocità come in una pista di lancio.

Note di regia

Il testo esplora il conflitto tra oriente-occidente indagato attraverso una rappresentazione che unisce tragedia greca, storia antica e poesia contemporanea. Molti i materiali utilizzati. Innanzitutto lo spazio, inteso come grande luogo di relazioni, convergente verso il basso, nel quale è facile la circolazione di persone e cose: lo Spazio Patio. Poi i testi di Eschilo e di Erodoto. Il primo, *I Persiani*, prima tragedia pervenuta, che affronta il tema del grande scontro tra Grecia e Persia; il secondo, *Storie*, di Erodoto, un autore che viene definito come il primo storico, il quale dichiara di volere indagare sul perché oriente e occidente siano arrivati ad un conflitto. Ma un altro testo entra in gioco, questa volta del contemporaneo Adonis: la poesia *Oriente e Occidente*. E poi sedici neo-diplomati della Scuola di Teatro Arsenal e che desideravano andare a fondo del mondo classico e scopriranno invece quanto esso sia contemporaneo; sessanta allievi del corso di Scenografia e Spazi della Rappresentazione che studiano le relazioni tra testo e spazio; tredici partecipanti al seminario di musica elettronica *Il segno del suono*, che dedicano un anno di incontri alla sperimentazione delle sonorità del testo.

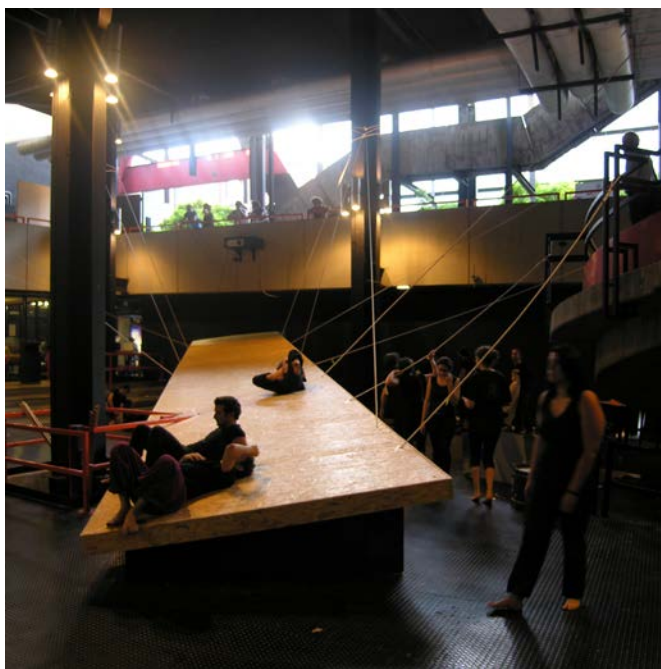
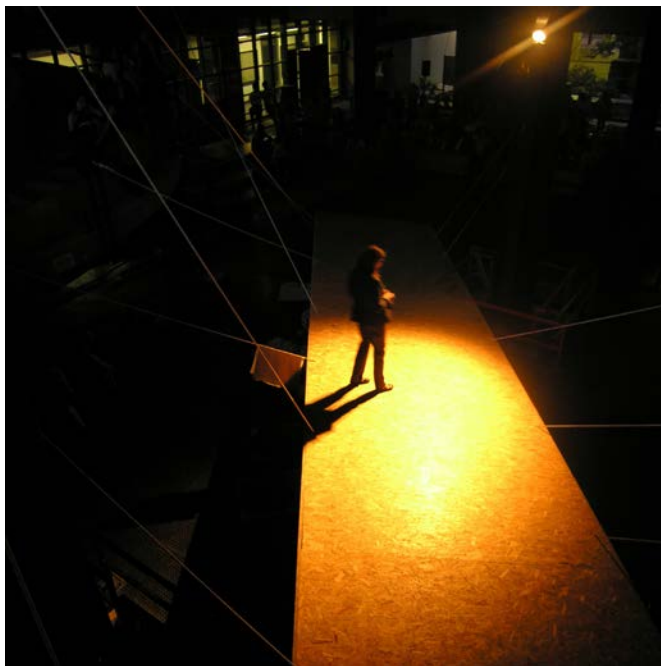
A long inclined platform, measuring twelve meters by two and a half, cut diagonally across the Spazio Patio, from the bottom almost to the level of the entrance, a difference in height of a good two meters. A strong sign that measured space, a sloping stage, a public square in which the conflict was played out, that of the past between Greece and Persia and the eternal one. Cables were strung like the mooring lines of a ship from every point of the platform, and attached all over the place: on the balustrades, on the pillars, on the beams, along the stairs. The scene expanded like a spider's web in the space, touching all the surfaces, but leaving free the center, where no one dared go and where everyone focused their gaze. All possible perceptions of this center were provided for and so, as if in a *Total Theater*, the audience positioned itself everywhere. In the meantime the actors ran along the inclined platform, masters of the stage, climbing and descending it at reckless speed as if on a launching pad.

Director's notes

The text explores the conflict between East and West, investigated through a production that unites Greek tragedy, ancient history and contemporary poetry. Many materials are utilized. First of all the space, understood as a large place of relations, converging on the bottom, in which the circulation of people and things is easy: the Spazio Patio. Then the writings of Aeschylus and Herodotus. The first, *The Persians*, the earliest tragedy to have come down to us, which deals with the subject of the great war between Greece and Persia; the second, *The Histories* of Herodotus, an author who is regarded as the first historian and who declares that he wants to find out why East and West have ended up in conflict. But another text comes into play, this time by the contemporary writer Adonis: the poem "*West and East*." And then sixteen new graduates of the Scuola di Teatro Arsenale who wanted to get to the bottom of the classical world and discover instead how contemporary it is; sixty students of the course of Set Design and Spaces of Performance studying the relations between text and space; thirteen participants in the seminar of electronic music *Il segno del suono*, who have dedicated a year of meetings to experimenting with the sonorities of text.

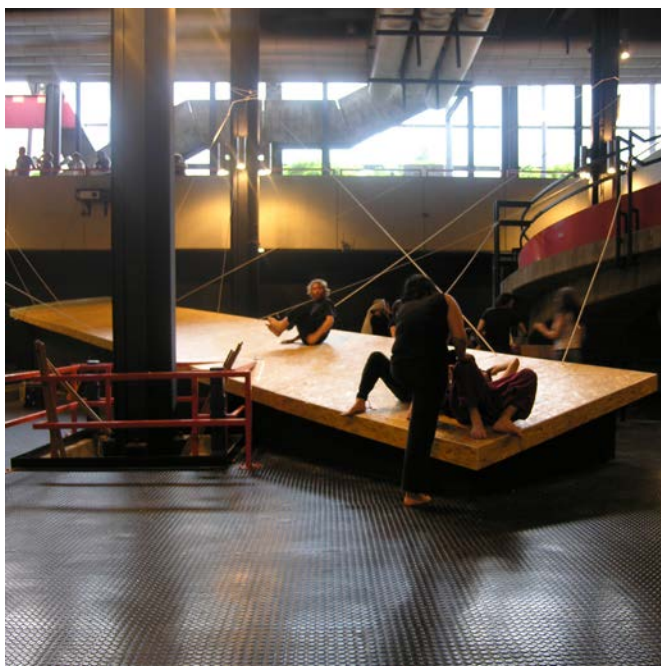
Inizia lo spettacolo,
vengono spiegati al
pubblico i contenuti
dell'opera

The performance
begins, the content
of the work is
explained to the
audience



Le prove prima
dello spettacolo,
vista d'insieme
della pedana
e dei cavi tesi

Rehearsals prior to
the performance,
general view of the
platform and the
taught cables



Scene differenti
sulla pedana

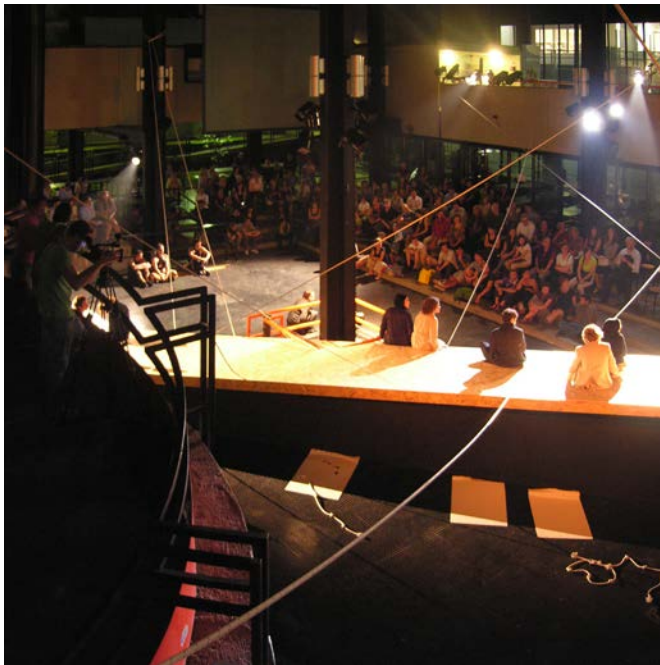
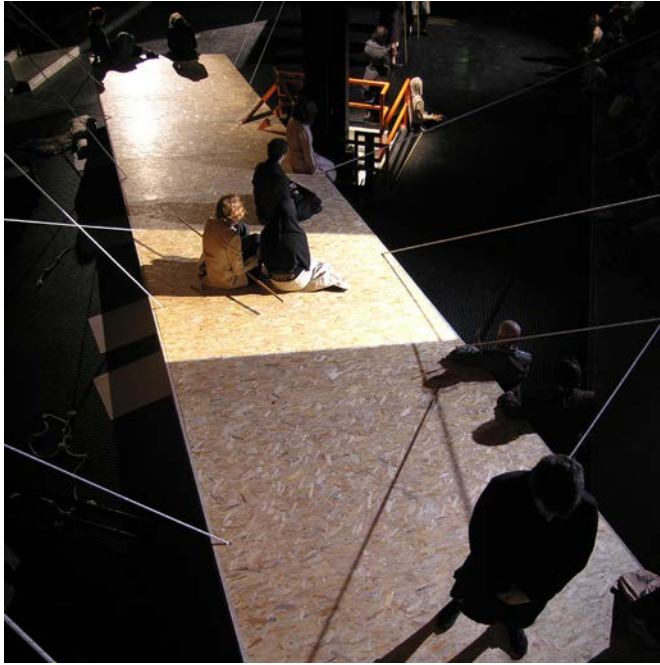
Various scenes
on the platform





La scena vista dal
camminamento
alla quota alta
di ingresso

The stage viewed
from the walkway at
the higher level of
the entrance





La scena e il pubblico

The stage and the audience





KAFKA SULLA SPIAGGIA

Il viaggio di un edipo quindicenne

di
HARUKI MURAKAMI

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
28 MAGGIO 2009, ORE 21.15

KAFKA SULLA SPIAGGIA

Il viaggio di un edipo quindicenne

di
HARUKI MURAKAMI

ADATTAMENTO E REGIA / ADAPTATION AND DIRECTION
Kuniaki Ida

ASSITENTE ALLA REGIA / DIRECTOR'S ASSISTANT
Giovanni Di Piano

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Pierluigi Salvadeo

LUCI / LIGHTS
Piera Rossi

AMBIENTAZIONE SONORA / SOUND ENVIRONMENT
Walter Prati

COSTUMI / COSTUMES
Ambra Rinaldo

ATTORI / ACTORS
Danilo Attanasio . Giovanni Calò . Claudia Lawrence
Giulia Lombezzì . Lorena Nocera . Marco Pepe

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

E' una scenografia di carta quella che mette in scena il testo di Haruki Murakami, fatta di grandi fogli di pergamena arrotolata per realizzare lunghi cilindri che segnano il ritmo verticale del prospetto e di ampi fogli stirati per realizzare piani verticali che suddividono lo spazio e orientano lo sguardo. Poi, con materiali più solidi sono stati realizzati prismi a base quadrata di piccole dimensioni, adatti a sedersi o a stare in piedi, e altri prismi più grandi, adatti ad essere usati come palcoscenici mobili. Il tutto composto in modo caotico sotto una luce multicolore e in continuo cambiamento. Questa, la scenografia che si estende per tutto il teatro e che, avvolgendo il pubblico da ogni lato, genera uno stato di confusione e di spaesamento, così come il testo teatrale sembra voler suggerire.

Sinossi del testo

Un ragazzo di quindici anni, maturo e determinato come un adulto, e un vecchio con l'ingenuità e il candore di un bambino, si allontanano dallo stesso quartiere di Tokyo diretti a Takamatsu, nel Sud del Giappone. Il ragazzo, che ha scelto come pseudonimo Tamura Kafka, è in fuga dal padre, uno scultore geniale e sinistro, e dalla sua profezia, che riecheggia quella di Edipo. Egli va a vivere nella piccola biblioteca di una città molto lontana, dove vedrà un quadro dipinto trent'anni prima: questa sarà la porta che lo metterà in comunicazione con un altro mondo. Parallelamente, si svolge un'altra vicenda: il vecchio Nakata fugge dalla scena di un delitto sconvolgente nel quale è stato coinvolto quando era bambino, contro la sua volontà. Abbandonata la sua vita tranquilla e fantastica, fatta di piccole abitudini quotidiane e rallegrata da animate conversazioni con i gatti, con i quali parla e dei quali capisce la lingua, parte per cercare la pietra dell'entrata del mondo, là dove il mondo visibile e quello invisibile si incontrano.

Note di regia

Haruki Murakami è oggi uno degli scrittori più letti del mondo ed è molto amato dai giovani. Egli attinge all'antica cultura giapponese e crea un ponte con il contemporaneo. Non si ferma però alla locale realtà giapponese, ma scava nel fondo comune dell'umanità, ed è per questo che tocca tutti noi. In *Kafka sulla spiaggia* l'autore affronta il profondo senso di perdita e di solitudine dei giovani di oggi. Il romanzo presenta molteplici enigmi, senza fornire una soluzione. Molti di questi enigmi si intrecciano e, attraverso la loro interazione, prende corpo una possibile chiave di lettura che sarà diversa per ogni lettore. Commenta Murakami: "Differentemente da quanto si possa pensare il mito di Edipo è solo uno dei fili conduttori della storia e non necessariamente quello principale. [...] Mi hanno sempre affascinato gli outsider, coloro che chiusi in sé stessi vivono in uno stato di alienazione sociale. La maggior parte dei personaggi in *Kafka sulla spiaggia* vive in un certo senso fuori dagli schemi".

The scenery used to stage Haruki Murakami's text was made of large sheets of parchment rolled up to form long cylinders that mark out the vertical rhythm of the front and other large, flat sheets used to create vertical planes that divide up the space and orient the gaze. Then more solid materials were used to construct prisms of a small size with a square base, on which to sit or stand, and other, larger prisms that could serve as mobile stages. All assembled in chaotic fashion under multicolored and continually changing light. This scenery, extending throughout the theater and enveloping the audience on all sides, generated a state of confusion and bewilderment, just as the script seemed to suggest.

Synopsis of the text

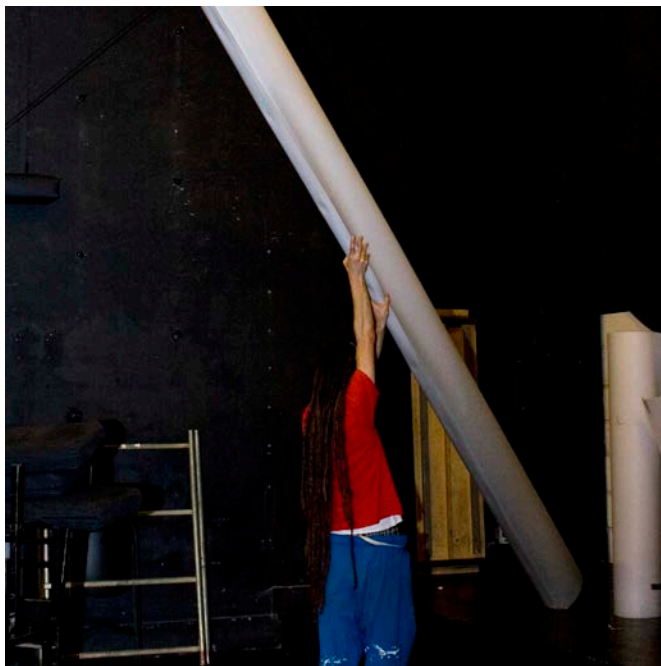
A fifteen-year-old boy, but as mature and determined as an adult, and an old man with the naivety and candor of a child, leave the same district of Tokyo and head for Takamatsu, in Southern Japan. The boy, who has adopted the pseudonym Tamura Kafka, is running away from his father, a famous and sinister sculptor, and his prophecy, which echoes that of Oedipus. He goes to live in the small library of a faraway city, where he sees a picture painted thirty years earlier: this will be the door that puts him in communication with another world. In parallel, another story unfolds: the elderly Nakata is fleeing the scene of a shocking crime in which he was involved when was a child, against his will. Abandoning his tranquil and fanciful life, made up of small daily habits and brightened by lively conversations with cats, whose language he is able to understand, he sets off to look for the stone marking the entrance of the world, where the visible and the invisible world meet.

Director's notes

Haruki Murakami is today one of the most widely read writers in the world and is particularly popular with the young. He draws on ancient Japanese culture and builds a bridge between it and contemporary life. But he does not stop at the local reality of Japan, but delves into the common depths of humanity, and for this reason touches all of us. In *Kafka on the Shore* the author tackles the profound sense of loss and solitude felt by young people today. The novel presents a series of riddles, without offering any solution. Many of these riddles are interwoven and, through their interaction, a possible key emerges to the novel's interpretation but one that will be different for each reader. Murakami comments: "The Oedipus myth is just one of several motifs and isn't necessarily the central element in the novel. [...] I'm always interested in people who've dropped out of society, those who've withdrawn from it.. Most of the people in *Kafka on the Shore* are, in one sense or another, outside the mainstream."

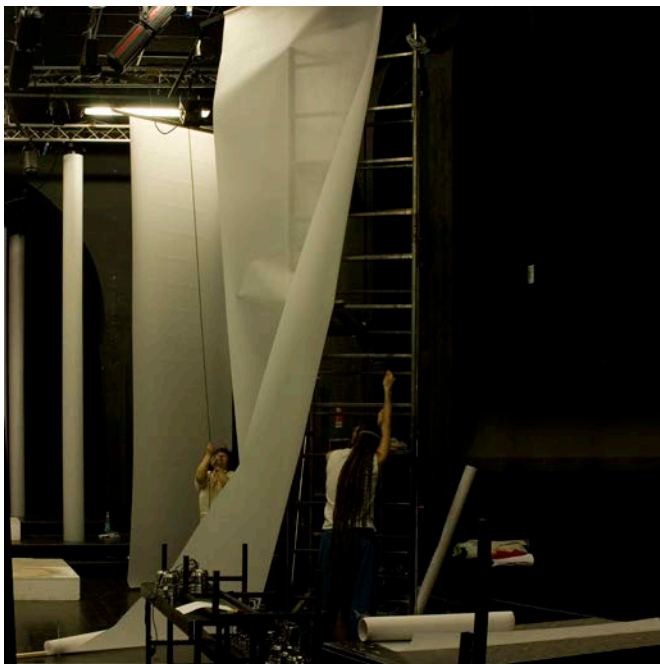
La costruzione
di un cilindro
con un foglio
di pergamena
arrotolato

The construction of
a cylinder with a
sheet of rolled
up parchment



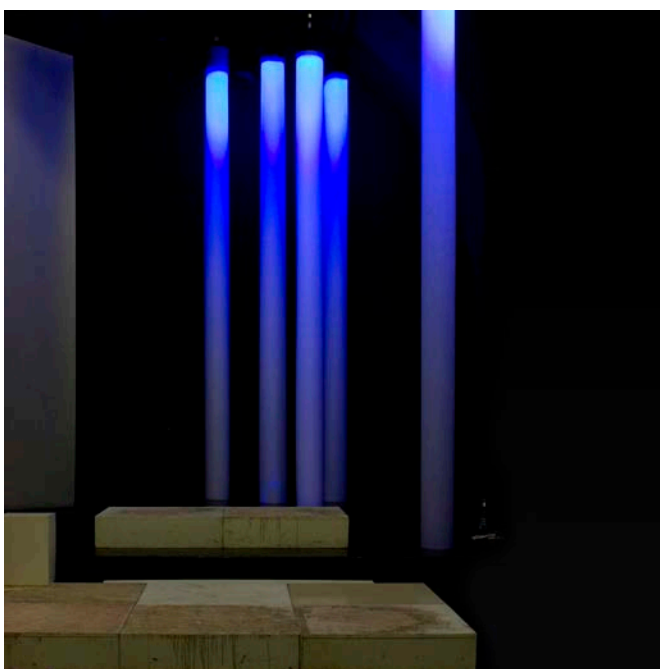
Il posizionamento
dei cilindri

The positioning
of the cylinders



La posa di un
piano verticale
di pergamena

The hanging of
a vertical plane
of parchment



Le prime
prove di luce

The first lighting
rehearsals





Scene dallo
spettacolo

Scenes from the
performance









BECKETT BECKETT BECKETT

di
SAMUEL BECKETT

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
27 GENNAIO / 08 FEBBRAIO 2009, ORE 21.15

BECKETT BECKETT BECKETT

di
SAMUEL BECKETT

ADATTAMENTO E REGIA / ADAPTATION AND DIRECTION
Marina Spreafico

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN
Pierluigi Salvadeo

LUCI / LIGHTS
Christian Laface

COSTUMI / COSTUMES
Giulia Bonaldi

ATTORI / ACTORS
Augusta Gori . Claudia Lawrence . Giovanni Calò . Mario Ficarazzo . Pauli Galli

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale

E' lo stesso Beckett a sostenere che le sue opere per essere rappresentate al meglio dovessero svolgersi in piccoli teatri. Ed è questo che è avvenuto portando la rappresentazione nel Teatro Arsenale di Milano, piccolo e raccolto, ma flessibile e pronto a trasformarsi secondo ogni conformazione possibile. Nel nostro adattamento, lo spazio doveva rappresentare due opere in una: *Desideri umani* e *Tutti quelli che cadono*. Nel primo, attraverso grandi portali viene evocata una moderna discesa agli inferi, con un chiaro riferimento alla *Divina Commedia* dantesca. Nel secondo, la stessa scena cambia più volte di colore per evocare un esterno urbano, caotico e attraversabile. Coerentemente con le sequenze spaziali proposte dai testi, anche la scenografia genera continui capovolgimenti di senso. I portali, realizzati interamente srotolando lunghi rotoli di pergamena, esprimono un equilibrio precario giocato tra volume e immagine, tra spazio e colore. In quest'opera si incrociano frammenti di architettura e frammenti di teatro.

Note di regia

Buio in sala. Teste di burattini pendenti dall'alto cominciano ad agitarsi e a fare sentire la loro voce, parlando gli uni agli altri. Voci di ogni tipo, maschili e femminili, calme e strepitanti, allegre e dolenti, ma tutte impazienti di farsi ascoltare e di raccontare la loro storia al pubblico che le circonda. *Desideri umani* è un incompiuto frammento drammatico, ispirato a una poesia di Samuel Johnson. *Tutti quelli che cadono* è stato scritto originariamente per la radio. "...nel silenzio dell'altra notte mi è venuta una bella e macabra idea di rumore di ruote di carri e di passi strascicati che potrebbe portare a qualcosa" dice Samuel Beckett a proposito dell'origine della pièce. Come tutti i personaggi beckettiani, anche quelli di queste due opere brevi, fissati a pochi oggetti ed azioni, sembrano usciti dal tempo che scorre e dannati a ripetere, in un'eterna coazione, i loro gesti e le loro parole. Vivi o già morti? Beckett ci mostra l'inferno e ci porta dantescamente sulla spiaggia del purgatorio, dove incontriamo personaggi tragici e risibili allo stesso tempo, perché anche l'inferno ha il suo *humor*.

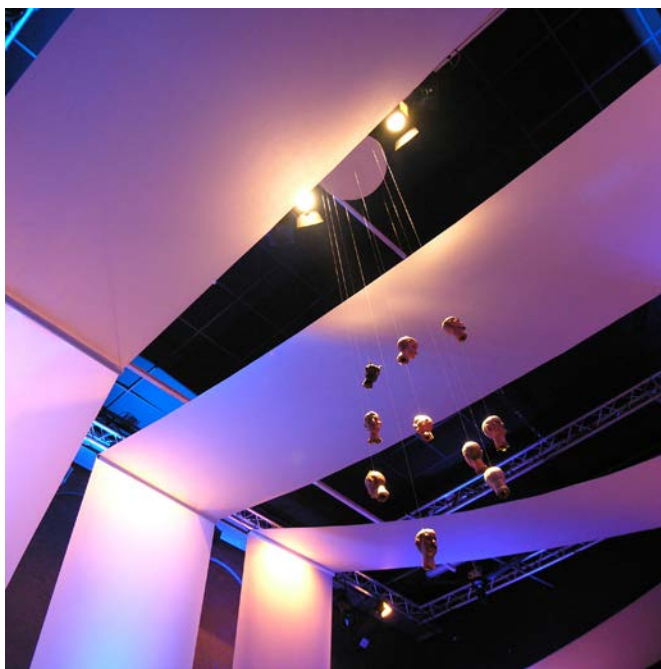
It was Beckett himself who claimed that his works were at their best when staged in small theaters. And this proved to be the case with the production at the Teatro Arsenale in Milan, a small and intimate venue but one that is flexible and can be adapted to every possible configuration. In our adaptation, the space had to stage two works in one: *Human Wishes* and *All That Fall*. In the first, a modern descent into hell, with a clear reference to Dante's *Divine Comedy*, was evoked through large portals. In the second, the same scene changed color several times to evoke a chaotic urban exterior that could be moved through. In keeping with the spatial sequences proposed by the texts, the sets also generated continual subversions of meaning. The portals, made by unrolling long rolls of parchment, expressed a precarious balance between volume and image, between space and color. In this work fragments of architecture intersected with fragments of theater.

Director's notes

Darkness in the auditorium. Heads of puppets hanging from above begin to stir and make their voices heard, speaking to each other. Voices of every kind, male and female, calm and loud, cheerful and sad, but all impatient to be heard and to tell their story to the audience that surrounds them. *Human Wishes* is an unfinished fragment of a play, inspired by a poem by Samuel Johnson. *All That Fall* was originally written for the radio: "in the dead of t'other night got a nice gruesome idea full of cartwheels and dragging of feet and puffing and panting which may or may not lead to something," said Samuel Beckett on the origin of the play. Like all Beckett's characters, the ones in these two short works, fixated on a few objects and actions, seem to be unaffected by the passing of time and condemned to repeat, in an eternal compulsion, their gestures and their words. Alive or already dead? Beckett shows us hell and takes us like Dante onto the shores of purgatory, where we encounter characters who are tragic and ludicrous at the same time, for even hell has its *humor*.

Vista generale
dei portali di
pergamena

General view of
the parchment
portals



Lo spettacolo ha
inizio, le teste dei
burattini pendenti
dall'alto si muovono
e iniziano il loro
incalzante dialogo
con gli spettatori

The performance
has begun, the
puppets' heads
hanging from
above move and
commence their
pressing dialogue
with the audience

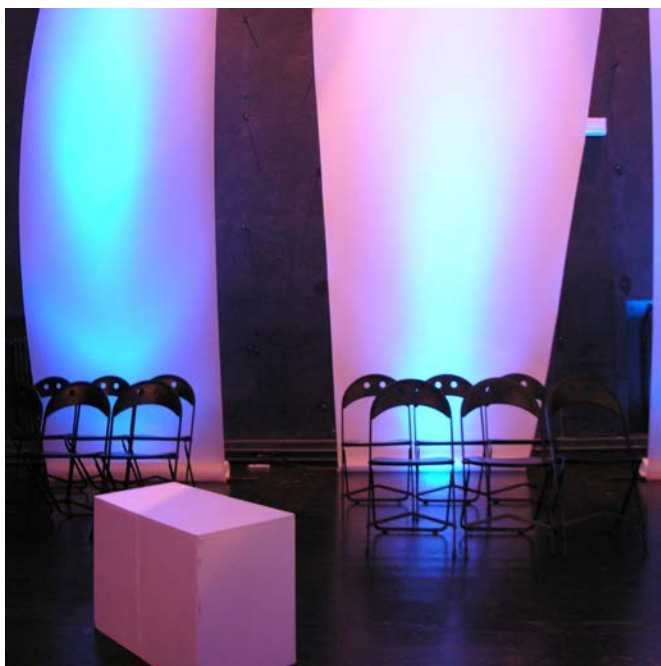


Differenti sequenze
di colore della
scena

Different sequences
of color of the
scene







I posti degli spettatori di fronte ai portali di pergamena

The seats of the audience in front of the parchment portals



DEDICATO A JAQUES LECOQ

Ricordo del grande maestro di teatro del secondo '900 nel decennale della morte
e
per i 30 anni di Scuola di Teatro Arsenale

FESTA DEL TEATRO / THEATER FESTIVAL

TEATRO ARSENALE, MILANO

24 / 25 / 26 OTTOBRE 2008

testimonianze, incontri, libri, filmati, spettacoli

DEDICATO A JAQUES LECOQ

Ricordo del grande maestro di teatro del secondo '900 nel decennale della morte
e
per i 30 anni di Scuola di Teatro Arsenale

ALLESTIMENTO / SET DESIGN

Pierluigi Salvadeo . Davide Fabio Colaci
con la collaborazione di
Arianna Lorini . Valentina Longhi . Serena Torboli

CALENDARIO / TIMETABLE

VENERDÌ 24 OTTOBRE 2008

ore 21

Inaugurazione

SABATO 25 OTTOBRE 2008

dalle ore 11,30 alle 13,00

Fay Lecoq: Gli anni di Jaques Lecoq in Italia
Marina Spreafico: Trent'anni con la Scuola di Teatro Arsenale
Franco Quadri: Il corpo poetico Italiano

dalle ore 15,00 alle 16,30

Pascale Lecoq: Le ricerche del LEM, teatro scenografia architettura
Pierluigi Salvadeo: Architettura A Teatro, un incontro a distanza con Jaques Lecoq

dalle ore 16,30 alle 18,00

Abbiamo studiato con Jaques Lecoq:
incontro con gli artisti che hanno studiato con Jaques Lecoq
A cena con Jaques Lecoq: un incontro culinario
durante gli intervalli:
proiezione di filmati inediti di lezioni di Jaques Lecoq e dei lavori dei suoi primi anni
ore 21,30

Nuit d'étoilesAndes, di e con Susanna Lastreto Prieto, bandoneon Annabel de Courson

DOMENICA 26 OTTOBRE 2008

dalle ore 10,00 alle 13,00

proiezione di filmati inediti di lezioni di Jaques Lecoq e dei lavori dei suoi primi anni
ore 16,00

spettacolo: Noche de veranolejos de los Andes, di e con Susanna LastretoPrieto, bandoneon
Annabel de Courson

ENTE PROMOTORE / PROMOTER

Teatro Arsenale

La festa del Teatro 2008 è promossa da:

Comune di Milano Cultura, Provincia di Milano Cultura, Regione Lombardia Culture,
Identità e autonomie della Lombardia, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali

La "*Festa del Teatro*" è stata il pretesto per ricordare il più grande maestro di teatro del secondo Novecento, Jacques Lecoq, in occasione del decennale della sua morte e contemporaneamente per celebrare i trent'anni della Scuola di Teatro Arsenale, che a Lecoq stesso deve la sua esistenza. La Festa prevedeva che l'Arsenale fosse aperto tutto il giorno per permettere al pubblico di visitare l'interno del teatro, vedere i filmati proiettati a ritmo continuo, assistere alle conferenze, portare la propria testimonianza, consultare i libri, bere un bicchiere di vino e alla sera assistere agli spettacoli in programma. L'Arsenale era stato perciò collegato con l'esterno mediante una passerella che rappresentava un invito ad entrare e circolare liberamente. All'interno il percorso continuava obliquamente fino ad un grande pannello verticale sul fondo che nascondeva una piccola sala cinematografica. Pannelli sospesi, ricoperti da scritte che ricordavano l'evento, frammentavano lo spazio accompagnando i visitatori nel loro flusso circolare continuo. Gli stessi pannelli appesi a sottili cavi di acciaio formavano i tavoli sui quali svolgere le conferenze, esporre i libri e gli stampati, organizzare i rinfreschi. Un ampio volume cilindrico, con una serie di fori posti sul piano superiore, serviva per alloggiare le bottiglie per gli aperitivi e i brindisi. Piccoli prismi mobili potevano occupare qualunque punto dello spazio per consentire al pubblico di sedersi.

The "*Festa del Teatro*" provided an opportunity to commemorate the greatest teacher of theater of the second half of the 20th century, Jacques Lecoq, on the occasion of the tenth anniversary of his death, and at the same time to celebrate thirty years of the Scuola di Teatro Arsenale, which owes its existence to Lecoq himself. During the festival the Arsenale remained open all day to allow the public to visit the interior of the theater, see film clips screened on a continuous basis, attend conferences, make its own views heard, consult books, drink a glass of wine and watch the scheduled performances in the evening. So the Arsenale had been connected with the outside by a walkway that represented an invitation to enter and circulate freely. Inside the route through the building led obliquely to a large vertical panel at the rear that concealed a small movie theater. Suspended panels, covered with writings commemorating the event, broke up the space and accompanied visitors on their continuous circular course. The same panels, hung from slender steel cables, formed the tables at which the conferences were held, on which books and printed matter were laid out and refreshments served. A large cylindrical volume, with a series of holes in the top, was used to for hold the bottles for the aperitifs and toasts. Small moveable prisms could be placed at any point in the space for the public to sit on.

Vista d'insieme,
dall'ingresso verso
la parete di fondo
che nasconde
la piccola sala
cinematografica

General view,
looking from the
entrance to the
rear wall that
conceals the small
movie theater





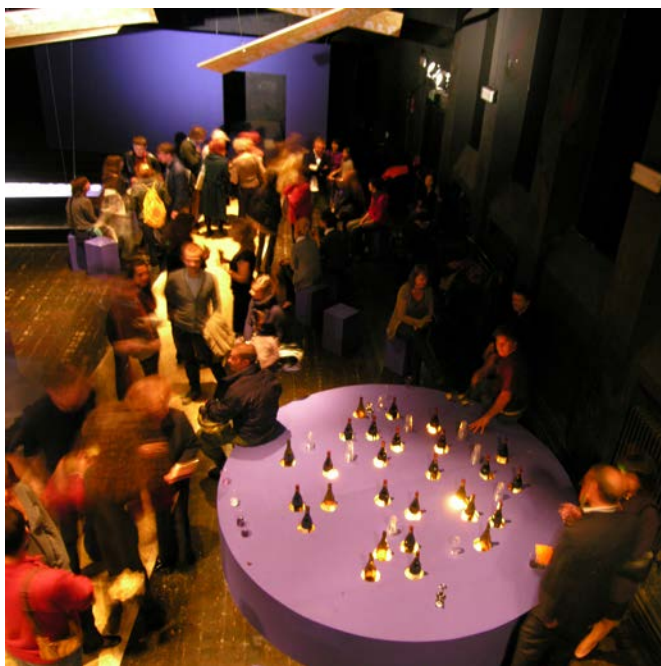
L'ingresso alla piccola sala cinematografica. La proiezione sulla parete di ingresso indica l'uso dello spazio all'interno

The entrance to the small movie theater. The projection on the entrance wall indicates the use of the space inside



L'interno della piccola sala cinematografica

The interior of the small movie theater



L'inaugurazione
The opening



Gli allievi che
hanno studiato
con Jacques Lecoq
riuniti attorno
ad uno dei
tavoli sospesi

People who had
studied with
Jacques Lecoq
gathered around
one of the
tables



I tavoli sospesi

Another of the hanging tables





Il volume circolare
per i vini e i liquori

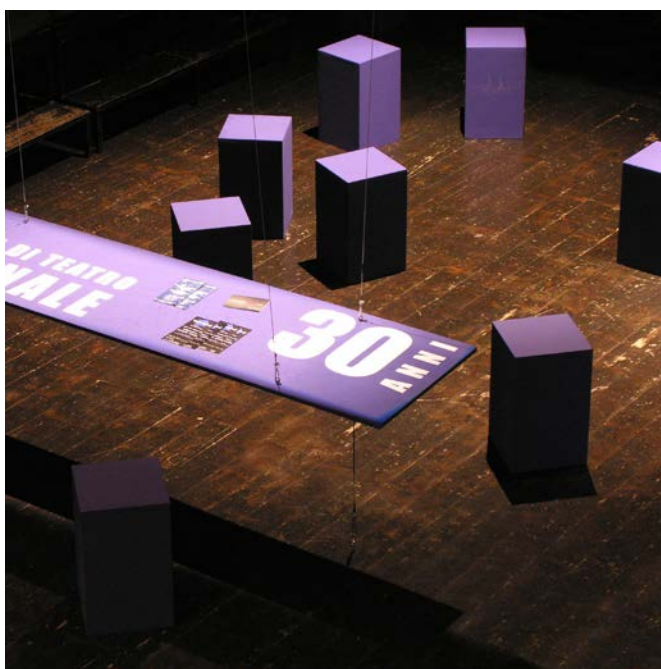
The circular volume
for wines
and spirits





I pannelli sospesi
con le scritte

One of the hanging
panels with writings



I piccoli
prismi mobili

The small
moveable prisms



SATYRICON
Opera in un atto, libretto di Bruno Maderna, da Petronio

di
BRUNO MADERNA

OPERA LIRICA / OPERA

TEATRO BINARIO 7, MONZA

8 / 9 GIUGNO 2007, ORE 21.00

nell'ambito del 2° corso di direzione d'orchestra per il teatro musicale da camera contemporaneo

SATYRICON

Opera in un atto, libretto di Bruno Maderna, da Petronio

di
BRUNO MADERNA

COORDINAMENTO SCIENTIFICO / COORDINATION

Sandro Gorli

REGIA / DIRECTION

Beppe Arena

PERSONAGGI E INTERPRETI / CHARACTERS AND PERFORMERS

Trimalchio: Leonardo De Lisi

Fortunata: Rachel O'Brien

Habinnas: Fabio Buonocore

Eumolpus: HyunJinHwan

Criside: LiubaBergamelli (8 giugno). Ameylia Saad (9 giugno)

Scintilla: Ryu Ji . Eune Chiara Perazzolo

Quartilla: Sara Marchesi

Nicer: Dario Battaglia

MIMI / MIMES

Arianna Belloli . Valeria Bonalume . Antonio Fesce . Valentina Lanzone

Marco Pedrelli . Federica Rosati

GRUPPO STRUMENTALE / INSTRUMENTALISTS

Divertimento Ensemble

DIRETTORI D'ORCHESTRA / CONDUCTORS

David Rahbee (8 giugno) . Dario Garegnani (9 giugno)

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN

Pierluigi Salvadeo . Davide Fabio Colaci . Christian Galli

Corso di Scenografia, Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Design degli Interni, Facoltà del Design del Politecnico di Milano (Andrea Branzi)

LUCI / LIGHTS

Fulvio Michelazzi

ENTE PROMOTORE / PROMOTER

Divertimento ensemble

Comune di Monza

Lo spettacolo nasce nell'ambito del 2° Corso di direzione d'orchestra per il teatro musicale da camera contemporaneo, (docente: Sandro Gorli, gruppo strumentale: *Divertimento Ensemble*) in collaborazione con il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. L'intera scena è pensata a partire dalla descrizione dei personaggi, dilatandone i caratteri formali fino a fargli occupare tutto lo spazio. I tre temi sottesi all'interno del libretto (*Sesso, soldi, trasgressione*) sono esposti attraverso manufatti che si muovono sul palcoscenico come personaggi autentici. Essi cambiano posizione, compiono percorsi, si combinano tra loro e talvolta anche si intralciano a vicenda, come esseri viventi che abitano uno stesso spazio. Un grande tronco di cono, nero come la notte, ma lucido come la lussuria, rappresenta l'incontinenza di Trimalchio, da esso fuoriescono pezzi di corpi e un grande mantello d'oro che ingombra lentamente tutta la scena, simbolo di denaro e opulenza. Tre cilindri semitrasparenti esaltano i corpi nudi contenuti all'interno, che avvinghiati come in un continuo atto di amore carnale, si spingono contro le pareti elastiche sagomandone le forme.

Sinossi del testo

In casa di Trimalchio si banchetta e si gozzoviglia; il padrone di casa e gli ospiti si intrattengono in vario modo, ma il riflettore è puntato su una coppia impegnata in giochi erotici. Improvvisamente entra Fortunata, moglie di Trimalchio, che racconta agli ospiti la storia del marito e la sua attuale posizione sociale. Il riflettore continua a spostarsi su vari momenti della festa: Trimalchio si appella a regole di medicina preventiva per giustificare certe sue libertà, si ritira e poi ritorna; Habinna celebra le virtù del denaro; altri fanno l'amore; Quartilla elogia tutta la compagnia; Trimalchio deve di nuovo ritirarsi; Habinna narra la storia di una moglie fedelissima che, per salvare l'amante, finisce per appendere sulla croce il marito appena morto. Trimalchio polarizza l'attenzione con il racconto della sua strepitosa carriera di self-made-man; gli unici che non lo stiano ad ascoltare sono i due che fanno l'amore; il racconto prosegue in crescendo e termina con un'orgia di cifre sempre più astronomiche. Fortunata corteggia con un tango travolgente il filosofo Eumolpo, poiché, a differenza del marito, considera la cultura una suppellettile molto *chic*. Il filosofo si schermisce, ma viene alla fine sopraffatto. Sopraggiunge Trimalchio che, per insultare Fortunata, non smette di sbaciacchiare il suo schiavo. La lite termina con grandi pianti e generale riappacificazione, resa solenne dal testamento di Trimalchio.

Note sulla struttura dell'Opera

Come in molti altri suoi lavori, anche qui Bruno Maderna non definisce con esattezza la forma complessiva dell'opera a cui ha lavorato in momenti successivi dal 1971 al 1973. Il primo nucleo risale all'estate del 1971, eseguito da alcuni studenti del Berkshire Music Center diretti da Maderna stesso. La prima esecuzione completa è avvenuta invece il 16 marzo 1973 in Olanda, anch'essa diretta dall'autore e con la regia di Jan Strasfogel, lo stesso che aveva curato la rappresentazione del primo nucleo negli Stati Uniti. I brani che compongono l'opera sono permutabili in successioni differenti. Nel 1974 Salabert ha pubblicato una partitura che segue l'ordine indicato da Maderna. L'opera alterna complessivamente cinque brani per nastro, dieci episodi per voce e ensemble, un quartetto vocale accompagnato da tre strumenti, due brevi pezzi strumentali, un pezzo per voce sola e uno per voce e uno strumento. L'ordine indicato da Maderna sembra provocare una scansione formale in tre parti. Questi i titoli dei brani, suddivisi nelle tre parti:

Prima parte

Scintilla (soprano di coloritura)
Criside II (soprano)
Fortunata (mezzosoprano)
Trimalchio e le flatulenze (tenore)
Food Machine (strumentale)
The Money (tenore)
Lady Luck (soprano e tutti)

Seconda parte

La matrona di Efeso (tenore)
Carriera di Trimalchio (tenore)
Criside I (soprano)
Love's Ecstasy (soprano di coloritura, soprano, due bassi)

Terza parte

Fortunata ed Eumolpo (mezzosoprano e basso)
Eumolpus Fuga (basso)
Trimalchio contro Fortunata (tenore)
Trimalchio e le flatulenze (strumentale)
Trimalchio e il monumento (tenore e tutti)

di Sandro Gorli

The production was born during the *2nd Course of Conducting for Contemporary Chamber Music Theater* (teacher: Sandro Gorli, chamber music group: *Divertimento Ensemble*), in collaboration with the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan. The entire scene was conceived on the basis of a description of the characters, expanding their formal characteristics until they occupied the whole space. The three themes that underpin the libretto (*sex, money, transgression*) were expounded through structures that moved on the stage like true characters. They changed position, moved from place to place, combined with one another and sometimes got in each other's way, like living beings that inhabited the same space. A large truncated cone, as black as night but as shiny as lust, represented Trimalchio's incontinence. From it emerged pieces of bodies and a large golden cloak that slowly cluttered up the whole stage, a symbol of money and opulence. Three semitransparent cylinders exalted the naked bodies inside them, which, clinging to one another as if in a continual act of carnal love, pushed against the elastic walls and molded their forms.

Synopsis of the text

At Trimalchio's there is much feasting and carousing; the master of the house and his guests entertain themselves in various ways, but the spotlight is turned on a couple engaged in erotic play. Suddenly Trimalchio's wife Fortunata enters and tells the guests the story of her husband and his present position in society. The spotlight continues to pick out various moments of the party: Trimalchio appeals to principles of preventive medicine to justify some of his loose conduct, withdraws and then returns; Habinnas celebrates the virtues of money; others make love; Quartilla praises the whole company; Trimalchio has to go to the toilet again; Habinnas tells the story of a very faithful wife who, to save her lover, ends up hanging her newly dead husband on a cross. Trimalchio attracts everyone's attention with the tale of his spectacular career as a self-made man; the only ones who don't listen are the couple making love; the story continues in a crescendo and ends with an orgy of ever more astronomical sums. Fortunata courts the philosopher Eumolpus with a passionate tango since, unlike her husband, she considers culture a very *chic* piece of household furnishing. The philosopher shies away, but in the end is overcome. Trimalchio reappears and, to insult Fortunata, goes on smothering his slave boy with kisses. The quarrel ends with much weeping and a general reconciliation, made solemn by the reading of Trimalchio's will.

Notes on the structure of the Opera

As in many of his other works, here too Bruno Maderna did not define exactly the overall form of the opera, on which he worked in successive periods from 1971 to 1973. The original core dates from the summer of 1971, when it was performed by some students at the Berkshire Music Center with Maderna himself conducting. The first complete performance took place on March 16, 1973, in the Netherlands, again conducted by the composer and directed by Jan Strasfogel, who had also directed the performance of the first version in the United States. The pieces that make up the work can be played in varying order. In 1974 Salabert published a score that followed the order indicated by Maderna. Altogether, the work alternates five pieces for tape, ten numbers for voice and ensemble, a vocal quartet accompanied by three instruments, two short instrumental pieces, a piece for solo voice and one for voice and an instrument. The order indicated by Maderna seems to result in a formal division into three parts. These are the titles of the pieces, divided into the three parts:

Part one

Scintilla (soprano di coloritura)
Criside II (soprano)
Fortunata (mezzosoprano)
Trimalchio e le flatulenze (tenore)
Food Machine (strumentale)
The Money (tenore)
Lady Luck (soprano e tutti)

Part two

La matrona di Efeso (tenore)
Carriera di Trimalchio (tenore)
Criside I (soprano)
Love's Ecstasy (soprano di coloritura, soprano, due bassi)

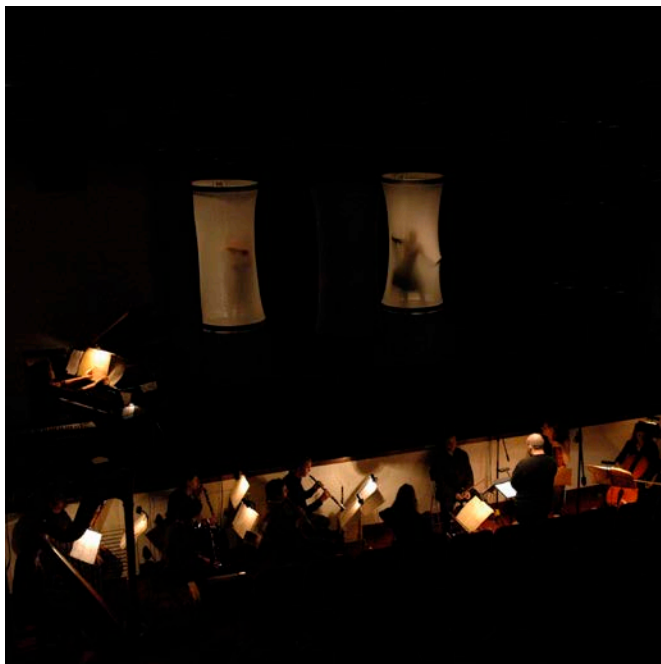
Part three

Fortunata ed Eumolpo (mezzosoprano e basso)
Eumolpus Fuga (basso)
Trimalchio contro Fortunata (tenore)
Trimalchio e le flatulenze (strumentale)
Trimalchio e il monumento (tenore e tutti)

di Sandro Gorli

L'orchestra, il
palcoscenico, gli
strumenti musicali
sul palcoscenico

The orchestra, the
stage, the musical
instruments
on stage



I cilindri di materiale
elastico
semitrasparente

The cylinders of
semitransparent
elastic material



Scene di amore
carnale in casa
di Trimalchio
durante la festa

Scenes of carnal
love in Trimalchio's
house during
the party



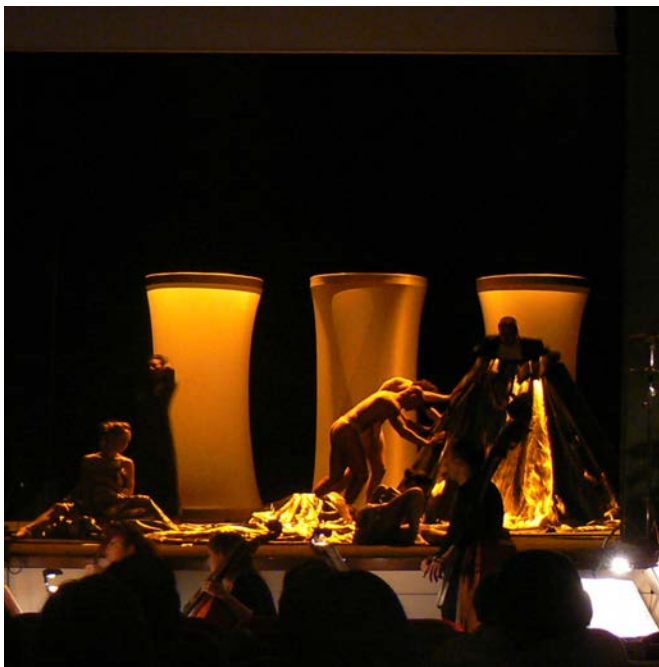
I cilindri di
materiale elastico
semitrasparente

The cylinders of
semitransparent
elastic material



Trimalchio si presenta in scena rappresentato da un grande tronco di cono nero lucido dal quale escono pezzi di corpi umani

Trimalchio appears on stage, represented by a large and shiny black truncated cone from which pieces of human bodies emerge



Il mantello d'oro di Trimalchio si espande per tutto il palcoscenico

Trimalchio's golden cloak expands to cover the whole stage



Gli ospiti di
Trimalchio
ascoltano il
suo assordante
racconto

Trimalchio's
guests listen to
his ear-splitting
account



Gli inchini a fine
spettacolo

Taking a bow at
the end of the
performance



SCENOGRAFIE MUTANTI

OPERA TEATRALE / PLAY

SPAZIO PATIO DELLA SCUOLA DI ARCHITETTURA E SOCIETA'
POLITECNICO DI MILANO
24 MAGGIO 2007, ORE 21.00

SCENOGRAFIE MUTANTI

Il denaro: shorts teatrali e scenografiche

REGIA / DIRECTION
Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / STAGING
Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci, Paola Ostellino, Gianluca Zecca
Corso di Scenografia, Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano

SCENOGRAFIE / STAGE DESIGN
Tommaso Jacopo Valsecchi . Federica Rovellini . Marina Florezi Marinelli
Daniela Savioni . Larissa Oliveira . Cristina Colonetti . Barbara Corbella
Stefania Cappuccino . Rachele Ruta . Claudio Maria Moretti . Vittorio Attili
Mariagrazia Grasso . Sara Sacco . Cinzia Tamassia . Giulia Fabiani
Edoardo Manara . Laura Gea Martinez . Elena Lopez Roldan . Nissan Zax
Oihana Ventosa Barron . Alessandra del Torchio . Federico Mandelli
Elisa Conti . Chiara Candita . Vanessa Asioli . Elisa Amadei . Laura Giuranna
Susanna Facchinetti . Fabrizio Cislighi . Francesco Maracimioni . Ronnie Bertocchi
Eirene Papadi Mi Triv . Juana Bernardo . Ana Emilia Gil Boschiero . Rocco Tironi
Alessandra Castelbarco . Stefano Marruso . Marco Di Nallo
Chiara Oldoni . Matteo Micheli . Ali Aslankan

LUCI / LIGHTS
Fulvio Michelazzi

ATTORI / ACTORS
Gianpaolo Albasini . Anna Ave . Miriam Baroncelli . Giulia Bellani
Emanuele Boellis . Barbara Bovoli . Manuela Castelli . Cristian Cusimano
Gaelle De Rauglaudre . Pietro Di Giorgio . Julia Filippo . Maria Cristina Geninazzi
Desy Gialuz . Rossana Maiello . Maria Grazia Manzotti . Serena Marrone
Lorenzo Menicucci . Jessica Moia . Lisa Moras . Aldo Mori Matos . Marco Pezza
Francesco Maria Rovere . Giulia Scudeletti . Patricia Helena Soso
Davide Jacopo Tosetto . Alexandre Vella . Tommaso Vitozzi . Irene Zucchinelli

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale
Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano

Scenografie mutanti, che aveva come sottotitolo *Il denaro*, espone le ragioni dell'inizio di una grande crisi economica e sociale, prevedendo inaspettatamente ciò che di lì a poco si sarebbe realmente verificato nell'occidente industrializzato. Con questo spettacolo è stata sperimentata una drammaturgia che partiva dai luoghi. Il pubblico veniva accompagnato da un cantastorie in un percorso che toccava quattordici diverse stazioni, ognuna con un differente carattere dal quale scaturiva un particolare racconto. In questo paesaggio di architetture diverse gli attori si muovevano liberamente rompendo qualunque schema precostituito, mentre il pubblico, formato non più da osservatori, ma da veri e propri partecipanti, sceglieva a quale parte dello spettacolo aderire e da quali punti di vista osservarlo, inventandosi proprie personali drammaturgie. Smarrendosi nello spazio dello spettacolo si sono generate situazioni inedite e le procedure di fruizione si sono fatte simili a quelle di un *happening*, nel quale l'azione viene vissuta nell'istante in cui è prodotta e ciò che conta è sempre il presente, senza mediazioni o filtri. In esso lo spazio-tempo del reale tende a coincidere con quello dello spettacolo e il percorso erratico degli spettatori-attori assume l'aspetto di una pratica indagativa, critica e propositiva.

Le Stazioni

spazio della scoperta . spazio dell'antispazio . spazio dell'evoluzione . spazio del definito . spazio dell'invisibile . spazio del sogno . spazio del tempo . spazio dell'infinito . spazio del liquido . spazio della disperazione . spazio del mistero . spazio dell'impossibile . spazio dell'equilibrio . spazio della deflagrazione

Scenografie mutanti ("Mutant Sets"), whose subtitle was *Il denaro* ("Money"), explained the reasons for the start of a great economic and social crisis, unexpectedly foreshadowing what was actually to take place in the industrialized West shortly afterward. This production experimented with a drama that started out from places. The audience was accompanied by a storyteller along a route that touched on fourteen different stations, each with a different character from which sprang a particular story. The actors moved freely in this landscape of different architectures, breaking down any preestablished scheme, while the audience, made up no longer of observers but of genuine participants, chose which part of the performance to follow and from what points of view to watch it, inventing their own, personal dramas. With the audience losing itself in the space of the performance completely new situations were generated and the process of its fruition became similar to that of a *happening*, in which the action is experienced at the instant it is produced and what counts is always the present, without mediations or filters. In it the space-time of reality tended to coincide with that of the play and the erratic path followed by the spectator-actors took on the aspect of an investigative, critical and constructive practice.

The Stations

space of discovery . space of the ante-space . space of evolution . space of the defined . space of the invisible . space of dream . space of time . space of the infinite . space of the liquid . space of despair . space of mystery . space of the impossible . space of balance . space of outburst

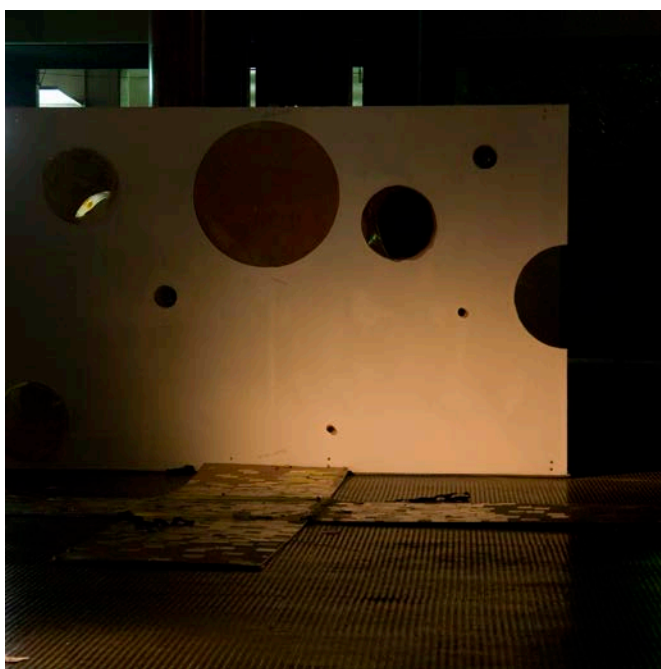
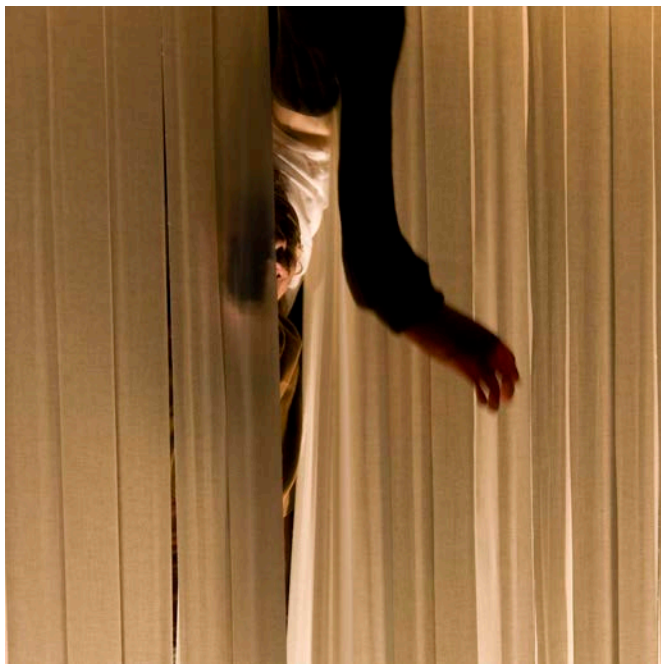
Si provano in scala ridotta le sequenze spaziali dello spettacolo

The spatial sequences of the performance are tried out on a reduced scale



Seguitemi, dice il cantastorie, sarà un viaggio dove ognuno di voi potrà smarrirsi liberamente nel tempo e nello spazio. Nello spazio delle scene troverete la chiave interpretativa dello spettacolo

Follow me, says the storyteller, it will be a journey on which each of you will be free to lose yourself in time and space. In the space of the scenes you will find the key to understanding the performance

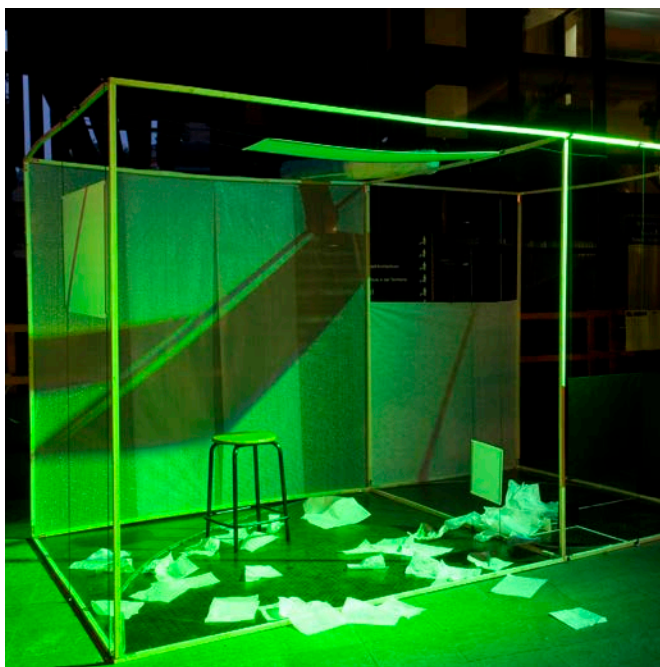
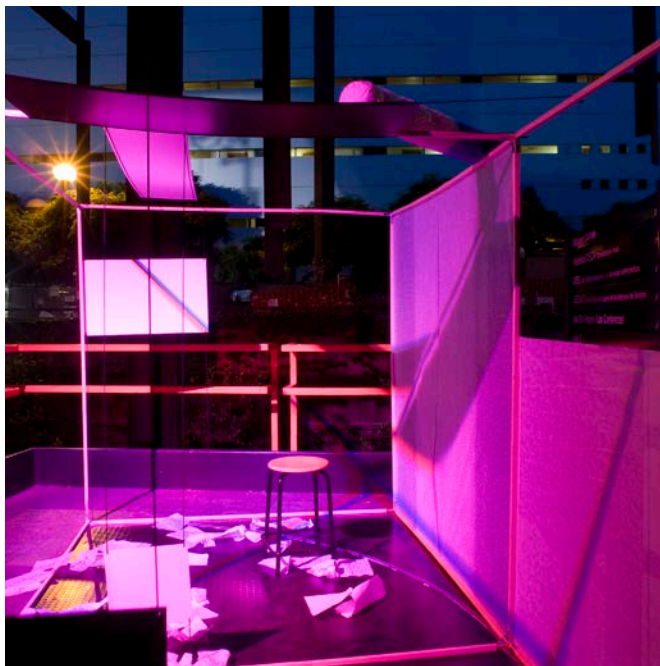


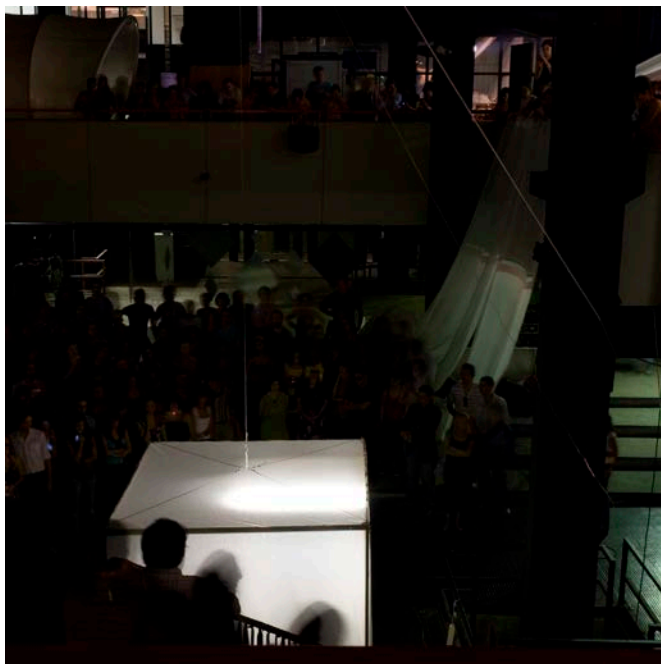
Lo spazio del
definito.
Due muri paralleli
collegati da tronchi
di cono esprimono
la relazione tra
dentro e fuori.
Davanti al muro
una coppia di
attori canta e
balla elogiando
il denaro, fino a
che la donna sarà
messa in vendita

The space of
the defined.
Two parallel walls
linked by truncated
cones express
the relationship
between inside
and outside. In
front of the wall
a pair of actors
sing and dance in
praise of money,
until the woman is
put on sale

Lo spazio
dell'evoluzione
E' uno spazio
costruito con
i principi della
sezione aurea,
all'interno del
quale due
portinaie del
futuro, senza
troppo interesse
per chi passa,
ripetono all'infinito
un breve dialogo
ambientato in un
pornoshop

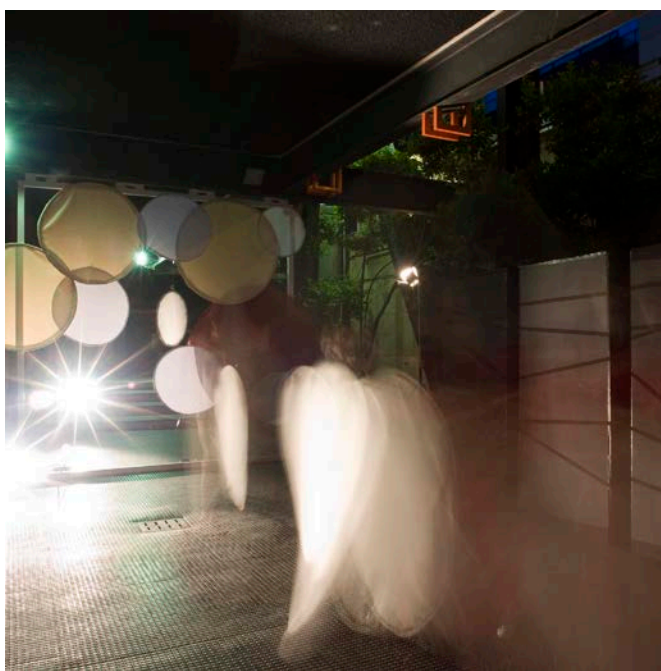
The space of
evolution
It is a space
constructed on the
principles of the
golden section,
inside which two
female caretakers
of the future,
without taking
much notice of
who is passing by,
endlessly repeat a
short dialogue set
in a sex shop





Lo spazio dell'invisibile
 E' rappresentato da una serie di cubi uno dentro l'altro, come una matrioska. In esso scopriamo tre eroine del passato e il loro dramma

The space of the invisible
 It is represented by a series of cubes located one inside the other, like a set of Russian dolls. In it we discover three heroines of the past and their drama



Lo spazio del sogno
 Trasparente, colorato ed evocativo di un mondo irreal, nel quale assistiamo ad una comica rapina in banca

The space of dream
 Transparent, colorful and evocative of an unreal world, in which we witness a comic bank robbery



Lo spazio del fluido
E' uno spazio che
prende la forma
del suo contenitore:
l'incavo della
base dei pilastri.
Ben presto si
trasformerà in un
luogo di sogno
traboccando e
cambiando forma

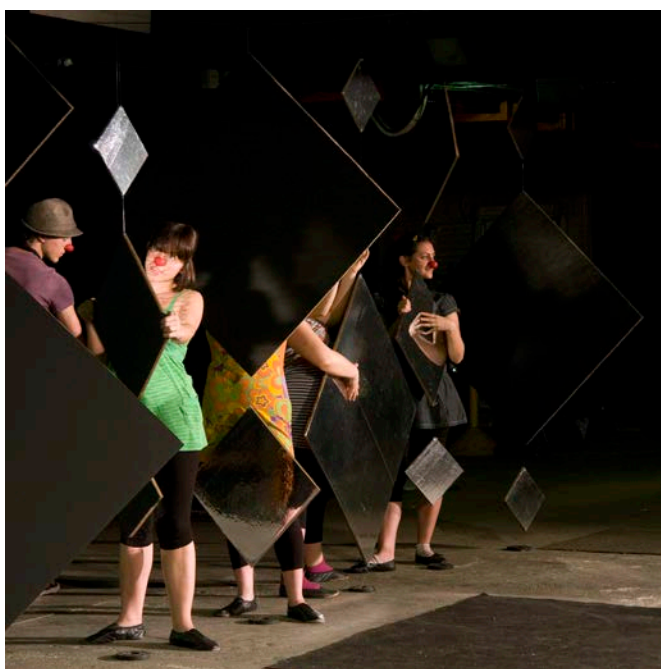
The space
of the fluid
It is a space that
takes the form of its
container: the cavity
at the base of the
pillars. Very soon it
will be transformed
into a place of
dream, overflowing
and changing
shape



Lo spazio dell'impossibile. Alcuni cantanti persi in un inverno freddo e nebbioso intrattengono il pubblico con un'ultima canzone, prima di finire la propria vita congelati

The space of the impossible. Some singers lost in a cold and misty winter entertain the audience with one last song, before freezing to death

Lo spazio dell'infinito. E' leggermente sopraelevato e connotato da un sipario scomposto formato da lastre riflettenti. Da esso sbucca un gruppo di apprendisti ballerini che decide di mettere in scena un numero di danza acrobatica nonostante una loro compagna, colpita accidentalmente durante la performance, sia per terra svenuta. Non si riprenderà fino alla fine dello spettacolo



The space of the infinite. It is slightly raised and characterized by a disjointed curtain formed of plates of reflective material. From it emerges a group of trainee dancers who decide to put on an acrobatic dance number even though one of them, struck accidentally during the performance, is lying unconscious on the ground. She will not regain her senses until the end of the play



ARCHITETTURE SONORE

CONCERTO-SPETTACOLO / PERFORMANCE-CONCERT

SPAZIO PATIO DELLA SCUOLA DI ARCHITETTURA E SOCIETÁ
POLITECNICO DI MILANO
21 GIUGNO 2006, ORE 21.00
giornata europea della musica

ARCHITETTURE SONORE

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / STAGING

Pierluigi Salvadeo con Davide Fabio Colaci
Corso di Scenografia, Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano

ALLESTIMENTO SCENICO / SET DESIGN

Andrea Grippo . Rossella Locatelli . Cinzia Marcello

DIRETTORE D'ORCHESTRA / CONDUCTOR

Andrea Raffanini

STRUMENTISTI / INSTRUMENTALISTS

Flauto: Valeria Marsheva

Clarinetti: Dario Zingales . Marco Cairoli . Selene Framarin . Valerio Cipollone

Violini: Eleonora Matsuno . Elisa Schack

Violoncello: Martina Rudic

Trombe: Andrea Lancia . Fabio Trimarco

Percussioni: Alessandro Rossi . Giampiero Pisano . Marco Beschi

CONSULENZA PER LE LUCI / LIGHTING ADVISOR

Fulvio Michelazzi

CONSULENZA PER LA REGIA / ADVISOR TO THE DIRECTOR

Marina Spreafico

COORDINAMENTO SCIENTIFICO / COORDINATION

Valerio Di Battista . Luca Basso Peressut . Pierluigi Salvadeo
con

Davide Fabio Colaci . Giovanni Ottonello . Gianluca Zecca

ENTE PROMOTORE / PROMOTER

Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano

Il concerto si è svolto durante la "Giornata europea della musica". Esso è diviso in sei differenti *momenti musicali* della durata di otto minuti l'uno, eseguiti in sequenza. Ogni brano musicale comprende l'intervento di diversi tipi di strumenti musicali. I brani sono stati appositamente composti da neo-diplomati nei corsi di composizione del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, sotto la guida dei loro professori. Ogni emissione sonora è stata studiata in funzione dello spazio in cui si doveva svolgere la manifestazione: lo Spazio Patio della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. Compositori e scenografi hanno indagato insieme sul rapporto tra musica e spazio, producendo un articolato *spazio immersivo* costituito da grandi *captatori sonori e visivi*, che si attivavano in relazione alle caratteristiche sonore dei brani musicali e in relazione agli spostamenti spaziali degli strumenti. Anche il pubblico si spostava liberamente a seconda di quanto e come volesse immergersi nello spazio sonoro.

The concert was held on “European Music Day.” It was divided into six different *musical moments* lasting for eight minutes each, performed in sequence. Each passage of music was played on different types of instrument. The pieces were composed for the purpose by new graduates from the courses of composition at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan, under the guidance of their professors. Each burst of sound was studied in relation to the space in which the concert was to be held: the Spazio Patio of the School of Architecture and Society at Milan Polytechnic. Composers and set designers worked together on the relationship between music and space, producing a complex *immersive space* made up of large *acoustic* and *optical collectors*, which were activated in relation to the acoustic characteristics of the pieces of music and to the movement of the instruments in space. The members of the audience also moved freely, depending on how and how much they wanted to immerse themselves in the sound space.



Si scaricano le scenografie, ha inizio il montaggio

The sets are unloaded, their mounting begins



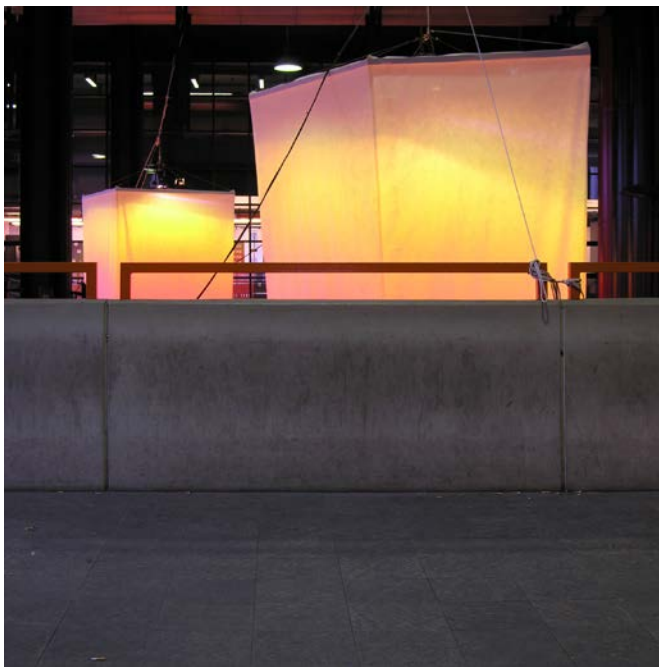
Si posizionano i grandi telai poligonali

The large polygonal frames are placed in position



Studenti al lavoro tagliano il tessuto non tessuto per rivestire i telai

Students at work cutting the nonwoven fabric to cover the frames



Le scene e lo spazio che le ospita

The stage and the space that housed it

Durante le prove,
un captatore
sonoro-visivo

During rehearsals,
an acoustic-optical
collector



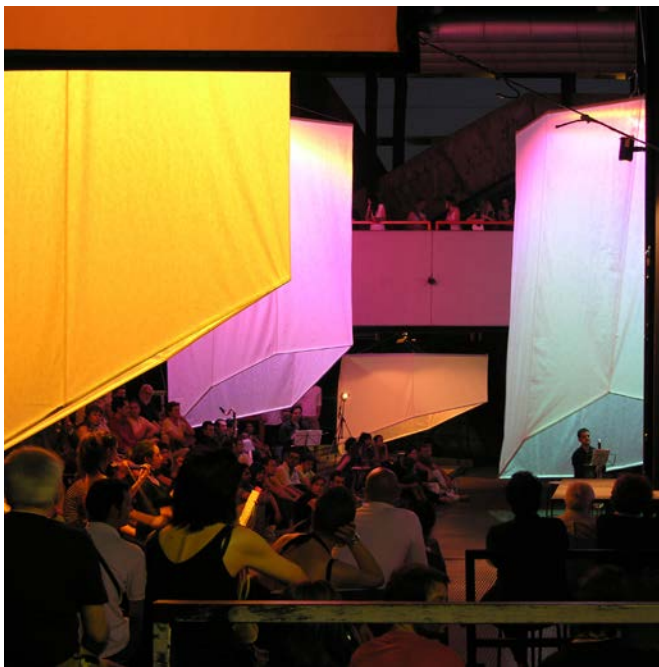
Tutto è pronto!
Il direttore
d'orchestra e i
musicisti provano
gli ultimi brani
musicali

Everything is ready!
The conductor
and the musicians
rehearse the last
pieces of music



Silenzio, lo spettacolo ha inizio

Silence, the performance has begun

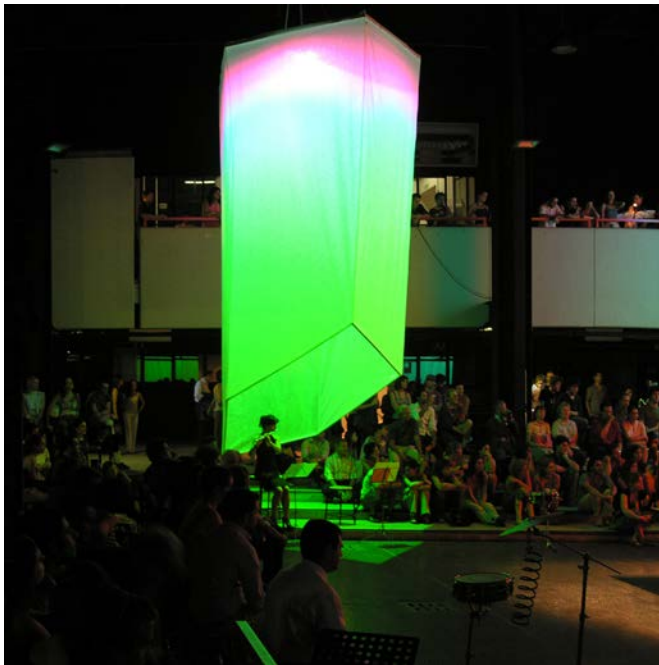


Lo spazio si modifica in relazione ai cambiamenti di colore dei captatori sonoro-visivi

The space is modified in relation to the changes in color of the acoustic-optical collectors

I captatori sonoro-
visivi si modificano
in relazione ai flussi
e alle intensità delle
diverse timbriche

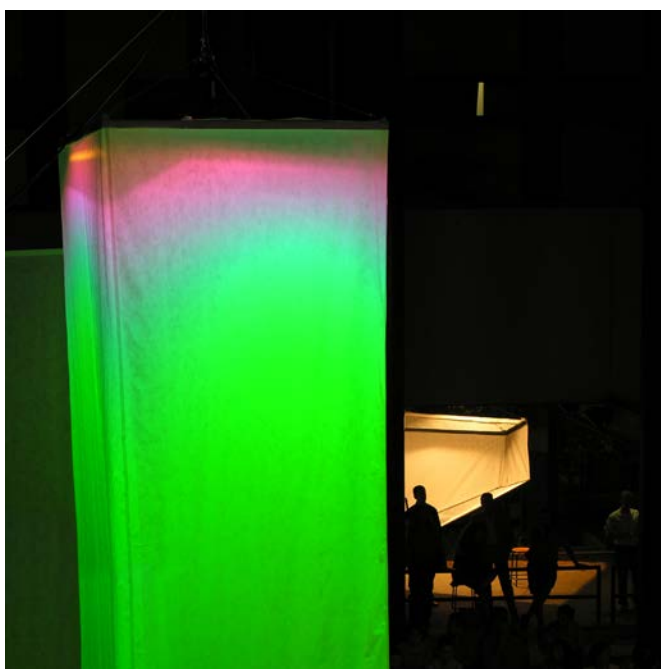
The acoustic-
optical collectors
are modified in
relation to the flows
of sound and the
intensity of the
different tones





Il pubblico occupa liberamente tutto lo spazio disponibile, dai gradoni sul fondo alla scala elicoidale

The audience freely occupies all the space available, from the steps at the back to the spiral staircase



LA TRAGICA STORIA DEL DOTTOR SEMELWEIS

di
LOUIS-FERDINAND CÉLINE

OPERA TEATRALE / PLAY

TEATRO ARSENALE, MILANO
18 MARZO / 09 APRILE 2006, ORE 21.15

LA TRAGICA STORIA DEL DOTTOR SEMELWEIS

di
LOUIS-FERDINAND CÉLINE

ADATTAMENTO E REGIA / ADAPTATION AND DIRECTION
Marina Spreafico

CURA ALLESTIMENTO SCENICO / STAGING
Pierluigi Salvadeo . Davide Fabio Colaci
con
Giovanni Ottonello . Denni Collotti

LUCI / LIGHTS
Fulvio Michelazzi

COSTUMI / COSTUMES
Ambra Rinaldo

ATTORI / ACTORS
*Annig Raimondi . Marina Spreafico . Patrizio Belloli
Riccardo Magherini . Vladimir Todisco Grande
Con gli studenti della Scuola di Teatro Arsenale*

FLAUTO / FLUTE
Luca Bossi

DIREZIONE TECNICA / TECHNICAL DIRECTION
Piera Rossi

ENTE PROMOTORE / PROMOTER
Teatro Arsenale
Corso di Scenografia, Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano

Lo spettacolo mette in scena un testo letterario, ma non teatrale: *Il dottor Semmelweis* di Louis-Ferdinand Céline. E' per questo che la scenografia si basa sulla definizione di pochi elementi simbolici, capaci di esprimere una loro personale drammaturgia che si distacca dal testo scritto. Un muro in mattoni, simbolo della invalicabilità delle incomprensioni, delle invidie e delle persecuzioni subite dal dottor Semmelweis; un prisma a base rettangolare: tavolo/piano operatorio/bara; un grande telo bianco in TNT che durante lo spettacolo dilaga come un virus nello spazio, fino a ingombrare tutta la scena, che si conclude con il tragico epilogo della morte del dottore; alcuni palchi leggermente rialzati, dai quali gli attori commentano o recitano brani del testo di Céline.

Sinossi del testo

Céline, prima di diventare scrittore, fu lo studente di medicina Louis-Ferdinand Destouches e in quanto tale, nel 1924, dedicò la sua tesi di laurea alla eroica vita dello scienziato Ignazio Filippo Semmelweis, colui che per primo scoprì le cause della febbre puerperale. Egli capì che la morte di molte puerpere derivava da infezioni procurate dalla mancanza di igiene degli stessi medici e studenti di medicina che prima di visitarle avevano sezionato cadaveri senza lavarsi successivamente le mani. Semmelweis impose la disinfezione, ma questo gli procurò un susseguirsi di clamorose incomprensioni e persecuzioni da parte di colleghi e superiori. La quantità di accuse mosse al dottor Semmelweis provocarono addirittura la sua espulsione dall'ospedale e in seguito anche dalla cattedra universitaria di Budapest. Dopo la pubblicazione della sua più importante opera, *Eziologia, concetto e profilassi della febbre puerperale*, l'opposizione nei confronti di Semmelweis divenne ancor più agguerrita, tanto che egli, stanco e deluso, cadde in un lungo periodo di depressione. I suoi nemici ne approfittarono allora per farlo internare in un manicomio, dove poco dopo egli morì. Quindici anni dopo la sua morte gli venne intitolata la clinica di ostetricia di Vienna e nel 1894 gli venne eretto un monumento a Budapest.

Note di regia

Possiamo definire lo spettacolo una meditazione sulla tragedia in due stagioni. Nella prima stagione il dottor Semmelweis è visto come eroe tragico, ma più ci si concentra su di lui e sulla sua emblematica vicenda, più l'immaginazione dello spettatore si riempie di una folla di persone che a questa storia possono essere connesse. Il dottor Semmelweis è un eroe moderno e il suo caso non è infatti unico: è la storia di tutti coloro che hanno pagato con l'isolamento e l'emarginazione il loro pensiero. Così, nella seconda stagione lo spettacolo si completa con la presenza della folla e del coro.

The production staged a literary work, but not one written for the theater: *The Life and Work of Ignaz Semmelweis* by Louis-Ferdinand Céline. For this reason the set design was based on the definition of a few symbolic elements, capable of expressing a drama of their own that diverged from the written text. A brick wall, symbol of the insuperability of the incomprehension, envy and persecution suffered by Dr. Semmelweis; a prism with a rectangular base: dining table/operating table/coffin; a large piece of white nonwoven fabric that during the performance spread out like a virus in the space, until it took up the whole of the scene, which concluded with the tragic epilogue of the doctor's death; some slightly raised platforms, from which the actors commented on or recited passages from Céline's text.

Synopsis of the text

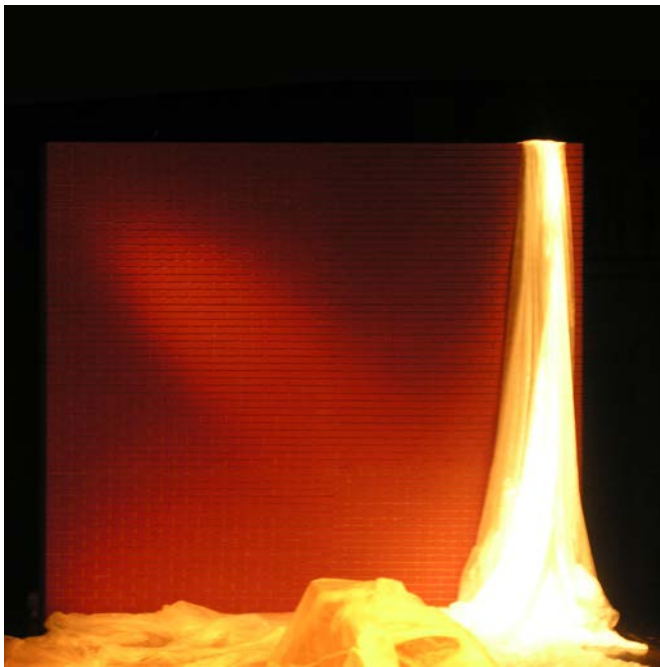
Before becoming a writer, Céline was the medical student Louis-Ferdinand Destouches and as such, in 1924, devoted his doctoral thesis to the heroic life of the scientist Ignaz Philipp Semmelweis, the man who first discovered the causes of puerperal fever. He realized that the death of many women in childbirth was due to infections caused by lack of hygiene on the part of doctors and medical students who before visiting them had dissected cadavers without washing their hands afterward. Semmelweis proposed the use of disinfectants, but this was met with incomprehension and egregious persecution from his colleagues and superiors. The series of accusations leveled against Dr. Semmelweis led to his expulsion from the hospital where he worked and later from his teaching post at the University of Pest in Hungary. After the publication of his most important work, *The Etiology, Concept and Prophylaxis of Childbed Fever*, the opposition to Semmelweis grew even fiercer, to the point where he, exhausted and disillusioned, fell into depression for a long period. His enemies took advantage of this to have him committed to a mental institution, where he died shortly afterward. Fifteen years after his death the obstetrics clinic in Vienna was named after him and in 1894 a monument was erected to his memory in Budapest.

Director's notes

We can describe the play as a meditation on the tragedy in two stages. In the first stage Dr. Semmelweis is viewed as a tragic hero, but the more it concentrates on him and his emblematic life, the more the audience's imagination is filled with a crowd of people who can be connected to this story. Dr. Semmelweis is a modern hero and his case is not in fact unique: it is the story of all those who have paid for their ideas with isolation and ostracism. Thus, in the second stage, the play is completed with the presence of a crowd and a chorus.

Il muro in mattoni e
il telo in TNT

The brick wall
and the length of
nonwoven fabric



Durante le prove
During rehearsals



Le prove con le luci
Rehearsals with the lights.



Una donna ha partorito il suo bambino

A woman has given birth to her child

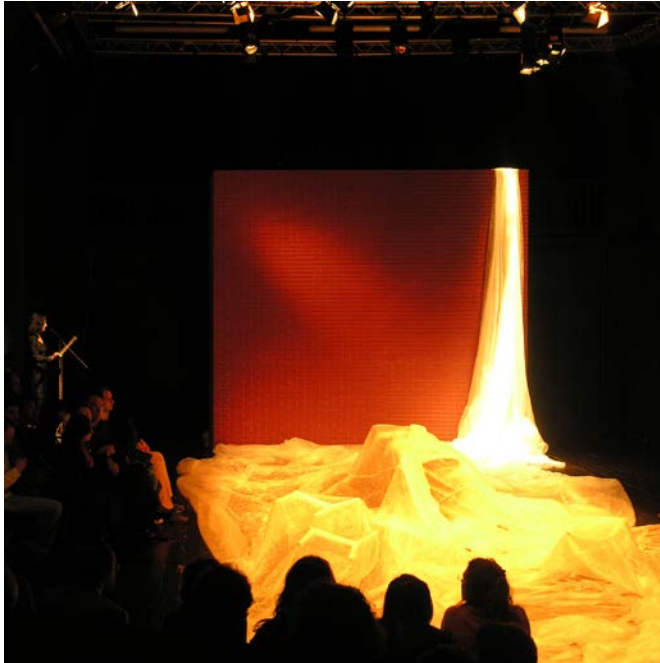
I manifesti del
dottor Semmelweis
appesi ai muri
della città

Dr. Semmelweis's
posters hanging on
the walls of the city



La scena e il
pubblico

The stage and
the audience





Il telo dilaga nello spazio, copre tutto e lo spettacolo finisce

The length of cloth spreads out in space, covering everything, and the play ends



Postfazione

di Ilaria Valente (preside della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano)

Le immagini che Pierluigi Salvadeo, Davide Fabio Colaci e Marina Spreafico presentano in questo libro sovvertono in parte la tradizionale relazione tra imparare e fare. Ma non solo, osservando infatti con più attenzione i "programmi di sala" che presentano gli spettacoli all'inizio di ogni capitolo, si evincono le innumerevoli collaborazioni che a vario titolo le diverse produzioni hanno comportato. Si leggono i nomi degli autori dei testi drammaturgici, dei compositori dei brani musicali, dei registi, degli aiuto-regista, dei direttori d'orchestra, dei musicisti, degli attori, degli scenografi, dei direttori di scena, dei light designers, dei tecnici delle luci e dell'audio, e altri ancora. Poi ci sono i teatri, gli spazi dove gli spettacoli sono stati realizzati e gli enti culturali che hanno collaborato o accordato a vario titolo i loro patrocini. Per non parlare del pubblico, che è sempre corso numeroso ad ogni replica e del quale non restano tracce tangibili, del resto come degli spettacoli, se non nei ricordi impressi dentro ognuno di noi. Così, come in ogni teatro che si rispetti, la lista di tutti coloro che hanno contribuito a vario titolo alla realizzazione degli spettacoli è davvero vasta. Ma il fatto non meraviglierebbe, se non fosse che ogni "produzione" - questo è l'appellativo che ogni ente teatrale vanta ogni volta che dà vita ad un proprio spettacolo - non fosse a cura della nostra Scuola e dei suoi professori, ma direi soprattutto, a cura degli studenti, che negli anni si sono succeduti numerosi e con entusiasmo. Spesso, tra professori, dibattiamo su quali siano i metodi migliori per trasmettere le nostre conoscenze e come sia possibile insegnare agli studenti ad affrontare la realtà dopo la scuola, mettendo a frutto le nozioni teoriche acquisite durante gli anni di studio. Si potrebbe forse dire che il lavoro costante e accorto che emerge dalle pagine di questo libro è una possibile risposta a molti dei nostri quesiti. Le scenografie che qui si osservano, che vanno dagli allestimenti per il teatro a quelli per eventi o feste, dai concerti alle opere teatrali, non sono altro che il frutto tangibile di una *modalità di insegnamento* che, come spiega Pierluigi Salvadeo, parte dal rapporto tra le tre componenti fondamentali dell'università: *studio*, *ricerca* e *didattica*. La loro sovrapposizione, in questo caso, produce nuovi e più aggiornati statuti di senso all'interno di un contesto di costante sperimentazione. Una sperimentazione che, come sostiene Davide Fabio Colaci nel saggio successivo, parte dall'allestimento scenico per approdare alla progettazione di nuovi *habitat*, dove il teatro diviene il pretesto, per noi architetti, per ricercare nuove tipologie spaziali. Si tratta degli stessi spazi architettonici che interessano a Marina Spreafico, regista e direttrice della *Scuola di Teatro Arsenale*, che ne spiega le

possibili qualità drammaturgiche. Muovendosi liberamente tra le diverse, ma complementari competenze dell'architettura e del teatro, sono nati molti degli spettacoli descritti, realizzati sia in spazi teatrali tradizionali, sia in luoghi diversi, la cui scelta libera conferma la visione allargata e trasversale che sta alla base di tutto il lavoro svolto. Il *Patio* della Scuola di Architettura e Società è uno di questi luoghi, per certi versi anche quello più significativo, forse proprio in virtù del fatto che qui si svolgono gran parte delle attività pubbliche della nostra scuola. Uno spazio straordinario, pensato da Vittoriano Viganò, al quale si deve il progetto dell'ampliamento della Facoltà di Architettura (1970/1985). Luogo di passaggio e di incontro, piazza coperta, spazio di studio, di eventi e, per l'occasione, "teatro" e spazio drammaturgico. Attraversandolo durante il giorno per andare da una parte all'altra del campus universitario, mentre vengono allestite le scenografie o durante le prove di qualche spettacolo, la sensazione è quella di entrare in un grande laboratorio, che ci ricorda gli anni delle avanguardie teatrali, dagli happening alle sperimentazioni del "teatro fuori dal teatro", queste ultime fortemente praticate da gruppi come il Living Theatre, che proprio nella nostra Scuola ha portato nel 1966 i *Mysteries*, con una vasta ed entusiastica partecipazione di studenti e professori, tra i quali Ernesto Nathan Rogers. O ancora, i *Montaggi didattici* di Guido Canella che da docente ha cercato di unire architettura e teatro, operando perlustrazioni all'interno di quello che veniva allora chiamato, da lui e dai suoi allievi, il "molteplice teatrale". In anni più recenti Giovanni Raboni, scrittore e poeta, scrivendo di alcune delle esperienze citate, ha evidenziato l'importanza del teatro come terreno di pratica dell'"eterogeneo" e "luogo di resistenza" contro l'omologazione e la "mortificazione intellettuale". Quindi, il teatro come spazio emozionale in cui l'uomo riflette su se stesso e sulla collettività. Infine c'è la scena, quel telo teso tra la struttura materiale delle cose e gli apparati soggettivi della percezione, che del teatro fa intimamente parte e su cui questo libro riflette attraverso diverse e appassionate risposte. A tale proposito, sempre Raboni, nella nostra Scuola, chiudendo il seminario di studi curato da Giancarlo Consonni, *Teatro Corpo Architettura* e citando i proclami di Richard Schechner sui numeri di *TDR* degli anni Sessanta, ricordava che ogni spettacolo ha bisogno di un proprio spazio, ma ogni spazio può divenire uno spazio teatrale. E forse proprio questa è l'indicazione che esce dalle pagine di questo libro: l'idea che spazio della rappresentazione e spazio della visione si intreccino, che l'attore si confonda col pubblico e la rappresentazione tenda a mischiarsi con la realtà. Così chiudo, ricordando il motto degli attori Shakespeareani che dal *Globe Theatre* proclamavamo a gran voce: "Tutto il mondo è teatro"!

Afterword

by Ilaria Valente (dean of the School of Architecture and Society of Milan Polytechnic)

The images that Pierluigi Salvadeo, Davide Fabio Colaci and Marina Spreafico present in this book subvert to some extent the traditional relationship between learning and doing. But that is not all: in fact, taking a closer look at the “theater programs” that introduce the productions at the beginning of each chapter, the innumerable and varied collaborations they have entailed become clear. Here we find the names of the authors of the scripts, the composers of the music, the directors, the assistant-directors, the conductors, the musicians, the actors, the set designers, the stage managers, the light designers, the light and sound technicians and yet others. Then there are the theaters, the spaces where the performances have been staged and the cultural bodies that have contributed or given their support in various ways. Not to speak of the public, who have always turned up in large numbers for every repeat performance and of whom no tangible trace remains. Just as nothing is left of the performances themselves, except what is stamped in our memories. So, as in every theater worthy of the name, the list of all the people who have contributed in one way or another to the staging of the performances is really long. But there would be nothing surprising about this, if it were not for the fact that each “production” - this is the name that every theatrical institution gives to a performance that it stages - has been put on through the efforts of our school and its teachers, and above all I would say, of the students, of whom there have been many who have played an enthusiastic part over the years. We teachers often find ourselves debating the best methods that can be used to pass on our knowledge and how it is possible to prepare students for reality after they complete their education, how they can make the best use of theoretical notions acquired during their years of study. It could perhaps be said that the constant and astute work that emerges from the pages of this book offers a possible answer to many of our questions. The set designs that can be seen here, which range from productions for the theater to scenery for events or celebrations, from concerts to plays, are nothing but the tangible fruit of a *mode of teaching* that, as Pierluigi Salvadeo explains, is rooted in the relationship between the three fundamental elements of the university: *study*, *research* and *teaching*. Their overlapping, in this case, produces new and updated frameworks of meaning within a context of constant experimentation. An experimentation that, as Davide Fabio Colaci argues in the following essay, starts out from stage design and moves on to the design of new *habitats*, where theater becomes a pretext, for us architects, to look for

new spatial models. These are the same architectural spaces that interest Marina Spreafico, theater director and principal of the *Scuola di Teatro Arsenale*, who explains their possible dramaturgical qualities. Many of the productions described sprang from moving freely between the different but complementary fields of expertise of architecture and theater; some of them were staged in traditional theatrical spaces, others in different places, whose free choice confirms the broad and cross-disciplinary vision that lies at the base of all the work done. The *Patio* of the School of Architecture and Società is one of these places, and in some ways the most significant, perhaps precisely because of the fact that a great many of our school's public activities are carried out there. An extraordinary space, conceived by Vittoriano Viganò, who was responsible for the design of the extension to the Department of Architecture (1970/85). Place of passage and meeting, covered square, space for study, events and, on occasion, "theater" and dramaturgical space. Crossing it during the day to get from one part of the university campus to another, while sets are being mounted or during rehearsals for some performance, you get the impression you are entering a great workshop, one that recalls the years of the theatrical avant-garde, from happenings to experiments with "theater outside the theater." The latter was the approach taken by groups like the Living Theatre, which brought its *Mysteries* to our school in 1966, with a broad and enthusiastic participation on the part of students and professors, including Ernesto Nathan Rogers. Or again, the *Montaggi didattici* ["Educational Montages"] of Guido Canella, who as teacher sought to unite architecture and theater, making forays into what was called at the time, by him and his students, the "theatrical multiple". In more recent years the writer and poet Giovanni Raboni, writing about some of the experiences mentioned above, has stressed the importance of the theater as a practice ground for the "heterogeneous" and "place of resistance" against standardization and "intellectual humiliation." The theater as emotional space, therefore, in which humanity reflects on itself and on society. Finally there is the set, that sheet stretched between the material structure of things and the subjective systems of perception which is an intimate part of theater and on which this book reflects through a series of diverse and passionate responses. In this connection, Raboni again, bringing to a close the seminar of studies at our school organized by Giancarlo Consonni, *Teatro Corpo Architettura* ["Theater Body Architecture"] and citing the proclamations made by Richard Schechner in the issues of *TDR* in the sixties, recalled that every performance needs a space of its own, but every space can become a theatrical space. And perhaps it is just this the suggestion that comes out of the pages of this book: the idea that space of performance and space of vision are interwoven, that the actor gets mixed up with the

audience and performance tends to blend into reality. So I will end by quoting the motto of the Shakespearean actors who proclaimed in a loud voice from the *Globe Theatre*: "The whole world is a playhouse!"

Biografie / *Biographies*

Principali Pubblicazioni / Main Publications

- SALVADEO, Pierluigi. 1997. *Paesaggi di architettura*. Milano: Skira
- SALVADEO, Pierluigi. 2004. *Architettura A Teatro*, Milano: Clup
- SALVADEO, Pierluigi. 2006. *L'inquieta scena urbana, tra architettura e allestimento*. Milano: Clup
- SALVADEO, Pierluigi. 2006. *Adolph Appia, Spazi ritmici*. Firenze: Alinea
- SALVADEO, Pierluigi. 2006. *Architetture Sonore*. Milano: Clup
- SALVADEO, Pierluigi. *Architettura e scenografia, il gioco dei capovolgimenti*, in: CORNOLDI, A. (a cura di) 2005. *Architettura degli interni*. Padova: Università luav di Venezia, Il Poligrafo
- SALVADEO, Pierluigi. *La scenografia come installazione autonoma*, in: BRANZI, A. e CHALMERS, A. 2007. (a cura di) *Spazi della cultura-Cultura degli spazi, Nuovi luoghi di produzione e consumo della cultura contemporanea*. Milano: Franco Angeli
- SALVADEO, Pierluigi. 2009. *Abitare lo spettacolo*. Milano: Maggioli
- SALVADEO, Pierluigi. *The spectacular form of interior architecture under the new conditions of urban space*. In: FISHER, F., KEEBLE, T., LARA BENTACOURT, P., MARTIN, B., 2011. *Performance, fashion and the modern interior, from the victorians to today*. Oxford New York: Berg
- SALVADEO, Pierluigi. *The museum of Twentieth Century, Milan: Experience without Bombast*. In: INTERIORS vol. 2/2. 2011
- SALVADEO, Pierluigi. *What things we are*. In: INTERIORS vol. 2/1. 2012
- SALVADEO, Pierluigi. *Interno vs Interno*. In: COLOMBO, C., LECCE, C. 2012. (a cura di) *Mostrare, Esporre, Comunicare*. Milano: Maggioli
- SALVADEO, Pierluigi. *Testi e Contesti*. In: CARMINATI, S., DONDI, L., PARATI, M. 2012. (a cura di) *Oggetti, Spazi, Azioni*. Milano: Maggioli
- CONSALEZ, Lorenzo - SALVADEO, Pierluigi. 2013. (a cura di) *Navigare sulla carta bianca*. Siracusa: Lettera Ventidue

Si laurea in Architettura presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Titolo di Dottore di Ricerca in Allestimento e Architettura degli Interni. Ricercatore di ruolo confermato in Allestimento e Architettura degli Interni nella Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano, nella quale insegna Progettazione architettonica e Scenografie e Spazi della Rappresentazione. Autore di diverse pubblicazioni e curatore scientifico di diversi seminari internazionali di progettazione e di conferenze/convegni nazionali e internazionali. Vincitore di diversi premi di architettura nazionali e internazionali (con Stefano Guidarini), tra cui:

- Menzione speciale al Premio Nazionale di Architettura Luigi Cosenza (1994) e (1996)
- Primo premio al Concorso Opera Prima (1995)
- Primo premio Domus/InArch (1996)
- Primo premio al concorso per un edificio ALER a Pioltello (2005)
- Primo premio ex-aequo concorso di idee per una biblioteca a Melzo (2006)
- Menzione d'Onore al premio Medaglia d'Oro all'architettura italiana (Triennale di Milano, 2006)
- Selezionato alla seconda fase del Premio Europeo di Architettura Ugo Rivolta. (2007)
- Primo premio al Concorso per la progettazione di tre edifici per alloggi di edilizia convenzionata, a Monteluce (2007)
- Premio speciale "Design for all" Dedalo Minosse (2011)
- Terzo premio al Concorso a inviti per la progettazione di un Hotel in Piazza Duca d'Aosta a Milano (2012)

He graduated in Architecture from the Department of Architecture of Polytechnic of Milan. PhD in Display and Interior Design. Tenured researcher in Stage and Interior Design at the School of Architecture and Society of Milan Polytechnic, where he teaches Architectural Design and Set Design and Spaces of Performance. Author of several publications and expert adviser to various international seminars of design and national and international conferences/congresses. Winner of many national and international architecture awards (with Stefano Guidarini), including:

- Special mention at the Luigi Cosenza National Architecture Award (1994) and (1996)
- First prize in the Opera Prima competition (1995)
- First prize Domus/InArch Award (1996)
- First prize in the competition for an ALER building at Pioltello (2005)
- Equal first prize in the competition of ideas for a library at Melzo (2006)
- Honorable mention in the Gold Medal for Italian Architecture Award (Milan Triennale) (2006)
- Shortlisted for the second phase of the Ugo Rivolta European Architecture Award (2007)
- First prize in the competition for the design of three subsidized apartment buildings at Monteluce (2007)
- Dedalo Minosse "Design for All" Special Award (2011)
- Third prize in the competition by invitation for the design of a hotel on Piazza Duca d'Aosta in Milan (2012)

Principali Pubblicazioni / Main Publications

- COLACI, Davide F. *La densità di un'esperienza*. In: SALVADEO, P. 2004. (a cura di) *Architetture Sonore*. Milano: Libreria Clup Editore.
- COLACI, Davide F. Recensione della Mostra Magnificenza e Progetto. In: Op. cit. *Selezione della critica d'arte contemporanea*, n° 133. Settembre 2008. Napoli: Electa.
- COLACI, Davide F. *Spaziosequenze. Cronistoria di una sequenza di epicentri drammaturgici*. In SALVADEO, P. 2009. (a cura di) *Abitare lo spettacolo*. Milano: Maggioli editore.
- COLACI, Davide F. Recensione di Contro l'architettura. In: Op. cit. *Selezione della critica d'arte contemporanea*, n° 136, Settembre 2009. Napoli: Electa.
- COLACI, Davide F. 2010. *The Human Metropolis : interior architecture as a process of manipulation, invention and inversion of the contemporary metropolis*. Brisbane: IDEA.
- COLACI, Davide F. *La città come Scenario Espansivo*. In: CRESPI, L. 2011. (a cura di) *Città come / The City As, Sguardi d'interni nel territorio dello spazio aperto*. Milano: Maggioli editore.
- COLACI, Davide F. *Il Nuovo Museo del Novecento a Milano*. In: Op. cit. *Selezione della critica d'arte contemporanea*, n° 141. Maggio 2011. Napoli: Electa.
- COLACI, Davide F. *Tom Dixon*. In: *I maestri del Design*. In: BRANZI, A. 2011. (a cura di) *Il sole 24 Ore*. Settimanale n°5, Milano.
- COLACI, Davide F. *Monoliti. Ovvero l'unione di corpi pesanti*. In: *Abitare WEB*. Maggio 2012. Milano: RCS.
- COLACI, Davide F. *Modelli d'arte*. In: *Abitare WEB*. Marzo 2012. Milano: RCS.
- COLACI, Davide F. *I giochi teatrali di Margherita Palli*. In: *Abitare WEB*. Febbraio 2012. Milano: RCS.
- COLACI, Davide F. *Prospettiva Kortrijk*. In: *Abitare WEB*. Ottobre 2012. Milano: RCS.

Davide Fabio Colaci nasce nel 1978 a Milano dove vive e lavora. Studia tra la facoltà di architettura di Porto e il Politecnico di Milano dove si laurea e consegue un dottorato di ricerca in Architettura degli interni e allestimento con Andrea Branzi. Nel 2011 fonda il suo studio di progettazione con l'obiettivo di indagare gli spazi e le forme della contemporaneità. Insegna progetto d'interni e scenografia presso la Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, scrive di progetto collaborando con alcune testate giornalistiche. Ha pubblicato *"La Città Come"* e la monografia *"Tom Dixon"* per il Sole ventiquattro ore nella collana *"I maestri del Design"*.

Davide Fabio Colaci was born in 1978 in Milan, where he lives and works. He studied at the Department of Architecture in Porto and Milan Polytechnic, where he graduated and took a PhD in Interior and Display Design under Andrea Branzi. In 2011 he founded his own design studio with the objective of investigating the spaces and forms of contemporary life. He teaches interior and set design at the School of Architecture and Society of Milan Polytechnic and writes on design for a number of periodicals. He has published *"La Città Come"* and the monograph *"Tom Dixon"* for Il Sole Ventiquattro Ore's series *"I maestri del Design."*

Principali Pubblicazioni / Main Publications

- SPREAFICO, Marina. 1988. *Viaggio intorno alla fiaba*. In: *Hystrio* n.2/1988
- SPREAFICO, Marina. 1999. *La lezione di Jacques*. In: *Hystrio* n. XII.2/1999
- SPREAFICO, Marina. 2000. *William Shakespeare: un incontro con la natura*. In: *William Shakespeare*, Roberto Sanesi (tradotto da) Pericle, Principe di Tiro. Lodi: Il Pomerio
- SPREAFICO, Marina. *Allo spettatore e al lettore*. In: IONESCO, E. *La cantatrice calva, La ragazza da marito, Il maestro, Il salone dell'automobile*. (tradotto da Marina Spreafico). 2006. Milano: Clup
- SPREAFICO Marina. *Architettura e scenografia: inizia un percorso*. In: SALVADEO, P. 2004. *Architettura A Teatro*. Milano: Clup
- SPREAFICO Marina. *Lo spazio delle arti*. In: SALVADEO, P. 2006. *Architetture sonore*. Milano: Clup
- SPREAFICO Marina. *Il denaro*. In: SALVADEO, P. 2009. *Abitare lo spettacolo*. Milano: Maggioli

Docente, regista, attrice, autrice di teatro.

Laureata all'Università degli Studi di Milano. Diplomata alla École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq di Parigi. Fondatrice della Scuola di Teatro Arsenale e direttrice artistica del centro di creazione teatrale Teatro Arsenale di Milano. Collabora con la Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano nel corso di Scenografia e Spazi della Rappresentazione. Autrice di numerosissimi spettacoli per enti e teatri, in Italia, Spagna, Francia, Stati Uniti, Hong Kong, Sud Africa e altrove.

Teacher, director, actor, dramatist.

She graduated from the University of Milan. Diploma from the École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq in Paris. Founder of the Scuola di Teatro Arsenale and artistic director of the center of theatrical production Teatro Arsenale di Milano. She collaborates with the School of Architecture and Society of Milan Polytechnic on the course of Set Design and Spaces of Performance. She has directed numerous productions for institution and theaters, in Italy, Spain, France, the United States, Hong Kong, South Africa and other countries.
