Architetture Sonore

a cura di Pierluigi Salvadeo

con contributi di

Luca Basso Peressut
Andrea Branzi
Davide Fabio Colaci
Valerio Di Battista
Sandro Gorli
Giovanni Ottonello
Paolo Rigamonti (Limiteazero)
Pierluigi Salvadeo
Leonardo Sangiorgi (Studio Azzurro)
Alessandro Solbiati
Marina Spreafico
Paolo Stratta
Gianluca Zecca

Libreria Clup

PIERLUIGI SALVADEO

ARCHITETTURE SONORE

ISBN 9-788870-908992

©Copyright Libreria Clup soc. coop.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Finito di stampare nel mese di novembre 2006 da Digital Print Service S.r.L.
via Torricelli, 9 - 20090 Segrate (Mi)

Libreria CLUP soc.coop.

via Ampère 20 20131 Milano
TEL 02 70 63 48 28
FAX 02 70 63 48 33
E-MAIL clup@galactica.it

sede legale e amm.va
c.so di P.ta Vittoria 28 20122 Milano

PROGETTO GRAFICO

Andrea Grippo e Rossella Locatelli

[o]scenobook design

INDICE

Presentazione 8
Valerio Di Battista

Introduzione 13
Pierluigi Salvadeo

CONTRIBUTI
Il Teatro Fuori dal Teatro 26
Paolo Stratta

Lo Spazio delle Arti 31
Pierluigi Salvadeo, Leonardo Sangiorgi (Studio Azzurro), Luca Basso Peressut
Alessandro Solbiati , Marina Spreafico, Paolo Rigamonti (Limiteazero)

Musica e Architettura 59
Pierluigi Salvadeo, Giovanni Ottonello, Gianluca Zecca, Davide Fabio Colaci
Andrea Branzi

COMPOSIZIONI MUSICALI
Introduzione 73
Sandro Gorli

Brani Musicali 76
Pasquale Corrado, Emanuele Zabelli, Leonardo Bolgeri, Lorenz Xhuvani, Marco Redaelli, Yair Karenic

ARCHITETTURE SONORE
Progetti 81

CONCERTO
21 giugno 2006 154
Milano - Facoltà di Architettura e Società - Spazio Patio

NELL'AMBITO DELLE ATTIVITÀ CULTURALI PROMOSSE DAL POLITECNICO DI MILANO, ALL'INTERNO DEL CORSO DI "SCENOGRAFIA" SVOLTO NELLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ, INSIEME AL CONSERVATORIO GIUSEPPE VERDI DI MILANO, È STATO ORGANIZZATO, NELLO SPAZIO PATIO DELLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA, UN CONCERTO DAL TITOLO "ARCHITETTURE SONORE".

IL CONCERTO SI È SVOLTO IL 21 GIUGNO 2006 ALLE ORE 21, GIORNO IN CUI SI CELEBRA LA "GIORNATA EUROPEA DELLA MUSICA". ESSO ERA DIVISO IN SEI DIFFERENTI "MOMENTI MUSICALI" DELLA DURATA DI 8 MINUTI L'UNO, ESEGUITI IN SEQUENZA. OGNI BRANO MUSICALE ERA FORMATO DALL'INTERVENTO DI DIVERSI TIPI DI STRUMENTI. I BRANI MUSICALI SONO STATI APPOSITAMENTE COMPOSTI DA ALCUNI STUDENTI, 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 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA.

AI COMPOSITORI È STATO CHIESTO DI INDAGARE IL RAPPORTO TRA MUSICA E SPAZIO, E IL MUTEVOLE EFFETTO SUL PUBBLICO.

DURANTE IL CONCERTO GLI ESECUTORI SONO STATI OPPORTUNAMENTE POSIZIONATI, AL FINE DI INSTAURARE UN RAPPORTO OTTIMALE TRA MUSICA E ARCHITETTURA. PER LO SVOLGIMENTO DEL CONCERTO È STATO REALIZZATO UN ALLESTIMENTO SCENICO, SCELTO ATTRAVERSO UN CONCORSO APPOSITAMENTE BANDITO TRA GLI STUDENTI DEL POLITECNICO DI MILANO.

INTRODUZIONE

Pierluigi Salvadeo

NEL TEATRO DELL'ARCHITETTURA

Lo spazio della rappresentazione, quel luogo dall'equilibrio instabile, teso tra la solidità delle cose e l'immaginario delle percezioni soggettive, non vuole ancora, dopo le ricerche portate avanti dalle avanguardie, dal dopoguerra ad oggi, trovare pace in uno spazio stabile appositamente progettato.

Ancora oggi, Luca Ronconi, mette in scena "Infinities", su testi di John D. Barrow, negli ex magazzini del Teatro alla Scala, collocati negli spazi della Bovisa. Vale a dire in uno spazio di lavoro, non teatrale, pertanto non adatto, in origine, ad un uso drammaturgico. La simultaneità degli eventi, rende impossibile seguire lo spettacolo in una volta sola. Lo strumento di veicolazione del messaggio non è la "parola", di cui si captano soltanto porzioni sovrapposte, ma l'attore, i suoi gesti, i suoi movimenti, le sue improvvisazioni. Allo spettatore, inteso come vero e proprio fruitore, è consentito scegliere tra gli episodi, come se sfogliasse tra i capitoli di un libro, come se componesse a suo piacimento lo spettacolo stesso. Lo spettatore è indotto a immaginare i suoi spazi, scegliendo i propri punti di vista e le proprie prospettive, "arredando" lo spazio a proprio piacimento.

Ma forse è proprio questa libertà, conquistata dopo la distruzione dei modelli ereditati dalla cultura tardoromantica, che ci pone di fronte alla difficoltà di immaginare un modello di teatro, appositamente progettato, che garantisca tutta la libertà necessaria e la possibilità di una seria e costante sperimentazione.

L'impressione, indagando su alcune delle esperienze teatrali contemporanee più significative, è di una sfida giocata sulla coabitazione degli opposti, sulla contemporaneità di elementi contrastanti, sulla ibridazione degli schemi. Convivono coppie oppositive come, tempo naturale/tempo della rappresentazione, spazio della visione/spazio della rappresentazione, spazio reale/spazio dello spettacolo, spettatore/attore, realtà/spettacolo, durevole/effimero, architettura/scenografia, spazio solido/spazio "liquido".

Sembrano essere ancora oggi validi i principi che l'americano Richard Schechner sancì negli anni sessanta: "Il fatto teatrale è un insieme di fatti interagenti; tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione, tutto lo spazio è dedicato al pubblico; l'evento teatrale può aver luogo sia in una spazio totalmente trasformato, sia in uno

spazio lasciato come si trova; il punto focale è duttile e variabile; ogni elemento della rappresentazione parla il suo proprio linguaggio; il testo non è necessariamente il punto di partenza o lo scopo della rappresentazione e potrebbe addirittura non esserci". La convivenza delle coppie oppositive, che nelle evoluzioni del teatro dagli anni Sessanta ad oggi ha assunto la dimensione di principio ispiratore, pone in risalto il tema della contaminazione. Di fronte all'idea di moltitudine, che il tema della contaminazione comporta, crollano le grandi narrazioni continue del passato, condizione che ha trasformato il sapere contemporaneo in una abilità interdisciplinare.
E' un vero e proprio gioco di capovolgimenti, una compresenza di opposti e si potrebbe aggiungere che, da quando il teatro ha rinunciato a duplicare la realtà nello spazio virtuale della scena, per intraprendere una ricerca analitica sui propri materiali, il compito tradizionale della rappresentazione sia stato assunto dall'architettura. Potremmo parlare di una teatralizzazione dell'architettura che, non solo diviene luogo ideale per lo spettacolo – *location* - ma allo stesso tempo diventa spettacolo essa stessa. Se ne deduce, quasi, un superamento della nozione di edificio teatrale in senso stretto, per aderire invece ad un concetto più fluido, polverizzato, evolutivo e attraversabile, i cui confini sono meno fisici e più mentali.
La complessità interna, iperstrutturata, delle due discipline, l'architettura e la scenografia, si sgretola di fronte alle influenti e aggressive pressioni di altre dimensioni della contemporaneità.
E' anche vero che possiamo riconoscere oggi, nello scambio tra teatro e architettura, un percorso comune svolto simultaneamente nei due campi. Nei rispettivi spazi abitati si riconosce una sorta di poliglottismo, sicuro esito della modernità. Spazio di vita che diventa spazio della rappresentazione e spazio della rappresentazione che diventa spazio di vita. La condizione di spettacolarità, in cui si viene trovare l'architettura, genera una sorta di confusione tra lo spazio reale della nostra esperienza quotidiana e lo spazio della rappresentazione.

L'ESPERIENZA MUSICALE

E' nel concetto di società di massa, di cui si è sempre parlato, dal periodo tra le due guerre ad oggi, sia pur con le diverse interpretazioni date nel tempo, che la ricerca sulle modalità del fare spettacolo trova molti dei più importanti stimoli e spunti di lavoro.
Uscendo dal teatro e affrontando l'inquieto rapporto con l'architettura e la città, il teatro deve affrontare il grande tema della comunicazione intesa come valore culturale, ma anche artistico e creativo. I mass media non sono più considerati semplici mezzi di diffusione, ma sempre più strumenti di costruzione e di ideazione.
In una condizione così contaminata e complessa, si distruggono le barriere esistenti tra i diversi generi artistici, così, gesto, parola e musica, cadono come categorie singole, non a causa di una loro fusione, ma a causa della inserzione di fenomeni diversi e spesso estranei ad esse. E' nei fattori di contaminazione, comuni a più campi

creativi, che le arti pure trovano il pretesto per una loro unione.
Parola e gesto appartengono tradizionalmente al teatro. Anche la musica vi appartiene, ma ha dovuto seguire, a tale scopo, un percorso evolutivo diverso. Già Wagner sosteneva che la musica fornisce l'espressione dell'opera e allo stesso tempo ne fissa senza equivoco la durata temporale, addirittura essa è il tempo dell'opera, la sua stessa vita sulla scena. Quindi tutto dipende dalla musica: le coreografie, i movimenti degli attori e le scene.
Ma è con il superamento della cultura romantica, che alla musica si sostituisce il concetto di esperienza, dandole, a tutti gli effetti, una dimensione teatrale.
Si potrebbe affermare, come sostiene Armando Gentilucci, che la musica è sempre stata, in misura maggiore o minore, gestuale, quindi teatrale. Senza riferirsi specificatamente alla musica composta per la rappresentazione teatrale, si può ragionevolmente sostenere che essa suggerisca inevitabilmente un'azione o una inazione, un moto o una stasi. Pertanto la musica stessa è azione teatrale.
Negli anni Sessanta la nuova musica tende inesorabilmente verso il teatro e l'attenzione generale si sposta verso il problema della gestualità: un gesto connaturato con la musica, non tanto in rapporto, quanto in simbiosi con essa. In questi stessi anni John Cage cerca una musica cha sappia uscire dal contesto sonoro o che addirittura entri in contraddizione con esso. Il materiale sonoro nato dalle ricerche precedenti sulla serialità integrale (ricerca dodecafonica) aveva portato ad una sorta di indistinzione. L'incessante ricerca su tutte le possibili combinazioni sonore aveva portato alla identificazione di una quantità tale di possibilità, che alla fine tutto era diverso, ma tutto poteva essere anche uguale. Non restava pertanto che riprendere tutto questo materiale e riassemblarlo, reinventarlo, ridargli un senso.
E' così che il frammento casuale, straniato, reinventato o preso a prestito, oltre a costituire un'operazione di assemblaggio-collage, viene ad appartenere ad una dimensione estranea e spettacolare. La stessa spettacolarità che si trova negli assemblaggi/happening di Rauschenberg, la stessa capacità dell'artista di scavare nel suo archivio planetario di oggetti e reperti, ricomponendo teatralmente le parti.
John Cage svolge una azione di sgretolamento della musica fino a dissolverla quasi completamente. In lui c'è uno sperimentalismo improntato all'uso delle esperienze quotidiane più banali, non conta tanto il risultato finale, quanto il percorso dell'esperienza compiuta. Pertanto Cage sostituisce il concetto di oggetto sonoro finito con quello di esperienza. L'atto del comporre può essere sostituito con una semplice cerimonia di gesti, che solo casualmente entrano in contatto con il suono.
Ne deriva una attenzione all'azione spettacolare dell'esperienza musicale, che nulla ha a che vedere con il risultato musicale spesso dissolto o sgretolato, ma ha più specificatamente a che fare con un'idea di teatro.

OLTRE IL LUOGO FISICO

Teatro e musica entrambi uniti nel concetto di esperienza, ad un certo punto, hanno perso la possibilità di essere collocati in uno spazio fisico di tipo tradizionale.

Un altro tipo di spazio si andava affacciando sulla scena, meno fisico e più mentale. Una nuova idea di spazio, che partendo dalla distruzione degli spazi convenzionali, cerca una nuova dimensione a partire dall'uomo, inteso anche come massa fisica. La massa fisica dell'uomo e la sua dimensione poetica si mescolano e danno origine ad una nuova qualità spaziale.

E' Jaques Lecoque che fonda nel 1956, in rue d'Amsterdam 94, a Parigi, la sua scuola di teatro, basata sul rapporto tra uomo e spazio. Attraverso il mimo è possibile scoprire le cose e gli spazi ad esse collegati, nella loro più assoluta autenticità. L'atto di mimare produce una conoscenza più profonda. Lecoque sostiene che: "...Non bisogna confondere questo mimo pedagogico con l'arte del mimo...Esiste analogamente un mimo nascosto in tutte la arti; ogni vero artista è un mimo. Se Picasso ha potuto dipingere un toro così come ha fatto, è perché ne aveva visti talmente tanti che poteva essenzializzarlo dentro di sé, e di qui poteva nascere il suo gesto: mimava. Pittori e sculori mimano molto bene, sono partecipi dello stesso fenomeno. Ecco perché sono potuto passare dall'insegnamento del teatro a quello dell'architettura, inventando gli 'architetti-mimanti': mimano dapprima gli spazi esistenti, per conoscerli, poi quelli da costruire, perché la loro realizzazione sia organica."

Lecoque allude all'insegnamento che egli decide di aggiungere alla scuola, a partire dal 1976. E' un dipartimento di scenografia sperimentale, che si sviluppa all'interno della Facoltà di Architettura, il cosiddetto LEM: Laboratorio di studio sul movimento. I laboratori prevedono due tipi di attività che interagiscono tra loro: "un'attività di movimento che coinvolge il *corpo mimante*, e un'attività di creazione attraverso la realizzazione di costruzioni scenografiche". Lecoque sostiene che ogni spazio abitabile influenza il comportamento di coloro che lo vivono. In relazione allo spazio si modificano tutti i movimenti, tutti i ritmi e tutti i comportamenti, è come se lo spazio suggerisse delle "proposte drammatiche". Pertanto il corpo è in grado di descrivere uno spazio e di viverlo in maniera autentica, anche in assenza dello spazio stesso. Il movimento del corpo, per conto suo, produce un vero e proprio spazio.

In una prima fase ricognitiva viene sensibilizzato il corpo rispetto agli spazi a cui appartiene. Attraverso la mimica si osserva il reale, per una sua più approfondita conoscenza.

Viene così indagata a fondo l'andatura umana, per meglio comprendere le leggi del movimento e gli spazi del corpo, che sono gli spazi delle passioni umane, dalla gelosia all'orgoglio. Tutte le esplorazioni finiscono nella costruzione di oggetti spaziali sperimentali, dai costumi, alle maschere, alle protesi corporali.

Il corso si conclude con la realizzazione dei progetti degli studenti. Si tratta di pensare ad uno spazio scenografico a

tema, che può essere ispirato alla vita, alla musica o a qualunque altra cosa. Il risultato consiste nella realizzazione di “strutture portabili”, “dei piccoli teatri senza attori” o qualunque altra struttura o oggetto che possa essere mostrato ed entrare in relazione con lo spazio.
In questo modo, lo spazio della rappresentazione diventa un altro spazio rispetto al luogo fisico, sia esso all’interno di un teatro o in uno spazio urbano. Lo spazio è definito dal corpo e dai suoi movimenti.

FUORI DAL TEATRO

L’uso di spazi scenografici rappresentati dall’uomo e dei suoi movimenti, era già stata in anni precedenti una caratteristica del Living Theatre. Precedendo di qualche anno la pratica dell’Happening, il Living Theatre lavora nella realtà temporale e spaziale operando un interessante gioco di capovolgimenti logici tra lo spazio reale e quello della rappresentazione.
Sorto dalla relazione artistica tra Julian Beck e Judith Malina, il Living Theatre cerca una condizione di profonda coerenza tra vita e arte. Il tetro è considerato come luogo di trasformazione e di consapevolezza. Due sono le grandi trasformazioni operate dal Living, riscontrabili da un lato nella pratica della creazione collettiva e negli spazi dell’improvvisazione, agendo pertanto sulla simultaneità dell’evento teatrale, dall’altro lato nel tentativo di coinvolgimento del pubblico all’interno della stessa performance, opponendo lo spazio-tempo naturale della rappresentazione a quello presunto dell’opera rappresentata.
Così, il Living Theatre, scardina il regime narrativo del dramma e modifica i codici della messa in scena e di uso dello spazio della narrazione.
Il problema sostanziale è quello di decostruire il teatro. Per far questo il Living cerca un rapporto autentico col reale. Gli spettatori sono posti di fronte alla realtà degli avvenimenti con assoluta franchezza. Anziché assistere alla rappresentazione del reale, essi sono calati nella realtà autentica.
L’improvvisazione adottata dal Living distrugge la rigidità dello schema dello spettacolo e pone un ponte di autenticità tra pubblico e attori, così come era nel teatro antico in cui lo spettacolo coinvolgeva l’intera collettività. Nella Grecia antica, infatti, le rappresentazioni teatrali erano quasi esclusivamente eventi religiosi, che si svolgevano durante le feste organizzate in onore del dio Dioniso. Pertanto, i greci a teatro avevano più la sensazione di partecipare ad un rito, che quella di assistere ad uno spettacolo. I testi drammatici chiamano in causa la natura problematica degli dèi, più che rappresentare una pratica di devozione. Si evidenzia l’importanza sociale dell’arte del teatro, intesa sia come momento poetico di partecipazione e coinvolgimento, che come luogo politico di esperienza e discussione. Nel tentativo di raggiungere la più assoluta autenticità, il Living sceglie spesso contenitori diversi dal palcoscenico, fino alle strade e alla piazze, perché non vuole costringere il pubblico ad una

forma repressiva o ad una situazione di immobilità, vuole rompere i muri, portare il teatro entro altri luoghi al di fuori del teatro stesso.
Nelle rappresentazioni del Living non c'è continuità spaziale e l'azione è spezzata da un quadro all'altro. In queste spazialità sovrapposte e dilatate, i cui limiti non sono più fisici ma mentali, lo spettatore diventa parte dell'azione. Dice Judith Malina: "Non avrò alcun pubblico, solo partecipanti". E ancora: "Vogliamo collaborare, interagire con chi è sul palco, con chi è in sala e con chi sta fuori: con il mondo intero."

SPAZIO TEMPO

In questo modo, ogni avvenimento drammatico diventa luogo temporale e, al pari di un happening, l'attimo temporale corrisponde all'azione artistica. Ciò che accade, avviene nel tempo e nello spazio drammatico.
L'atto di fuoriuscita dal teatro di molti gruppi sperimentatori, sembra essere pratica acquisita anche quando, all'inizio degli anni Settanta, alcuni risospingono l'attenzione sul palcoscenico. E' il caso Bob Wilson che accetta la condizione di ritorno al palcoscenico, ma riconsidera ogni cosa, togliendo completamente la parola agli attori. Le scene diventano estenuanti quadri visivi, che si sovrappongono orizzontalmente infinite volte. Lo spazio vibra di luci e dissolvenze. In un certo senso Wilson porta sul palcoscenico alcune modalità costitutive che il Living aveva inventato per i propri luoghi alternativi, dagli interni domestici, fino alle strade e alle piazze. Egli dilata le prospettive spaziali senza agire direttamente sullo spazio di cui evoca forme e dimensioni attraverso l'infinita sovrapposizione di piani di luce e linee. Agisce sul tempo del teatro a confronto diretto con il tempo naturale; uno spazio-tempo descritto da spettacoli di dimensioni bibliche, della durata di ore e talvolta anche di giorni.
Così, il teatro ricercando una propria identità, si immerge, confrontandosi con le origini, nella difficile riconquista di una dimensione spaziale posta nell'immediato, nel tempo reale della rappresentazione. Lo spazio del teatro si trasforma sempre più in spazio di vita.
La scena di Bob Wilson si dilata nei colori e nelle forme, come il tempo reale con cui vuole coincidere, nel tentativo di portare vita e tempo naturale sul palcoscenico.
Lo spazio della scena, in una simile dilatazione, non appartiene più esclusivamente al teatro, anche se è lì che, per situazioni contingenti, si insedia. Staccandosi dal teatro la scena cessa di descrivere la realtà, per iniziare ad essere soltanto se stessa, in un rapporto alla pari con il mondo reale. La scena diventa essa stessa realtà.
Da quando il teatro ha cercato fuori dai propri spazi la legittimazione al proprio esistere, ha dovuto abbandonare il tempo artificiale dello spettacolo, per fare i conti con lo spazio-tempo della vita reale.

LO SPAZIO DELLE ARTI

Pierluigi Salvadeo

Leonardo Sangiorgi (Studio Azzurro)

Luca Basso Peressut

Alessandro Solbiati

Marina Spreafico

Paolo Rigamonti (Limiteazero)

Arte e architettura, da tempo, anziché risultare strumenti di mediazione verso il reale, hanno preferito essere ammirate, essere viste.

Germano Celant dice: “Arte e architettura concentrano sulla propria apparenza e superficialità ogni sguardo e si traducono in spettacolo di un’esistenza culturale la cui realtà si dispiega non tanto nel procedere concreto quanto nel teatrale, così da rendersi identica a fondali e facciate”.

Guy Debord, già intorno alla fine degli anni Sessanta, nel suo libro “La società dello spettacolo”, si accorge che la crescente società dei consumi, cerca una nuova estetica di città, attraverso la pubblicità, i media, lo spettacolo ecc. La sua analisi parte sostanzialmente dal pensiero marxista, in cui la merce si caratterizzava da un lato per il suo valore d’uso, dall’altro per il suo valore di scambio. Il valore d’uso, per Marx, rappresenta il potere di circolazione della merce stessa; nella società dei consumi Guy Debord si accorge, con uno spettacolare anticipo sui tempi, che l’uso perde progressivamente la sua importanza, rispetto al valore di scambio. Gli oggetti, quindi, cominciano a contare più per la loro possibilità di essere merce, e predomina il loro carattere simbolico, rispetto a quello materiale. Predomina l’astrazione rispetto a ciò che è la loro realtà fisica. Quindi, dice Guy Debord: “Lo spettacolo è l’ultima proiezione della merce privata del suo valore intrinseco e ridotta a puro valore di scambio.” E poi: “Il mondo reale si è trasformato in immagine, la realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale.” Cioè, la vera essenza della merce è la spettacolarizzazione. La merce non viene quindi acquistata per essere consumata, ma sostanzialmente viene acquistata per la sua carica simbolica.

Un altro pensatore, più contemporaneo a noi, che ha scritto in relazione a quest’argomento, Jacques Derida, negli ultimi suoi scritti sostiene che lo spazio pubblico diventa uno spettro, e non è più riconoscibile o definibile in termini di relazione tra tipologia e morfologia, ma può essere ripensato in termini di scena o di luogo di visibilità. Si mette in evidenza un’idea importante, che a noi che ci occupiamo di teatro interessa molto: uno spazio, per essere tale, necessita di una sorta di consenso.

Questo significa che, in questo momento di globalizzazione totale, in cui siamo di fronte ad una vero e proprio processo di trasmigrazione delle immagini da un luogo all’altro della terra, è possibile ridefinire lo spazio pubblico, non più in termini fisici o contestuali, ma in termini di immagine.

Quindi, arte e architettura, non lavorano più sul rilevamento degli inganni, cioè non sono più uno strumento di mediazione verso il reale, ma diventano, in qualche modo, strumento di inganno, e rappresentano in un certo senso l’immagine, l’irreale ecc. E’ una sorta di immaginificazione dell’architettura.

Rifking, a questo proposito, scrive un bellissimo libro: “L’era dell’accesso”.

Egli riprende l’idea di spettacolo, che per Guy Debord rappresenta il valore simbolico della merce ormai però

privata del suo valore intrinseco, e compie un ulteriore passo, attraverso il concetto di accesso ad un prodotto. Quest'idea nasce dal principio secondo cui, con la diffusione dei prodotti in serie, il moderno "branding" diventa una modalità per descrivere e per vendere i prodotti, che con la serialità sono diventati indistinguibili l'uno dall'altro. E' soltanto attraverso il concetto di branding che è possibile distinguere i prodotti. Ad essi si sovrappone una immagine, cioè si caricano di un vero e proprio valore simbolico.
Quello che nell'analisi di Debord è il valore simbolico dello scambio si trasforma per Rifking in un valore simbolico di tipo culturale: ciò che i consumatori acquistano, quindi, non sono le cose, ma sono i marchi, e cioè ciò che i prodotti rappresentano. È per questo motivo che Rifking parla di "economia dell'esperienza". Ciò che è veramente necessario oggi è, secondo Rifking, l'accesso ad un bene, che si sostituisce alla proprietà del bene stesso. Quindi, nella new ecomony, il fornitore mantiene la proprietà di un bene, e lo noleggia o lo affitta ad utilizzatore, che paga per l'uso del bene stesso.
In questa condizione, le cose materiali, vengono sostituite da idee, concetti, esperienze, immagini: è nel vero senso della parola una nuova realtà mobile, che curiosamente coincide con l'impianto fisso delle nostre città.
Da ultimo, volevo citare Paul Virilio, il quale, accorgendosi che viviamo in un'epoca in cui i flussi materiali della finanza, della comunicazione, dell'informazione scientifico-tecnica, definiscono nuove modalità di rapporto, sostiene che anche l'architettura deve essere in grado di modificare la propria natura genetica per divenire una sorta di oggetto di consumo. E' un concetto a cui non eravamo abituati: si consumano spazi, cose, immagini, in rapidissima sequenza, e ne deriva quindi un'architettura che paradossalmente segue le leggi mutevoli ed enigmatiche del mercato. Alle tre dimensioni fondamentali della geometria, Virilio, sostituisce altre tre dimensioni che sono quelle cosiddette della massa, dell'energia e dell'informazione. In definitiva, il tema della comunicazione diventa un tema importante per la costruzione dell'edificio. I manufatti si consumano in superficie, su muro, su pagina, su schermo, c'è quindi una completa inversione di valori rispetto al modo precedente di intendere lo spazio. Pertanto, l'articolazione strutturale del manufatto, si trova rimpiazzata da un'immagine che si fa riconoscere come l'unica realtà. Questo modo di vedere l'architettura, trasferisce tutto il valore della ricerca al metodo della sua spettacolarizzazione, producendo una nuova idea di spazio. È una spazialità bidimensionale, che definisce nuovi rapporti tra la superficie dell'architettura e lo spazio tridimensionale.
Traccio una breve storia.
Per superficie dell'architettura, possiamo intendere la pelle del manufatto, ma anche la superficie dipinta, fino all'opera d'arte, che prende posizione sulla superficie stessa dell'edificio. Tra la superficie del manufatto architettonico e la superficie del dipinto si genera un intervallo che, a partire dalla cultura moderna assume una vera e propria dimensione interpretativa dell'opera esposta, fino addirittura ad assumere nel tempo un valore

architettonicamente autonomo. Questo intervallo, che nella tradizione espositiva classica non esplicita alcuna volontà interpretativa dell'opera esposta, assume in epoca moderna, carattere esplicativo e di giudizio dell'opera stessa. L'intervallo tra opera e opera si carica di senso, assumendo negli anni una vera e propria dimensione architettonica riconoscibile.

La cultura moderna si appropria di questo intervallo fino a staccare completamente l'opera dalla parete e a trovarne collocazioni spazialmente più libere e svincolate da ogni principio classico di costruzione.

Vorrei far partire la mia descrizione dal luogo tradizionalmente dedicato alla esposizione delle opere d'arte: la pinacoteca classica. In essa è quasi sempre presente una fascia visuale, all'interno della quale si collocano le opere, composta da una cornice bassa collocata a circa un metro da terra e da una cornice alta in prossimità del soffitto. Questa posizione obbligata delle opere non descrive una vera e propria teoria del mostrare. Lo scopo è quello di creare un supporto materiale e uno sfondo per un oggetto da vedere o da vendere. In ogni caso il codice dell'allestimento non era palese, il visitatore era portato a percepire tutto piuttosto che interpretarlo. Il metodo quantitativo si rifiutava di operare qualunque selezione.

Con le grandi Esposizioni, si inizia ad avere una diversa visione del modo di esporre, e lo spazio tra opera e opera inizia a creare una sorta di fraseologia, cioè lo spazio diventa un intervallo utile alla costruzione del senso della relazione tra le opere.

Dovendo esporre oggetti a tema o opere artistiche di un autore o di gruppi coerenti di autori, lo spazio tra opera e opera inizia ad assumere un significato di carattere analogico, storico-cronologico, tematico e ambientale. Prende corpo ad esempio la mostra tematica. La didascalia occupa spesso l'intervallo tra le opere ed assume un carattere storico cronologico.

Il primi momenti, in cui è possibile individuare l'inizio di questo discorso, si trovano, ad esempio, nei disegni futuristici di Balla: nel "Progetto di arredamento futurista" (1918) e la "Festa futurista in casa Depero" (1923). Qui, la superficie muraria è in sintesi con la superficie pittorica. Vale a dire che le pareti non incorniciano più il dipinto, ma sono esse stesse dipinti. Tutto lo spazio è percorso da un cromatismo che rende dinamico ogni dettaglio dell'architettura. Nella mobilità dei colori e di ogni materiale effimero (cartone,fogli di metallo e alluminio, ecc.) non si distingue più tra i mobili, i quadri e le pareti. Ogni oggetto ed ogni superficie è subordinata all'insieme ambientale. La cornice, intesa come limite, è negata da qualunque superficie dipinta, in modo che gli elemento fluttuino e si rapportino meglio tra loro.

Lo spazio architettonico si riflette nell'arte e viceversa.

Nel 1921 Ivan Puni, alla Gallerie Sturm di Berlino, agisce sulle pareti, sul soffitto e sul pavimento senza soluzione di continuità. Egli fa convivere superfici cromatiche e ambienti diversi, in un unico spazio, sciolto e variabile.

Nel 1927 Theo van Doesburg, nella sala da ballo del caffè Aubette all'Aia, distrugge l'idea di prospettiva classica. Le superfici dipinte fanno perdere profondità allo spazio, ed ogni spigolo viene attraversato e messo in discussione attraverso un serrato cromatismo. In questo caso, lo spazio si piega completamente alle necessità dell'arte.
Nel 1923 Herbert Bayer, nella parete dipinta nell'officina di pittura murale alla Bauhaus, perde ogni gerarchia spaziale e immagina uno spazio in totale osmosi con la pittura.
Nel 1921 alla mostra di Malevich 0.10, i quadri vengono esposi a parete, a soffitto, sugli angoli. Sembra acquisita la lezione secondo cui, ormai, ci si possa riferire a diverse e rinnovate relazioni spaziali tra oggetto e superficie muraria, tra oggetto e spazio.
Queste opere segnano il trapasso dall'opera d'arte all'ambiente: l'arte scende dal cavalletto e aggredisce la parete. Il prossimo passaggio sarà l'abbandono anche della parete e l'aggressione dello spazio.
Così, per El Lisitskij lo spazio e l'opera hanno un unico significato. Tra spazio e pittura deve esserci una forte unità organica. Il risultato di questa ricerca è l'ambiente dei Proun del 1923. Arte e ambiente convivono in un'unica sintesi, all'interno delle sei superfici che circoscrivono lo spazio e che ora anno solo bisogno di ricevere una forma. L'ambiente dei Proun è un vero e proprio spazio artistico e in esso l'attenzione si sposta liberamente dal punto alla linea, dalla linea alla superficie, dalla superficie allo spazio e viceversa. Lo sforzo di El Lisitskij diventa metodo nello stand espositivo per uno stabilimento di celluloide del 1921 di Piet Zwart.
Questo concetto sembra pratica ormai acquisita nell'ambiente per mostre d'arte a Dresda del 1926, sempre di El Lisitskij. Lo spazio si divide in pareti che si suddividono in infinite asticelle. I riquadri che si formano sono coerenti con le opere esposte e le differenti aree visive che si vengono a formare costituiscono per il visitatore un unico sistema interpretativo, e di fruizione dell'opera esposta.
L'ambiente di Dresda individua una vera e propria teoria del mostrare che supera l'idea di parete espositiva, in quanto semplice supporto dell'opera, ma che usa lo spazio intero come sistema artistico ed espositivo.
L'opera d'arte sta definitivamente abbandonando la parete, intesa come supporto, e si sta appropriando dello spazio nella sua interezza.
E' il movimento moderno che libera definitivamente il manufatto dai vincoli statici classici. Subentra una concezione spaziale nuova, basata su forme e concezioni sciolte da impedimenti, così, quadri e sculture iniziano a muoversi e a ruotare liberamente nello spazio, di cui si inizia ad avere una vera e propria percezione sferica. L'opera si mette in evidenza da tutti i lati, anche quelli normalmente nascosti.
Così, ad esempio, nell'esposizione del 1934 dei metalli non ferrosi, allestita da Walter Gropius, le linee continue rappresentate dalle strutture metalliche e in tubo di rame, escludono a priori il vincolo murario e aderiscono ad una visione spaziale e tridimensionale dell'oggetto. A questo proposito, va anche ricordato il padiglione di Joost

Schmidt per la Associazione delle industrie conserviere, alla Esposizione internazionale dell'Igiene di Dresda del 1930. Oppure, alla mostra di Parigi del 37, il Palazzo dell'aria di Sonia Delaunay.
Il distacco, ormai completo, dell'opera d'arte dalla parete, da luogo a strutture spaziali, che si spingono fino alla costruzione di veri e propri padiglioni che si astraggono dallo spazio circostante del contesto, costituendo, essi stessi, spazio. E' il caso di tutti i padiglioni espositivi, che da questo momento costelleranno mostre ed esposizioni. La definizione di ambienti astratti adatti ad esporre, ritorna, paradossalmente, a rendere riconoscibile il significato autonomo del muro. Quindi, se Balla, Puni e Lisitskij, avevano piegato le pareti all'arte, il risultato di questo lungo percorso sarà quello di esaltare la superficie muraria nella sua totale autonoma estetica.
Nel 1929, la parete nuda è intesa da Kandinskij come un elemento primario dell'arte:
"La parete nuda!...La parete ideale, su cui non c'è nulla, a cui nulla si appoggia, a cui non sono appesi quadri, sulla quale non si vede nulla. La parete egocentrica, che vive in 'se e per se', che afferma se stessa, la parete casta. La parete romantica. Anch'io amo la parete nuda ... .Chi sa veramente sentire, con l'intensità dell'esperienza vissuta, la parete nuda, è preparato nel modo migliore per vivere in se l'esperienza di un'opera pittorica. La parete bidimensionale, perfettamente liscia, verticale, proporzionata, 'muta', sublime, che dice di si a se stessa, rivolta in sé, limitata all'esterno e irraggiantesi verso l'esterno, è un 'elemento' quasi primario."
Le Corbusier nella Esposizione di Parigi del 1940 sulla Francia d'oltre mare, espone pannelli descrittivi a partire da pareti spoglie. Lo spazio che ne deriva è essenziale, asettico e quasi primario, in grado di ospitare l'opera d'arte, senza mediazioni. E' un luogo nudo, in cui il mutismo dello spazio si confronta con il tumulto dell'opera esposta.
Mi fermo qui, ma credo che sia sufficiente per cogliere alcuni aspetti importanti relativi alla relazione tra superficie e spazio. Ed è proprio in questo rapporto, che continua ancora a giocarsi buona parte del senso dell'edificio. Oggi, più che mai, gran parte dell'articolazione strutturale, quindi del senso reale del manufatto, si trasferisce sulla superficie dell'architettura, traducendosi in una nuova idea di spazio.
Paul Virilio sostiene che siamo di fronte a una svolta epocale, simile a quella del Movimento Moderno, che aveva radicalmente modificato la relazione tra spazio e architettura. Contrariamente alla sincerità e trasparenza predicate dal Movimento Moderno, siamo ora costretti a coniugare due termini ritenuti fino adesso inconciliabili, come qualità e simulazione.
Siamo di fronte ad un nuovo tipo di spazio: lo spazio della rete, il cosiddetto cyberspazio, che annulla il vincolo dello spazio-tempo. E' uno spazio in cui, alla totale perdita di orientamento, corrisponde la riconquista della relazione tra immagine e messaggio trasmesso. Come sostiene Pierre Lévy: " La cybercultura recupera la relazione tra messaggio e immagine tipica delle società orali, in cui i discorsi erano inevitabilmente recepiti nell'ambiente in cui venivano prodotti. Con le successive società della scrittura, si mette in atto una separazione tra i testi e i

contesti da cui i discorsi provengono. La cybercultura recupera la compresenza dei messaggi col loro contesto, che nelle società orali ha la sua origine e il tema dell'immagine diviene dominante perché unifica contesto e testo."
Si definisce una nuova universalità che dipende dalla interconnesione dei messaggi, dalla trasversalità dei discorsi e dalla compresenza dei codici, da cui nascono inedite risposte ai nuovi bisogni di spazio pubblico. Il modo collettivo di pensare lo spazio si traduce in una sorta di consenso sul luogo e sullo spazio, un problema di "brand" dello spazio, di "posizionamento" nel "mercato della città", al pari di un prodotto industriale da vendere e da collocare sul mercato delle merci. Anche per lo spazio pubblico è importante il problema della sua visibilità, della sua riconoscibilità. Si parla da qualche tempo di "marketing urbano" e del "city-manager", come della figura professionale adatta a collocare la città e i suoi spazi in un contesto produttivo evoluto, al pari dei prodotti attorno ai quali ruota l'economia di un paese. Anni di teorie sulla non meglio definita "città contemporanea", sui "non luoghi", sugli "edifici ibridi" e sulle "ibridazioni spaziali", e altri termini che hanno perso via via di efficacia, possono forse trovare una sorta di codificazione salvifica nella Cybercultura. Una specie di "Arca della salvezza", diversa dalle precedenti forme culturali, costruita sulla indeterminatezza e su un nuovo senso di globalità, di multidisciplinarietà, di contaminazione.
Il nuovo contesto è un contesto globale, un contesto di rete, un contesto in cui si è sviluppata l'inteconnessione dei messaggi tra loro, un contesto di dialogo planetario, di scambio costante delle informazioni e delle immagini.
In questo contesto differenziato, diventa essenziale osservare i differenti modi di fare spazio. Ecco allora il senso degli interventi che seguono, orientati verso il comune intento di definire i propri spazi, a partire dalla specificità di discipline diverse.

Leonardo Sangiorgi (Studio Azzurro)

Vorrei prendere spunto dalle cose che sono state dette, per ripercorrere a modo nostro il tema di questo seminario: "Gli spazi dell'arte". In particolare, per quanto mi riguarda lo modificherei in: "Lo spazio dell'arte", e dico questo a partire da un osservatorio privilegiato come è quello di "Studio Azzurro". Mi ricollego agli esempi descritti nell'intervento che mi ha preceduto, che sono serviti molto per capire la continua evoluzione del rapporto tra opera e spazio. Ma, a questo punto aggiungerei ancora un elemento, e cioè l'osservatore, colui al quale è dedicata l'opera realizzata e che è immerso nello spazio dell'opera. Mi sembra di poter osservare una sorta di "cannibalismo" tra architettura e opera d'arte: o l'opera fagocita l'architettura, o l'architettura fagocita l'opera.
E' un conflitto che esiste da sempre, che rappresenta anche una qualità, ed è presente anche oggi, momento in cui le opere appartengono ad una categoria, la cui sostanza è, come direbbe Shakespeare, molto vicina alla materia

MUSICA E ARCHITETTURA

Pierluigi Salvadeo

Giovanni Ottonello

Gianluca Zecca

Davide Fabio Colaci

Andrea Branzi

Ritengo che la musica non abbia relazioni con l'architettura se non di tipo strumentale.
Così, ad esempio, possiamo parlare di proporzioni armoniche, di relazione tra geometria e musica, di altezza del suono, di frequenza, che viene paragonata con la sequenza geometrica delle proporzioni armoniche, di intervallo temporale, di pausa, di silenzio, di ritmo, di aritmie, di aritmie ritmiche, di serie di proporzioni geometriche, a cui gli architetti si sono riferiti dal rinascimento a Le Corbusier.
Tuttavia, per circoscrivere l'analisi all'ultimo secolo, alla modernità, un momento importante in cui la musica trova una relazione con l'architettura, non di tipo strumentale, ma coincide con essa secondo una logica sostanziale è negli anni Sessanta, con l'Happening. In questo periodo, musica e architettura, insieme, affrontano il comune tema della relazione con la realtà.
L'Happening, nasce dall'atmosfera dell'Action Painting e testimonia l'avvenimento cogliendolo nell'atto del suo nascere. Esso è luogo temporale in cui si incontrano diverse realtà: realtà plurime, fatte di persone, cose e situazioni. Ogni avvenimento, "happening", diventa luogo puramente temporale di incontro di diverse realtà, e rappresenta esattamente se stesso. Le realtà plurime si incontrano in un punto-tempo, attivo, in cui l'attimo temporale è inglobato nell'azione artistica. L'Happening si colloca nel tempo e si identifica con la realtà, esso accade nella realtà, nel tempo e nello spazio. Esso rappresenta nient'altro che se stesso, al contrario del gesto o dell'urlo (Action painting) che rappresentano la mediazione tra il mondo e l'impulso emozionale dell'artista. L'Happening non da giudizi e non esprime impulsi, semmai significa. L'Happening è!, senza mediazioni. Al contrario dell'Action Painting in cui l'arte descrive o interpreta il mondo, ma restando l'una e l'altro su piani separati, l'Happening unisce indissolubilmente arte e vita, al punto da non poter distinguere l'una dall'altra.
Seguendo questo disegno di osmosi tra mondo e arte, Rauschenberg è riuscito ad unire pittura e Happening. Egli indaga sulla congiunzione tra arte e vita attraverso le realtà plurime che rappresentano il mondo. La sua pittura appare come uno sfaccettato spettacolo che possiede la realtà, la fa propria e si identifica con essa. Il reale si avvicenda in molteplici momenti creando la condizione stessa per lo spettacolo, inteso come susseguirsi di situazioni, rimandi ed eventi.
"Rauschenberg sa che non è l'unicità e l'irripetibilità dell'opera che l'artista è chiamato più a produrre, ma è piuttosto il molteplice e l'indifferenziato. Per capire meglio il pensiero di Rauschenberg è importante capire la sua collaborazione col musicista John Cage. La nuova musica di questi anni tende inesorabilmente verso il teatro e l'attenzione generale si sposta verso il problema della gestualità: un gesto connaturato con la musica, non tanto in rapporto, quanto in simbiosi con essa.
Così, intorno agli anni Sessanta, John Cage esce completamente dal contesto sonoro.

A tale proposito, Armando Gentilucci sostiene che: “La materia sonora, ... durante la fase della serializzazione totale e della totale predeterminazione, aveva perso ogni rapporto con l’evento acustico e quindi con quei comportamenti dell’interprete finalizzati a un risultato sonoro e a uno solo: non si contano le successioni di grappoli acustici largamente intercambiabili o sostituibili con altre affini e pressappoco identiche. ... La realtà della musica, a questo punto, sembra risiedere nella mutevolezza assoluta svincolata da ogni pretesa di totalità.”
Così John Cage inserisce nella musica fenomeni diversi e spesso estranei ad essa. Egli potrebbe essere definito proprio per la sua specifica ricerca un “attore musicale”, in lui c’è uno sperimentalismo improntato all’uso delle esperienze quotidiane più banali, non conta tanto il risultato finale quanto il percorso dell’esperienza compiuta.
Cage sostituisce l’esperienza al concetto di oggetto sonoro finito.
L’opera intesa come accadimento, Happening, si identifica con il gesto stesso e la dimensione artistica riconosciuta coincide con lo spazio-tempo in cui l'opera accade. C’è in questa procedura una misura teatrale e spettacolare che identifica il valore artistico dell’opera con quello del momento dell’accadimento. Per Cage, “attore musicale” si ha musica ovunque il silenzio sia attraversato dal suono, di qualunque natura esso sia.
Possiamo parlare di un scrittura di azione che prende in questi anni il posto di una scrittura il cui scopo è quello di ottenere un risultato formale finale. Così, questo tipo di scrittura suggerisce all’interprete un ventaglio di possibilità attraverso l’uso di elementi spesso estranei alla normale scrittura musicale.
Achille Bonito Oliva sostiene che: “Come gli oggetti di Rauschenberg alludono direttamente alla vita, nel suo svolgersi a livello di concretezza, di verità e di poesia delle cose, così i rumori di Cage, lungi dalle intenzioni espressionistiche o costruttivistiche della parallela musica europea, si riallacciano al senso oggettuale, fisico della vita, esaltando l’assenza di programmazione e la libertà del rumore di rivelarsi improvviso: con un senso, anche qui, topologico e fisiologico dell’accadimento musicale, che si diversifica così chiaramente dalla spazialità seriale, ancora sistematica, metrica,...Nella pittura di Rauschenberg, in effetti, lo spazio non fa problema. Quello di Rauschenberg è piuttosto un non-spazio, è il rifiuto dello spazio in quanto cosa che delimiti e recinga e, comunque come categoria mentale.”
Scompare l’idea di spazio come rappresentazione di sé. Così, la tela non deve essere uno schermo su cui rappresentare lo spazio o un semplice vuoto da riempire, ma una superficie vera e propria da relazionare ad altri oggetti e al mondo. Questa visione ha consentito a Rauschenberg di intendere il proprio lavoro coniugando il campo della pittura con quello della realtà, secondo uno stretto rapporti tra arte e vita, tra azione e pittura. Per Rauschenberg l’oggetto in arte non rappresenta, ma è ! La pittura, aderendo alla vita, è all’inseguimento dell’attimo, della realtà che sempre muta e fugge. Cosi l’arte per Rauschenberg è Happening, accadimento, ed egli afferma: “I miei pregiudizi cambiano di continuo. Trovo ugualmente importanti le cose che mi piacciono e quelle che non mi piacciono,

e naturalmente le cose cambiano."

Nel 1952, sotto la direzione di John Cage, Rauschenberg insieme a Tudor e Cunningam aveva partecipato all'Happening Untitled Event, in cui le sue White Paintings facevano da sfondo ad una moltitudine di proiezioni e a declamazioni dello stesso Cage, il quale riconoscerà di essersi ispirato alle White Paintings di Rauschenberg per la sua Silent piece 4'33". Le superfici bianche e inerti di quest'opera proiettano in realtà l'ombra dell'osservatore il quale con la sua presenza ne modifica l'aspetto. L'opera sembra che si estenda, che muti; lo spazio della visione e quello della rappresentazione si invertono, finzione e realtà cambiano i propri ruoli. "Autovisualisation" è il termine che utilizza Rauschenberg per descrivere il fenomeno mediante cui l'osservatore, attraverso un processo di interazione con l'opera, entra nell'opera stessa. L'osservazione dell'opera produce uno scambio di ruoli, per cui l'osservatore si trova ad interagire con l'opera a tal punto da divenirne in parte autore, inseguendo in questo modo l'idea stessa di Happening.

Così Rauschenberg esprime in una frase tutta la sua idea di arte e della sua relazione con la vita: "Quello che voglio è agire nell'intervallo che separa l'arte dalla vita". Attivo anche nelle scena teatrale, Rauschenberg afferma: "Io non ho mai fatto Happening. Caprow, Dine e Oldemburg li hanno fatti, io ho fatto solo teatro".

Una singolare analogia lega la danza intesa come movimento corale di Cunningam con la pittura di Rauschenberg intesa come simultaneità di aspetti diversi, coesiva pur nei diversi contrasti, quindi anch'essa movimento corale. L'infinito repertorio di oggetti del mondo è per Rauschenberg una grande pittura.

Lancio a questo punto un ultimo spunto di riflessione:

Oggi, nel "processo di incantamento della società" di cui parla il filosofo francese Michel Maffiesoli, si può forse riconoscere un altro momento fertile per ritrovare un nuovo tipo di relazione poetica o di coincidenza tra architettura e musica.

Così si esprime Maffiesoli: "E' ciò che ci interessa in questa sede: individuare il passaggio da un tempo monocromo, lineare, costante, che è quello del progetto, a un tempo policromo, tragico per essenza, presenteista e che sfugge all'utilitarismo del computo borghese."

Negli anni' 60, alla simultaneità ragionata di aspetti diversi, corrispondeva da un lato la forza espressiva e anche un pò spontanea di una moltitudine di riferimenti visuali ed estetici, dall'altro la linearità monocroma di un progetto. In quel momento la musica ha potuto esprimere in parte la propria spontaneità in relazione allo spazio.

Oggi, Maffiesoli, riconosce nella società un'unica tendenza, solo poetica, non utilitaria, "tragica". In questo momento la musica può esprimere interamente la propria spontaneità nella relazione con l'architettura. Ancora Maffiesoli: "Questa è l'impronta, essenziale, del sentimento tragico della vita: riconoscimento di una logica della congiunzione (e... e), piuttosto che di una logica della disgiunzione (o... o)." ... Perché, infine, è proprio questo il

punto: là dove domina la separazione, la disgiunzione, l'autonomia, tende a regnare la reversibilità, la mescolanza, l'eteronomia." "Il sentimento tragico-ludico, come inconscio collettivo, ritorna prepotentemente nella vita quotidiana. L'attualità lo illustra esaustivamente... " "I videoclip, la pubblicità, i videogiochi, le diverse forme di ciberspazio lo dimostrano abbondantemente, stiamo entrando, nuovamente, nel tempo del mito. Il reincantamento del mondo è il prodotto della congiunzione tra il raggio laser e il cavaliere protagonista della nostre storie e leggende."

Giovanni Ottonello

Alle categorie già spesso nominate di arte e architettura, io aggiungerei senza dubbio quelle di spazio, luce e video. Spesso l'arte contemporanea (performance o videoistallazioni) vive anche del luogo in cui viene collocata: pensiamo ad esempio a Marina Abramovic o Vito Acconci. Il mio intervento invece avrà al centro due personaggi assolutamente poliedrici. Il primo è Iannis Xenakis: musicista, si laurea in architettura, ha sempre avuto un forte legame con i numeri ed è uno dei primi ad interessarsi all'informatica, all'uso del computer e al calcolatore. Elemento importante da sottolineare è la sua collaborazione con Le Corbusier per alcune architetture, come ad esempio le famosissime vetrate de La Tourette.

Xenakis ha sempre cercato di tenere insieme il dualismo tra la musica e lo spazio, una sorta di architettura musicale che, attraverso la matematica, crea dei suoni. Recentemente è nata una nuova teoria, una nuova disciplina: l'"acusmetria", che permette, attraverso semplici ripetizioni di note, di realizzare delle forme geometriche.

Nel 1971, Xenakis, viene chiamato a Clunì a realizzare una performance che fosse in grado di sottolineare l'importanza che l'edificio aveva, attraverso la musica. Pertanto egli realizza un diagramma che ricorda la propagazione delle onde, sia quelle sonore che luminose. Egli aveva realizzato questo diagramma per far capire come attraverso il computer, quindi per mezzo di uno schema matematico, si potesse realizzare, con l'ausilio 600 flash che si accendevano e si spegnevano a velocità molto elevata all'intero degli spazi di Clunì, un suono che aveva una geometria, un suono che poteva diventare architettura, definendo in questo modo una nuova spazialità. Un po' come aveva fatto Albert Speer con la "Lichtdom" (1933), dove i 130 fasci di luce creavano delle pareti, delle colonne, come dei veri e propri volumi.

Sempre Xenakis, viene chiamato al Beaubourg per realizzare una performance, molto più vicina questa volta, alla spettacolarità del teatro. Realizza così una tenda trasparente, che permetteva una doppia lettura, sia per coloro che erano dentro e percepivano le trame sia per coloro che erano all'esterno, ma potevano percepire l'interno allo stesso modo. Xenakis definisce gli spazi attraverso un calcolo matematico, realizzando un'architettura estrema-