

ON AIR

POLITECNICO DI MILANO
FACOLTA' DEL DESIGN_DESIGN DEGLI INTERNI

ON AIR LA STANZA URBANA

RELATORE: LUCA GUERRINI

CORRELATORE: FABRIZIO PIGNOLONI

LUCIA ANDREA FORNI & CRISTINA IOTTI

750034 & 750659

A.A. 2011 / 2012



ABSTRACT 9

INTRODUZIONE 11

1 | SPAZIALIZZAZIONE DEL SUONO 15

1.1 PER UNA MUSICA NELLO SPAZIO 18
Stockhausen

A cura di: Cristina Iotti

1.2 MUSICA SPAZIO TEMPO 28
Laurie Andreson

1.3 SPAZIO PER LA MUSICA 31
Padiglione Philips
Prometeo

1.4 PER UNA MUSICA DELLO SPAZIO 43
John Cage
David Byrne

2 | INFLUENZA RECIPROCA, COMPENETRAZIONE, SCAMBIO: OSMOSI ARTISTA-SPETTATORE 49

2.1 VERSO UNA CONCEZIONE DEL SINGOLO 51
Marina Abramović
Piero Manzoni

A cura di: Lucia Andrea Forni

2.2 ONE TO ONE 60
Adrian Howells
Compagnia del Lemming
Cristine Jones & LOT-EK

2.3 MUSICA PER POCHI: SPERIMENTAZIONI A MILANO 77
Secret Concert
House concert

3 | PROGETTO 81

3.1 REALTÀ MUSICALI 85

A cura di: Lucia Andrea Forni

locazione: (sub)culture musicali 86

3.2 LA STANZA URBANA 103

A cura di: Cristina Iotti

nascita di una stanza urbana 104

caratteristiche 110

gonfiabile 125

studio della forma 128

materiale 132

costruzione forma 134

dimensioni 135

gonfiaggio 138

ingresso 139

3.4 LO SPETTACOLO MUSICALE 151

A cura di: Lucia Andrea Forni

i momenti dello spettacolo 152

spettatore unico 154

scopro l'evento.wayfinding 156

il manifesto 164

mi preparo a partecipare.wayfinding 174

comunicazione virtuale 175

cerco nella città.wayfinding 192

la mappa sonora 193

trovo l'installazione 200

dinamiche 201

scopro l'interno 206

dinamiche interne 207

tecnologia 213

A cura di: Cristina Iotti

BIBLIOGRAFIA 214

SITOGRAFIA 217

VIDEO/AUDIOGRAFIA 221

GRAZIE 222

indice immagini

Fig.0	Mappa concettuale ricerca	13
Fig.1	Karlein Stockhausen, Gruppen	20
Fig.2	Karlein Stockhausen, Carrè	22
Fig.3	Karlein Stockhausen, Kugelauditorium	24
Fig.4	Karlein Stockhausen, Kugelauditorium	25
Fig.5	Iannis Xenakis, Nomos Gamma, 1969	26
Fig.6	Pierre Boulez, Répons	27
Fig.7	Laurie Anderson, Duets on Ice	30
Fig.8	Esterno del Padiglione Philips	33
Fig.9	Studi di Iannis Xenakis	34
Fig.10	Disegno di Iannis Xenakis	35
Fig.11	Le routes sonores, studio di Iannis Xenakis	35
Fig.12	Spettacolo visivo all'interno del padiglione	36
Fig.13	Spettacolo visivo all'interno del padiglione	36
Fig.14	Prometeo, Renzo Piano	40
Fig.15	Prometeo, Renzo Piano	40
Fig.16	Prometeo, Renzo Piano	41
Fig.17	Prometeo, Renzo Piano	42
Fig.18	Living room music, John Cage	45
Fig.19	David Byrne, Playing the building	46
Fig.20	Marina Abramovic & Ulay Imponderabilia	55
Fig.21	Marina Abramovic, The artist is present	56
Fig.22	Marina Abramovic, The Abramovich Method	58
Fig.23	Piero Manzoni, Base magica	59
Fig.24	Piero Manzoni, Scultura vivente	59
Fig.25	Foot Washing For The Sole, Adrian Howells	65
Fig.26	Held, Adrian Howells	65
Fig.27	You are here, Dries Verhoeven	66

Fig.28	L'Edipo dei Mille, Compagnia del Lemming	67
Fig.29	Thy kingdom come, Dries Verhoeven	68
Fig.30	Intersection, Studio Oren Sagiv	69
Fig.31	T41 prototipo, LOT-EK	70
Fig.32	T41 prototipo, LOT-EK	71
Fig.33	T41 prototipo, LOT-EK	71
Fig.34	T41 prototipo, LOT-EK	72
Fig.35	Cone of Silence, from "Get Smart" 1960s	74
Fig.36	Cone of Silence, from "Get Smart" 1960s	74
Fig.37	Schema Locali meneghini dal 1950	99
Fig.38	Localizzazione locali	100
Fig.39	Reinterpretazioni	101
Fig.40	Prototipo Concept	107
Fig.41	Prototipo Concept	107
Fig.42	Prototipo scala 1:2	107
Fig.43	Foto Via Lanzone, Milano	109
Fig.44	Martin Ruiz De Azua, Basic House	112
Fig.45	Penique Production, Choko Ho'ol	112
Fig.46	UVA, Volume	112
Fig.47	Raumlabor, Spacebster	112
Fig.48	Martin Ruiz De Azua, Basic House	112
Fig.49	Roji Ikeda, The Transfinite	113
Fig.50	Plastique Fantastuque, Kuchenmonument	113
Fig.51	Renato Mazzucchelli, Riappropriazioni	113
Fig.52	Monica Forster, Cloud	113
Fig.53	Penique Production, Bathroom	113
Fig.54	Plastique Fantastuque, Kuchenmonument	112
Fig.55	Andrea Branzi, No Stop City	112
Fig.56	Roji Ikeda, The Transfinite	112
Fig.57	Martin Ruiz De Azua, Basic House	112
Fig.58	Raumlabor, Spacebster	112

Fig.59	Penique Production, El Claustro	113
Fig.60	Renato Mazzucchelli, Riappropriazioni	113
Fig.61	Raumlabor, Spacebster	113
Fig.62	KAKB, Structet	113
Fig.63	KAKB, Structet	113
Fig.65	Martin Ruiz De Azua, Basic House	115
Fig.66	Monica Forster, Cloud	117
Fig.67	Andrea Branzi, No Stop City	119
Fig.68	Plastique Fantastique, Ring Deluxe	121
Fig.69	Renato Mazzucchelli, Interno gonfiabile	123
Fig.70	Caso limite 1	126
Fig.71	Caso limite 2	127
Fig.72	h Max	128
Fig.73	Funzionamento generale	131
Fig.74	Materiale	132
Fig.75	Prototipo scala 1:2	133
Fig.76	Costruzione forma	134
Fig.77	Dimensioni	135
Fig.78	Costruzione forma_1	136
Fig.79	Costruzione forma_2	137
Fig.80	Gonfiaggio	138
Fig.81	Gonfiaggio	138
Fig.82	Ingresso	139
Fig.83-103	Prototipo scala 1:2	140
Fig.104	Prototipo scala 1:2, interno	143
Fig.105	Prototipo scala 1:2, interno	145
Fig.106	Prototipo scala 1:2, esterno	147
Fig.107	Prototipo scala 1:2, interno con Margherita	148
Fig.108	Storyboard spettacolo	152
Fig.109	Storyboard momento 1	156
Fig.110	Mostri a Milano	158

Fig.111	Finestra o Muro?	163
Fig.112	Illustrazione Manifesto	165
Fig.113	Manifesto	167
Fig.114	Manifesto	169
Fig.115	Manifesto	171
Fig.116	Pagina Facebook	173
Fig.117	Storyboard momento 2	174
Fig.118-140	Schermate applicazione ON AIR	177
Fig.141	QR code applicazione ON AIR	191
Fig.142	Storyboard momento 3	192
Fig.143	Mappa zone installazioni	194
Fig.144-154	Locations installazioni_Milano	196
Fig.155	Schermata notifiche	198
Fig.156	Storyboard momento 4	200
Fig.157	Schema dinamiche	203
Fig.158	Schemi compenetrazione luminosa	204
Fig.159	Schemi compenetrazione luminosa	205
Fig.160	Storyboard momento 5	206
Fig.161	Schema dinamiche interne	208
Fig.162	Schema dinamiche interne	209
Fig.163	Schema posizionamento spettatore. COME	210
Fig.164	Schema posizionamento spettatore. DOVE	211



ON AIR è un'installazione sonora che si inserisce nella città prendendone la forma.

Ispirata dalla riscoperta di locali e realtà musicali che hanno creato l'identità di Milano, essa restituisce uno spaccato di tale (sub)cultura offrendoci oggi delle reinterpretazioni musicali.

ON AIR si offre come architettura effimera ed osmotica, che evita una soluzione rigida e definitiva, caratterizzata infatti da una sorta di superficie liquida attraversata da suoni ed esperienze.

Essa sarà capace di plasmarsi attorno al nostro spettacolo, variando di dimensioni attraverso il suo insediamento in punti specifici della città, le cui facciate saranno come quinte teatrali.

Lo spettacolo di questa stanza urbana sarà rivolto ad uno spettatore alla volta, che avrà la possibilità di godere di un brano musicale a stretto contatto con i musicisti.

I progetto nasce dalla ricerca sulla fruizione dello spettacolo musicale, interrogandosi sulle relazioni, sulle dinamiche e sugli spazi ad esso adibiti.

Obiettivo del progetto è indagare le subculture musicali che hanno caratterizzato l'identità delle metropoli contemporanee, traducendole in una rivisitazione che permetta al pubblico di fruire di un'esperienza unica.

Si è scelto come caso studio per la realizzazione la realtà della città di Milano, proponendo un'installazione che si inserirà in vari punti del suo tessuto urbano.

Il pubblico sarà l'elemento chiave del nostro progetto, in veste di destinatario della performance artistica, entità indispensabile senza la quale l'evento non esisterebbe.

Esso, rappresentando il fine ultimo di tutte le sinestesie artistiche, anziché esser considerato nella sua totalità, senza distinzioni interne, alla stregua di un'unica massa uditoria, verrà da noi considerato come spettatore singolo, per valorizzarlo nella sua individualità.

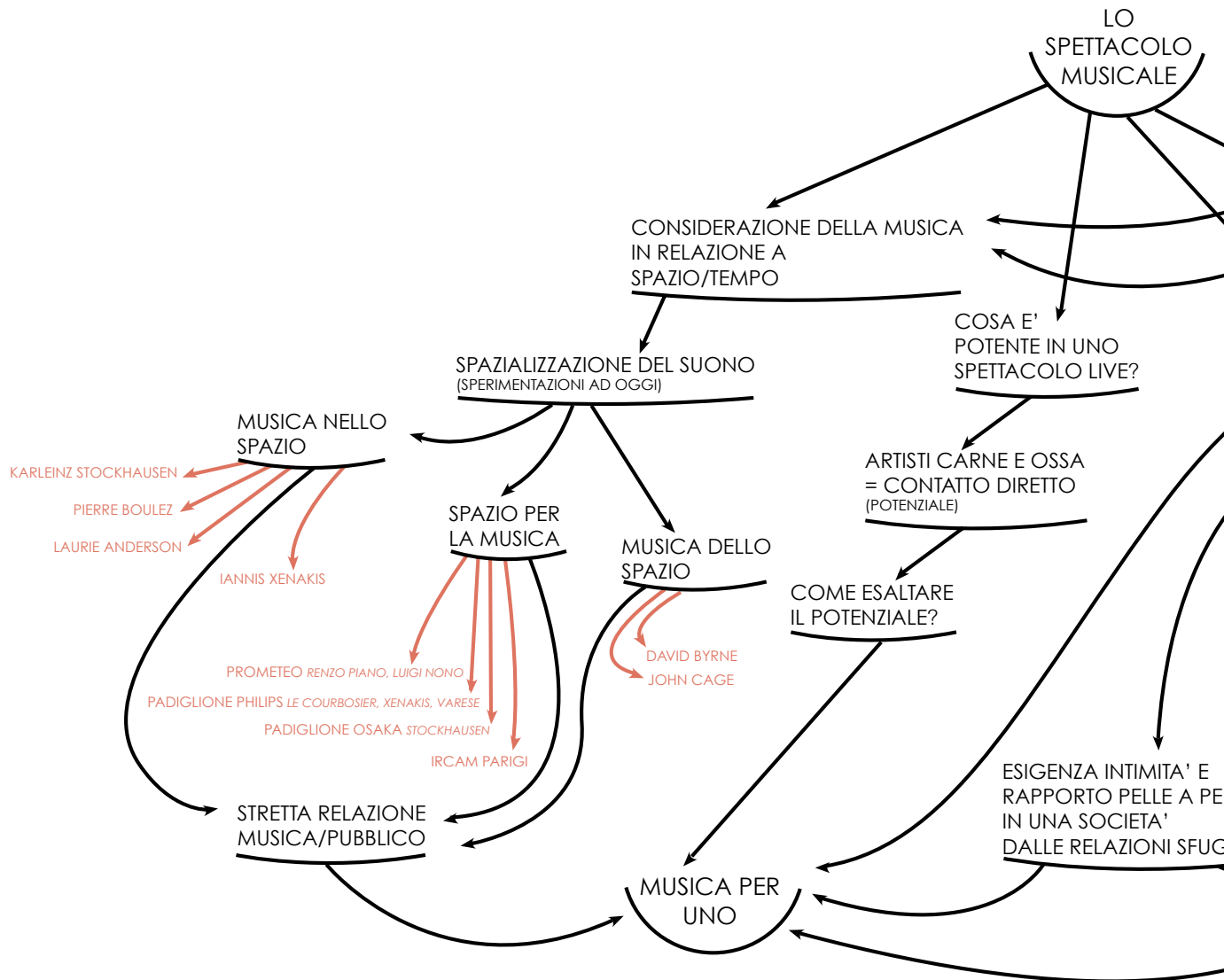
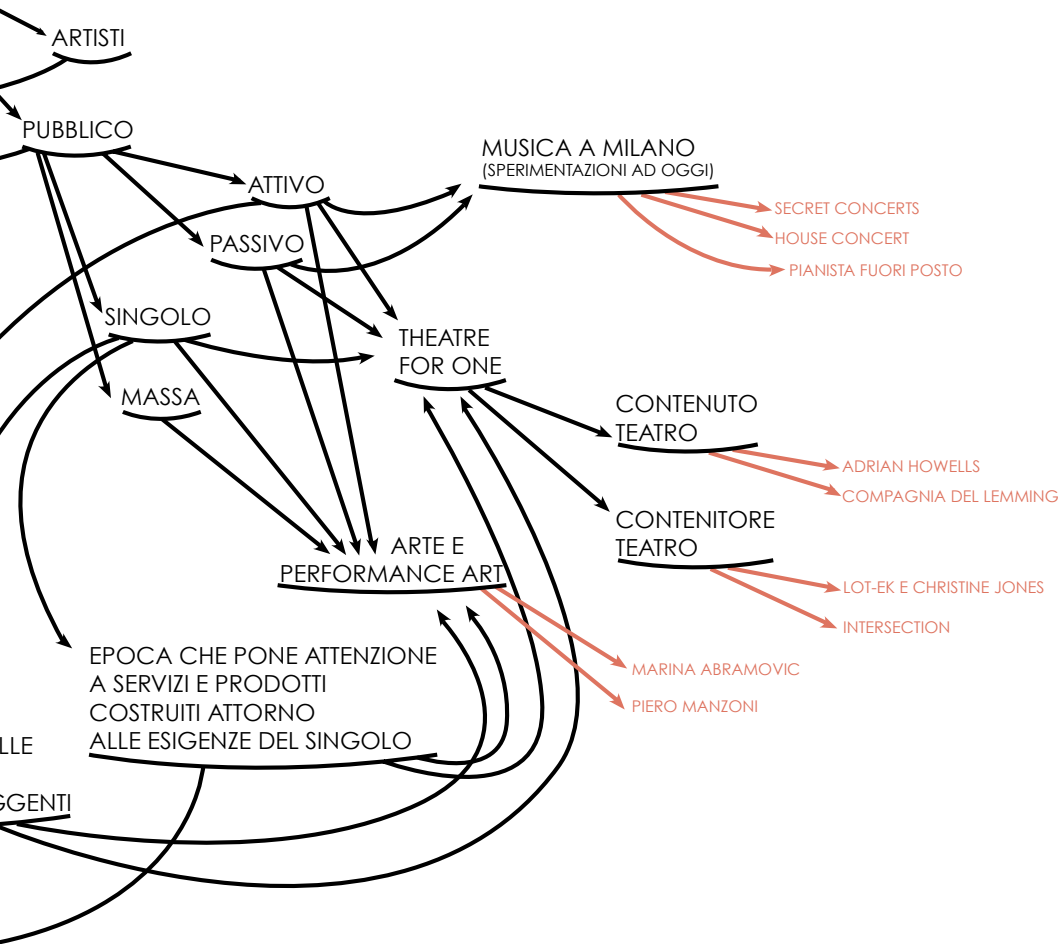


Fig.0 Mappa concettuale ricerca



Visto e considerato che il nostro fine progettuale avvarrà il godimento della musica dal vivo, ci pare quasi obbligatorio offrire alcune digressioni riguardanti l'universo musicale. La prima difficoltà incontrata, della quale vorremmo prendeste atto, è capire quanto sia immenso e complesso il campo in cui andremo a lavorare, la musica.

Più o meno tutti, volenti o nolenti, abbiamo letto Dante Alighieri o visto un'opera di Giotto, ma quasi nessuno conosce la musica che Alighieri e Giotto ascoltavano. Francesco Landino è nella storia della musica non meno importante di quanto Giotto non lo sia in quella della pittura, ma chi ha mai sentito una nota di Francesco Landino, compositore contemporaneo di Giotto? ²

Quello che vi vorremmo far notare è che la musica è l'arte quotidianamente più fruita: anche quando non siamo noi a decidere di ascoltarla, lei ci si propone. Non si riesce ad entrare in un bar, stare in una sala d'attesa, senza ascoltare musica.

Ora, il nostro volere non è sicuramente quello di porci da musicologi, ma piuttosto da designers quali siamo. In tal modo, vorremmo prender in considerazione azioni e sperimentazioni che secondo noi hanno cambiato la storia della musica e della fruizione convenzionale di essa. Per questo

1. (VEDI TITOLO) Roberto Favaro; *Spazio Sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità.*; Venezia; Marsilio Editori; 2010.

2. Lezione di Alessandro Solbiati presso Politecnico di Milano, 2006, tratto da *Architetture sonore* a cura di Pierluigi Salvadeo; Milano; Libreria Clup; 2006

motivo vi proponiamo esperienze, dal secondo dopo guerra in poi, che consideriamo punti di partenza del nostro percorso progettuale.

Fino al XX secolo la contrapposizione tra pubblico e rappresentazione seguiva il modello classico di frontalità.

Alcune ricerche di nuova spazialità vengono sperimentate a partire dal Rinascimento, ma è con il Novecento che gli esempi si moltiplicano.

E' proprio in questo secolo che si sviluppa una nuova concezione compositiva che porta il suono, la musica, gli esecutori e la disposizione di essi a trovare modi diversi di organizzazione e posizionamento nello spazio.

Tutti gli esempi che vi proponiamo hanno in comune la perdita di stabilità della disposizione convenzionale degli elementi nello spazio: pubblico distribuito attorno allo spazio esecutivo, spettatori circondati dagli strumenti, esecutori mescolati nello spazio complessivo della sala. Essa diviene così un luogo totale di rappresentazione, privato della distinzione tra palcoscenico e platea, predisposto ad una dialettica nuova.

Parleremo inoltre di spazi nati per una particolare composizione e di musica nello spazio, ossia *“non tanto veicolazione del suono, quanto piuttosto sua dislocazione eterogenea, ricomposta secondo un disegno di architettura acustica che porta il suono nello spazio a formare una dimensione sferica dell’ascolto e della proiezione sonora (a destra, a sinistra, in scena, sul soffitto, sotto il pavimento)”*³.

3. Roberto Favaro; Spazio Sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità.; Venezia; Marsilio Editori; 2010.

Karlein Stockhausen, compositore tedesco, tra i più significativi del XXsec., parla di “spazio compositivo” e “spazializzazione del suono”.⁴

La musica nella sua forma ideativa, compositiva e di esecuzione, ha sempre risposto ad una serie di parametri espressivi quali l'altezza, la durata, il timbro, l'intensità, trascurando (per impossibilità oggettive o per disinteresse dei compositori) uno dei suoi parametri espressivi fondamentali, lo spazio. Stockhausen, attraverso la sua ricerca e la sua produzione, propone lo spazio come nuovo campo di sperimentazione

Egli comincia a “maneggiare” lo spazio musicale cercando di trovare una logica compositiva che prevede la dislocazione nello spazio di fonti di riproduzione del suono, siano esse voci, suoni, strumenti, gruppi orchestrali o altoparlanti.

Tra le prime sperimentazioni spaziali di posizionamento e movimento dei suoni, Stockhausen lavora con esecutori dal vivo.

In *Gruppen* (1957), con 3 orchestre indipendenti ed equivalenti, e successivamente con *Carré* (1959-60), composizione per 4 orchestre e 4 cori, i musicisti sono posizionati perimetralmente alla sala, rivolti verso il centro, in modo da circondare l'interno pubblico spettatore.

Alessandro Solbiati, compositore ed insegnante di composizione presso il Conservatorio “*Giuseppe Verdi*” di Milano, in una lezione tenuta al Politecnico⁵, racconta lo spettacolo *Carré* tenutosi al Palasport di

4. Roberto Favaro; Spazio Sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità.; Venezia; Marsilio Editori; 2010.

5. Lezione di Alessandro Solbiati presso Politecnico di Milano, 2006, tratto da Architetture sonore a cura di Pierluigi Salvadeo; Milano; Libreria Clup; 2006

San Siro nel 1985:

“In questo pezzo il pubblico non era collocato sulle gradinate, ma al centro, nel parterre di quell’immenso Palasport.

*Bisognava vedere le facce degli abbonati della Scala, abituati ad andare nei ‘palchetti’, che erano costretti a sedersi su questi ‘salamotti’ morbidi. Io ero vicino a signore arrabbiatissime, e credo che una delle idee di Stockhausen fosse esattamente quella di ottenere questo effetto sulle persone che dovevano sedere lì.”*⁶

Il concerto inizia con le luci che si spengono, mettendo in risalto la lontananza delle vetrate tutte intorno; *“spegnendo tutte le luci, quelle vetrate sembravano davvero lontane chilometri.”*⁷

Vengono poi illuminati i gruppi di ottoni ai quattro angoli estremi delle gradinate: corni, trombe e tromboni paiono fluttuare nel cielo, eseguendo accordi tenuti ed immobili.

Il pubblico si trova al centro dello spazio, completamente immerso nella musica. Non vi è nemmeno bisogno di manipolazione elettronica del suono, che attraverso un gesto semplicissimo esso viene diffuso e percepito in modo omogeneo.

Inoltre sono invertite tutte le principali relazioni: il pubblico è seduto dove di solito si trova chi suona e, viceversa, il suono proviene da dove di solito è posizionato il pubblico che guarda.

L’elemento determinante per una buona riuscita dei concerti è l’importanza cruciale delle relazioni spaziali fra ognuna delle fonti sonore ed il pubblico. A volte questi lavori presentano serie difficoltà di

6. ibid

7. ibid

realizzazione. Il limite oggettivo e morfologico delle sale (di teatro o di auditorium), in alcune occasioni, ha reso impossibile un'espressione ed un'esecuzione corretta dell'opera, mettendo in evidenza come le caratteristiche di uno spazio non sempre hanno la capacità di misurarsi con differenti dimensioni sonore.

Un'opportunità importante per la sperimentazione delle proprie teorie, si rivela a Stockhausen in occasione dell'Esposizione Universale di Osaka, in Giappone, nel 1970, in cui, con la collaborazione dell'architetto F. Bornemann, realizza il padiglione



tedesco "*Kugel Auditorium*".

Esso è una grande sala sferica capace di accogliere 550 persone in una disposizione spaziale totalmente nuova: il pubblico si trova come sospeso al centro dell'auditorio.

Qui il compositore non lavora con musicisti dal vivo, ma disloca numerosi altoparlanti sull'intera superficie interna del padiglione, capaci di far muovere il suono in direzioni diverse.

La polifonia di questo spazio è assoluta e l'auditorium stesso diventa così una vera e propria struttura musicale.



Fig.1 Karlein Stockhausen, *Gruppen*





Fig.2 Karlein Stockhausen, Carré

Fig.3 Karlein Stockhausen, *Kugelauditorium*



Fig.4 Karlein Stockhausen, *Kugelauditorium*

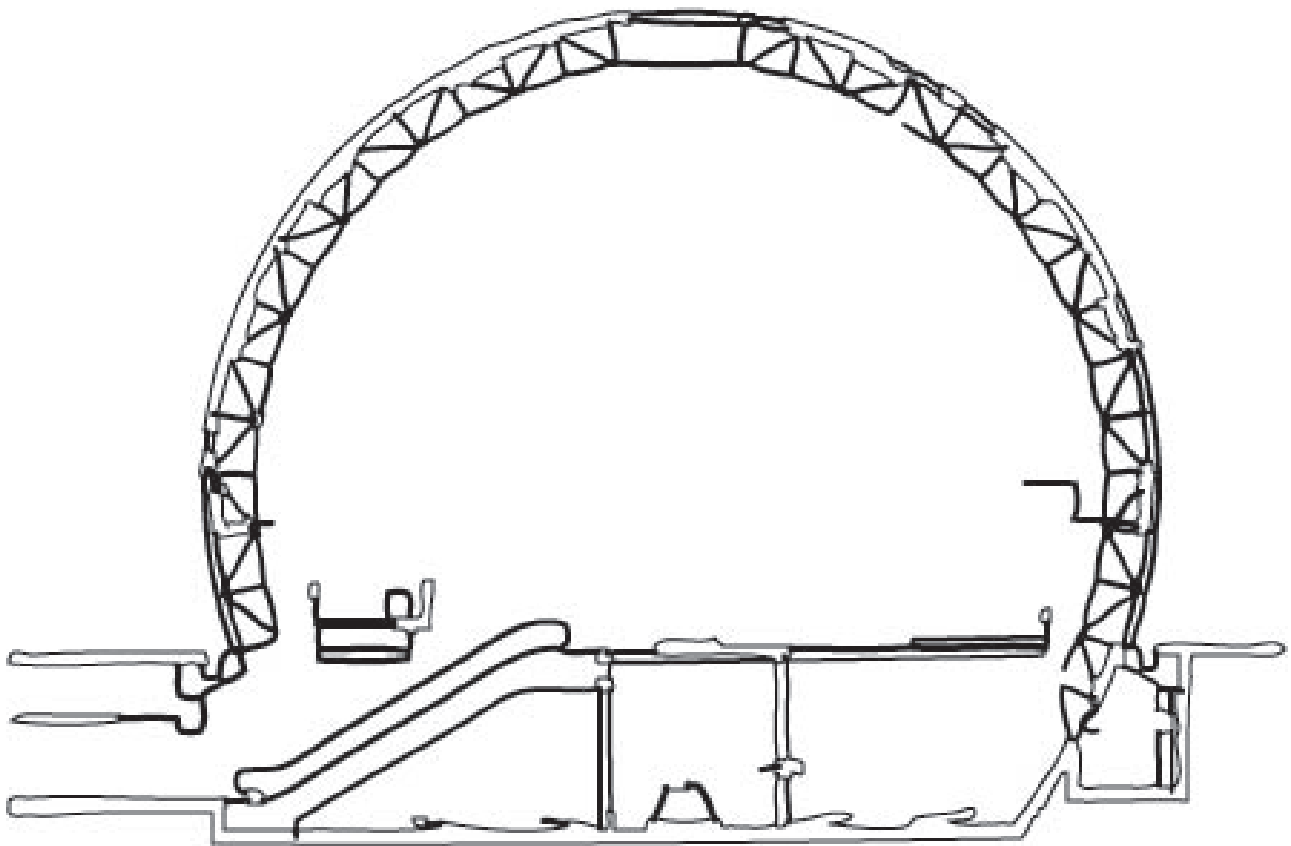




Fig.5 Iannis Xenakis, *Nomos Gamma*, 1969
Concerto in cui 98 musicisti sono circondati e disseminati tra il pubblico. Ciò permette un contatto ravvicinato tra musicisti e pubblico.

Fig.6 Pierre Boulez, *Répons*
Schema disposizione musicisti e pubblico nello spazio.
E' prevista una compenetrazione tra le parti.

Pierre Boulez Ensemble Inter
contemporain



Interrogandoci sulla musica e sulla fruizione di essa, troviamo interessante porla a confronto con la fruizione delle arti figurative.

Ad una mostra di pittura succede che, se un'opera non ci piace, andiamo immediatamente a guardare la prossima, mentre ad un concerto la cosa si fa molto più difficile. Bisognerebbe allontanarsi o alzarsi ed uscire, compiere quindi un gesto molto più forte. La musica è nel tempo, e ci richiede tempo, ed esso è una merce carissima nel nostro mondo sempre più frettoloso e frenetico.

Inoltre, la musica richiede, unica tra le arti, un intermediario, cioè l'esecutore, che proietta la dimensione temporale dell'arte nello spazio, perché l'esecuzione musicale dura nel tempo, ma avviene nello spazio.

Laura Phillips (Laurie) Anderson, performance artist, musicista e scrittrice statunitense, a partire dagli anni '70 cerca di comprendere attraverso le sue performance musicali la relazione che il suono del suo violini ha con l'ambiente e con l'architettura che lo circonda.

In una delle sue prime e più famose esibizioni, *Duets on Ice*, decide di portare il suono in luoghi non convenzionali, riuscendo in modo innovativo ad unire architettura, suono e tempo.

La sua performance non si svolge in un tempo prestabilito, solo lo spazio ed il luogo ne determinano la sua durata. L'artista calza un paio di pattini costretti in due enormi blocchi di ghiaccio ed inizia a suonare. Nel momento in cui il ghiaccio finisce e Laurie tocca il pavimento con la lama dei pattini, lo

spettacolo musicale termina.

La performance è quindi legata allo spazio poichè a seconda del luogo nella quale avviene, con tutte le infinite varianti di umidità, vento, caldo, temperatura, numero di persone che assistono, ecc. il ghiaccio si scioglie ogni volta con diverse velocità.

Fig.7 Laurie Anderson,
Duets on Ice



SPAZIO PER LA MUSICA

Il pubblico si muove insieme al suono

Il Padiglione Philips viene progettato da Le Corbusier, insieme all'architetto ed ingegnere Iannis Xenakis, in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1985.

Esso nasce dalla volontà di creare un vero gioco elettronico e sincronico in cui il volume, il movimento del pubblico e delle luci, il suono e l'idea complessiva possano formare un "tutto sbalorditivo".⁸

L'auditorio elettroacustico è costituito da superfici curve e sinuose, gusci incurvati formati da lastre precomprese in cemento armato.

Il volume si presenta come uno spazio continuo, senza distinzione tra pareti e soffitto, basato su una stretta relazione tra la forma a stomaco della pianta e lo sviluppo dell'involucro.

All'interno di esso vengono accolti 600 spettatori che si distribuiscono in modo omogeneo per assistere allo spettacolo visivo e sonoro ideato da Le Corbusier.

Entrando si viene completamente immersi in uno spazio surreale, formato da luci, altoparlanti (425 posizionati per creare effetti di spazializzazione del suono), immagini proiettate sulle superfici (proiezioni e luci create da Le Corbusier), ombre ed espressioni degli spettatori, in una sostanziale identificazione dello spazio con il suono.

Il Poema Elettronico comincia al buio, vi è qualche istante di silenzio e poi il suono di un gong annuncia l'inizio della composizione musicale di Edgar Varese, compositore francese.

8. Amadeo Petrilli;
Acustica e architettura.
Spazio, suono, armonia
in Le Corbusier;
Venezia; Marsilio Editore;
2001.

Due postazioni proiettano le stesse immagini in direzioni diverse, in modo che tutti gli spettatori possano fruire della performance da qualsiasi punto essi si trovino.

La forma asimmetrica del volume e la curvatura sinuosa delle superfici eliminano ogni rischio di rigidità o specularità.

La performance è divisa in sette sequenze interrelate tra loro, durante le quali lo spettatore è al centro di una serie di eventi visuali selezionati secondo un itinerario tematico, mentre l'elettroacustica diffonde la composizione sonora in sintonia con lo spazio e con le immagini.

La musica di Edgar Varèse, il *Poème Electronique*, entra nello spazio architettonico e lo attraversa, lo plasma, lo abita, in un movimento del suono nello spazio che integra ed accompagna quello dei visitatori.

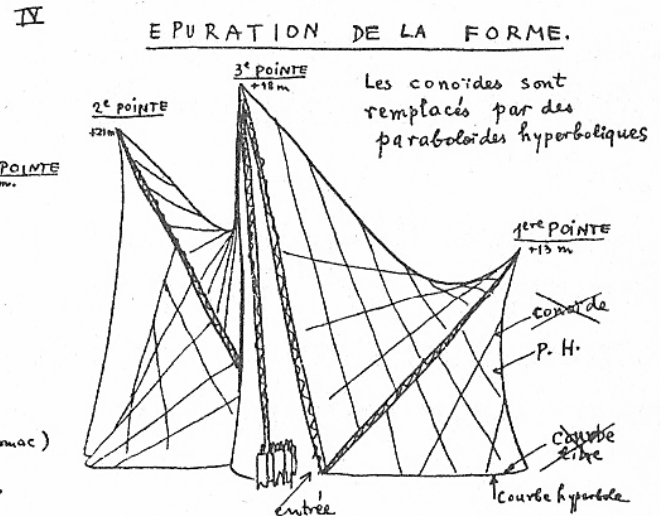
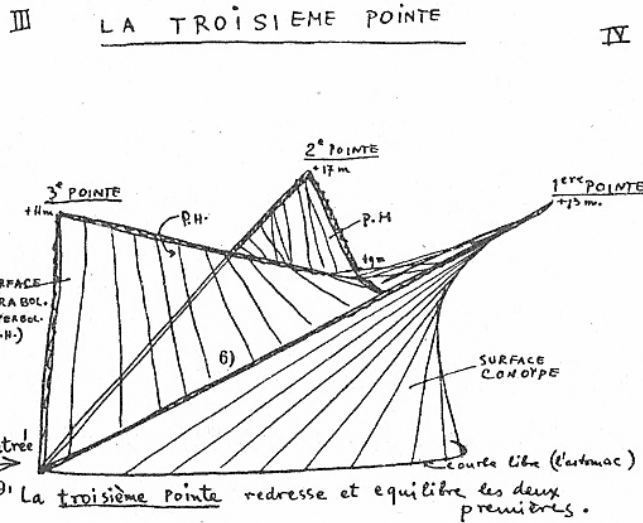
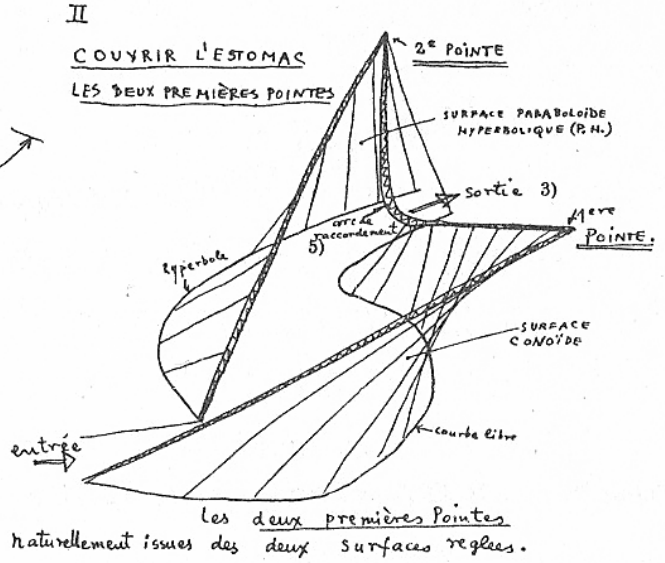
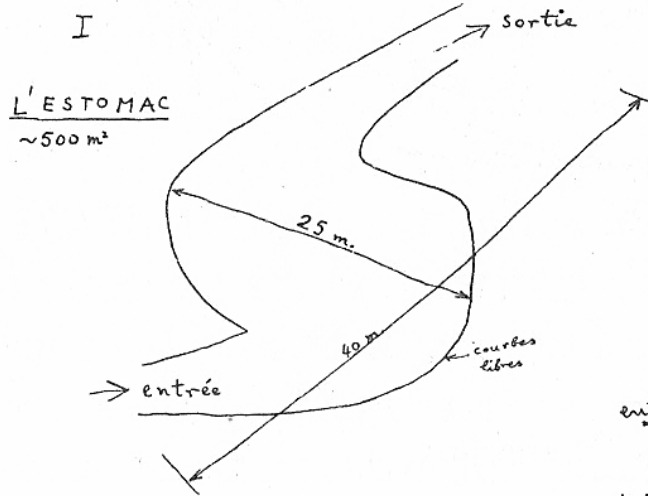
Si potrebbe dire che, in generale, questo organismo non gioca soltanto il ruolo di cassa di risonanza delle riverberazioni acustiche che si riproducono al suo interno, ma diventa esso stesso l'origine del suono, quasi come se l'architettura e la musica coincidessero.

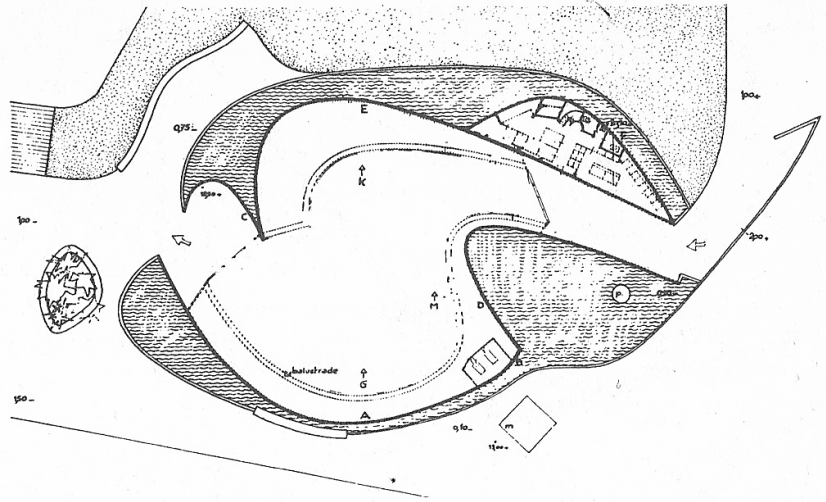
“In musica ci sono tre dimensioni: orizzontale, verticale e quella dinamica, espressa sia in crescendo che in calando. Io potrei aggiungerne una quarta, la proiezione del suono nello spazio, ovvero la sensazione che se ne sta andando via per sempre.”⁹

9. Citazione di Edgar Varese. Tratta da: Iannis Xenakis; *Musica.Architettura.*; Milano; Spirali; 2003

Fig.8 Esterno
del Padiglione
Philips







LES ROUTES DU SON

- Route I horizontale
- II vient de I → A
- III B → E → A
- IV U → C
- O B → D → C
- Vet VI par le plan conique
- VII B → U
- VIII C → J
- IX A ↓

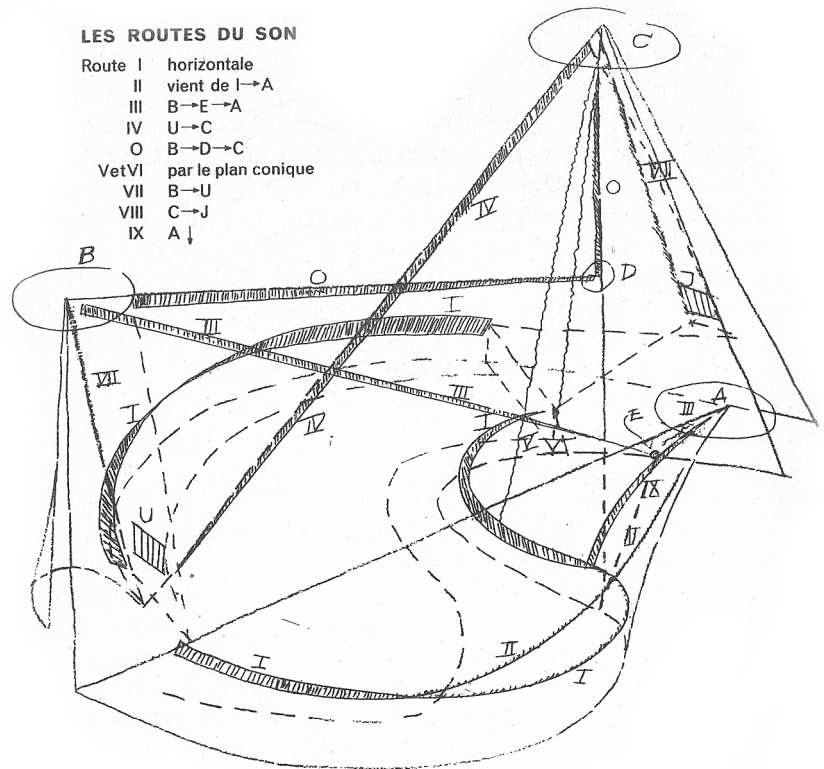
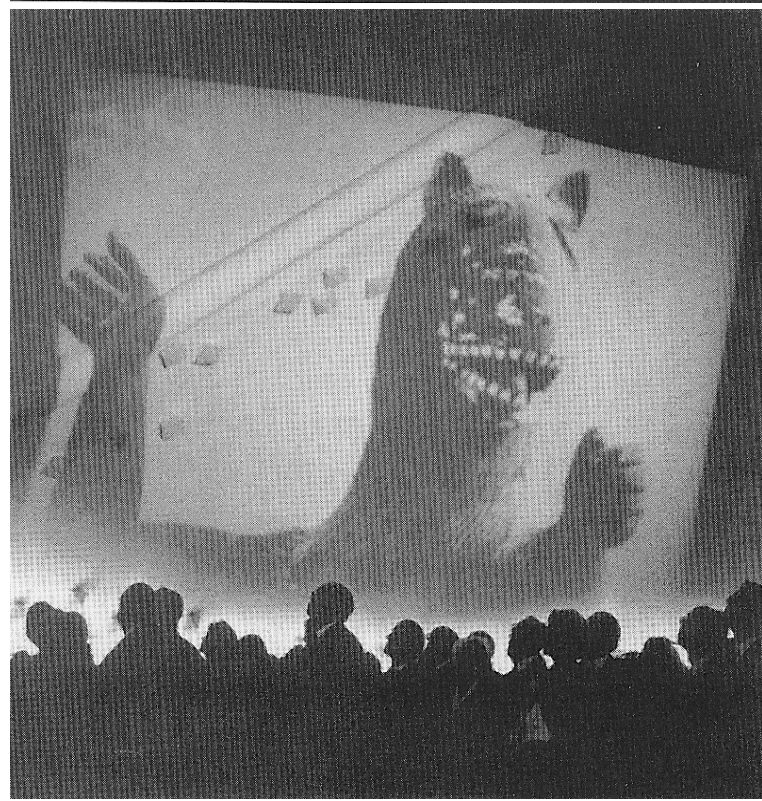


Fig.10 In alto
Disegno di Iannis Xenakis della pianta a
"stomaco" del padiglione.

Fig.11 In basso:
Le routes sonores, studio di Iannis Xenakis
sull'acustica dell'architettura.

Fig.12-13 spettacolo visivo all'interno del padiglione.



SPAZIO PER LA MUSICA

Il pubblico è avvolto dallo spettacolo.

*“A Berlino, alla Volksbuhne, c'erano, distribuiti nello spazio (a destra, a sinistra, in scena, sul soffitto) numerosi altoparlanti e, fatto davvero singolare, c'era anche un altoparlante in una cabina sotto il pavimento della sala, quindi sotto il pubblico. Usando la dinamica fino al massimo e frequenze in registri bassi, il pavimento stesso tremava, e il pubblico, su di esso, pure. Ne derivò una possibilità acustica-musicale di coinvolgimento emotivo superiore a qualsiasi immaginazione. Frequenze molto basse, dinamiche violente e continue si propagarono non come se provenissero dal fondo della terra, ma come se fosse la terra stessa a generarle”.*¹⁰

Luigi Nono rimarca in primo luogo la valenza innovativa dello spazio musicale, cioè dello spazio della musica inteso come luogo di diffusione del suono.

E' proprio da queste considerazioni che nasce la sua idea per la realizzazione di uno spettacolo.

*“Il nostro compito iniziale era quello di modellare uno spazio musicale la cui logica aprisse nuove possibilità alla musica e non vi sovrapponesse. [...] Una musica [...] che agisce acusticamente sul pubblico usando la componente spaziale nella quale viene eseguita [...] suggerisce l'idea di progettare un'enorme cassa armonica che [...] fosse a sua volta uno strumento-spazio musicale.”*¹¹

10. Citazione di Luigi Nono. Tratta da: Luigi Nono; Scritti e Colloqui.; a cura di A.I.de Benedectis e V. Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 2001

11. Citazione di Renzo Piano. Tratta da: Francesca Castagneto, Donatella Radogna; Lo spazio della musica. Flessibilità e nuove configurazioni spaziali; Roma; Gangemi Editore; 2001

Preceduto dall'esperienza fatta per l'*IRCAM* (Istituto Contemporaneo di ricerca acustica e Musica) negli anni settanta a Parigi, il progetto nasce da un'idea di Luigi Nono, che nel maggio del 1983 propone a *Renzo Piano Building Workshop* di ideare uno spazio musicale per un'opera alla quale stava lavorando: il "*Prometeo. Tragedia dell'ascolto.*"

La musica di Luigi Nono, ideata per quest'opera, intende circondare lo spettatore, alternare i punti di origine, utilizzare i suoni delle voci tradizionali e contemporaneamente manipolarli con sofisticate apparecchiature elettroniche.

Da questo nasce la necessità di uno spazio che consenta un nuovo rapporto tra spettatori ed esecutori, per sovvertire l'impostazione della sala tradizionale.

Lo spazio musicale è pensato come fosse un grande liuto, uno strumento musicale in legno, dalle dimensioni talmente dilatate da contenere dentro di sé l'intera azione musicale, pubblico compreso. La musica generata al suo interno avrebbe naturalmente messo in vibrazione questa enorme cassa armonica e con essa i musicisti e gli spettatori letteralmente integrati al corpo risonante.

Il pubblico di 400 persone è al centro dello spazio, circondato da una scena musicale che non può essere mai vista tutta insieme ma che può essere percepita nella sua interezza grazie alla musica: i musicisti ed i cantanti sono dislocati tutti intorno a diverse altezze e alcuni di loro si spostano durante l'esecuzione sonora.

Il grande liuto svolge quindi la funzione di palco, allestimento, spazio per l'orchestra e cassa armonica.

Il legno è il materiale protagonista, scelto principalmente per le sue proprietà acustiche, è ignifugo e permette inoltre un'elevata flessibilità costruttiva.

Viste le dimensioni della struttura, gli architetti si sono avvalsi di alcune tecniche utilizzate nella costruzione navale.

La "cassa armonica" si compone di un grosso scheletro di 'chiglie' in legno lamellare, mentre le pareti sono costituite da una serie di pannelli in legno intercambiabili.

In alcuni casi, l'assenza dei pannelli crea dei vuoti attraverso cui il suono esce e viene riflesso dall'architettura della chiesa in cui è inserito.

Attraverso tale struttura innovativa Renzo Piano dà la possibilità al compositore di "accordare" questo grande allestimento come fosse uno strumento musicale, per ottenere ogni volta, a seconda del luogo in cui viene inserito, la resa acustica desiderata.

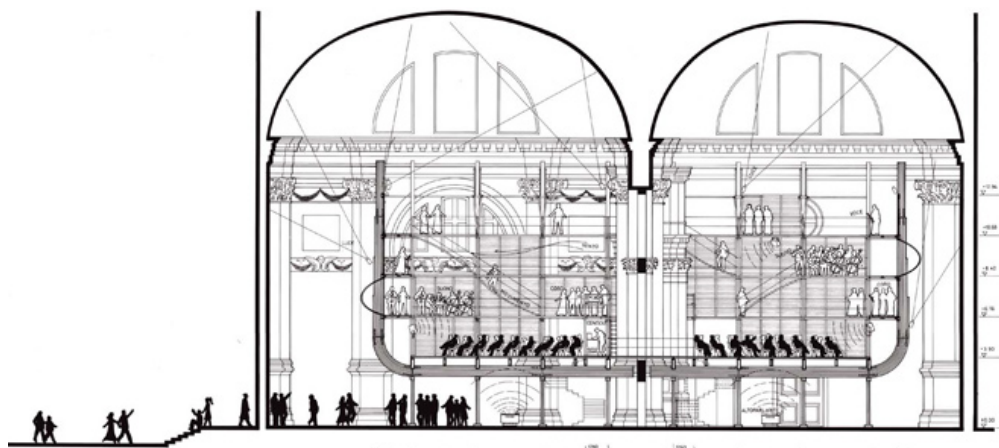


Fig.14-15-16 *Prometeo*, Renzo Piano

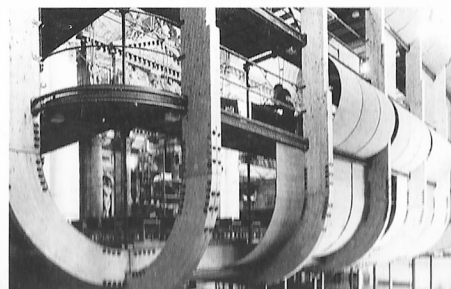
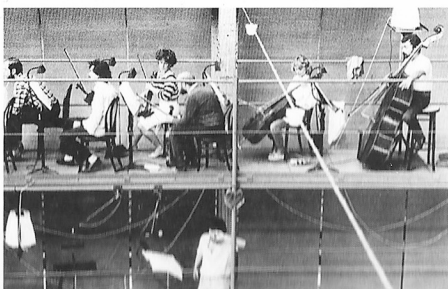
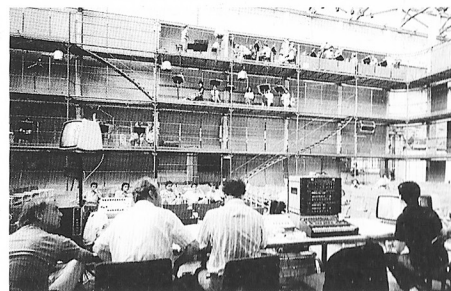
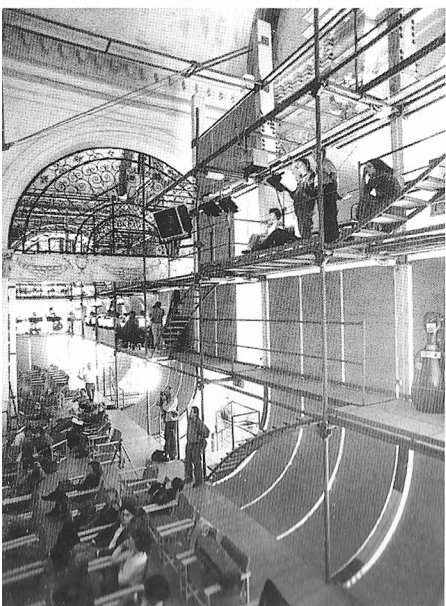
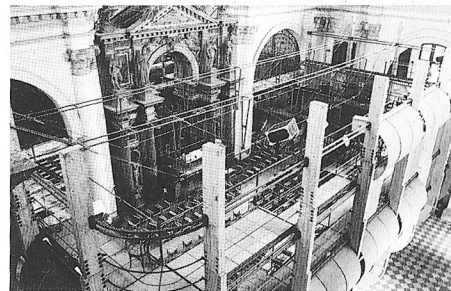
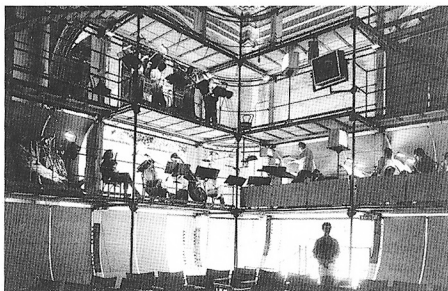
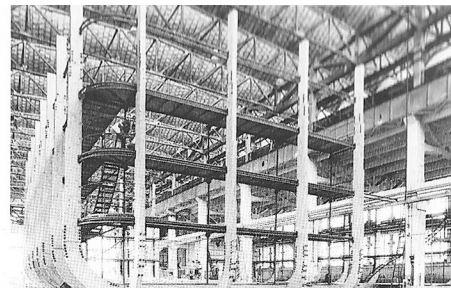
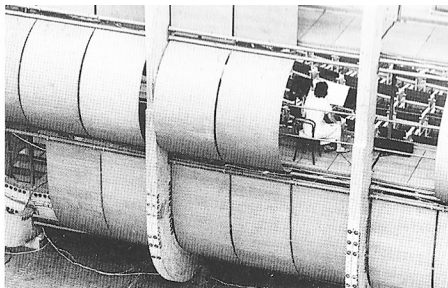
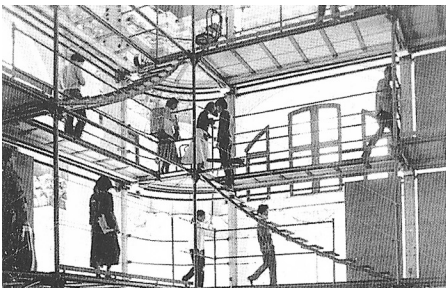


Fig.17 *Prometeo*, Renzo Piano



PER UNA MUSICA DELLO SPAZIO

Che suono ha il mondo che ci circonda? Le città che frequentiamo? L'edificio in cui abitiamo? O i locali in cui viviamo?

John Cage, il compositore sperimentale americano più influente e più discutibile del ventesimo secolo, prova a risponderci componendo *Living Room Music*.

Scritta a San Francisco nel 1940, prevede l'impiego di un curioso organico di oggetti di arredamento quotidiano.

Per l'esecuzione non è previsto infatti l'utilizzo di tradizionali strumenti a percussione, ma oggetti domestici ed elementi architettonici di ogni tipo, dal pavimento, al telaio di una finestra, dai giornali, ad un tavolo, fino ad un grande libro.

Living Room Music rappresenta quindi un'esecuzione domestica ed informale, in cui è proprio l'insieme dei suoni delle componenti di un comune soggiorno che ci restituisce la musica, o il rumore, del luogo in cui ci troviamo.

Ma se in John Cage la ricerca di una musica fatta di rumori e suoni che ci circondano nel quotidiano è una caratteristica del suo percorso compositivo sperimentale, nell'installazione di David Byrne, ex frontman dei Talking Heads, si parte da presupposti e intenti differenti, volti a coinvolgere il pubblico, in modo attivo e ludico.

E quindi, che suono produce un edificio? che musica ci fa sentire?

Playing the building, è un'installazione sonora, ideata

da Byrne, nella quale l'infrastruttura stessa diventa un gigantesco strumento musicale. Ogni punto dell'edificio è collegato ad un dispositivo che gli permette di suonare, risuonare, oscillare insieme a tutti gli altri.

Niente computer, nessuna tecnologia avanzata. I dispositivi meccanici attivano tre tipi di interazione con il palazzo: martelli che picchiano su pilastri di ghisa, aria compressa che soffia dentro grandi tubi perforati a mo' di enormi flauti, e vibrazioni che fanno suonare l'intera struttura con ricchi bassi che producono un piacevole tremore generale.

Ma sono i visitatori i veri protagonisti della performance, infatti vengono invitati ad azionare i vari dispositivi suonando la tastiera dell'organo vecchio stile collegato alla struttura dell'edificio.

Solo grazie al pubblico il concerto ha inizio.

"It's like a solo show".



No. 6786

JOHN CAGE

LIVING ROOM MUSIC

Percussion and Speech Quartet
(with or without an instrumental solo
with percussion trio)

Score
(Four scores needed for performance)

Fig.18 *Living room music*
John Cage





Fig. 19 David Byrne
Play the building

Alla base del nostro percorso di ricerca vi è un forte interesse a ragionare sul rapporto pubblico-artista.

Durante il '900 la cultura artistica ha conosciuto una fortissima velocità di evoluzione, e ci ha mostrato come alcune figure abbiano approfondito questo tema, rendendo più labile quella netta divisione tradizionale tra spettatore ed artista.

Le basi vengono gettate dalla più radicale delle avanguardie, il dadaismo, attraverso le esibizioni non convenzionali di poesia.

Nel 1919 Hans Arp e Max Ernst allestiscono una mostra nel cortile della birreria Brauhaus Winter, dove una ragazza vestita con l'abito della prima comunione recita frasi scurrili.¹

Ma se in periodo dada attraverso queste performance l'artista vuole provocare il pubblico e scandalizzarlo, nelle performance e negli happening degli anni sessanta, assistiamo al tentativo di coinvolgere lo spettatore fino a farlo diventare opera stessa.

La performance art ha lavorato a pieno su ciò che noi riteniamo fondamentale per il nostro progetto, la concezione del pubblico come singolo o massa e la scelta di avere un soggetto attivo o passivo.

1. Gillo Dorfles, Angela Vettese, "Arte 3 artisti, opere e temi". Edizioni Atlas -Bergamo, 2010

VERSO UNA CONCEZIONE DEL SINGOLO

Punta d'avanguardia della performance e della body art fin dai primi anni '70, Marina Abramović ha segnato in maniera profonda e innovativa l'arte degli ultimi trent'anni. Le scelte tematiche vanno dalla rappresentazione della sessualità e della femminilità, dalla dimensione intima e quotidiana, all'interpretazione etica e sociale della realtà contemporanea.

La costante dei lavori della Abramović, che ci interessa particolarmente e che ritroviamo durante le diverse fasi del suo percorso artistico, è l'energia che nasce dall'interazione tra l'artista e il pubblico trasformando quest'ultimo in elemento partecipativo e non mero spettatore passivo.

Questa sua ricerca inizia già nel 1977, quando assieme ad Ulay, compagno d'arte e di vita, mette in scena *Imponderabilia*.

Il video di *Imponderabilia* inquadra lo spazio della performance, ricavato all'ingresso della galleria dove la coppia di artisti, integralmente nudi, si posizionano frontalmente, disegnando una "porta" umana. Il visitatore viene così invitato a varcare la soglia attraversando lo spazio ristretto tra i due corpi, dove il passaggio è sufficiente perché una persona lo attraversi ruotandosi lateralmente.

Il video della durata di 30' mostra la lunga processione del pubblico mentre oltrepassa la cornice formata dai corpi della Abramović e di Ulay. Sono gli sguardi imbarazzati o divertiti, le mimiche dei volti, le forzature dei movimenti contorti e le torsioni degli involontari "performer" a catturare

l'attenzione di chi osserva il video.

Qui il visitatore è parte attiva della performance, egli diventa attore ed elemento indispensabile perché essa si realizzi completamente. Il visitatore svolge dunque un ruolo chiave perché è colui che compie un gesto, un'azione, rendendo possibile l'esistenza della soglia.

Ritroviamo l'artista nel 2010 in *The artist is present*, presso il MoMA di NYC. Durante la performance di tre mesi, l'Abramović è stata seduta ogni giorno, per sette ore, immobile, in silenzio, dedicandosi ad osservare i visitatori che, a turno, sceglievano di sedersi di fronte a lei e accogliere questo sguardo. Qui l'artista non aveva alcuna reazione di fronte ai partecipanti, tuttavia il loro coinvolgimento costituiva il completamento dell'opera, permettendo loro di vivere un'esperienza personale con l'artista e con la performance stessa.

L'artista ha raccontato l'importanza della mostra al MoMA, perché è dopo quell'esperienza che ha capito quanto il pubblico sia importante nel suo lavoro.

“Senza il pubblico, la performance non ha alcun senso perché, come sosteneva Duchamp, è il pubblico a completare l'opera d'arte. Nel caso della performance, direi che pubblico e performer non sono solo complementari, ma quasi inseparabili”.

In un'epoca in cui il tempo è un bene davvero prezioso, ma altrettanto raro, Marina Abramović chiede allo spettatore/attore di fermarsi e fare esperienza del “qui e ora”, di ciò che prima di tutto lo riguarda: se stesso e il modo di relazionarsi con ciò che lo circonda.

Il ritratto che ne emerge è quello di un'artista che sceglie di essere totalmente nella sua opera, rendendo labili i confini tra la vita privata e il pensare artistico, senza disprezzare la fama e l'idolatria dei fan, aspetto questo che la accomuna forse più ad una pop star che ad un'artista visiva.

In un'intervista ha sottolineato non a caso la propria sintonia con Manzoni: *"Credo che l'artista debba essere un disturbatore e noi dobbiamo interrogare la bellezza".²*

Piero Manzoni dice *"Non mi interessa che la mia arte sia bella o brutta. Deve essere vera. È così"*.

E' proprio Piero Manzoni che negli anni sessanta capovolge il rapporto artista/spettatore.

Il 21 luglio del 1960 ha luogo a Milano una delle sue performance più famose, *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*. Egli invita il pubblico a mangiare uova sode firmate con il sigillo-impronta del suo pollice. Una riflessione sul senso dell'arte, che si sposta dal manufatto artistico alla sua comunicazione: il pubblico entra in contatto con l'arte e ne viene fisicamente trasformato.

"Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere".

Nel 1961, alla *Galleria La Tartaruga* di Roma, Manzoni sancisce la trasformazione del pubblico in opera d'arte firmando le *Sculture viventi*: modelle e persone del pubblico autografate dall'artista e accompagnate da un attestato di autenticità. Su ogni documento Manzoni appose un timbro: rosso, se la persona era per intero un'opera d'arte e sarebbe rimasta sempre tale; giallo, se il nuovo status era limitato a certe parti del corpo; verde, se vincolato

2. Tratto da L'Abromovic secondo Marina. L'intervista vera; Ginevra Bria per Artribune; 11 marzo 2012.

a particolari attività, come il dormire o il correre;
porpora, se l'artisticità del corpo era stata comprata.
Il gesto artistico che eleva lo spettatore dell'opera in
arte è riproposto e automatizzato dalla Base magica:
chiunque salga sul piedistallo magico deve essere
considerato, per il tempo che vi rimane, un'opera
d'arte.



Fig.20 Marina Abramovic & Ulay
Imponderabilia



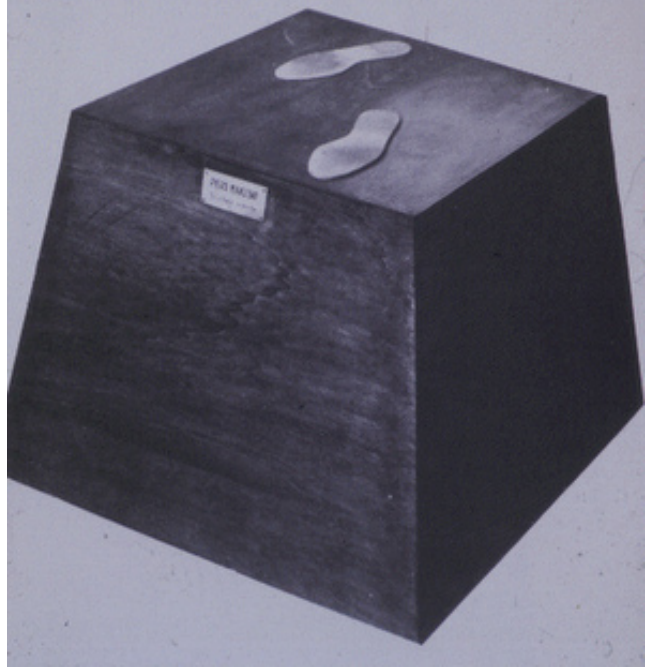


Fig.21 Marina Abramovic, *The artist is present*



Fig.23 Piero Manzoni
Base magica

Fig.24 Piero Manzoni
Scultura vivente



ONE TO ONE

Nell'ambito della sperimentazione teatrale degli ultimi anni si è indagato sul rapporto singolo-massa attivo-passivo da noi preso in considerazione ai fini progettuali.

Sulla scena della performance contemporanea si moltiplicano gli spettacoli one to one: un attore che si dedica a uno spettatore, uno solo. Non sono spettacoli teatrali comunemente intesi, con attori che recitano e spettatori che guardano. Non c'è la platea con la gente che mormora prima dello spettacolo e durante l'intervallo. Mancano tutte le convenzioni sociali di cui ridondano i teatri.

Adrian Howells, produttore teatrale, giustifica la sua ricerca one-to-one, ormai iniziata dieci anni fa, attraverso una forte esigenza di intimità. Trova necessaria la ripresa del rapporto persona-a-persona, occhio-a-occhio, pelle-a-pelle, in una società dove la maggior parte delle relazioni tra persone sono virtuali, e sfuggenti.

In Italia Massimo Munaro fonda la *Compagnia del Lemming* nel 1987 e, sin dai primi anni, caratteristica della loro drammaturgia è un lavoro molto ricercato sul rapporto tra spettatore e personaggio e tra palcoscenico e platea. Quest'ultima viene svuotata a favore del singolo spettatore, coinvolto in un'esperienza unica nel suo genere, volta a intensificare la sua percezione sensoriale.

Ne *L'Edipo dei mille, tragedia dei sensi per spettatore solo*, lo spettatore si ritrova a vestire in prima persona i panni del re di Tebe.

Vengono coinvolti tutti i suoi sensi in un vortice di voci, suoni, richiami, profumi, respiri, abbracci che lo avvolgono e lo inquietano, lo rassicurano, lo spaventano e lo accompagnano a confrontarsi con tabù della vita che mai affronterebbe.

Esempi sono: *L'uccisione del padre*, in cui lo spettatore è guidato dalla mano di un'attrice ad affondare un coltello in un sacco, come fosse costretto da una forza inconscia, o l'incesto con la madre, quando è costretto a stendersi su un talamo, avvolto dagli abbracci e dalle carezze violente di mani sconosciute.

Lo spettatore non è in grado di resistere: privato della propria capacità di azione a causa della benda sugli occhi, non può che affidarsi ciecamente alle mani degli attori.

L'intento della *Compagnia del Lemming* è non solo farci vivere un viaggio all'interno di noi stessi, ma è altresì un pretesto per riflettere sulla reale cecità quotidiana dell'uomo, privato del fare e dell'agire e che ha messo a tacere le voci della propria coscienza.

In questo risiede il valore della scelta del testo: Edipo, scoprendo la verità, ha dovuto affrontare queste voci e allora anche noi uomini dobbiamo farlo, dobbiamo essere in grado di affrontare la nostra immagine allo specchio, unico momento della performance in cui lo spettatore viene sbendato e lasciato solo, con la luce fioca di una candela a illuminare la stanza.

Massimo Munaro ci invita a metterci a nudo davanti a noi stessi, a privarci della maschera che ci rende sconosciuti persino al nostro io, scegliendo di farlo attraverso una performance faccia a faccia,

eleggendo il singolo e non la massa.

Se anche le sperimentazioni one-to-one hanno ormai preso piede, i palcoscenici confezionati ad hoc per questo tipo di rappresentazione non sono molti.

Nato dall'idea della set designer Christine Jones e sviluppato dal collettivo LOT-EK, *Theatre for one* è un teatro per un solo attore e un solo spettatore. E' ispirato ai piccoli spazi one-to-one, come i confessionali o le cabine per spettacoli erotici, e cerca di esplorare l'intensa emozione di vivere uno spettacolo teatrale diretto e intimo basato sull'interazione faccia a faccia tra attore e spettatore.

Theatre for one è creato dall'intersezione di scatole magiche, così da esser trasformabile, intercambiabile ed espansibile.

L'area per lo spettatore è ispirata all'iconografia del teatro barocco e del teatro dell'opera. E' quindi imbottita del classico velluto rosso ed incorpora una sedia proveniente da una cabina per peep-show.

La zona dell'attore invece è lasciata più grezza per poter esser trasformata a seconda dello spettacolo. Lo sfondo è infatti flessibile, costituito da una scatola/ componente, così che i diversi set possano esser facilmente sostituiti. Un'altra scatola completa la parte superiore aggiungendo una luce ed una macchina per effetti speciali, capace di produrre neve e pioggia.

La designer Christine Jones ci racconta come si è avvicinata a questo tema:

"Ho passato una vita a disegnare questi luoghi teatrali segreti e ho pensato a quanto mi sarebbe piaciuto disegnare una chiesa. Pensai: non sono un architetto, e non sono religiosa, sarà improbabile che mi commissionino la progettazione di una chiesa..."

Allora pensai: se faccio una chiesa per una persona soltanto posso costruirla da sola! Quest'idea della chiesa per una persona mi è balenata un po' per la testa...poi al ricevimento di un matrimonio un prestigiatore che vagava tra la folla venne da me, mi si mise davanti e fece un gioco di prestigio, scrissi il mio nome su una carta, lui la mise in una bottiglia, la fece sparire e in qualche modo la fece riapparire dalla sua bocca... e semplicemente iniziai a piangere, perché fu la più bella, intima esperienza provata, un evento del quale fruimmo di solito assieme ad un pubblico. [...] Poi leggendo su New York Theatre Workshop vidi che stavano cercando persone aperte alla sperimentazione, e ho pensato: se faccio un teatro per una persona posso riproporre quell'esperienza di avere un momento veramente privato con un performer e con la sua arte. [...] Ciò che mi interessa è che sia un teatro, che quello che succeda in quello spazio sia basato sulle due persone ma anche basato sullo spettacolo che si sta compiendo, che sia esso teatrale, musicale, coreografico o poetico. E' come una triade, ci sono io, ci sei tu e c'è lo spettacolo nello stesso momento. [...] Ho inizialmente progettato Theatre for one per esser posto all'interno a sua volta di un altro teatro. Trovarono su internet il mio progetto e mi proposero di farlo in Time Square [...] ma ero assolutamente preoccupata di capire se fosse possibile o meno creare quell'esperienza privata nel cuore della piazza. Questo era il punto di domanda più grande. Ma ciò che abbiamo notato è che in fondo poteva render più alta l'esperienza che la cabina fosse circondata dalla cacofonia dei rumori e luci circostanti; poi entri ed essa rispecchia abbastanza ciò che ci aspettiamo convenzionalmente dallo spazio teatrale, entri, ti siedi, magari c'è della

musica, luci soffuse, è comodo, è rosso, è di velluto, e a quel punto le luci e la musica sfumano e il sipario si apre. E così sei abbastanza pronto per goderti la tua performance, non così terrorizzato, ed a disagio.”³

3. Intervista per American Theatre Wing's Downstage Center, 2 giugno 2010

Fig.25 *Foot Washing For The Sole*, Adrian Howells



Fig.26 *Held*, Adrian Howells

Fig.27 *You are here*, Dries Verhoeven





Fig. 28 *L'Edipo dei Mille*, Compagnia del Lemming

Fig.29 *Thy kingdom come*, Dries Verhoeven



Fig.30 *Intersection*, Studio Oren Sagiv





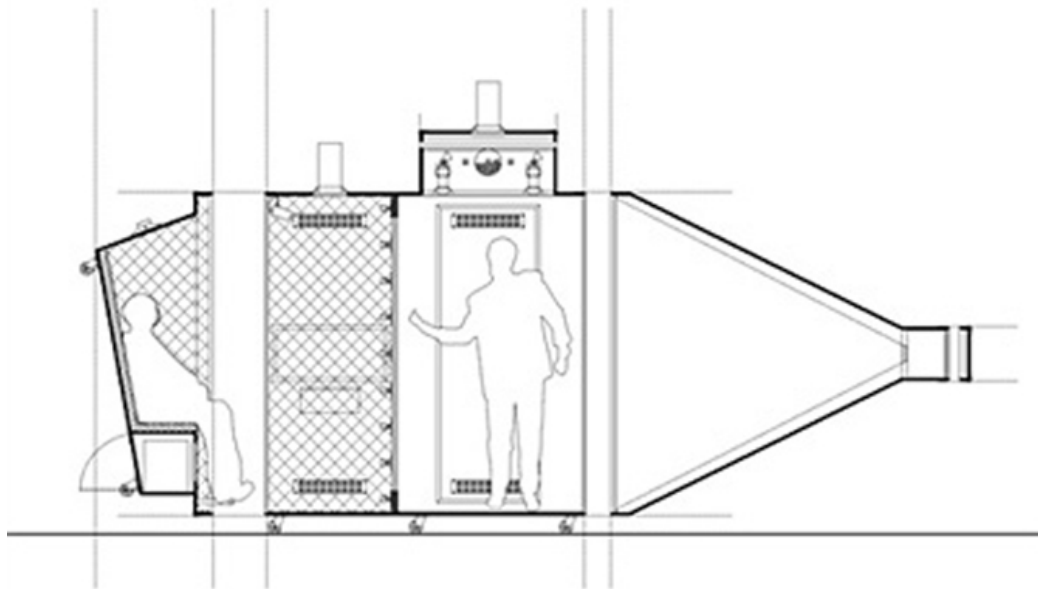
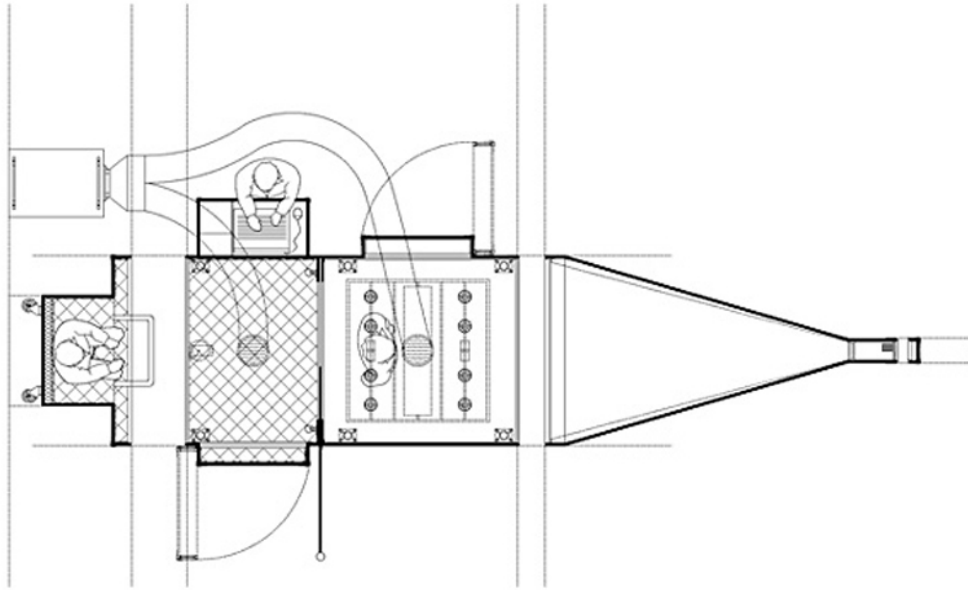






Fig.34 T41 prototipo, LOT-EK

Fig.35-36 *Cone of Silence*, from "Get Smart" 1960s



I motivo dell'elezione del singolo alla massa, troviamo debba essere cercato nella nostra epoca. Come già detto, una spinta viene dall'esigenza di intimità, in una società dove le relazioni tra persone sono spesso virtuali, sfuggenti e superficiali. Un'altra spinta la vogliamo collocare nella crescente attenzione della nostra epoca di proporre servizi e prodotti creati attorno alle esigenze del singolo e non della massa.

Ragionando sulla musica e in particolare modo sulla sua fruizione dal vivo ci siamo poste una domanda: cosa è veramente potente in uno spettacolo live? Ci pare utile citare una frase di Peter Brook, regista teorico e sperimentatore del teatro contemporaneo occidentale.

“Se oggi si chiedesse ad un bambino quale sia la differenza tra il cinema e il teatro, il bambino risponderebbe che a teatro ci sono gli attori veri, cioè in carne e ossa, e al cinema no. Ovvio, certo. Quello che non è affatto scontato, invece, è ciò che questo possa significare.

Il cosiddetto contatto diretto tra attore e spettatore è per me quanto di meno banale possa esistere.”⁴

Abbiamo quindi posto l'attenzione su ciò che secondo noi rende lo spettacolo un mezzo così potente: gli artisti in persona ed il contatto diretto con essi, argomento già toccato precedentemente.

4. Peter Brook: un teatro necessario, intervista di Ginevra Natale, 18 marzo 2011

Abbiamo parlato fin qui di sperimentazioni musicali che hanno cambiato la nostra sensibilità di ascoltatori e fruitori, di ricerca di un'intimità persa e ci chiediamo ora come poter esaltare il contatto diretto con dei musicisti.

Ci chiediamo a questo punto, perché non costruire uno spettacolo unico dedicato al singolo?

Abbiamo immaginato un'architettura effimera ed osmotica capace di affacciarsi in contesti urbani differenti e capace di ospitare uno spettacolo musicale dedicato ad una sola persona. Vogliamo sottolineare l'importanza della progettazione su un piano relazionale, oltre che su un piano spaziale. Vogliamo avvicinare lo spettatore al musicista, rendendolo soggetto singolo e attivo nella fruizione della musica.

Sulla scena milanese di questi ultimi mesi si sono insidiate alcune sperimentazioni a proposito della fruizione della musica live.

Ci interessa citarle in quanto tentativi di avvicinare lo spettatore ai musicisti.

Secret Concert nasce dalla convinzione che la musica non sia solo prodotto da bancarella ma sia prima di tutto aggregazione e condivisione. Quale posto migliore per organizzare un evento di questo tipo che casa propria? Tania Varuni e Giovanni Gulino (cantante di Marta sui Tubi) raccontano: *“Era un momento di stallo nella turnè dei Marta e dunque abbiamo pensato di organizzarci noi i concerti, senza bisogno di palchi o palazzetti dello sport, ma direttamente a casa della gente, senza filtri, addirittura senza amplificazione, in modo tale che fosse il più immediato possibile. Performance da salotto, con chitarra sul divano e scarpe sul tappeto”.*

Non esiste pubblicità per questi eventi, il main stream non interessa, in quanto la volontà è quella di rimanere una realtà piccola, ombrosa e senza quella eccessiva visibilità che, decretando il successo commerciale di un prodotto, rischia di traviarlo completamente da quella che era la sua originaria intenzione. All’inizio si sa solo quale artista si esibirà in una determinata data, poi si scopre in quale città e infine, se interessati, è necessario iscriversi, mandando una mail con il proprio nome, e al massimo quello di un amico al quale fare una sorpresa, et voilà!, è solo questione di aspettare il

giorno prima dell'evento, in cui, in un determinato e del tutto casuale momento della giornata, ti comunicano tramite SMS *"ciao Secret Concert vi aspettiamo domani in..."*.

Ancor più recente è *Piano City* che, sull'esempio di Berlino, nel maggio dell'anno corrente, avvolge Milano in una spirale di musica.

Circa duecento concerti ovunque, dalla Rotonda della Besana a Villa Simonetta, fino ad oltre trenta sedi più o meno usuali, e caso più clamoroso perfino in case private, dove gli spettatori possono variare da un numero di cinque a cinquanta.

Cesare Picco, pianista-compositore, parla dell'auditorium domestico in questi termini: *"Da milanese adottato posso dire che Piano City è un segnale molto interessante. Da pianista, poi! E che bello il fatto che i milanesi aprano le loro case ad altri milanesi, magari sconosciuti: è il segno di un'apertura mentale oltre che artistica!"*.

Qui gli artisti sono stati selezionati non soltanto in base alle abilità musicali, ma anche grazie alle personali capacità di organizzare lo spazio, così da accogliere al meglio l'evento. Ecco dunque lo studente dodicenne, l'imprenditore sui 50, Ludovico Einaudi o Hauschka.

I cento *House Concert* che hanno caratterizzato *Piano City*, sono stati ossatura della manifestazione e punto di svolta attraverso il quale portare realmente la musica in ogni angolo della città. Come ha fatto Paolo Zanarella, *Il pianista fuori posto*, portando il suo pianoforte fuori dai contesti abituali dello spettacolo. Grazie ad un particolare furgone, appositamente attrezzato, Zanarella può raggiungere con il suo pianoforte a mezza coda

luoghi normalmente impensabili per un happening musicale, arricchendo, proprio grazie al contesto esterno, la sua performance.

ÒN AIR

*On Air come In Onda.
Aria come brano musicale.
Aria come il materiale di cui
vive la struttura.*

REALTA' MUSICALI

LOCAZIONE: REALTA' MUSICALI

OBIETTIVO DEL PROGETTO È INDAGARE LE **SUBCULTURE MUSICALI** CHE HANNO CARATTERIZZATO L'**IDENTITÀ DELLE METROPOLI** CONTEMPORANEE.

SI È SCELTO COME CASO STUDIO PER LA REALIZZAZIONE LA REALTÀ DELLA CITTÀ DI **MILANO**.

SULLA BASE DI UNA RICERCA DEI LOCALI, INTESI COME **PUNTO D'INCONTRO**, IN CUI SI SONO SVILUPPATE DIFFERENTI REALTA' MUSICALI, ABBIAMO DETERMINATO DELLE **AREE** DOVE ANDREMO AD INTERVENIRE.

LA NOSTRA VOLONTA' E' DI **RISCOPRIRE** QUEI LUOGHI CHE SONO STATI PUNTI DI AGGREGAZIONE IMPORTANTI E CHE OGGI NON ESISTONO PIU', **RIDANDOGLI VOCE**.

NEL TESSUTO URBANO DI QUESTE AREE PRENDERA' VITA LA NOSTRA **INSTALLAZIONE**, UNA PER OGNI TIPO DI SUBCULTURA MUSICALE DELINEATA, CHE SI RACCONTERA' ATTRAVERSO UN PERCORSO SONORO E DELLE **REITERPRETAZIONI MUSICALI** DA PARTE DI VARI ARTISTI.

L'individuazione delle zone musicali è il risultato di interviste a diverse figure che hanno vissuto Milano dal dopoguerra in poi, ed articoli di giornale.

MILAN L'È ON GRAN MILAN

Tratto da un'intervista a Sergio Messina

Già nel secondo dopoguerra Milano si rende completamente aperta al cambiamento e all'innovazione, iniziando da una lunga stagione di successo dedicata al ballo in quelli che erano gli anni pre-beat.

Essa in generale è stata la città di punta in Italia per alcuni decenni, centro nevralgico della sperimentazione musicale, della sperimentazione sociale, dell'estremismo inteso in senso positivo.

Milano era una città con una percentuale di giovani altissima, dovuta principalmente all'immigrazione. Arrivavano e si trasferivano qui tantissimi ragazzi che, oltre a lavorare, avevano bisogno di un certo grado di intrattenimento.

Questa fu una delle principali ragioni per cui la scena musicale meneghina di quegli anni e di quelli immediatamente successivi, è stata così florida.

Si formarono e si stabilirono a Milano decine e decine di band, da quella di Giorgio Gaber al Trio del Clan, fino a tutto il giro del Santa Tecla o del Derby Club.

E' importante ricordare che la storia della cultura

dei giovani, legata anche alla storia della cultura pop, inizia solo dopo la seconda Guerra Mondiale. Prima di allora i giovani non esistevano come gruppo sociale. Si pensi solo che nelle foto degli anni '30 i giovani erano vestiti da adulti e l'obiettivo di essi era sembrare dei vecchi.

Nel primissimo dopoguerra la figura del giovane irrompe sulla scena del mondo, ed inizia ad essere vista come problematica già da subito, affermando atteggiamenti, mode, abitudini e proponendo linguaggi e simboli radicalmente differenti oltre che, per molti versi, alternativi a quelli manifestati dalle precedenti generazioni.

In questo scenario, Milano ha avuto un grande sviluppo in campo musicale. Era il posto in cui se una cosa accadeva qui, allora accadeva e si affermava veramente.

Tutte le nuove tendenze passavano prima di qua.

Essa è stata proprio l'epicentro di tutto questo, rappresentava il punto d'incontro tra autori musicali, musicisti, editori e discografici.

Tutti erano a Milano, tutti vivevano a Milano, chi non era a Milano si trasferiva a Milano.

Vi era una forma di migrazione artistica che vedeva molti aspiranti musicisti spostarsi dal sud in questa città. Ne sono un esempio Adriano Celentano, Albano, Mino Reitano, etc..

I luoghi dove si sviluppò la vera scena musicale di Milano non sono quelli convenzionali, ma quelli dove vi si trovava un pò più di immaginazione, dai centri sociali, alle case occupate, ai bar e ai locali dove si organizzavano o improvvisavano spettacoli live.

CIÒ CHE ESISTEVA E NON ESISTE PIÙ

Si può dire quindi che a Milano non mancava la scelta. Per il nostro fine progettuale abbiamo preso in considerazione quella parte di locali che sono stati notevoli punti d'incontro, e che per un motivo o per un altro hanno però chiuso i loro battenti.

Nel secondo dopoguerra il primo locale dove si poteva ballare musica beat e ascoltare del buon jazz era il Santa Tecla, che ospitava complessi come la *Milan College Jazz Society* e il Gianni Basso-Oscar Valdambri quintett. Aperto nel centro di Milano, a due passi dal duomo, nel 1951, fu poi trasformato negli anni settanta in discoteca, divenendo ben presto un punto di incontro dei cosiddetti sanbabilini. Negli anni Novanta viene distrutto da un incendio. Famoso anche per esser stato trampolino di lancio per numerosi artisti come Giorgio Gaber, Enzo Iannacci e Lucio Battisti.

Nei primi anni '60 aprirono alcuni locali da ricordare come il Piper, ospitato in alcune sale del Palazzo dell'Arte che era punto d'incontro per gli amanti del rock'n'roll e della musica beat. Personaggi come Patty Pravo, Lucio Dalla e altri grandi nomi della musica Italiana, lì infiammavano le notti Milanese, ma è il 23 giugno del 1968 che il locale sorge agli onori della leggenda musicale con il concerto di Jimi Hendrix. Oltre 1000 persone assistono alla sua performance mentre una folla in delirio cercava di accedere ai locali.

Nel 1968 il Piper venne chiuso a causa dell'occupazione studentesca della Triennale.

Il Derby club e il Paip's facevano divertire i milanesi con gli spettacoli di cabaret. Il Derby in particolare, nacque come ristorante, le cui sale erano ricavate nel

seminterrato di una palazzina liberty. Venne poi trasformato dai due coniugi fondatori in un locale per trovarsi ed ascoltare musica.

Il locale fu frequentato quasi subito da numerose personalità internazionali che venivano al Derby per esibirsi, come John Coltrane e Quincy Jones, o semplicemente affezionati frequentatori, molti politici dell'epoca come Bettino Craxi, campioni sportivi, come Gianni Rivera, e ovviamente personaggi dello spettacolo, quali Mina, Dario Fo, Johnny Dorelli, Marcello Mastroianni, Giorgio Strehler, Ricky Gianco.

Tra i clienti di quegli anni non mancano celebri malavitosi quali Francis Turatello e *il solista del mitra* Luciano Lutring, che in più di un'occasione - come raccontò in un'intervista - dovette fuggire dal locale da una finestra, a causa dell'improvviso arrivo della polizia, poco dopo essersi bevuto uno champagnino.

Negli anni '70 apre il tempio del jazz, il Capolinea, punto di ritrovo per jazzofili e musicisti. Venne fondato nel 1968 da Giorgio Vanni, ex batterista toscano, con l'intento di offrire una cucina di qualità insieme ad ottima musica.

Non si contano le entusiasmanti jam session, che si protraevano anche fino all'alba, davanti ad appassionati che lasciavano il locale solo quando gli strumenti venivano riposti dai musicisti nelle custodie.

Negli anni '80 la scena si infittisce, cambiano le mode e il modo di pensare, e nascono nuovi punti di aggregazione, dai centri sociali, che propongono attività culturali, aggregative, ludiche o politiche fino alle discoteche, dove invece si potevano ballare hits viste fino a pochi momenti prima in televisione (è proprio in questo periodo che nascono i videoclip).

Il Plastic, aperto nel 1980, è la discoteca in cui si può dire si sia formata la cultura “clubbing” a Milano. Il locale si è fatto conoscere anche per le frequentazioni di personaggi ed artisti di fama internazionale: Madonna, Elton John, Andy Warhol, Freddie Mercury, Prince, Keith Haring che insieme a Grace Jones, per passarci una serata, prendeva l'aereo.

Tra i centri sociali più importanti ricordiamo il Virus, principale luogo di diffusione della prima scena punk in Italia.

L'apertura, nell'82, fu seguita da un grande successo in occasione della cosiddetta “Offensiva di Primavera” a cui parteciparono più di 50 gruppi musicali e quasi 3000 punk da tutta Italia.

Il successo confermò il Virus come punto di riferimento per tutto il movimento punk nazionale che iniziò ad allacciare rapporti con gruppi e realtà alternative europee e non.

Esso chiuse solo due anni dopo, il 15 maggio 1984, a causa dell'incontro tra gli interessi economici del proprietario degli stabili e della volontà politica dell'amministrazione comunale nel voler eliminare una realtà scomoda.

Sulla stessa linea viene occupata qualche anno dopo La Pergola, centro di aggregazione particolarmente importante per la nascita del reggae a Milano, dove nella propria cantina ospitava il locale Bomboclat, che attraeva molti musicisti dalla Jamaica che si intrattenevano qui per mesi.

Nella prima metà degli anni novanta tutto l'inizio della scena drum'n'bass - quando la drum'n'bass era per pochissimi - passava per questo centro sociale.

Sempre negli anni '80 quello che era pop italiano gravitava attorno al Magia, trampolino di lancio per Elio e Le Storie Tese, quello che era rock (e suddetti sottogeneri) si suonava al Rolling Stones. Quest'ultimo nacque da un'idea molto ambiziosa: creare un locale dedicato esclusivamente a questo tipo di musica. Progetto audace, soprattutto considerando che erano gli anni in cui imperversava la disco music e in cui la musica rock più tradizionale subiva un arresto, in favore di nuove forme e nuovi stili. In particolare in Italia doveva sembrare "strano" andare a ballare il rock, "il rock si ascolta, non si balla", questa era la mentalità meneghina e nazionale, in molti casi.

Nei 1991 si affaccia sulla scena italiana l'hip hop, e a Milano, cinque anni dopo, nasce l'Indian Cafè, considerato dai suoi frequentatori prima di tutto punto di aggregazione e socializzazione tra persone che condividevano uno stesso interesse, prima ancora che un locale.

CAPOLINEA | JAZZ

Via Ludovico il Moro n°119

Frequentato da un pubblico eterogeneo, il Capolinea, più che un locale, era “il ritrovo” a Milano per jazzofili e musicisti. Durante il giorno venivano anche date lezioni di musica, ed era tappa fissa per ogni artista che passava da Milano e dall’Italia. Esso era situato sul Naviglio Grande, poco oltre il capolinea del tram 19, da cui appunto prese il nome. Giorgio Vanni fu il fondatore di quello che è ormai considerato un “tempio” del jazz, alla fine del 1969, in una Milano che pareva aver dimenticato gli anni ruggenti di questa musica, quelli del dopoguerra, quando ancora non esisteva il rock and roll. Era stata una specie di scommessa: lui, batterista da sempre innamorato dei grandi miti americani, aveva deciso di dare uno spazio ai tanti giovani che cominciavano a suonare e ai tanti altri che volevano ascoltare. Era stato subito un successo, anche grazie all’amicizia di due italo americani estroversi e sempre pronti a buttarsi sulle scene: il veterano violinista Joe Venuti e il clarinetista Tony Scott, che allora addirittura al Capolinea ci viveva. In poco tempo il locale sul Naviglio divenne un punto di riferimento per ogni tipo di pubblico, attratto dalle più improbabili sorprese. I jazzisti americani di passaggio a Milano capitavano sempre lì’ dopo i concerti ufficiali. Vanni era la persona giusta per metterli a loro agio, con la sua

competenza, la sua burbera umanità d'origine toscana, la sua abilità nel risolvere ogni tipo di problema (anche la volta in cui, alle sei del mattino, arrivarono i carabinieri a interrompere uno sfrenato Lionel Hampton: per fortuna uno dei militi era appassionato di jazz, e la musica continuò per altre due ore...).

È stato chiuso nel novembre del 1999, in seguito a problemi di varia natura, culminati in un incendio.

INDIAN CAFE' | HIP HOP

L.go La Foppa

Intervista a Rocco Civitelli

“Nel 2012, l' Hip Hop in Italia è qualcosa di estremamente diverso da quello che era 10/15 anni fa, ovvero il periodo che molti identificano come la 'Golden Age' del movimento. In quel lasso temporale, almeno per la mia generazione, l' Indian Cafè è il locale che più a Milano, ma senza ombra di dubbio anche in Italia, ha rappresentato tutto ciò che occorre ad una 'scena' per evolversi: un punto di incontro e socializzazione tra persone che condividono uno stesso interesse, prima ancora che locale/discoteca. Penso infatti superficiale soffermarsi sulla (seppur grande !) quantità di rappers/writers/breakdancers/djs e/o sulla qualità dei prodotti che ne sono usciti fuori (praticamente TUTTI gli attuali rappers che oggi vediamo in televisione sono transitati dall' Indian Cafè).

Per noi Hip Hoppers degli anni '90, l' Indian Cafè,

prima che un locale da ballo, è stato un ritrovo: nessun'altra struttura prima d'ora aveva garantito un tetto e delle mura a tutti coloro che condividessero la passione per la stessa (sub)cultura e solo grazie all'intraprendenza e buona volontà (nonché spirito d'impresa) di alcuni illuminati personaggi come Paolo 'Pablo' Miano ed Alessandro 'Fritz Da Cat' Civitelli ciò è stato possibile.

Va specificato innanzitutto che eravamo degli 'intrusi': l'Indian Cafè, dal lunedì al sabato, era un locale per rockettari; solo la domenica pomeriggio era dedicata agli eventi basati su musica rap. Tutto ciò che stava attorno alla musica, che ai non addetti poteva sembrare pura follia, è stato ciò che ha reso davvero 'magico' l'Indian, come lo chiamavamo confidenzialmente: ai writers era concesso di scrivere su dei pannelli di legno in un'area del locale non accessibile ai più, i breakdancers ballavano in pista, spesso monopolizzandola a dispetto di coloro che volevano semplicemente ballare, i djs si esibivano in autoreferenzialissime prestazioni di scratch prima ancora che suonare per il pubblico e, verso la fine del pomeriggio, non passavano più brani da ballo, ma pezzi strumentali affinché i rappers si esibissero in gare di freestyle. Nel frattempo, nel piazzale antistante al locale, altrettanti rappers si sfidavano in cerchio ed altrettanti writers scrivevano sui muri del colonnato di L.go La Foppa (protetto negli ultimi tempi con dei fogli di carta, affinché le colonne fossero protette dalle scritte). Tutto questo avveniva in contemporanea, dando vita ad un 'unicum', una sinergia tra quelle che i romantici chiamano ancora 'quattro discipline dell'hiphop'. A mia conoscenza, ciò non ha precedenti in Italia, né nulla di simile è accaduto successivamente al quinquennio 1996/2001.

Ma frequentare l' 'Indian' di domenica era di più: era respirare un'aria magica e sapere di poterla condividere soltanto con chi faceva parte di quella ristrettissima community di qualche centinaio di persone, che è andata ingrandendosi oltre al migliaio negli ultimi periodi. QUEL dancefloor, QUELLA consolle, QUEL banco bar, QUELLA saletta anticamera dei bagni, con QUELLA vecchina (il cui nome ho sempre ignorato) che vendeva le merendine e le caramelle, per il sottoscritto e per tantissimi coetanei hanno segnato un periodo assieme divertente e formativo. Le prime amicizie extra-scolastiche, i primi incontri con l' altro sesso, le prime esperienze con l' alcol e l' hascisc, e le prime marachelle; concerti storici, eventi indimenticabili, risse da leggenda...l' Indian è stato teatro di tutto ciò. Ma soprattutto, espressione dell' Hip Hop italiano nella sua fase più genuina e spontanea; Fabri Fibra e i Club Dogo - ma potremmo citare anche il calligrafo Luca 'Bean' Barcellona o il vandalo/artista Ivano 'Dumbo' Atzori ed un'infinità di altri artisti più o meno noti oggi - sono solo i più in vista di una generazione che qui si è formata o vi ha quantomeno sporadicamente bazzicato.

'Wagon Lit', 'Casta Crasta' e 'Phat Milano' sono i tre brand che, negli anni, sono stati utilizzati dalle diverse organizzazioni per nominare il medesimo evento settimanale della domenica pomeriggio ed il fatto stesso che noi tutto lo abbiamo sempre chiamato - e sempre continueremo a chiamarlo nei nostri racconti - semplicemente 'Indian', rende l' idea di quanto questo luogo sia insindacabilmente un pezzo di storia dell' Hip Hop italiano."

PLASTIC | CLUBBING

Viale Umbria n° 120

Nasce nel dicembre 1980 da un'idea di Lucio Nisi, il patron, e Nicola Guiducci, creativo e dj, a cui nel tempo si sono affiancati Rosangela "Pinky" Rossi e Sergio Tavelli.

E' stata gestita dallo stesso staff dagli anni '80 fino agli anni 2011, in cui ha chiuso la storica sede in viale Umbria.

Esso ha subito continue trasformazioni: ogni stagione un nuovo arredo, un nuovo allestimento per dare espressione e luogo alle avanguardie musicali, agli equilibri culturali, alle anticipazioni modaiole, le trasgressioni spudorate che ne hanno accresciuto la fama.

Il Plastic si è fatto conoscere anche per le frequentazioni di personaggi ed artisti di fama internazionale: Madonna, Elton John, Andy Warhol, Freddie Mercury, Prince, Paul Young, Bruce Springsteen, oltre a Madonna e a Elton, naturalmente, e a Keith Haring che insieme a Grace Jones, per passarci una serata, prendeva l'aereo.

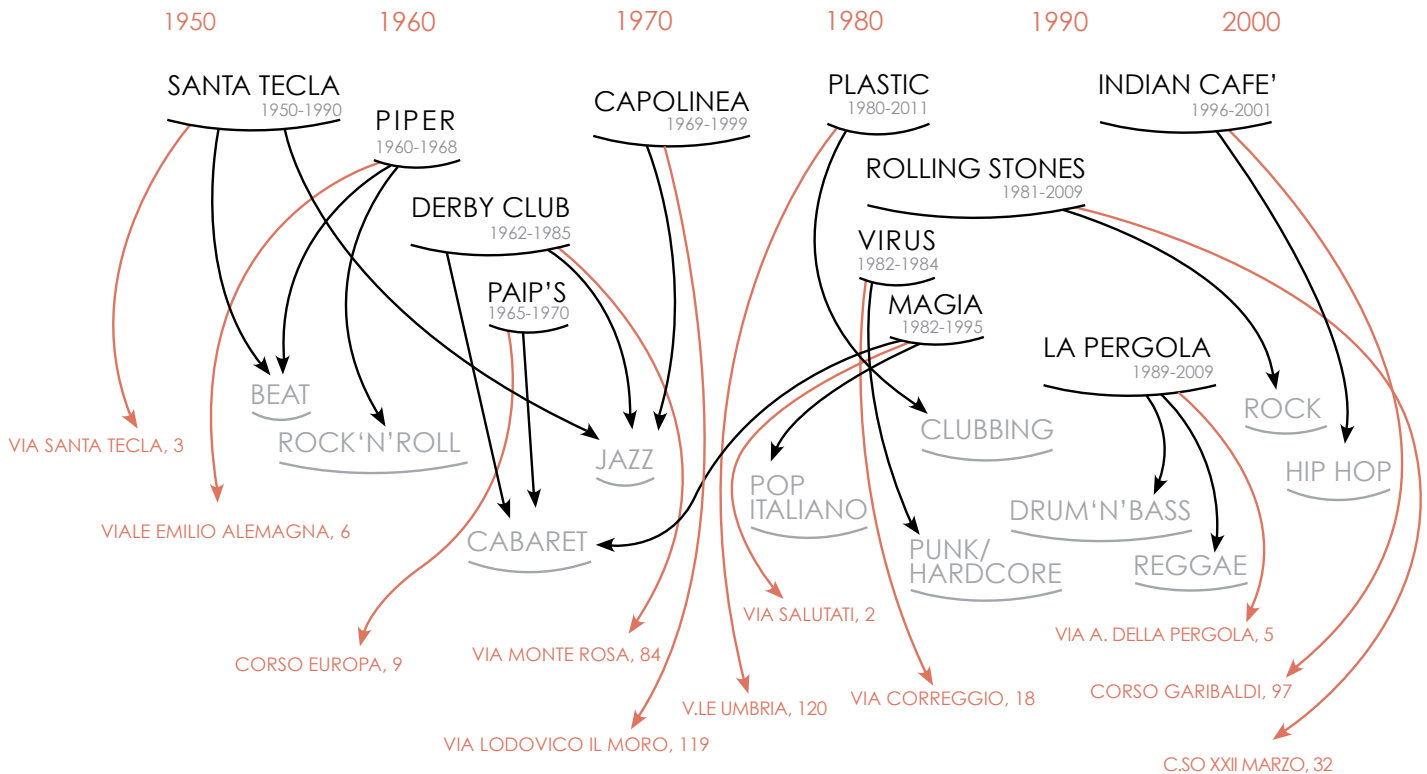
E' stato il primo locale ad organizzare serate dedicate specificamente ad un pubblico omosessuale, già dagli anni 80, mostrando una grande apertura.

Tutti lì dove da trent' anni «si incontrano creatività e nuove tendenze, in quello che non è solo una discoteca ma un luogo dove personaggi italiani e stranieri hanno fatto la storia della moda e dell' arte». Ecco, sta scritto proprio così nell' Attestato di benemerita civica che il Comune di Milano ha concesso al Plastic.

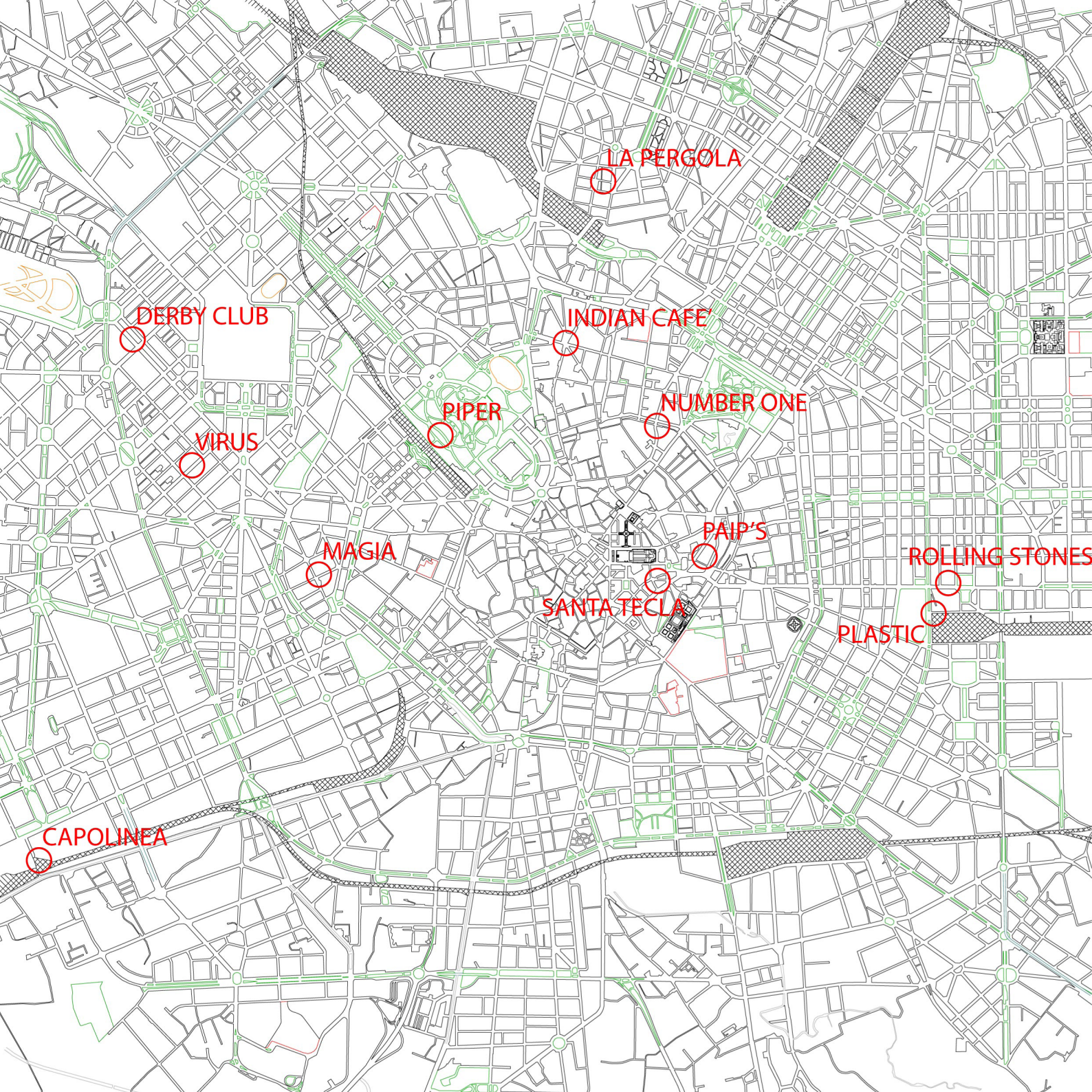
Se è vero, come Cocteau sosteneva, che “le mode muoiono giovani”, il Plastic ha saputo cavalcare 3 decenni sulla cresta dell’onda grazie al suo essere al di sopra delle mode. Non semplice contenitore di tendenze, ma un luogo che ha anticipato mode e stile. Andy Warhol lo ha definito “the most beautiful nightclub in Europe”.

A lato: Fig.37 Schema Locali meneghini dal 1950
Pagine successive: Fig.38 Localizzazione locali
Fig.39 Reinterpretazioni

I LOCALI MENECHINI DAL 1950 CIO' CHE ESISTEVA E NON ESISTE PIU'



Partendo dalla riscoperta quindi di punti d'incontro emblematici per la nascita e lo sviluppo di subculture che hanno caratterizzato l'identità di Milano, nasce spontaneamente una mappatura che ci individua le diverse aree.



LA PERGOLA

DERBY CLUB

INDIAN CAFE

VIRUS

PIPER

NUMBER ONE

MAGIA

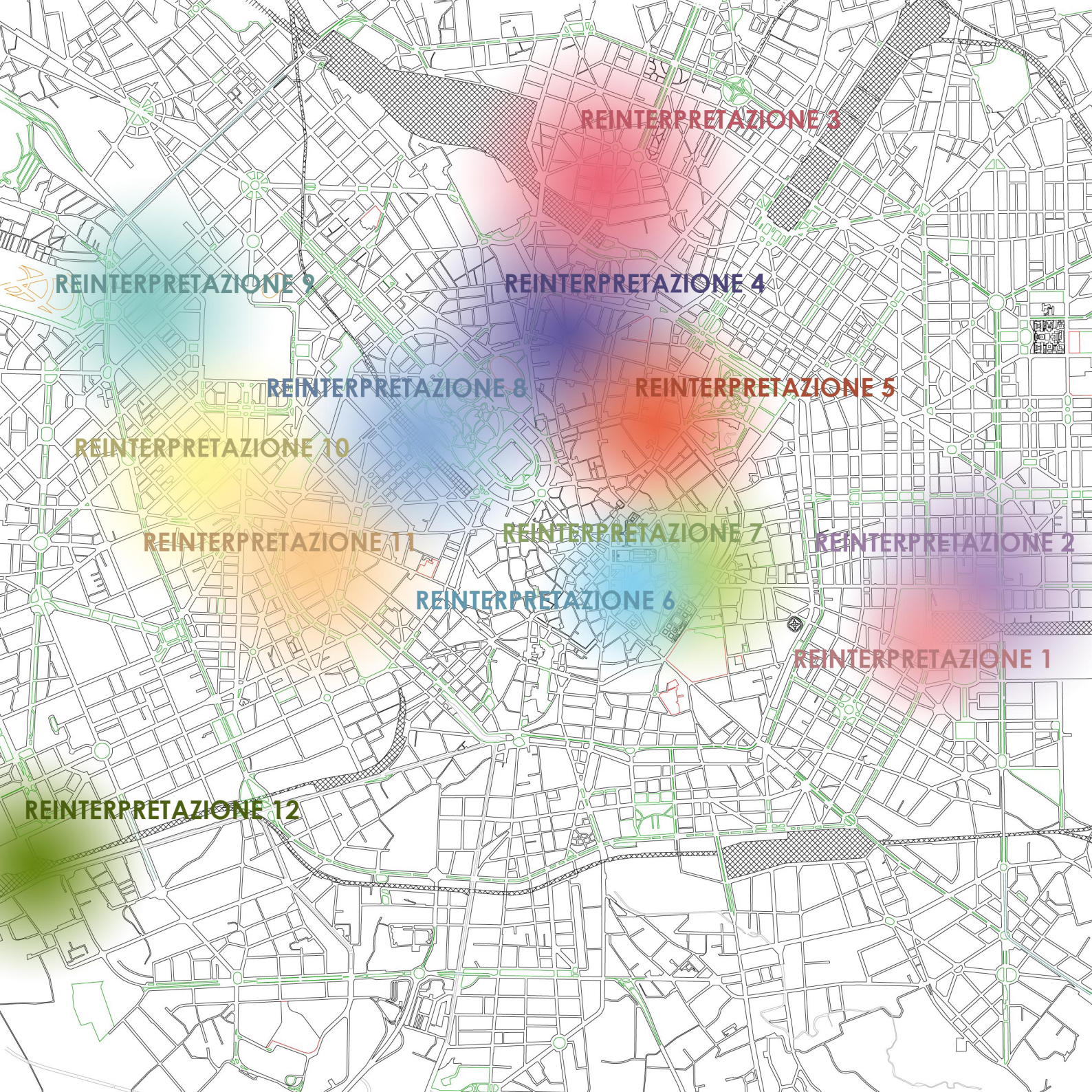
PAIP'S

SANTA TECLA

ROLLING STONES

PLASTIC

CAPOLINEA



REINTERPRETAZIONE 3

REINTERPRETAZIONE 9

REINTERPRETAZIONE 4

REINTERPRETAZIONE 8

REINTERPRETAZIONE 5

REINTERPRETAZIONE 10

REINTERPRETAZIONE 7

REINTERPRETAZIONE 2

REINTERPRETAZIONE 11

REINTERPRETAZIONE 6

REINTERPRETAZIONE 1

REINTERPRETAZIONE 12

LA STANZA URBANA

Quando alla fine degli anni Sessanta Guy Debord scrive “La società dello spettacolo”, il mondo non ha ancora raggiunto la molteplicità spettacolare nella sua forma estrema che oggi ci sembra del tutto consueta.

La nuova estetica a cui Guy Debord si riferisce, è quella della società capitalista che andava delineandosi, società dei consumi e della meccanizzazione. Questa nuova società trova nei media, nella pubblicità e nello spettacolo, una nuova idea di realtà, e nell'immagine che ne deriva il suo momento di maggiore espressione.

Il valore d'uso delle cose, vale a dire il loro consumo materiale, cede il passo al valore di scambio, ed è

proprio quest'ultimo a rappresentare il vero valore. Pertanto, negli oggetti, contando soprattutto la possibilità di esser merce, predomina il loro carattere simbolico rispetto a quello materiale, l'astrazione di ciò che rappresentano rispetto alla loro realtà fisica. "La Società dello spettacolo", scritto nel 1967, ci parla in realtà del presente, e l'idea di spettacolo di Debord sembra ancora rappresentare lucidamente l'ossatura portante dell'odierna società dei consumi e dell'immagine. "Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra gli individui, mediato dalle immagini" ¹. Così lo spettacolo diventa una nuova realtà, una realtà parallela, ma altrettanto autentica.

Si creano quindi nuove condizioni alle quali corrisponde uno spazio sempre meno reale e sempre più immaginato, più virtuale e meno fisico. Il rappresentato sta al posto del modo di essere sostanziale delle cose: la superficie illuminata, disegnata o dipinta, il progetto abbozzato o il modello, si sostituiscono all'edificare. In queste condizioni si sviluppa una nuova idea di spazio. L'architettura diventa un luogo scenografico e l'immagine diventa spazio. Essa si esplicita attraverso l'apparenza e la superficialità bidimensionale delle sue facciate intese come fondali o quinte teatrali.

Per questo motivo abbiamo immaginato un'architettura effimera ed osmotica, che evita una soluzione rigida e definitiva. Attraverso di essa vogliamo esprimere la città attuale e raccontarla attraverso il nostro spettacolo musicale. Effimera perché di passaggio, come è la natura dello spettacolo musicale, che possa di conseguenza esser smantellata e trasformata.

1. Guy Debord, La società dello spettacolo, Milano, Dalai editore, 2008 (prima edizione 1974)

Osmotica perché sente il bisogno di vivere con la città. E' caratterizzata infatti da una sorta di superficie liquida attraversata da suoni ed esperienze.

Una vera e propria struttura astratta specchio di quella nuova idea di spazio caratteristica della società dello spettacolo.

La nostra struttura prenderà la forma della città nel vero senso della parola. Sarà capace di plasmarsi attorno al nostro spettacolo, variando di dimensioni attraverso il suo insediamento in punti specifici della città.

Essa continuerà a restituirci l'osmosi tra ambiente interno ed esterno non solo tramite suoni ed esperienze, ma anche grazie alla sua superficie.

Il materiale sarà in grado tramite le sue caratteristiche di appoggiarsi alle facciate dei palazzi senza celarle ma anzi sottolineandone le forme e i colori. Le facciate della città saranno come quinte teatrali, faranno da scenografia allo spettacolo, come fosse una proiezione non virtuale dell'esterno.

Si creerebbe quindi un interno-esterno, come fosse una stanza urbana dedicata all'intimità.

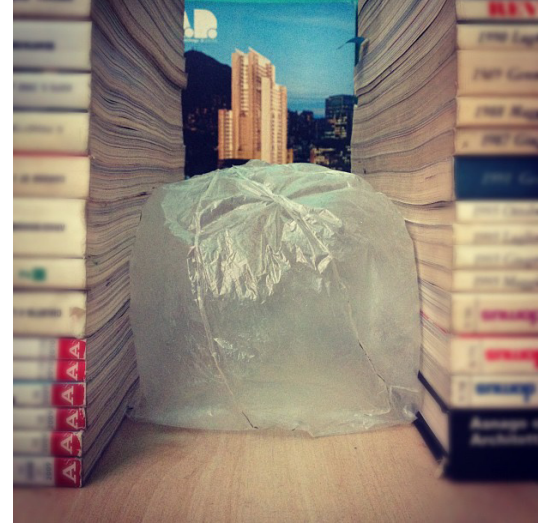
Il nostro spettacolo musicale racconterebbe la città, creando una relazione inscindibile tra architettura, musica e spettatore.

La nostra struttura prenderebbe la forma allora sia della città che della musica, attraverso la scelta di una location differente a secondo del racconto e del numero dei musicisti.

Come già accennato vorremmo dedicare questo spettacolo allo spettatore, inteso come singolo e non come massa, sottolineando il rapporto con il musicista e mettendolo in una situazione di maggiore attenzione e riflessione senza distrazioni di terzi.

Questa ricerca di intimità, si riflette anche nella

Fig.40-41 Prototipo Concept
Fig.42 Prototipo scala 1:2



scelta di luoghi silenziosi della città, di interstizi quasi nascosti, e da scoprire.

Essi proprio per la loro natura diventano supporto scenografico perfetto per creare, assieme alla nostra struttura, una stanza urbana intima.

Solo lo spettatore al suo interno potrà godere a pieno dello spettacolo musicale, che invece si manifesterà all'esterno solo attraverso un suono quasi urbano/ un rumore/una vibrazione, a rispetto di quegli spazi silenziosi della città.

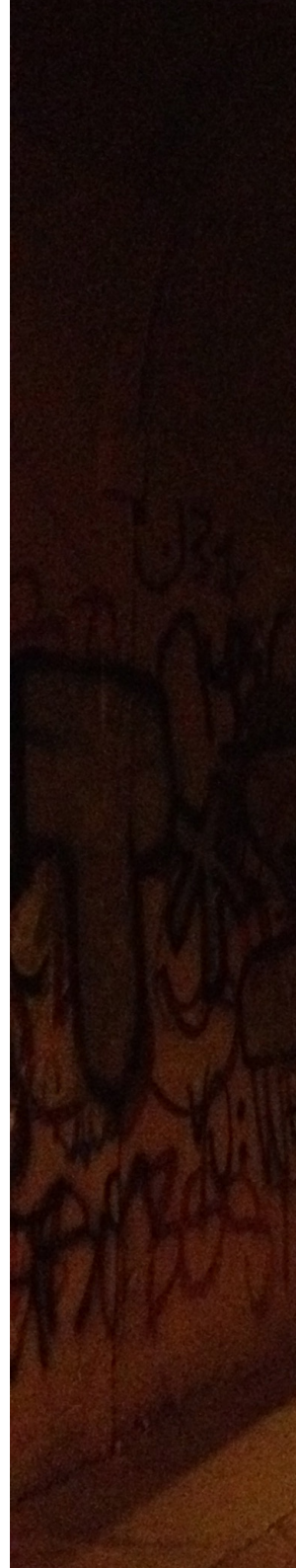


Fig. 43 Foto Via Lanzzone, Milano



ARCHITETTURA
ITINERANTE

FACILMENTE TRASPORTABILE

FACILITA' DI MONTAGGIO E
SMONTAGGIO

RAUMLABOR
SPACE BUSTER

PLASTIQUE FANTASTIQUE
KUCHENMONUMENT

ARCHITETTURA
MORFICA

SI ADATTA FACILMENTE AL
LUOGO IN CUI VIENE
INSTALLATA

ESPANDIBILE

PENIQUE PRODUCTIONS
INSTALLAZIONI VARIE

RENATO MAZZUCHELLI
RIAPPROPRIAZIONE

ARCHITETTURA
EFFIMERA

ASSENZA DI CODICI
ARCHITETTONICI FIGURATIVI

INTERVENTO LEGGERO
E TEMPORANEO

MONICA FORSTER
CLOUD

MARTIN RUIZ DE AZUA
BASIC HOUSE

ARCHITETTURA
COME MEDIA

ARCHITETTURA SONORA

ARCHITETTURA
LUMINOSA

RYOJI IKEDA
THE TRANSFINITE

UVA
VOLUME

ARCHITETTURA
INTERATTIVA

VIVE GRAZIE ALLE
PERSONE CHE VIVONO
AL SUO INTERNO

SUPERFICIE LIQUIDA
ATTRAVERSATA DA SUONI ED EMOZIONI

ANDREA BRANZI
NO STOP CITY

KABK - ARTSCIENCE
STRUCTED

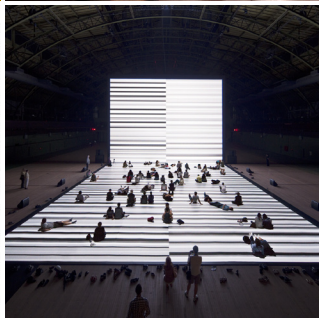
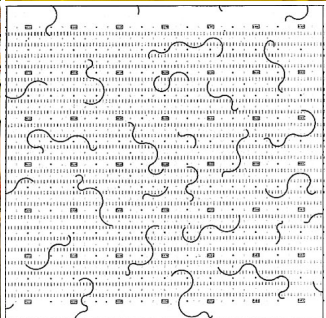




Fig.44-64 Casi studio

*“Ho proposto una casa
immateriale che si espande
quando si scalda, una
casa tanto versatile, così
leggera da poter fluttuare e
soprattutto da poter essere
ripiegata dentro una tasca.”*

Martin Ruiz De Azua
Basic House, 2000



Fig.65 Martin Ruiz De Azua
Basic House

*“E’ proprio così che io
immagino la Cloud room,
essa cresce la mattina e
scompare quando la lasci la
sera. E’ semplice da usare e
non ingombra se è sgonfia,
è un posto in cui si può
fuggire lontano e in cui non
valgono regole.”*

Monica Forster
Cloud, 2000



“L’idea di una specie di tessuto enzimatico che si evolve continuamente attraversato da flussi di servizi e informazioni, a cui si unisce la concezione della città come luogo sonoro , musicale, come una grande semiosfera immateriale, che non corrisponde più ai codici figurativi dell’architettura, ma che è come una superficie liquida, che viene attraversata da suoni ed esperienze sensoriali. Una città come una struttura astratta.”

Andrea Branzi
No Stop City, 1969

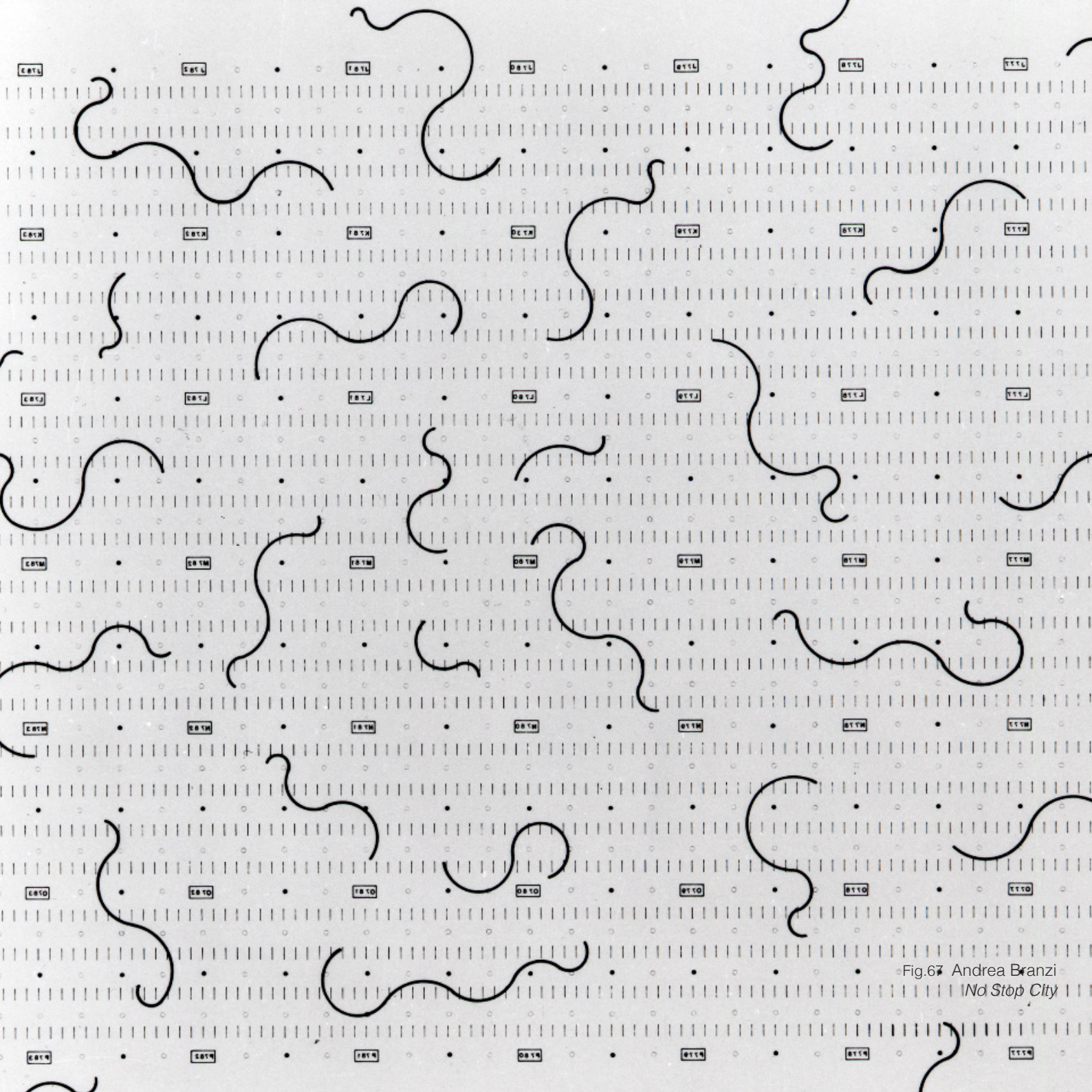


Fig.67 Andrea Branzi
No Stop City

“Trovammo uno spazio industriale, ma zero budget per riscaldarlo. Trovando ispirazione dalle utopie degli anni '60, comprammo il materiale più economico, dei rotoli di polietilene, e creammo la nostra prima struttura gonfiabile utilizzando una ventola per soffiarci dentro aria.”

MC Plastique Fantastique
Interview, 2012



Fig.68 *Plastique Fantastique*
Ring Deluxe

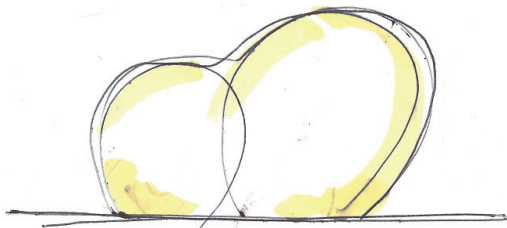
*“Sono membrane trasparenti
attraverso cui lo spazio
viene modificato e percepito
in modo nuovo, vissuto
a partire da angolature
inedite.”*

Renato Mazzucchelli
Interno gonfiabile, 1973

Fig.69 Renato Mazzucchelli
Interno gonfiabile



STRUTTURA: GONFIABILE



IL GONFIABILE È UNA **STRUTTURA TEMPORANEA** CHE RIPENSA IL MODO DI ABITARE UN TERRITORIO. PERMETTE UNA LIBERTÀ FORMALE CHE RIFLETTE NEL NOSTRO IMMAGINARIO LA **"NON FORMA" DELLA MUSICA**, UTILIZZANDO L'ARIA COME MATERIALE COSTRUTTIVO.

IL DISPOSITIVO VUOLE SCACCIARE L'IDEA DI SALA DI CONCERTO INTESA COME STRUTTURA CHIUSA, INTENDENDOLA PIUTTOSTO COME **TERRITORIO SONORO**, DAL QUALE LA MUSICA ESCE ESPANDENDOSI ATTORNO.

VOGLIAMO CREARE UN'AREA DOVE POSSONO ENTRARE I SUONI (O I RUMORI) DELLA CITTÀ, CREANDO UN **OSMOSI** (INTERNO/ESTERNO) DOVE AVVENGONO **SCAMBI DI REALTÀ SONORE** E **VISIVE**, LASCIANDO PERÒ INTATTA LA **PRIVACY** DEL NOSTRO SPETTATORE SINGOLO E IL SUO RAPPORTO DI INTIMITÀ CON GLI ARTISTI.



Fig.70 Caso limite 1



Fig.71 Caso limite 2

STRUTTURA: STUDIO DELLA FORMA

Le dimensioni della struttura si basano sullo studio della *massima altezza* che il gonfiabile potrà supportare.

Andandosi a posizionare tra le case esso non dovrà raggiungere l'illuminazione stradale, così che la struttura non venga danneggiata dal calore emesso dalle lampade.

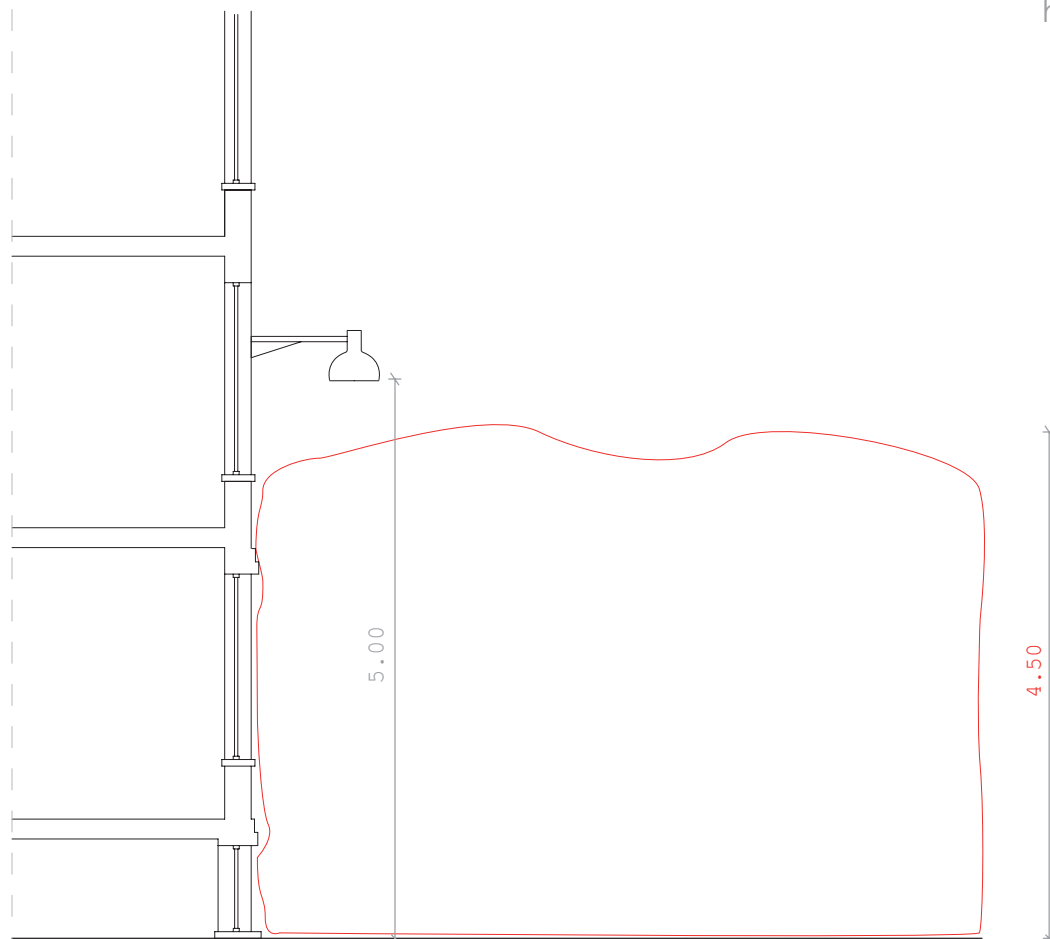


Fig.72 h Max

La dimensione varia in base alla forma che il gonfiabile assume.

A seconda del numero dei musicisti essa si inserirà in vie più o meno anguste per prenderne la forma e per lasciare a disposizione una metratura differente. A fronte di una una ricerca sullo spazio occupato dai musicisti, possiamo stimare una media di 1 mq di ingombro per ogni componente.

Nota: le dimensioni possono variare a seconda della tipologia di ogni strumento

STRUMENTI A CORDA E A FIATO	1 mq
VIOLONCELLO E STRUMENTI A FIATO PIU' GRANDI	1.2 mq
CONTRABBASSO	1.8 mq
PIANOFORTE VERTICALE	1.8 mq
BATTERIA	3 mq
PIANOFORTE A CODA	3 mq
TIMPANI (2)	6 mq

2. Indicazioni secondo Mike Barron, ingegnere del suono e ricercatore presso university of bath, Londra.

CASO LIMITE 1: MUSICISTA SINGOLO 6 mq

N° MUSICISTI: 1 1 mq
+
SPETTATORE 1 mq



CASO LIMITE 2: COMPLESSO MUSICALE 20 mq

N° MAX MUSICISTI: 10 15 mq
+
SPETTATORE 1 mq



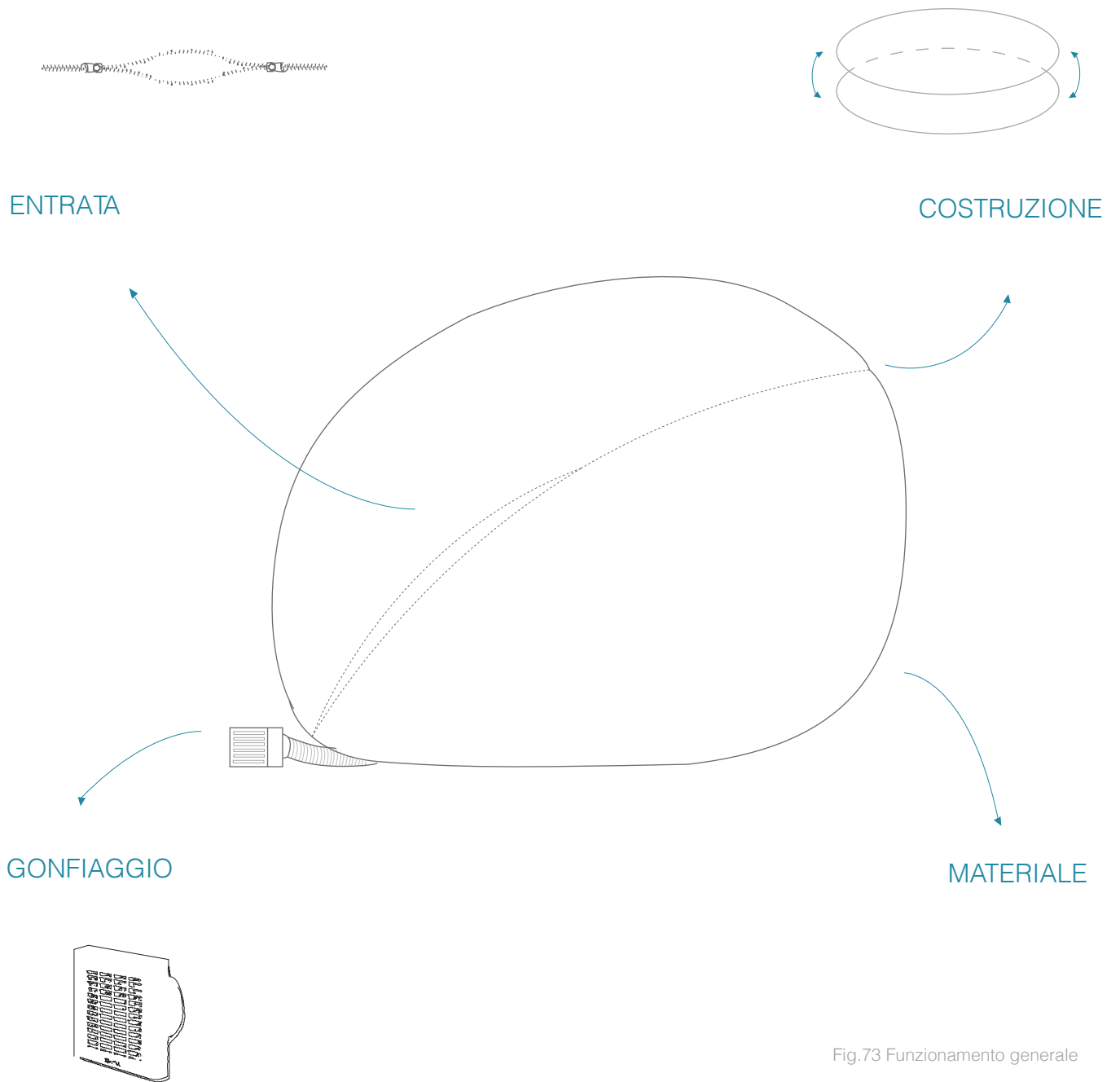
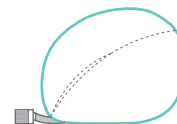


Fig.73 Funzionamento generale

STRUTTURA: IL MATERIALE



Per il gonfiabile è stato scelto un materiale leggero e semitrasparente.

Particolare attenzione è stata data all'aspetto visivo: da dentro si vede l'esterno solo se questo entra in contatto con la superficie del gonfiabile.

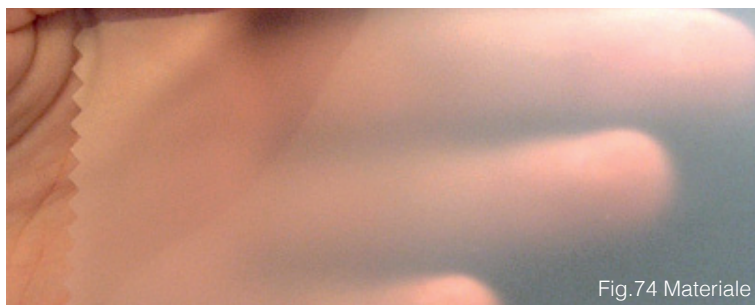
Ciò permette di creare una situazione di privacy, senza un completo straniamento con il luogo circostante.

Dall'esterno non si vede l'interno. E' possibile solo percepire delle sagome, ma ciò dipende dall'illuminazione interna.

nome materiale: RNB Nebbia
composizione: 100% PVC
colore: traslucido
fronte-retro: un lato più gofrato/opaco
ignifugazione: ignifugo Norma Europea EN13501-1

interferenza

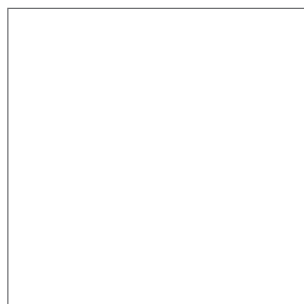
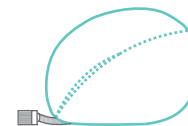
luce ambientale: ●●○○○



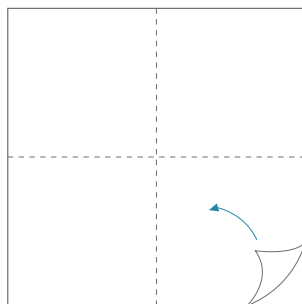
Azienda di Riferimento: PERONI S.p.a.



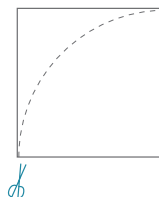
STRUTTURA: COSTRUZIONE FORMA



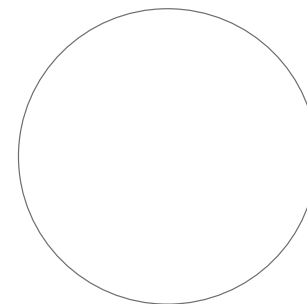
preparare un quadrato con lato uguale al diametro del cerchio da ottenere, 6 m



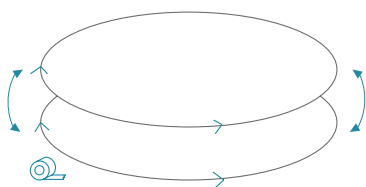
piegare in 4 parti il foglio



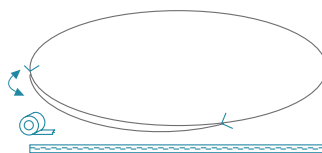
tracciare un arco di raggio 3 m e tagliare



si ottiene così un disco. Ripetere l'operazione una seconda volta



preparati i due dischi, unire, con nastro adesivo trasparente, i perimetri delle due circonferenze, per i due terzi della loro lunghezza.



chiudere l'apertura rimanente fissando la cerniera con nastro adesivo. Lasciare un'apertura a cui fissare il tubo per il passaggio dell'aria.

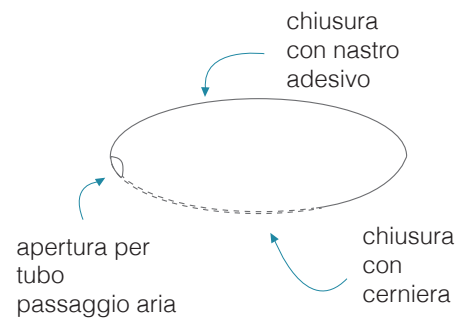
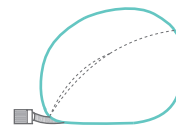
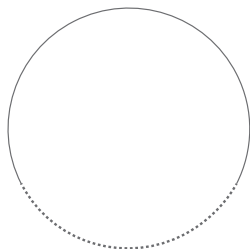


Fig.76 Costruzione forma

STRUTTURA: DIMENSIONI

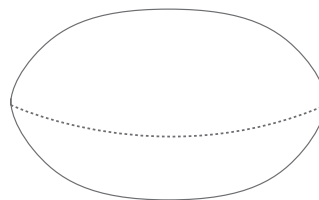


struttura SGONFIATA



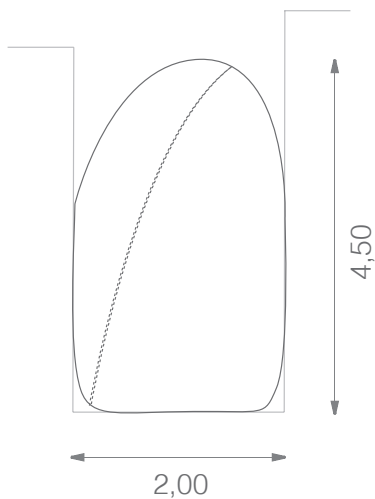
\varnothing : 6,00 m
Cfr : 18,84 m
Area : 28,26 m²

struttura GONFIATA



h : 2,00 m
Volume : 56,00 m³

CASO LIMITE 1: dimensione minima



CASO LIMITE 2: dimensione massima

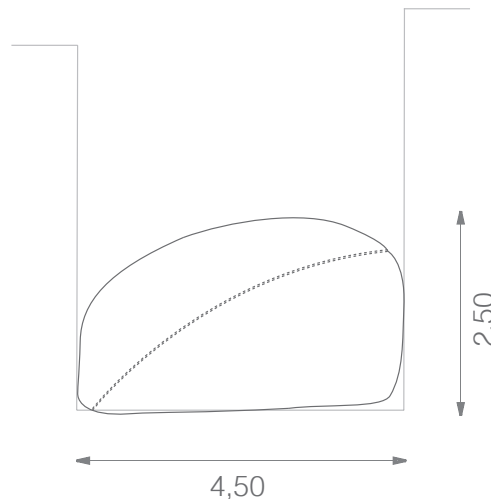


Fig.77 Dimensioni

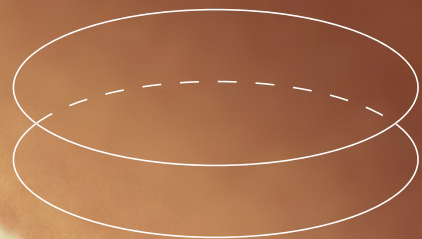
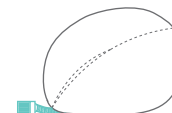


Fig.78 Costruzione forma_1



Fig.79 Costruzione forma_2

STRUTTURA: GONFIAGGIO



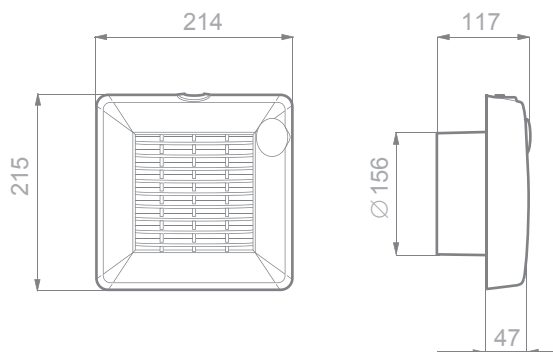
L'architettura viene gonfiata per mezzo di un aspiratore domestico elicoidale dal diametro di 15 cm.

Piccolo, leggero e facilmente trasportabile.

Esso viene dislocato grazie al tubo che lo collega alla struttura gonfiabile.

La stanza urbana, avendo un volume massimo di circa 56 m³, ha un tempo massimo di gonfiaggio previsto pari a 10 minuti.

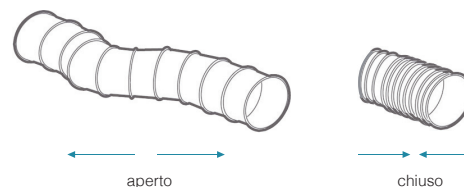
ASPIRATORE ELICOIDALE A MURO Serie Punto



quote in mm

Modello	V~ 50 Hz	Wm	portata max m ³ /h	Kg	°C max
M 150/6"	230-240	30	335	1.15	0

TUBO FLESSIBILE SPIRALATO



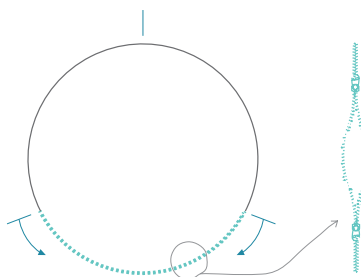
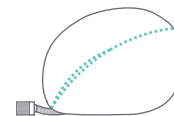
tubo: PVC e poliuretano
spirale: filo d'acciaio zincato
colore: traslucido
diametro: 150/160 mm
lunghezza: 10 m (standard)
comprimibilità assiale: 8:1
caratteristiche generali:
grande flessibilità e comprimibilità;
alta resistenza ad abrasione e
rottura

azienda di riferimento Vortice S.p.A

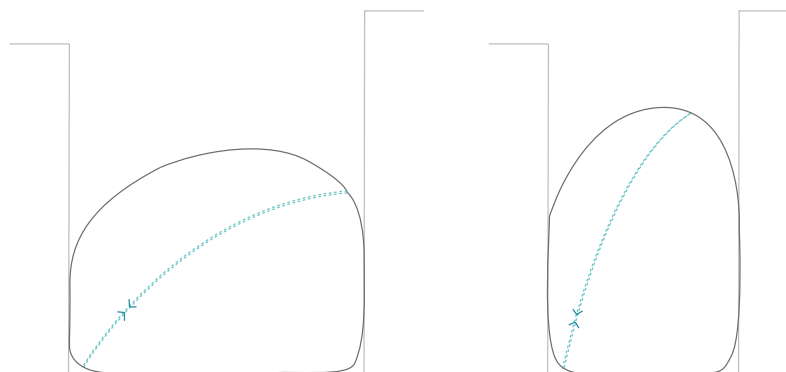
Fig.80-81 Gonfiaggio
Pagina a lato: Fig. 82 Ingresso

STRUTTURA: INGRESSO

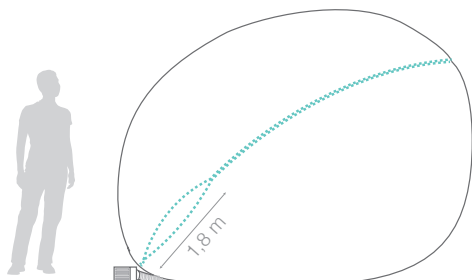
Si accede all'interno della struttura gonfiabile, grazie ad una cerniera posizionata lungo un terzo della circonferenza dei dischi costruiti. Questo elemento permette una grande flessibilità, sia di posizionamento dell'ingresso, sia di ampiezza dello stesso.



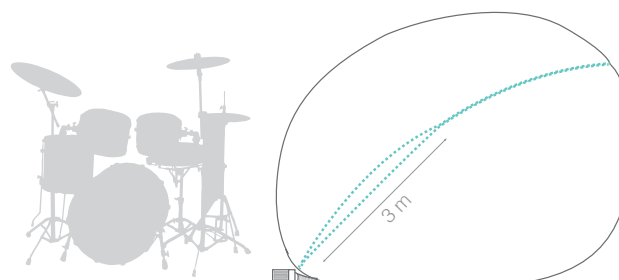
lunghezza cerniera doppia:
6,20 m



Qualsiasi forma assuma la struttura gonfiabile, la cerniera doppia permette di posizionare l'apertura ogni volta dove è più comodo.



persone



strumenti musicali

Inoltre è possibile regolare ogni volta l'ampiezza dell'ingresso, in modo da consentire e facilitare l'accesso sia a musicisti e spettatore, sia agli strumenti musicali e all'allestimento.





Fig.83-103 Prototipo scala 1:2

Fig.104 Prototipo scala 1:2, interno



Fig.105 Prototipo scala 1:2, interno



Fig.106 Prototipo scala 1:2, esterno



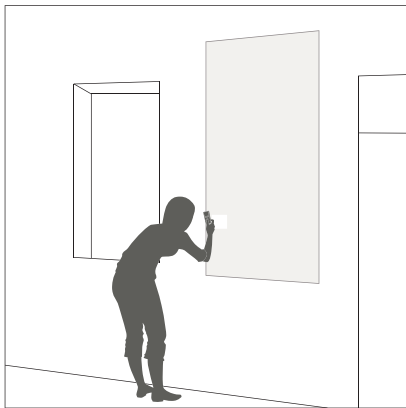


Fig.107 Prototipo scala 1:2,
interno con Margherita

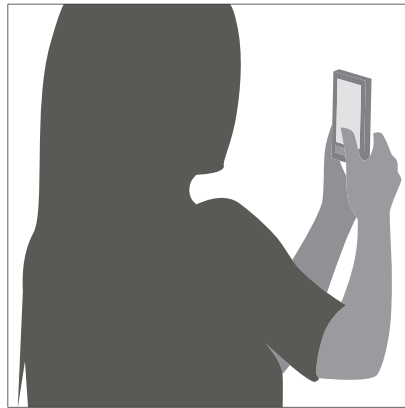


LO SPETTACOLO MUSICALE

I MOMENTI DELLO SPETTACOLO



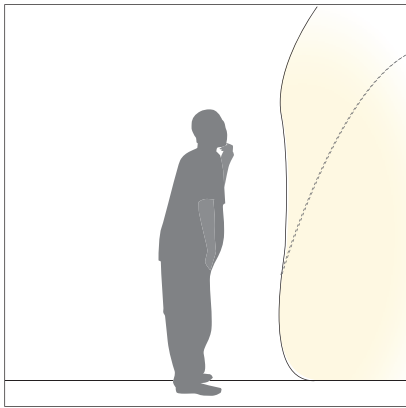
SCOPRO
L'EVENTO



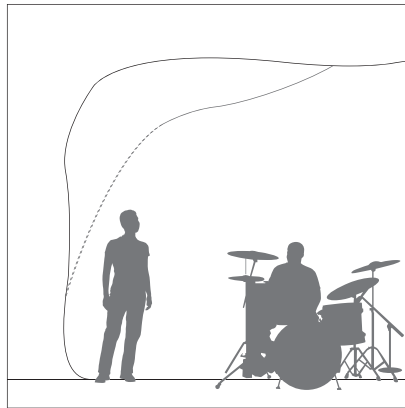
MI PREPARO A
PARTECIPARE



CERCO NELLA
CITTA'



TROVO
L'INSTALLAZIONE



SCOPRO
L'INTERNO

SPETTATORE UNICO

LO SPETTACOLO SARA' DEDICATO AD UNO **SPETTATORE** ALLA VOLTA. EGLI DURANTE LA FRUIZIONE SARA' QUINDI INTESO COME **SINGOLO** E NON COME MASSA, CON LO SCOPO DI PORLO IN UNA **SITUAZIONE DI MAGGIORE ATTENZIONE** E RIFLESSIONE SENZA DISTRAZIONI ALCUNE.

DA UN PUNTO DI VISTA SOCIOLOGICO, L'ELEZIONE DEL SINGOLO VUOLE ESSERE UNA RISPOSTA ALL'**ESIGENZA D'INTIMITA'**, DOVE, NELLA NOSTRA EPOCA, LE RELAZIONI TRA PERSONE SONO SPESSO SFUGGENTI, VIRTUALI, O SUPERFICIALI.

L'INTENTO NON E' QUELLO DI METTERE IN DUBBIO IL CONCERTO INTESO IN SENSO CLASSICO, MA PIUTTOSTO DI **RIBALTARE LA SITUAZIONE** OFFRENDO ALLO SPETTATORE, ATTRAVERSO QUESTO STRETTO RAPPORTO CON IL MUSICISTA, LA POSSIBILITA' DI FRUIRE DI UN **EVENTO MUSICALE** IN MODO **COMPLETAMENTE DIFFERENTE**.

SOLO ESSO POTRA' FRUIRE DELLO SPETTACOLO MUSICALE ALL'INTERNO DEL GONFIABILE, UTILIZZANDO DELLE **CUFFIE** COLLEGATE A **STRUMENTI MUSICALI DI LINEA**

Fig.109 Storyboard momento 1

SCOPRO L'EVENTO



Per esplicitare il nostro obiettivo di progetto e raccontarlo allo spettatore, accompagnandolo nella scoperta di esso, vogliamo proporre un intervento di wayfinding. Creeremo quindi una sorta di percorso cognitivo che accompagnerà lo spettatore all'installazione, rendendolo spettatore consapevole e trasformando il luogo in messaggio.

Il termine wayfinding viene introdotto per la prima volta negli anni Sessanta da Kevin Lynch nel libro *The Image of the City*³. Ciò ci autorizza a dire che il wayfinding concerne la città, i luoghi abitati e progettati per abitare, dove abbiamo bisogno di muoverci e orientarci.

3. Lynch K., *The Image of the City*, 1960. Trad. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1968.





Fig. 110 Mostri a Milano

Letteralmente wayfinding significa trovare la strada e riguarda dunque tutti gli artefatti dei quali possiamo avvalerci nella ricerca di una meta.

Lynch richiama l'attenzione sui nomi delle vie, sui numeri civici e altri tipi di segnali urbani, ma è importante sottolineare che il wayfinding non riguarda unicamente artefatti esplicitamente comunicativi. Esso comprende anche gli artefatti in senso generale, gli artefatti strumentali, e quindi, parlando di città e di luoghi, anche gli arredi urbani, le pavimentazioni, la posizione degli edifici, l'uso del verde, e altro ancora.

Il termine è stato riproposto da Romedi Passini e Paul Arthur nel 1992 ⁴, i quali hanno esteso il concetto al di là della pura e semplice disposizione di segnali indicatori, come nomi di strade, insegne e numeri civici. Secondo Passini e Arthur la segnaletica è un aspetto del wayfinding, non è il wayfinding: le due cose non vanno identificate.

Secondo Salvatore Zingale il Wayfinding non può quindi prescindere dalla dimensione semiotica dello spazio costruito ⁵. Semiotico è, per l'utente, lo sforzo interpretativo ; semiotica è, per il progettista, la concezione degli oggetti segnici in quanto inviti all'azione rivolti al destinatario (il far sapere e il far fare), così come la disposizione prossemica degli artefatti ambientali e la loro "figurazione".

Non vogliamo creare un sistema di segnaletica inteso in senso classico, che è di fatto un passo verso l'accumulo e il rumore informativo.

Il nostro intento è quello di lasciare questo sistema sullo stesso piano astratto della nostra struttura, utilizzando tecnologie che permetteranno di far scoprire lo spettacolo, in un primo momento, non

4. Arthur, P.; Passini, R., *Wayfinding. People, Signs and Architecture*, McGraw-Hill, New York 1992

5. Zingale S., *La semiotica per l'ergonomia*, in M.A. Bonfantini e S. Zingale (a cura di), *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Moretti Honegger, Bergamo 2002.

attraverso la vista ma attraverso l'udito.
Mediante dei *qr code* racconteremo Milano con citazioni delle persone che hanno vissuto quella (sub)cultura, incuriosendo e iniziando a rendere lo spettatore più consapevole, fino ad utilizzare un'applicazione per smartphone per guidarlo all'installazione.

Non vi sarà però chi parla e chi ascolta, ma piuttosto chi domanda e chi risponde. Vogliamo intendere questo tipo di comunicazione come un dialogo (e come azione), con l'utente che si interroga su cosa stia accadendo in quel dato momento e su cosa accadeva prima, e la nostra installazione che risponde.

Le voci narranti verranno dai manifesti affissi per la città, quasi fossero gli stessi muri di Milano a parlare, quei muri che per decenni hanno ascoltato ed assorbito quella musica ed i suoi fruitori.

Vogliamo allora concepire lo spazio-ambiente come un campo semiotico all'interno del quale prende vita un vero e proprio gioco semiotico, ovvero un'interazione dialogante fra il luogo e chi lo sta abitando, un dialogo che si compone di domande (all'ambiente) e di risposte (in forma di interpretazioni).

“Looking at cities can give a special pleasure. At every instant, there is more than the eye can see, more than the ear can hear, a setting or view waiting to be explored. Nothing is experienced by itself, but always in relation to its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences.”

Kevin Lynch
The image of the city, 1960



WAYFINDING: IL MANIFESTO

NELLA CITTA' SARANNO POSIZIONATI **MANIFESTI** DELLO **STESSO MATERIALE** DEL GONFIABILE (PVC).

QUESTI ANDRANNO AD **INCORNICIARE** ALCUNI **PARTICOLARI** DELL'ARCHITETTURA MILANESE CON LA STESSA LOGICA DELL'INSTALLAZIONE, ANTICIPANDONE IL SUO **CARATTERE ESPRESSIVO**.

I MANIFESTI INCORPORERANNO UN **QR CODE** CHE RIMANDERA' A FILE AUDIO CONTENENTI CITAZIONI RELATIVE ALLE (SUB)CULTURE PRESE IN **CONSIDERAZIONE**, PER **INCURIOSIRE** LO SPETTATORE ED INIZIARE AD INFORMARLO.

SAREBBERO COSI' GLI STESSI **MURI** DI MILANO A **PARLARE**, QUEI MURI CHE PER DECENNI HANNO ASCOLTATO ED ASSORBITO QUELLA MUSICA ED I SUOI FRUITORI.

100% PVC
TRASLUCIDO
(STESSO MATERIALE
DEL GONFIABILE)



QR CODE
LINK A:

- TESTIMONIANZE SONORE 

- FACEBOOK & TWITTER  

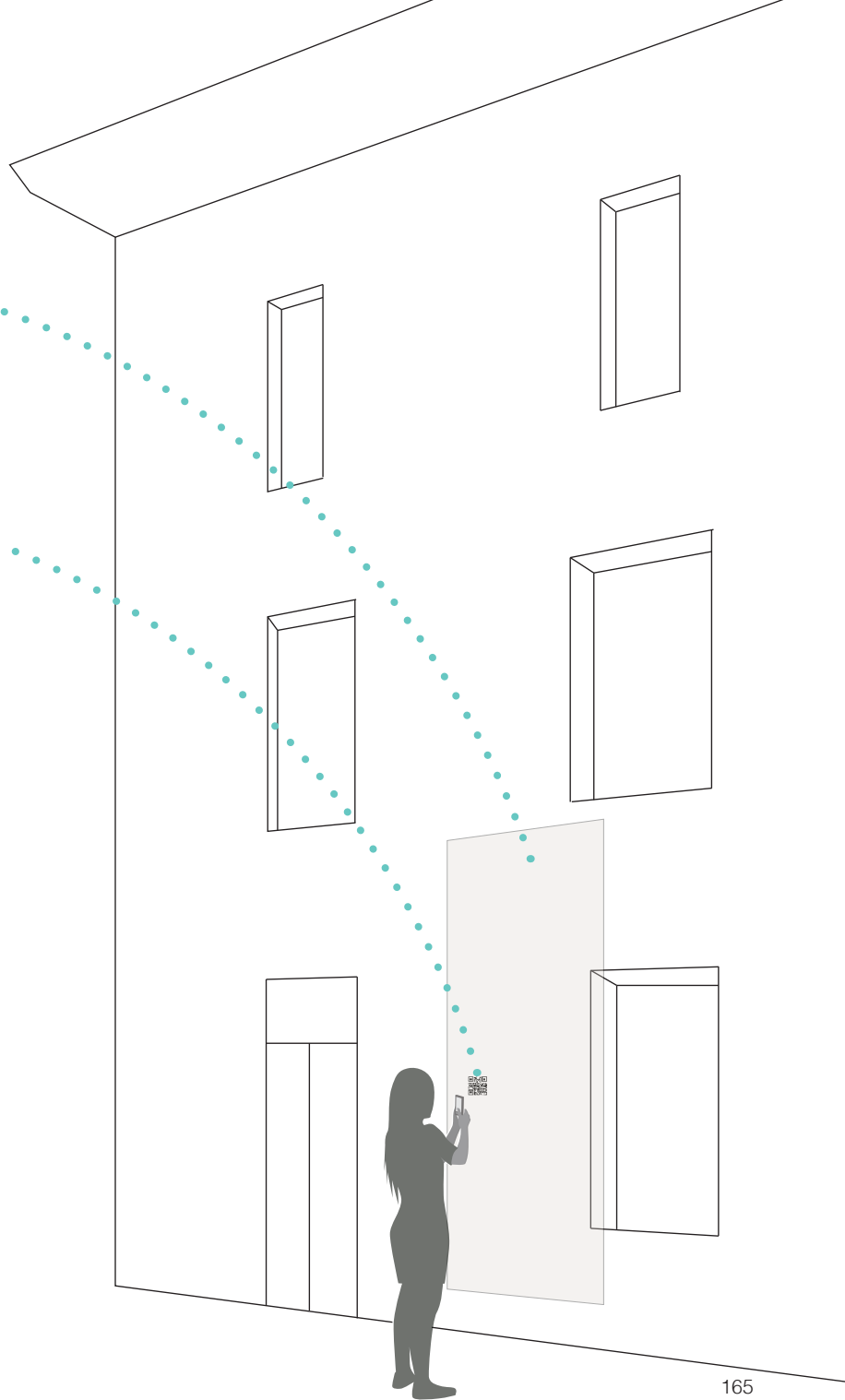


Fig.112 Illustrazione Manifesto

di Milano
ICHE AFFISSIONI
07



178









ATTRAVERSO FB & TWITTER SCOPRI:



- ABSTRACT EVENTO
- LUOGHI
- DATE/ORARI
- SCARICA APPLICAZIONE DELL'EVENTO *ON AIR*
- SCARICA APPLICAZIONE *SPEAKERS*

Fig.116 Pagina Facebook



ON AIR

Public Event · By ON AIR

Tuesday, July 17, 2012

HEY, VUOI SENTIRE UNA COSA??!

ON AIR è un evento musicale diffuso sul territorio della tua città. Passando per un percorso cognitivo di suggestioni sonore, ti offrirà la possibilità di fruire di uno spettacolo unico

- Berlino 14.05.2012
- Londra 21.06.2012
- Milano 17.07.2012
- Madrid 27.07.2012
- Parigi 05.08.2012
- Praga 15.09.2012

PER PARTECIPARE ALL'EVENTO SCARICA 2 APPLICAZIONI:



On Air

APP On Air:
per conoscere l'evento e localizzare le installazioni



Speakers

APP Speakers:
da utilizzare all'interno dell'installazione

Events Join Maybe Decline

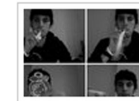
Annalisa Faraoni invited you.

People You May Know See All



Piccoli Frutti Rossi
12 mutual friends
Add Friend

Friends' Photos



Tagged — **Narci Pop**
44 likes 9 comments



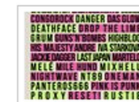
Tagged — **Sara Virelli and 3 other friends**
13 likes 6 comments 1 post



Tagged — **Piergiorgio Parro Parigi and 3 other friends**
18 likes 18 comments



Tagged — **Piergiorgio Parro Parigi and 2 other friends**
11 likes 22 comments



Tagged — **Rocco Civitelli and Vincenzo Zized**
115 likes 30 comments 23 posts

Going (72)



Annalisa Faraoni
(Invited You)



Vincenzo Zized



Narci Pop



Elena Grassi



Matteo Ivallella



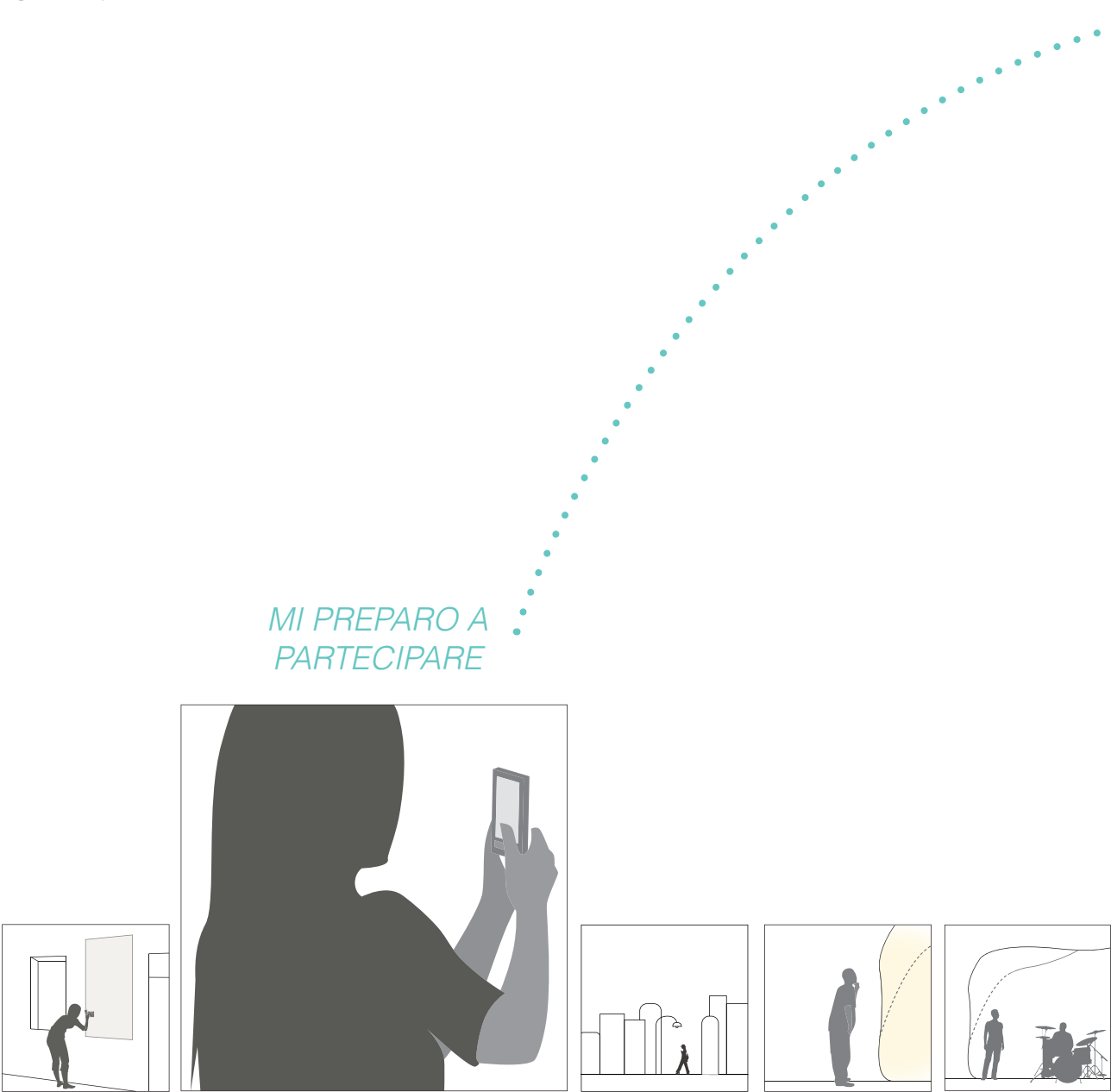
Francesca Guidi is going

Sponsored

See All

Chat (Offline)

Fig.117 Storyboard momento 2



• • • • • **WAYFINDING:**
COMUNICAZIONE VIRTUALE

LA COMUNICAZIONE DEI MANIFESTI E QUINDI LA SCOPERTA DELL'EVENTO, VERRA' SEGUITA DALLA COMUNICAZIONE SU WEB E SMARTPHONE.

L'EVENTO VERRA' SPONSORIZZATO TRAMITE UN SOCIAL NETWORK, IL QUALE ACCENNERA' ALL'ABSTRACT DEL PROGETTO, FORNIRA' I NOMI DELLE CITTA' DOVE LO SPETTACOLO PRENDERA' LUOGO, LE DATE E GLI ORARI.

SOPRATTUTTO DARA' LA POSSIBILITA' DI CONOSCERE E SCARICARE DUE APPLICAZIONI PER SMARTPHONE DA UTILIZZARE LA SERA DELL'EVENTO.

LA PRIMA APPLICAZIONE PERMETTERA' DI LOCALIZZARE TRAMITE GPS LE INSTALLAZIONI DISLOCATE NELLA CITTA', E RACCONTERA' IL SIGNIFICATO DELLO SPETTACOLO RESTITUENDO MESSAGGI PUSH.

LA SECONDA PERMETTERA' SEMPLICEMENTE DI FRUIRE DELLA MUSICA UNA VOLTA ALL'INTERNO DELL'INSTALLAZIONE.



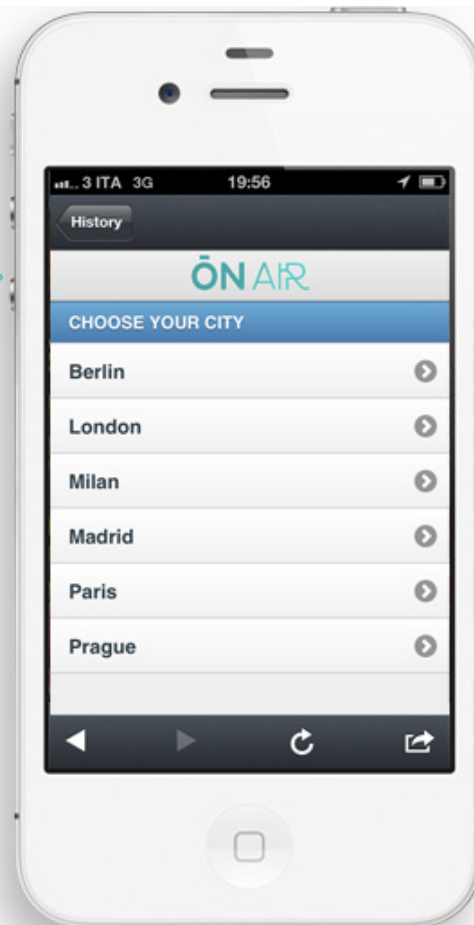
SCARICA L'APPLICAZIONE ON AIR
E SCOPRI LE DIVERSE SEZIONI:

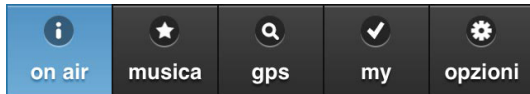
- ON AIR
- MUSICA
- GPS
- MY
- OPZIONI

SCARICA
L'APPLICAZIONE



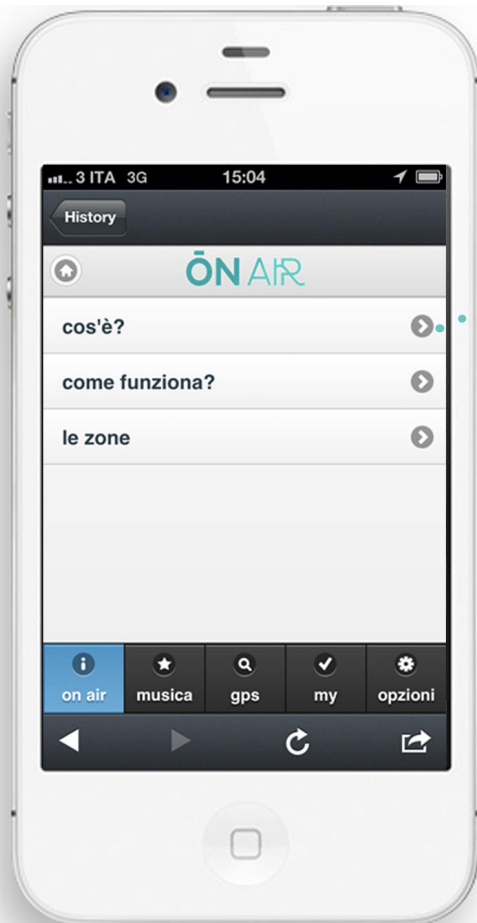
SCEGLI LA CITTA'



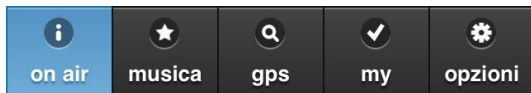


SCOPRI DI PIU'
SU ON AIR TRA LE
DIVERSE CATEGORIE

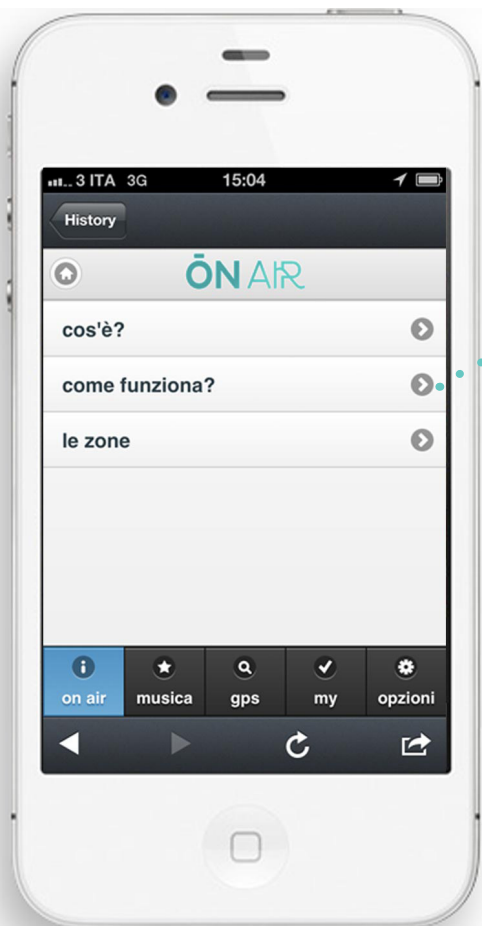
COS'E'







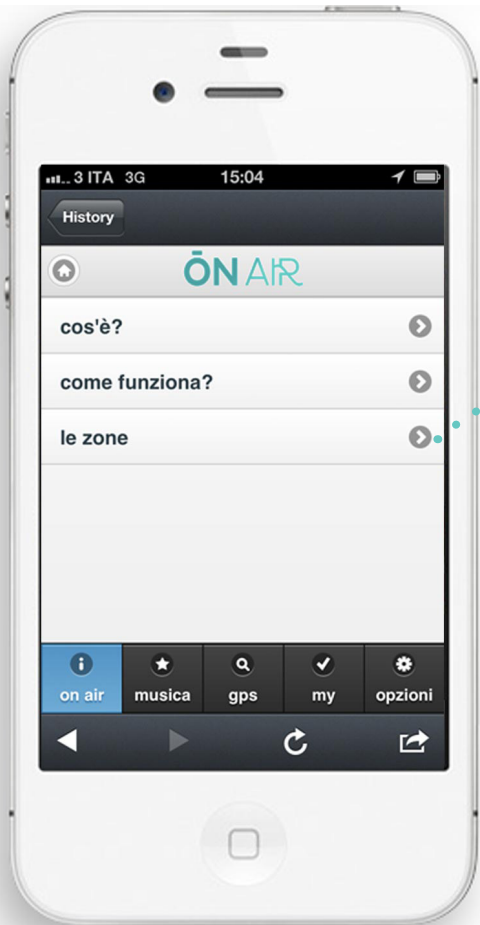
COME FUNZIONA

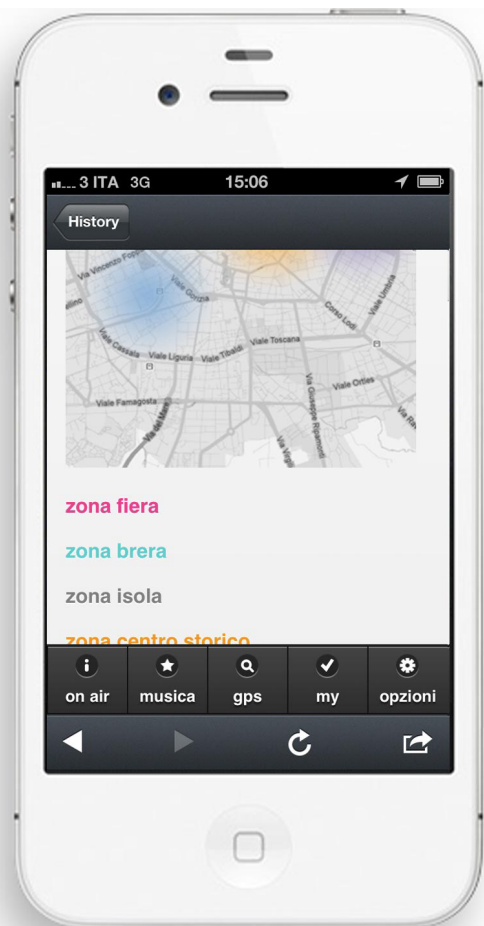


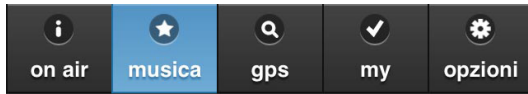




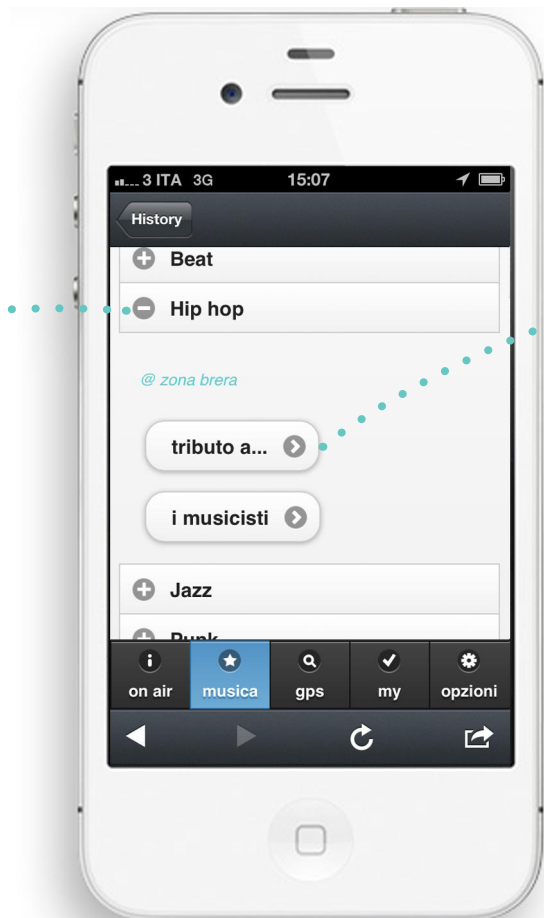
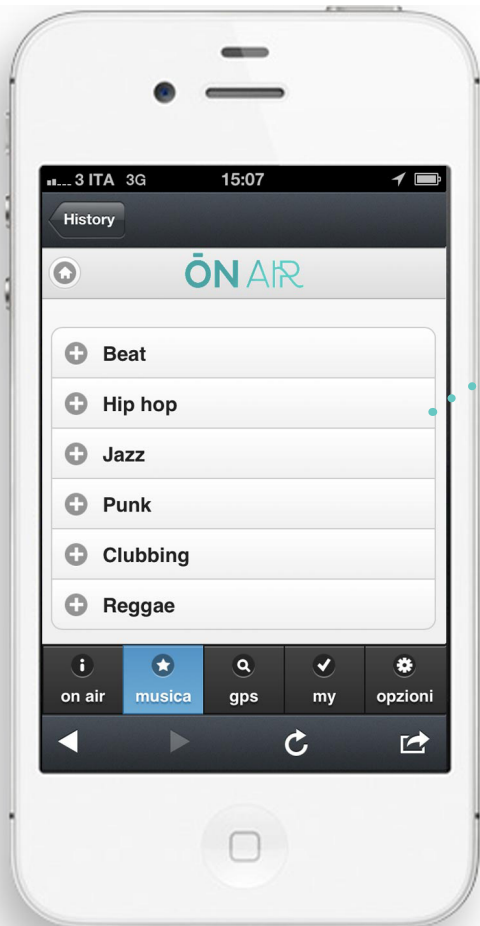
LE ZONE INTERESSATE





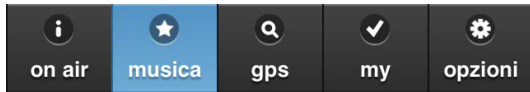


INFORMATI SUGLI SPETTACOLI

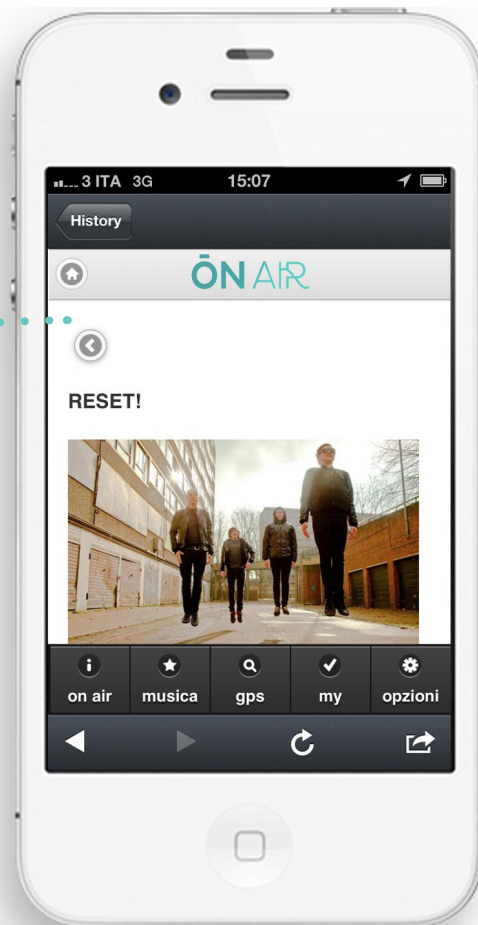
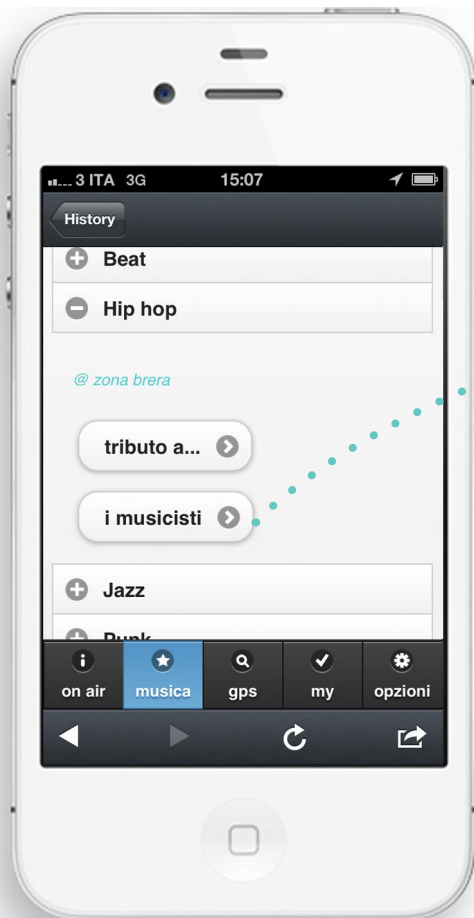


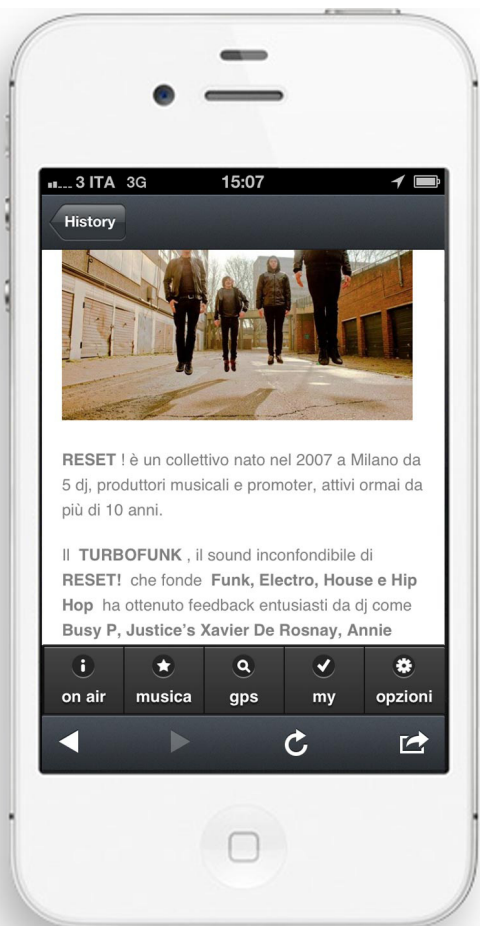
SCOPRI A CHI
E' DEDICATA LA
PERFORMANCE

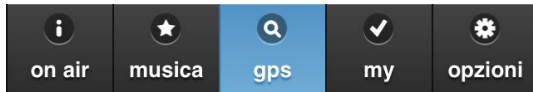




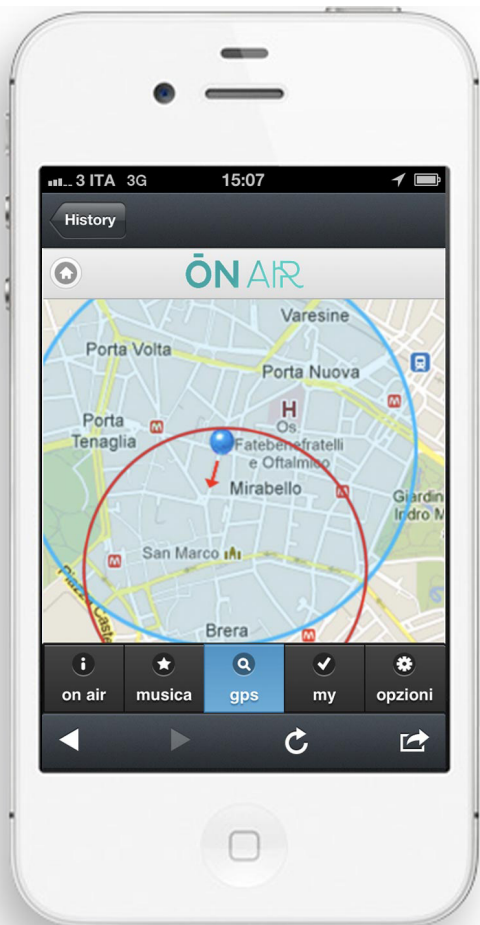
ED I MUSICISTI CHE LA
REINTERPRETANO

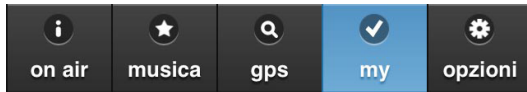






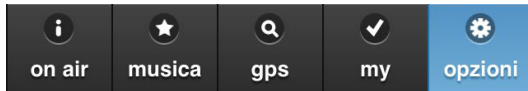
USA IL GPS PER TROVARE
LE INSTALLAZIONI
SEGUENDO LA FRECCIA





VOTA LA TUA
PERFORMANCE
PREFERITA





CAMBIA LE IMPOSTAZIONI

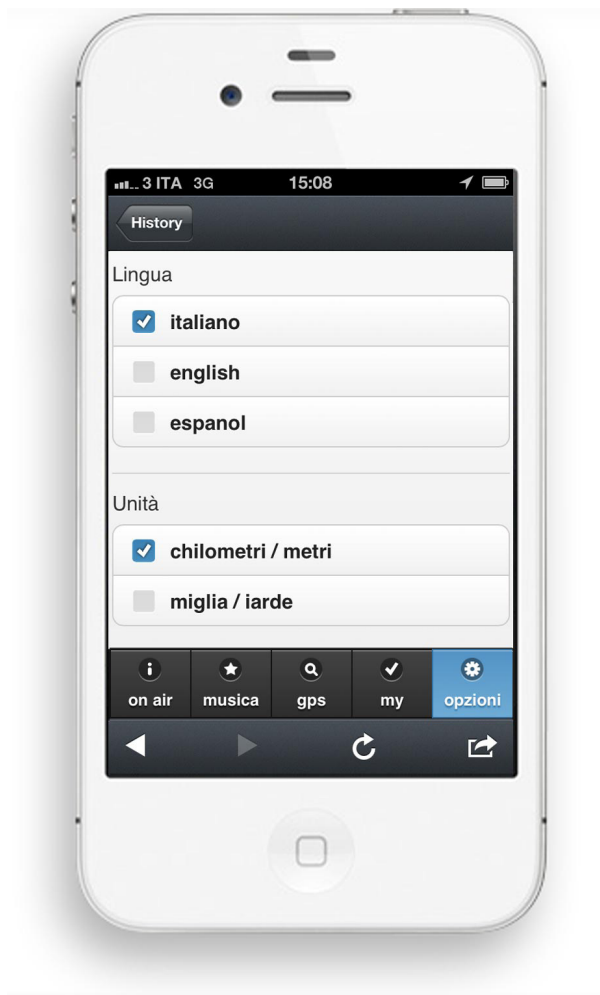


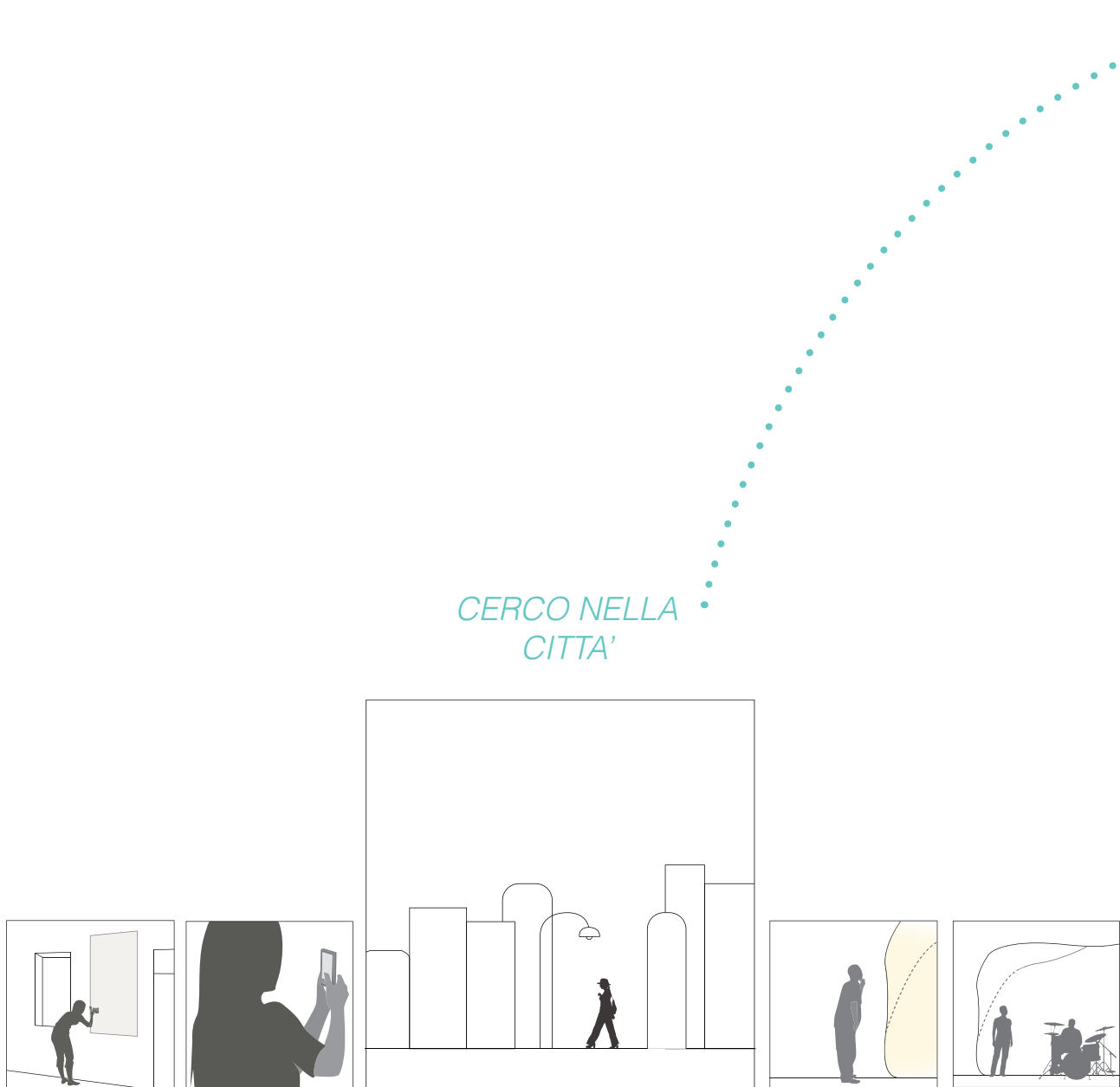
Fig.118-140 Schermate applicazione ON AIR

UTILIZZA IL QR
CODE PER
VEDERE LA
DEMO ORA



Fig.141 QR code applicazione ON AIR

Fig.142 Storyboard momento 3





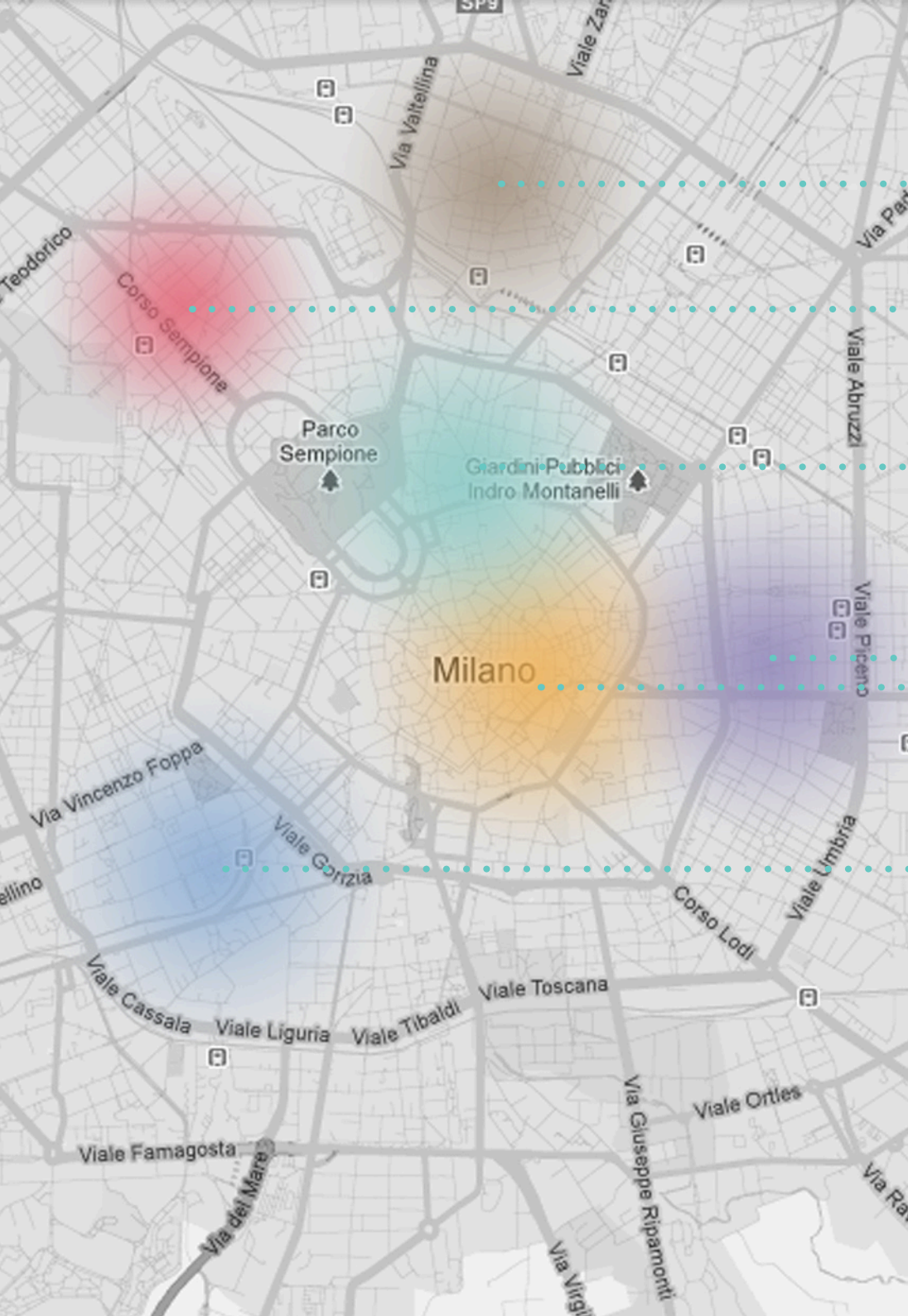
WAYFINDING: LA MAPPA SONORA

ATTRAVERSO UNA **MAPPA SONORA** CREEREMO UN **PERCORSO COGNITIVO** CHE OSPITERA' SUONI, TESTIMONIANZE AUDIO, SUGGERZIONI SONORE E BRANI MUSICALI. TALI TRACCE VERRANNO **LOCALIZZATE GEOGRAFICAMENTE** SULLA MAPPA E CUSTODIRANNO **CARATTERISTICHE STORICHE, CULTURALI ED ESPERIENZIALI** DELLA (SUB)CULTURA CHE VORREMMO RACCONTARE.

CERCANDO L'INSTALLAZIONE LO SPETTATORE RISCOPRIRA' CIO' CHE IN QUELLA ZONA E' STATO VISSUTO PORTANDO A **COMPIMENTO** L'ESPERIENZA COGNITIVA PRIMA DELL'ESPERIENZA DAL VIVO ALL'INTERNO DELL'INSTALLAZIONE.

LA **POSIZIONE** DELL'INSTALLAZIONE **NON** VERRA' **ESPLICITATA**. LO SPETTATORE TRAMITE L'APPLICAZIONE POTRA' LOCALIZZARE LA ZONA D'INTERESSE, E, UNA VOLTA ARRIVATO UTILIZZERA' IL GPS DELL'APPLICAZIONE ON AIR. TALE GPS INDIRIZZERA' LO SPETTATORE AL PUNTO PRECISO DELL'INSTALLAZIONE ATTRAVERSO UNA **FRECCIA DIREZIONALE**.

LA MAPPA SONORA COINCIDERA' CON LA ZONA DELL'INSTALLAZIONE, AVENTE **RAGGIO 500m**. DALL'INSTALLAZIONE LA MAPPA SI SVILUPPERA' **A GOCCIA**. OGNUNA DI QUESTE CIRCONFERENZE MAPPATE RESTITUIRA' **NOTIFICHE** SULLO SMARTPHONE RELATIVE ALLA **DISTANZA** TRA FRUITORE ED INSTALLAZIONE, ED INVIERA' LE **SUGGERZIONI SONORE** RELATIVE A QUELLO SPETTACOLO.



Milano

Parco Sempione

Giardini Pubblici Indro Montanelli

Teodorico

Corso Sempione

Via Valtellina

Viale Zani

Via Par

Viale Abruzzi

Viale Piacenza

Viale Umbria

Corso Lodi

Viale Toscana

Viale Liguria

Viale Tibaldi

Viale Ortles

Viale Famagosta

Via del Mare

Via Giuseppe Ripamonti

Via Virgilio

Via Par

ellino

Via Vincenzo Foppa

Viale Gorizia

Viale Cassala

CASO STUDIO:
EVENTO PRIMA SERATA
6 INSTALLAZIONI

tibuto a:
musica:
luogo:

LA PERGOLA
REGGAE
VIA STRABONE

tibuto a:
musica:
luogo:

VIRUS
PUNK
VIA GIROLAMO CHIZZOLINI

tibuto a:
musica:
luogo:

INDIAN CAFE'
HIP HOP
VIA FIORI CHIARI

tibuto a:
musica:
luogo:

SANTA TECLA
BEAT
VIA PALAZZO REALE

tibuto a:
musica:
luogo:

PLASTIC
CLUBBING
VIA PREMUDA

tibuto a:
musica:
luogo:

CAPOLINEA
JAZZ
VIA MORTARA

Fig.143 Mappa zone installazioni





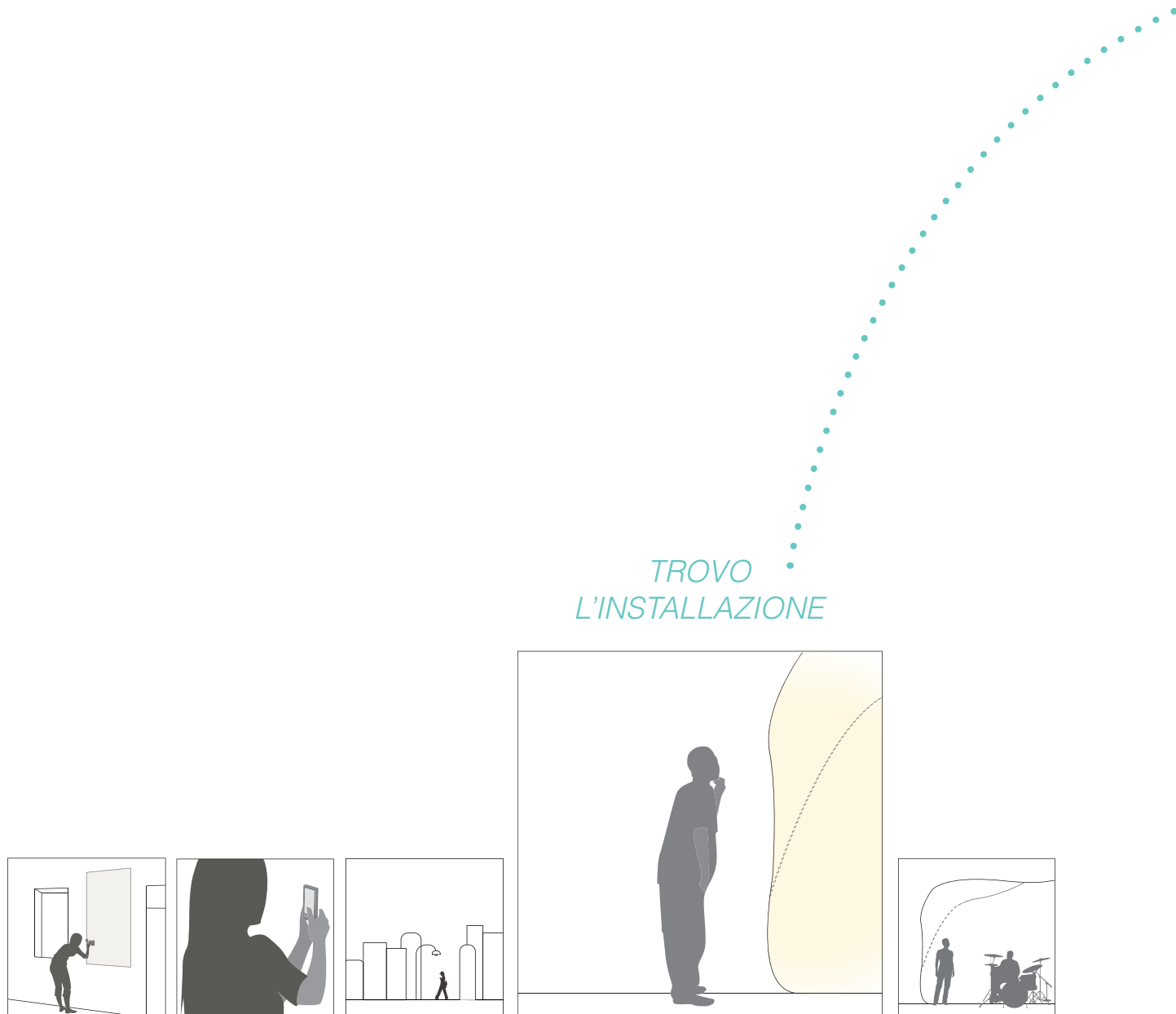
Fig.144-154 Locations installazioni_Milano

RICEVI NOTIFICHE E
FILE AUDIO



Fig.155 Schermata notifiche

Fig.156 Storyboard momento 4



LA STRUTTURA GONFIABILE VERRÀ ILLUMINATA SIA DALL'INTERNO, GRAZIE AD UNA LUCE 'PRIVATA', SIA DALL'ESTERNO ATTRAVERSO L'ILLUMINAZIONE PUBBLICA, DELLA CITTÀ.

LE CARATTERISTICHE DEL MATERIALE TRASLUCIDO, PERMETTERANNO AI DUE TIPI DI ILLUMINAZIONE DI INQUINARSI A VICENDA CREANDO UNA COMPENETRAZIONE LUMINOSA TRA INTERNO ED ESTERNO

L'ILLUMINAZIONE INTERNA RELATIVA AD OGNI MUSICISTA SI SOMMERA' COSI' ALLA ILLUMINAZIONE URBANA DATA DAI LAMPIONI.

LIBERO / OCCUPATO

STANDBY

IL GONFIABILE ASSUME LA MASSIMA LUMINOSITÀ

SI PERCEPISCONO LE FIGURE DEI MUSICISTI

I MUSICISTI NON SUONANO

LA MUSICA NON È UDIBILE

SI SENTE LA VIBRAZIONE (FRUSCIO) NATURALE DELLA STRUTTURA DATA DAI MOTI D'ARIA

INCURIOSISCE
LO SPETTATORE
AL DI FUORI

CORRENTI ATMOSFERICHE
VENTILAZIONE GONFIAGGIO

ON

LA LUCE PRIVATA SI ABBASSA D'INTENSITÀ

LA LUCE PRIVATA VIBRA A TEMPO DI MUSICA

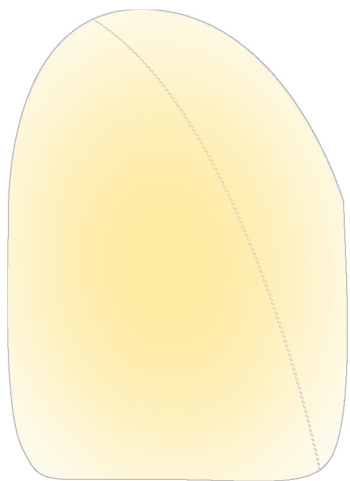
I MUSICISTI SUONANO

LA MUSICA È UDIBILE SOLO DALLO SPETTATORE TRAMITE CUFFIE

MAGGIORE INTIMITÀ'
PER LO SPETTATORE

Fig.157 Schema dinamiche

STANDBY
occupato



luminosità del gonfiabile



inquinamento sonoro esterno



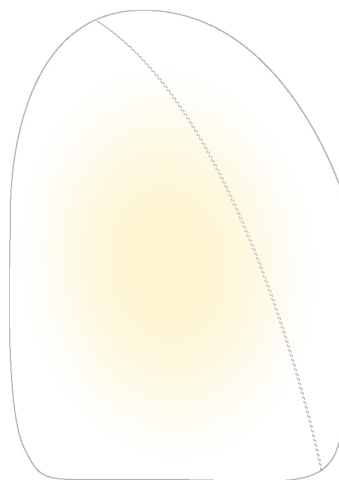
musica musicisti



audio in cuffia



ON
libero



luminosità del gonfiabile



inquinamento sonoro esterno



musica musicisti



audio in cuffia



ILLUMINAZIONE

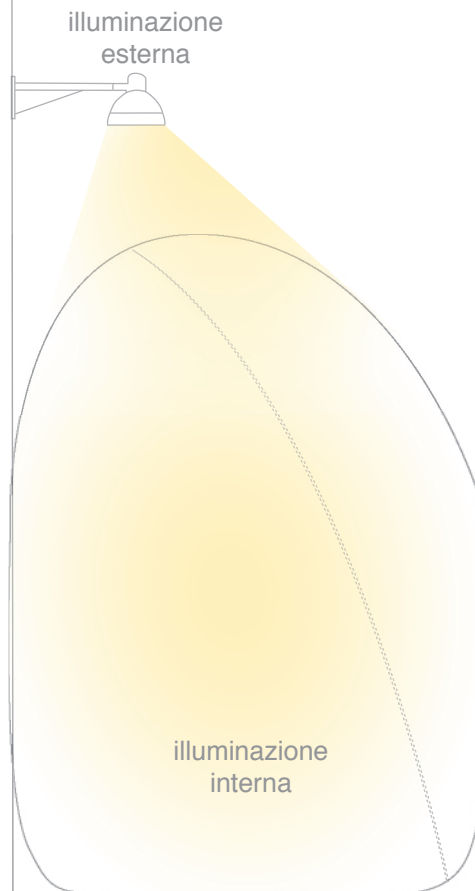
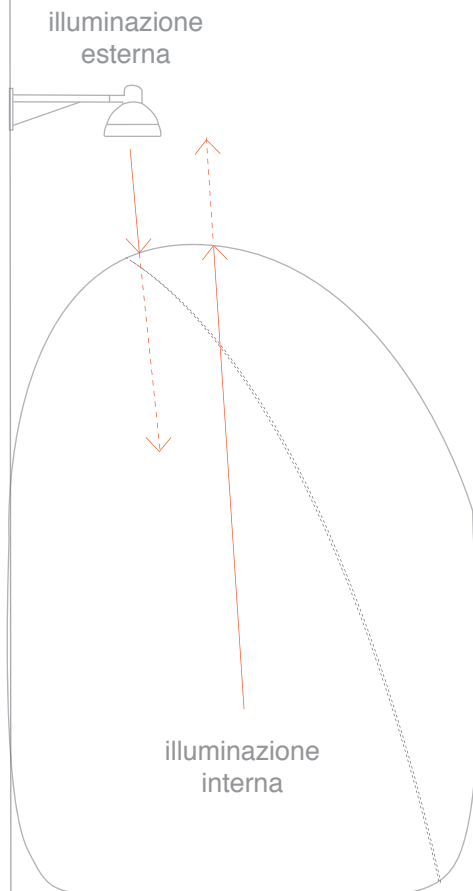
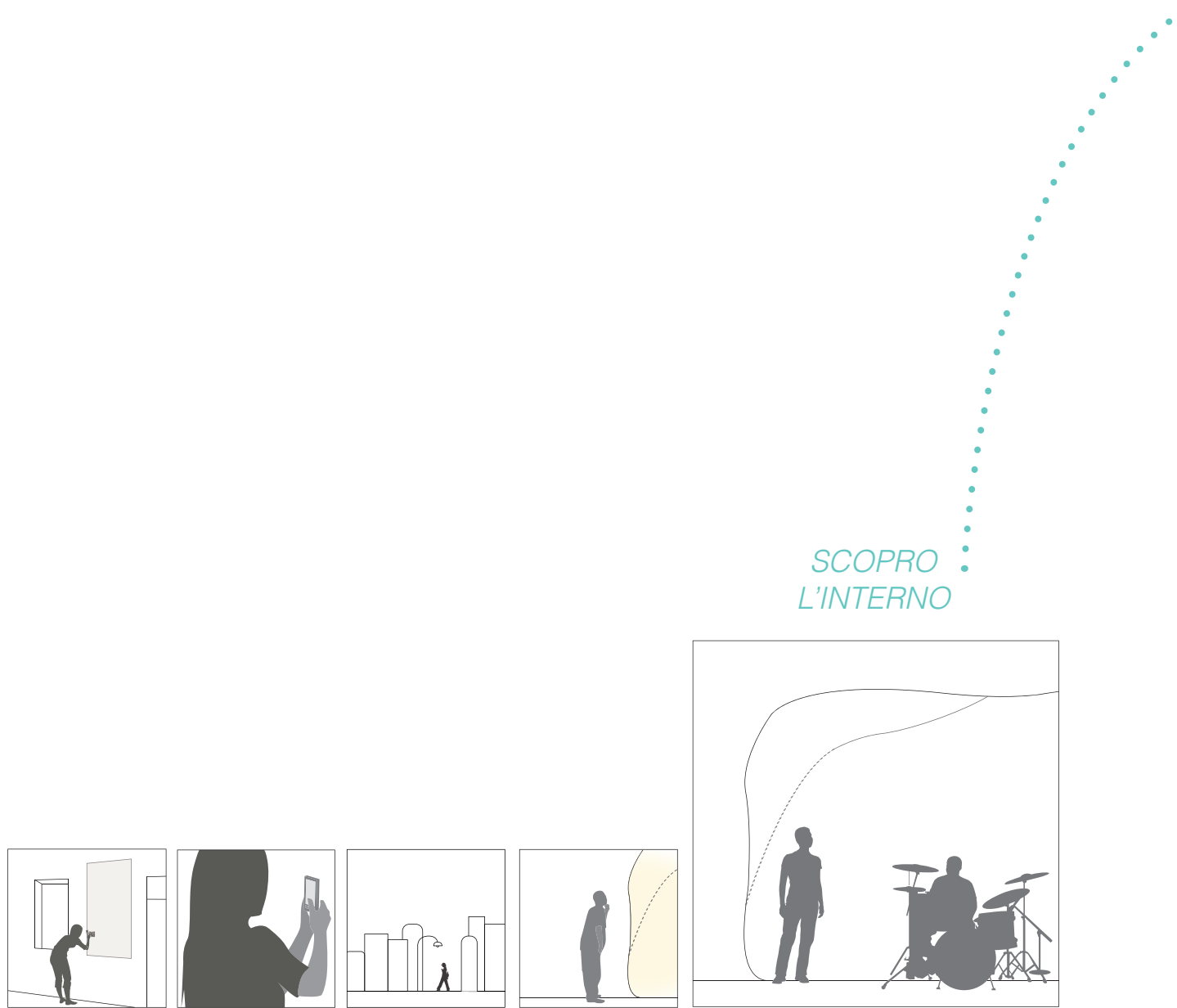


Fig.158-159 Schemi compenetrazione luminosa



Fig.160 Storyboard momento 5



ALL'INTERNO DELLA STANZA URBANA SONO POSIZIONATI I **MUSICISTI** (DA UN MINIMO DI UNO, AD UN MASSIMO DI DIECI), I QUALI SONO **DISTRIBUITI** AD OCCUPARE IN **MODO OMOGENEO** GRAN PARTE DELLO SPAZIO A DISPOSIZIONE. ESSI SUONERANNO IN CUFFIA CON **STRUMENTI DI LINEA**.

LO **SPETTATORE SINGOLO**, UNA VOLTA ENTRATO, SI TROVERA' COSI' A **DIRETTO CONTATTO** CON I MUSICISTI. GLI VERRANNO FORNITE **CUFFIE WIRLESS** PER POTER FRUIRE LIVE, ED IN MODO ESCLUSIVO, DELLO SPETTACOLO MUSICALE A LUI RIVOLTO.

SARA' **LIBERO DI POSIZIONARSI** COME E DOVE PREFERISCE SCEGLIENDO DI RIMANERE ALL'INGRESSO DELLA STANZA, O DI AVVICINARSI AD UN MUSICISTA PIUTTOSTO CHE AD UN'ALTRO, SE ACCOMODARSI SEDENDOSI, SDRAIANDOSI O SE RIMANERE IN PIEDI PER POTER VEDERE LA PERFORMANCE, OVVERO LA GESTUALITA' DEI MUSICISTI INTORNO A LUI.

AD **OGNI SPETTATORE** VIENE DATA LA POSSIBILITA' DI ASCOLTARE **UNA SOLA INTERPRETAZIONE MUSICALE**.



ingombro
musicista



possibile
percorso
spettatore



possibile
posizione
spettatore

CASO LIMITE 1:
dimensione minima

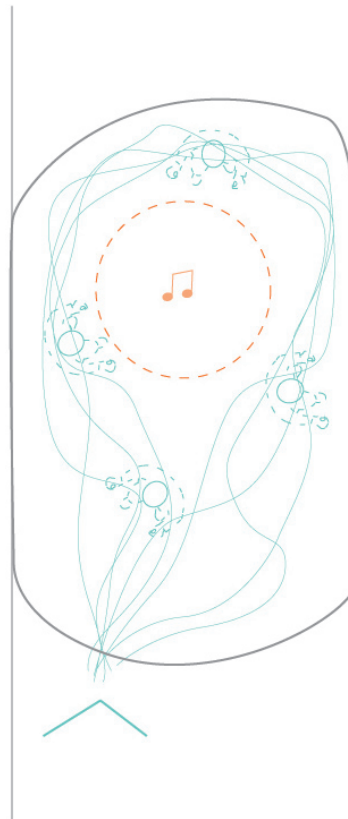
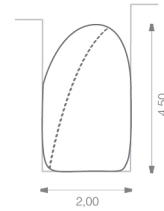
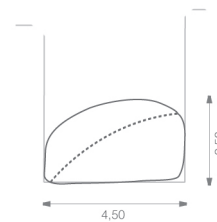
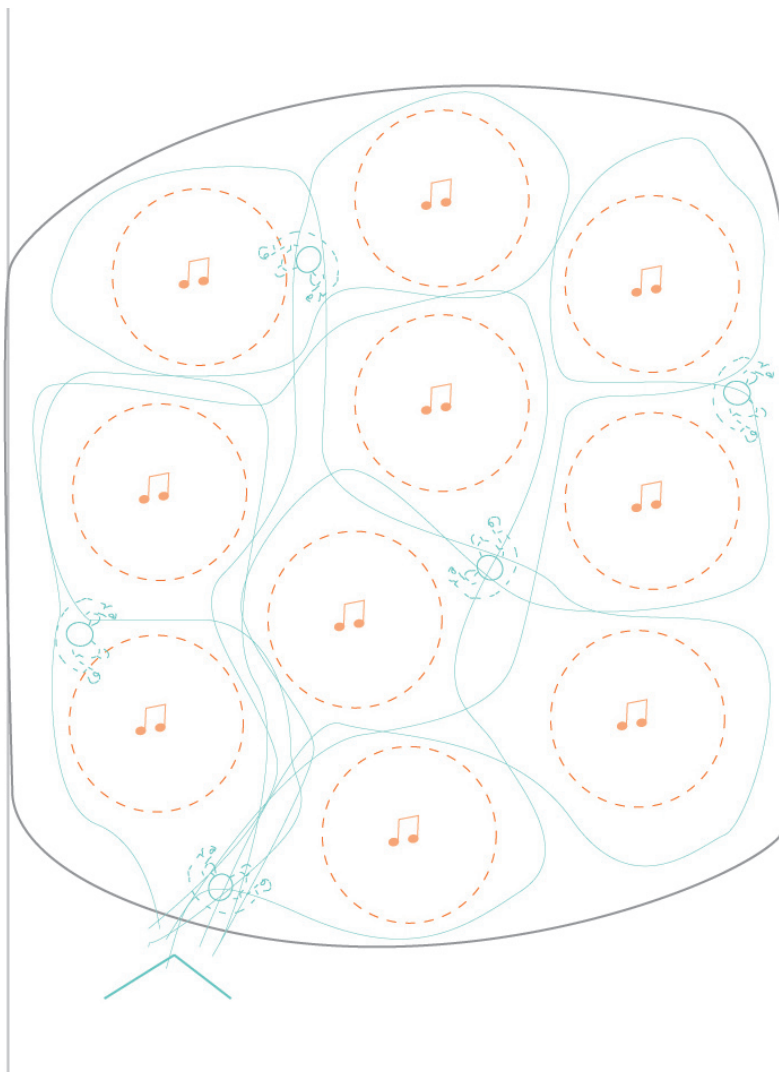
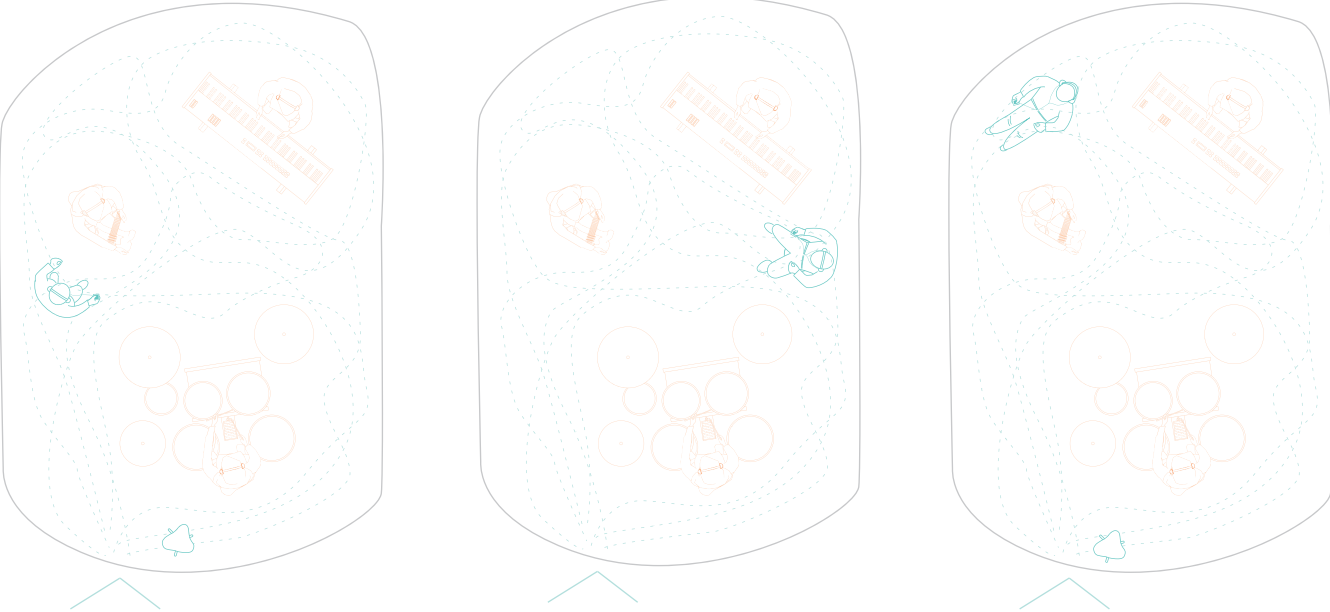


Fig.161-162 Schema dinamiche interne

CASO LIMITE 2:
dimensione massima



Lo spettatore sarà libero di posizionarsi COME desidera



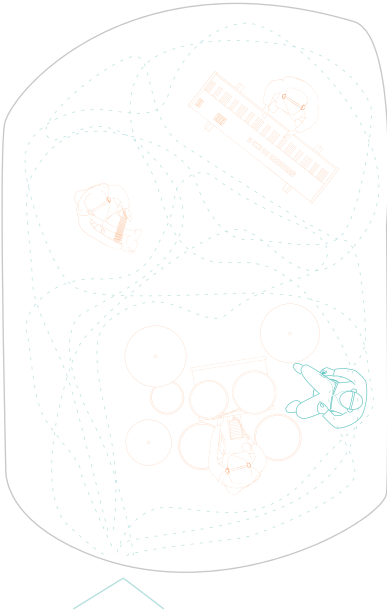
IN PIEDI

SEDUTO

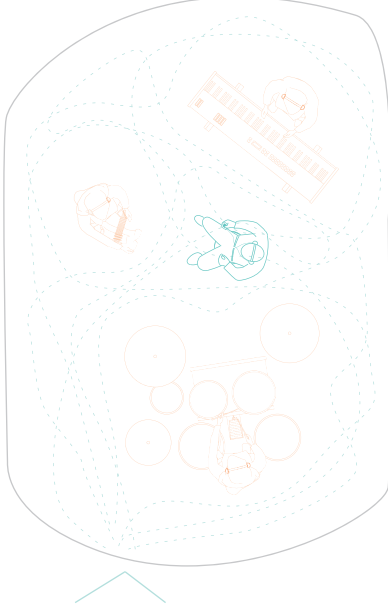
SDRAIATO

Fig.163 Schema posizionamento spettatore. COME

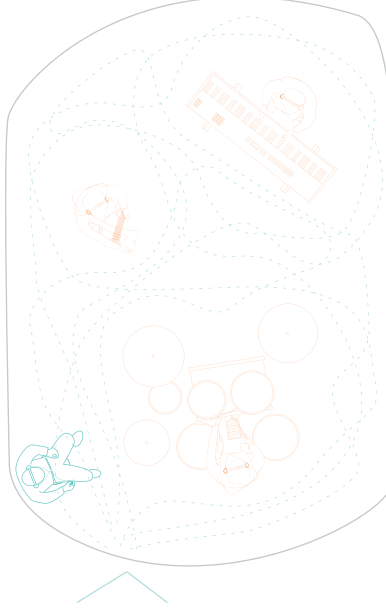
Lo spettatore sarà libero di posizionarsi DOVE desidera



VICINO AI MUSICISTI

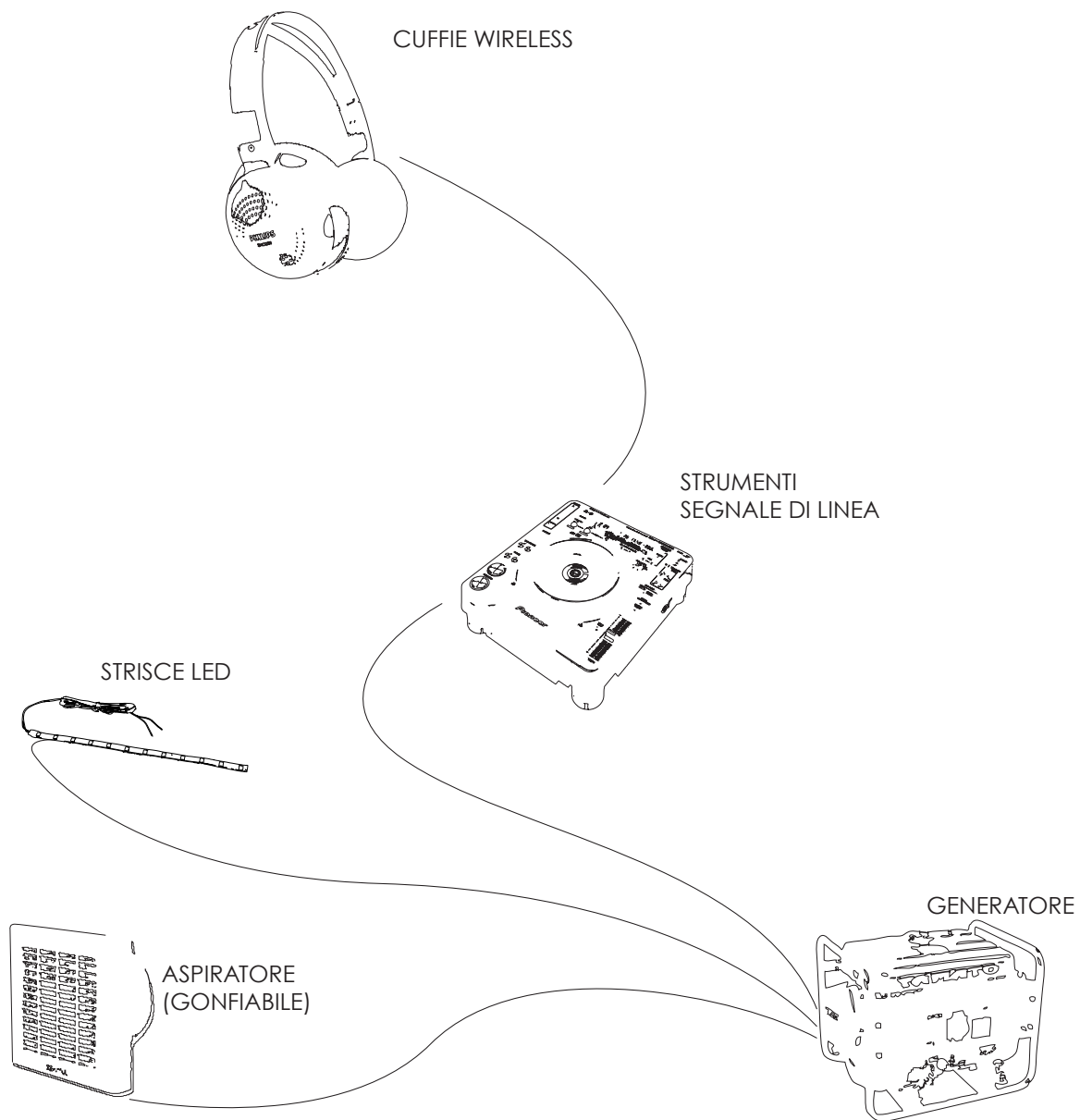


AL CENTRO



IN DISPARTE

Fig.164 Schema posizionamento spettatore. DOVE



bibliografia

Alessandro Bertinetto; *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*; Milano-Torino; Bruno Mondadori; 2012.

Sileo D.; Viola E. (a cura di); *Marina Abramovic. The Abramovic method.*; Milano; 24 ore cultura; 2012.

Deluze Gilles, Guattari Félix; a cura di Massimo Carboni; *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*; Roma; Castelvecchi; 2010.

Gillo Dorfles, Angela Vettese; *Arte 3 artisti, opere e temi*; Bergamo; Edizioni Atlas; 2010.

Rob Young (a cura di); *La guida alla musica moderna di WIRE. Tutti i dischi intelligenti che dovreste conoscere*; Milano; ISBN Edizioni; 2010.

Robert Klanten & Lukas Feireiss; *Staging space. Scenic Interiors and Spatial Experiences*; Berlino; Gestalten; 2010.

Roberto Favaro; *Spazio Sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*; Venezia; Marsilio Editori; 2010.

Pierluigi Salvadeo; *Abitare lo spettacolo*; Milano; Maggioli editore; 2009.

Andrea Branzi, Alessandra Chalmers, (a cura di); *Spazi della cultura. Cultura degli spazi. Nuovi luoghi di produzione e consumo della cultura contemporanea*; Milano; FrancoAngeli; 2007.

Alan Licht, *Sound art, Beyond music, between categories*, New York, Rizzoli international, 2007.

Silvia Cattodoro, prefazione di Roberto Masiero; *Architettura scenica e teatro urbano*; Milano; Franco Angeli Editore; 2007.

Pierluigi Salvadeo (a cura di); *Architetture Sonore*; Milano; Libreria Clup; 2006.

R. Murray Schafer; *Il paesaggio sonoro*; Milano; Universal Music MGB; 2006.

Salvatore Mancinelli; *Illuminotecnica Teatrale, Dipingere con la Luce*; Sabbioni editore; 2005.

Alessandro Bertinotti; *L'uomo, il suono e la musica*; Firenze; Firenze University Press; 2003.

Iannis Xenakis; *Musica.Architettura*; Milano; Spirali; 2003.

John R. Pierce; *La scienza del suono*; Milano; Zanichelli Editore; 2002.

M.A. Bonfantini e S. Zingale (a cura di); *Segni sui corpi e sugli oggetti*; Moretti Honegger; Bergamo; 2002.

Renzo Piano Building Workshop; *Architettura & Musica*; Milano; Edizione Lybra Immagine; 2002.

Sean Topham; *Blowup : inflatable art, architecture, and design*; Munich; Prestel; 2002.

Amadeo Petrilli; *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*; Venezia; Marsilio Editori; 2001.

Luigi Nono, a cura di A.I.de Benedectis e V. Rizzardi; *Scritti e Colloqui*; Milano-Lucca, Ricordi-Lim; 2001.

Francesca Castagneto, Donatella Radogna; *Lo spazio della musica. Flessibilità e nuove configurazioni spaziali*; Roma; Gangemi Editore; 2001.

Marco Philopat; *Costretti a sanguinare*; Milano; Shake; 1997.

Mario Perniola; *Il Sex appeal dell'inorganico*; Torino; Giulio Einaudi editore; 1994.

Arthur, P., Passini, R.; *Wayfinding. People, Signs and Architecture*; McGraw-Hill; New York; 1992.

Mario Perniola; *Del sentire*; Torino; Giulio Einaudi editore; 1991.

Guy Debord; *La società dello spettacolo*; Milano; Dalai editore; 1974.

Lynch Kevin; *The Image of the City*; Cambridge; Mit Press; 1960.

SPAZIALIZZAZIONE DEL SUONO

<http://www.stockhausen.org/>

http://it.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen

http://www.justinmonahan.com/architecture/wiki/index.php?title=Stockhausen_Kugelauditorium

<http://www.nazioneindiana.com/2010/09/12/stockhausen-quartetto-per-archi-ed-elicottero/>

<http://chickenring.blogspot.it/2007/11/stockhausens-gruppen.html>

<http://www.nuovetendenze.org/?p=246>

http://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson

<http://www.laurieanderson.com/home.shtml>

<http://bodytracks.org/2010/07/laurie-anderson-duets-on-ice-3/>

<http://issuu.com/c.a.r./docs/sinestesia#download>

<http://www.fondazionerenzopiano.org/>

<http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/>

<http://www.davidbyrne.com/index.php>

http://www.davidbyrne.com/art/art_projects/playing_the_building/about/db_orig_essay.php

http://en.wikipedia.org/wiki/Living_Room_Music

<http://depadova.emotiv.it/it/80/505/page.html>

<http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/choral.html>

<http://www.domusweb.it/it/news/il-metodo-abramovi/>
http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Manzoni_Piero
<http://www.thegoodmorning.com/people/peter-brook-biografia.html>
<http://www.bac.org.uk/whats-on/one-on-one-festival/>
<http://www.britishcouncil.org/arts-performanceinprofile-2010-adrian-howells.htm>
<http://www.edinburgh-festivals.com/viewpreview.aspx?id=2488>
<http://www.teatrodellemming.com/>
<http://edipodeimille.wordpress.com/category/enti-organizzatori/teatro-del-lemming/>
<http://www.lot-ek.com/>
<http://www.domusweb.it/it/news/theater-4-one/>
<http://www.abitare.it/it/highlights/theatre-for-one/>
<http://www.in-situ.info/en/creations/you-are-here/52>
<http://www.driesverhoeven.com/>
<http://www.dutchontour.nl/node/49>
<http://www.pq.cz/en/oren-sagiv.html>
http://www.e-architect.co.uk/prague/intersection_boxes_prague.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Cone_of_Silence
<http://www.wouldyoubelieve.com/cone.html>
<http://www.secretconcerts.it/>
<http://www.02blog.it/post/5943/secret-concerts-cronaca-di-un-concerto-segreto-a-milano>
<http://www.outune.net/livetune/interviste/secret-concert-home-music-ecco-i-retroscena/18733>
http://en.wikipedia.org/wiki/House_concert
<http://www.pianocitymilano.it/>
<http://comune.milano.it/>
<http://www.grazia.it/Stile-di-vita/musica/PIANO-CITY-MILANO-musica-ovunque>
<http://www.paolozanarella.it/>

PROGETTO

<http://www.socialmilano.org/2012/04/come-suona-milano-una-mappa-coi-suggerimenti-di-andrea-rosso/>
http://archiviostorico.corriere.it/2009/febbraio/08/musica_finita__co_7_090208055.shtml
<http://www.02blog.it/post/7802/innamorarsi-a-milano-proposte-e-consigli-per-san-valentino-nel-1970>
[http://it.wikipedia.org/wiki/Santa_Tecla_\(club\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Santa_Tecla_(club))
http://it.wikipedia.org/wiki/Derby_Club
http://milano.corriere.it/vivimilano/arte_e_cultura/articoli/2004/05_Maggio/25/derby.shtml
<https://oldfashion.it/index.php/homepage/informazioni/storia.html>
http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_dell'Arte
[http://it.wikipedia.org/wiki/Capolinea_\(Jazz_Club\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Capolinea_(Jazz_Club))
http://archiviostorico.corriere.it/1995/maggio/06/jazz_piange_Vanni_anima_del_co_0_9505066990.shtml
<http://www.thisisplastic.com/>
http://archiviostorico.corriere.it/2010/febbraio/14/Chiude_Plastic_Vanno_soffitta_anni_co_7_100214026.shtml
<http://www.02blog.it/post/4419/appello-di-fiurucci-salviamo-il-plastic>
<http://www.02blog.it/post/9727/il-plastic-ha-chiuso-lunga-vita-al-plastic>
http://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/09_gennaio_30/rolling_stone_chiude_locale_corso_xxii_marzo-150951137934.shtml
<http://www.metropolino.com/rolling-stone/>
[http://it.wikipedia.org/wiki/Virus_\(centro_sociale\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Virus_(centro_sociale))
<http://www.magiamusiclive.it/?act=chiamo>
http://it.wikipedia.org/wiki/Elio_e_le_Storie_Tese
<http://lombardia.indymedia.org/node/12986>

[http://it.wikipedia.org/wiki/Aria_\(musica\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Aria_(musica))
<http://www.domusweb.it/it/news/fuori-arte-e-spazio-urbano-1968-1976/>

<http://www.domusweb.it/it/design/architettura-gonfiabile/>
<http://www.domusweb.it/it/from-the-archive/design-pneumatico/>
<http://mondo-blogo.blogspot.it/2010/11/blow-me-inflatable-art-architecture-and.html>
<http://www.architetturasonora.com/AS/>
<http://www.plastique-fantastique.de/>
<http://www.cityvision-mag.com/architecture/plastique-fantastique>
<http://peniqueproductions.com/>
<http://www.raumlabor.net/>
<http://www.francomazzucchelli.it/it/pneu-environment>
<http://www.ryojiikeda.com/>
http://todaysart.nl/2010/2010_artist_ajax.php?id=212
<http://www.uva.co.uk/>
<http://urbanfields.wordpress.com/>
<http://www.fondazionemaxxi.it/2011/09/01/unpacked/>
<http://www.monicaforster.se/#/projects>
<http://www.martinazua.com/eng/lab/basic-house-2/>
<http://www.peroni.com/scheda.php?id=50936>
<http://www.vortice.it/>

<http://www.salvatorezingale.it/download/ZINGALE-Wayfinding-e-cognizione-spaziale.pdf>
<http://it.wikipedia.org/wiki/Prossemica>
<http://www.edwardthall.com/>
<http://mimdesign.wordpress.com/2010/11/28/gruppo-4-appunti-di-prossemica/>
<http://it.wikipedia.org/wiki/Soundmap>
http://it.wikipedia.org/wiki/Paesaggio_sonoro
<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

video/audiografia

Trailer documentario Capolinea: <http://www.youtube.com/watch?v=Su5j9vs02ak>

Kuchenmonument: <http://www.youtube.com/watch?v=disk5tWdScg&feature=endscreen>

Theatre for One: <http://www.youtube.com/watch?v=8fvVB-fEgfw>

GRAZIE

*Alex tacchi, Alex 3C, il Melazzi, Rino,
Tito, Elena G., Mace, Rocoe, Zizzo,
Davide Molinaro, Steve, Claire, Edo
Marani, Reset!, Parro, Vichi, Leo, Fede
Morocha, Teo Lua, Elena P., zia Danie-
la, Musti, sig. Luigi Caligara, Marghe,
Enri, Massi Whish, Sergio Messina,
Cristina Xina, Enzino*

Fabrizio, Alessandro, dotdotdot

Giusi & Frank, Toio, Erika, Olivia, Doc

*Mamma Sandra & Papà Fulvio, Fede,
Andrea, Ombre, Luca, Nonno Enzo,
Piero & Ivanna*