

insumiàn



**Associazione culturâl Colonos**

Cul contribût di / with the contribution of / con il contributo di  
Regjon Autonome Friûl-Vignesie Julie - Assessorât a la Culture  
Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia - Assessorato alla Cultura

Provincie di Udin - Assessorât a la Culture  
Provincia di Udine - Assessorato alla Cultura

In colaborazion cun / in collaboration with / in collaborazione con  
Associazione culturâl Fûrclâp / Associazione culturale Furclâp  
Comun di Lestize / Comune di Lestizza

**Michele Spanghero**  
**monologues**

Mostre par cure di / exhibition curated by / mostra a cura di  
**Angelo Bertani**

Agriturismo Ai Colonos, Vilecjasse di Lestize / Villacaccia di Lestizza (UD) I  
16 / 11 - 30 / 11 — 2014

Coordenament dal proget / Project coordinated by / Coordinamento del progetto \_ Federico Rossi

Tescj di / Texts by / Testi di \_ Angelo Bertani, Sergio Pratali Maffei, Silvia Conta

Traduzions / Translation / Traduzioni \_ Gottardo Mitri (Furlan) – Chris Gilmour, Simonetta Caporale (English)

Fotografîis / Photographs / Fotografie \_ Paolo Comuzzi pag: 6-7 – Michele Spanghero

Oparis / Artworks / Opere \_ courtesy Galerie Mario Mazzoli, Berlin

Projet grafic / Graphics / Progetto grafico \_ Ekostudio di Stefano Pallavisini

Stampe / Printed by / Stampa \_ Poligrafiche San Marco

2014 Associazione culturâl Colonos  
Vie Zuan di Udin, 8 / Via Giovanni da Udine, 8  
33050 Vilecjasse di Lestize - Udin / Villacaccia di Lestizza - Udine - Italy  
info@colonos.it - www.colonos.it

# Michele Spanghero



# Tabele Contents Indice

## **Angelo Bertani**

- 8 ..... L'anime sunorose dai teatris  
12 ..... The acoustic soul of theatres  
16 ..... L'anima sonora dei teatri

## **Sergio Pratali Maffei**

- 22 ..... Dai spazis teatrâi storics  
27 ..... About historic theatres  
32 ..... Sugli spazi teatrali storici

## **38 ..... L'opare / The artworks / L'opera**

## **Interviste di / Interview by / Intervista di**

### **Silvia Conta**

- 52 ..... Polisemie da la percezion  
56 ..... Polysemy of perception  
60 ..... Polisemia della percezione

- 65 ..... Biografie / Biography / Biografia



**Echea, 2014**

dim. 67 x 44 x 44 cm

dur. 6' loop

sculture sonore:

veri vernisât, oton,

casse sonore,

pedestal di açar

inoossidabil, media

player /

sound sculpture:

painted glass,

brass, loudspeaker,

stainless steel

pedestal, media

player /

scultura sonora:

vetro verniciato,

ottone, altoparlante,

pedistallo in acciaio

inoossidabile, media

player

# L'anime sonorose dai teatris

**Angelo Bertani**

Michele Spanghero, indotorât in dramaturgjie li da l'Universitât di Triest, al è musicist e ancje però artist dal sun e visîf. Chestis dôs competencis difarentis si dan dongje ta la mostre *Monologues*, dulà che cualchi teatri storic talian al devente, tal timp istès, ogjet di raprezentazion e di analisi. Spanghero ju à fotografâts e di ognidun al à registrât il sun, o miôr i revocs, la reazion sonorose da la lôr anime. Difats ogni teatri al à un caratar particolâr, che nol è dome la strutture architetoniche e i furniments, ma pluitost la sô rispueste al sun: carateristiche cheste no dome tecniche, ma ancje culturâl intun sens slargjât (a proposit, cualchidun aial mai scrit une storie culturâl dai suns?), se no ancje sociâl (i teatris a son nassûts ancje tant che lûcs dulà che une cierte classe sociâl si autorapresentave). L'anime sonorose di doi teatris figurâts ta la foto e je stade po sierade dentri dal artist in dôs sculturis acustichis metudis tal mieç da la stanzie e intitulade *Echea*. Par antîc, come che nus ricuarde Vitruvio, cul tiermin Echea

si indicave i vâs di bronç o plui a bon presit di crep metûts tai teatris grêcs in nicjîs di pueste par miorâ la percezion da lis vôs dai interpretis mediant dal revoc. Da lis dôs sculturis di Spanghero al pâr che e vignedi fûr scuasit une vocazion o clinamen il spirt dal lûc teatrâl che lôr istès a riclamin, o almancul une sô essence sonorose: lampadis modernis di Aladin o ampolis grandis par parfums di suns a riclamin alc che i nestris sens pal solit no rivin a vualmâ.

Ma il teatri come lûc simbolic o metaforic al sta a significâ la sene da l'art tout court, la dimension dulà che l'artist si mostre e al presente il so lavôr, cun ducj i riscjos che chest al compuarte: di chi, o crôt, il titul che Spanghero i à dât a cheste secunce di oparis, dulà che il monolic nol è dome chel dal teatri e da la sô vôs cidinose, ma ancje e soledut chel dal artist che al fronte la sene da l'art, il riscjo biel e teribil da l'opare come spieli disprietât di lui stes. Difats tal video in mostre o viodin intune maniere significative imparî su la sene la figure dal artist intant che, concentrât a scoltâ, al cîr di meti sù une sorte di dialic cul teatri che la sô sacralitât si pant intal concret mediant dal so revoc.

Inta la realtât il protagonist di chestis ultmis oparis di Spanghero (ma l'osservazion e vâl ancje par tantis altris oparis plui lontanis) al è il cidinôr. Al è clâr che l'artist al è daûr a meti in vore une dimension paradossâl sô o al è daûr a meti sù cun cetant coragjo la proprie ricercje suntun ossimôr, une figure retoriche dade dongje di une contradizion aparint: fâ viodi il silenzi. Cheste dimension di assence, in plui di vê come polaritât contrarie chê dal sun o fintremai chê dal sunsûrs o dal davoi, in veretât al po jentrâ ta la profunditât mistiche: il tiermin "misteri" al diven dal grec *meyein*, a dî "tasê"; il non di Jhwh, il Diu biblic, al è dât dongje di consonants e partant scuasit che no si rive a pronunciâ; pal profete Elie la ponte da la teofanie, da la manifestazion sensibil dal divin, nol è il sclop dal folc o dal taramot, ma "la vôs di un cidinôr sutîl".

Il cidinôr, al è stât dit, al è il “grin ch’al gjenere la persone”: ma o podaressin ancje dî, cun cetante fuarce, dal jessi. Ogni origjin no po che vê inviament se no dal cidinôr. E di chê altre bande il sun (ancje chel da la vôs) si lu sint dome in rapuart cul silenzi, ta la polaritât contrarie, come ch’a san ben i musiciscj (e i poetis). Il cidinôr al è alore la preconditione necessarie di ogni scolte (e cualchidun, un pôc par ironie, al à fat notâ che par inglês scoltâ, *listen*, al è anagram di *silent*, silent). Ma suntun plan ancje plui gjenerâl al è tal timp istès simbul dal nuie e dal Dut: tant al è vêr il cidinôr “blanc” al po fâ pensâ, in tantis simoblogjiis di un altri gjenar, tun grât plui alt dal savê autentic. Al è evident che frontâ il teme dal silenzi intune societât come chê contemporanie paronade dal sunsûr al ûl dî esplorâ une da lis contradizions plui conossudis intal nestri timp, che la sô sorebondance mediatiche insom al fâs il cidinôr inconcepibil, se no adiriture insopartabil e plen di angosse.

Michele Spanghero, che di simpri al lavore cui suns e dispès cu la riduzione/plenece estreme dal blanc, al è cussì cussient da la complessitât dal impat ossimoric di rivâ a rindi reâl il cidin dal pont di viste acustic e il so pont di partence al è dal gjenar minimalistic. Lui difats al tire di bande cualchi element primari e ju elabore slargjant lis potenzialitâts semantichis fintremai a dâ fûr un lengaç gnûf, propi e origjinâl. Lu à fat in fotografie cu lis liniis e cui angui blancs e, di tant timp, lu fâs simpri plui di spes cun elements sunorôs. Se o ulìn tentâ un paragon, o podìn dî che lis sôs oparis acustichis a son di interpretâ come grandis telis monocromis dulà che, par rivâ chê particolâr profunditât cromatiche, a sedin stadis metudis une daûr chê altre plui veladuris di colôr. Dome che tal puest dal colôr intindût come pigment al à metût il materiâl dal sun, cjavât cun abilitât da

la realtât e po stratificât dopo di vê calibrade ben la conversion. A son claris lis sugestions che i vegnin a Spanghero dal lavôr di cualchi grant artist-musicist, prin di ducj John Cage che cu la sô cjamare anecoiche al veve chê di “scoltâ il silenzi”, cjavât come grât zero dal sun e propit par chest siôr di potenzialitâts espressivis; e come Cage ancje Spanghero, cuant ch’al regjistre il silenzi tai teatris, al met in cont l’intervent subliminâl dal câs: une parte dapît che si siere, il trafic da la citât dut ator, i pas di un om che al passe tun coridôr lontan. Dut chest materiâl vignût fûr dal câs al è part dal cidin che nus fevele l’artist cu lis sôs oparis tal timp istès sonoris e visivis, partant percetivis dôs voltis. Oparis ch’a son, in buine sostance, discors sul vueit ch’al à di sei cjavât come plen. Forsit alore a fasin alusion ancje a la vite, a la problematicitât da la nestre esistence, ancjemò di plui di chel che nus vuelin fâ crodi cun ciertis lôr aparincis scientifichis e fredis. The rest is silence, al faseve dî a Amlèt il vieri Shakespeare, un che di teatri e di condizion umane a’nt capive cetant.

# The acoustic soul of theatres

**Angelo Bertani**

Michele Spanghero graduated in drama studies at the University of Trieste; he is a musician and a visual and sound artist. All these different backgrounds come together in the exhibition *Monologues*, where a number of Italy's historic theatres become the subject of analysis and representation. Spanghero has photographed them and recorded the sound, or rather the resonance of each one of them, that is to say, their sound reaction, their soul. Each theatre has a particular characteristic, that is not determined merely by its architectural structure and the furnishings, but by its response to sound. This is not merely a technical aspect, but also cultural in a broad sense, (has a cultural history of sound ever been written, by the way?). It is also social, since theatres were built by, and to represent, a certain social class.

The acoustic soul of the theatres represented in the photos was then captured by the artist in two acoustic sculptures, that were placed in the centre of the hall. The title of the sculptures is *Echea*. In the past, as Vitruvius tells us, Echea were bronze vases -or cheaper

ceramic pots- that were placed in specific niches of Greek theatres, and whose resonance made the actor's voice louder.

The spirit of the theatre, or at least its acoustic essence seems to flow out of Spanghero's sculptures for inclination or *clinamen*. Like modern Aladdin's lamps, or large ampoules for the scent of sound, they refer to something our senses cannot normally perceive.

Theatre metaphorically and symbolically represents the art scene, the way an artist presents himself and exhibits his work with all the risks this entails. Thus the title Spanghero has chosen for this series of works, in which the monologue is not only that of theatre and its silent voice, but also and most of all, that of the artist confronting the art scene, the exquisite and terrible risk of the art work being a mirror of the artist. Indeed in the video we see the artist, listening intently, as he significantly tries to enter into a sort of dialogue with the theatre whose sacred nature is expressed through resonance.

In actual fact the protagonist of these recent works by Spanghero is silence, as indeed it is for many previous works. It is clear that the artist is working at a paradoxical level: he is bravely basing his research on an oxymoron, that rhetorical figure that juxtaposes elements that appear to be in contradiction: making silence perceivable. It is an absence, and as such it has the opposite polarity to sound, or even that of noise or clamour. In fact it may even flow into the profundity of the mystic: the word mystery comes from the Greek *meyein*, to close or shut up; the name Jhwh, the God of the Bible, is made only of constantans and is thus almost unpronounceable. For the prophet Elijah, the greatest manifestation of theophany, the perceivable appearance of the

divine, was not the rumble of thunder or the earthquake, but rather the “voice of a subtle silence”.

Silence was observed, it is the “generative womb of being human”: but we might also say more directly that it is also that of being. Every origin must begin in silence. On the other hand sound (even that of the voice) is only perceivable in relationship to silence, its polar opposite, as musicians and poets well know. As such, silence is the prerequisite necessary for any act of listening (indeed it has ironically been observed that in English listen is an anagram of silence). However, more generally, it is simultaneously the symbol of Nothing and of Everything: so much so that in many symbolisms “white” silence alludes to the highest state of true knowledge. It is clear that addressing the subject of silence in a society like our contemporary one, dominated by noise, means exploring one of the most widespread contradictions of our times, where the excess of media presence makes silence unimaginable, if not even unbearable or distressing.

Michele Spanghero has always worked with sound, and often with the extreme reduction/fullness of white. He is well aware of the complexity of this oxymoronic approach, which makes silence acoustically perceivable and takes minimalism as his starting point. Indeed he isolates certain primary elements and elaborates them, expanding their semantic potential until it creates a new, independent and original language. He has done this through photography with white angles or lines, and for some time now he has been doing it more often with sound structures. If we were to look for a comparison, we could say that his acoustic artworks can be interpreted as large

monochrome canvases, where numerous glazes of colour have been added in order to reach that particular chromatic depth. Only instead of the intense colour of pigments, he has substituted the acoustic material, skilfully captured from reality and then set down in layers after carefully calibrated conversion. We can clearly observe the influence on Spanghero’s work of a number of great artist-musicians. First and foremost, John Cage with his attempts to listen to silence in an anechoic chamber, conceived as a great zero of sound, and precisely because of this filled with expressive possibilities. Just like Cage, when Spanghero records the silence in theatres, he takes account of the subliminal aspect of the intervention: a door closing at the back, the noise of traffic outside, the steps of a man in a distant corridor. All this chance material is part of the silence of which the artist speaks in his works, at the same time sonic and visual, and thus doubly perceptive. They are, to a great degree, artworks which address the void which must be perceived as full. Perhaps as such they allude to life, to the problems of our existence, more than they might like us to think with their seemingly scientific and frigid appearance. *The rest is silence*: the words put in Hamlet’s mouth by Shakespeare, a man who knew a thing or two about theatre and the human condition.



# L'anima sonora dei teatri

**Angelo Bertani**

Michele Spanghero, laureatosi in drammaturgia presso l'Università di Trieste, è musicista e però anche artista sonoro e visivo. Queste sue diversificate competenze convergono nella mostra *Monologues* dove alcuni teatri storici italiani diventano, ad un tempo, oggetto di rappresentazione e di analisi. Spanghero li ha fotografati e di ognuno ha registrato il suono, o meglio la risonanza, la reattività sonora della loro anima. Infatti ciascun teatro ha un carattere particolare, che non è dato unicamente dalla struttura architettonica e dagli arredi quanto piuttosto dalla sua risposta al suono: caratteristica questa non solo tecnica bensì culturale in senso lato (a proposito, qualcuno ha mai scritto una storia culturale dei suoni?), se non anche sociale (i teatri sono nati pure come luoghi in cui una certa classe sociale si autorappresentava). L'anima sonora di due teatri raffigurati nelle foto è poi stata racchiusa dall'artista in due sculture acustiche poste al centro della sala e intitolate *Echea*. In antico, come ci ricorda Vitruvio, con il termine *echea* si indicavano i vasi in bronzo o più economicamente in terraglia collocati nei

teatri greci in apposite nicchie per migliorare la percezione delle voci degli interpreti grazie alla risonanza. Dalle due sculture di Spanghero pare ora fluire quasi per inclinazione o *clinamen* lo spirito del luogo teatrale a cui esse rinviano, o almeno una sua essenza sonora: moderne lampade di Aladino o grandi ampole per profumi di suoni rinviano a qualcosa che i nostri sensi comunemente non possono percepire.

Ma il teatro come luogo simbolico o metaforico sta a significare la scena dell'arte *tout court*, la dimensione in cui l'artista si espone e presenta il suo lavoro, con tutti i rischi che ciò comporta: da qui, credo, il titolo che Spanghero ha dato a questa sequenza di opere, in cui il monologo non è solo quello del teatro e della sua voce silenziosa, ma anche o soprattutto quello dell'artista che affronta la scena dell'arte, il rischio bello e terribile dell'opera come specchio implacabile di lui stesso. Infatti nel video in mostra vediamo significativamente comparire sulla scena la figura dell'artista mentre, concentrato nell'ascolto, cerca di instaurare una sorta di dialogo con il teatro la cui sacralità si esprime concretamente per il tramite della sua risonanza.

In realtà il protagonista di queste recenti opere di Spanghero (ma l'osservazione vale inoltre per molte altre meno recenti) è il silenzio. È chiaro che l'artista sta lavorando su una dimensione paradossale ovvero sta arditamente impostando la propria ricerca su un ossimoro, una figura retorica costituita da un'apparente contraddizione: rendere percepibile il silenzio. Questa dimensione di assenza, oltre che avere come polarità opposta quella del suono o addirittura quella del rumore o del frastuono, in verità può confluire perfino nella profondità mistica: il termine "mistero" deriva dal greco *meyein*, cioè "tacere"; il nome di Jhwh, il Dio biblico, è formato da consonanti e quindi quasi impronunciabile; per il profeta Elia l'apice della

teofania, della manifestazione sensibile del divino, non è il rombo del fulmine o del terremoto, bensì “la voce di un silenzio sottile”.

Il silenzio, è stato osservato, è il “grembo generativo dell’essere persona”: ma potremmo anche dire, più perentoriamente, dell’essere. Ogni origine non può che prendere avvio se non dal silenzio. E d’altra parte il suono (pure quello della voce) è percepibile solo in rapporto al silenzio, alla sua opposta polarità, come ben sanno i musicisti (e i poeti). Il silenzio è dunque la precondizione necessaria di ogni ascolto (e qualcuno, un po’ ironicamente, ha fatto osservare che in inglese ascoltare, *listen*, è anagramma di silente, *silent*). Ma su un piano ancora più generale è contemporaneamente simbolo del Nulla e del Tutto: tanto è vero che il silenzio “bianco” allude, in molte simbologie di diversa natura, al grado più alto del sapere autentico. È evidente che affrontare il tema del silenzio in una società come quella contemporanea dominata dal rumore significa esplorare una delle più diffuse contraddizioni del nostro tempo per cui la ridondanza mediatica alla fine rende il silenzio inconcepibile se non addirittura insopportabile e angoscioso.

Michele Spanghero, che da sempre lavora con i suoni e spesso con la riduzione/pienezza estrema del bianco, è ben consapevole della complessità dell’approccio ossimorico di rendere acusticamente percepibile il silenzio e il suo punto di partenza è di tipo minimalistico. Egli infatti isola alcuni elementi primari e li elabora espandendone le potenzialità semantiche fino a dar origine ad un nuovo linguaggio, proprio e originale. Lo ha fatto in fotografia con le linee o con gli angoli bianchi e, da tempo, lo fa sempre più spesso con elementi sonori. Se vogliamo tentare un paragone, possiamo dire che le sue opere acustiche vanno interpretate

come grandi tele monocrome in cui, per raggiungere quella particolare profondità cromatica, siano stati applicate in successione più velature di colore. Solo che al colore inteso come pigmento egli ha sostituito il materiale sonoro, abilmente catturato dalla realtà e poi stratificato dopo ben calibrata conversione. Sono evidenti le suggestioni che provengono a Spanghero dall’opera di alcuni grandi artisti-musicisti, primo fra tutti John Cage che con la sua camera anecoica intendeva “ascoltare il silenzio”, concepito come grado zero del suono e proprio per questo ricco di potenzialità espressive; e come Cage anche Spanghero, quando registra il silenzio dei teatri, mette in conto l’intervento subliminale del caso: una porta in fondo che si chiude, il traffico cittadino tutt’attorno, i passi di un uomo che percorre un lontano corridoio. Tutto questo materiale originato dal caso fa parte del silenzio di cui l’artista ci parla con le sue opere al tempo stesso sonore e visive, dunque doppiamente percettive. Opere che sono, in buona sostanza, discorsi sul vuoto che deve essere percepito come pieno. Forse allora alludono pure alla vita, alla problematicità della nostra esistenza, più di quanto vogliano far credere con certe loro sembianze scientifiche e algide. *The rest is silence*: faceva dire ad Amleto il vecchio Shakespeare, uno che di teatro e di condizione umana se ne intendeva.



# Dai spazis teatrâi storics

**Sergio Pratali Maffei**

“O varès di contâ une matetât. Nol è ch’a mancjedin, di matetâts, di chescj timps. Ma cheste e à une elegance cence paragon e in plui e insegne plui di altris. Se il mont al devente mat, almancul che lu fasi cun charme e intune maniere util”.

Cun chestis peraulis Alessandro Baricco al comentave la ricostruzion di un dai teatris storics plui conossûts tal mont, “La Fenice” di Vignesie.

O volarès partî di chi, parcè che al è chi che o ai cjatât une da lis emozions plui fuartis da la mê vite. O jerin a la fin di Novembar dal 2003 e dopo doi agns di lavôr dûr mi cjavavi, di bessôl, sul palc reâl. Il teatri al jere cidin, finalmentri, dopo i tancj sunsûr dal cantîr da la ricostruzion, e al jere daûr a lâ sù sul palc il mestri Riccardo Muti cu l’orchestre par provâ l’acustiche da la sale e par fâ lis primis provis dal concerti di inaugurazion previodût dopo di pôcs dîs. A jerin lis primis notis dopo dal fûc ch’al veve sdrumât il teatri tal 1996. Il teatri “La Fenice” al tornave a drindulâsi, intune sale ancjemò vueide di personis, a jemplâ il cidinôr di une citât interie.

E a son propit i fûcs a fâ plui preziosis lis salis di teatri storichis rivadis interiis fintremai ai nestrîs dîs. La lôr durade medie, tal passât, e jere cetant curte.

In medie ogni 18 agns un fûc al distruzeve chei teatris, ogjets debui di len e cjartepeste, pae e stuc, pensâts par esaltâ la vòs e il sun, par incjantâ il public.

Se dal Globe teatri di Londre, dulà ch’al recitave Shakespeare, e esist une riproduzion di fantasie, fate par fâ contents i turiscj, nissun nol à mai provât a fâ i “teatris” progjetâts di Leonardo da Vinci, ch’al fo ancje un grant coregraf e senotecnic, e che i siei disens a son conservâts a Paris. Si trate di doi studis, il prin intitolât Teatri per udire messa, dulà ch’al ven rapresentât un spazi dât dongje di trê anfiteatris metûts ai lâts di un palc centrâl cuadrât; il secont, Loco dove si predica, pensât par tirâ dongje il plui pussibil il public atôr, metût suntun pulpît in alt circondât di sîs galariis distantis compagnis di lui, di mût di dâi a la sale une forme a sfere.

Dôs salis cetant difarentis, par concezion e forme, ch’a son un speli emblematic da lis dôs esigjencis principâls, chê di sintî e chê di viodi, che a cjataran un rispueste difarent tai teatris che si fasaran intai secui dopo, almancul fintremai a la fin dal Votcent e ai prin studis di acustiche. Fintremai in chê volte, difats, lis cognossincis sientifichis a jerin cetant parziâls e limitadis, intuitivis e empirichis, e par consequence l’evoluzion da lis salis di teatri e risulte segnade da la cumbinazion tra intuit dai progjetiscj e une sorte di selezion naturâl, che daûr di cheste lis salis di sucès a vignivin limitadis e chê no buinis a vignivin sdrumadis in curt o destinadis par altris ûs. Par consequence i teatris storics che ancjemò a esistin a son dal sigûr i miôr, almancul chei fats e ch’a àn passât i fûcs.

Al è ta la metât dal Cuatricent, cu la riscuvierte da la dramaturgjie antiche che e ven fûr l’esigjence di definî une architettura teatrâl specifiche, cuntune dimension spazi-temporâl unitarie. Cun trê difarencis sostanzîals rispjet al teatri da la classicitât, la dimension, parvie che la rapresentazion

umanistiche e je destinate a une èlite piçule di cort; il puest, dentri tai palaçs dai nobii o da lis academiis; l'ocasionalitât e la provisorietât, parvie che i spetacui a son leâts a strent cu lis fiestis, in continuitât cu la tradizion medievâl.

Si varà di spietâ la metât dal Cincent par viodi i prins teatris stabii. Tra i plui cognossûts il teatri Olimpico di Vicenza, screât tal 1585, un lavôr di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, che al rapresente il tentatîf di une sintesi tra la scenae frons classiche e la principâl inovazion rinassimentâl, a dî la vision prospettive. Al restarà un unicum cence altris esemplis, marcant difat la impraticabilitât di une soluzion di compromès tra mûts difarents di raprezentazion e di ûs dal teatri. Chel altri teatri di ricuardâ al è l'Olimpico di Sabbioneta, fat pôcs agns dopo, progjetât dal stes Scamozzi su la fonde dal tratât di Sebastiano Serlio: un cuadrât par la sene, un par segnâ la cavea, tra chescj il retangul da la "place" pai nobii. Si trate dal prin teatri stabil cuntun caratar architetonic autonom, marcât di jentradis disfarenciadis e da la presince di ambients colegâts, funzionâi cu la raprezentazion e cul public.

In altris teatris di chê epoche al ven intant metût l'arcosenic, destinât a separâ in dutis lis salis il spazi illusori dal palc dal spazi reâl dal public, miorant tal timp istès l'acustiche complessive.

Tal Siscent al ven fûr il melodrame e i teatris a vegnin vierts pal public ch'al pae e a diventin ogjet di investment di bande di imprenditôrs privâts e a cambiin lis lôr carateristicis: ta la platee slungjade a son in riie in fuarte pendance lis sentis riservadis pal public, e di chê altre bande il spazi devant il proseni al è ocupât dai orchestrâi; grups di palcs un parsore chel altri a cjapin il puest da lis gradinadis laterâls che a dan a la sale un svilup verticâl ecezional e i da chel aspjet di bôç che al caraterizarà par trê secui il teatri a talian vie.

Si rive cussì la capacitât massime, e la division in palcuts e garantis la selezion sociâl e la sô raprezentazion, chel rît di viodi e dal sei viodûts che si met parsore e cualchi volte al prevâl a l'azion seniche. Al scrîf su chest proposit l'Algarotti: "i spetadôrs a àn ancje lôr di sei part dal spetacul, e di sei ben in viste come libris ta lis scansiis di une biblioteche ..."

Tra Sîs e Sietcent si alternin e si confrontin plusoris soluzions architetonicis, che a àn chê di garantî lis condizions visivis e acustichis miôr dai spetadôrs, cjapant ducj i elements da la sale teatrâl: lis carateristicis acustichis dai materiâi, l'orientament e l'articolazion interne dai palcuts, la curve dai soffits e il so trafôr, lis dimensions e la profunditât dal arcosenic, l'illuminazion da la sale e da la sene. Une sintesi emblematiche di chê ricercje e je dade da la definizion da la plante otimal dal teatri che e varà une costant comun uniche: la profunditât plui grande da la largjece. Che si fasi alore un confront tra la plante a "U" dal teatri Farnese di Parme cu la plante a cjampane dai tancj teatris progjetâts dai Bibiena: chê elitiche dal Regio di Torin cu la plante a fier di cjavâl, che in curt e i sarà ricognossude la sô superioritât funzional tant di caraterizâ i teatris lirics talians plui grancj: la Scala di Milan, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Gjenue. Lis ricercjis su la plante miôr a van indevant in paralêl cu la definizion dal fabricât teatrâl come organism complès e autonom, cuntune specificitât architetoniche riconossibil e monumentâl sô, espression economiche e culturâl di une citât interie, che e devente une sô centralitât.

Dal pont di viste da l'acustiche, i teatris lirics talians a àn in gjenerâl une clarece fuarte, soledut chei plui piçui, che a clamavin chei da la cort, dulà ch'al risulde determinant ancje l'efiet di assorbiment dal sun ch'al ven dai spetadôrs vistîts e in grum ta la platee e tai palcs metûts adilunc da lis parêts, come ancje

i rivistiments fats cun panei sutîi risunadôrs di len, bogns di assorbî lis frecuencis bassis e rifleti lis mediis e chês altis, in mût di sigurâ la vivece acustiche, a dî un sun plen e di atrat. In cheste situazion nissun puest di sentât al è lontan da lis superficiis ch'a rifletin il sun, ch'al ven di direzions difarentis cun tims di ritart cetant curt.

Di chê altre bande i palcs sierâts, tipics dai teatris a la taliane e pensâts plui par resons sociâls, a patissin plui dal pont di viste acustic da la lôr separazion da la sale, cuntune diminuzion grande da la sonoritàt dentri di lôr. Chest nol sucêt tai teatris storicis di chei altris paîs in Europe, dulà che tal puest dai palcs a jerin lis galariis, cence separazions. Un'altre carateristiche frequent e je la presince dal proseni, dulà che i atôrs a puedin ocupâ il stes spazi dal public, cuntun miorament sei da la visibilitât che da l'acustiche, no plui filtradis dal arc dal bocjesene.

Cuant podopo, tal Votcent, i teatris a deventarin simpri plui grancj, par tignî cetancj spetadôrs di plui, la musiche e inressè di fuarce e i struments istès a vignirin adatâts par vê une intensitàt di sun plui grande. Par no lâur disore ai cantants sul palcsenic lis orchestris a forin alore metudis intun spazi platât, la "fuesse da l'orchestre" ("golf mistic", daûr da la definizion di Wagner). E tal timp stes, cu la rivade da l'iluminazion cul gas, la sale e podeve sei involuçade tal scûr e dute l'atenzion focalizade sul palcsenic, anticipant la condizion tipiche da lis salis di cine, dulà che il public al è dome spetadôr passîf.

Ma al è propit chest il moment cuant che il nestri paîs, cul so teatri a la taliane, al piert il primât culturâl ch'al veve rivât e infuartît par scuasit cuatri secui in Europe. E il bandon progressîf di tancj teatris storicis plui piçui al conferme la nestre memorie scjarse e l'incapacitàt di valorizâ il nestri patrimoni inestimabil, che a la sô scuvierte Michele Spanghero i dediche il so ultin lavôr.

# About historic theatres

**Sergio Pratali Maffei**

"I want to speak about an act of folly. There is no shortage of them, nowadays, but this one has a certain unparalleled elegance, and it is more instructive than others. Since the world is getting crazier, at least it should do it with charm and be useful".

These are the words of Alessandro Baricco commenting on the reconstruction of one of the most famous theatres in the world, "La Fenice" in Venice.

This is where I'd like to start, because it is where I experienced one of the most powerful emotions in my life. It was the end of 2003 and I was standing alone in the royal box after two years of hard work. The theatre was finally silent after so much noise from the reconstruction and the building work. The conductor Riccardo Muti walked onto the stage with the orchestra, to test the acoustics of the hall and to rehearse the inaugural concert to be held a few days later. These would be the first notes to be heard after the fire destroyed the theatre in 1996. The "La Fenice" theatre would resonated again, the room still devoid of people would fill the silence of a whole city.

It is precisely their vulnerability to fire which makes the few historic theatres to have survived into the present day so precious. In the past they wouldn't last long, on average every 18 years a fire would obliterate all

those fragile objects made of wood and papier-mâché, straw and stucco, built to exalt sound and voice and to enchant the public.

Although an imagined version of Shakespeare's Globe theatre was reconstructed in London to delight the tourists, no attempt has ever been made to reconstruct the "theatres" that Leonardo da Vinci designed. Among his many talents he was also a set designer and a stage engineer, and these designs can be seen in Paris. These are two sketches: the first one, *Teatri per udire messa*, divides the space into three amphitheatres on the sides of a central square stage. The second one, *Loco dove si predica*, was designed to bring the public as close as possible to the speaker, who stood on a tall pulpit surrounded by six galleries placed at an equal distance from him, so as to create a spherical room.

Although these two rooms are very different in concept and shape, they both emblematically reflect the two main requirements: seeing and hearing. These needs were met in different ways in the centuries that followed, until the end of the nineteenth century and the first studies into acoustics. Until that moment the scientific background was partial, intuitive and empirical, and as a consequence the evolution of theatres was determined by the intuition of innovators and a sort of natural selection, whereby successful designs would be reproduced, and those that didn't work were demolished or converted to other uses. As a consequence the historical theatres that still exist are clearly the best examples to have been made, at least of those that have not been destroyed by fire.

In the mid fifteenth century the re-discovery of ancient drama led to the need for a specific theatre architecture, with a single space-time dimension.

There are three main differences compared to the classical theatre: the size, since the humanistic performance was intended for a select group of the court élite, the location within stately homes or academia, and the occasional and temporary nature, as all the performances were connected to festivities, in accordance with the medieval tradition.

The first permanent theatres did not appear until the mid sixteenth Century. One of the most famous is the Teatro Olimpico in Vicenza, which opened in 1585. This was designed by Andrea Palladio and Vincenzo Scamozzi, and is an attempt to create a synthesis between the classical *scenae frons* and the great innovation of the renaissance, the representation of perspective. This was the only example of this approach, confirming the impracticality of finding a compromise between the two different approaches to representation and the use of the theatre.

Another theatre worth mentioning is the Olimpico Theatre in Sabbioneta which was designed just a few years later by Scamozzi and is based on the treatise by Sebastiano Serlio. The stage is square, as is the cavea, and between these there is a rectangular "piazza" for the nobility. This is the first permanent theatre with its own architectural character, with separate entrances and additional spaces both to help the performance and for the audience.

Other theatres of the period saw the introduction of the proscenium arch, which would be used in all theatres to separate the illusory space of the stage from the real space of the audience, at the same time also improving the overall acoustics.

The seventeenth century saw the arrival of melodrama and theatres were opened to a paying public. This made them into an investment opportunity for private entrepreneurs and changed their characteristics. The auditorium was lengthened and had steeply banked seating for the audience, the space in front of the proscenium was taken by the orchestra and vertical rows of balconies replaced the seating on the side. This gave theatres a strikingly vertical structure and created the beehive-like appearance, which characterised Italian theatres for three centuries.

This allowed for the largest number of spectators, but the subdivision of the areas also guaranteed social stratification and its clear representation, and the rituals of seeing and being seen became an integral part

of -at times perhaps even taking precedence to- the action on stage. Algarotti wrote about this: “the spectators must become part of the spectacle, and be seen like books on a bookshelf...”.

Between the seventeenth and eighteenth centuries there were a varied range of different architectural solutions aimed at creating the best possible acoustic and visual experience for the audience. These involved all the elements of the theatre: the acoustic characteristics of the materials, the orientation and internal structure of balconies, the curve of the ceiling and the fretworks, the dimensions and depth of the proscenium arch, the illumination of the auditorium and the stage. An emblematic synthesis of this research can be seen in the search for the optimal layout of the theatre, which would have only one common constant: the depth was greater than the width. We can compare the “U” shaped layout of the Farnese theatre in Parma with the large number of bell shaped theatres designed by Bibiena; the elliptical shaped one at Regio in Torino with the horseshoe shaped layout, whose functional superiority was quickly recognised and was used in the most important Italian opera houses. These include the Scala in Milan, San Carlo in Naples, Massimo in Palermo and Carlo Felice in Genoa. This search for the best layout developed in parallel with the evolution of the theatre as a complex and autonomous entity. The theatre developed its own architectural character, recognisable and monumental, and became a cultural and economic expression of an entire city, bringing a new centrality to the city itself.

In terms of acoustics, Italian opera theatres in general exhibit remarkable clarity, particularly the smaller ones which recall those of the court. This is significantly influenced by the sound being absorbed by the clothes of the audience, crowded into the stalls and the boxes along the side of the walls, as well as the cladding with thin, resonant wooden panels.

These absorb the low frequencies and reflect mid and high frequencies, guaranteeing a lively acoustic response and a full and engaging sound. In this situation, all the seats are near to a surface reflecting sound, which comes from numerous direction with very short delay times.

Closed boxes, typical of Italian style theatres, and designed for social reasons, suffer in terms of acoustics because of their separation from the auditorium, which significantly reduces the resonance within. This does not happen in the historical theatres in other European countries, which have balconies without separations instead of boxes. Another recurrent feature is the presence of a proscenium arch where actors can occupy the same space as the audience, which improves both visibility and the acoustics, which are not filtered by the partition arch.

In the nineteenth century, as theatres got ever larger to accommodate a constantly growing audience, the music became louder, and the instruments were adapted to give a greater volume of sound. So as not to overpower the singers on the stage, the orchestra was accommodated in a hidden area, the orchestra pit (the “mystic gulf” described by Wagner). At the same time, the introduction of gas illumination allowed the auditorium to be in total darkness, focussing all the attention on the stage. This was the predecessor of the convention typical of movie theatres, where the audience is only a passive spectator.

However, it is precisely at this moment that Italy, with the Italian style of theatre, lost its cultural primacy, which it had won and consolidated for almost four centuries in Europe. The progressive abandoning of many of the minor historical theatres is a confirmation of the shortness of our memories and our inability to valorise the priceless heritage found in Italy. It is the rediscovery of this heritage to which Michele Spanghero dedicates his latest work.



# Sugli spazi teatrali storici

**Sergio Pratali Maffei**

“Avrei da raccontare una follia. Non che ne manchino, di follie, di questi tempi. Ma questa ha una sua eleganza impareggiabile e inoltre sembra più istruttiva di altre. Se il mondo ammattisce, che almeno lo faccia con *charme* e in modo utile”.

Con queste parole Alessandro Baricco commentava la ricostruzione di uno dei teatri storici più noti al mondo, “La Fenice” di Venezia.

Vorrei partire da qui, perché è qui che ho provato una delle emozioni più intense della mia vita. Eravamo alla fine di novembre del 2003 e dopo due anni di duro lavoro mi trovavo, da solo, nel palco reale. Il teatro era silenzioso, finalmente, dopo i tanti rumori del cantiere della ricostruzione, e stava salendo sul palco il maestro Riccardo Muti con l’orchestra per testare l’acustica della sala e per svolgere le prime prove del concerto inaugurale previsto dopo pochi giorni. Le prime note dopo l’incendio che aveva distrutto il teatro nel 1996. Il teatro “La Fenice” tornava a vibrare, in una sala ancora vuota di persone, a riempire il silenzio di un’intera città.

E sono proprio gli incendi a rendere più preziose le sale teatrali storiche giunte integre fino ai nostri giorni. La loro durata media era in passato molto breve. Mediamente ogni 18 anni un incendio distruggeva

quei teatri, fragili oggetti di legno e cartapesta, paglia e stucco, pensati per esaltare la voce e il suono, per incantare il pubblico.

Se del Globe Theatre di Londra, dove recitava Shakespeare, esiste una riproduzione di fantasia, realizzata per far felici i turisti, nessuno ha mai provato a costruire i “teatri” progettati da Leonardo da Vinci, che fu anche grande scenografo e scenotecnico, e i cui disegni sono conservati a Parigi. Si tratta di due bozzetti, il primo intitolato *Teatri per udire messa*, nel quale viene rappresentato uno spazio costituito da tre anfiteatri disposti ai lati di un palco centrale quadrato; il secondo, *Loco dove si predica*, pensato per avvicinare il più possibile il pubblico all’oratore, collocato su di un alto pulpito circondato da sei gallerie a lui equidistanti in modo tale da conferire alla sala una forma sferica.

Due sale molto diverse, per concezione e forma, che rispecchiano emblematicamente le due esigenze principali, del sentire e del vedere, che troveranno diverse risposte nei teatri che si svilupperanno nei secoli successivi, almeno fino alla fine dell’Ottocento e ai primi studi sull’acustica. Fino ad allora, infatti, le conoscenze scientifiche erano molto parziali e limitate, intuitive ed empiriche, e di conseguenza l’evoluzione delle sale teatrali risulta segnata dalla combinazione tra l’intuito dei progettisti e una sorta di selezione naturale, secondo la quale le sale di successo venivano imitate e quelle non riuscite demolite in breve tempo o destinate ad altri usi. Di conseguenza i teatri storici che ancora esistono sono sicuramente tra i migliori, almeno tra quelli realizzati e sopravvissuti agli incendi.

È alla metà del Quattrocento, con la riscoperta della drammaturgia antica, che nasce l’esigenza di definire una specifica architettura teatrale, con una dimensione spazio-temporale unitaria. Con tre sostanziali differenze rispetto al teatro della classicità: la dimensione, in quanto la rappresentazione umanistica è destinata a una ristretta élite di corte; la collocazione,

all'interno dei palazzi nobiliari o delle accademie; l'occasionalità e la provvisorietà, in quanto gli spettacoli sono strettamente connessi alle celebrazioni festive, in continuità con la tradizione medioevale.

Si dovrà attendere la metà del Cinquecento per vedere realizzati i primi teatri stabili. Tra i più noti il teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato nel 1585, opera di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, che rappresenta il tentativo di una sintesi tra la *scenae frons* classica e la principale innovazione rinascimentale, ovvero la visione prospettica. Resterà un unicum senza seguito, sancendo di fatto l'impraticabilità di una soluzione di compromesso tra diversi modi di rappresentazione e fruizione del teatro. L'altro teatro da ricordare è l'Olimpico di Sabbioneta, di pochi anni successivo, progettato dallo stesso Scamozzi sulla base del trattato di Sebastiano Serlio: un quadrato per la scena, uno per delimitare la cavea, tra questi il rettangolo della "piazza" per i nobili. Si tratta del primo teatro stabile con un carattere architettonico autonomo, connotato da ingressi differenziati e dalla presenza di ambienti accessori, funzionali alla rappresentazione e al pubblico.

In altri teatri dell'epoca viene nel frattempo introdotto l'*arcoscenico*, destinato a separare in tutte le sale lo spazio illusorio del palco dallo spazio reale del pubblico, migliorando al contempo l'acustica complessiva.

Nel Seicento compare il melodramma e i teatri vengono aperti al pubblico pagante, diventando oggetto di investimento da parte di imprenditori privati e modificando le loro caratteristiche: nella platea allungata si allineano in forte pendio le sedute riservate al pubblico, mentre lo spazio antistante il proscenio viene occupato dagli orchestrali; più ordini di palchi sovrapposti sostituiscono le gradinate laterali, dando alla sala un eccezionale sviluppo verticale e conferendogli quell'aspetto ad alveare che caratterizzerà per tre secoli il teatro all'italiana.

Si raggiunge così la massima capienza, mentre la suddivisione in palchetti garantisce la selezione sociale e la sua rappresentazione, quel rito del vedere e dell'essere visti che si sovrappone e a volte prevale sull'azione scenica. Scrive a tal proposito l'Algarotti: "gli spettatori debbono far parte anch'essi dello spettacolo, ed essere in vista come i libri negli scaffali di una biblioteca...".

Tra Sei e Settecento si alternano e si confrontano diverse soluzioni architettoniche, che mirano a garantire le migliori condizioni visive e acustiche agli spettatori, coinvolgendo tutti gli elementi della sala teatrale: le caratteristiche acustiche dei materiali, l'orientamento e l'articolazione interna dei palchetti, la curva del soffitto e il suo traforo, le dimensioni e la profondità dell'arcoscenico, l'illuminazione della sala e della scena. Sintesi emblematica di tale ricerca è costituita dalla definizione della pianta ottimale del teatro, che avrà un'unica costante comune: la profondità maggiore della larghezza. Si confrontano così la pianta a "U" del teatro Farnese di Parma con la pianta a campana dei tanti teatri progettati dai Bibiena; quella ellittica del Regio di Torino con la pianta a ferro di cavallo, che presto vedrà riconosciuta la sua superiorità funzionale tanto da caratterizzare i maggiori teatri lirici italiani: dalla Scala di Milano al San Carlo di Napoli, dal Massimo di Palermo al Carlo Felice di Genova. Le ricerche sulla pianta migliore procedono peraltro parallelamente alla definizione dell'edificio teatrale quale organismo complesso e autonomo, con una sua specificità architettonica riconoscibile e monumentale, espressione economica e culturale di un'intera città, della quale costituisce una nuova centralità.

Dal punto di vista dell'acustica, i teatri lirici italiani hanno in genere una notevole chiarezza, soprattutto quelli di piccole dimensioni, che richiamavano quelli di corte, dove risulta determinante anche l'effetto di assorbimento del suono che esercitano gli spettatori vestiti e affollati nella platea e nei palchi collocati lungo le

pareti, nonché i rivestimenti realizzati con sottili pannelli risuonatori di legno, in grado di assorbire le basse frequenze e riflettere le medie e le alte, così da assicurare la vivezza acustica, ovvero un suono pieno e avvolgente. In questa situazione nessun posto a sedere risulta collocato lontano da superfici che riflettono il suono, che proviene da diverse direzioni con tempi di ritardo molto brevi.

Per contro i palchi chiusi, tipici dei teatri all'italiana e pensati più per ragioni sociali, risentono dal punto di vista acustico della loro separazione dalla sala, con una notevole diminuzione della sonorità al loro interno. Ciò non avviene nei teatri storici degli altri paesi europei, dove al posto dei palchi si trovavano le gallerie, prive di separazioni.

Un'altra caratteristica ricorrente è la presenza del proscenio, dove gli attori possono occupare lo stesso spazio del pubblico, con un miglioramento sia della visibilità che dell'acustica, non più filtrate dall'arco del boccascena.

Quando poi, nell'Ottocento, i teatri divennero sempre più grandi, per accogliere un pubblico crescente di spettatori, la musica aumentò di forza e gli stessi strumenti vennero adattati per ottenere una maggiore intensità di suono. Per non sovrastare i cantanti sul palcoscenico le orchestre vennero allora collocate in uno spazio nascosto, la "fossa dell'orchestra" ("golfo mistico" secondo la definizione di Wagner). E nello stesso tempo, con l'introduzione dell'illuminazione a gas, la sala poteva essere avvolta dal buio e tutta l'attenzione focalizzata sul palcoscenico, anticipando la tipica condizione delle sale cinematografiche, dove il pubblico è solo spettatore passivo.

Ma è proprio questo il momento in cui il nostro paese, con il suo teatro all'italiana, perde quel primato culturale che aveva raggiunto e rafforzato per quasi quattro secoli in Europa. E il progressivo abbandono di molti teatri storici minori conferma la nostra scarsa memoria e l'incapacità di valorizzare il nostro inestimabile patrimonio, alla cui riscoperta Michele Spanghero dedica il suo ultimo lavoro.



**Monologue - Teatro all'Antica,**  
Sabbioneta, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80cm



**Monologue - Teatro Farnese,**  
Parma, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80cm



**Monologue - Teatro Scientifico Bibiena,**  
Mantova, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80 cm



**Monologue - Teatro Comunale,**  
Ferrara, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80 cm



**Monologue - Teatro Regio,**  
Parma, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80 cm

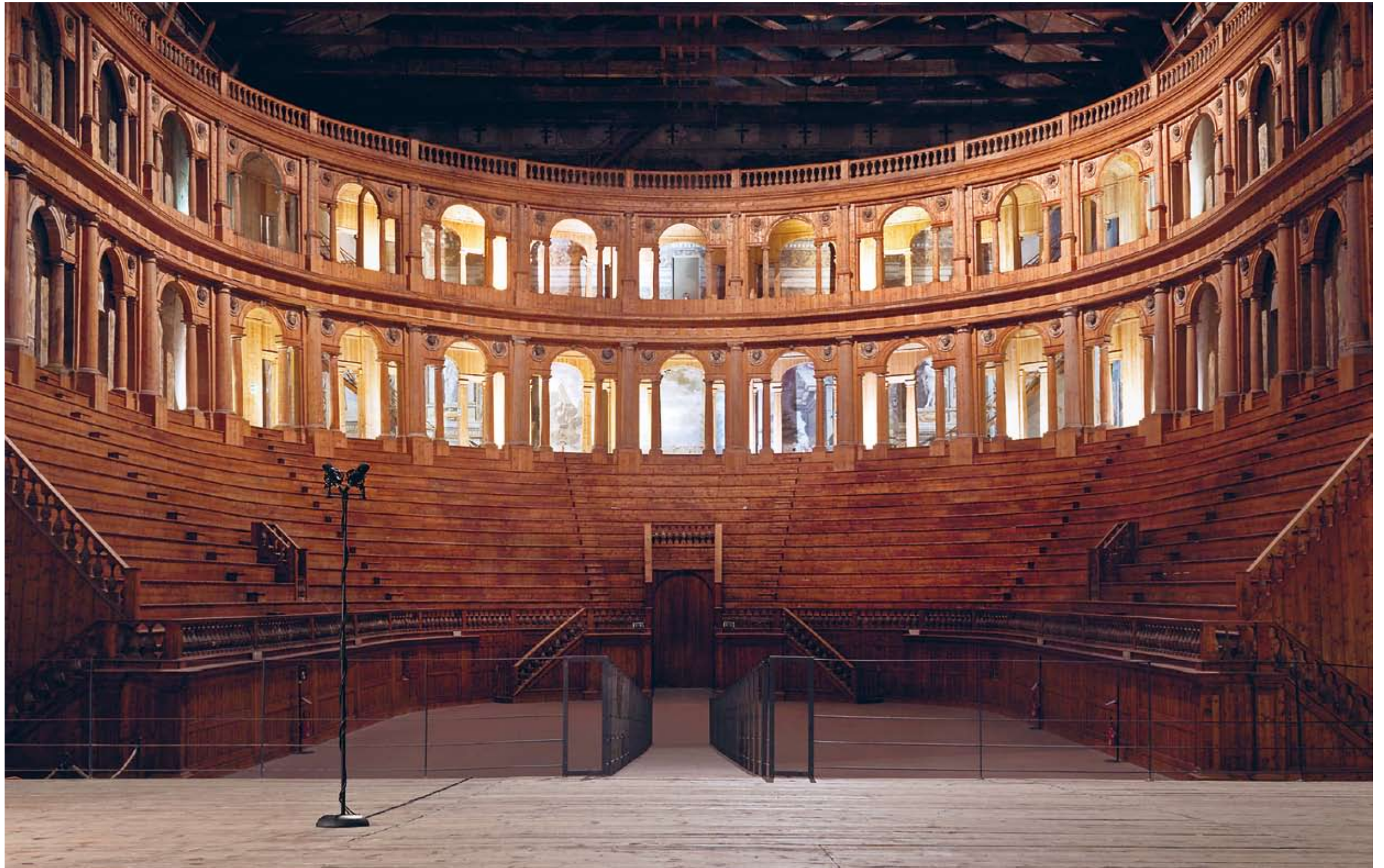


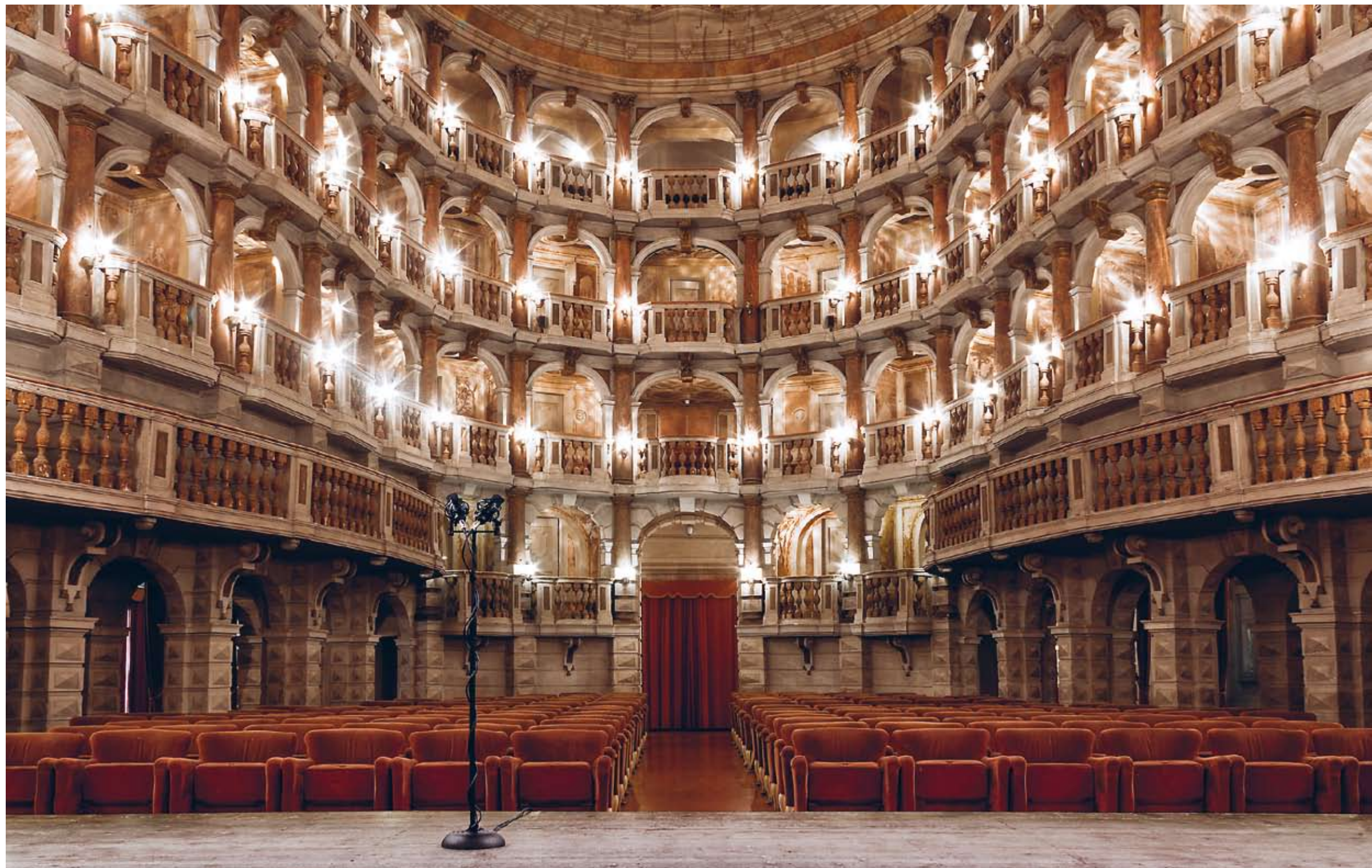
**Monologue - Teatro Comunale "Luciano Pavarotti",**  
Modena, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80 cm



**Monologue - Antico Teatro Sociale "Arrigoni",**  
San Vito al Tagliamento, 2014  
stampa inkjet su plexiglass  
120x80 cm

















# Polisemie da la percezion

interviste di **Silvia Conta**

**La tô poetiche e somee il risultât di un incuintri che al metabolize aspjets difarents dal reâl ch'a somein saponi une cierte familiaritât sei cun riferiments artistics specifics sei cu la lôr rielaborazion estetiche e concetuâl. Di dulà nassie la tô capacitât di jentrâ in sintonie cu lis sburtis ch'a ti vegnin di ambients e di situazions?**

Il gno incuintri cu l'art al è stât cetant influenzât dal teatri. E je stade, difats, la frecuentazion continue fintremani da l'infanzia che mi à permetût di tacâ a scuvierzi la musiche e l'art visive *tout court*. O crôt che, come un flum carsic, il gno immaginari si sedi nudrît di chês esperience che cumò e ven fûr.

**Vie pai agns tu sês lât insot in chest interes dedicant i tiei studis unversitaris a la storie dal teatri. Cemût isal rivât il passaç di spetadôr e studiôs a artist?**

L'incuintri cu l'art contemporanie al è rivât par grâts, in etât plui mature, ma propit par chest al è stât un incuintri cussient, detât di une necessitât espressive sintude, cuntune vision clare di "poetiche", di une voe di metimi in vore e "fâ" (*poiein* par grêc al ûl dî propit "fâ"). O ai tacât cu la musiche, ma o ai subit daûr tacât lis mês esperiencis espositivis cun voris fotografichis. O savevi, dutcâs, che il me lavôr in ambit visîf, al varés vût di cjapâ dentri ancje l'aspjet dal sun, ma dome plui tart o soi rivât a cjatâ une sintesi tra forme e sun ch'e spielâs cun coerence la mê metologjie.

**Fevelant da lis tôs oparis, tu sês simpri cetant atent a marcâ la difarence ch'e je jenfri i concets si "sunorôs" e "musicâl" e il lôr rapuart cu la tô sperimentazion ta lis arts visivis. Cemût si isal svilupât tal timp chest dualsim?**

O cîr di tignî separadis lis sperimentazions tai difarents gjenars parcè che no ûl che un aspjet al ledi parsore chel altri. In particolâr par me al è essenziâl che il sunorôs nol sedi limitât a une funzion diegjetiche (narative) o didascaliche (tautologjiche). Il fat ch'ò sedi musicist nol à di vignî fûr par fuarce dai miei lavôrs. Come intun zûc di vâs comunicants, o cîr une sintesi tra lis formis espressivis. O cjati la fonde suntun principi di necessitât tal svilup dai progjets, tal meti adun i elements di un'opare, cussì che no moli mai di domandâmi 'parcé': o pensi ch'al sedi fundamentâl cirî une ipotesis di sens in ce che si fâs. *Listening is making sense* al è il titul di une schirie dai miei lavôrs, ma al è ancje une afermazion programatiche parcè ch'ò cîr di doprâ l'aspjet acustic dome cuant ch'al covente par completâ il sens e la funzion percetive e concetuâl da l'opare mediant da la component sunorose. A son pôcs i lavôrs dulà ch'ò soi stât plui musicâl e cumò o dopri la *performance* par meti dongje i aspjets difarents da la mê ricercje. In chescj câs dongje dal aspjet da la mostre (sunorose) o met ancje l'espresssion performative (musicâl) cun chês di slargjâ i significâts dal progjet, come par esempi al è stât cul concerti al Mart – Museo di Art Moderne e Contemporanie di Trent e Roverêt, dulà ch'ò ai doprât il materiâl sunorôs da l'instalazion *Audible Forms* in interazion cu la vôs di une cantant rielaborade in timp reâl.

**Ta la creazion di un'opare cun elements sei visifs che sunorôs esistie une prioritât di gjenesi tra i doi elements?**

Dispès i miei lavôrs a nassin di une idee sunorose, la forme da l'opare e devente une consequence concetuâl. Mi à simpri interessât l'element timbric dal sun e in particolâr il valôr dal silenzi e dal so contrari, il sunsûr. O ai capît che il pont di contat tra musiche e art visive al ven, tal me câs, di un incuintri vualîf viers il limit espressîf dal *medium*. Un esempi di cheste fate e je la performance musicâl *Desmodrome*, dulà che o torni a fâ sunâ il liron intun *feedback* controlât: cun altris peraulis o cîr di sunâ un strument cence mai tocjâlu. Di chest progjet o ai svilupât gran part dal gno ategjament ancje a l'art visive e mi soi concentrât sul revoc ancje concetuâl tra spazi vuet e silenzi.

**Spes tu fasis vignî fûr il sunsûr dal silenzi di spazis vueits, cuale ise la cause di cheste ricercje?**

Il silenzi al è alc, cussì come il vuet nol è nuie. Mi à simpri interessât di plui gjavâ plui che zontâ, e cussì par me a àn atrat i lavôrs che a fevelin mediant da l'assence pluitost che afermâ la propie presince.

**Cuant che tu fevelis da la tô ricercje tu mostris spes silenzi e vuet come cancars. In gjenar chescj doi aspjets a vegin metûts dongje, in tiermins scuasit lirics, a l'assence, ma tal to lavôr nol è cussì: a son doi tiermins 'tecnicos' e cuntune valence concetuâl fuarte.**

Al è vêt, a son elements centrâi tal me lavôr. Dispès lis mê sculturis a son contegnidôrs çondars ch'o cîr di jemplâ cun significâts e suns: chel che mi interesse al è cemût che la materie sparniçade che tal spazi e figure une forme esterne e tal timp istès un spazi concetuâl interni dulà ch'al funzione il sun. In chest sens la superficie e devente une membrane sagomade dal vuet che je e cerle e partant definide dal so volum interni (spaziâl e acustic) e dal sun ch'al à dentri. Al à cetant atrat par me pensâ di jemplâ un ogjet vuet cuntun cidinôr di un puest ancjetant vuet.

**A proposit di relazion tra sun e forme: la fisicitât di tantis tôs sculturis e je dade dai elements industriâi che tu trasformis mediant di un codiç estetic minimalist: di ce dipendial chest mût di procedi?**

No mi interesse di creâ, o ai miôr modificâ, reinterpretâ. Spes alore o dopri elements industriâi, preesistents, che podopo o modifichi e ju straniei da la lôr funzion. Cheste sielte no à chê di semplificâ la lavorazion, e compuarte anzit fasis lungjis di elaborazion: o cjapi ogjets funzionâi e no estetics e o provi a fâju iperestetizâts e no funzionâi. O cîr di dâ forme gnove a ce ch'al esist za, parcé che o pensi che il mont al sedi za fintremai masse plen di ogjets.

**Exhibition Rooms e Studies on the Density of White a son lis tôs seriis fotografichis plui gruassis e a van indevant di tancj agns come rigorôs scandai conossitîf intune clâf cetant estetiche (ma no estetizant) ch'e mene la fotografie al so limit sei tecnic che di contignût. Chestis seriis a puedin sei**

**calcoladis corispêtifs visîfs, ancje se ur mancje un leam esplicit, da lis tôs ricercjis su timp, vuet e cidinôr?**

La mê atenzion e ven cjapade in maniere naturâl di aspjets margjinâi, di piçui gambiaments. In chest sens la fotografie e devente un vêt e propi corelatîf da la mê pratiche musicâl e da la ricercje ta la *sound art*. Mi interesse voltâ l'obietîf su aspjets periferics, metûts a l'estremîtât da la viste cussì di puartâ ancje il medium bande i limits da la sô espression. Ta la serie *Exhibition Rooms*, par esempi, o fotografi i spazis ch'a àn dentri l'art contemporanie, i *white cube*, dal pont di viste da la zonte tra parêt e pavimento, scuasit cirint di lâ a la lidrie dal concet di opare d'art. Ta la serie *Studies on the Density of White*, o voi indevant a lavorâ sul blanc, ma intune maniere plui libare, doprant la lûs e lis ombris da lis architeturis par creâ da lis campiduris scuasit pitoreschis scjavaçadis di gjeometriis ch'a deventin segns grafics gjavâts da la realtât.

**In Monologues al è un grât alt di fusion tra fotografie, sculture, sun e video, il progjet al devente cussì scuasit une sume da lis pussibilitâts espressivis che tu âs dopradis vie pai agns. Intant da la realizazion da l'opare tu âs resonât tant sul rodul ch'al varès vût di vê la fotografie in chest progjet, parcè che tu calcolavis al fos fuart il pericol di un so ûs documentaristic pluitost che une sperimentazion artistiche efetive. Ce soluzion âstu elaborât?**

Fintremai dal imprim al è stât evident cemût che in chest progjet l'aspjet fotografic al fos stât necessari: gjavâlu al varès puartât a une fuarte incompletece. Lis fotografiis a àn achì, par lôr nature, ancje un rodul di documentazion, ma si trate di lavôrs dal dut a se stants ch'a evochin sei la presince tai teatris sei l'intervent sunorôs mediant di microfons, che in chestis imagjinis a deventin metaforicamentri il mio alter ego, e a mandin a un altri reclam tra i elements in zûc.

# Polysemy of perception

Interview by Silvia Conta

**Your poetics seem to stem from dealing with aspects of reality that underlie a certain familiarity with both specific artistic references, as well as with their aesthetic and conceptual rewriting. Where does your ability to tune in to the stimuli in environments or situations come from?**

My approach to art was strongly influenced by theatre. I have regularly gone to the theatre since I was a child, and this allowed me to start discovering music and the visual arts in all their forms. I believe my imagery to be like river running underground and feeding from those deep waters that are now resurfacing.

**You have followed up on this early interest by graduating in the history of theatre. How did the shift from viewer or spectator to scholar and artist come about?**

The encounter with contemporary art happened gradually and came later, and as such it was a considered approach, determined by a powerful expressive need. I had a clear vision of my “poetics” and wanted to be active and “make” (indeed *poiein* in Greek means making). I started with music, but I soon started exhibiting my photographic works. I knew that my visual work had to involve the acoustic aspect, but it was only later that I was able to find a synthesis between form and sound that would reflect my method in a consistent way.

**When you talk about your work you are always very careful to point out the difference between the concepts of “acoustic” and “musical”, and their relationship with your research in visual arts. How did this kind of dualism come about?**

I am trying to keep the research into the various areas separate, because I do not want one aspect to prevail over the other. In particular I think it is essential that the acoustic is not limited to a diegetic, narrative function or a tautological, didactic one. The fact that I am a musician should not necessarily emerge from my works. I am looking for a synthesis between the expressions means, as if it was a game of communicating vessels. I believe in the principle that projects have a need to be developed, and the elements of an artwork to be composed, so I never stop asking “why”. I believe it is important to seek a possible meaning in that which one does. *Listening Is Making Sense* is the title of a series of works of mine, but this is also a statement of intent as I am trying to use the acoustic element only when it is needed to complete the meaning, as well as the perceptive and conceptual function of the artwork through the acoustic element.

In very few instances do I work mainly with music, and more recently I have started to use performance to unite the various aspects of my research. In these cases the performance (the musical element) is added to the installation (acoustic) aspect, with the intent of expanding the meaning of the project. This was the case with the concert held at Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, where I used the sound material of the *Audible Forms* installation in interaction with the voice of a singer, which was re-elaborated in real time.

**When you create artworks with both visual and acoustic elements, is there a priority in the genesis of these two elements?**

My works are often born from an acoustic idea, the form of the work is the conceptual consequence of that idea. I have always been very interested in the timbre of sound and in particular the value of silence and of its opposite, noise. I have realized that the point of contact between music and visual arts is determined, in my case, by a uniform approach to the expressive boundaries of a medium. An example of this is the *Desmodrone* musical performance, where I make the double bass resonate in controlled feedback, in other words I attempt to play an

instrument without ever touching it. A great part of my approach to visual art has been shaped by this project, concentrating on the resonance -also a conceptual one- between empty space and silence.

**You often make noise emerge from the silence of empty spaces, what drives you to this kind of research?**

Silence is something, just as the void is not nothing. I was always more interested in taking away than adding, and in the same way I am fascinated by works that talk through absence rather than stating their presence.

**When you speak about your research you often point to silence and the void as central points. In general these two aspects are associated, in almost lyrical terms, with absence. However this is not the case in your work: here these are two “technical” terms with a strong conceptual value.**

It is true, these are central issues in my work. Often my sculptures are empty vessels that I try to fill with meaning and sound. I am interested in the way that when matter is extended in space it assumes both an outer form, and at the same time it creates a conceptual inner space, in which sound acts. As such a surface becomes a membrane shaped by the void it encloses, and is thus defined by its inner volume (spatial and acoustic) and the sound it contains. I am fascinated by the idea of filling an empty object with the silence of a similarly empty space.

**Regarding the relationship between form and sound: the physical element of many of your sculptures is made from industrial elements transformed with a minimalist aesthetic code. Where does this way of working come from?**

I am not interested in creating, I prefer modifying, reinterpreting. Therefore I often use pre-existing industrial elements that I then modify by changing their function. This is not to make the work easier: it entails a long process of elaboration. I take functional, non-aesthetic objects and I try to make them extremely aesthetic and non-functional. I try to give new form to that which exists already, because I believe that the world is already too full of objects.

***Exhibition Rooms and Studies on the Density of White* are the most extensive photographic series you have made. You have been making them for a number of years as an intensely aesthetic- though not aestheticizing-, and thorough investigation. This is a pursuit of knowledge: an investigation that pushes photography to its boundaries, both from a technical and content point of view. Can these series be considered the visual counterparts- though there is no explicit link- of your research into time, void and silence?**

My attention is naturally drawn by marginal aspects, small variations. As such photography is truly an extra tool, correlated to my musical practice and my research into sound art. I am interested in turning the camera onto peripheral aspects, placed at the limit of vision so they can also bring the medium to its limits of expression. In the series *Exhibition Rooms* for example, I photograph the spaces that contain contemporary art, the “white cubes”, considering the relationship between wall and floor, almost trying to get to the bottom of the concept of artwork. In the series *Studies on the Density of White*, I still work on white, but more freely, using the light and shadow of architectural structures to create almost painterly colour fields, traces with geometries that become graphic marks taken from reality.

**In *Monologues* there is a high level of fusion between photography, sculpture, sound and video, so the project becomes almost the sum of the expressive possibilities that you have used over the years. In making the work, you have given a great degree of consideration to the role photography should play in this project, as you believed it was at risk of being trapped into a documentary use, rather than being genuine artistic experimentation. What solution did you come to?**

From the start it was clear that the photographic aspect was necessary in this project. Eliminating it altogether would have left a glaring absence. Here, the photographs are by their very nature also a form of documentation, but they are complete works in their own right, which evoke both my presence in the theatres and the acoustic intervention with the microphones. In these images, the microphones become my metaphorical alter egos, raising a further reference to the elements in play.

# Polisemia della percezione

## Intervista di Silvia Conta

**La tua poetica appare come il risultato di un approccio che metabolizza diversi aspetti del reale che sembrano presupporre una certa familiarità sia con rimandi artistici specifici sia con la loro rielaborazione estetica e concettuale. Da dove nasce la tua capacità di entrare in sintonia con gli stimoli che ti vengono da ambienti o situazioni?**

Il mio approccio all'arte è stato fortemente influenzato dal teatro. È stata, infatti, l'assidua frequentazione di teatri fin dall'infanzia che mi ha permesso di iniziare a scoprire la musica e l'arte visiva *tout court*. Credo che, come un fiume carsico, il mio immaginario si sia nutrito di quell'esperienza che ora affiora.

**Nel corso degli anni hai approfondito questo interesse dedicando i tuoi studi universitari alla storia del teatro. Come è avvenuto il passaggio da spettatore e studioso ad artista?**

L'incontro con l'arte contemporanea è giunto per gradi, in età più matura, ma proprio per questo è stato un approccio consapevole, dettato da una sentita necessità espressiva, con una chiara visione di "poetica", dalla voglia di pormi attivamente e "fare" (*poiein* in greco significa proprio "fare"). Ho cominciato con la musica, ma ben presto ho iniziato le prime esperienze espositive incentrate su lavori fotografici. Sapevo, tuttavia, che il mio lavoro in ambito visivo avrebbe dovuto coinvolgere anche l'aspetto sonoro, ma solo in un secondo momento sono riuscito a trovare una sintesi tra forma e suono che riflettesse coerentemente la mia metodologia.

**Parlando delle tue opere sei sempre molto attento a rimarcare la differenza che intercorre tra i concetti di "sonoro" e "musicale" e il loro rapporto con la tua sperimentazione nelle arti visive. Come si è evoluto nel tempo questo dualismo?**

Cerco di tenere separate le sperimentazioni nei vari generi perché non voglio che un aspetto prevalga sull'altro. In particolare per me è essenziale che il sonoro non sia limitato ad una funzione diegetica (narrativa) o didascalica (tautologica). Il fatto di essere musicista non deve inevitabilmente emergere dai miei lavori. Come in un gioco di vasi comunicanti cerco una sintesi tra le forme espressive. Mi baso sempre su un principio di necessità nello sviluppo dei progetti, nel comporre gli elementi di un'opera, così non smetto mai di chiedermi "perché": ritengo sia fondamentale cercare un'ipotesi di senso in ciò che si fa. *Listening Is Making Sense* è il titolo di una serie di miei lavori, ma è anche un'affermazione programmatica perché cerco di usare l'aspetto acustico solo quando risulti necessario per completare il senso e la funzione percettiva e concettuale dell'opera attraverso la componente sonora. Sono pochi i lavori in cui mi sono orientato in modo prettamente musicale e ultimamente utilizzo la performance per fondere i vari aspetti della mia ricerca. In questi casi all'aspetto installativo (sonoro) si aggiunge anche l'espressione performativa (musicale) volta ad espandere i significati del progetto, come ad esempio è stato per il concerto al Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto in cui ho utilizzato il materiale sonoro dell'installazione *Audible Forms* in interazione con la voce di una cantante rielaborata in tempo reale.

**Nella creazione di opere con elementi sia visivi che sonori esiste una priorità di genesi tra i due elementi?**

Spesso i miei lavori nascono da un'idea sonora, la forma dell'opera ne è una conseguenza concettuale. Mi ha sempre interessato l'elemento timbrico del suono e in particolare il valore del silenzio e del suo opposto, il rumore. Ho capito che il punto di contatto tra musica e arte visiva è dato, nel mio caso, da un uniforme approccio verso il limite espressivo del medium. Un esempio in tal senso è la performance musicale *Desmodrone*, in cui faccio risuonare il contrabbasso in un feedback controllato: in altre parole cerco di suonare uno strumento senza mai toccarlo. Da questo progetto ho sviluppato gran parte del mio atteggiamento anche all'arte visiva concentrandomi sulla risonanza anche concettuale tra spazio vuoto e silenzio.

**Spesso fai emergere il rumore dal silenzio di spazi vuoti, qual è il movente di questa ricerca?**

Il silenzio è qualcosa, così come il vuoto non è nulla. Mi ha sempre interessato di più il togliere che l'aggiungere, così mi affascinano i lavori che parlano attraverso l'assenza piuttosto che affermare la propria presenza.

**Quando parli della tua ricerca indichi spesso silenzio e vuoto come cardini. In genere questi due aspetti vengono associati, in termini quasi lirici, all'assenza, ma nel tuo lavoro non è così: sono due termini "tecnici" e dalla forte valenza concettuale.**

È vero, sono elementi centrali del mio lavoro. Spesso le mie sculture sono contenitori cavi che cerco di riempire di significati e suoni: ciò che mi interessa è come la materia estesa nello spazio configuri una forma esterna e al contempo uno spazio concettuale interno in cui agisce il suono. In tal senso la superficie diviene una membrana sagomata dal vuoto che essa delimita, è pertanto definita dal suo volume interno (spaziale e acustico) e dal suono che contiene. Mi affascina pensare di riempire un oggetto vuoto con il silenzio di un luogo altrettanto vuoto.

**A proposito di relazione tra suono e forma: la fisicità di molte delle tue sculture è costituita da elementi industriali che trasformi attraverso un codice estetico minimalista. Da cosa nasce questo modo di procedere?**

Non mi interessa creare, preferisco modificare, reinterpretare. Spesso perciò utilizzo elementi industriali, preesistenti, che poi modifico straniandoli dalla loro funzione. Questa scelta non ha lo scopo di semplificare la lavorazione, comporta anzi lunghe fasi di elaborazione: prendo degli oggetti funzionali e non estetici e provo a renderli iperestetizzati e non funzionali. Cerco di dare nuova forma a ciò che già esiste, perché penso che il mondo sia già fin troppo pieno di oggetti.

**Exhibition Rooms e Studies on the Density of White sono le tue serie fotografiche più estese e proseguono ormai da diversi anni come rigorosa indagine conoscitiva in una chiave fortemente estetica (ma non estetizzante) che porta la fotografia al proprio limite sia tecnico che contenutistico. Queste serie possono essere ritenute dei corrispettivi visivi, anche se privi di un legame esplicito, delle tue ricerche su tempo, vuoto e silenzio?**

La mia attenzione viene naturalmente attratta da aspetti marginali, da piccole variazioni. In tal senso la fotografia si rivela essere un vero e proprio correlativo della mia pratica musicale e della ricerca nella sound art. Mi interessa volgere l'obiettivo su aspetti periferici, posti all'estremità della vista così da portare anche il medium verso i limiti della sua espressione. Nella serie *Exhibition Rooms* ad esempio fotografo gli spazi che contengono l'arte contemporanea, i "white cube", dal punto di vista del congiungimento tra parete e pavimento, quasi tentando di andare alla radice del concetto di opera d'arte. Nella serie *Studies on the Density of White*, continuo a lavorare sul bianco ma in maniera più libera, utilizzando la luce e le ombre delle architetture per creare delle campiture quasi pittoriche solcate da geometrie che diventano segni grafici estratti dalla realtà.

**In Monologues c'è un alto grado di fusione tra fotografia, scultura, suono e video, il progetto diventa così quasi una summa delle possibilità espressive che hai utilizzato nel corso degli anni. Durante la realizzazione dell'opera hai ragionato molto sul ruolo che avrebbe dovuto avere la fotografia in questo progetto, perché ritenevi fosse in agguato il pericolo di un suo uso documentaristico anziché di effettiva sperimentazione artistica. Che soluzione hai elaborato?**

Fin da subito è stato evidente come in questo progetto l'aspetto fotografico fosse necessario: la sua abolizione avrebbe portato ad un'incompiutezza stridente. Le fotografie qui rivestono, per loro natura, anche un ruolo di documentazione, ma si tratta di lavori compiutamente a sé stanti che evocano sia la mia presenza nei teatri sia l'intervento sonoro attraverso i microfoni, che in queste immagini divengono metaforicamente il mio alter ego, ponendo un ulteriore rimando tra gli elementi in gioco.





**Michele Spanghero** Al è nassût a Gurize tal 1979, al vîf a Monfalcon. La sô ativitât artistiche e va dal cjamp da la musiche e da la sound art a chel da la ricercje fotografiche. [www.michelespanghero.it](http://www.michelespanghero.it)

### mostris personâls

**2014**

*Monologues*, test di G. M. Miniussi, Galerie Mazzoli, Berlin, Gjermanie

*Ouverture*, con M. Tajariol, par cure di di D. Capra, Svernissage, Asolo (TV)

**2013**

*Spaziale*, cun M. Attruia, par cure di A. Romanzin, salettaBI, Porcie (PN)

**2012**

*Empty Matters*, test di M. Wischnewski, Galerie Mario Mazzoli, Berlin, Gjermanie

*Replay*, par cure di A. Abrahamsberg, Galerija Dimenzija Napredka, Nova Gorica, Slovenie

**2011**

*Desmodrone*, performance, dolomitis contemporanee, paveon Schiara, Sospirolo (BL)

*Topophonie*, par cure di D. Capra, festival Comodamente, Vittorio Veneto (TV)

**2010**

*Exhibition Rooms*, par cure di D. Capra, galerie Artericambi, Verone

*Casabianca*, con M. Rambaldi e L. Scarabelli, par cure di A. Radovan, Casabianca, Bologne

**2009**

*Translucide*, par cure di D. Capra, Factory Art contemporanea, Triest

Cinetiche: Promenade, par cure di L. Michelli e S. Bellinato, Stazion Rogers, Triest

**2007**

*Ergo*, par cure di M. Pasian, WAT art gallery, Puart (VE)

*Difference and Repetition*, par cure di L. Commisso, Spazi Edera, Codroip (UD)

### mostris coletivis selezion

**2014**

*Artsiders*, par cure di F. De Chirico e M. Mattioli, Galerie Nazionâl da l'Umbrie, Perugia

*Un Rumore Bianco*. Frequenze e Visioni dalla Penisola, par cure di A. Bruciati, AssabOne, Milan

*Transiente*, Galerie Civiche di Modene, Modene

*Liam Gillick "De 199C a 199D"*, progjet site specific par la mostre par cure da la session

23 de l'Ecole du Magasin, MAGASIN Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France

*Il collasso dell'entropia*, par cure di A. Zanchetta, MAC Museo d'Art Contemporanee, Lisson (MB)

**2013**

*La Magnifica Ossessione. Nuovi Artisti*, cun E. Becheri, A. Caccavale e A. Mastrovito, MaRT Museo d'Art Trent e Roverèt, Roverèt (TN)

*Essere o non essere. Premi Terna 05*, par cure di C. Collu e G. Marziani, Templi di Adrian, Rome

*Audition: Sound in Motion*, par cure di K. Oberrauch, festival Transart, Cjistiel Ganda, Apian (BZ)

*Blumm Prize*, par cure di M. Cavallarin, Ambassade d'Italie, Brussels, Belgjo

*97ma Collettiva Giovani Artisti*, par cure di S. Coletto, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galerie di Place S. Marc, Vignesie

Siate candidi come colombe, par cure di M. Minuz., Galerie Civiche, Çopule (PN) e TRA – Trevis Ricercje Art, Ca' dei Ricchi, Trevis

**2012**

*Pixelpoint 13*, par cure di A. Abrahamsberg e M. Peljhan, Mestna Galerija, Nova Gorica, Slovenie

*Premi Francesco Fabbri*, par cure di C. Sala, Fondazione Fabbri, Vile Brandolini, Plêf di Soligo (TV)

Scatole Sonore – Painsesti 2012, par cure di D. Viva e G. Rubino, Palaç Altan, San Vît dal Tiliment (PN)

**2011**

*95ma Collettiva Giovani Artisti*, par cure di A. Vettese, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galerie di Place S. Marc, Vignesie

*Eavesdropping*, par cure di M. Marangoni, Villakabila Stichtingcentrum, L'Aje, Olande

*Corrispondenze d'arte*, par cure di M. Masau Dan e L. Michelli, Museo Revoltella Galerie d'Art Moderne, Triest

*Interlocutori dell'imperfetto*, par cure di P. Toffolutti, SPAC, Vile di Top Florio, Buri (UD)

*60x60 Images*, par cure di F. Agostinelli, Academy of Fine Arts, Cincinnati (OH), Stâts Unîts d'Americhe.

**2010**

*Condotti cronoarmonici*, Galerie Mario Mazzoli, Berlin, Gjermanie

*Spectator Is a Worker*, par cure di D. Capra, Tina-B Contemporary Art Festival, Praghe, Republiche Ceche

*Figure Ipotetiche*, par cure di F. Mazzonelli, Upload Art Project, Trent

*Il segreto dello sguardo - Premi Arts Visivis San Fedele*, par cure di A. Dall'Asta, Galerie San Fedele, Milan

**2009**

*La Meglio Gioventù*, par cure di A. Bruciati e E. Comuzzi, Galerie Comunâl d'Art Contemporanee, Monfalcon (GO)

*Festival della Scienza*, par cure di AMACI, Telecom Italia Future Center, Gjenue

*Licôf - Palinsesti*, par cure di E. Pezzetta, Cjistiel, San Vît dal Tiliment (PN)

**2008**

*Fruz 03*, par cure di A. Bruciati, Galerie Comunâl d'Art Contemporanee, Monfalcon (GO)

*HAIP Digital Art Festival*, par cure di D. Lakner, Galerija Vzgalica, Ljubljana, Slovenie

*404 International Festival of Electronic Art*, par cure di G. Valenti, M. Guzman e M. Campitelli, Molo IV, Triest, Italie

*Bienâl des Arts Numériques*, par cure di M. Barbe, Biblioteque, Val d'Argent, France

**2007**

*Signal-segnali video*, par cure di E. Marras, La Vetreteria, Cagliari

*Electronic Music Festival*, par cure di R. Di Pietro, Columbus (OH), Stât Unîts d'Americhe

### premis

**2013**

*Blumm Prize*, Bruxelles – vincidôr premi on line

*Level 0*, ArtVerona – vincidôr

*Premio Terna 05*, Rome – finalist

**2012**

*Premio Icona*, ArtVerona – vincidôr

*Premio Fondazione Ettore Fico*, Roma Contemporary – acuisizion

**Michele Spanghero** was born in Gorizia in 1979 and lives in Monfalcone. His artistic activity ranges from the field of music and sound art to photographic research. [www.michelespanghero.it](http://www.michelespanghero.it)

## solo shows

**2014**  
*Monologues*, text by G. M. Miniussi, Galerie Mazzoli, Berlin (D)

*Ouverture*, with M. Tajariol, curated by D. Capra, Svernissage, Asolo (I)

**2013**  
*Spaziale*, with M. Attruia, curated by A. Romanzin, salettaBI, Porcia (I)

**2012**  
*Empty Matters*, text by M. Wischnowski, Galerie Mario Mazzoli, Berlin (D)

*Replay*, curated by A. Abrahamsberg, Galerija Dimenzija Napredka, Nova Gorica (SLO)

**2011**  
*Desmodrone*, performance, dolomiti contemporanee, padiglione Schiara, Sospirolo (I)

*Topophonie*, curated by D. Capra, festival Comodamente, Vittorio Veneto (I)

**2010**  
*Exhibition Rooms*, curated by D. Capra, Artericambi, Verona (I)

*Casabianca*, with M. Rambaldi e L. Scarabelli, curated by A. Radovan, Casabianca, Bologna (I)

**2009**  
*Translucide*, curated by D. Capra, Factory Art, Trieste (I)

*Cinetica*: Promenade, curated by L. Michelli and S. Bellinato, Stazione Rogers, Trieste (I)

**2007**  
*Ergo*, curated by M. Pasian, WAT art gallery, Portogruaro (I)

*Difference and Repetition*, curated by L. Commisso, Spazio Edera, Codroipo (I)

## selected group exhibitions

**2014**  
*Artsiders*, curated by F. De Chirico and M. Mattioli, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia (I)

*Un Rumore Bianco*. Frequenze e Visioni dalla Penisola, curated by A. Bruciati, AssabOne, Milan (I)

*Transiente*, Galleria Civica di Modena, Modena (I)

*Liam Gillick "De 199C a 199D"*, site specific project for the exhibition curated by session 23 de l'Ecole du Magasin, MAGASIN Centre National d'Art Contemporain, Grenoble (F)

*Il collasso dell'entropia*, curated by A. Zanchetta, MAC Museo d'Arte Contemporanea, Lissone (I)

**2013**  
*La Magnifica Ossessione. Nuovi Artisti*, with E. Becheri, A. Caccavale e A. Mastrovito, MaRT Museo d'Arte Trento e Rovereto, Rovereto (I)

*Essere o non essere*. Premio Terna 05, curated by C. Collu and G. Marziani, Tempio di Adriano, Rome (I)

*Audition: Sound in Motion*, curated by K. Oberrauch, festival Transart, Gandeg Castle, Appiano (I)

*Blumm Prize*, curated by M. Cavallarin, Italian Embassy, Bruxelles (B)

*97ma Collettiva Giovani Artisti*, curated by S. Coletto, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza S. Marco, Venice (I)

*Siate candidi come colombe*, curated by M. Minuz., Galleria Civica, Zoppola and TRA – Treviso Ricerca Arte, Ca' dei Ricchi, Treviso (I)

**2012**  
*Pixelpoint 13*, curated by A. Abrahamsberg and M. Peljhan, Mestna Galerija, Nova Gorica (SLO)

*Premio Francesco Fabbri*, curated by C. Sala, Fondazione Fabbri, Villa Brandolini, Pieve di Soligo (I)

*Scatole Sonore – Painsesti 2012*, curated by D. Viva and G. Rubino, Palazzo Altan, San Vito al Tagliamento (I)

*Ondertussen: Eavesdropping*, curated by M. Marangoni, Stroom Foundation, The Hague (NL)

**2011**  
*95ma Collettiva Giovani Artisti*, curated by A. Vettese, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza S. Marco, Venice (I)

*Eavesdropping*, curated by M. Marangoni, Villakabila Stichtingcentrum, The Hague (NL)

*Corrispondenze d'arte*, curated by M. Masau Dan and L. Michelli, Museo Revoltella Galleria d'Arte Moderna, Trieste (I)

*Interlocutori dell'imperfetto*, curated by P. Toffolutti, SPAC, Villa di Toppo Florio, Buttrio (I)

*60x60 Images*, curated by F. Agostinelli, Academy of Fine Arts, Cincinnati (USA)

**2010**  
*Condotti cronoarmonici*, Galerie Mario Mazzoli, Berlin (D)

*Spectator Is a Worker*, curated by D. Capra, Tina-B Contemporary Art Festival, Prague (CZ)

*Il segreto dello sguardo - Premio Arti Visive San Fedele*, curated by A. Dall'Asta, Galleria San Fedele, Milan (I)

*Figure Ipotetiche*, curated by F. Mazzonelli, Upload Art Project, Trento (I)

**2009**  
*La Meglio Gioventù*, curated by A. Bruciati and E. Comuzzi, GC.AC Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (I)

*Festival della Scienza*, curated by AMACI, Telecom Italia Future Center, Genova (I)

*Licof – Palinsesti*, curated by E. Pezzetta, Castle, San Vito al Tagliamento (I)

**2008**  
*Fruz 03*, curated by A. Bruciati, GC.AC Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (I)

*Avamaa Art Symposium*, curated by J. Grzinich and E. Muursepp, MoKS, Mooste, (EST)

*HAIP Digital Art Festival*, curated by D. Lakner, Galerija Vzgalica, Ljubljana (SLO)

*404 International Festival of Electronic Art*, curated by G. Valenti, M. Guzman and M. Campitelli, Molo IV, Trieste (I)

*Biennale des Arts Numériques*, curated by M. Barbe, Bibliothèque, Val d'Argent (F)

**2007**  
*Signal–segnali video*, curated by E. Marras, La Vetreria, Cagliari (I)

*Electronic Music Festival*, curated by R. Di Pietro, Columbus Ohio (USA)

## prizes

**2013**  
*Blumm Prize*, Bruxelles – online prize winner

*Level 0 Prize*, ArtVerona fair – winner

*Premio Terna 05*, Rome – finalist

**2012**  
*Premio Icona*, ArtVerona fair – winner  
*Foundation Ettore Fico Prize*, Roma Contemporary art fair – acquisition

**Michele Spanghero** è nato a Gorizia nel 1979, vive a Monfalcone. La sua attività artistica spazia dal campo della musica e della sound art alla ricerca fotografica. [www.michelespanghero.it](http://www.michelespanghero.it)

## mostre personali

**2014**  
*Monologues*, testo di G. M. Miniussi, Galerie Mazzoli, Berlino, Germania

*Ouverture*, con M. Tajariol, a cura di D. Capra, Svernissage, Asolo (TV)

**2013**  
*Spaziale*, con M. Attruia, a cura di A. Romanzin, salettaBI, Porcia (PN)

**2012**  
*Empty Matters*, testo di M. Wischnowski, Galerie Mario Mazzoli, Berlino, Germania

*Replay*, a cura di A. Abrahamsberg, Galerija Dimenzija Napredka, Nova Gorica, Slovenia

**2011**  
*Desmodrone*, performance, dolomiti contemporanee, padiglione Schiara, Sospirolo (BL)

*Topophonie*, a cura di D. Capra, festival Comodamente, Vittorio Veneto (TV)

**2010**  
*Exhibition Rooms*, a cura di D. Capra, galleria Artericambi, Verona

*Casabianca*, con M. Rambaldi e L. Scarabelli, a cura di A. Radovan, Casabianca, Bologna

**2009**  
*Translucide*, a cura di D. Capra, Factory Art contemporanea, Trieste

*Cinetica : Promenade*, a cura di L. Michelli e S. Bellinato, Stazione Rogers, Trieste

**2007**  
*Ergo*, a cura di M. Pasian, WAT art gallery, Portogruaro (VE)

*Difference and Repetition*, a cura di L. Commisso, Spazio Edera, Codroipo (UD)

## mostre collettive selezione

**2014**  
*Artsiders*, a cura di F. De Chirico e M. Mattioli, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

*Un Rumore Bianco. Frequenze e Visioni dalla Penisola*, a cura di A. Bruciati, AssabOne, Milano

*Transiente*, Galleria Civica di Modena, Modena

*Liam Gillick "De 199C a 199D"*, progetto site specific per la mostra a cura della session 23 de l'Ecole du Magasin, MAGASIN Centre

National d'Art Contemporain, Grenoble, Francia

*Il collasso dell'entropia*, a cura di A. Zanchetta, MAC Museo d'Arte Contemporanea, Lissone (MB)

**2013**  
*La Magnifica Ossessione. Nuovi Artisti*, con E. Becheri, A. Caccavale e A. Mastrovito, MaRT Museo d'Arte Trento e Rovereto, Rovereto (TN)

*Essere o non essere. Premio Terna 05*, a cura di C. Collu e G. Marziani, Tempio di Adriano, Roma

*Audition: Sound in Motion*, a cura di K. Oberrauch, festival Transart, Castel Ganda, Appiano (BZ)

*Blumm Prize*, a cura di M. Cavallarin, Ambasciata d'Italia, Bruxelles, Belgio

*97ma Collettiva Giovani Artisti*, a cura di S. Coletto, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza S. Marco, Venezia

*Siate candidi come colombe*, a cura di M. Minuz., Galleria Civica, Zoppola (PN) e TRA – Treviso Ricerca Arte, Ca' dei Ricchi, Treviso

**2012**  
*Pixelpoint 13*, a cura di A. Abrahamsberg e M. Peljhan, Mestna Galerija, Nova Gorica, Slovenia

*Premio Francesco Fabbri*, a cura di C. Sala, Fondazione Fabbri, Villa Brandolini, Pieve di Soligo (TV)

*Scatole Sonore – Painsesti 2012*, a cura di D. Viva e G. Rubino, Palazzo Altan, San Vito al Tagliamento (PN)

**2011**  
*95ma Collettiva Giovani Artisti*, a cura di A. Vettese, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza S. Marco, Venezia

*Eavesdropping*, a cura di M. Marangoni, Villakabila Stichtingcentrum, L'Aja, Olanda

*Corrispondenze d'arte*, a cura di M. Masau Dan e L. Michelli, Museo Revoltella Galleria d'Arte Moderna, Trieste

*Interlocutori dell'imperfetto*, a cura di P. Toffolutti, SPAC, Villa di Toppo Florio, Buttrio (UD)

*60x60 Images*, a cura di F. Agostinelli, Academy of Fine Arts, Cincinnati (OH), Stati Uniti d'America

**2010**  
*Condotti cronoarmonici*, Galerie Mario Mazzoli, Berlino, Germania  
*Spectator Is a Worker*, a cura di D. Capra, Tina-B Contemporary Art Festival, Praga, Repubblica Ceca

*Figure Ipotetiche*, a cura di F. Mazzonelli, Upload Art Project, Trento

*Il segreto dello sguardo - Premio Arti Visive San Fedele*, a cura di A. Dall'Asta, Galleria San Fedele, Milano

**2009**  
*La Meglio Gioventù*, a cura di A. Bruciati e E. Comuzzi, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (GO)

*Festival della Scienza*, a cura di AMACI, Telecom Italia Future Center, Genova

*Licof – Palinsesti*, a cura di E. Pezzetta, Castello, San Vito al Tagliamento (PN)

**2008**  
*Fruz 03*, a cura di A. Bruciati, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (GO)

*Avamaa Art Symposium*, a cura di J. Grzinich and E. Muursepp, MoKS, Mooste, Estonia

*HAIP Digital Art Festival*, a cura di D. Lakner, Galerija Vzgalica, Ljubljana, Slovenia

*404 International Festival of Electronic Art*, a cura di G. Valenti, M. Guzman e M. Campitelli, Molo IV, Trieste, Italia

*Biennale des Arts Numériques*, a cura di M. Barbe, Bibliothèque, Val d'Argent, Francia

**2007**  
*Signal–segnali video*, a cura di E. Marras, La Vetreria, Cagliari

*Electronic Music Festival*, a cura di R. Di Pietro, Columbus (OH), Stati Uniti d'America

## premi

**2013**  
*Blumm Prize*, Bruxelles – vincitore premio online

*Level 0*, ArtVerona – vincitore

*Premio Terna 05*, Roma – finalista

**2012**  
*Premio Icona*, ArtVerona – vincitore  
*Premio Fondazione Ettore Fico*, Roma Contemporary – acquisizione

**Monologue**, 2014  
video full HD dur. 7'01"  
Ai Colonos -  
video proiezion /  
video projection /  
videoproiezione



Lis fotografiis e lis regjistrazions a son stadis fatis par gjentil concession di:  
All photographs and recordings were made by kind permission of:  
Le fotografie e le registrazioni sono state realizzate per gentili concessioni di:

Teatro Comunale di Ferrara  
Teatro Comunale "Luciano Pavarotti" di Modena  
Comune di Mantova  
Galleria Nazionale di Parma  
Teatro Regio di Parma  
Comune di Sabbioneta  
Comune di San Vito al Tagliamento

L'artist al ûl ringraziâ:  
The artist would like to thank:  
L'artista desidera ringraziare:

Michele Tajariol e fam. Tajariol, Lorenzo Bigaran, Francesca Cantinotti, fam. Mazzoli, Rolando Guerzoni, Matteo Calligaris, Silvia e Simone Conta, Daniele Capra, Graziano Peruffo, Mario Brandolin, Associazione Colonos.

Teatro Comunale, Ferrara: Roberta Ziosi, Marinella Farinelli, staff tecnico del Teatro Comunale di Ferrara e Fondazione Teatro Comunale di Ferrara.

Teatro Scientifico Bibiena, Mantova: Catia Bianchi, Mariangela Busi, Irma Pagliari e Comune di Mantova – settore Attività Culturali.

Teatro Comunale, Modena: Also Sisillo, Maria Virginia Ferrari, staff tecnico del Teatro Comunale di Modena e Fondazione Teatro Comunale di Modena.

Teatro Farnese, Parma: Mariella Utili, Cristiana Colli, Annarita Ziveri, il personale della Galleria Nazionale di Parma e la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza

Teatro Regio, Parma: Tina Viani e staff tecnico del Teatro Regio di Parma, Fondazione Teatro Regio di Parma.

Teatro all'Antica, Sabbioneta: Anna Ghizzardi e Comune di Sabbioneta - settore Cultura e Turismo.

Teatro Sociale Arrigoni, San Vito al Tagliamento: Antonio Garlatti, Angelo Bertani, Angelo Battel e Comune di San Vito al Tagliamento – Ufficio Cultura.

# insumiàn

cuaders

01 _ Maria Elisabetta Novello	2013
02 _ Chris Gilmour	2013
03 _ A brene vierte	2013
04 _ Duran Adam: Erdem Gündüz	2014
05 _ Colonos Open Call _ 2014	2014