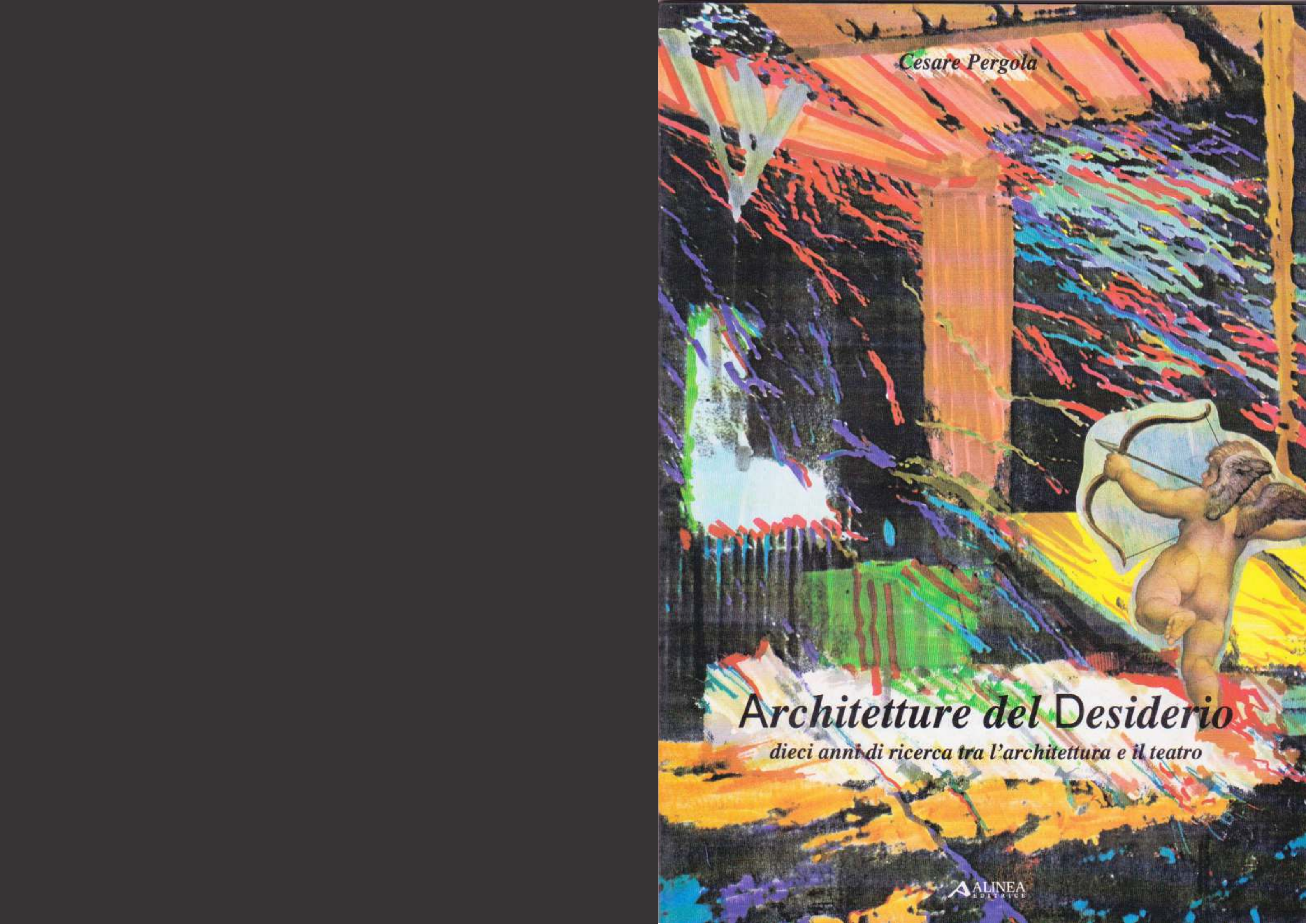




Cesare Pergola

Architetture del Desiderio

dieci anni di ricerca tra l'architettura e il teatro

 **ALINEA**
EDITRICE

© copyright ALINEA editrice s.r.l. - Firenze 1991
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina 17/19 rosso
telefono 055/333428 - Fax 055/331013

tutti i diritti sono riservati; nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto dell'Editrice

Cesare Pergola

ARCHITETTURE DEL DESIDERIO

dieci anni di ricerca tra l'architettura e il teatro

Settembre 1991

fotocomposizione e fotolito:
Linotipia B.M. - Castenaso (Bologna)
montaggi e lastre:
Petani Eduard - Calenzano (Firenze)
stampa:
Italia Grafiche - Campi B. (Firenze)

ALINEA

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 5
ARCHITETTURA SENSORIALE	pag. 6
L'UTOPIA DELLO SPAZIO ASSOLUTO	pag. 9
LIRICA ELETTRONICA	pag. 12
L'ARTE E LA REALTÀ	pag. 17
PROGETTI 1978-1988	pag. 19
CRONOLOGIA	pag. 56
BIBLIOGRAFIA	pag. 58

INTRODUZIONE

Quando ho cominciato a raccogliere i materiali di questo libro, circa tre anni fa. era per concludere una fase di attività legata ad un fronte teatrale che stavo via via abbandonando. Ho cercato, da una parte, di classificare e non disperdere; d'altra parte mi interessava individuare, con una riflessione distaccata, le condizioni e le continuità tra la mia ricerca teatrale e il mio lavoro di architetto. Non posso dire di avere raggiunto certezze, chi ne ha? Ma ho cercato di raccontare un percorso, confrontando l'enfasi del momento con il senno di poi. Non posso neanche affermare delle scelte precise: quante azioni della nostra vita sono affidate al colore di quei capelli o ad un profumo un tantino più acre? Di certo sono arrivato al “teatro” attraverso l'architettura e sono tornato all'architettura attraverso i disco-club, progettandoli e vivendoli.

Questo è un dato di fatto, una sequenza di azioni, interessi, desideri. Ed è proprio con il desiderio che mi piace sottolineare il mio percorso. È una forza che amo alimentare, che ritengo vitale e che purtroppo mi sembra in via d'estinzione in questi ultimi tempi. Parlo di un desiderio intenso, nobilitante, una spinta energica alla conquista delle proprie sensazioni. Una forza ineluttabile che consente di superare le difficoltà, a volte esasperanti, che si incontrano nella ricerca di una individuale esperienza del mondo e, perché no, nel tentativo utopico di trasformarlo, in parte.

Che questa forza desiderante vada attenuandosi nell'arco della vita di ogni individuo è una cosa pressoché naturale. Anche se sono del parere che sia dovere di tutti cercare di mantenere sempre vivo un interesse che dia sapore alle cose che facciamo tutti i giorni. Ma che questa forza sia assente, o quasi, fin dalla giovinezza è una cosa disumana che può condurre alle più disperate conseguenze. Sia a livello individuale, con un annichilimento progressivo fino alla completa indifferenza (e basterebbe citare un certo uso distruttivo delle droghe tra i giovani in questi ultimi anni), sia a livello sociale, con un revival di schemi e falsi valori sapientemente manipolati dal potere economico per scopi che mi sembra persino inutile approfondire.

Il desiderio è la linea di demarcazione tra due forze opposte: da una parte la spinta verso l'appiattimento e l'annullamento, dall'altra la forza che persegue obiettivi di conoscenza e bellezza. Questa forza desiderante, che si può facilmente riconoscere in tutti i procedimenti artistici, è presente anche nella più banale quotidianità : ogni atto, ogni singolo movimento può essere fatto con desiderio o con sciattezza.

Il desiderio si può definire come quella forza che oscilla tra il reale e l'ideale. Più il desiderio è forte più questa distanza può aumentare. Il desiderio ha bisogno di esercizio, più distanza gli facciamo percorrere più distanza è in grado di percorrere!

Quello che sta succedendo ai giorni nostri è una incontrollata espansione dell'offerta di immaginario: non facciamo neanche in tempo a desiderare una cosa che la ritroviamo il giorno dopo nel supermarket sotto casa! Questa superofferta non riguarda solo gli oggetti del desiderio, realmente oggettivi, ma investe tutta l'area dell'immaginario individuale: hai avuto per un attimo la visione di un vortice di fiori iridescenti? Ecco che la tua visione si materializza in quella scatolina odiosamente onnisciente che è il tuo televisore!

Oggi siamo così bombardati dai mass-media e dai loro infiniti messaggi che la nostra salvezza psichica ne risulta compromessa. D'altra parte bisogna riconoscere che essi ci forniscono un bagaglio di conoscenza planetaria senza più



Le affinità elettive

confini, hanno ricostruito una globalità di circolazione del sapere che, nel suo livello medio, ha raggiunto quote mai toccate prima. Ma il desiderio, per sua stessa definizione , nasce dalla mancanza, dalla privazione. Ecco allora che per sfidare questo bombardamento multicolor bisogna addentrarsi in un procedimento artistico, dove il desiderio conserva un suo potere. L'arte infatti ha sempre combattuto e superato la tecnologia, quando quest'ultima tentava di annientarla, molto spesso inglobandola nelle sue tecniche.

Oggi i desideri e i mass-media si rincorrono a velocità vorticosa. Solo a costi di notevoli sforzi si può tenere vivo un proprio personale punto d'osservazione. Certo non tutti hanno la forza e il "desiderio" di tracciarsi a fatica una propria personale traiettoria e preferiscono accodarsi alle direttrici, peraltro assai differenziate, che il mercato offre. Ma questa rinuncia alla fatica, che all'inizio può apparire una mossa furba, si rivela in seguito autodistruttiva. Poiché l'oggetto del desiderio troppo facile da raggiungere non ci soddisfa e nello stesso tempo perdiamo la forza, il coraggio, la capacità di inseguire desideri più personali e distanti. A volte basta percorrere pochi passi, altre volte bisogna invece spostarsi di chilometri!

L'immaginario collettivo è talmente aumentato che l'immaginazione individuale si è quasi atrofizzata. Un compito dell'arte, oggi più che mai, è anche questo: offrire delle traiettorie immaginifiche fuori dall'enorme catalogo dell'universo dei mass-media. Questo catalogo è così vasto che spesso si pensa non vi sia altro da dire, ma io sono convinto che vi sarà sempre qualcosa di nuovo da dire finché ci sarà qualcuno con un desiderio da esprimere.

E qui vorrei raccontare un episodio in cui, forse, per la macerazione dovuta al tempo trascorso, una “architettura del desiderio” si è trasformata in magica realtà. Eravamo in un piccolo paesino, arroccato intorno ad un castello da favola, dove avevamo dovuto trasportare il laser e le altre attrezzature tecniche a dorso di mulo. Quando fu buio vennero spente tutte le luci in paese e praticamente l'intera popolazione si raccolse nella piazza per osservare il castello che, in alto sulla roccia, scoppiava di luci e di suoni, con un verde raggio laser che si muoveva fino a raggiungere il bosco sull'altro lato della vallata. E sulle note strazianti di un brano del gruppo rock Tuxedo Moon l'intera collina si colorava di anelli gialli, rossi, turchesi.

Non so se questa breve descrizione può rendere l'idea, ma per me è una realtà precisa. La realtà di un obiettivo raggiunto con molta fatica, a mille chilometri di distanza, in cima ad una montagna, tra gente ignara che ha condiviso con noi quei pochi minuti di poesia.

ARCHITETTURA SENSORIALE

L'architettura è lo sforzo dell'uomo, in titanica gara con il vento, per scolpire la faccia della terra. Ciò che spinge l'uomo a modificare lo stato esistente delle cose non è solo una necessità puramente materiale, come costruirsi un igloo per ripararsi dal freddo, o una tettoia per non bagnarsi. E' una forza che investe le più imperscrutabili esigenze metafisiche. Sono proprio queste esigenze, profonde e inafferrabili, che fanno dell'architettura un prodotto artistico che si differenzia dal nido dell'uccello o dal perfetto favo dell'ape. Anzi si può affermare che l'architettura comincia proprio nel momento in cui si supera la pura e semplice soluzione di necessità materiali. I più mirabili esempi di architettura, dalle piramidi ai grattacieli, rispondono ad imperativi che non sono di puro ordine funzionale, ma sconfinano nella irrazionalità più o meno evidente. Questa è la mia convinzione e il fallimento di certe teorie razionaliste, come di certo international-style, me ne dà conferma. Anche un profeta della supertecnologia contemporanea come Norman Foster ha confessato quanto romanticismo sia nascosto dietro il più "freddo" progetto high-tec! L'uomo che si interroga sulla propria esistenza, l'uomo che si confronta con l'eternità, è spinto a tracciare su questo nostro pianeta un segno indelebile del proprio passaggio. Questo è il destino e la condanna dell'artista. E l'architettura in quest'ottica si ricollega filosoficamente alle altre forme artistiche. Essa è inoltre, tra le arti, quella più prossima alla realtà, poiché agendo sullo spazio fisico persegue la costruzione di un'opera esperibile teoricamente tramite tutti i sensi. Ma la sua realtà è statica, più vicina al paesaggio che alla vita vera e propria.

L'origine di una concezione statica dell'architettura è forse rintracciabile nel pensiero a monte che genera la costruzione stessa: il progetto. L'architetto, cui è delegato il compito di progettare, organizza nella sua previsione le diverse componenti dell'oggetto da realizzare, sia esso un bicchiere o una intera città. Ma per motivi teorici, o per semplici difficoltà tecniche rappresentative, queste componenti sono relegabili alla forma-colore dell'oggetto da produrre: sono cioè componenti di ordine visuale.

Lo spazio reale investe invece tutti i sensi: vista, udito, tatto, olfatto. Nel progetto tradizionale le qualità sonore, tattili e olfattive dell'oggetto da produrre si danno per scontate. Anche se tutti sono d'accordo sull'enorme differenza che può esistere fra una chiesa illuminata di candele e profumata di incenso e la stessa chiesa inondata di luci stroboscopiche e musica rock, come la discoteca Limelight di New York. Si tratta dello stesso spazio? No, anche se dimensionalmente non c'è alcuna variazione.

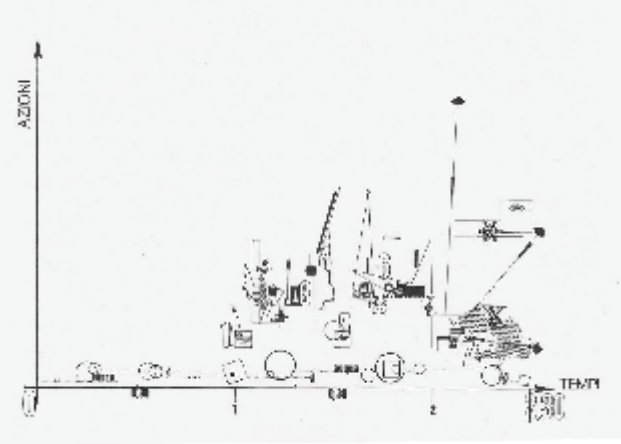
Io sono fermamente convinto dell'importanza dei valori sensoriali nella percezione dello spazio fisico. Anche se, a giustificazione del progetto tradizionale di architettura, bisogna riconoscere le difficoltà oggettive che intervengono nella considerazione delle componenti dinamiche oltre che statiche. In conclusione possiamo dire che il progetto tradizionale di architettura ha come modello di riferimento un "paesaggio" più che la vita vera e propria. In effetti la vitalità di uno spazio fisico è mediata dalla sua "funzione d'uso". Il progetto non è altro che un meccanismo teorico, basato su precisi codici rappresentativi, che rapporta la funzione d'uso con una forma, che è a sua volta il "segno" dell'architettura. Ma cosa succede quando è il "segno" la vera "funzione"? Quando cioè si pensa una forma che non ha altra funzione che quella di essere percepita in tutte le sue parti? Succede che il rapporto segno/funzione (argomento di interi trattati di semiotica dell'architettura) diventa un corto circuito segno/segno! L'architettura indaga cioè su quelli che sono i suoi meccanismi interni di progettazione. Ma non esponendo il progetto inteso come opera (cosa accaduta a volte per l'architettura radicale negli anni '70), bensì realizzando un prodotto che esiste nel momento stesso in

cui viene percepito, che ha la sua peculiarità in un "qui e ora" (1) non comunicabile né prima mediante un progetto, né dopo mediante una qualsivoglia documentazione. Nulla può riferire l'impatto emozionale dell'esperienza vissuta! Ci troviamo di fronte a una realtà viva, quella "realtà inedita" che, da un'ottica un po' diversa, aveva così sottilmente intuito Antonin Artaud (2).

La vita di questo nuovo "spazio-realtà" coincide con una sua precisa evoluzione temporale, considerata già nel progetto. Per ottenere ciò dobbiamo rivoluzionare il piano progettuale, introducendo prima tutte le componenti sensoriali della realtà progettata e poi relazionando tutte le parti alla variabile tempo. Questo scatto dimensionale colloca il progetto in un universo più complesso: da una parte gli dona una vita propria, dall'altra gli toglie l'immortalità (l'immortalità delle cose inanimate siano esse rocce o cattedrali!). A questo punto l'architettura non è più un oggetto statico, ma un evento. Essa fa spettacolo di sé e necessita pertanto di un fruitore -spettatore. È evidente che un tale prodotto si colloca spontaneamente a metà strada tra l'architettura (per la matrice progettuale) e il teatro (per le modalità comunicative).

Che l'architettura e il teatro siano strettamente correlate è un fatto indiscutibile, riscontrabile sin dalle feste leonardesche, attraverso le meraviglie barocche, fino alle avanguardie di questo secolo. E non è sicuramente il caso di affrontare in questa sede il problema di una tale complicata correlazione che, solo in questo secolo, ha prodotto un dibattito teorico in cui si vedono coinvolte più o meno tutte le avanguardie: dai Futuristi ai Costruttivisti, dalla Bauhaus alle neoavanguardie anni '60 e '70. Io cercherò più semplicemente di precisare il punto di vista che, da un'ottica architettonica, di progetto, si è evoluta verso un prodotto che si concretizza nella sua fruizione estetica. Se questo prodotto può essere definito teatro oppure no è un problema che non mi riguarda più di tanto.

Ricapitolando si può affermare che il progetto che vado descrivendo si riferisce ad un evento che ha la sua ragion d'essere nel momento stesso in cui viene comunicato fisicamente. La necessità più impellente è quindi quella di realizzare quei progetti in scala 1:1 affinché queste opere possano dirsi compiute. Oggi questa impellenza realizzativa mi sembra scarsamente giustificabile e propendo a dare importanza all'aspetto concettuale dell'operazione, non a caso ne sto scrivendo! Ma allora, era il 1978, insieme a Giancarlo Cauteruccio, Tomaso Tommasi e Manola Casale formiamo un gruppo che chiamiamo IL MARCHINGEGNO e cominciamo a operare praticamente. Manola e Tomaso lasceranno il gruppo poco dopo e a noi si unirà Barbara Pignotti. Con lei, come vedremo in seguito, continuerò a lavorare anche dopo lo scioglimento del Marchingegno, con un nuovo gruppo: ORIENT EXPRESS.



visualizzazione grafica per il progetto dello spettacolo INFINITO

Dopo un periodo di sperimentazione selvaggia (restiamo per un anno a "suonare" tutto quello che ci capita sottomano, dai vetri ai ferri vecchie registriamo tutto, progettando ipotetici spartiti per suoni e luci) cominciamo a presentare pubblicamente le nostre operazioni. Siamo all'inizio e la fattività, il coraggio di una certa incoscienza giovanile, ci aiutano a realizzare i primi spettacoli, senza lasciare molto spazio ai dubbi.

Il momento progettuale, dove si è realizzata e conclusa tanta architettura visionaria, non ci basta, poiché la nostra utopia non riguarda un'architettura, per immaginaria che sia, ma la percezione dell'architettura stessa: noi riteniamo di poter comunicare sensazioni inedite semplicemente costruendo spazi inediti. La premessa è sempre più architettonica, il risultato sempre no!

Gli eventi prodotti dal gruppo vengono fin dall'inizio collocati in un ambito teatrale più che architettonico. Anche se si tratterà sempre di un teatro ai margini del teatro (in seguito scoprirò un amore più intimo e passionale per il mondo teatrale, pur rimanendo un amore perverso, una visione deformata attraverso il filtro dell'architettura). Quello che realmente ci coinvolge del teatro è la magia insita nella sua ritualità. Il fatto di considerare uno spazio buio nel quale convengono un certo numero di persone, alle quali viene svelato un segreto, attraverso una serie di apparizioni. Noi siamo i manipolatori e gli ideatori di queste apparizioni, ne studiamo l'evoluzione nel progetto/testo e ne curiamo la realizzazione durante lo spettacolo. La fattualità, propriamente artigianale, a cui rimarremo legati anche quando useremo le tecnologie più sofisticate, ci permette di accumulare una esperienza pratica dei diversi media. Come l'architetto conosce l'arte del muratore, del fabbro, del falegname, così il teatrante sa di musica e scenografia, di coreografia e costumi. Noi impareremo a comporre spazi di luci, suoni, odori, oggetti e movimenti. Le luci, opportunamente elaborate, saranno fotografia, cinema, video. Gli oggetti saranno materie e trasparenze, forme e colori. I suoni si trasformeranno in musica, parola, poesia. E tutte queste componenti insieme, relazionate in una dimensione temporale, costituiranno la base di infinite coreografie multisensoriali. Su questi primi esperimenti viene a definirsi un ipotetico, forse utopico, spazio di azione che chiamerò ARCHITETTURA SENSORIALE.

Il progetto di una architettura sensoriale tiene conto esclusivamente delle possibilità sintattiche dei materiali, e non potrebbe fare altrimenti. Tutta la costruzione teorica si regge sul concetto di un'esatta individuazione e misurazione dei materiali utilizzati. Main pratica ogni "figura", sia essa visiva, sonora o altro, che compare nell'evento, rimanda ad un significato, costruisce con lo spettatore una tensione lirica o drammatica. Nella fase progettuale non c'è spazio per considerazioni ermeneutiche e ciò è giustificabile solo da un punto di vista metodologico, che è l'aspetto di cui mi sto interessando. Quando in seguito mi porrò delle domande più a monte nel procedimento creativo sarò costretto a rimettere tutto in discussione.

Per quanto riguarda la metodologia progettuale, il primo problema da affrontare è l'individuazione dei "materiali". In questo caso per materiali si intendono gli stimoli sensoriali atti a modificare lo spazio percettivo. Qualsiasi stimolo che interviene in uno spazio dato e ne modifica la percezione è un possibile materiale di una architettura sensoriale. Questi materiali possono essere classificati seguendo alcuni parametri.

In primo luogo vi è una classificazione sensoriale: "Le impressioni provenienti dal mondo esterno vengono trasportate da impulsi nervosi sensitivi generati nelle terminazioni nervose periferiche delle fibre afferenti.

- 1 ricettori cutanei rispondono a variazioni di tatto ed temperatura.
- Gli occhi rispondono a variazioni della intensità e della lunghezza d'onda della luce.
- Le orecchie rispondono a variazioni delle onde sonore.
- Le terminazioni olfattorie e gustatorie rispondono a variazioni di composizione chimica. " (3) Esistono quindi cinque tipi fondamentali di stimoli:

- visivi
- sonori
- tattili
- olfattivi
- gustativi

IL MARCHINGEGNO nel 1981, da sinistra: Giancarlo Cauteruccio, Annamaria De Caro, Barbara Pignotti e Cesare Pergola



Una volta individuate le tipologie sensoriali dei materiali si passa ad una seconda classificazione, che concerne il parametro temporale. Innanzi tutto bisogna premettere una proprietà comune a tutti i sensi: l'adattamento. In base a questa proprietà i recettori sensoriali si adattano agli stimoli, per cui esistono delle sensazioni iniziali che durante il tempo di percezione subiscono delle alterazioni, anche se restano identiche. I tempi di adattamento variano da recettore a recettore, i più veloci sono quelli del tatto (appena pochi secondi), mentre per la vista che ha uno dei tempi più lunghi può raggiungere persino l'ora. Quindi, per esempio, le capacità stimolanti di una luce intermittente sono sempre più rilevanti di quelle di una luce continua, poste che abbiano la stessa intensità. Una classificazione sensoriale riguarda la misurazione della presenza e dell'assenza del segnale. L'insieme delle considerazioni temporali portano alla definizione del ritmo di una architettura sensoriale, che rappresenta una delle principali scelte progettuali.

Si consideri ora la possibilità di evoluzione dei materiali nell'arco dell'evento. Essi possono evolversi in due modi differenti: SPOSTAMENTO variazione spaziale MUTAMENTO variazione formale.

In base alla possibile contemporaneità delle variazioni si hanno quattro categorie di materiali:

- 1- COSTANTE- non presenta né spostamenti né mutamenti;
- 2- MUTABILE- presenta solo mutamenti;
- 3- MOBILE - presenta solo spostamenti;
- 4- VARIABILE - presenta sia spostamenti che mutamenti.

La scelta di una determinata evoluzione dell'evento risulta da una serie di rapporti compositivi variamente articolati sui tre assi di riferimento (spazio tempo forma). Si stabiliscono cioè delle dipendenze che vincolano il progetto e determinano i punti di concentrazione, gli assi preferenziali, le traiettorie, ecc...(cfr. il progetto per Piazza Signoria). Si determina tra le infinite possibilità compositive una ed una sola soluzione. Il criterio che sottende questa soluzione, al di là delle pure scelte estetiche individuali, è la costruzione di una "realtà inedita", come abbiamo più sopra spiegato. Un evento che produca una rivisitazione critica della realtà. Le possibilità in questo senso sono tante e vanno dalle variazioni dimensionali (sconvolgere il rapporto di scala tra gli oggetti) alla decontestualizzazione (privare il segnale del suo contesto originario),dalla ripetizione alla frammentazione, ecc...

Tutti i procedimenti sopra descritti sono possibili perché i materiali sono carichi di un significato intrinseco, riconoscibile. Lo spettatore è sorpreso, in qualche maniera sbandato, si confonde. Non sa bene da dove provengano i suoni, gli odori, non capisce gli accostamenti. Si ostina a cercare un senso anche allo spiffero di vento dal vetro di una finestra infranto per caso! Questo è già un risultato, ma siamo più vicini all'universo surrealista che a quello astratto. Non si è ancora toccato il punto in cui lo stimolo è espressione di sé stesso e non il mezzo per esprimere qualcos'altro.

Emerge qui la contraddizione tra l'idea e il risultato che riporta in gioco il "significato" dei materiali che avevo frettolosamente scartato all'inizio. Poiché questa ricerca non vuole esprimere solo un "montaggio di meraviglie" di marinettiana memoria, e neanche vuole collocarsi nell'ottica fissa di una decodificabilità precostituita come nel teatro tradizionale. Essa ha come obbiettivo uno spazio "assoluto", il punto zero dell'esperienza umana, il luogo dove le percezioni astratte assumono significati archetipici, originari!

Col senno di poi posso affermare che un simile obbiettivo si potrebbe forse raggiungere non mediante una metodologia, razionalmente organizzata, bensì attraverso un rituale mistico-iniziatico che sconfina nel regno oscuro della magia! Ma cosa ne potevamo sapere noi, allora così presi da un razionalismo talmente lucido da sfiorare l'ossessione, di queste forze oscure e irrazionali? Non

potevamo certamente ammettere che per arrivare a percepire uno spazio esattamente vuoto non basta vuotare lo spazio, bisognerebbe forse vuotare la mente umana. Ma per fortuna essa non si può azzerare come una memoria elettronica. Lo stesso procedimento del vuotare è in realtà un riempire. In definitiva questa utopia dello spazio assoluto non assomiglia in qualche modo al "nirvana"? E la mente dell'asceta puro, quando raggiunge il nirvana, è vuota o piena? Questi dubbi, che ora mi sbandano violentemente, non intaccavano affatto le nostre convinzioni di allora, che ci hanno portato a sfiorare quel "punto zero", con tutte le conseguenze che descriverò.

- 1) Renato Barilli-INFORMALE OGGETTO COMPORTAMENTO, 1979 FELTRINELLI editore, Milano
- 2) Antonin Artaud- IL TEATRO E IL SUO DOPPIO, 1964 Edition GALLIMARD, Paris - 1968 tr. It. EINAUDI editore, Torino
- 3) C.A.Keele E.NeU - FISIOLOGIA DI SAMSON RIGHT vol. 2



Cesare Pergola e Giancarlo Cauteruccio in una foto del 1982

L'UTOPIA DELLO SPAZIO ASSOLUTO

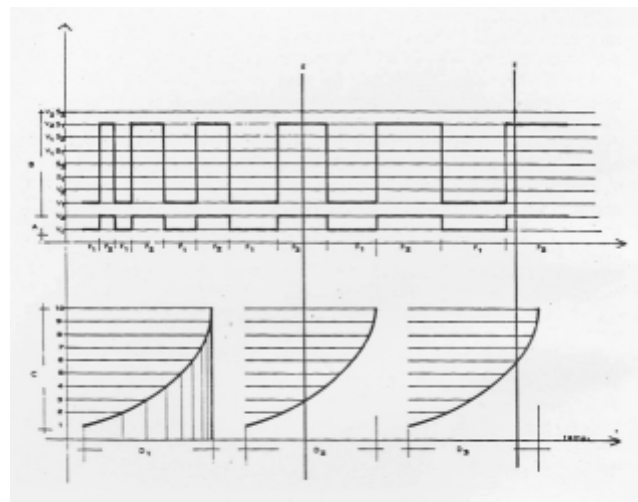
Ho precedentemente affermato che il nostro progetto di architettura contempla, oltre agli aspetti visivi, tutte le componenti sensoriali: tatto, udito, olfatto (il gusto non lo consideriamo poiché di nessuna importanza per quanto riguarda la modificazione dello spazio esterno all'uomo). Che la nostra civiltà ponga la vista su un piano privilegiato, a discapito degli altri sensi, è palese. Anche se le motivazioni di ordine tecnologico potrebbero essere confutate facilmente o perlomeno discusse. Originariamente la trasmissione orale dello scibile era un fatto universalmente riconosciuto e praticato. Ma la storia muove decisamente in favore della comunicazione visiva: dalla scrittura alla stampa, dalla prospettiva al televisore! E non sono gli anni '80 definitivamente consacrati all'immagine? Questo è il corso della storia e qualsiasi *<eresia>* è fuorviante, ma mi piace immaginare un contenuto etico sotto la dura corteccia tecnica: più odori - più valori?

E' solo un caso che l'avvento della "civiltà dell'immagine" abbia comportato il crollo, pressoché generale, dei valori? O non è, questo ritorno al predominio visivo, l'ultimo scatto del cigno morente? L'ultimo disperato tentativo di ricongiungersi al vecchio mondo meccanico della stampa, della prospettiva, della logica visiva insomma, prima di passare definitivamente a quella civiltà elettronica che, seguendo il pensiero di Marshall McLuhan, ci condurrà ad un nuovo tribalismo, ad una conoscenza diffusa e contemporanea in un ipotetico "villaggio globale"? (1) McLuhan elogia la simultaneità dell'esperienza sonora in contrapposizione alla direzionalità di quella visiva. (2) Io vorrei allargare questa simultaneità a tutta la sfera sensoriale. Sono convinto che il predominio della visione è legato ad una consequenzialità di evoluzioni tecnologiche: dalla definizione rinascimentale delle leggi prospettiche alla rivoluzione Gutenbergiana della stampa per finire alla televisione. Ma le ultimissime ricerche nel campo della virtual-reality (che considera tutte le componenti sensoriali della realtà e le riproduce virtualmente) porterà sicuramente ad un recupero di attenzione nei confronti delle varie componenti sensoriali. Lo sviluppo delle tecnologie video ha rivoluzionato la realtà circostante che si è colorata, caricata di immagini, a partire dalla pubblicità per arrivare alla moda, al design, all'intera città. Le tecnologie della realtà virtuale, interessandosi a tutti i sensi ci condurranno a rivedere globalmente la realtà che ci circonda.

L'attenzione specifica verso i canali di comunicazione tra l'uomo e la realtà esterna ad esso mi ha portato a coniugare il binomio *<architettura-sensoriale>* che già intuitivamente definisce il particolare procedimento creativo. Non è necessaria inizialmente una precisa motivazione comunicativa in quanto si tratta di una ricerca sul

linguaggio, la messa a punto di una realtà che possa essere esperita in tutta la sua sensorialità. Il medium, per citare ancora McLuhan, è davvero il "massaggio". Metti delle persone in una stanza buia e vuota, introduci un sibilo leggero e una luce azzurra, e tutti sentiranno un sibilo leggero e vedranno una luce azzurra. Quello che ognuno, individualmente, interpreterà di quella luce e di quel sibilo può non interessare (almeno in questa prima fase). Sul piano semantico viene investito solo l'aspetto sintattico: si rapportano i vari elementi in una composizione astratta. Tutti i materiali che entrano a far parte della composizione sono considerati come tasselli di un mosaico che si può disegnare liberamente, su precise ma arbitrarie scelte progettuali. Come il pittore astratto usa i colori della sua tavolozza, si possono usare le luci, gli odori, i suoni. Quello che interessa è l'idea che sta a monte: il vincolo progettuale che ci si auto-impone. Questo procedimento che riflette sul proprio modo di agire, sui propri materiali è descritto con precisione da Filiberto Menna in quella che egli definisce "la linea analitica dell'arte moderna". (3)

I modelli teorici delle nostre operazioni sono quelli delle esperienze concettuali, Joseph Kosuth in testa, o del teatro minimale, particolarmente Bob Wilson. Ma l'arte concettuale, che è implosiva e autoriflessiva, si esprime sul piano dell'idea con una quasi totale scarnificazione del piano sensibile dell'opera. Mentre le nostre architetture sensoriali si concretizzano nella percezione. Il fascino per quella "riflessione sull'arte" si può giustificare solo nella fase progettuale. È un'attrazione ideologica, una comunanza critica e rivoluzionaria rispetto al modo consueto di percepire e pensare un'operazione artistica.



Grafici esemplificativi delle azioni per ALLA LUCE DEI FATTI FATTI DI LUCE

Ma tra l'idea a monte e il prodotto finale c'è una contraddizione incolmabile. Non si può far collimare la purezza dell'idea con l'immanente imperfezione delle cose. E l'opera sensoriale è una realtà viva, fatta di percezioni. Noi aspiriamo ad una composizione di pure percezioni! In un certo senso il percorso è praticamente opposto a quello dell'arte concettuale, che pure riteniamo così affine. Mentre l'arte concettuale cerca di dare dell'oggetto l'idea purificata dalla percezione, gioca cioè sui concetti mentali dell'oggetto, l'architettura sensoriale vuole fornire una percezione purificata dall'idea, una semplice composizione di impulsi sensoriali. Come se si volessero raggiungere le sfere più profonde dell'inconscio umano senza attraversare la ragione! E' questo difatti lo spazio assoluto di questa ricerca, dove crediamo di poter trovare quell'architettura della sensazione pura che è all'origine dell'esperienza del mondo esterno.

La metodologia progettuale ha un preciso contenuto concettuale: è una pura ipotesi matematica. Ma questa purezza ideale viene più o meno annullata dal potere significante dei singoli materiali sensoriali. Se si vuole raggiungere un risultato astratto si deve cercare di ridurre il potere significante delle varie componenti, non basta agire sui rapporti compositivi, come si pensava all'inizio. Vi sono infatti elementi più significanti di altri (un letto per esempio e più carico di significati di un cubo grigio).

La presenza più ridondante nello spazio-scena è l'uomo-attore, anche quando assume una semplice funzione tecnica (gira una lampadina come un lazo in "Dilatazione" o sposta un diaproiettore in "Infinito"). La figura umana è così carica di rimandi da imporre traiettorie significative privilegiate. L'uomo spettatore si riconosce nell'uomo attore e non potrebbe fare altrimenti. Ma questo riconoscersi, in una ipotesi di astrazione, costituisce un elemento di disturbo, un <rumore> semantico da eliminare. Già nel dibattito teorico delle avanguardie storiche era stato affrontato il problema del rapporto uomo/spazio. Oskar Schlemmer afferma: "Il palcoscenico visuale assoluto consisterebbe -in teoria- in un simile caleidoscopico gioco variabile all'infinito, ordinato secondo una successione regolare. L'uomo, l'elemento animato, verrebbe bandito dall'ambito visuale di un tale organismo meccanico. Egli si troverebbe invece, come "manovratore totale", al quadro comandi della centrale, dal quale governerebbe la festa dell'occhio." (4) Anche se poi la presenza umana rientra in scena da un'altra parte, poiché: "L'uomo cerca il proprio riflesso, il superuomo o la forma fantastica." (5) Quindi la sua presenza è necessaria per dare un senso alla scena. Schlemmer vede il problema da un'ottica

esattamente opposta: egli ritiene necessario un senso, laddove noi vogliamo raggiungere un'assenza di senso.

Per Adolphe Appia (6) e Moholy-Nagy (7) l'uomo era di disturbo, così come per Enrico Prampolini che, nel suo estremistico manifesto del 1915, scrive: "Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica più gas colorati) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente; veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi." (8)

Queste affascinanti <profezie> non possono che confortare le nostre già radicali intuizioni: eliminiamo la presenza umana dalle nostre scene. Lo spazio con i suoi stimoli diventa il vero protagonista dello spettacolo per tutti i sensi. L'evento si presenta come un paesaggio vivo, una costruzione dove lo spettatore può vagare per cogliere gli attimi irripetibili delle diverse combinazioni sensoriali. I riferimenti iconici e l'universo immaginario si restringono sempre più verso un nucleo tecnologico che rende gli stimoli via via più sofisticati e irricognoscibili (l'uso del laser come protagonista degli spettacoli ne costituisce l'esempio più rappresentativo). I materiali si ripuliscono dei significati, l'impeto ideologico spinge verso un sempre maggiore estremismo progettuale. Lo spettatore coinvolto in queste esperienze è costretto a verificare sul proprio corpo, attraverso i propri sensi, gli stimoli che noi abbiamo organizzato su rigorosi progetti, in quegli spazi paradigmatici che fungono da teatro. Ma per ottenere il vuoto completo della insignificanza, quel grado zero dell'esperienza umana che è ormai l'obbiettivo limite, sembra necessaria una quantità enorme di energia sia mentale che reale. E' come per la luce coerente, dove quindicimila watt di potenza producono a malapena cinque o sei watt di luce laser.

In sintonia con quella "linea aniconica" definita da Filiberto Menna per l'arte contemporanea (9), viene abolito dalla scena ogni residuo iconico. I materiali si avvicinano sempre di più agli stimoli puri. Nell'ambito visuale resta solo la luce, in contrapposizione al buio, il materiale sonoro diventa rumore, boato o silenzio. Rispetto al sistema teorico di riferimento definito in precedenza (spazio-tempo-forma)

Il raggio laser che invade Piazza Pitti alla fine dello spettacolo 4 NU LED, 1981



abbiamo spostato l'attenzione dal piano compositivo sintattico (spazio-tempo) a quello morfologico (spazio-forma). E a questo punto operiamo una importante evoluzione concettuale. Una felice intuizione (sempre necessaria ad ogni procedimento creativo) suggerita proprio dall'eliminazione iconografica, ci porta all'annullamento di ogni valore formale in favore di un'analisi precisa della <quantità>. Passiamo a questo punto in un'altra fase della ricerca che definiamo PRESSIONE AMBIENTALE. Si tratta di una fortissima azione sui sensi, che azzerà i significati e procura una sensazione ineluttabile di smarrimento e terrore; un panico viscerale che paralizza il cervello e riconduce ad uno stadio primordiale. Non si tratta del terrore dell'orrido, che è già un prodotto culturale, ma del sobbalzo istintivo dovuto a paure ataviche, quelle paure sconosciute che ci riportano alla nostra origine animale.

Siamo nel 1981, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, presentiamo uno spettacolo (LPK M 14-emergenze architettoniche) in cui i materiali componenti sono: 30.000 watt di luce bianca e 1.200 watt di potenza sonora. Gli spettatori entrano in uno spazio vuoto e sono aggrediti da improvvisi bagliori accecanti e da scoppi assordanti. Qualcuno scriverà in seguito, interpretando anche la reazione del pubblico, di aver provato la stessa paura infantile per il tuono e il lampo, penserà al cane che si rintana sotto il letto o alla nonna che si copre il capo con le coperte.(10) Tutti gli spettatori rimangono sconcertati! Sembra proprio di aver raggiunto quel grado zero che cercavamo. Ma nello stesso tempo tocchiamo il limite massimo della nostra ricerca in quel senso.

Siamo riusciti a costruire una realtà davvero "inedita" nella sua sconcertante semplicità. E la sensazione provocata è proprio una sensazione originaria, come cercavamo. Ma la perdita di senso, così tenacemente inseguita, ci rimbalza contro come un boomerang. L'evento considerato nella sua assolutezza ci appare ora come una sterile esercitazione. Non sembra altro che una sfida alla natura (ricostruzione artificiale del fulmine?), mentre si ripresenta insistente l'esigenza di un significato ermeneutico. L'operazione si conclude proprio nel contatto evento-fruitor. L'uomo, bandito dallo spazio scenico come attore, vi rientra come spettatore e condiziona la nostra operazione. A cosa servirebbe questa esercitazione se non vi fosse nessuno spettatore a recepirla?

Allora questa domanda suonava chiaramente retorica, oggi invece mi sembra di poter dare altre risposte. Credo che una ricerca così teorica, al limite quasi delle potenzialità ricettive, possa avere una sua collocazione legittima anche restando nel puro campo delle intuizioni. Anzi potrebbe forse essere approfondita maggiormente una volta liberata dalle pastoie della realizzazione fisica. D'altra parte cosa resterebbe di quelle realizzazioni se non se ne fosse scritto nulla da nessuna parte? Buona parte dell'esperienza umana passa e si trasmette attraverso prodotti intellettuali più che fisici. Comunque in quel periodo eravamo convinti di aver raggiunto un punto morto dal quale difficilmente ci si sposta.

La "festa dell'occhio" si è rivelata una tragedia dei sensi. Tornare indietro significherebbe riconsiderare quelle qualità formali già abbandonate filosoficamente, andare avanti non può significare altro che l'aumento quantitativo della pressione ambientale fino alla catastrofe. Una volta acquisita la coscienza di una tale potenza drammatica non si può tornare a giocare, tra laser e sinfonie di suoni-luce, una festa che fondamentalmente riteniamo falsa!

Questi momenti di verità nel percorso di una ricerca artistica costituiscono sempre dei grossi momenti di crisi. Il Marchingegno si scioglierà nel giro di un anno (certo non solo per questo motivo!). L'ultimo spettacolo si chiama "Space-computing"; in uno spazio lindo e super artificiale, tra raggi laser e ciuffi d'erba al neon, danzano le immagini di guerrieri primitivi virati in colori elettronici. Ma sul finale, dopo una copiosa tempesta elettromagnetica, dal buio si alza un vago pigolare di pulcini che invadono disordinatamente la scena e distruggono, simbolicamente, la precisa rete del progetto computerizzato. Un'immagine tenera e patetica di vita riemerge sul piano lucido dello "space-computing". Ci riconsegna a quella "immanente imperfezione delle cose" che avevamo cercato di eliminare nella ricerca dell'utopico "spazio sensoriale assoluto".

- 1) Marshal Mc Luhan, IL MEDIUM E IL MASSAGGIO, 1967 BANTAM Books, New York,
- 1968 tr.It. EINAUDI editore, Torino
- 2) Marshal Mc Luhan, cit.
- 3) Filiberto Menna, LA LINEA ANALITICA DELL'ARTE MODERNA, 1975 EINAUDI editore, Torino
- 4) Oskar Schlemmer, in IL TEATRO DEL BAUHAUS 1965 FLORIAN KUPFERBERG VERLAG Mainz 1975 tr.It. EINAUDI editore, Torino
- 5) Oskar Schlemmer cit.
- 6) Adolphe Appia, ATTORE MUSICA E SCENA 1975 tr.It. G.FELTRINELLI editore, Milano
- 7) Laszlo Moholy-Nagy, in IL TEATRO DEL BAUHAUS cit.
- 8) Enrico Prampolini in LA REALTÀ ATTREZZATA di Paolo Fossati 1977 EINAUDI editore, Torino
- 9) Filiberto Menna cit.
- 10) Franco Cordelli, PROTAGONISTA DELLO SPETTACOLO È IL RUMORE in Paese Sera 16/3/1982

Un'immagine da INFINITO, 1980



LIRICA ELETTRONICA

Nel 1982, sciolto Il Marchingegno, formiamo Barbara Pignotti e io una nuova compagnia teatrale : Orient Express. Tutta l'attività del gruppo, circa quattro anni, si svolge su un grande progetto unitario, una tetralogia sulle stagioni. Lo spunto, così classico, è soltanto un pretesto per addentrarsi in un'atmosfera lirica. Lo spazio fisico assume pienamente una dimensione simbolica, enfatizzata sia per finezza visuale (come in "Ai piedi della quercia"), sia per dilatazione dimensionale (come in "Le affinità elettive"). Lo spettatore si trova in ogni caso di fronte una realtà fuori dalla quotidianità, sia essa reale o immaginaria, pensiamo per esempio alla immaginaria quotidianità televisiva! Egli è costretto ad entrare in un mondo mitico e lo spettacolo non è che il rituale iniziatico.

A questo punto ritorna sulla scena l'attore, carico di tutta la sua investitura sacerdotale e con lui torna la parola. Agli elementi audiovisivi si aggiunge così un testo letterario che predilige un linguaggio lirico, che meglio può esprimere l'atmosfera enfatizzata dei movimenti e delle luci, delle scene e dei costumi, delle musiche e delle immagini. Non a caso la prima parte della tetralogia si ispira ad un testo classico giapponese di Murasaki Shikibu, che mi colpì proprio per la peculiarità che hanno i personaggi di parlarsi non per linguaggio quotidiano, ma per poesia. Il progetto tetralogia affronta, in una sorta di grande epopea, un viaggio millenario attraverso i nostri personali miti (dal Giappone a Ludwig, dal Rinascimento all'antico Egitto). Naturalmente tutto ciò in una chiave immaginifica, volutamente non storica o filologica.

La prima parte della tetralogia è l'autunno, con la sua poesia malinconica e crepuscolare. L'immaginario di riferimento è il Giappone arcaico del "Genji monogatari" di Murasaki Shikibu. Lo spettacolo, liberamente ispirato al grande capolavoro della letteratura giapponese, è AI PIEDI DELLA QUERCIA.

La seconda parte è l'inverno, con la poesia notturna della solitudine nordica. Il riferimento immaginario è Ludwig II di Baviera, la sua vita delirante che si riallaccia per diversi aspetti alla mitologia germanica, dal Nibelungenlied a Wagner. Lo spettacolo LUDWIG, di cui ho scritto il testo, è stato rappresentato solo in una versione <preludio> per esterni, mentre ho girato nel 1988 una versione filmica in superotto.

La terza parte è la primavera ispirata al Rinascimento e alla Classicità. Lo spettacolo LE AFFINITÀ ELETTIVE, che ha aperto la mostra omonima alla XVII Triennale di Milano, si basa su testi di Cesare Pavese. Descrive un ponte teorico tra la classicità greca e la contemporaneità attraverso il Rinascimento.

La quarta parte è l'estate, ispirata all'Egitto mitologico. Tratta della poesia solare e mediterranea come un lunghissimo estenuante orgasmo. Il filo narrativo prende spunto dal mito di Iside e Osiride tramandatoci da Plutarco (1): i gemelli-amanti che si conobbero nel grembo materno e all'ombra dell'umido sacco uterino ebbero il loro primo rapporto d'amore. Tutto lo spettacolo è ambientato in quell'area incerta che divide il sogno dalla realtà. Il tema dell'estate è l'amore che, come nei due dei egizi, comincia prima della nascita e continua dopo la morte. Lo spettacolo LUCE D'EGIZIA PASSIONE non è mai stato rappresentato, esiste solo una sceneggiatura.

E' evidente dopo questa concisa descrizione che la tetralogia ha un universo di riferimento estremamente personale, difficilmente comprensibile se non per passione. Dopo l'attraversamento dei diversi linguaggi, nell'opera multimediale, tentiamo ora di attuare una ricognizione dei miti millenari. La nostra tetralogia si riallaccia ai grandi temi universali: la vita e la morte, l'amore e l'odio, la poesia. E tutto

ciò in una dimensione sia fisica che mentale che fende orizzontalmente il tempo e lo spazio, dall'Oriente all'Occidente, dall'arcaico al contemporaneo. L'intero progetto risulta una sorta di fuga verso un mondo lirico, intimamente privato. Una fuga dal quotidiano che forse è la risposta inconsapevole ad una crisi che va ben oltre la pura utopia estetica, ma investe tutta l'ideologia contemporanea. Quest'ultima parte della ricerca sembra sfuggire all'assillo di speculazioni ideologiche. Vengono affrontate delle scelte di stile che possono costituire una poetica, più che una teoria. Non ho pertanto giustificazioni filosofiche da apportare, ma piuttosto considerazioni estetiche che fatte in prima persona potrebbero risultare superflue, se non addirittura antipatiche! Lascio pertanto ad altri, che hanno visto il nostro lavoro, queste considerazioni e ne riporto qui di seguito alcune che mi sembra carpiscano aspetti fondamentali del nostro operato.

1) Plutarco DE ISIDE ET OSIRIDE
1985 tr. It. Marina Cavalli -ADELPHI edizioni Milano

Barbara Pignotti e Neri Toriggiani nel Palazzo della Triennale di Milano per la mostra LE AFFINITÀ ELETTIVE



"Come altri gruppi di teatro di avanguardia italiani, anche Orient Express imposta il proprio lavoro su una struttura di opposti: da un lato una vasta visione, un contenitore sintetico (l'organico e impegnativo concetto di tetralogia), dall'altro lato i vari spezzoni, i frammenti che la costituiscono, che ne determinano la dinamica e la omogeneità.

Il progetto è globale, nonostante l'eclettismo dei materiali: costumi, scene, luci, contenuti, sceneggiatura, partitura, suoni, voci, video, dischi ed altri generi concorrono a formulare una ipotesi unitaria di comunicazione, che nel caso di Orient Express chiamerei "delicatamente romantica". Poco appariscente, piuttosto decadente nell'istituire un rapporto tra passato e futuro (epopea e solitudine), fra oriente e occidente (Giappone e Ludwig di Baviera), fra natura e artificio (stagioni e Rinascimento), il loro lavoro di creazione e mixaggio evita i mezzi forti e violenti, il grido esasperato, semplifica anche la freddezza dell'apporto tecnologico a favore di un'immagine gentile e ricamata del mondo. E' la scelta dell'introspezione sottile nelle vicende della psicologia dell'uomo contemporaneo: un campo difficile nel quale il gruppo, nato nel 1982, sta indagando con molta dedizione."

ALESSANDRO MENDINI

"Orient Express è nato di recente come nome, ma i suoi componenti hanno parecchia esperienza alle spalle; e difatti hanno già lavorato all'interno del Marchingegno fiorentino, su una seduzione tecnologica che ha dato frutti e di cui quelli dell'Orient Express impongono una riflessione anzitutto rispetto a se stessi. Così essi hanno in un certo senso ricominciato da capo e si sono impegnati in una ricostruzione di sé beneficamente. Quel che gli preme è allora una seduzione immaginaria non nel senso antico dell'avanguardia storica, ma in quello più vicino a noi, di intervento sensoriale e percettivo.

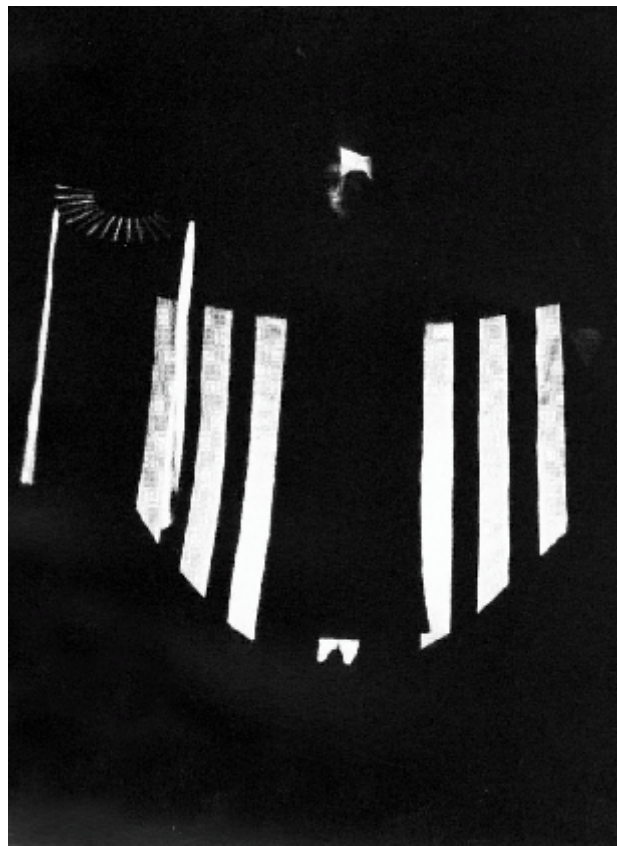
La loro sensibilità, la loro attitudine parte infatti dal modo di vestire e di apparire, i loro "profili giapponesi" e i loro gesti orientali costituiscono un approccio apparentemente lontano e però per noi tutti presente. Vestirsi da giapponese, camminare da giapponese non hanno per Orient Express un intendimento esotico né artistico, non sono due occasioni di rivisitazione pura e semplice e nemmeno un modo di investire artisticamente le proprie energie; sono semplicemente un'astrazione sensitiva e una proiezione immaginativa, da svolgere per sensazioni, per attitudini, come qualità di esistere e di riflettere su procedimenti contemporanei. In un certo senso quelli di Orient Express, dovendo affrontare le modalità della propria drammaturgia e della propria interpretatività, procedono per passaggi contigui e per viaggi corrispondenti, in modo che il paesaggio giapponese faccia da segnale e produca spostamenti su un terreno che non rinnega la tecnologia, e quindi la sua presenza contemporanea, ma la distende progressivamente per ombre e per tagli, per diffusioni e per sezioni. I risultati di questo passaggio e di questo paesaggio sono di una trasparenza e di una identità evidenti, per un concorso di sonorità-immagini e di ambientazioni-scenari a metà strada tra illuminazione visionaria e percettività sensibilizzata, e con una finalità limpida di esposizione e di travasamento di punti di riferimento culturale e artistico.

Orient Express sa raccogliere ciò che lo ha circondato finora e lo mette a disposizione di una pratica in sviluppo e di una modalità intermittente, ai fini di una scrittura scenica non perdutamente energetica e nemmeno tendenzialmente rientrante.»

GIUSEPPE BARTOLUCCI

La compagnia ORIENT EXPRESS nel 1985, da sinistra Neri Toriggiani, Andrea Naldi, Barbara Pignoni e Cesare Pergola





«Le immagini sono luogo di improvvise apparizioni. Morbide ed avvolgenti si muovono come un flusso di percezioni che trascina lo spettatore. E così il teatro diventa un viaggio, un attraversamento mentale degli spazi della memoria e dell'avventura. Ed in questa interazione prorompente, varcando le soglie del vuoto e dell'assenza, cedendo alla seduzione dello splendore magico e alle sue miracolose falsità il teatro si trova alle porte del mito. Di una mitologia frastagliata, però. Una vocazione che non si risolve mai nell'ordine del pensiero costituito, ma procede per selezione di frammenti (di immagini, di azioni, di emozioni).

Su queste direttrici l'Orient Express incontra il Giappone. Al PIEDI DELLA QUERCIA diventa il contatto magico fra gli immaginari del teatro e quelli dell'estremo oriente. Ma lo spettacolo non propone fusioni improbabili, o peggio recuperi. Il Giappone diventa l'esemplificazione della "meraviglia", cioè quel luogo dove l'occhio può impazzire stupito. E così la fascinazione è dentro e fuori lo spettacolo. E' nel vedere è nell'essere visti. Scrutando in se stessi le mutazioni radicali che nascono dal contatto.

Ma la meraviglia esplode in un perdersi silenzioso, in una lontananza che sbilancia e spiazza. Così Al PIEDI DELLA QUERCIA rifiuta la materialità del suo essere fisico e si trasforma in un alito di vento che piove alle spalle e stordisce per eccesso di odori. Un'aria profumata quindi, di cui non si individua la direzione. L'occhio allora si perde e si ferma stupito nell'affacciarsi su distese sconosciute, su abissi di senso su cui non ha controllo. L'occhio (narcotizzato) si abbandona. E qui è la sua fine. Perché l'Orient Express gioca le sue carte su un flusso continuo che opera per slittamenti di immagini, per continue messe in discussione della realtà, in base ad interferenze mediali. E queste formano il paesaggio, l'avventura, la memoria. Ma la memoria del gruppo non possiede una monumentale immobilità, ma una scattante ritmica. E' una memoria che contamina. E la contaminazione prende forma nella struttura del montaggio, dove l'avventura (senza storia) costella di sé lo spazio e il tempo, disseminandosi in particelle cariche di un'energia morbida. Ed allora le immagini si danno in trasparenza e lo spettacolo procede per successione di selezioni più che per contiguità di immagini. Non c'è sviluppo esplicito, ma continui passaggi interni che rimandano l'energia da un punto all'altro.

E' La qualità dell'atmosfera. E il Giappone dell'Orient Express è un 'atmosfera più che un luogo. Un modo che investe immaginario e struttura. Le apparizioni (di immagini, di luci, di luoghi, di attori) sono il momento in cui questa atmosfera si dà in azione. E la sua contaminazione si estende anche al ritmo ipnotico dello spettacolo. Sequenze lunghe, attraversamenti lenti e flessuosi. Lo spazio del teatro improvvisamente si annulla e diventa un buco nero in cui precipitare.

E' una condizione di suggestioni, quindi, nate da un contatto di fatto (e non velleitariamente ideologica) fra i mondi presenti dell'immagine e le tecnologie presenti. La memoria, cioè, si presenta in quanto tradotta nelle meraviglie di poter vedere le proprie visioni. E così, su queste onde di luce che tagliano lo spazio e si posano delicatamente sulla pelle bianca e sui costumi degli attori, le immagini dell'avventura e dell'epopea diventano profumi dell'aria, abbagli di colore, forme di vento. E i segni del linguaggio per logoramento di passione e di vissuto si trasformano in sogni.»

LORENZO MANGO

Barbara Pignotti nella scena del ventaglio
in Al PIEDI DELLA QUERCIA

L'ARTE E LA RE ALTÀ

Dopo gli anni di ottimismo rivoluzionario ci siamo addentrati, con gli anni '80, in una crisi di valori per molti versi sconosciuta. Le società del benessere post industriale hanno prodotto un vuoto ideologico e un conseguente fenomeno di <ritorno all'ordine> che solo qualche anno prima sarebbe stato impensabile. Tutto sembra riassorbito in un privato ovattato e demente, dove i figli vogliono ripercorrere pedissequamente le buone maniere di "mamma e papà". Quando, in situazioni analoghe, solo qualche anno prima si sarebbe inneggiato alla liberatoria distruzione dei padri! La situazione sociale risulta appiattita, demotivata, dove ognuno ricerca il proprio personale piccolo benessere, anche in quelle aree giovanili che costituiscono naturalmente le sacche di spinte alternative. Le energie creative nuove, quelle dei giovani, sono annullate in una squallida apatia o, se vengono fuori, sono orientate verso le forme più superficiali del divertimento e della moda. Questo ambiente desolante non ci può lasciare indifferenti. Il teatro è un'arte collettiva e risente più delle altre le trasformazioni sociali.

Nel nostro caso è come se dopo un tentativo esasperato di andare incontro allo spettatore, di coinvolgerlo fino all'aggressione fisica (con la pressione ambientale), ora ce ne allontaniamo ammiccando. Una richiesta di complicità che viene promessa in una sorta di iniziazione rituale che è lo spettacolo. Solo chi riesce a calarsi nell'atmosfera della scena può realmente seguirci. E' necessario cogliere i segni di una possibile simpatia. Non si tratta di un coinvolgimento per trame narrative, non per talento d'attore, e nemmeno per meraviglie scenotecniche (quantunque tutti questi elementi possano essere presenti), si tratta piuttosto di entrare in una sintonia emozionale. Emerge l'aspetto magico e intimista che nella carica ideologica delle operazioni precedenti era stata soffocata ("Questa è l'anima junghiana del Marchingegno" disse Vittorio Fagone dopo aver visto il nostro Ai piedi della quercia).

Se l'architettura sensoriale mirava alla definizione di un messaggio fisico misurabile con esattezza, in quest'ultima fase di "lirica elettronica" cerchiamo di individuare i possibili referenti di un messaggio cifrato. Lanciamo dei segnali che possano stabilire un contatto mediante una "catena di sentimenti affini". Ora siamo coscienti che la realtà, che sempre percepiamo come fenomeno attraverso i sensi, ci raggiunge profondamente con i suoi miti, le cerimonie, le follie, la poesia! E i meccanismi di una tale comunicazione non si possono analizzare scientificamente. Quel margine di oscurità, di magia, dove si colloca la fascinazione, è anch'esso contenuto profondo dell'arte; poiché ogni procedimento artistico non può essere solo la ricerca razionale della verità, come non è solo l'espressione di desideri inconsci. L'arte è proprio nell'incontro tra queste due sfere: è quel luogo dove coesistono, per citare una bella immagine di Yukio Mishima, la conoscenza e la bellezza.

Barbara Pignoni e Cesare Pergola in una foto pubblicitaria
per un negozio di moda a Firenze - 1983



Entriamo sull'orma di queste considerazioni in un'area metafisica che ci attira, avvicinandoci maggiormente all'universo teatrale vero e proprio. Poiché se l'architettura è progetto, il teatro è rito. E la peculiarità del nostro lavoro poggia proprio su questi due opposti. Così se da una parte allarghiamo l'area dei contenuti a tutta la sfera sentimentale e inconscia, dall'altra manteniamo quel rigore formale proprio del progetto razionale. Questa sorta di filtro progettuale (non abbiamo mai montato uno spettacolo sulle prove!) conferisce ai nostri lavori un distacco, un formalismo compositivo proprio del disegno di architettura. Si potrebbe quasi parlare nel nostro caso di un teatro di design, di un teatro d'ambiente.

Senza nessuna volontà critica di affermare l'uguaglianza dei diversi linguaggi, ci rimoviamo spontaneamente sulla loro compresenza. In realtà abbiamo affinato una conoscenza pratica, con anni di lavoro empirico, e ancora di più abbiamo sviluppato una coscienza del progetto che ci permette di prevedere non solo la scena e i costumi, ma ogni componente dello spettacolo. Il testo del nostro spettacolo non è altro che il progetto di ogni sua componente. Definiamo cioè a tavolino l'evoluzione completa dell'opera, arrivando a volte alla "prima" con nessuna o pochissime prove (a tale proposito mi ricordo di un mio amico attore che osservando il nostro modo di operare mi diceva che se loro avessero montato uno spettacolo a tavolino sarebbe venuto fuori uno spettacolo sul tavolino!).

La pratica di una progettazione spazio-temporale è rimasta quindi immutata, ma non cerchiamo di giustificare scientificamente il nostro operato, ci basta dominarlo emozionalmente. Vogliamo cioè gestire quel controllo del progetto che ci permetta di pensare un'opera in cui le caratteristiche sensoriali e le implicazioni metafisiche si integrino liberamente; un'opera composta di tecnologia e di poesia, di razionalità e di magia; una <realtà inedita> che racchiuda, come ogni realtà, contraddizioni e opposti, dove si possano incontrare il fuoco primitivo e il bagliore della televisione, l'epifania arcaica e la melodia elettronica; una realtà estetica dove è possibile osservare tutto (o quasi), dove si possano tracciare le traiettorie di infinite realtà possibili, ma che resti, senza false illusioni, una realtà costruita, un'immagine artificiale del mondo. E cos'è questo nostro teatro se non una ARCHITETTURA DEL DESIDERIO?

In conclusione, riallacciandomi alle posizioni iniziali, dopo un percorso di una decina d'anni, credo ancora che la tecnologia contemporanea possa e debba agire sullo spazio fisico tridimensionale per creare "realtà inedite" che non si possono dare altrimenti. Queste realtà, volendo comunicare in ambito estetico, hanno tutta la legittimità di operazioni artistiche. Inoltre possiamo dire che l'universo di riferimento immaginario, da cui attingere materiali e sensazioni, è enormemente dilatato e attraversa orizzontalmente le culture nel tempo e nello spazio. Come estremamente ampio risulta l'immaginario dell'uomo contemporaneo, sottoposto ad una mole sempre crescente di informazioni e immagini ambientali, che a volte toccano il limite del frastuono. La confusione ci accerchia e la chiarezza è un punto sempre più lontano, da cui ci stiamo forse allontanando ormai da oltre tremila anni. Certo anche un percorso lineare di tremila anni, da una chiarezza iniziale verso la confusione attuale, mi sembra un po' troppo semplicistico e quindi non vero! Come non vero risulta il percorso inverso, da un caos iniziale ad una chiarezza elementare, il destino dell'operare artistico è forse proprio nell'oscillazione tra l'utopia di una chiarezza originaria e l'utopia di una chiarificazione futura. Anzi, penso di poterlo dire: l'arte non è chiarezza, è chiaroscuro!

PROGETTI

1978-1988

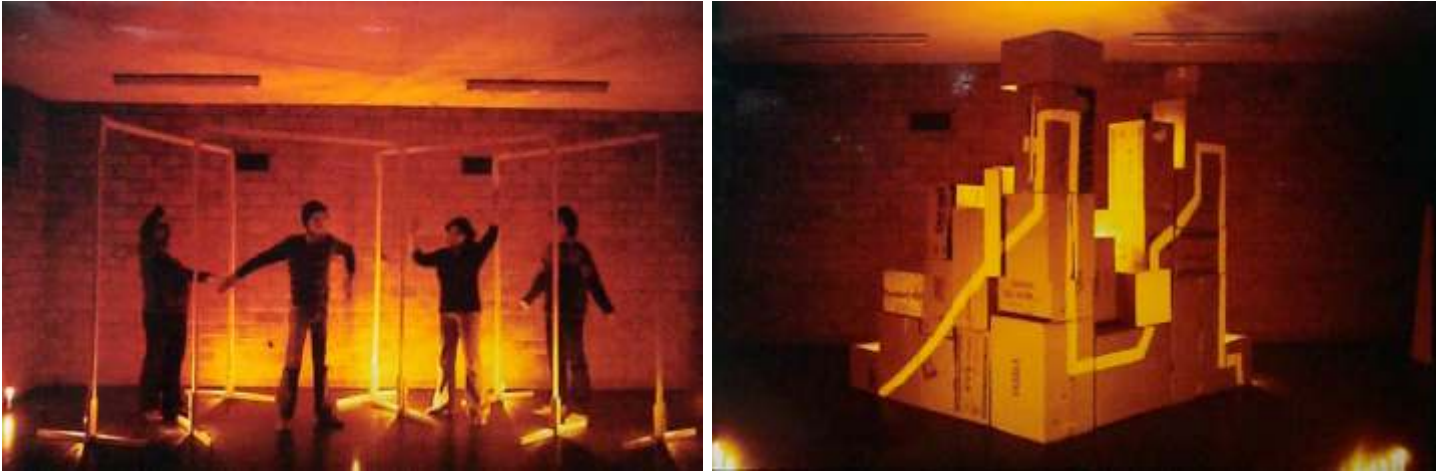
METODO N° 1

PER TENTATIVI DI INVENZIONE SUL PRECOSTITUITO

di e con
compagnia
luogo
data

: Manola Casale - Tomaso Tommasi - Giancarlo Cauteruccio - Cesare Pergola
: Il Marchingegno
: Firenze, Casa dello studente di Viale Morgagni
: 15 mar 78

Qui sotto la "scena" fatta di scatole di cartone con un disegno preciso ricostruito nel corso dello spettacolo;
a sinistra la fase finale dello spettacolo con i quattro attori-autori legati come manichini



ALLA LUCE DEI FATTI - FATTI DI LUCE

di e con
compagnia
luogo
data

: Manola Casale - Tomaso Tommasi - Giancarlo Cauteruccio - Cesare Pergola
: Il Marchingegno
: Firenze, Casa dello studente di Viale Morgagni
: 30 giu 78



"La necessità di definire in maniera oggettiva un evento (inteso come modificazione temporale di un dato numero di elementi strutturati) non può tener conto delle caratteristiche introspettive che intervengono nella percezione del fatto.

Il procedimento progettuale porta, perciò, alla individuazione delle caratteristiche sensoriali presenti nella idea iniziale (immagine mentale). Individuati questi caratteri sensoriali si passa ad una fase puramente analitica che porta alla definizione di una serie di unità minime ed autonome di informazione sensoriale che vengono classificate in base al canale sensoriale investito nel momento comunicativo.

Queste unità minime risultano private delle caratteristiche connotative di cui potevano essere cariche nel contesto iniziale.

L'altra operazione che ci permette di correlare questi elementi, sia spazialmente (in una struttura) che temporalmente (in un evento) è quella di definire una serie di leggi che portano ad una formulazione logico-matematica.

Una formulazione di questo tipo porta ad una "matrice delle possibili combinazioni". L'evento è una serie di queste combinazioni definita da una funzione matematica."

Due scene dello spettacolo con attori e proiezioni di diapositive



GARAGE

di e con
compagnia
luogo

: Manola Casale - Tomaso Tommasi
: Giancarlo Cauteruccio - Cesare Pergola
: Il Marchingegno
: Ravenna - Stadio comunale

"GARAGE non è il risultato di una progettazione rigorosa, ma uno studio su nuovi materiali, derivati da una particolare situazione spaziale, con gli strumenti normalmente usati nelle operazioni precedenti.

La performance avviene in uno spazio aperto, precisamente sotto un settore della gradinata dello stadio di Ravenna. La particolare situazione, fortemente disturbata dal continuo passaggio di persone e auto, ha provocato l'esigenza di uno scontro/appropriazione di quella realtà.

Intervenire direttamente sui percorsi, modificarli, inter-

rompendo il ritmo ossessivo presente in quel contesto, è il primo passo verso una concentrazione d'attenzione necessaria per il nostro intervento.

I fili elastici, quasi invisibili, posti diagonalmente sulla strada, provocano un reale sbandamento fisico nel passante rendendolo immediatamente partecipe dell'azione.

I fili, inoltre, hanno anche la funzione di spostare l'attenzione da svariati punti dello spazio verso un centro ideale, un nucleo segnato da una automobile <una Renault 4 collocata su una aiuola>."

OFF - ON

di e con
compagnia
luogo
produzione
data

: Manola Casale, Tomaso Tommasi, Giancarlo Cauteruccio, Cesare Pergola
: Il Marchingegno
: Firenze - Forte di Belvedere (mostra di Dani Karavan)
: in coll. con il Comune di Firenze
: 29 set 78

"L'odore di verbena, la luce intermittente, il sale, il colore, l'immagine sui teli, il cripo, l'acqua, lo specchio frantumato, l'aria ventilata, il suono ripetuto, la luce proiettata, il suono registrato, l'immagine del corpo, il ferro e il legno, il corpo in movimento, l'erba.

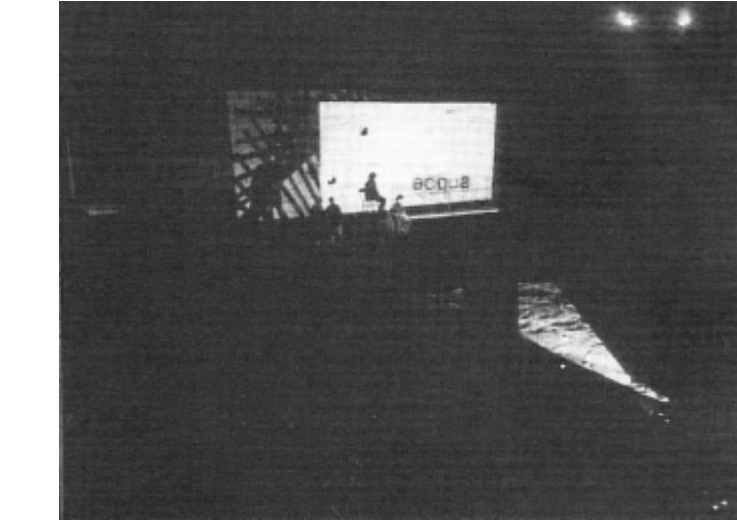
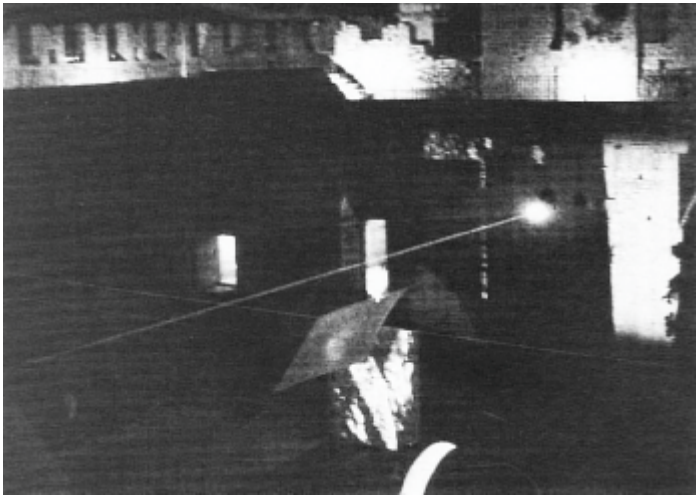
Gli elementi che individuano la struttura e definiscono l'evento assolvono la duplice funzione di stimolo (sensoriale) e misurazione (spaziotemporale).

Il sistema di misura alla base della progettazione risulta dalla individuazione di tre tipologie temposensoriali:

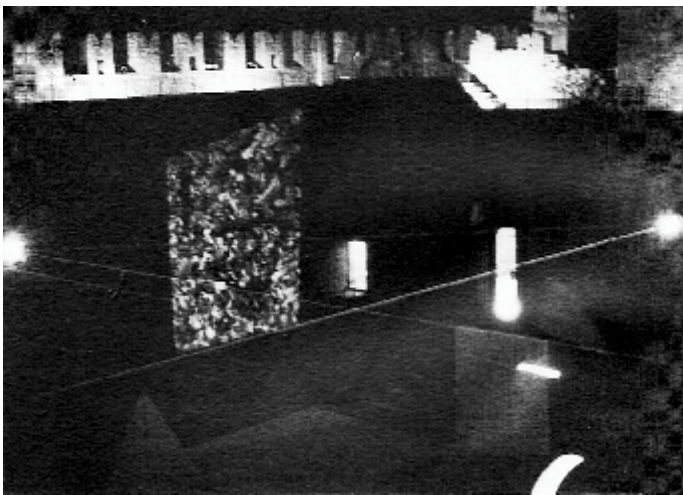
il CONTINUO, come stimolo costante privo di variazioni o interruzioni. Struttura fissa individuata dagli elementi olfattivi e tattili.

il PERIODICO, come stimolo che si ripete in modo costante. Struttura individuata dalle diverse sovrapposizione degli elementi periodici.

l' UNICO, come stimolo variabile nonripetibile."



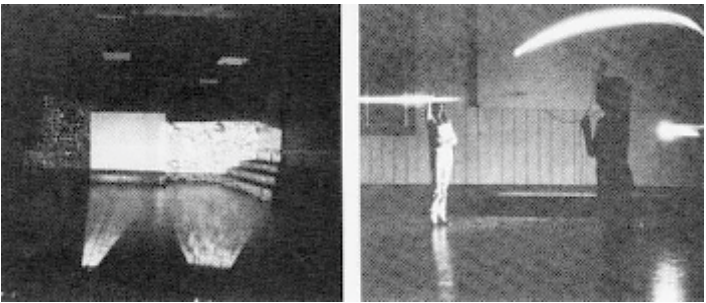
In alto una scena della performance a Firenze
in basso due momenti della performance al castello dell'Imperatore a Prato



DILATAZIONE

di : Cesare Pergola e Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti, Mariagrazia Chiappinelli,
Vincenzo Fornaro
tecnico audio: Carlo Nati
compagnia: Il Marchingegno
luogo : Firenze Teatro Affratellamento
data : 19 mag 79

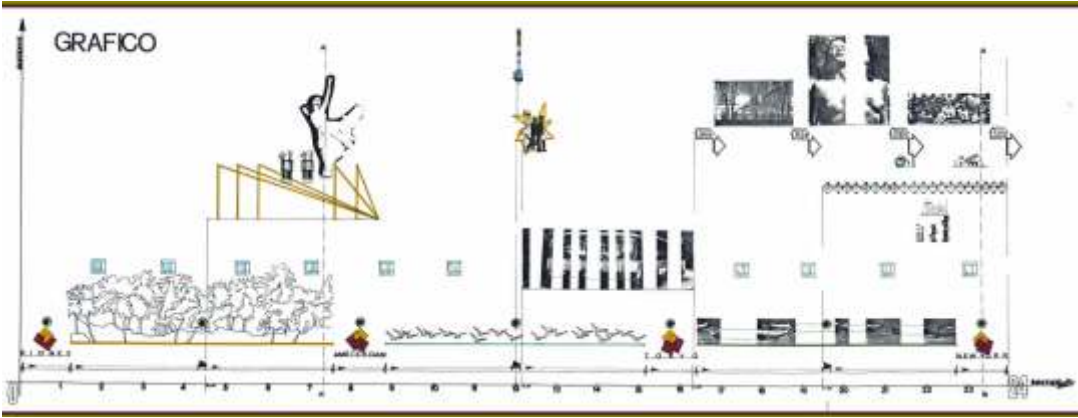
"L'esplosione iniziale provoca la rottura della membrana nucleare, il contenuto si riversa all'esterno e si espande verso la parete cellulare che risulta sempre più lontana man mano che ci si avvicina.



PROGETTO PER PIAZZA SIGNORIA

presentato al comune di Firenze nel giugno 1979
di Cesare Pergola e Giancarlo Cauteruccio,
non realizzato

Grafico generale con la visualizzazione di tutti gli elementi dell'azione.



Una volta messo in moto il processo generativo, una violenta forza centrifuga spinge verso il margine di un cerchio infinito. Ma allontanandosi si dissolve via via l'energia iniziale e, dispersi in una soluzione oscura e ineluttabile, ci si avvia verso il limite glaciale dove tutte le energie si consumano.

Questa corsa centrifuga non è priva di momenti critici, poli di attrazione e di "deviazioni" più o meno incidenti. Il percorso si svolge in una sorta di pulviscolo cosmico dove tutte le particelle possono sfregarsi e produrre nuova energia; dove l'incontro con elementi eterogenei procura sempre nuovi momenti associativi e imprevisi mutamenti.

La dilatazione di tutti gli elementi verso il limite delle possibilità combinatorie, verso le infinite potenzialità sintattiche presuppone lo sganciamento da vincoli di qualsiasi tipo. "DILATAZIONE" è come rompere una enorme boccia di cristallo piena di strane cose e osservare attentamente quello che avviene. Con DILATAZIONE si propone un uso infinito di elementi finiti..."



In alto una scena ispirata al mondo rock in basso una proiezione di numeri in cifre e lettere all'estrema sinistra un gioco di proiezioni di texture naturali a sinistra le due attrici ruotano alcune lampadine come lazo



Il progetto è stato organizzato in tre fasi operative:

- 1 - analisi morfologica della piazza e rapporti temporali;
- 2 - definizione del materiale sensoriale;
- 3 - composizione dell'evento;

PRIMAFASE
Innanzitutto sono state estratte dal contesto della piazza le due facciate principali (Palazzo Vecchio e Loggia dei Lanzi), sulle quali sono state operate una serie di letture al fine di stabilire dei vincoli temporali. I rapporti stabiliti tra le forme considerate di volta in volta e i tempi corrispondenti, sono basati su procedimenti consequenziali che partono da considerazioni iniziali estremamente soggettive. Per fare un esempio: siamo partiti col far corrispondere alla lunghezza della base di Palazzo Vecchio un tempo di 24 ore (e questa è una scelta puramente arbitraria), i tempi corrispondenti alle finestre, agli archi, o a qualsiasi elemento considerato, risulteranno conseguenti alla impostazione iniziale.

SECONDAFASE
Una volta definiti i tempi e le possibili evoluzioni ritmiche dell'evento, si passa alla definizione dei materiali da rapportare ad ogni tempo ottenuto. Queste scelte sono del tutto arbitrarie e non possono essere spiegate se non con un riferimento alla sensibilità, creatività, vissuto individuale e matrici culturali dell'autore. E' invece razionalmente descrivibile il procedimento analitico che porta ad una utilizzazione di questi elementi secondo le valenze sensoriali individuate che permettono di realizzare la terza fase del lavoro.

TERZAFASE
Il procedimento sintattico, che nei nostri lavori assume una enorme importanza, si organizza in questo caso secondo una concatenazione di logiche consequenziali c h e dall'impostazione generale arriva alla definizione precisa dei minimi particolari.

IMPOSTAZIONE GENERALE
Una volta definiti come punti di riferimento le due facciate della Loggia e di Palazzo Vecchio, si è operata una traslazione orizzontale delle due superfici, parallelamente a sé stesse fino a descrivere in pianta un parallelogramma i cui lati sono costituiti dalle basi delle due facciate e dalla intersecazione delle loro proiezioni parallele. Della facciata di Palazzo Vecchio, A-B, si considera anche l'elemento torre che riportato sulla

base e proiettato parallelamente alla Loggia descrive sulla pianta due segmenti paralleli che intersecano le diagonali del parallelogramma nei punti C1-D1 e C2-D2. Per la facciata della Loggia, C-D, si considerano i tre punti di chiave degli archi che riportati in base e proiettati parallelamente ad A-B descrivono in pianta tre segmenti paralleli che incontrano le diagonali nei punti A1-B1; A2-B2; A3-B3 (vedi pianta generale).

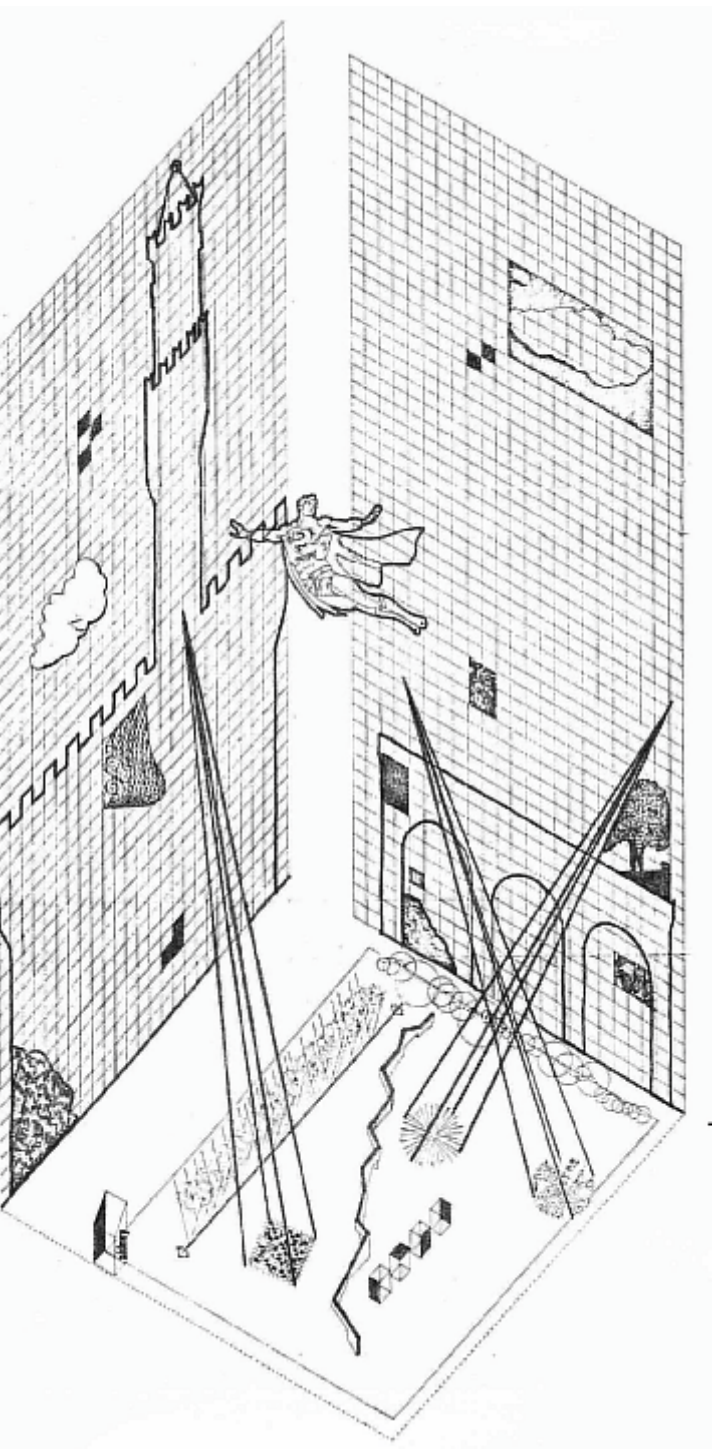
L'intero evento quindi è organizzato in base a questa disposizione planimetrica. Ai due lati del parallelogramma, A-B e C-D, si assegna un valore temporale di 24 ore, partendo dai punti C e A. A questi due lati corrispondono due azioni di 24 ore che sono state organizzate in base ai tempi ricavati sulle rispettive facciate (cfr. le tavole corrispondenti).

A queste azioni di base, che durano tutto il tempo dell'evento, si sovrappongono le azioni specifiche dei diversi segmenti definiti sulle diagonali. Rispetto all'asse C-D si debbono considerare le proiezioni dei tre punti di chiave degli archi della Loggia, essi incontrano il lato C-D in tre punti corrispondenti ad altrettanti tempi:

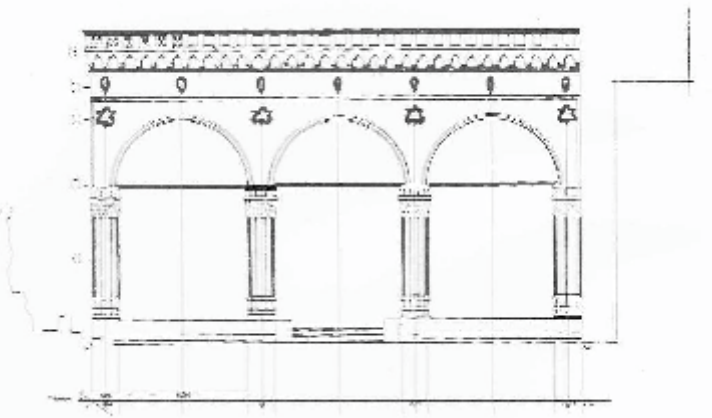
- 1° -corrispondente alle ore 4,30; inizia l'azione riferita al segmento A-B che viene organizzata sui tempi derivanti dalla facciata di Palazzo Vecchio;
- 2° -corrispondente alle ore 12;
- 3° -corrispondente alle ore 19,30.

Rispetto all'asse A-B vengono invece individuati i due punti corrispondenti alla proiezione della base della torre: 1° -corrispondente alle ore 12,10; 2° -corrispondente alle ore 16,30; i tempi delle azioni sono riferite alla facciata della Loggia.

Tutti i tempi e gli elementi delle singole azioni sono individuati sulle rispettive tavole. L'intero evento è leggibile sui grafici (generale e dettagliato).



In alto l'assonometria di una sezione temporale in un tempo preciso, con tutti gli elementi presenti in basso le facciate di Palazzo Vecchio e della Loggia dei Lanzi che sono servite all'individuazione di tutte le scansioni temporali



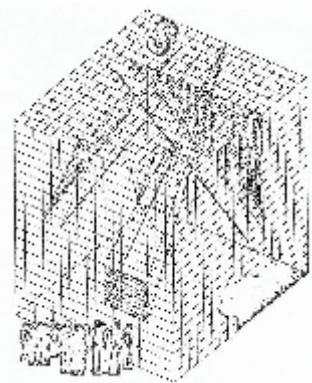
CUBO

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio, Tomaso Tommasi
con : Manola Casale, Barbara Pignotti, Vincenzo Fomaro
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
produzione : Comune di Prato (Comitato Fiera)
luogo : Prato - Castello dell'Imperatore
data : 19 set 79

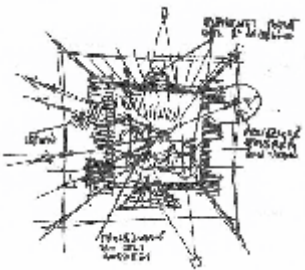
CUBO è dedicato a: ENRICO PRAMPOLINI, ALLEN JOHNS, ROBERT RAUSCHENBERG, WASSILY KANDINSKY, PAUL KLEE, JOSEPH KOSUTH, RENE MAGRITTE, CRISTOFORO COLOMBO, MARIO CEROLI, CHRISTO, JOHN CAGE, HANS ARP, TRISHA BROWN, ALBERTO BURRI, PIERPAOLO CALZOLARI, WALTER DE MARIA, JASPER JOHNS, SIMONE FORTE, JACK KEROUAC, CLAES OLDENBURG, MARLENE DIE TRICH, PIERPAOLO PASOLINI, WOODY ALLEN, RICHARD FOREMAN, F.L. WRIGHT, DOMENICO SCARLATTI, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, FORTUNATO DEPERO, RENE CLAIR, INGMAR BERGMAN, OSKAR SCHLEMMER, GRETA GARBO, STEVE REICH, GALILEO GALILEI, PAUL CEZANNE, DANTE ALIGHIERI, FRANZ KAFKA, ANTONIN ARTAUD, ARNOLD SCHOENBERG, ROBERT MUSIL, ALBERT EINSTEIN, MARCHESE DE SADE, FEDERIGO FELLINI, PETRONIO, JORGE L. BORGES, JOHN FORD, FIDIA, FILIPPO BRUNELLESCHI, JOHANNES ITTEN, MAN RAY, MARC ROTHKO, GEORGE SEGAL, ROBERT SMITHSON, FERDINAND DE SAUSSURE, JAMES ROSENQUIST, AD REINHARDT, JOHN DE ANDREA, LEONARDO DA VINCI, EUGENIO CARMÌ, TERRY ATKINSON, MARCEL DUCHAMP, DAN FLAVIN, JIM DINE, LUCIO FONTANA, J.W. GOETHE, ROY LICHTENSTEIN, PIET MONDRIAN, DENIS OPPENHEIM, GIULIO PAOLINI, GEORGES VANTONGERLOO, SIGMUND FREUD, ORNETTE COLEMAN, EDGAR VARESE, EUCLIDE, VLADIMIR MAYAKOVSKIJ, JACKSON POLLOCK, PABLO PICASSO, L. MOHOLY-NAGY, KASIMIR MALEVIC, L. MIES VAN DER ROHE, FRANCIS PICABIA, JOE TILSON, ANDY WARHOL, TEO VANDOEBSBURG.

"Mercoledì sera il "tappo di

pietre e lava che si era andato formando negli ultimi giorni all'interno della bocca nuova del cratere che si era aperto nel '68, e che aveva chiuso lo sfogo ai gas, è saltato in aria. Un soffio pesante, caldissimo, un boato, e da quota 3250, tonnellate di pietra si sono innalzate quasi a cinquemila metri, precipitando poi con violenza e la compattezza di una mitraglia sui turisti inebetiti che cercavano inutilmente di sfuggire. ...Il vulcano brontolava, scoppiettava, lanciando tutt'intorno avvertimenti terribili. ...Un tappo nella bocca del cratere, il gas strozzato che alla fine è esploso. (da Paese sera di venerdì 14 settembre 79)"



Il castello dell'imperatore di Prato è stato colorato dall'esterno con delle quarzine rosse. Sul portone principale gli spettatori trovano una ragazza che si dondola su un'altalena illuminata da un tubo neon rosso. All'interno del cortile del castello, interamente utilizzato come spazio scenico, vi sono tre teli quadrati sospesi a mezz'aria; due comici di neon bianchi che inquadrano una scena di interno (un tavolo con due sedie e lampadario) e una di esterno (una moto ferma ad un semaforo); una porta chiusa innalzata in mezzo al prato; una pedana che taglia diagonalmente il cortile; un quadrato di neon rossi in terra; venti neon bianchi disposti parallelamente in alto su una parete; una scritta al neon "terra" di colore verde appoggiata sull'erba e una scritta al neon "acqua" di colore blu sulla quale scorre dell'acqua. Gli spettatori entrano nello spazio scenico e si dispongono liberamente, osservando qua e là. Sono accese solo le due scritte al neon.; - Due diaproiettori proiettano dall'alto delle strisce bianche che si spostano sul prato. - Si accende il quadrato di neon rossi appoggiato in terra.; - Un neon blu scorre orizzontalmente da una parete all'altra. - Un ballerino esegue una danza sulla pedana diagonale, è completamente vestito di bianco e illuminato da una luce di wood; c'è silenzio.; - Alla fine della danza quando il ballerino esce inizia un suono di valzer; è la musica per la sua danza che è slittata nel tempo. - Le strisce bianche che prima erano proiettate orizzontalmente, sono ora proiettate verticalmente lungo le pareti laterali.; - Un neon blu scorre verticalmente lungo una parete. - L'immagine di una sedia è proiettata su uno dei teli sospesi; una sedia con un ragazzo seduto è agganciata a tre metri da terra su una parete laterale,

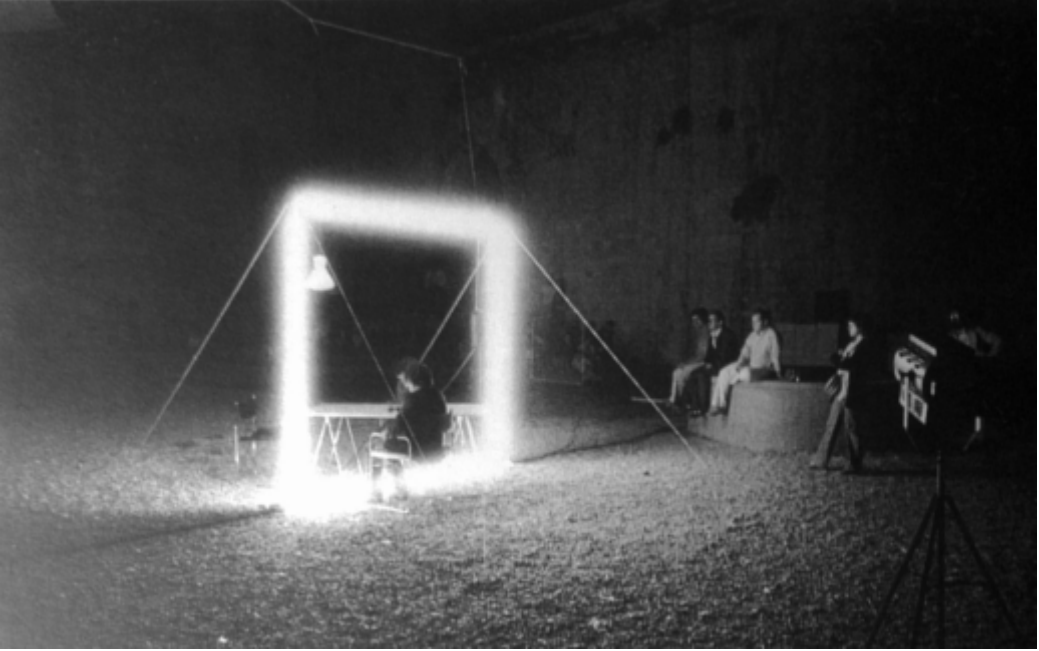


in alto due schizzi di progetto
In basso una scena dello spettacolo

illuminata da un faro bianco dal basso.; - I riquadri di neon bianchi vengono accesi. - Un suono elettronico molto forte lacera l'aria; una cassa acustica attraversa velocemente lo spazio, diffondendo un sibilo acuto, quando bruscamente si blocca vi è una registrazione di vetri rotti.; - Si accendono ad intermittenza i venti segmenti di neon bianchi. - Nel buio si sente un coro di Karlheinz Stockhausen dal "Gesang der junglinge".; - Un suono cristallino elettronico accompagna la proiezione di immagini di uccelli che oscilla sui teli in alto. - Si accende un neon giallo sulla porta in mezzo al prato, una canzone romantica di Sarah Vaughan, la porta si apre lentamente, dietro la porta una poltrona su cui è seduta una ragazza con un costume anni '30 che fuma da un lungo bocchino.; - Un gioco di proiezioni di texture e di fasci luminosi si incrociano sui teli sospesi. C'è un suono elettronico continuo e suadente. - Si accendono di nuovo i riquadri di neon bianchi, questa volta le due scene di interno ed esterno sono animate, un ragazzo è alla moto, un uomo e una donna sono al tavolo e bevono un caffè. Il lampadario sul tavolo è acceso, c'è un bisbiglio indecifrabile; - Si spegne di colpo tutto, un suono di vento molto forte.

- Si riaccendono tremolando i venti neon bianchi; - Immagini di architetture medievali, gotiche, barocche, si incrociano sovrapponendosi sui teli in alto e sulle pareti del castello. Inizia un brano di Luigi Nono. Si accendono anche l'altalena di neon rosso sul portone d'ingresso e il quadrato di neon rossi in terra. Una ragazza torna sull'altalena e si dondola. Un ragazzo si avvicina al quadrato di neon rossi e ne sposta un lato. - Si spengono i diaproiettori. Resta la ragazza sull'altalena con un coro di Gyorgy Ligeti. (fine)

A destra tre momenti dello spettacolo
in alto alcuni disegni progettuali e visualizzazioni
in basso la scena "esterno" con la moto e il semaforo



FUORI QUADRO

di e con : Barbara Pignotti -Cesare Pergola
Giancarlo Cauteruccio, Manola Casale, Tomaso Tommasi
compagnia : Il Marchingegno
tecnico audio : Carlo Nati
luogo : Firenze - Facoltà di Architettura
data : 17 dic 79

"La sperimentazione di nuovi rapporti percettivi procura l'assimilazione di nuovo materiale mentale. E questo per ora ci basta!
L'aspetto percettivo/sensoriale assume una posizione indubbiamente necessaria al nostro tipo di elaborazioni, che consistono in avvenimenti spazio-temporali, comunicati nella loro totale esistenza e attualità fenomenica, in un tempo "reale" e in uno spazio che assume, nel suo contesto, la connotazione di "teatrale".

La struttura spazio-temporale è concepita come pura astrazione, come realtà assolutamente esterna, da indagare, conoscere e assimilare mentalmente. Nessun evento può essere perciò percepito come semplice combinazione sensoriale, ma ha bisogno di un concreto lavoro mentale per essere compreso e, forse, goduto. La volontà di proporre materiale complesso, fortemente denso di caratteristiche sviluppabili a livello mentale, ci porta alla progettazione di

Una sequenza della performance con l'automobile che irrompe nel piazzale

particolari eventi con riferimento specifico alle componenti percettive e alle molteplici ambiguità semantiche. Questo tipo di progettazione viene da noi definita: A R C H I T E T T U R A SENSORIALE.

Lo spazio è inteso come contenitore di reperti sensoriali appartenenti alla esperienza e al vissuto individuale, che vengono rapportati, strutturati e "messi in moto" da esigenze di ordine sperimentale e inventivo.

Quindi uno spazio in cui la propria esperienza individuale e la capacità creativa si fondono per produrre un risultato diverso, in definitiva, nuovo materiale mentale. " (volantino di presentazione)



ELEMENTI LIVE

di e con: Barbara Pignotti, Manola Casale
Tomaso Tommasi, Giancarlo Cauteruccio
Cesare Pergola
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : IL Marchingegno
luogo : Firenze - Cappella di S.Apollonia
data : 7 feb 80



Due momenti della performance



EPICENTRO PISTOIA

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti, Stefania Battaglia, Larry Gigliotti
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Pistoia - Piazza Duomo - INCONTRI INTERNAZIONALI ARTE / TEATRO 1- ITALIA / CALIFORNIA
data : 7 mag 80

"Il confronto tra due realtà contigue, quotidianamente verificate, determina uno scontro drammatico quando una di esse ruota sul proprio asse semantico di appena qualche grado. La crisi che noi produciamo con meccanismi di elaborazione spazio-temporale, si ribalta contemporaneamente a livello esistenziale, procurando quella frattura ermeneutica che impone una completa rivalutazione ontologica.

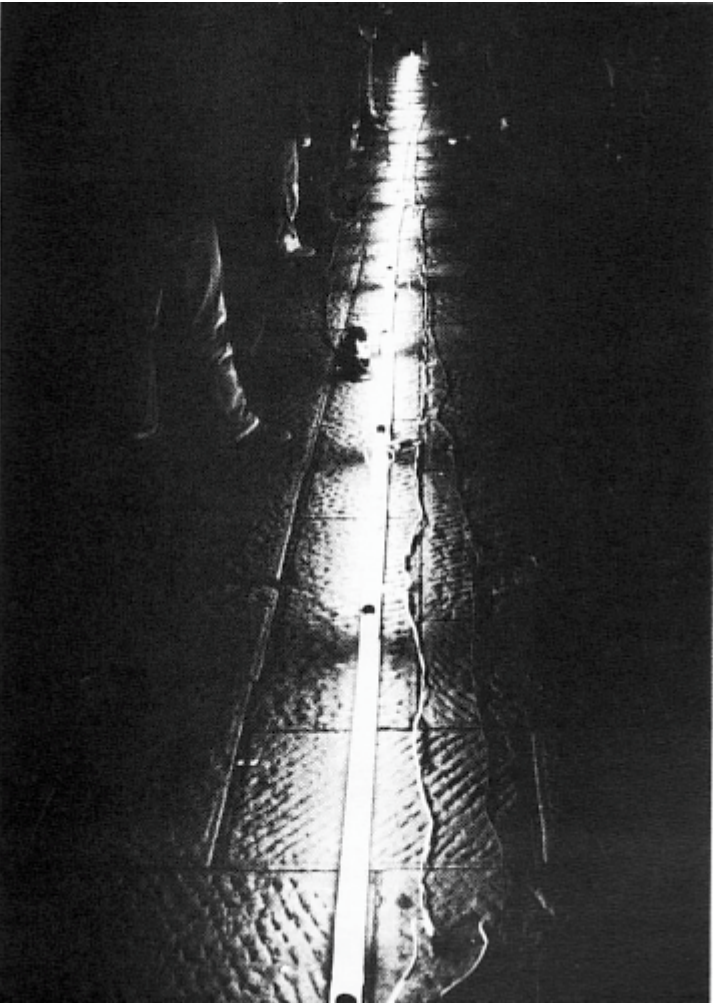
A questo punto il contenuto stesso dell'evento si dilata, comprendendo via via fenomeni più ampi, dallo spazio percepibile si passa allo spazio concepibile, i materiali fisicamente determinati arrivano a contenere gli elementi costitutivi primari (la terra, l'acqua, l'aria), il fatto architettonico

assume l'aspetto paradigmatico della volontà modificatrice dovuta all'uomo, la natura stessa diventa forza dinamica, generatrice di movimento e trasformazione.

Arriviamo in questo modo a osservare con completo distacco critico l'intera storia terrestre. In questa ottica sia il deserto che la città sono confrontabili sincronicamente, ottenendo delle diversificazioni che possono definirsi solo ritmicamente. La dimensione temporale, che tutto comprende, stravolge gli spazi quando si estende verso l'infinito. Esiste solo una variazione di ritmo: l'energia elettrica e il terremoto potrebbero anche produrre fratture di contenuto identico!"

(volantino di presentazione)

La linea di neon nella piazza di Pistoia



Siamo in piazza del Duomo a Pistoia, la scena occupa tutto lo spazio immenso della piazza, gli spettatori girano un po' dove vogliono, alcuni punti sono delimitati da transenne. Vi è un autobus da una parte, un'automobile dietro una linea di neon bianchi, le strutture tecniche.

- Tutta la piazza è al buio, due diaproiettori si accendono sull'autobus e sull'automobile.
- Una ragazza con casco da minatore fa un lungo percorso trascinandosi dietro un nastro magnetico che produce un suono sulla testina magnetica, secondo il movimento più o meno brusco.

- Un'immagine geometrica viene proiettata su una parete, una ragazza attraversa lentamente l'immagine e va a sedersi su una sedia; appena seduta un'altra ragazza viene illuminata da un'altra immagine proiettata, anche la seconda ragazza attraversa lentamente lo spazio dell'immagine e va a sedersi.

- Un'immagine di alberi viene proiettata sulla prima ragazza che scappa via.
- Buio.
- Una grande immagine di alberi sulla facciata del Tribunale, immagini della piazza proiettate ad intermittenza sulle altre pareti.
- Si accendono dei tubi al neon in terra, una ragazza corre verso di essi, ha una lampadina a pile in mano che scaraventa violentemente verso un muro.
- Si accendono due altalene di neon su due lati opposti della piazza, un ragazzo e una ragazza vi sono seduti, si dondolano.
- Si accendono in sequenza delle luci nascoste nei tombini delle fogne, c'è un suono ripetitivo, un anello magnetico.

- Una freccia proiettata gira velocemente lungo le pareti della piazza.
- Vengono proiettate immagini di particolari architettonici (pilastro, finestra, capitello, ecc.), dei tubi al neon rossi illuminano nella realtà i particolari che vengono via via illustrati dalle immagini proiettate.
- Si spegne tutto, l'azione si sposta sull'autobus; all'interno vi sono dei cineproiettori che mandano immagini di paesaggi, una ragazza agitatissima si muove all'interno, aggrappandosi alle

maniglie e ai tubi, quando la ragazza si ferma immobile si sente un suono di voci filtrate al sintetizzatore. Poi riprende l'azione la ragazza in silenzio.

Un suono drammatico elettronico accompagna una proiezione di particolari di abbigliamento, dal Rinascimento alla moda più attuale.

- Si accende una linea di neon bianchi che separa l'automobile dal pubblico.

- Su un altro lato della piazza una ragazza e un ragazzo si muovono in sincronia con una luce intermittente (luce spenta si muovono velocemente- luce accesa sono immobili).

- Nell'automobile un ragazzo accende e spegne i fari, una ragazza che è di fronte all'auto spruzza dell'acqua sul parabrezza, con la luce dei fari parte un brano rock dei King Crimson che si interrompe e riparte per quattro volte, la quinta volta il pezzo finalmente prosegue. La ragazza entra di corsa in auto, il ragazzo e la ragazza dall'altro lato della piazza si dirigono verso l'auto e vi si appoggiano indifferenti.

- Quando il brano rock finisce, i due ragazzi entrano velocemente nelle macchina che parte a razzo verso il pubblico che si sposta impaurito, lasciando un varco, la macchina attraversa la linea di neon spaccandoli e va a frenarsi bruscamente contro l'autobus. I quattro scendono velocemente dall'auto e si appoggiano all'autobus, mentre una scritta gli viene proiettata addosso <epicentro>.

- Parte una musica jazz.
- Alla fine del brano si spegne la scritta <epicentro> e i ragazzi si allontanano. Si accendono i tubi neon rossi sulle pareti, le luci intermittenti nei tombini. I tubi rossi cadono improvvisamente spaccandosi, si accende una sirena della polizia in mezzo alla piazza. Due torce a pila intermittenti salgono lentamente verso l'alto. Dagli altoparlanti una voce fredda elenca in quattro lingue i particolari architettonici sottolineati in precedenza dai neon rossi (capitello, arco, colonna, ecc...)

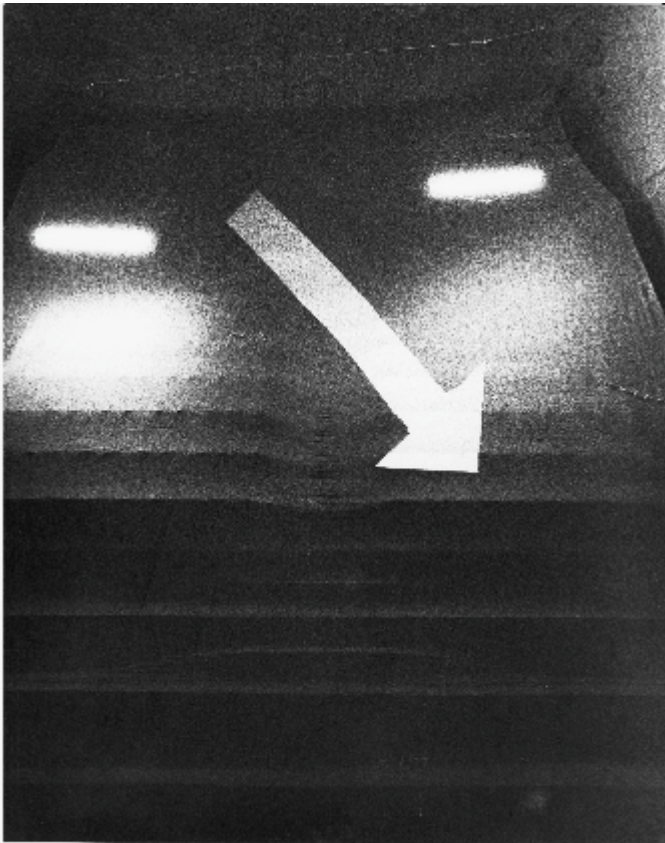
(fine)

INFINITO

di e con : Giancarlo Cauteruccio, Cesare Pergola
Tomaso Tommasi, Barbara Pignotti
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
produzione : Comune di Firenze, Teatro regionale toscano
Centro Teatrale Affratellamento
luogo : Firenze - Teatro Affratellamento
data : 15 mag 80



In alto una azione nell'impalcatura sotto la gradinata del teatro
in basso due immagini della platea ricoperta da un enorme telo giallo



Infinito è il risultato dell'esperienza didattica ARCHITETTURA-SPAZIO-TEATRO, che il Marchingegno ha condotto, nel periodo gennaio/aprile '80 presso il teatro Affratellamento con la partecipazione di studenti della Facoltà di Architettura di Firenze dei corsi di Gianni Pettena e Adolfo Natalini.

La progettazione di INFINITO si è svolta nel confronto continuo all'interno del seminario, fino alla sua fase esecutiva e ai precisi dettagli tecnici e realizzativi.

L'idea iniziale era quella di una osservazione dello spazio fisico nella sua globalità, o perlomeno di una tendenza all'ampliamento alla dilatazione fino alla indefinibilità. Il rapporto con così vaste dimensioni e l'impossibilità di esperire percettivamente tali realtà hanno portato ad una assunzione teorica delle caratteristiche chimiche della materia. Lo spazio fisico, nella sua totalità planetaria, è diventato il luogo delle possibili

presentazioni della materia stessa. Al di là di una definizione strettamente teorica, INFINITO si organizza in base ad associazioni tra l'immagine, intesa percettivamente pluridimensionale, e lo stato fisico fondamentale della materia. La struttura prende in considerazione un campione temporale di novanta minuti, suddiviso in tre fasi non staccate, ricollegabili ai tre differenti stati della materia: solido - liquido - gassoso.

La definizione generale dei tempi è stata rilevata dalla osservazione di fenomeni presenti su rilievi cartografici della Terra e della città di Firenze. Collegando tre città del nostro pianeta (Mosca-Chicago-Sydney) con Firenze si sono ottenuti tre diversi percorsi rapportabili alle tre fasi originarie:

- solido (percorso di terra) città di Mosca- tempo 40'
- liquido (percorso di acqua) città di Chicago - tempo 30'
- gassoso (percorso aereo) città di Sydney- tempo 20'

Su questi tre segmenti sono state individuate delle variazioni emergenti (per esempio i confini di stato) che, una volta impostato il tempo totale, determinano casualmente i tempi parziali.

Proporzionalmente a questi percorsi "planetari" sono stati riportati in scala urbana i tre segmenti corrispondenti ottenendo il collegamento tra il luogo dell'operazione (teatro Affratellamento) e tre punti della città. Su questa scala sono state individuate altre variazioni emergenti (per esempio gli alberi, le cabine telefoniche, i semafori) che hanno implicato ulteriori frammentazioni temporali.

La struttura principale di INFINITO investe tutto lo spazio disponibile all'interno del teatro e l'immediata adiacenza esterna per un tempo di 90' che rappresenta un campione di una modificazione che si intende continua. Una struttura di base ciclica si ripete ininterrottamente durante l'intero evento, altri segnali si susseguono invece con ritmi più indefiniti, modificando lo spazio via via che si passa dalla fase solida a quella liquida a quella gassosa.

Le immagini, intese nella loro totalità percezionale, sono riferibili ad un universo oscillante continuamente tra l'ambiente naturale intatto e il paesaggio urbano e tecnologico. Ciò non senza una conseguente drammatizzazione del rapporto che quotidianamente viviamo con lo spazio fisico circostante. (volantino di presentazione)

APRIRE IL CIRCUITO

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti, Stefania Battaglia, Larry Gigliotti
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Pistoia - Piazza Duomo - INCONTRI INTERNAZIONALI ARTE / TEATRO 1- ITALIA / CALIFORNIA
data : 7 mag 80



La performance in Piazza S. Spirito, si può vedere la ricostruzione in scala 1:5 della facciata della chiesa del Brunelleschi con pannelli di specchio



CONTATTO

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti, Annamaria De Caro,
un gruppo di motocrossisti
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Roma - Via Sabotino (rassegna "Ombre metropolitane")
data : 4 set 80

CONTATTO si pone su due elementi:

a) una introduzione allo spazio-memoria, che a Parco Centrale di Via Sabotino si da come indagine sul sottosuolo metropolitano;

b) una emergenze di materiali (linea di neon come suddivisione tra oceano e deserto, una provocazione di fari macchina come invasione di terreno, una apparizione di motocrossisti come complicità desiderio/rumore).

In tal modo l'energia che il Marchingegno usa si espande per naturale/artificiale, dando luogo a

visioni e a movimenti particolari e generali, che escono da una mancanza di autenticità e entrano in una privazione di espressività; da quest'ottica l'uso della tecnologia è indispensabile, venendo meno le ragioni di una interpretazione. Il suono e la luce sono in grado di tradire la realtà e di riproporla nel momento in cui lo spazio viene sottoposto alla progettazione, e quest'ultima tiene conto delle modifiche che la tecnica impone per tensione. (volantino di presentazione)

LPK/M 14 - EMERGENZE ARCHITETTONICHE

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
"ARTI/TEATRO PAESAGGIO METROPOLITANO"
data : 19 feb 81

L'espressione di angoscia e perplessità degli spettatori nella Galleria Nazionale



PRESSIONE SONORA
- Energia sonora massima.....600 w
- Area investita.....30 x 7 = 210 mq
Il Livello sonoro alla sorgente è uguale a : $L = 10 \lg W/W^\circ$
dove W = potenza sonora in watt W° = potenza di riferimento
 $L = 10 \lg 600/10^{-12} = 147,78 \text{ db}$
Il livello sonoro alla massima distanza (calcolando la potenza concentrata in due punti di 300 w):
 $L = 10 \lg W - 20 \lg s + 112,1 =$
 $= 10 \lg 300 - 20 \lg 15 + 112,1 = 113,35 \text{ db}$

Quindi alla massima potenza sonora (600w)avremo nello spazio un livello variabile da 112,35 db a 147,78 db.
A titolo esemplificativo riportiamo alcuni livelli sonori:
- traffico normale 40/50 db
- traffico pesante ferrovia 84/100 db
- soglia di pericolo per l'udito 100 db
- soglia del dolore 120 db

PRESSIONE LUMINOSA
Potenza massima.....30.000 W
L'equivalente meccanico della luce è 621 lumen/watt, se tutta l'energia assorbita si trasformasse in luce visibile, ma la maggior parte delle radiazioni assumono altre forme (infrarosso, ultravioletto) per cui nel nostro caso calcoliamo, visto le caratteristiche delle lampade usate, solo 40 lumen/watt di luce visibile.
 $30.000 \times 621 = 18.630.000 \text{ lm}$ (valore complessivo delle radiazioni)
 $30.000 \times 40 = 1.200.000 \text{ lm}$ (valore effettivo)
Un tale flusso luminoso produce, considerando le condizioni fisiche e le dimensioni del locale, una illuminazione come segue:

INTENSITÀ' LUMINOSA = flusso luminoso (lm) / area investita (mq)
considerando la nostra illuminazione diretta e uniformemente distribuita avremo:
 $I = 1.200.000/210 = 5.714 \text{ lux}$
Per avere un'idea di tale intensità riportiamo alcuni valori di riferimento:
- la luce del giorno varia da 200 a 100.000 lx
- l'illuminazione delle strade urbane varia da 5 a 15 lx
- l'illuminazione di una stazione metropolitana varia da 40 a 70 lx
- l'illuminazione di un appartamento varia da 100 a 300 lx

In base a questi dati la concentrazione energetica massima presente in LPK/M 14 sarebbe sufficiente ad illuminare:
- 80 appartamenti di 100 mq, vale a dire un palazzo di 12 piani;
- oppure 20 stazioni metropolitane;
- oppure 7 km di strada urbana.

(dal programma di sala)

L P K /M 14- emergenze architettoniche- è un'operazione organizzata al limite delle possibilità sensoriali: da una parte la quasi assenza di segnale, dall'altra il massimo carico sopportabile dal corpo umano. Le variazioni da un caso all'altro sono violenti scoppi di segnale riassorbiti immediatamente dal vuoto quasi totale.
Nel primo caso le capacità sensoriali sono estremamente tese alla individuazione del minimo segnale, fino a riconoscerne i dettagli per una eventuale definizione, non senza un certo sforzo ermeneutico. Nel secondo caso invece la concentrazione di segnale si risolve in una informazione talmente survoltata che la percezione stessa diventa difficile, se non addirittura pericolosa per fenomeni di abbaglio sensoriale.
Ci troviamo in uno spazio in cui i normali rapporti ambientali sono del tutto saltati e non per rielaborazione formale, ma semplicemente quantitativa. E' come se l'energia via via percepita nel corso del tempo e dello spazio si potesse accumulare per essere vissuta tutta insieme, avremmo allora delle esplosioni non molto dissimili da quelle che si verificano in LPK/M 14. Infatti la luce di sette

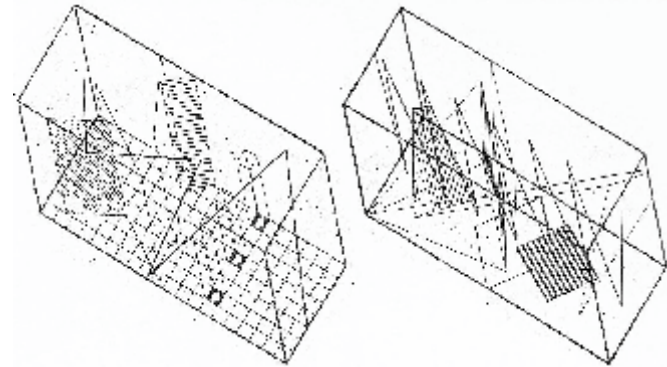
chilometri di strada urbana, o di venti stazioni metropolitane, è la stessa che noi immettiamo durante la performance.
La lettura del tessuto metropolitano è proposta attraverso una misurazione puramente quantitativa. La stessa concezione di architettura si evolve per cogliere dall'ambiente-paesaggio le emergenze di ordine esclusivamente energetico. Lo spazio si riduce alla pura e semplice pressione sensoriale sul corpo. Uno spazio al limite della definizione formale, carico di energia potenziale e d'esplosiva.
Il passaggio da una situazione "iper-sensoriale" ad una "iposensoriale" va vista come velocità di percezione, giustificabile solo mediante la possibilità di spostamento supersonico dal vicino-contatto al lontano-siderale. Le conseguenze formali di un tale procedere sono quelle dell'accumulo di segnale fino alla saturazione ambientale e della rarefazione fino al vuoto totale.
Nelle nostre intenzioni per il prossimo futuro c'è anche il raggiungimento di un reale sgretolamento dello spazio fisico per sovraccarico energetico! (volantino di presentazione)

4NU \ LED

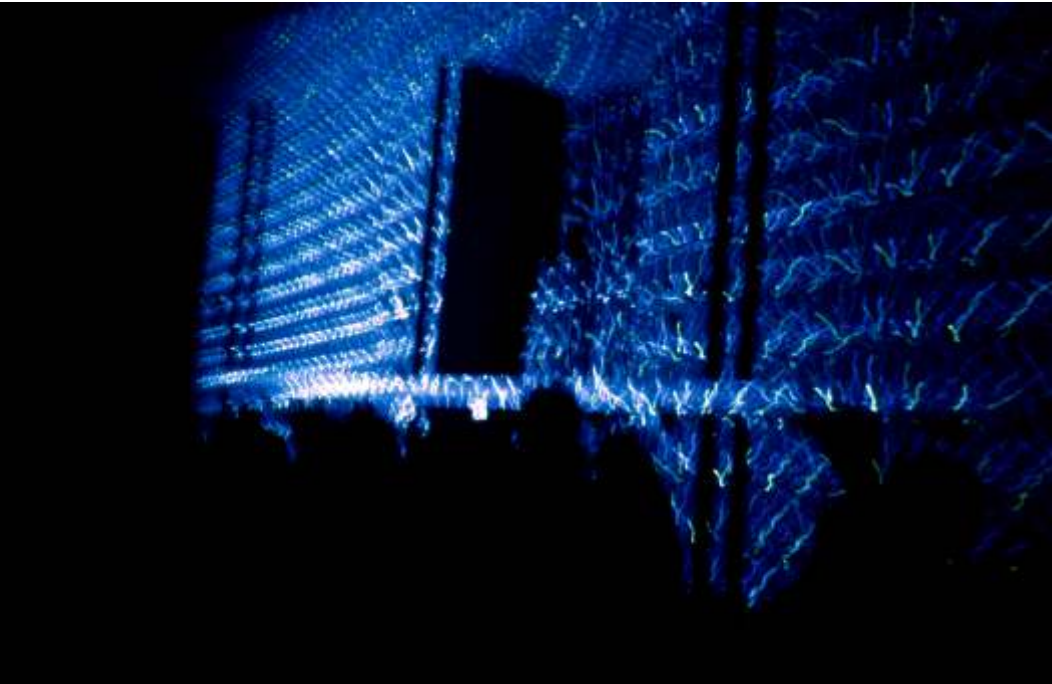
di : Cesare Pergola -Giancarlo Cauteruccio
tecnico audio : Carlo Nati
compagnia : Il Marchingegno
produzione : Comune di Firenze - Teatro Regionale Toscano, Centro Teatrale Affratellamento
luogo : Firenze - Rondò di Bacco
data : 27 apr 81

4NU LED è un'ulteriore verifica, dopo l'installazione presentata in febbraio alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, di un tipo di ricerca che analizza la condizione metropolitana per i suoi quantitativi energetici, rilevandone le emergenze di tipo architettonico, intese come iperstimolazioni sensoriali. Un tipo di indagine sullo spazio fisico che caratterizza le più recenti operazioni del gruppo fiorentino, che da anni sperimenta nuovi possibili rapporti sensoriali con l'ambiente/paesaggio. Operazioni quelle del Marchingegno che praticano situazioni spettacolari in uno spazio-limite tra l'architettura e il teatro.

4 NU LED, strutturato su grossi quantitativi energetici, impone un viaggio nel "possibile paesaggio elettronico" attivato da 50.000 watt di suono-luce. La **PRESSIONE AMBIENTALE** determinata dai grossi quantitativi energetici produrrà sollecitazioni sensoriali che raggiungeranno il limite massimo di sopportazione fisica. (volantino di presentazione)



In basso l'effetto del laser sulle pareti, in alto un'altra scena dello spettacolo, nel mezzo due disegni progettuali



Siamo al Rondò di Bacco, alla sinistra di Palazzo Pitti a Firenze. Lo spazio scenico occupa tutta la sala, il pubblico è sulla scena stessa. Non c'è alcun elemento scenico, solo generatori di segnali:
- 4 diffusori sonori per 1.200 watt
- 2 display per scritte elettroniche scorrevoli
- 6 proiettori per diapositive
- 30 quarzine bianche per 30.000 watt
- 1 laser argon da 8 watt
- 20 segmenti di neon blu
- Il pubblico entra al buio, ci sono solo le scritte scorrevoli rosse che descrivono i generatori audiovisivi presenti in sala. C'è anche un anello di suono che si ripete all'infinito.
- Un suono molto acuto scoppia all'improvviso. Sei immagini uguali vengono proiettate, a brevi flash, sulle pareti. Sono immagini di chips elettronici, centrali nucleari, radar.
- Un suono elettronico variamente articolato, molto ritmico. Sulle pareti e il soffitto si muove veloce il raggio verde del laser disegnando forme geometriche rotatorie.
- Un brano rock molto melodico ("East" dei Tuxedo Moon). Il laser si scompone in migliaia di punti di luce verde, blu, gialla, dapprima immobili poi in lentissimo movimento, come una neve elettronica.
- Di nuovo un suono violento di disturbo. Si accendono intermittenti le 30 quarzine, a ritmo crescente. A questi flash si aggiunge il laser con giochi di proiezioni e riflessioni a scariche sempre più violente. L'azione si interrompe di colpo.
- C'è ora un suono cristallino lievissimo. Sulla testa degli spettatori sono sospesi venti segmenti di luce blu, come una strana costellazione astrale. Sulle pareti si compongono articolate geometrie di segmenti bianchi proiettati.
- Il suono cristallino continua, il laser si sposta nella sala fino a puntare una delle uscite. La porta viene aperta, il raggio si proietta su Piazza Pitti. Il pubblico, dapprima incerto, esce via via sulla piazza seguendo il raggio verde, (fine)

MODULAZIONE NOTTURNA

MODULAZIONE NOTTURNA
di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti, Annamaria De Caro, dieci comparse
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Firenze - Fortezza da Basso (INVASIONI SPAZIALI)
data : 23 giù 81

EFFETTO NOTTE

di : Cesare Pergola, Giancarlo Cauteruccio
con : Barbara Pignotti
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Campobasso - Castello Monforte
data : 8 ago 81

"Nell'ambito della ricerca sullo spazio fisico, con interventi spettacolari sull'ambiente, Il Marchingegno propone, durante il mese di agosto 1981, uno spettacolo di teatro/ambiente fondato su quei rapporti tra artificio e natura che costituiscono la base della sperimentazione del gruppo fiorentino.

L'operazione si pone nei confronti della preesistenza ricercando quelle specificità ambientali, sia architettoniche (castelli, monumenti, piazze), sia naturali (paesaggio) al fine di stabilire con esse un rapporto dialettico che sviluppa l'iter operativo.

L'ipotesi fondamentale in questa ricerca consiste nella provocazione di un concreto impatto sensoriale in un contesto ambientale normalmente privo di dinamicità, generato dal contatto di

particolari segnali tecnologici (visivo-sonori) con la preesistenza arcaica. Questo incontro/contrasto provoca nel visitatore-spettatore una coscienza critica del luogo, nonché un ampliamento del proprio bagaglio immaginifico e fantastico, verso una acquisizione di una nuova "estetica del tecnologico". L'installazione video-sonora utilizza materiali altamente sofisticati (fari stroboscopici, laser, musica elettronica) costituendo un inedito spazio di percezione che assume, nella sua evoluzione spazio-temporale, le valenze dello spettacolo. (volantino di presentazione)

SPFX EFFETTI SPECIALI

di :Gianni Pettena, Giancarlo Cauteruccio, Cesare Pergola
compagnia :Il Marchingegno
luogo : Mantova - Teatro Bibiena (convegno "LE ROVINE DEL SENSO")
data : 30 ott. 81

Gli effetti speciali sono l'ultima possibilità di produrre spettacolo

È di effetti speciali che si compone l'ultimo spettacolo.....

Effetti speciali, materiale ultimo da costruzione per una nuova edilizia spettacolare

Seduzioni viaggianti a microonde per sofisticatissimi ricetrasmittitori miniaturizzati

L'orizzonte e' disegnato da un laser-krypton secondo la sezione di un microprocessore ingrandita 100.000 volte

La complessità formale è

inversamente proporzionale alla quantificazione fisica

Una forma complessa pesa quanto una linea energicamente più'intensa

L'alta tecnologia elettronica sconvolge i normali sistemi percettivi e arreda lo spazio di effimera bellezza

Il teatro e' il luogo del desiderio, il desiderio e' il teatro del quotidiano.

(volantino di presentazione)

FLIGHTS

di : Cesare Pergola - Giancarlo Cauteruccio
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Firenze - Gasometro di via dell'Anconella (mostra "Gashominis")
data : 31 ottobre 81

INIZIO: - sei fari grandi- suono noise, molto decay -sequenza dei fari più volte -suono improvviso - spegnere i fari

PAUSA

AZIONE INTERNA: - faretto intermittente verso l'esterno- fari interni- suono articolato- bolle di sapone- giochi ritmici di suono- colore

AZIONE DIA: - scoppi simultanei di suono-immagine (almeno 5 o 6 volte)- gioco di immagini- suono ritmico, effetti di allontanamento avvicinamento- dia in movimento (freccie o altro)- suono soft

FLASH: - flash in crescendo dei fari e puntamenti laser con suono

frammentato fino a invadere l'intero spazio

STACCO: strobo sulla cupola- suono fortissimo (ritmo o altro)-

LASER: - due raggi mobili (indagine spaziale)- suono soft

FILM: film più registrazione del sonoro ad altissimo volume- auto vera che crolla sullo spiazzo -linea di neon in frantumi

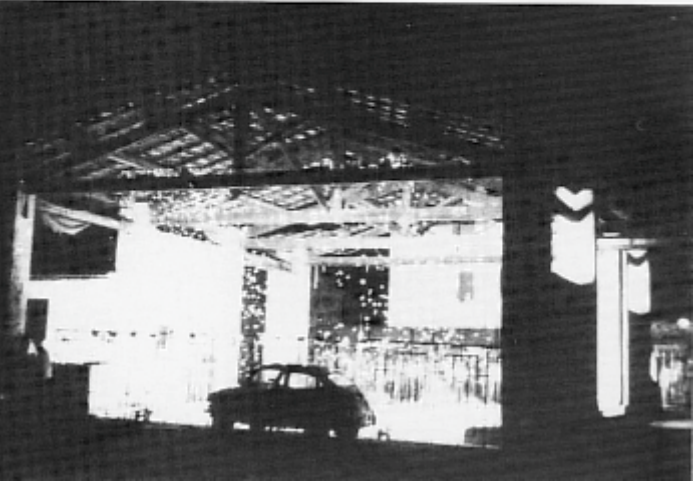
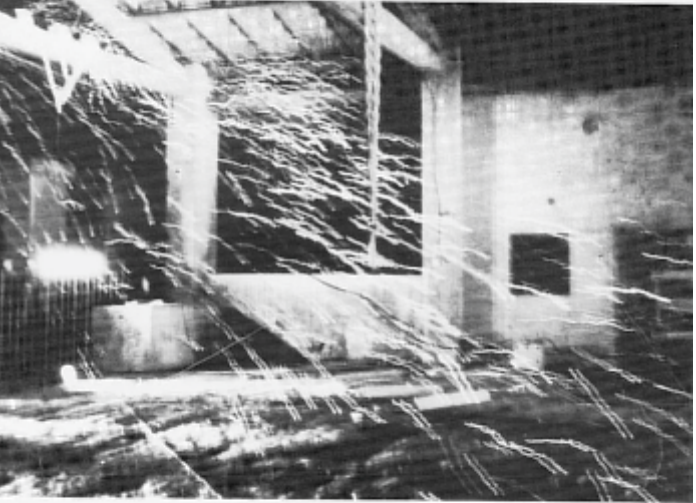
RIPRESA FINALE: -ripresa del suono dopo una breve pausa- segnali in crescendo (fari e altro) - laser mitraglia sul finale, (appunti di regia tecnica)

Quattro immagini della performance con lo spazio completamente stravolto da innocue bolle di sapone



MODULAZIONE D'AMBIENTE

di : Cesare Pergola - Giancarlo Cauteruccio
installazione per : 5 film 16 mm -5 mini sintetizzatori sonori
effetti speciali : GRS elettronica - Firenze
compagnia : Il Marchingegno
luogo : Settignano (Fi)
data : 5 feb. 82



"Questo progetto di modulazione ambientale si colloca nella fase preliminare di ricerca per la realizzazione di SPACE-COMPUTING che verrà presentato in prima nazionale a Firenze nel marzo '82.

L'evento costituisce un valido esperimento verso una spettacolarità più soft e formalmente sofisticata, determinando una svolta nella ricerca del gruppo che negli ultimi mesi ha affrontato con impegno e coerenza un discorso sulla "pressione ambientale" fino alla completa disintegrazione dell'ambito formale. Una installazione quindi che si orienta verso il gioco tecnologicamente

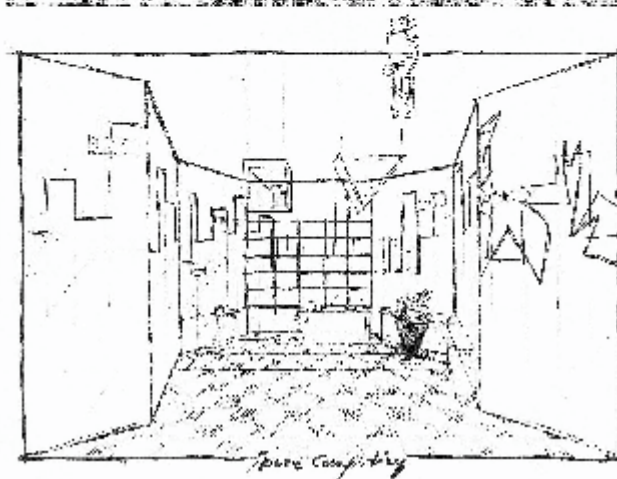
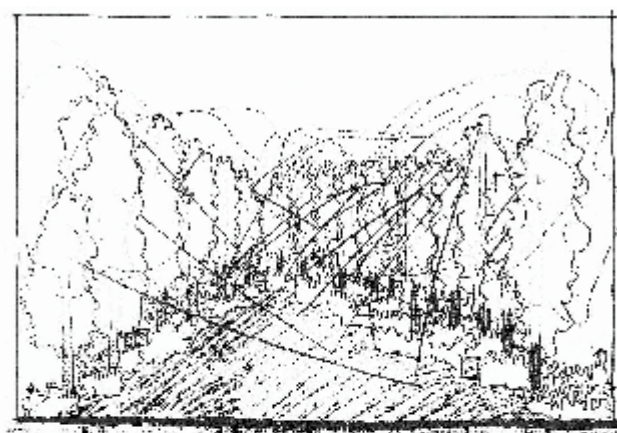
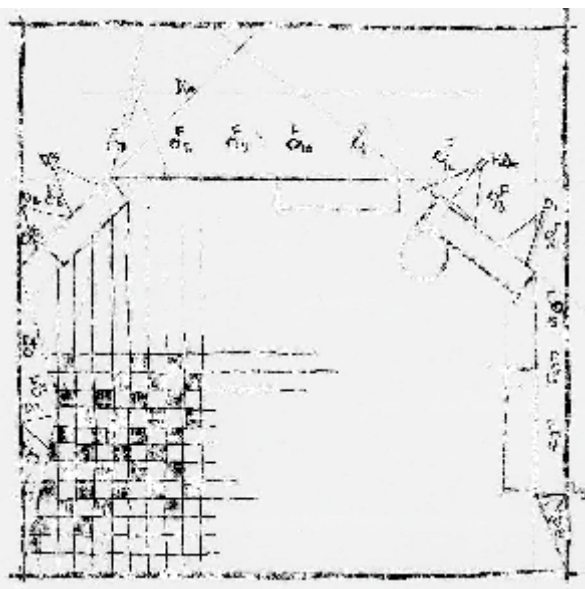
progredito per un intrattenimento elettronico in cui la ricerca formale si esprime in termini di musicalità dello spazio fisico. Non a caso Il Marchingegno svolgerà presso la Facoltà di Architettura di Firenze, da febbraio a giugno '82, un nuovo esperimento seminariale sulla "SEDUZIONE TECNOLOGICA" che verterà esplicitamente sull'impostazione di quelle regole del gioco per poter partire, arricchendo le possibilità operative via via che dal microcomputer si passa al personal computer, all'home computer e così via verso sistemi sempre più sofisticati, che dialogano col mondo esterno su milioni di bit. " (volantino di presentazione)

SPACE - COMPUTING

di : Cesare Pergola - Giancarlo Cauteruccio
suoni : GRS - Firenze
computer - laser: LCS - Scandicci (Fi)
compagnia : Il Marchingegno
produzione : Comune di Firenze - Teatro Regionale
Toscana, Centro Teatrale Affratellamento
luogo : Firenze - Teatro Affratellamento
data : 29 mag 82



A destra una planimetria tecnica della scena, in alto un'immagine iniziale dello spettacolo, in basso tre foto dei cambi di scena con le proiezioni laser, le dia e i neon, nel mezzo due disegni di studio per il progetto



EURITHMIA

tratto da : "Dell' Architettura" di Vitruvio
interpreti : Barbara Pignotti - Fabrizio Monaci
voce registrata : Raffaello Carusi
musiche-scene-regia : Cesare Pergola
compagnia : Orient Express
luogo : Firenze - Villa Strozzi
(mostra «Mezzo caldo -mezzo freddo»)
data : 30 set 82

"Partendo da una scelta di testi teorici di Vitruvio, sui principi fondamentali della materia e sull'origine degli esseri, il lavoro si sviluppa per "quadri" progressivi secondo una visione del mondo che si riallaccia alla filosofia presocratica.

La trama attraversa una serie di immagini fondamentali e mitiche: dalla descrizione dei quattro elementi che tutto generano (acqua, aria, terra e fuoco), alla nascita della civiltà (la scoperta del fuoco), per arrivare attraverso lo studio dei venti e la propagazione dei suoni a quella "eurithmia, o armonia, che risulta dal perfetto accordo delle parti. "

Questa visione filosofica del mondo genera una spettacolarità primordiale e originaria dove lo scarto storico-temporale è quasi completamente annullato e anche il contrasto fra tecnologie e immagini distanti molti secoli tra loro si azzera in un evento assoluto dove il concetto mitico e la coscienza tecnologica si incontrano. " (volantino di presentazione)

immagini dello spettacolo



AI PIEDI DELLA QUERCIA

tratto da : "Genji monogatari" di Murasaki Shikibu
interpreti : Barbara Pignotti, Osamu Arai, Omei Miyashita
personaggi filmati : Fabrizio Monaci, Hiroki Murayama, Cesare Pergola

voci registrate : Barbara Pignotti, Raffaello Carusi, Cesare Pergola

costumi : Barbara Pignotti

musiche-scene-regia : Cesare Pergola

tecnico del suono : Walter Neri

consulenza testi : Takaharu Miyashita

consulenza films : Tomaso Tommasi

consulenza scene : Manola Casale

consulenza costumi : Naomi Kato

special thanks : Ente Opera Museo Stibbert, Centro Musicale Toscano, Alessandra Nencioni - Beppe Ruglioni, Collezione privata M.G.

produzione : Teatro di Rifredi - Teatro Affratellamento,

Comune di Firenze - Regione Toscana

compagnia : Orient Express

luogo : Firenze - Teatro di Rifredi

data : 5 mar 83

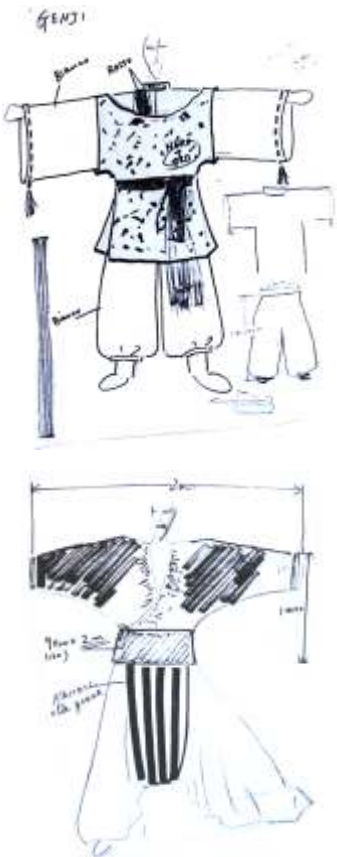
AI PIEDI DELLA QUERCIA narra la storia, costruita fantasticamente sui personaggi e le situazioni del romanzo, con una scelta di testi originali, del principe Kaoru che alla festa del Passero Rosso incontra una dama di cui si innamora pazzamente. Una volta scoperta la sua identità il principe decide di raggiungerla nella sua proprietà di Uji, dove la principessa Agemaki vive con il vecchio padre. Una notte di luna piena, accompagnato dal suo fedele paggio Koremitsu, egli parte. Durante la notte trovano rifugio in una caverna, nel sonno compare al principe un suo antenato che gli predice sventure e morte se si ostina a proseguire il suo viaggio verso la principessa Agemaki. Kaoru non si lascia impressionare dall'apparizione, ma durante una tempesta il suo cavallo precipita in un burrone e lui muore, lasciando al paggio il compito di raggiungere la principessa e consegnarle una sua poesia. Il paggio, fortemente sconcolato per la morte del principe amato, prosegue il cammino senza sosta. Attraversa la «radura dei cervi» dove è quasi tentato di rimanere, ma il suo amore per il principe è più forte dell'amore per la natura. Raggiunge finalmente la casa della principessa, ma gli viene detto che lei è morta qualche anno prima, di parto, lasciando un bambino di cui da tempo si aspettava di conoscere il

padre. Ancora maggiormente sconvolto per questa inaspettata storia, Koremitsu decide di abbandonare tutto, di cui ha ormai conosciuto la vanità, per dedicarsi esclusivamente all'osservazione e all'amore della natura.

Su questi temi fondamentali dell'amore e della malinconia, si instaura una trama figurativa restituita per continuo alternarsi di mezzi: dal cinema al teatro, dalla fotografia alla musica.

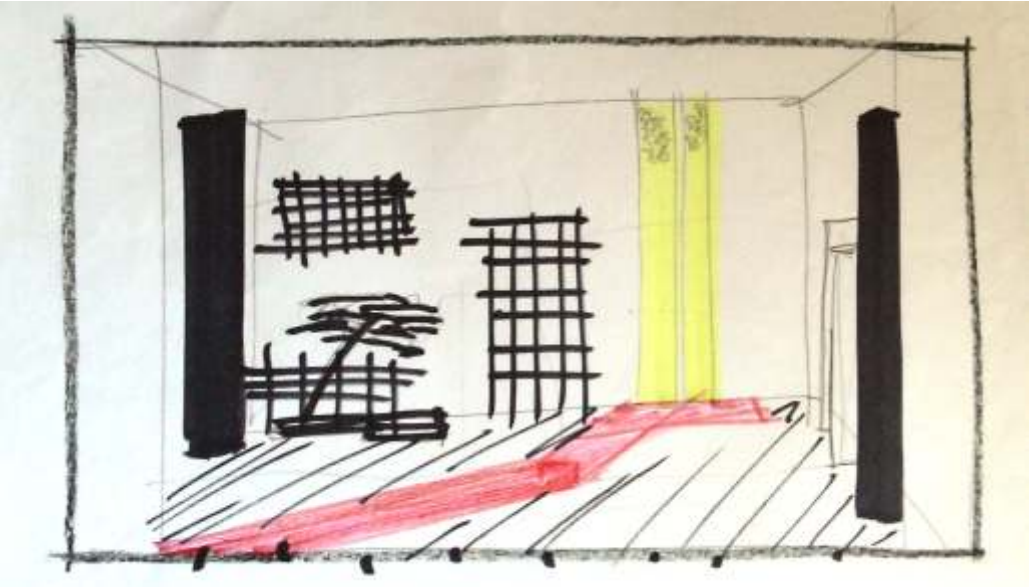


In alto la foto di presentazione dello spettacolo; a destra due schizzi del progetto costumi; in basso una scena dello spettacolo.



La parte teatrale è fortemente legata a quella musicale e ciò colloca l'operazione a metà strada tra il teatro e l'opera lirica, la scena diventa il luogo d'incontro e di scambio totale tra la presenza effettiva e quella artificiale: l'attore vero e l'attore filmato; l'albero vero e quello fotografato; il naturalismo delle scene e l'elettronica delle musiche. Il tutto rivolto ad una professione di lirismo tesissimo e commovente.

(dal programma di sala)



In alto uno schizzo della scenografia; nella foto sopra Barbara Pignotti in una scena dello spettacolo; in alto a destra due figure danzanti usate come mascherine per i giochi di proiezione; in basso una scena dello spettacolo.



Lo spettacolo è stato pensato per palcoscenico all'italiana. Il sipario è formato da due schermi cinematografici a motore. Tre paraventi di diversa altezza tagliano orizzontalmente la scena. Il pavimento è segnato da una striscia rossa diagonale. Il fondale è di tulle bianco. Nell'angolo in fondo a sinistra alcune canne di bambù e una panchina nera, dietro il tulle un pavone impagliato. Sempre in fondo, ma nel mezzo, una lampada da terra a forma di ventaglio e due strisce dorate con foglie secche. Oltre ai fari sulla scena e all'impianto audio vi sono tre proiettori superotto, un proiettore sedici millimetri, quattro diaproiettori.

ETENRAKU- brano tradizionale giapponese, sugli schermi-sipario una proiezione in dissolvenza di immagini del repertorio di stampe giapponesi dal 1000 alla fine del 1800, con inserimenti di effetti di schermature e retinature.

IL CAVALLO TARTARO-brano elettronico della colonna sonora.

Un tempio tra le rocce cambia continuamente colore in lente dissolvenze. Una voce fuori campo: « La visita imperiale alla corte del Passero Rosso doveva aver luogo il decimo giorno del mese senza dei. Quell'anno tutto sarebbe stato più splendido del solito.» Un antico samurai con armatura e arco si affaccia minaccioso in primo piano (film 16mm) . La musica prende ritmo, un personaggio danzante, in ricco costume, compare sullo sfondo del tempio, poi un secondo personaggio, identico al primo, poi altre figure immobili dello stesso personaggio, due, quattro, otto, sedici, una folla di personaggi identici.

PETALI DI GELO- brano molto dolce, quasi languido. Compare una trave nera e viola, poi un pilastro, poi una lanterna, si intuisce l'interno di un tempio. Gli schermi salgono lentamente, si scopre la scena. Dietro un paravento, in controluce, un ragazzo e una ragazza si muovono lentamente come in un abbraccio stilizzato. Il ragazzo Kaori: « Da quando ha veduto sul tenero arbusto la verde foglia, la rugiada del desiderio non si è più inaridita sulla manica del viandante.»

La ragazza Agemaki : «Chi non trascorre che una notte sul rugiadoso giaciglio del viandante ben poco può sapere di coloro che hanno per sempre la loro casa sul freddo muschio della collina.»

Il ragazzo scompare, la ragazza si scosta dal paravento e esce in scena danzando una danza dell'amore.

Ricalano lentamente gli schermi sui quali si snoda una dissolvenza di immagini da stampe erotiche giapponesi.

AL DIO DEI VIAGGI- brano notturno.

Sale un poco lo schermo di sinistra e lascia intravedere sul fondo due personaggi che preparano i cavalli per partire. E' una scena notturna e c'è un intenso frinire di grilli, mentre in primo piano su un paesaggio che cambia continuamente colore, una luna gialla compie il suo ciclo di crescita.

Una voce fuori campo: « Il principe prese con sé bellissimi doni, tra i quali aveva messo con speciale intenzione molti e assai eleganti pettini e ventagli. E tra i nastri di seta da offrire al dio dei viaggi, anche la sciarpa che lei aveva lasciato cadere e, annodata a questa, una poesia.»

La musica cresce fino a raggiungere un ritmo di marcia e allora sugli schermi in boccascena appaiono due cavalli bianchi al galoppo in una campagna notturna.

IL TRAGICO CIELO- musica molto cupa.

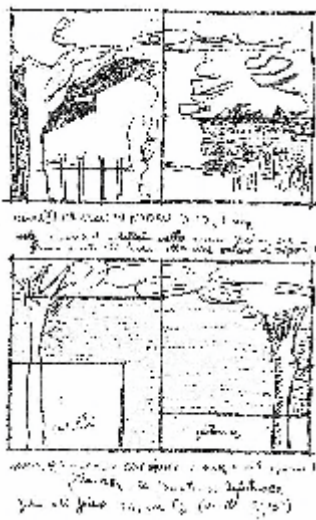
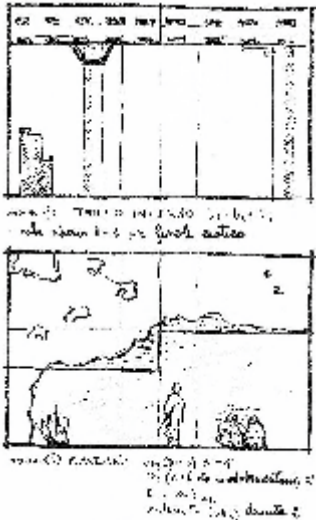
Tra un gioco di fronde di pini colorati salgono ancora gli schermi. La scena è invasa dal fumo che filtra le immagini rendendole tridimensionali. Una figura nera, ricurva si muove a fatica in mezzo al fumo: «Non proseguire su questa strada, poiché tanti e tali ostacoli ti separano ancora dalla radura dei cervi. Ascolta il consiglio di un tuo antenato, questa tua folle passione ti sta accompagnando velocemente verso la morte.»

IL SOLE TRAMONTA- brano di musica tradizionale giapponese.

Entra in scena una ragazza con ventaglio e danza giocando con l'effetto della luce di Wood che la illumina lasciando intravedere solo il bianco del suo costume. Il costume è studiato in modo tale che la ragazza stessa sembri un ventaglio che si muove sinuoso nello spazio scena, mimando movimenti giapponesi.

I RAGGI DI SOLE SUL LAGO- brano tradizionale giapponese.

Una silhouette gigante di un branco di cervi si proietta sul fondale. Sull'ultimo paravento ancora aperto (gli altri sono stati



via via chiusi nei cambi di scena) si intravede in controluce la stessa immagine dei cervi.

La scena si illumina lentamente mentre un personaggio con una lanterna in mano attraversa in controluce il paravento in fondo a sinistra e si ritira infine richiudendosi dietro il paravento.

IL CAVALLO TARTARO-parte finale del brano.

La scena è ora tutta aperta (i paraventi chiusi fanno da quinte laterali) e rappresenta un grande viale coperto di foglie secche, un bambino di 7 anni

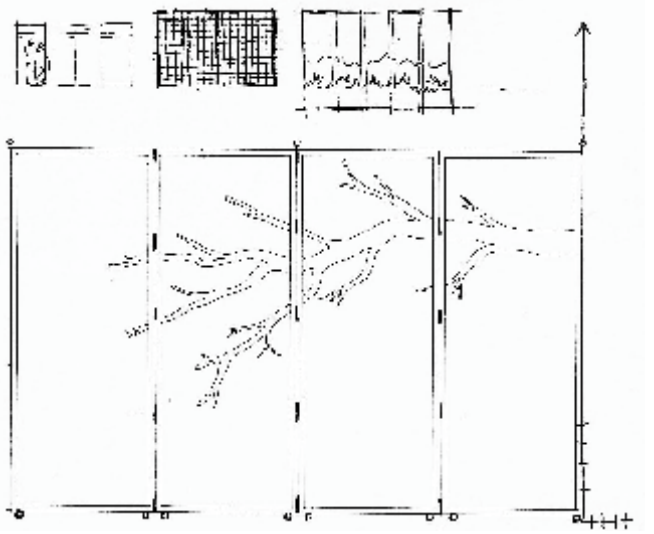


Qui sopra e in alto due foto dello spettacolo; nel mezzo quattro schizzi della scenografia con l'organizzazione delle proiezioni sugli schermi.



attraversa lentamente tutta la scena ed esce a destra. Una voce fuori campo: « Nell'avvicinarsi agli appartamenti di Agemaki Koremitsu vide un bimbo con una gabbia in mano che usciva a passo lieve e frettoloso nel giardino; andava a dare alle cicalle domestiche il loro sorso mattutino di rugiada.»

La musica cresce, dietro il fondale viene illuminato il pavone, entra in scena Koremitsu (il paggio del principe Kaoru morto nel viaggio) con un ricco costume e avanza diagonalmente con passo di danza molto rituale (tra le arti marziali e il Nô). Alla fine si ferma in ginocchio in mezzo alla scena.



Qui sopra una scena dello spettacolo; nel mezzo uno schizzo di studio di un paravento; in alto una scena in controluce; in alto a destra un pilastro e la lanterna utilizzati per la costruzione della scena del tempio.

AI PIEDI DELLA QUERCIA disco

colonna sonora dello spettacolo omonimo

musiche : Cesare Pergola

testi da : " Genji monogatari " di Murasaki Shikibu

lato A : Il cavallo tartaro - Il tragico cielo d'autunno

lato B : Petali di gelo - Al dio dei viaggi

registrazione : Cesare Pergola e C.M.T. (Fi)

mixage : Walter Neri

copertina : Barbara Pignotti

foto : Tomaso Tommasi

produzione : Maso records - S.Giovanni Valdarno - Italia -

data :1983

PROFILI GIAPPONESI

interpreti : Barbara Pignotti, Fabrizio Monaci, comparse a piedi e a cavallo

costumi : Barbara Pignotti

musiche : Richard Wagner, Toshio Funagawa, Cesare

Pergola

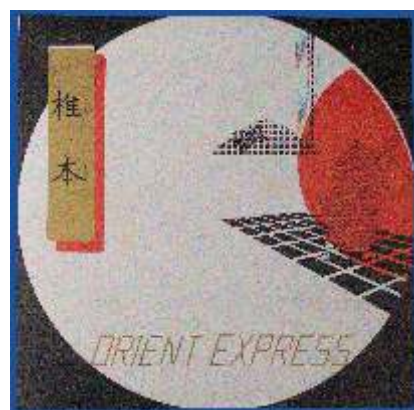
scene-regia : Cesare Pergola

produzione : Coop. Albatro, Livio Giacomi - Grosseto

compagnia : Orient Express

luogo : Grosseto - Cavallerizza

data : 10 lug 83



"PROFILI GIAPPONESI resta in quel mito-immagine del Giappone che ha già accompagnato il precedente «Ai piedi della quercia» presentato recentemente con successo a Firenze e Milano,

PROFILI GIAPPONESI è uno spettacolo per esterni con una forte componente ambientale, quasi una versione amplificata di «Ai piedi della quercia». Il riferimento slitta però notevolmente, passando da un mondo arcaico, lirico ed estremamente contemplativo come quello del "Genji monogatari", ad un mondo attivo e battagliero: il mitico medioevo guerriero giapponese, carico di lotte tra shogun, in cui predomina la figura imperturbabile del samurai.

Il luogo drammatico di questi "profili" è infatti un campo di battaglia appena prima o subito dopo uno scontro. Bandiere al vento, desolazione e pianto, l'arrivo inaspettato di predoni a cavallo, guerrieri-ombra nascosti tra gli alberi, frecce incendiarie, una principessa catturata, il suo urlo di dolore, rari momenti di dolcezza e amore.

Lo spettacolo si snoda su queste immagini con azioni dirompenti, senza respiro, procurando una tensione drammatica crescente che solo la forza di cavalli al galoppo può disperdere nel tragico finale di un seppuku collettivo. (dal programma di sala)



In primo piano le comparse a piedi con i costumi e le bandiere medievali, sullo sfondo si intravedono i cavalli al galoppo



Dall'alto: Le comparse a piedi, la scena delle frecce incendiarie, le comparse a cavallo

ARCHITETTURA SUSSURRANTE

con : Barbara Pignotti
 scena-immagini-costume-musica : Alessandro Mendini
 regia : Alessandro Mendini - Cesare Pergola
 compagnia : Orient Express
 luogo : Firenze - galleria Vivita
 data : 24 gen 84

Due momenti della preformance: Barbara Pignotti su una poltrona di Le Corbusier illuminata da diapositive di texture colorate,



LUDWIG (PRELUDIO)

interpreti	: Barbara Pignotti, Andrea Naldi, Neri Torrigiani	regia-scene-testo	: Cesare Pergola
voci registrate	: Aurora Papafava, Massimiliano Locandro	compagnia	: Orient Express
costumi	: Barbara Pignotti, Fabrizio Monaci, Roberta Paganucci, realizzati da Samuele Mazza	luogo	: Sesto Fiorentino-Villa Corsi Salviati
accessori	: Ultra (Fi)	("Ombre lunari -estemi notte sul teatroltaliano")	
make-up	: Silvia Belucci Lucchi	data	: 3 lug 84
musiche da	: Richard Wagner - Johann Strauss-Tuxedo Moon -Lelio Camilleri		

LUDWIG PRELUDIO atto unico

SCENA 1- Sissi (Elisabetta d'Austria, cugina di Ludwig) parla nel buio
 SCENA 2- Ludwig Bambino e la madre. Apparizione del cigno, simbolo di forza e di bellezza.
 SCENA 3- Danza del vento, sogno notturno.
 SCENA 4- L'incoronazione di Ludwig. La folla e la solitudine.
 SCENA 5- Il violinista Richard fa un bagno nel lago,sensualità e purezza. La carrozza, passeggiata notturna.
 SCENA 6- Valzer, mosca cieca. Il re gioca con i suoi servitori Richard e Mayr
 SCENA 7- Delegazione medica. Lettera di Lutpoldo, destituzione per infermità mentale.
 SCENA 8- La prigionia. Ricovero a Starnberg.
 SCENA 9- La passeggiata sul lago, il vento, il suicidio. I servi trovano il cadavere del re.

Barbara Pignotti nella parte di Ludwig





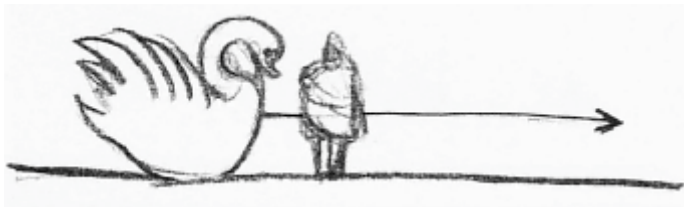
Barbara Pignotti nella parte di Ludwig declama al vento le sue follie



Disegno delle sagome di folla per il fondo della scena



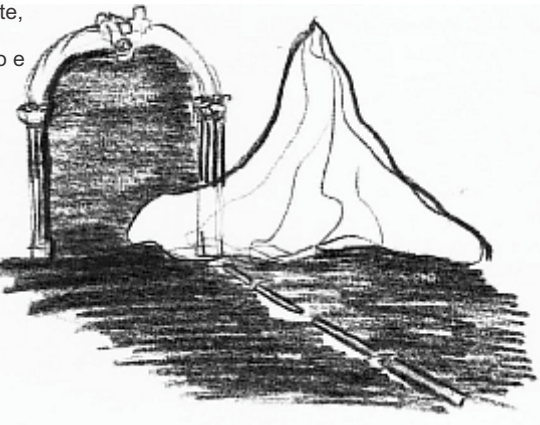
Il violinista avanza lungo una linea d'acqua



La sagoma di cigno bianco che viene fatta scorrere nella prima scena



A destra Ludwig e Mayr che fa il bagno di notte, in basso uno schizzo della scena con l'arco e i veli



dalla scena 4: L'INCORONAZIONE

*E' come un vuoto nella mente,
che cerco di riempire di chiarore lunare.
Io vago
e non so dove vado.
Cerco un trono di mille incantesimi ornato,
un antro di pietre preziose
dove rifugiarmi inosservato.
Vorrei costruirmi una reggia
in cima alla montagna
per trascorrere indisturbato
le lunghe notti invernali.
Sfuggo,
io fuggo la gente e rincorro le cose lontane
per non rabbrivire delle vicine.
Mi dispero,
mi consumo in inutili preghiere.
E ricado inesorabilmente nella trappola,
che è dentro di noi,
la feroce trappola della nostra liberazione,
nella quale giuro e prometto
di non ricadere ancora.
Ma ineluttabile mi si ripresenta
il diverso,
che si annida negli spacchi
delle giovani foglie,
che si attanaglia nottambulo
nei nostri poveri corpi malati
e cerca rifugi caldi come morbida pelliccia
per sfamarsi e riposare.
Il diverso ci stringe,
ci odia,
ci ammazza.
Odo il vento come un lamento,
che avanza e mi stringe le membra.
La corona mi pesa sul capo.
Voglio una reggia in cima alla montagna,
le pietre e le foreste innevate mi parleranno.
Odo il silenzio
delle notti interminabili,
che fruscia in ricche sottane di taffetà
nelle stanze vuote del mio castello.
Sola solitudine di morte profumata,
caligine del tempo che passa e mai non
sosta,
foriera di sventure,
destino degli uomini.
Sola solitudine
cupa e vellutata.*

Seguendo quella linea di "lirica elettronica", che vede il riemergere prorompente della poesia nell'ambito dell'applicazione di nuovi linguaggi teatrali, Orient Express approda alla seconda parte della "tetralogia" dedicata all'inverno. La poesia di questa stagione è colta nel mondo nordico e romanticissimo di un personaggio per molti versi unico e paradigmatico: Ludwig II, re di Baviera. Il tema fondamentale del loro inverno è la solitudine. L'esistenza di Ludwig di Baviera, al di là di una ricostruzione biografica, viene osservata nei momenti di esasperata solitudine che la caratterizzano. Il doppio dramma di un re privato della dignità regale e di un uomo che si trova a dover lottare furiosamente contro il "peccato" che insidia quotidianamente il suo senso di purezza.

La vita di Ludwig è una "winter-tale" che rovina ben presto in tragedia. Una tragedia che nasce dalla impossibilità di affermare i due concetti di "regalità e purezza" che sono così forti in lui.

Un re atipico e contraddittorio che coniuga in una sola immagine i grandi re di Francia e gli eroi delle mitologie germaniche: Luigi XIV e Lohengrin. Un sovrano che nella seconda metà dell'800 sogna la restaurazione del potere assoluto, quando quasi tutte le monarchie d'Europa sono in precipitoso declino sotto le spinte rivoluzionarie e repubblicane. Un uomo che insegue alla purezza e che si rinchiude sempre più frequentemente in decadenti atmosfere orienteggianti, con la cerchia dei suoi servitori preferiti, il suo Richard, Mayr, l'attore Kainz. Un re che ama l'arte ma con dubbio gusto, che tenta una ricostruzione in facsimile degli splendori di Versailles. L'unico grande artista nella cerchia dei suoi protetti è Richard Wagner.

Ma quello che interessa del re di Baviera non sono le sue contraddizioni, né il suo gusto estetico, bensì la sua volontà di condurre il sogno a limiti estremi. La possibilità, essendo re, di realizzare concretamente il proprio immaginario. E infine la sofferenza di un uomo diverso, la cui posizione sociale amplifica in modo sproporzionato la propria omosessualità.

Il Ludwig di questo dramma è prima di tutto un "amante del chiaro di luna". Un romantico solitario che ci piace immaginare seduto su un sofà del vagone-salotto decorato di verde e di blu, mentre il suo fantastico treno percorre nella notte invernale una ferrovia da lui voluta nel bel mezzo della foresta innevata. E' questa l'



atmosfera del Ludwig (preludio). Uno spettacolo vissuto come un poetico sogno nordico che si conclude nel tragico suicidio del protagonista, ormai sconfitto sia sul fronte politico della reggenza, sia su quello umano. Un giovane re bello e folle, che affascina le masse e preoccupa i ministri. Un sovrano che realizza i sogni fantastici di castelli costruiti su cime inaccessibili, dilapidando le pubbliche finanze per i suoi capricci. Un uomo che si rende conto dell'abisso che separa la realtà dalla fantasia, ma sceglie a capo fitto quest'ultima, rinunciando a tutto il resto. Ed è proprio questa sua fantasia super romantica che

alla fine lo incastra e lo distrugge. Aquel punto non può fare altro che perdersi irrimediabilmente, preferendo la morte ad un'esistenza di comune malato di mente: lui, il re!

La scena è uno spazio aperto, vasto e vuoto, dove la solitudine è esaltata dai lunghi percorsi e dai monologhi di Ludwig, con rare apparizioni del palafreniere Richard e del servitore Mayr, i suoi fedeli fino alla fine. Un vento gelido attraversa la scena, segnata da una striscia d'acqua, stilizzata e rarefatta, unico elemento scenico.

Il contenuto epico-poetico, già presente nella prima parte della tetralogia, è in questa seconda

parte accentuato dalla scarnificazione oleografica, dalla massiccia ripulitura iconica. Si tratta di un teatro affidato all'evocazione lirica, ad un "clima" creato sulle sonorità testuale-musica, alla gestualità rituale degli attori, all'enfasi del testo poetico e delle musiche di Wagner. Linguaggi che si amplificano attraverso la "scena vuota", spazio di mille luoghi possibili. (programma di sala)

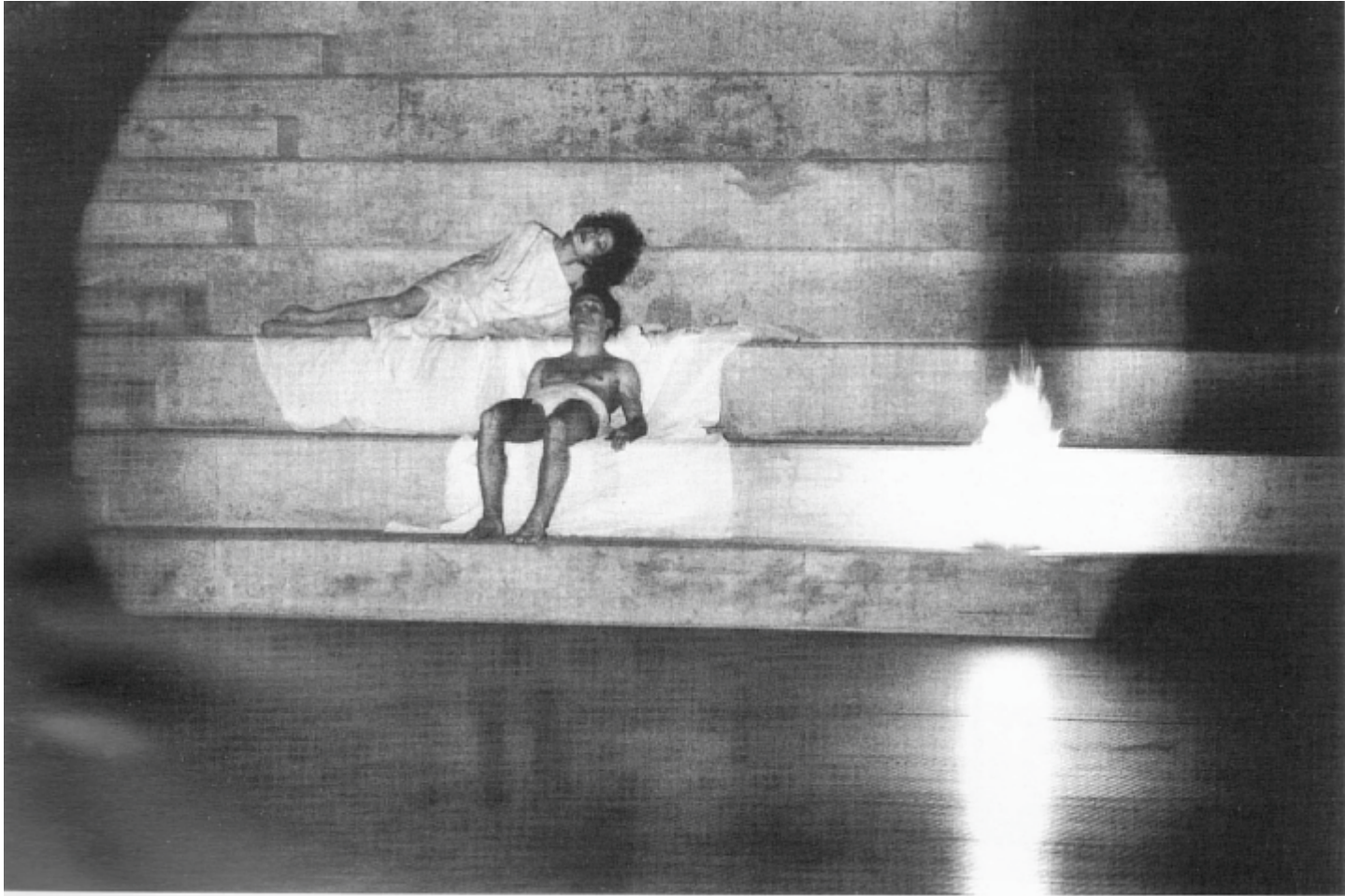
In alto Mayr consegna delle rose bianche al re, in basso Ludwig continua la sua declamazione nella scena finale



LE AFFINITÀ ELETTIVE

interpreti : Barbara Pignotti - Fabio Raggio -Alessandra Cialdi - Sara Siliani -Neri Torigiani -Andrea Moretti -Eric Clarke
testi da : Cesare Pavese (dalla "Teogonia di Esiodo" e "Diari con Leucò")
costumi : Barbara Pignotti - Andrea Moretti
musiche : Cesare Pergola
coreografie : Eric Clarke
regia-scene : Cesare Pergola
produzione : Triennale di Milano - Ente Comunale del Mobile di Lissone
compagnia : Orient Express
luogo : Milano - Palazzo della Triennale (mostra internazionale di design "Le affinità elettive")
data : 19 feb 85

In basso la scena iniziale con i bracieri di fuoco, nella pagina accanto altre immagini dello spettacolo



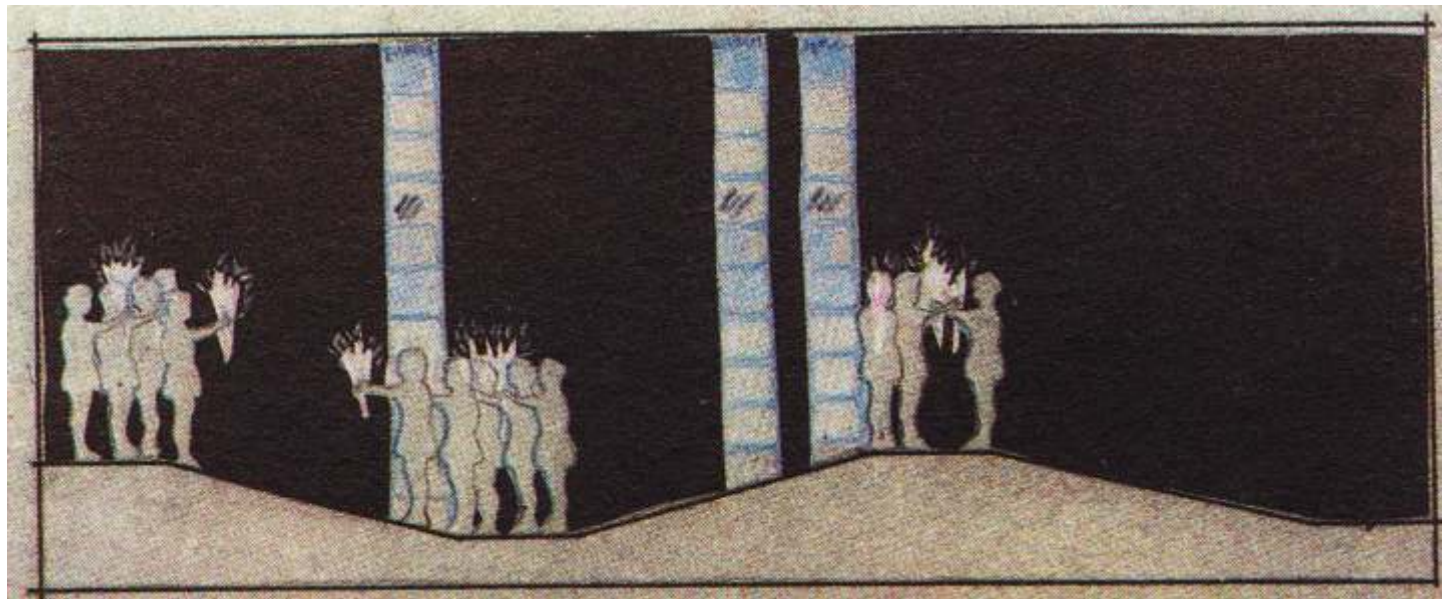
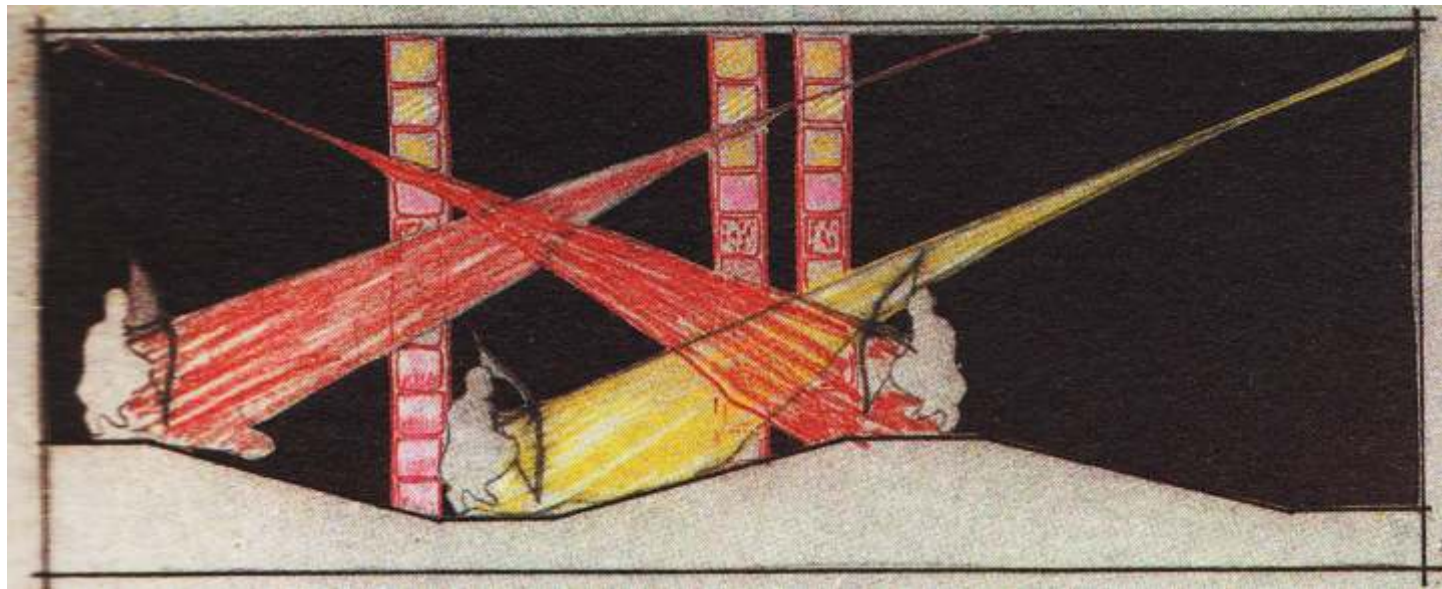
Lo spettacolo è vissuto come una «festa delle meraviglie», una stratificazione dei linguaggi spettacolari (testo-video-danza-musica) che si affacciano sul ricco universo della mitologia classica, attraverso una visione di globalità neorinascimentale che si colora di tinte fortemente liriche. Si crea così quel corto circuito concettuale che congiunge, per affinità-passione-amore, la Classicità al Rinascimento e al nostro Contemporaneo.

Un nero fondale tagliato in tre punti da fessure-video, come finestre sul mondo, disegna il landscape architettonico, e metafisico. Lo spazio «oltre» si rivela astrattamente, per fughe di immagini e colori, filtrato dai monitor. L'azione nasce da uno scoppio iniziale, metafora dell'energia c o s m i c a primordiale e si sviluppa su quattro scene fondamentali che seguono, su una linea filosofica che accompagna tutta la mostra, il processo di rarefazione della materia, scandito magicamente sugli elementi: fuoco-terra-acqua-aria.

SCENA 1-FUOCO
Energia del fuoco originale. Il grande scoppio che inonda di particelle l'universo e rompe il silenzio immane e il freddo eterno. La sovrumana forza scuote il mondo, che si popola di mostri e belve in lotta disperata e infine l'uomo, accanto alle fiere, di artigli, pelo e rabbia vestito: il suo movimento è sudore e fatica, il suo urlo è disperazione e incrina le felci del sottobosco.
I desideri si mescolano alla violenza, Eros prorompe con tutta la sua carica coinvolgente e distruttiva. Lo scontro titanico con gli dei, la terribile vendetta. Prometeo ruba il sacro fuoco, come sempre è dalla parte degli uomini. E' la forza rigeneratrice che invoglia la speranza.
S C E N A 2 - A R C A I C A MEMORIA
Il magma iniziale si fredda. Si intuisce una legge, l'uomo fatica a riconoscerla, ne ha paura. Anche le foreste si spopolano, l'energia si attenua e le lotte si placano. L'uomo mette a punto un codice, è la nascita del linguaggio: ci si può esprimere oltre la forza bruta. La parola fa coppia con le cose. Anche i sentimenti hanno un nome, si comunica la poesia. I movimenti sono lenti. E' la nascita dell'uomo razionale che ora può organizzare il suo habitat, disegnare il suo mondo, modellare il paesaggio, nominarlo e riconoscerlo.
SCENA 3-AFRODITE
Ci si addentra nell'universo liquido, è il mondo dell'ambiguità. L'umida presenza femminile e la focosa mascolinità si scontrano, il linguaggio diventa sofisticato e complesso. Si apre l'anima alla speculazione filosofica. L'uomo legge e il testo si frantuma, come briciole rimbalzano le frasi. I gesti sempre più ambigui nella loro ricercatezza, scrutano lo spazio con piccoli balzi. Curvo su di sé l'uomo si domanda della sua esistenza.
SCENA 4 - OLTRE LE CIME
Con estremo sforzo, attraverso tutte le possibili sofferenze, l'uomo sfugge il destino e si stacca dal mondo tangibile, entra nello spazio metafisico. Eccoci al distacco della sublimazione! I corpi si allontanano, il pensiero si avvicina all'origine divina delle cose, si esprime in contemplazione. La voce si fa canto, il testo è ritmo e armonia. La bellezza trionfa per sé stessa. Il movimento è rituale e rarefatto, non il braccio ma l'ala, l'uomo non cammina più; vola. Un coro di adolescenti, come cespuglio candidamente fiorito, pervade sinuoso lo spazio-memoria con la propria bellezza, purezza e speranza...

(dal programma di sala)



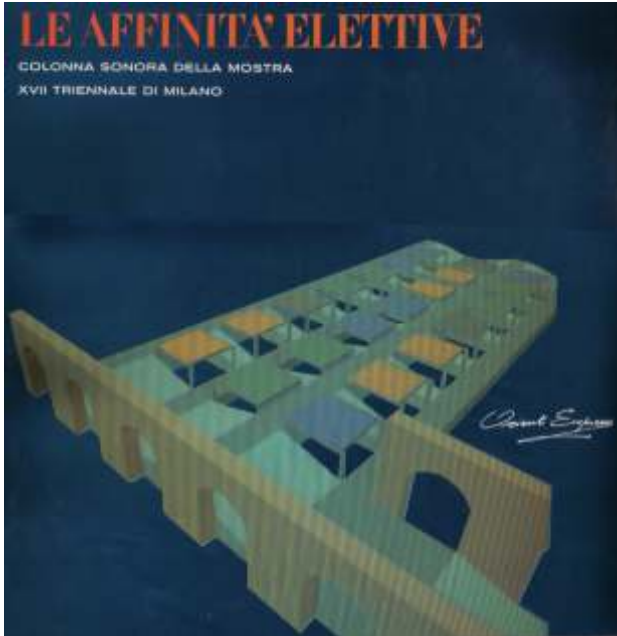


Disegni di progetto delle scene per le AFFINITÀ ELETTIVE

LE AFFINITÀ ELETTIVE

(disco)

colonna sonora dello spettacolo omonimo
 musiche : Cesare Pergola
 lato A : Caos -Prometeo – Arcaica Memoria
 lato B : Lirica elettronica - Afrodite - Oltre le cime
 registrazione : Cesare Pergola e C.M.T. (Fi)
 mixage : Maurizio Montini
 copertina : immagine elettronica di Alessandro Polistina
 produzione : Orient Express, Firenze
 data : 1985



SUPERENERGIA

interpreti: Barbara Pignotti, Tiziano Goli, Giampiero Di Serio, Franco Poli
 musiche da : Gavin Bryars - Maria Callas - Opera Chinois - Marlene Dietrich - G. Giorgio Englert - Cesare Pergola - Philip Glass - Human League - King Crimson - Japan -Kraftwerk - Litfiba - Pink Floyd - Positive Noise - Roxy Music - Sarah Vaughan - Richard Wagner -John Zorn
 make-up : Gabrio staff - Firenze
 soggetto-regia : Cesare Pergola
 compagnia : Orient Express
 luogo : Campi Bisenzio (Fi) discoteca Manila
 data : 6 die 85



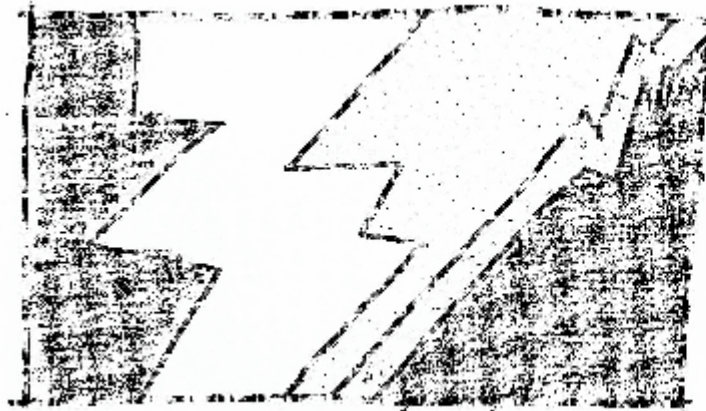
In alto cartolina di presentazione per lo spettacolo, in basso una foto di studio realizzata da Verità Monselles



"Un'occhiata rapida, ironica e supercompressa sul mondo giovanile. Il problema dei rapporti umani, il vuoto sempre in agguato, le coppie scoppiate, il piccolo grande universo gay, il terrore dell'aids. I locali notturni e la vita delirante e marginale, ancora tinta di nero fumosissimo. Una fitta rete di sguardi, occhiate lancinanti e paurose occhiaie mattutine. Una realtà vera e drammatica, tutta vissuta sulla propria pelle, vista in chiave ironico-rock-dance. Musica a tutto volume come improbabile argine alla tragedia incombente. È la storia di una coppia gay e una coppia etero che si incontrano sulle inevitabili strade della cupissima notte. Una notte qualsiasi a Leningrado, Firenze, Toronto o Barcellona. Una dark-situation imperniata su un emblematico David (di Michelangelo) rosa: «Se godo vinci; riprova carino!» Un caleidoscopio di possibili traiettorie su un tappeto sonoro incessante che coniuga la citazione colta con la più banale. Un crescendo di situazioni parossistiche che conduce l'azione corporea fino allo spasimo. Un love-affaire vissuto nevroticamente con un finale indegno di un qualsiasi sceneggiato televisivo in prima serata. Da che pane rifarsi? Un rullo agghiacciante di tamburi cultuali egizio-elettronici e... tutto da capo. La tromba no per carità, assomiglia troppo al raglio dell'asino! (presentazione)

LUCE D'EGIZIA PASSIONE

sceneggiatura teatrale di Cesare Pergola
1986 (non realizzata)



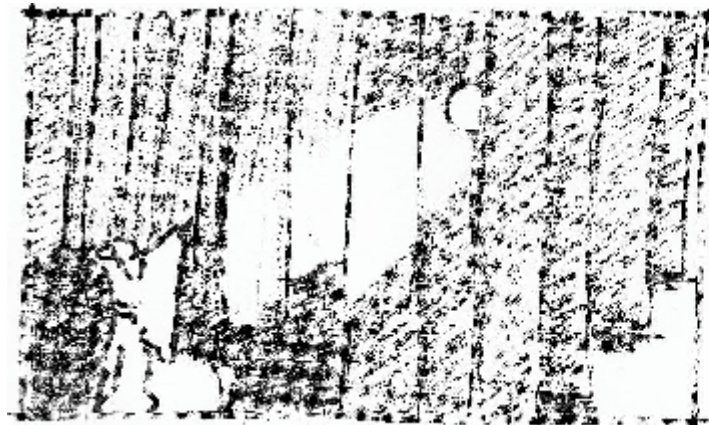
1) Spaccatura del testo geroglifico iniziale

- entrare nel racconto
- ritmo di diapositive e sonoro fortissimo
- coda lentissima, si entra nella storia. Iside rivolgendosi ad Horos bambino: "tu mi chiedi di parlare, ma verrà un giorno che mi sarà chiesto di tacere".



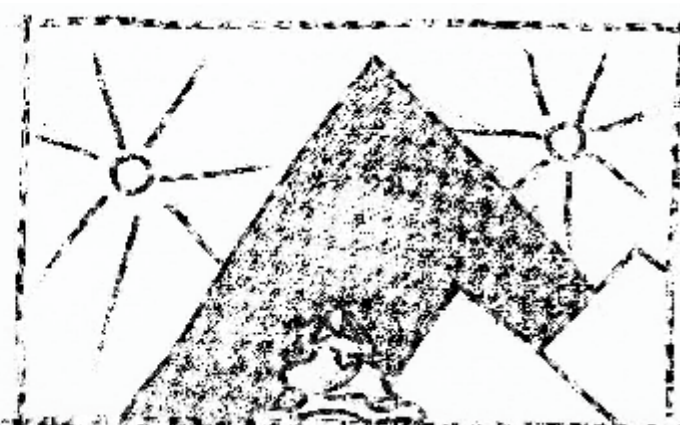
2) Lentissimamente Iside attraversa la scena di profilo, cieca, mani in avanti cerca la sua origine

- inizia il suo racconto: «In principio era Râ e tutto cominciò da lui. Chiamato Atum-Râ a Eliopoli, Râ-Harakte a Menfi, Ammon-Râ a Tebe...»



3) Iside si gira violentemente verso il pubblico, la scena si riempie di teli sospesi, come una foresta, controllo luce

- una luce abbagliante dal fondo
- una voce terribile: «Terra inghiottirai quello che da te è uscito. Mostro sdraiati, arrotolati. E caduto nell'acqua un servo dell'Enneade. Serpente capovolgi affinché Râ ti veda. E tu Geb sarai per sempre maledetta. Ciò che hai dato non ti sarà più dato avere, il tuo ventre è chiuso all'oriente e all'occidente, al meridione e al settentrione. Mai giorno solare ti vedrà madre!»
- Iside gira su se stessa impazzita



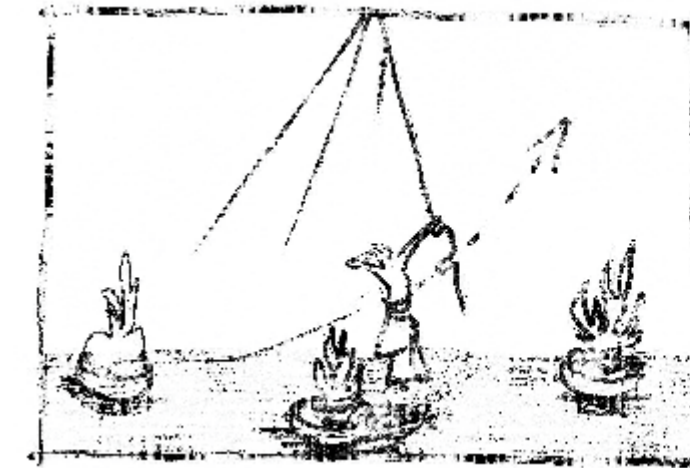
4) Iside è accasciata, le voci si moltiplicano come tamburi

- immagini intermittenti
- allontanarsi dal centro
- fuggire e ritrovarsi; ritrovarsi e fuggire fino al colmo della passione, in eterno
- Osiride risplende come gemma preziosa, si spacca e si disperde
- dopo l'amore la disperazione



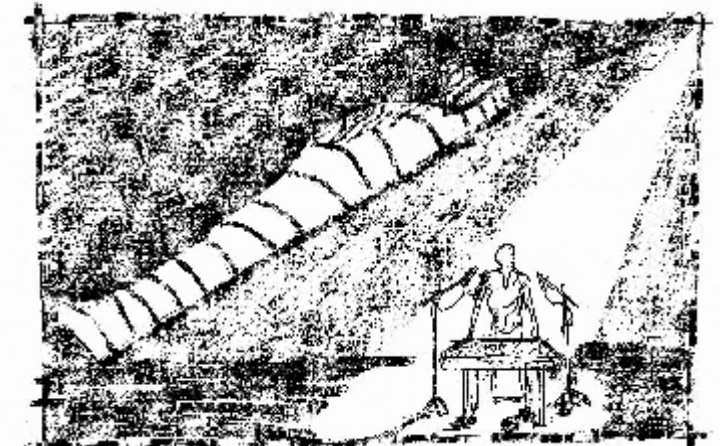
5) Iside è alla vaschetta d'acqua, su cui galleggiano barchette di carta

- Cercherà Osiride per tutto l'Egitto, costruisce altre barchette
- Silenzio, il testo scorre sul fondo della scena, solo l'acqua lievemente sciacquetta



7) Il fuoco della passione

- in scena alcuni bracieri ardono
- Iside aggrappata a delle corde si dondola fra le fiamme, si dannava col suo stesso movimento, sempre più ampio, sempre più alto
- il suo urlo è la tragedia che fende l'aria



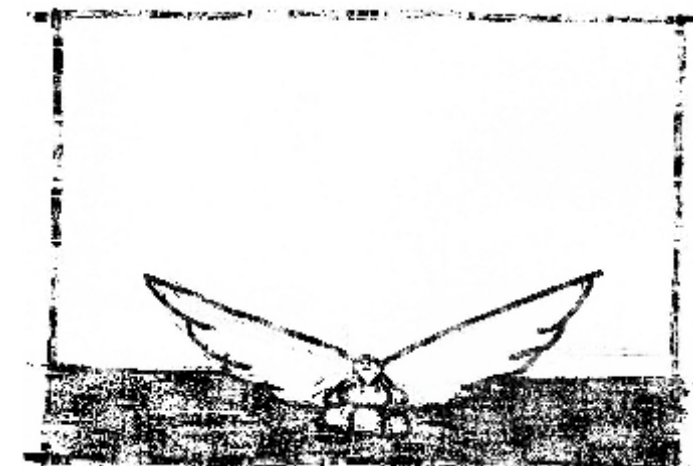
6) Il tempo del ritrovamento, la vasca di terra (il semenzaio)

- Iside innaffia la terra e legge i testi del ritrovamento di Osiride, della crescita
- il ritrovamento di tutte le parti
- sullo sfondo una figura umana si compone per parti, lentamente



8) Iside è ributtata in terra con violenza

- sulla scena calano catene di ferro sospese dall'alto
- è una trappola senza scampo
- Iside vince se stessa e tutti gli dei, con uno sforzo distrugge tutto
- la scena è ora il puro deserto, il vuoto assoluto, grande vento, tutto sembra perduto



9) Dal fondo lentamente una debole luce di speranza

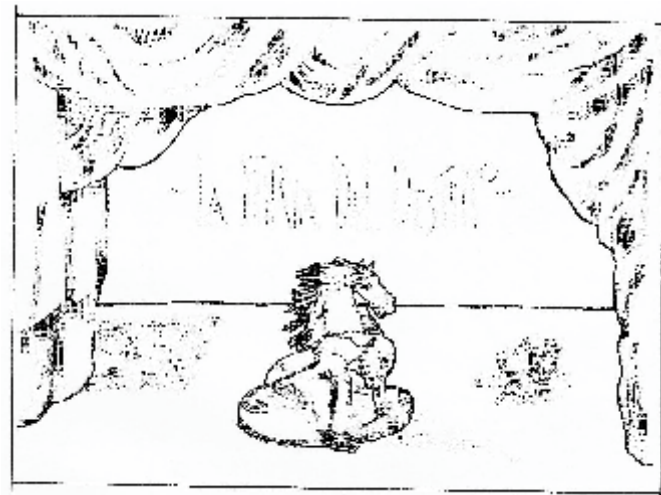
- Iside si fa falcone, in una dolorosa metamorfosi: «Mi farò falco e rondine, sarò uomo dentro di te per farti ritornare uomo...»
- un movimento lieve e dolce di volo
- Iside si innalza. (fine)

MAZEPPA

sceneggiatura video di Cesare Pergola
1987 (non realizzato)

È ispirato al MAZEPPA di George Byron. Si tratta di un'unica sequenza con un breve prologo e un epilogo, ambientata su un palcoscenico, con un oggetto centrale che gira vorticosamente (a cui è legato un giovane nudo) e un fondale filmico (croma-key).

La sequenza, della durata di sei minuti, è montata, su un ritmo molto serrato, tra la scena teatrale e i particolari ravvicinati del giovane prigioniero, sul quale si riflettono le immagini che scorrono sul fondale. Queste immagini sono costituite da riprese video di una corsa accelerata tra paesaggi incontaminati (una sorta di carrellata in avanti in groppa ad un cavallo selvaggio al galoppo)!



1) La scena è una sorta di tenda araba, carica e soffice. Drappeggi di sete e velluti, colori caldi e fumi, tappeti orientali e pelli di leopardo. Nel mezzo uno strano oggetto di tortura, come un lettino da psicanalista a forma di cavallo, una fluente criniera...



2) Quattro schiavi a torso nudo, con fruste e catene, recano in scena un giovane recalcitrante, lo spogliano e lo legano al lettino/cavallo. Con una violenta spinta avviano il lettino in un vorticoso giro su se stesso. Poi escono schiamazzando (parte una musica molto ritmata)



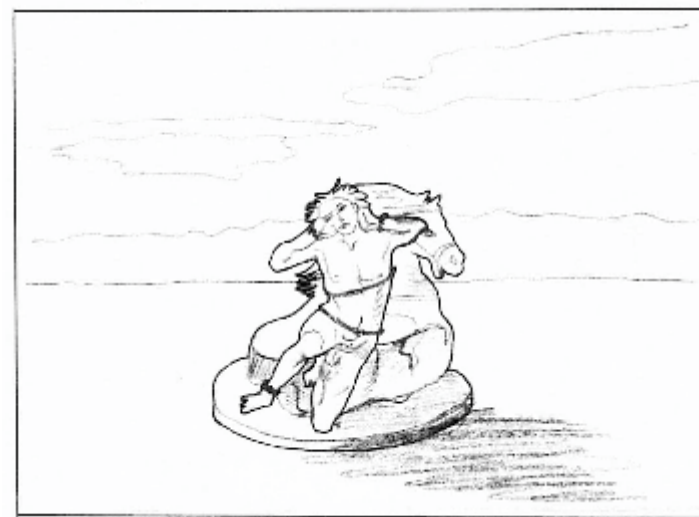
3) Pp sul volto del giovane che gira in tondo. Gli occhi bagnati di rabbia e di dolore. L'espressione feroce di una bestia ferita. Urla una maledizione.
- tutto campo, il giovane continua a girare, sullo sfondo un cavallo al galoppo, si intravedono in un montaggio serrato i particolari di zoccoli, criniera, ecc...
- pp sul volto del giovane che con un grande sforzo spezza la corda che gli lega il collo, la corda è rossa di sangue. La faccia si colora delle ombre di fronde al vento.



4) Il fondale è un paesaggio sconfinato visto dal basso, carrellata in avanti molto accelerata.
- primissimo piano sul volto, nel sudore si riflettono le nuvole cupe



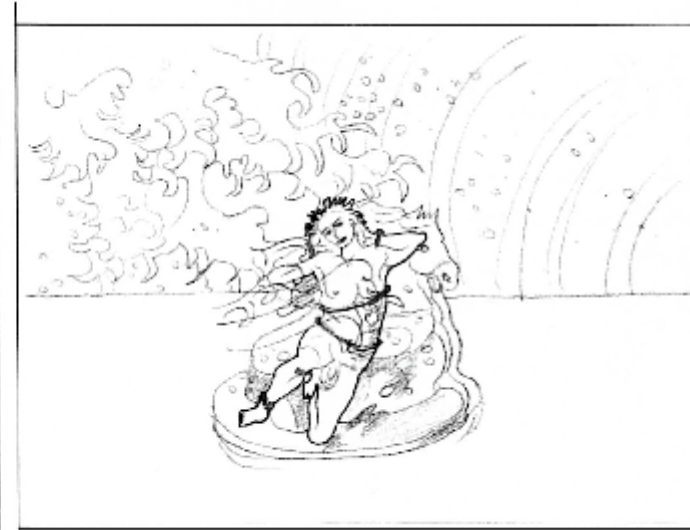
5) Continua la carrellata sullo sfondo dentro una foresta lussureggiante. Si fa sempre più buio, cala la notte. Ombre di lupi affamati seguono il movimento in avanti della camera



7) Sorge l'alba, con colori molto alterati
- zoom dall'alto sul volto del giovane che cambia colore come il paesaggio



9) La camera attraversa il branco di cavalli e va oltre. Ancora un cambio di luci, è il tramonto rosso e infuocato
- pp sul volto del giovane, la pelle si colora di rosso, a tratti attraversata dall'ombra nera di un corvo
- sul fondo un tramonto tartaro, nel cielo svolazzano dei corvi, poi torna lentamente la notte
- la carrellata rallenta, anche la musica, anche il lettino-cavallo rallenta i suoi giri fino a fermarsi



6) Pp sul corpo del giovane inondato da un potente getto d'Acqua, Effetto notte
- sul fondo della scena l'attraversamento di un fiume turbinoso, cielo notturno stellato, oltre il fiume una distesa sconfinata



8) Siamo ora in una steppa, dal fondo un branco di cavalli selvaggi avanzano al galoppo
- pp di particolari di cavalli al galoppo, natiche umide, narici fumanti, criniere e code al vento...



10) Silenzio. PP sull'occhio del ragazzo in cui si riflette una stella. Il ragazzo chiude gli occhi, buio.



11) L' scena è immobile; una luce tenue la illumina, dal boccascena una figura di spalle avanza lentamente verso il ragazzo. Si tratta di una ragazza che strappa dietro di sé i teli della scena.



12) La ragazza alza un pugnale e lo avvicina al collo del giovane, ai polsi, poi taglia le corde. Prende la testa di cavallo che ornava il lettino e se la infila sul capo.



13) La ragazza con la testa di cavallo si allontana verso il fondo. Il fondale è ora una foresta che brucia. La ragazza taglia il fondale col pugnale e attraversa le fiamme scomparendo. Il ragazzo si gira e, liberato dalle funi, cade in terra, (fine)

SUL FILO DEL DELIRIO (film)

testo : Cesare Pergola (da "Ludwig principe della solitudine")
 interpreti : Charles Bingell, Lorenza Calamandrei, Giuseppe Di Somma, Ilaria Galli, Alessio Matteini, Cesare Pergola, Sandro Tamburi, Francesco Torrini, trenta bambini
 musiche : Richard Wagner - Frankie goes to Hollywood
 fotografia : Alessandra Spada torà - Tomaso Tommasi
 regia : Cesare Pergola
 luogo : Italia
 data :1988
 media : superotto colore
 durata : 60 minuti
 presentazione : mag 88 Cinema Spazio-uno, Firenze



E un film su Ludwig II di Baviera, tratto da un testo scritto da Cesare Pergola nel 1983 per il teatro. La storia narra l'ultima, immaginaria, giornata di libertà di Ludwig, prima di essere destituito e ricoverato, come malato di mente, dal prof. Von Gudden. Quando la delegazione medica arriva al Castello di Neuschwanstein, dove il re si è rinchiuso da tempo con pochi fedeli servitori, Ludwig sta assistendo alla

rappresentazione teatrale di se stesso. Sulla scena un unico attore interpreta i sogni, i drammi e gli incubi del re, prima di una profetica fine per annegamento. Terminato il dramma Ludwig si consegna ai medici che lo conducono alla residenza di Starnberg, dove solo due giorni dopo morirà realmente, nelle gelide acque del lago.
 (presentazione)

In alto e nella pagina accanto Cesare Pergola in due momenti del film.

CRONOLOGIA

1978 - 1988

CON LA COMPAGNIA IL MARCHINGEGNO

1978
METODO N° 1 PER TENTATIVI DI
INVENZIONE SUL PRECOSTITUITO
15 mar 78

ALLALUCE DEI FATTI - FATTI DI LUCE
30 giù 78

GARAGE
19 lug 78

OFF-ON
29 set 78

1979
DILATAZIONE
19 mag 79

CUBO
19 set 79

FUORI QUADRO
17 die 79

1980
ELEMENTI LIVE
7 feb 80

EPICENTRO PISTOIA
7 mag 80

INFINITO
15 mag 80

APRIRE IL CIRCUITO
7 ago 80

CONTATTO
4 set 80

1981
LPK/M 14 -EMERGENZE ARCHITETTONICHE
19 feb 81

4NU/LED- PAESAGGIO ELETTRONICO
27 apr 81

MODULAZIONE NOTTURNA
23 giù 81

EFFETTO NOTTE
8 ago 81

SPFX EFFETTI SPECIALI
30 ott 81

FLIGHTS
31 ottobre 81

1982
MODULAZIONE D'AMBIENTE
5 feb 82

SPACE - COMPUTING
29 mag 82

CON LA COMPAGNIA ORIENT EXPRESS

EURITHMIA
30 set 82

1983
AI PIEDI DELLA QUERCIA
5 mar 83

AI PIEDI DELLA QUERCIA
(disco)

PROFILI GIAPPONESI
10 lug 83

PROFILI GIAPPONESI
(video) tratto dallo spettacolo omonimo
interpreti : Barbara Pignotti, Fabrizio Monaci,
comparse a piedi e a cavallo
regia video : Toni Verità
luogo : girato a Volterra
data : agosto 83
media : nastro U-matic
durata : 23 minuti

PRELUDIO ALLA FANTASCIENZA
suoni dal vento e dalle nebbie-immagini di un
romantico futuro
con : Barbara Pignotti
concerto dal vivo : Caterina Bevacqua soprano -
Alberto Batisti - piano
musiche da : Richard Strauss - Giuseppe
Verdi - Richard Wagner -
Franz Shubert - Cristoph Gluck - Giacomo
Puccini -

G.G. Englert - John Cage
compagnia : Orient Express
luogo : Campi Bisenzio (Fi) discoteca Manila
data : 15 die 83

1984
ARCHITETTURA SUSSURRANTE
24 gen 84

LUDWIG (PRELUDIO)
3 lug. 84

1985
LE AFFINITÀ' ELETTIVE
19 feb 85

LE AFFINITÀ' ELETTIVE
(video) tratto dallo spettacolo omonimo
interpreti : Barbara Pignotti -Alessandra,
Cialdi Eric Clarke, Andrea Moretti, Sara Siliani,
Neri Torrigiani
regia video : Cesare Pergola
compagnia : Orient Express
luogo : girato a Milano, Palazzo della Triennale
data : febbraio 85
media : nastro U-matic
durata : 21 minuti

LE AFFINITÀ' ELETTIVE
(disco) colonna sonora dello spettacolo
omonimo

QUADRI DI UNA PRIMAVERA
interpreti : Barbara Pignotti Andrea Moretti
musiche-scene-regia : Cesare Pergola
compagnia : Orient Express
luogo : Campi Bisenzio (Fi) discoteca Manila
data : 7 mar. 85

SUPERENERGIA
6 dic. 85

1986
LUCE D' EGIZIA PASSIONE (sceneggiatura
teatrale)

1987
MAZEPPA (sceneggiatura video)

1988
SUL FILO DEL DELIRIO
(film)
maggio, 88

BIBLIOGRAFIA

1978 - 1988

CON LA COMPAGNIA IL MARCHINGEGNO

Lia Lapini	"Progetto chiamato Dilatazione" in Paese Sera -19-mag-79
P. Emilio Poesio	"Teatro e ricerca" in La Nazione -25-mag-79
Giovanni Lombardi	"Il castello è esploso" in Paese Sera -22-set-79
=	"Anche l'architettura si avvicina al teatro" in L'Unità-14-set-79

1980	
Rodolfo Di Giammarco	"Tanta malinconia dalla cast coast" in La Repubblica -13-mag-80
Lia Lapini	"Viaggio sensoriale verso l'<infinito>" in Paese Sera -20-mag-80
Paolo Landi	"Dolce naufragar" in Il manifesto -28-mag-80
Paolo Landi	"Una seicento sul mare in piazza S. Spirito" in Il manifesto -7-ago-80
Rodolfo Di Giammarco	"Una luminaria di neon,una, cento, mille donne e la scienza come arte" in La Repubblica -8-set-80
Lia Lapini	"Attenzione che occupiamo il Rondò" in Paese Sera -24-ott-80

1981	
Rodolfo Di Giammarco	"Chi riesce a vivere in una stanza tanto rumorosa?" in La Repubblica -5-mar-81
Paolo Landi	"C'è tutto meno gli attori" in Vivolive -aprile -81

Giovanni Pattini	"Un blitz energetico di sicuro effetto" in La città-29-apr-81
------------------	---

Lia Lapini	"Paesaggi elettronici del Marchingegno" in Paese Sera -29-apr-81
Paolo Landi	"Un marchingegno che fa spettacolo" "4Nu-led paesaggio elettronico" in scena in Il manifesto -8-mag-81

a Firenze	teatro ambiente installazione audio-video-laser"
=	"Effetto notte- laser" in Molise Oggi -9-ago-81
=	in Il Tempo-13-ago-81
Enzo Bargiacchi	"Il Marchingegno" in Flash-Art -agosto-81

Antonio D'Orrico	"Provocare con il <Marchingegno>" in L'Unità-3-set-81
------------------	---

=	"Il Marchingegno <Modulazione notturna>" in Casabella -ottobre-81
---	---

Giuseppe Bartolucci	"Ombre metropolitane" in"Teatroltre"n°23-81
---------------------	---

I.Lg.	"Che bravo attore quel tubo al neon" in La Stampa -14-gen-82
-------	--

Nino Ferrerò	"Teatro fantascientifico con <Il Marchingegno di Firenze" in L'Unità-15-gen-82
--------------	--

Vanna Lima	"4 Nu led-paesaggio elettronico" in Segno -gennaio-82
------------	---

=	"Documentari,musica e giocattoli con il Marchingegno" in La città -7-feb-82
---	---

Lia Lapini	"Seduzione tecnologica: sono tutti conquistati" in Paese Sera -19-feb-82
------------	--

M.P.	"Un paesaggio elettronico" in Il Tempo -13-mar-82
------	---

Franco Cordelli	"Protagonista dello spettacolo è il rumore" in Paese Sera -16-mar-82
-----------------	--

Osvaldo Guerrieri	"In scena c'è il laser e mancano gli attori" in La Stampa -15-mag-82
-------------------	--

Paolo Lucchesini	"Suoni, colori e seduzioni di un fantastico laser" in La Nazione -31-mag-82
------------------	---

Massimo Villa	"Il marchingegno" in Fare musica -maggio-82
---------------	---

Giovanni Gattini	"Il computer entra in teatro e col laser arriva la noia" in La città-1-giu-82
------------------	---

Lia Lapini	"Nessun attore solo luci al neon" in Paese Sera -3-giu-82
Antonio D'Orrico	"Nel regno di Nembo Kid tra laser e computer è spuntato un filo d'erba" in L'Unità -3-giu-82
Lorenzo Mango	"Folgorazioni programmate" in Lotta continua -6-giu-82
Carlo Infante	"Laser e computer per un teatro di percezioni" in Lotta continua -6-giu-82
Gianni Manzella	"Natura contro laser nello <space computing>" in Il Manifesto -8-giu-82
Osvaldo Guerrieri	"Attrice tutta parola e laser senz'attori" in La Stampa -10-lug-82
Walter Porcedda	"Dentro il castello il nuovo teatro" in Il Manifesto -27-lug-82
Gianni Pettena	"Il Marchingegno. La ricerca sui limiti del possibile" in "Paesaggio metropolitano" Feltrinelli-Milano-82
Francesca Alinovi	"Il teatro dell'avventura" in <Una generazione post-moderna> Mazzotta-Milano- 82

CON LA COMPAGNIA ORIENT EXPRESS

1982	
=	"Debutta l'Orient Express sulle ceneri del Marchingegno" in L'Unità -29-sett-82

Lia Lapini	"Architetti dei sensi su testi di Vitruvio" in Paese Sera -30-set-82
------------	--

=	"Con <Eurithmia> anche Vitruvio serve a capire i mass-media" in La città -30-set-82
---	---

Francesco Tei	"Anche l'architettura può fare spettacolo. La sera in villa si recita Vitruvio" in La città -2-ott-82
---------------	---

Lia Lapini	"Perfetto accordo delle parti" in Paese Sera -2-ott-82
------------	--

Rossella Bonfiglioli	"Eurithmia - Cocktail di immagini da Vitruvio" in Il Manifesto -3-ott-82
----------------------	--

P.Per.	"Avanguardia tecnologica sull' Orient Express" in Stampa sera -28-ott-82
--------	--

Giorgio S.Brizio	"Brillante collage di colore e sound" in Avanti -30-ott-82
------------------	--

G.D.F.	"Un Orient Express per colori e musica" in Gazzetta del popolo -30-ott-82
--------	---

Antonio D'Orrico	"Ma sulla savana c'è già il brevetto" in L'Unità -5-dic-82
------------------	--

R.T.	"Com'era buono quel selvaggio" in La Nazione -5-dic-82
------	--

1983	
=	"Orient Express sul fondale" in La repubblica -27-gen-83

=	"Arriva l'Orient Express" in La città -5-feb-83
---	---

=	"Pesci e subacquei sulla pista del" in La città -9-feb-83
---	---

Francesco Tei	"Avanguardia, Giappone e un pizzico di eleganza" in La città -24-feb-83
---------------	---

=	"Quel lunghissimo viaggio" in La repubblica -3-mar-83
---	---

=	"Se l'Orient Express arriva in Giappone" in La città -5-mar-83
---	--

Lia Lapini	"Quel malinconico sapore d'autunno" in Paese Sera -8-mar-83
------------	---

Francesco Tei	"La romantica storia del paggio e della bella" in La città -8-mar-83
---------------	--

Lia Lapini	"Il Giappone antico e tecnologico" in Paese Sera -8-mar-83
------------	--

Paolo Lucchesini	"Ma al principe Genji si addice il teatro?" in La Nazione -8-mar-83
------------------	---

Carlo Infante	"Con l'Orient Express verso l'antico e nuovo Giappone" in Il manifesto -10-mar-83
---------------	---

Giorgio S.Brizio	"Con <Orient Express> un poema visuale" in Avanti -8-apr-83
------------------	---

Nino Ferrerò	"Dimostrare il teatro: il lirismo elettronico del gruppo Orient Express" in L'Unità -8-apr-83
--------------	---

F.Pal.	"Teatro a tu per tu con l'Orient Express" in La gazzetta del popolo -8-apr-83
--------	---

Lorenzo Mango	"Oltre il tempo e oltre lo spazio" in Reds -aprile 83
Massimo Buda	"Rockeries" in Paese Sera -16-mag-83
=	"Amore e morte nell'anno mille" in La Repubblica -18-mag-83
R.S.	"<Ai piedi della quercia> e poesia alla ribalta" in Corriere della sera -18-mag-83
Renato Palazzi	"Sotto la quercia tra Nô e tecnologia" in Corriere della sera -20-mag-83
A.B.	"Principi e amori con magie giapponesi" in La Repubblica -20-mag-83
Francesco Tei	"Storie di principi innamorati e di samurai" in La città -2-giu-83
Beatrice Pierallini	"Musica e Giappone" in La città -4-giu-83
Giorgio S. Brizio	"Il giocattolo come scenario del mondo onirico" in Over -giugno-83
Luca Zambelli	"Quelle suggestive immagini dell'antico Giappone" in La città-12-lug-83
=	"Samurai in palcoscenico" in La Nazione -12-lug-83
Paola Gallerini	"Nell'ombra profili giapponesi" in Il Tirreno-12-lug-83

Beppe Bottai	"Samurai e geishe scatenano la febbre del sabato a sera" in Il Tirreno-15-lug-83
Silvia del Pozzo	"Senza famiglia" in Panorama -25-lug-83

Franco Quadri	"Indifferenti al teatro perduto" in Panorama -25-lug-83
---------------	---

=	"Dopo il varietà l'avanguardia" in Corriere della sera -5-set-83
---	--

Simone Fortuna	"Ritorna il Giappone" in La Nazione -8-nov-83
----------------	---

Lia Lapini	"Un sogno giapponese" in Paese Sera -9-nov-83
------------	---

=	"Il Giappone al Manila" in La città-10-nov-83
---	---

=	"Orient Express: ai piedi della quercia" in Domus -novembre-83
---	--

=	"Orient Express a teatro" in Modo -novembre-83
---	--

Lia Lapini	"Fanta-Manila spettacolare" in Paese Sera -15-dic-83
------------	--

=	"Fantascienza al Manila- il futuro? è uguale al passato" in La città-15-dic.-83
---	---

1984	
Giorgio S.Brizio	"La ricerca del nuovo spettacolo" in Avanti -5-gen-84

Giovanni Mediolì	"Suoni e luci alla giapponese: una settimana con l'Orient Express" in La Nazione -24-gen-84
------------------	---

Giovanni Mediolì	"La mostra sul lavoro di Orient Express" in La Nazione -27-gen-84
------------------	---

Francesco Tei	"Il teatro invade la galleria d'arte" in La città -28-gen-84
---------------	--

Marcelle Pacini	"Divertimento fine - fare cultura ogni notte" in La Nazione -2-feb-84
-----------------	---

Giorgio S.Brizio	"Il momento magico di Firenze" in Avanti -23-feb-84
------------------	---

Titti Danese Caravella	"Per una lirica elettronica" in Segno -marzo-84
------------------------	---

Giorgio S. Brizio	"Il ritorno alla passione e al lirismo" in D'Ars -maggio-84
-------------------	---

Lia Lapini	"Il palcoscenico estivo di Villa Corsi - Salviati" in Paese Sera -26-giu-84
------------	---

=	"Nel Triangolo dell'avanguardia" in La Nazione -30-giu-84
---	---

Francesco Tei	"Ludwig, il re artista" in La città -3-lug-84
---------------	---

Lia Lapini	"Esterni - notte sul giovane teatro italiano" in Paese Sera -5-lug-84
------------	---

Francesco Tei	"Al giovane re è vietato sognare" in La città -5-lug-84
---------------	---

=	"Ludwig e le ombre lunari"
---	----------------------------

Giuseppe Mele	in Firenze Spettacolo -lug-ago-84
	"L'inverno lungo Orient Express" in Punto in -agosto-84

1985	
A. B.	"Affinità elettive mostra e teatro" in La Repubblica -23-feb-84
Ruggero Bianchi	"Ob/scene vs Catastrophe - Italian theatre 1960-1984"
Leonardo Tozzi	"La primavera di Orient Express" in Firenze Spettacolo -febbraio-85

Giorgio S. Brizio	"La ricerca di una moderna teatralità" in Avanti -2-mar-85
-------------------	--

Lia Lapini	"L' Orient Express da stasera al <Manila News>" in Paese Sera -7-mar-85
------------	---

Francesco Tei	"Primavera classica al Palasport" in La città -16-apr-85
---------------	--

Lia Lapini	"Musica e danza in onore della primavera" in Paese Sera -16-apr-85
------------	--

Francesco Tei	"Il mito greco secondo Cesare Pavese" in La città-18-apr-85
---------------	---

=	"Testa a testa tra due avanguardie" in Firenze Spettacolo -aprile-85
---	--

Lia Lapini	"Il lirismo elettronico di Orient Express" in Firenze la sera -aprile-85
------------	--

Anna Gennari	"Quelli di Firenze" in Amica -9-lug-85
--------------	--

Gilberto Severini	"Il festival ha riscoperto la donna unisex" in Il resto del Carlino -10-lug-85
-------------------	--

Riccardo De Palo	"Dove va l'altro teatro?" in Il resto del Carlino -13-lug-85
------------------	--

=	"New from Florence" in Top style -agosto 85
---	---

Claudia Provvedini	"Viaggio nel teatro piccolo e grande" in Sipario -ottobre 85
--------------------	--

e Riccardo Cioni	"In pedana il teatro è energia" in L'Unità -5-dic-85
------------------	--

=	"Superenergia: delirante vita nei locali notturni" in Paese Sera -5-dic-85
---	--

=	"Superenergia tra Wagner e King Crimson" in Il Manifesto -6-dic-85
---	--

Antonella Boralevi	"L'attore ? E' in pista" in Panorama -8-dic-85
--------------------	--

=	"Scene" in Metro -dicembre-85
---	-------------------------------

Cesare Pergola	"Progetto - teatro" in «Le affinità elettive», Electa - Milano -85
----------------	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--

--	--