



Luogo da definire
giovedì 23, venerdì 24,
sabato 25 giugno 2005, ore 20.30 e 22.30

Fanny & Alexander
Ada, cronaca familiare
VANIADA

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Paola Martini, *Bologna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello,
Milano

Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,
Ravenna

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini *Ravenna*

Gianpaolo e Graziella Pasini,
Ravenna

Desideria Antonietta

Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina

Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

Paolo, Caterina e Aldo Rametta,
Ravenna

The Rayne Foundation, *Londra*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,
Ravenna

Ettore e Alba Sansavini *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni,
Ravenna

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Leonardo e Monica Trombetti,
Ravenna

Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna

Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone

Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

ALMA PETROLI, *Ravenna*

ASSOCIAZIONE VIVA VERDI,
Norimberga

CMC, *Ravenna*

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE
E IMOLESE

BANCA GALILEO, *Milano*

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*

GHETTI CONCESSIONARIA AUDI,
Ravenna

ITER, *Ravenna*

KREMSLEHNER ALBERGHI

E RISTORANTI, *Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

ROSETTI MARINO, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*

TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA,
Cervia

TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*

VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

Fanny & Alexander
Ada, cronaca familiare
VANIADA
per due attori, pianoforte,
video e macchine del suono

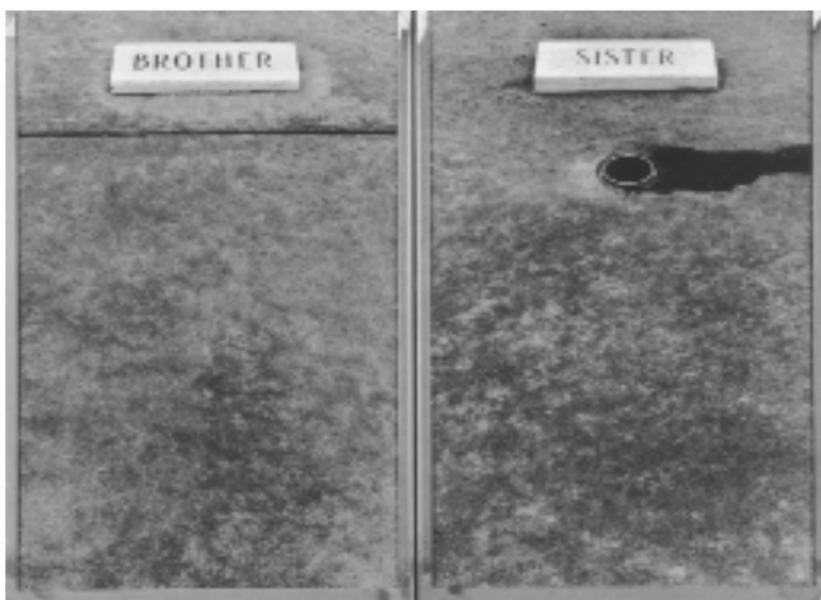
*produzione Fanny & Alexander e Ravenna Festival,
in collaborazione con il Festival delle Colline Torinesi, con il
contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna*

*Si ringraziano Gastone Bardetta, Stefano Bartezzaghi,
Augusta Biaggi, Erik Borgman, Margherita Crepax,
Compagnia Donati-Olesen, Andrea Catalano,
Electa - Antichità di Maria Carla Costa, Monica Francia,
Marina Grishakova, Gerardo Lamattina, Franco Masotti,
Venerina e Adelmo Masotti, p-bart, Daniele Perini, Elisabetta Rivalta,
Symrise GmbH & Co. KG., Teatrino Clandestino*

*I brani delle opere di Vladimir Nabokov sono riprodotti in accordo
con The Vladimir Nabokov Estate, nella traduzione italiana
a cura di Margherita Crepax*

ideazione
Luigi de Angelis e Chiara Lagani
regia, luci e macchine del suono
Luigi de Angelis
drammaturgia e costumi
Chiara Lagani
scene
Luigi de Angelis e Antonio Rinaldi
immagini video
A. Zaprunder Filmmakersgroup
musiche
Morton Feldman e autori vari
pianoforte
Matteo Ramon Arevalos
con
Luigi de Angelis, Marco Cavalcoli, Chiara Lagani
e con Sara Masotti
realizzazione scenotecnica Giovanni Cavalcoli
con Marco Cavalcoli, Lucia Maestri, Marco Molduzzi,
Antonio Rinaldi
sinestesie Maria Sebregondi

sartoria Laura Graziani Alta Moda
catering Marco Molduzzi con Anna Maria Bollettieri,
Maria Antonietta d'Errico, Loretta Masotti
promozione Sergio Carioli, Marco Molduzzi
ufficio stampa Marco Molduzzi
logistica Sergio Carioli
amministrazione Antonietta Sciancalepore, Marco Cavalcoli



Sophie Calle, Brother-Sister, 1990.

VANIADA

MA PERCHÉ È COSÌ DIFFICILE – DIFFICILE
IN MODO COSÌ DEGRADANTE – METTERE
E TENERE A FUOCO CON LA MENTE LA
NOZIONE DI TEMPO?

ESISTE UN URANIO MENTALE IL CUI FANTASTICO
DECADIMENTO DELTA POSSA ESSERE USATO PER
MISURARE L'ETÀ DI UN RICORDO?

CHE COSA È STATO, POCO FA A TIRARMI PER IL
GOMITO, A CONFORTARMI PER AVER SMARRITO
UN PENSIERO?

LA DEVASTAZIONE E L'OLTRAGGIO DELL'ETÀ
DEPLORATI DAI POETI DICONO FORSE QUALCOSA
SULLA REALE ESSENZA DEL TEMPO?
COME POSSO ESTRARLO DALLA SUA SOFFICE NIC-
CHIA?

VAN I ADA:
(Van e Ada)

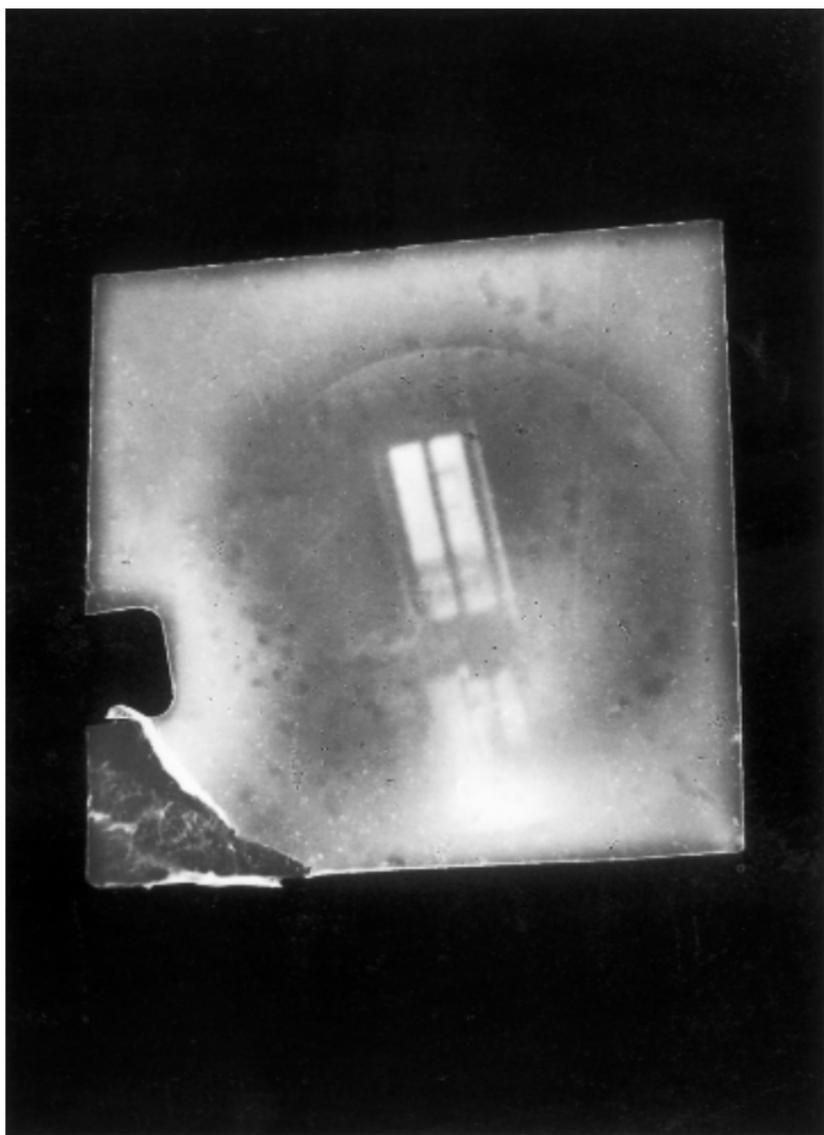
ecco due alture rocciose coronate di rovine. Noi le ab-
biamo conservate per tre anni nella nostra mente con decal-
comaniacale, romantica vividezza. Vi abbiamo investito
un capitale, in denaro ed emozione. Ardis I, Ardis II, Villa
Venus, Aqua Marina, il Museo di Lucinda, oh, Speak,
Memory, Speak!!! La Memoria, forse, apprezzerà i nostri
personali contributi. Ma ora si celebrino senza indugi le
tanto sospirate nozze: vuoi tu Ada Veen prendere come
tuo legittimo sposo il qui presente Van Veen e tu, Van,
prendi lei, Ada, fino alla morte?

VAN I ADA! VAN I ADA!

E adesso? Cosa avranno mai, ancora, i nostri innamorati
sotto gli occhi?

Niente. Dei poveri residui di una storia al cui fragile
disordine essi daranno uno speciale contributo.

Sì, siamo in pieno Eocene e gli attori sono i fossili. Vivono
al centro di un relitto: la loro opera, già lontana, non può
più rappresentarsi. Quello che resta della loro storia non
produrrà ulteriori rovine. Non ne ha più il tempo.



Paolo Goli, Piccola finestra di Talbot vista da me bambino, 1977.

LASCIAR ADA

V*aniada* si configura come un'uscita. Ada e Van, al termine della loro storia, ultracentenari, idealmente fusi in un solo archetipico essere, si trovano di fronte al grande dilemma della fine: vivere dentro un'opera significa anche saper rinunciare alla propria vita quando l'opera sta volgendo al termine.

Vaniada tratta della fine dell'opera in relazione al Tempo e alla Memoria. È uno dei temi fondamentali del romanzo, eppure ci è stato possibile affrontarlo pienamente solo adesso fino in fondo. È un tema durissimo che sfugge ad ogni possibile tentativo di rappresentazione. L'opera contiene sempre un discorso sulla Memoria. Ma cosa succede se questa Memoria si fa riverbero, pura perdita, se la traccia che abbiamo inseguito finora (come solutori di enigmi della visione e detective dell'opera) si deposita vagamente sui nostri corpi imprimendovi un marchio quasi indecifrabile? Cosa accade se la Memoria diventa solo un segno indefinibile che l'opera ha lasciato o sta per lasciare su di noi? L'opera sembra allora quasi uno specchio, in cui a tratti ci è dato rifletterci. Ada e Van non potranno quasi più essere guardati, o riconosciuti, al di là delle nostre malferme sembianze.

Lo scarto per arrivare all'elaborazione di questo tema è stato prodotto ancora una volta in noi da un meccanismo linguistico, forse il più "adesco" possibile dei giochi: la sciarada. Tutto il tema della Memoria e dei suoi incerti riflessi ha trovato nel meccanismo linguistico proprio della sciarada, o più precisamente della "frase doppia", il suo ambiguo centro nevralgico. Cos'è una sciarada? "Per fare una sciarada basta prendere una parola e tagliarla in due parti, scegliendo con cura il punto in cui affondare un coltello immaginario. Secondo i punti di vista si può definire una sciarada come una parola che si divide e dà vita ad altre due parole, oppure come due parole che si uniscono per formarne una terza" (*Lezioni di enigmistica*, S. Bartezzaghi). Esempio: la sciarada = lasciar Ada. "Ma è davvero la stessa cosa?", si chiede ancora Bartezzaghi. Non proprio: "l'autore *parte dalla parola intera e la divide*, sperando di trovare *due* parole di senso compiuto. Il solutore *parte dai membri e li unisce* sperando di trovare

una parola di senso compiuto”(corsivi miei). Ancora una volta, e sembra perfino superfluo ripeterlo, la battaglia del senso si gioca sul fronte doppio della ricomposizione del simbolo e dipenderà dall'accanita e solidale collaborazione tra chi guarda e chi è guardato.

La parola-mostro, “Vaniada”, sembra ora riproporsi cupamente come un nuovo e più insondabile enigma. Dove porremo noi il coltello invisibile che ci separa da quest'opera? Lungo la nera I che divide i due nomi amati? Sì, forse proprio lungo l'ultrasottile I (E in russo), taglio lacerante, divisione-congiunzione nel titolo-parola dello spettacolo finale, quello che per concludere davvero dovrà forse arrivare a dire che non si può mai veramente concludere.

Chiara Lagani



“Che cosa sarebbe un artista? Un osservatorio sotterraneo”
(*“Ada”*, V. Nabokov)

Nel “crudele spazio stenopeico” di Vaniada, sprofondati nel più sotterraneo degli osservatorii, avremmo forse brancolato all’infinito senza il sostegno e il nutrimento visionario delle opere e dei pensieri di quegli artisti, di quegli autori e di quelle persone che noi consideriamo a pieno titolo parte del corpo vivo e diafano “Van i Ada”. Questo libretto tenta di fornire una testimonianza di alcuni tra i più forti di questi contributi.

In particolare, però, vogliamo qui ringraziare:

Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla, per la fiducia, il sostegno e l’affetto che hanno saputo dare a tutto il progetto “Ada-cronaca familiare” in questi tre anni; Stefano Bar-tezzaghi, per averci saputo contagiare con le sue strepitose alchimie linguistiche; Marco Belpoliti, contrappunto formidabile di tutto il pensiero; Margherita Crepax, per la straordinaria traduzione di “Ada”, ma soprattutto per la bellezza e la luce che ci ha saputo infondere, vera e rara “detective della letteratura”; Franco Masotti, per i preziosi suggerimenti musicali da “Ardis I” e “Ardis II” fino ad “Aqua Marina” e “Vaniada”; Rodolfo Sacchettini, sguardo fondamentale, prezioso indicatore dei “buchi neri-cherubini” di Ada; Antonella Sbrilli, presenza luminosa, eccezionale annodatrice dei fili più nascosti; Luca Scarlini, che, primo tra tutti, ci ha spinto ad inoltrarci in Adalandia; Cristina Ventrucci, che un giorno ci ha fatto dono dell’immaginetta “Brother, Sister”, di Sophie Calle, imprimendole quel senso e quel segno che l’ha resa da subito sublime e silente epigrafe del progetto.



*Claudio Parmiggiani, Senza titolo,
Hôtel des Arts, Tolone, 1999.*

*Nella pagina precedente, Paolo Gioli, Probabile foro
stenopeico (realizzato da formiche), 1995.*

LA TESSITURA DEL TEMPO

Il Tempo Puro, il Tempo Percettivo, il Tempo Tangibile, il Tempo privo di contenuto, di contesto, e di commento – questo è il *mio* tempo e il *mio* tema. Tutto il resto è simbolo numerico o un diverso aspetto dello Spazio. La tessitura dello Spazio non è quella del Tempo, e il mutante pezzato a quattro dimensioni allevato dai relativisti è un quadrupede con una gamba fantasma. Il mio tempo è anche Tempo Immobile (e così ci libereremo adesso del tempo “che scorre”, il tempo dell’orologio ad acqua, il tempo del water closet).

Il Tempo che mi interessa è solo il Tempo fermato da me, e di cui si occupa da vicino la mia mente protesa e volitiva. Per questo sarebbe ozioso e nocivo lasciarsi andare al tempo “che passa”.

(...)

Il Passato, quindi, è un costante accumulo di immagini. Lo si può facilmente contemplare e ascoltare, saggiare e assaggiare, sino a fargli perdere il significato di ordinato alternarsi di eventi legati tra loro, che riveste nel suo più ampio senso teorico. Ora è un generoso caos dal quale il genio del ricordo totale, evocato in questa mattina estiva del 1922, può prendere ciò che più gli piace: diamanti sparsi sul parquet nel 1888; una bellezza fulva con un cappello nero in un bar parigino nel 1901; un’umida rosa rossa in un mazzo di rose artificiali nel 1883; il mezzo sorriso pensoso di una giovane governante inglese che nel 1880 richiudeva con cura il prepuzio del suo pupillo dopo le squisitezze della buonanotte; una bambina che nel 1884, dopo la prima colazione, si lecca a mani aperte le unghie mangiucchiate e sporche di miele; la stessa, a trentatré anni, che confessa, quando è già quasi sera, di non amare i fiori recisi; lo spaventoso dolore che lo colpì al fianco sotto lo sguardo di due bambini con un cestino di funghi in mano, nel bosco di pini che ardeva allegramente; e l’allarmato colpo di clacson della macchina belga che aveva raggiunto e superato ieri in una svolta cieca della statale alpina. Queste immagini non ci dicono niente della trama del tempo in cui sono intessute – eccetto, forse, in un modo che però è difficile da stabilire.

La colorazione di un oggetto ricordato (o qualsiasi altro particolare che riguardi il suo effetto visivo) è diversa da un periodo ad un altro? Può il colore di un ricordo aiutarmi a stabilire se un oggetto è arrivato prima o dopo, se si trova a un livello più alto o più basso nella stratigrafia del mio passato? Esiste un uranio mentale il cui fantastico decadimento delta possa essere usato per misurare l'età di un ricordo? (...)

Vladimir Nabokov





*M. Light, I 100 soli, DOG, 81 kilotons, Enewetak Atoll 1951.
Nella pagina precedente, M. Light, I 100 soli, Sugar,
1.2 kilotons, Nevada 1951.*

LE TEMPS EN RUINES

La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare.

Solo una catastrofe, oggi, è in grado di produrre effetti paragonabili alla lenta azione del tempo. Paragonabili, ma non simili. La rovina, infatti, è il tempo che sfugge alla storia: un paesaggio, una commistione di natura e di cultura che si perde nel passato ed emerge nel presente come un segno senza significato, o, per lo meno, senza altro significato che il sentimento del tempo che passa e che dura contemporaneamente. Le distruzioni operate dalle catastrofi naturali, tecnologiche o politico-criminali appartengono all'attualità.

Jean Hatzfeld ha scritto sulla guerra dei Balcani un libro nel quale evoca in particolare alcuni paesaggi di macerie, destinati a durare per tutto il corso della guerra e che, proprio per questo, nonostante gli orrori di cui sono testimoni, non sono del tutto privi – agli occhi di chi si dia la pena o abbia l'audacia di soffermarvi lo sguardo – del fascino che appartiene agli spettacoli effimeri.

Sarajevo, 1992: “È un bivio esposto ai venti e al tiro dei cecchini imboscato sulla collina nei boschi di larici di Staro Brdo. Ma di notte tutto è immobile in questo luogo nel quale mi piace sostare.

L'incrocio delimita un'ampia spianata triangolare, che si prolunga fino alla riva in una distesa di magazzini distrutti: un'inverosimile congerie di cemento, ferro, vetro, in uno stantio odore di polvere. I muri, gli alberi, i marciapiedi sono stati devastati, nel corso dei mesi, dal tiro dei carri armati. A quelle macerie si sono aggiunti i frantumi degli edifici circostanti, smossi dalle pale e dal vento, e alcuni sacchi di immondizie sventrati a poco a poco dai rottami e dai cani. Si cammina su un tappeto di vetri scricchiolanti, di pietre, di plinti chiodati e di calcinacci. Fra i muri rotti si sente un odore di plastica carbonizzata,

misto al gradevole odore delle foglie. La carcassa sprofondata di un tram che una volta era stato rosso e bianco è ancora lì; essa risale, molto probabilmente, al terzo giorno dell'attacco lanciato dall'artiglieria federale".

Le macerie pongono subito dei problemi di gestione: come sbarazzarsene? Che cosa ricostruire?

Così, a New York ci si è ben presto chiesti se bisognava rifare le Twin Towers com'erano prima, o sostituirle con qualche altra cosa (conservando, ovviamente, qualcosa del passato, un'allusione, una citazione, un po' come a Berlino il campanile spezzato della Gedächtniskirche vuol essere una rievocazione del passato). In ogni caso, le distruzioni, terroristiche o d'altra natura, sono datate e la funzionalità perduta (per la quale si cercano "d'urgenza" delle soluzioni di ricambio) deve ritrovare il suo posto.

Siamo lontani dal tempo puro che si insinua fra i molteplici passati e questa funzionalità perduta, ma meno lontani dalla spettacolarizzazione che recupera sia gli eventi sia le rovine.

Abbastanza logicamente in un'epoca che sa distruggere, e lo fa anche in modo massiccio, ma che privilegia il presente, l'immagine e la copia, alcuni artisti sono stati sedotti dal tema delle rovine. Non più come i pittori di rovine del Settecento, per giocare – malinconicamente o edonisticamente – con l'idea del tempo che passa, ma per immaginare il futuro. Negli anni settanta del Novecento fu il terrore nucleare a impregnare di sé l'immaginario, e l'agenzia americana Site concepì dei parcheggi e dei supermercati a forma di ruderi che prefiguravano la catastrofe futura e i vuoti che ne sarebbero derivati.

Oggi in Francia, Anne e Patrick Poirier immaginano una città del futuro, *Exotica*, che sarà stata devastata non si sa da quale cataclisma: la costruiscono, d'altra parte, con materiali di recupero. È significativo che, per restituire il tempo alla città, gli artisti abbiano bisogno di rovine: quando sfuggono alla spettacolarizzazione del presente, le rovine sono, come l'arte, un invito a sentire il tempo. Ma è significativo altresì che gli artisti abbiano bisogno, per immaginarle, di farne un ricordo a venire, di ricorrere al futuro anteriore e a un'utopia nera, quella di un disastro che avrà costretto l'umanità ad "abbandonare i luoghi" e

che è pur necessario rappresentarsi fin da oggi, in anticipo, affinché vi sia, in ogni caso, qualche testimone.

Alcuni grandi fotografi di città (penso soprattutto a Jean Mounicq in Francia e a Gabriele Basilico in Italia) hanno cercato di coglierla come una rovina, sorprendendola quando essa è disabitata. Parigi, Milano, Roma, Venezia diventano agli occhi di questi fotografi, città deserte come Pripjat; ma, sapendole vive, noi vediamo in esse piuttosto delle anticipazioni o dei fantasmi: città uscite dalla storia, ma non dal tempo, che potrebbero essere nate dalla visione di Proust o di Thomas Mann, di Freud quando si aggira per le stradine di una città italiana o ancora di qualche futuro romanziere della nostra surmodernità urbana.

Tutto avviene come se l'avvenire non potesse essere immaginato che come il ricordo di un disastro di cui noi avremmo oggi solo il presentimento. Ma questi giochi col tempo si prestano a letture diverse. Pensiamo a un'altra opera di Anne e Patrick Poirier, del 1998. Situata nei giardini del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, essa ha la forma di un'enorme colonna di tempio classico crollata sull'erba, rovina gigantesca, fatta di blocchi cilindrici accatastati, alcuni dei quali restano sospesi in aria, trattenuti dal sapiente equilibrio che li mantiene aderenti ai loro vicini, mentre gli altri, quelli della sommità, separati dall'insieme, sembrano essere stati proiettati a distanza al momento del crollo. Ma l'insieme è in acciaio sfavillante, composto con grandissima cura, sì che il titolo dell'opera, tratto da Orazio, *Exegi Monumentum Aere Perennius*, è doppiamente ambiguo. A una prima lettura, il titolo è semplicemente ironico (il crollo della colonna mostra a sufficienza quanto eterno fosse quel monumento). Ma, dopo tutto, il vero monumento (la rappresentazione della rovina) è assolutamente intatto, e per molto tempo. Così che il titolo può essere letto come non ironico. Il monumento è solido come l'acciaio di cui è fatto. Sopravviverà ai suoi autori. Rappresenta, semplicemente, una rovina di forma antica, una rovina come noi non ne produciamo più (se non nell'ipotesi che per caso una bomba cadesse sull'Acropoli), un'utopia, un'immagine del tempo che abbiamo perduto e alla ricerca del quale l'arte non rinuncia.

A dire il vero, sia che rappresenti un falso passato (una colonna romana in acciaio) o un'utopia nera (una rovina

futura), l'opera gioca col tempo, deliberatamente, così come fa senza volerlo l'opera "d'epoca".

La percezione che avrebbero avuto o che avrebbero potuto avere i contemporanei dello stato iniziale della rovina costruita dall'artista ci sfugge, tanto più che quei contemporanei non sono mai esistiti o non esisteranno mai – al pari di quello stato iniziale. La mancanza che esprime allora l'opera d'arte non è più quella di uno sguardo scomparso che non arriveremo mai a restituire completamente, ma quella di uno sguardo inesistente. La mancanza diventa assenza.

Hubert Robert e i pittori di rovine del Settecento immaginavano un passato fittizio, fantasma che si aggirava amabilmente in un paesaggio bucolico. Gli artisti odierni immaginano un futuro non ancora avvenuto. Gli uni e gli altri hanno il presentimento (e i secondi in modo ancora più intenso) che spetta all'arte di salvare quanto vi è di più prezioso nelle rovine e nelle opere del passato: un senso del tempo tanto più stimolante ed emozionante perché irriducibile alla storia, perché coscienza della mancanza, espressione dell'assenza, puro desiderio.

Marc Augè

BEIRUT

Nel 1991 il fotografo Gabriele Basilico arriva in Libano insieme ad altri colleghi, invitato da una scrittrice di quel paese, Dominique Eddé, per documentare gli effetti della guerra nell'area centrale di Beirut. Le sue immagini sono tra i documenti visivi più impressionanti, e insieme più affascinanti, di una città distrutta dalla guerra nella seconda metà del XX secolo. Insieme alle immagini di Sarajevo e di Mostar, si imprime nella nostra memoria. Hanno tuttavia una particolarità: a Beirut il conflitto dilaniante è stato condotto con armi leggere e medie; ha dunque posto fine a migliaia di vite umane, ma anche conservato la città. Gli edifici sono crivellati di colpi, privi di finestre e porte, i muri sbrecciati, molti piani sono crollati, ma le strutture murarie principali restano sostanzialmente intatte. Le strade non sono ingombre di macerie. Ci sono cumuli di detriti, mucchi di mattoni, terra e cemento divelto, mentre l'erba cresce sotto i portici, vicino ai muri, nel mezzo delle piazze. Si tratta di qualcosa di sospeso tra un deterioramento prolungato e l'abbandono definitivo del luogo da parte dei suoi abitanti. Spazi vuoti, in cui si scorgono rare carcasse di veicoli, e nessuna, o quasi, figura umana.

L'area fotografata da Basilico misura un chilometro per un chilometro e mezzo. Nessuna fotografia aiuta a formare un'immagine completa della città. L'obiettivo ha inquadrato le vie, così che l'occhio ne segue le prospettive, chiuse spesso da altre case o da improvvisi cumuli di macerie. Solo quando Basilico è salito in alto per ritrarre spazi aperti, ad esempio una piazza o uno slargo, la città pare acquistare una fisionomia complessiva. È una città fantasma, come quelle che ci mostrano i film western o i cartoni animati. Vuota e priva d'anima. Forse è questo ciò che più colpisce: la sua sospensione temporale.

Il riquadro fotografico di Basilico ricorda le tavole di Piranesi, i resti dei grandi monumenti romani descritti dall'artista veneziano. Nelle incisioni di Piranesi la città è descritta attraverso un gioco di luci e ombre che evidenzia l'usura del tempo, la confusione e il disordine degli spazi, che si comunica anche all'occhio che osserva e riproduce su una lastra di rame questa incongrua commistione di antico e moderno: il moderno è anch'esso decrepito, simile alla rovina.

L'assenza di figure umane, degli abitanti, che è propria



Gabriele Basilico, Beirut 1991 (2003).

delle fotografie di città di Basilico, induce a pensare che a ridurre così Beirut non sia stato solo, o tanto, una guerra, bensì l'usura del tempo, l'abbandono degli uomini, la forza di gravità e le intemperie. I crolli sembrano l'effetto del tempo stesso. A tratti questa Beirut ricorda, per antitesi – ma poi non tanto – un'altra città su cui si legge l'azione continua e logorante del tempo, e dell'usura delle acque: Venezia, città dell'oblio, come l'ha definita Manlio Brusatin. Beirut è una Venezia in cui si è sparato.

Nel corso degli anni Ottanta e Novanta Gabriele Basilico ha visitato molte città europee e le ha fotografate. L'effetto è molto simile a quello che ha ottenuto a Beirut: sono città vuote, deserte, calate in una luce lattiginosa, insieme auro-rale e crepuscolare. Assomigliano a sbiadite fotografie del passato, a cartoline di sconosciuti fotografi che ci è capitato di trovare da un robivecchi. Escono dal tempo, anche dal tempo dei crolli e delle rovine per restituirci un modo di guardare al presente davvero singolare.

Nella sua *Breve storia della fotografia* (1931) Walter Benjamin parla delle fotografie di Eugène Atget, l'artista francese che iniziò a fotografare a quarant'anni, alla fine dell'Ottocento, dopo aver fatto per diverso tempo l'attore. Nelle immagini di Parigi, di cui ci ha fornito un ritratto topografico dettagliato con 8000 scatti, la città appare vuota: deserti i caffè all'aperto, sgombre le piazze, i cortili, gli scaloni d'onore. Questi luoghi non sono solitari, scrive Benjamin, ma solo privi di animazione, “in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi”. Esse prefigurano la “provvidenziale estraniamento tra il mondo circostante e l'uomo”, che sarà uno dei caratteri della successiva fotografia surrealista.

Le immagini di Beirut fissate da Basilico, così come quelle delle dieci, cento città europee di *Cityscapes*, mirano a raggiungere non una descrizione del crollo, o il deserto del reale in cui viviamo immersi, bensì di uno spazio che attende di essere nuovamente abitato. Fissano l'istante in cui la città è affidata solo a se stessa e perciò immemore dei segni dell'uomo che pure contiene. Quello descritto da Basilico è dunque un paesaggio dopo il disastro, un paesaggio sospeso, e tuttavia carico di tracce umane, di cui l'architettura è satura.

Marco Belpoliti



*Claudio Parmiggiani, Scultura d'ombra,
Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 2003.*

L'OMBRA DELLE ROVINE

“G li Ardori e gli Alberi di Ardis” risuonano ancora a chiusura di libro. I volti di Ada e Van ormai vecchissimi e decrepiti strizzano un’ultima volta l’occhio al lettore prima che l’onda lunga del tempo non li cancelli definitivamente. Ma rimangono le orme e le ombre di una cronaca familiare che ha il ritmo epico di una vita turbolenta e avventurosa. Di fronte ad *Ada* di V. Nabokov non si può che sprofondare pian piano in un ginepraio di personaggi e di episodi che aprono a interstizi (e *interstrazi*) oscuri e dolorosi. E infine riemergiamo da un mondo letterario e ci ritroviamo tra le mani la semplice pagina di un libro che aspetta solo di essere chiusa definitivamente. Segnando la morte dei personaggi, i crolli di un mondo intero, chiudere il libro spinge a proiettare lo sguardo a ritroso e rileggere l’opera come sterminata epigrafe tombale. In conclusione tutto ritorna in superficie là da dove – forse – non ci eravamo mai allontanati. Perché è sulle parole e sui rebus, sui guasti di una lingua che pensa continuamente se stessa che si animano domande e inquietudini. *Ada* e *Van* sono parole. Parole che si abbracciano, parole che fanno a pugni e che s’intrecciano in gemmazioni mostruose e affascinanti, come *Vaniada*. Dell’opera rimangono i resti e le rovine che lo scenario di un teatro può raccogliere solo pagando un costo altissimo, ovvero la presa di coscienza che l’opera è (in)*fnita*. Quando il tessuto temporale dissolve il passato nel futuro e il futuro nel passato a noi, come lettori e spettatori non ci rimane altro che abbandonarci a un *dépaysement* esistenziale. E per ridisegnare le mappe e le connessioni dei nostri giorni cosa possiamo fare se non inseguire le tracce sparse sulla sabbia lasciate da qualcuno prima di noi? Cosa possiamo fare se non distruggere l’*opera* e una volta distrutta, distruggere pure i resti e le macerie? Dei nostri giorni osserviamo lo sgretolamento, l’usura e la rovina di un teatro (e di un’Italia) in agonia. Ma soffriamo soprattutto per la cappa di silenzio. Perché è come se ogni gesto, anche il più estremo, venisse presto insonorizzato. Come fosse privato subito di ogni possibile eco. Non c’è più il *tempo* per dare *sensò* alle cose. O forse sono le *Voci* ad essere scomparse, ad essersi zittite o defilate. Per questo di

fronte a un sistematico genocidio del *futuro* è proprio il silenzio a incutere il vero terrore.

Strappata la voce, la solitudine dello spettatore è devastante perché sommersa solo dal chiacchiericcio e dal rumore del contemporaneo. Con un teatro in frantumi non possiamo che ripartire da quelle schegge che ci hanno saputo ferire. Che per una volta hanno saputo mettere in discussione le sicurezze, le ossessioni e le follie di un mondo allo sfascio. Ben venga allora lo spettatore *martyre*, lo spettatore disposto a ferirsi, che solo nella dimensione di *testimone* partecipa e vive con l'evento. Lontano dai *significati*, lontano dalla *comunicazione* e dal *potere* il *testimone muto*, come Van in *Ardis I* e *Ardis II*, si abbandona alla scena, osserva e ascolta senza accorgersi di essere entrato piano piano dentro al quadro.

Un teatro del 2005 costruito sulle *rovine dell'arte* è probabilmente un teatro *utopico*. Perché è un teatro che lotta ancora per dare *senso* al tempo. E ora che le nostre città ci ammoniscono non più con monumenti ma con cumuli di macerie e crolli, il tempo forse corre troppo veloce per essere inseguito nei suoi continui azzeramenti e nei violenti *reset* di senso. Dell'opera possiamo raccogliere i resti, delle cose percepiamo solo l'ombra o forse l'orma di un'ombra anch'essa scomparsa.

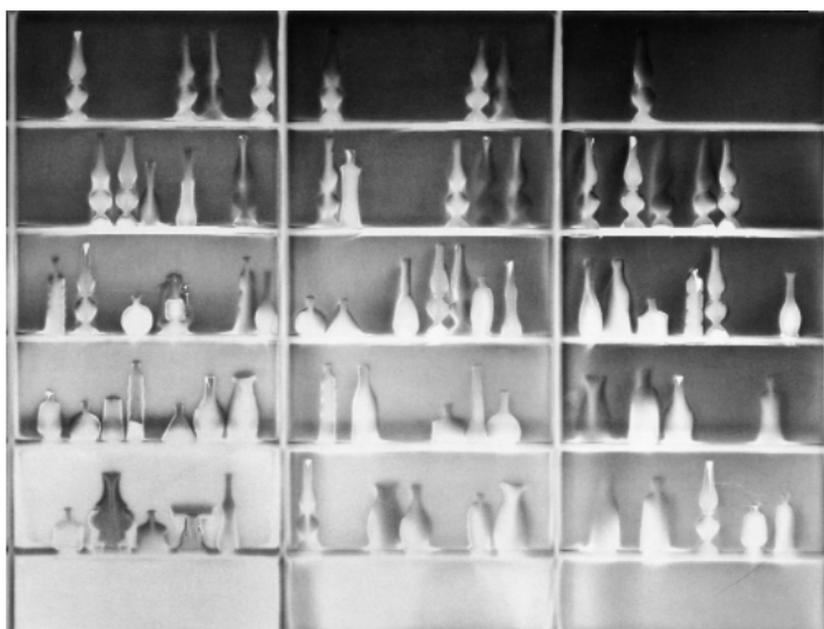
Rodolfo Sacchetti

IL BUCO NERO DEL METRO

Il segreto della mia maniera di comporre è che essa è da un lato totalmente concettualizzabile, dall'altro non lo è per nulla: una sorta di mescolanza. Nel momento in cui essa non è concettualizzabile, io tento di portarla in una direzione in cui non mi interessa definire precisamente il tipo di articolazione che essa ha, perchè c'è sempre qualcosa in formazione, un processo che si sta sviluppando. (...) Per me il ritmo non esiste. Un tempo dicevo piuttosto: ritmare qualcosa. Poi ho incominciato ad interessarmi molto di questioni metriche e ho dedicato alla metrica un intero corso in cui analizzavo tutto quello che ne faceva parte. Per me, al momento dell'utilizzo, la metrica pone una questione: come andare al di là della misura della battuta? Scrivevo un 4/4, lasciavo un poco di spazio, poi collocavo più in là una barretta di fine battuta e vi scrivevo sopra: "il buco nero del metro", poiché molti non vogliono mai arrivare in maniera troppo serrata alla barretta di fine battuta. In molta musica c'è la tendenza a oltrepassare in un modo che diventa uno stile la barretta di fine battuta. (...) Tutta la problematica del metro e della battuta mi ha sempre molto interessato. Mi ha talmente interessato che ho cominciato a scrivere un pezzo in cui mi preoccupavo delle questioni metriche in maniera molto seria. Ho verificato che nessuno sapeva di preciso che tipo di notazione usare per tutto questo. Nemmeno Stravinsky! Nel mio modo di scrivere sono molto vicino a Stravinsky, vale a dire: il ritmo e il metro sono davvero simultanei e più orientati verso la trama, l'equilibrio tra ritmo e metro (...). *For Bunita Marcus* è prevalentemente costituito da tempi in 3/8, 5/16, e 2/2. Talvolta il tempo in 2/2 ha un contenuto musicale, come alla fine del pezzo. Talvolta esso ricopre una funzione silenziosa, inscritto sul lato destro o sinistro della pagina, o in mezzo ai tempi in 3/8 e 5/16. Io utilizzo il metro come un elemento della costruzione: non è il ritmo, ma il metro e il tempo, la durata ad esigere qualcosa. (...) Io ho utilizzato dunque il metro, fino ad un certo livello, come "periodo dell'instabilità" (...) Poi ho pensato, come tutti gli altri compositori: qual deve essere l'evoluzione di questa trama? E mi sono detto: puoi rallentare o accelerare questa trasformazione. Ma non potevo fare alcun piano definitivo; non

avrebbe funzionato. Là non poteva funzionare se non quello che si accordava con la natura di quel materiale, e che dunque si poteva davvero vedere solo man mano che si andava formando. (...)

Morton Feldman



ALONI, OMBRE CHIARE E POSTI VUOTI

La polvere “sporca” pareti e superfici su cui si deposita, cosicché tolto l’oggetto che vi era appoggiato o appeso, lascia un’impronta che è come un negativo, una sottrazione, traccia non dentro o sulla polvere ma dove non si è depositata, alone, contorno polveroso di un’assenza d’oggetto. Due artisti in particolare vi si sono specializzati, dedicati cioè con continuità, facendone parte importante della propria opera e della propria poetica.

Il primato cronologico spetta a Claudio Parmiggiani, che nel 1970 realizza l’esposizione alla Galleria Civica di Modena intitolata *Delocazione*, composta delle impronte degli oggetti, quadri soprattutto ma non solo, tolti dalle pareti e dalle stanze del museo. Torna in quest’opera il tema del museo, dello spazio istituzionale d’esposizione, conservazione, archiviazione, fissazione classificatoria quando non feticistica, nei cui confronti queste impronte e questo togliere mantengono, se non una contrapposizione, un certo spunto polemico: via i quadri e non aggiungiamone altri, non solo, ma ecco cosa resta di quanto considerate, o rischiate di considerare, insostituibile, l’impronta di una sparizione. Ma qual è lo statuto di un’esposizione senza oggetti? Che cos’è ora questo luogo da cui gli oggetti sono stati spostati? Dove sono ora quegli oggetti? E del

resto: che cos'è un contorno? Che cos'è un'opera?

Scriva Parmiggiani: “Avevo esposto ambienti completamente vuoti, spogli, dove l'unica presenza era l'assenza, le impronte sulle pareti di tutto quello che vi era passato, le ombre delle cose che questi luoghi avevano custodito. I materiali per realizzare questi ambienti, polvere, fuliggine e fumo contribuivano a creare il clima di un luogo abbandonato dagli uomini, come dopo un rogo appunto, un clima da città morta. Restavano solo le ombre delle cose, ectoplasmi quasi di forme scomparse, svanite come le ombre dei corpi umani dissolti sui muri di Hiroshima”. Ecco la dialettica delle ombre: “*Delocazione*, che ho realizzato nel 1970, era un lavoro nato dall'osservazione di uno spazio, un ambiente trovato all'interno di un museo, un luogo abbandonato, dove le uniche presenze erano le impronte degli oggetti che avevo rimosso. Un ambiente di ombre, ombre di tele rimosse dalle pareti, ombre di ombre, come veder dietro un velo un'altra realtà velata e dietro quest'altra realtà velata un'altra ancora e altri veli e così via perdendosi all'infinito, cercando un'immagine e attraverso questa immagine il desiderio di intravedere se stessi: avevo presentato questo ambiente di ombre come opera; un luogo dell'assenza come luogo dell'anima”.¹ Ombre sì, anzi ombre di ombre, e in realtà anche il contrario di ombre, perché bianche su fondo nero, aloni, quasi aure, anime, luci. Impronte insomma, presenze ben particolari, presenze di assenze, segni impalpabili, quasi esclusivamente visivi, eppure materiali, ancora una volta indicali.

(...)

L'impronta ha infatti una sua materia, per quanto minima, anzi proprio perché “minima”, al limite della dissoluzione ma insieme quanto basta per visualizzare un paesaggio, una delocazione, una sorta di “materia dell'assenza”, di traccia del referente, quadro o altro oggetto prima lì e ora altrove. “Materia della distanza” ancor prima che distanza della materia:² materia dell'intervallo, della separazione, del lontano, sia nello spazio che nel tempo, e dunque del passato, dell'invecchiato, dell'amuffito,³ ma contemporaneamente di un tempo fabbricato, manipolato, moltiplicato, composizione di anacronismi, tempo senza tempo, temporalità del disorientamento della storia.⁴

Qui il tempo è come sospeso, a sua volta spostato, detem-
poralizzato.

(...)

Insieme allevamento e soffio, questa è l'opera, questa è l'arte – e, di nuovo, è la vita, è l'anima. Le *Delocazioni* sono “soffi fossilizzati nella polvere”,⁵ giochi di polvere e fiato, come di pulviscolo e aria, atomi e anime, simulacri e immagini, sogni e ombre. Il soffio, il minimo di vita e di esistenza, è insieme la sua origine, di nuovo, e la sua fine: il primo soffio e l'ultimo, la vita contenuta tra due soffi. Davvero è ancora una volta questione di minimo: lo spessore infrasottile dell'alone di polvere è sospeso, è passaggio, intermedio dimensionale, tra la bidimensionalità della pittura e la tridimensionalità della scultura e dell'installazione. Il contorno non è disegno ma “figura”, traccia come identità di immagine e idea, impronta di idea, immagine che è se stessa.

Scriva Parmiggiani di un'opera che per molti versi è il rovescio delle *Delocazioni*: “*L'Autoritratto come ombra* per me è un'opera che non lascia spazio ad alcuna letterarietà dell'immagine, non rinvia e non deriva da alcun significato. Essa è, come del resto qualsiasi altra opera, l'immagine che è, un'ombra”.⁶ Ecco che cos'è un'opera.

Elio Grazioli

¹ C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spiritus*, Pratiche, Parma 1995, pp.196-198.

² “(...) polvere come materia dell'umiliazione e umiliazione della materia; la polvere come materia delle cose distrutte, vinte o maledette dal soffio divino; come materia da cui escono i flagelli, materia del lutto e dell'afflizione; come materia che ci ingiunge di disprezzare la materia” (G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra*, trad. it. Umberto Allemandi & C., Torino 2002, p. 37).

³ Ivi, p. 62.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Ivi, p. 63.

⁶ C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spiritus*, p.13.



*Claudio Parmiggiani, Polvere, éditions Gori, Celle, 1998, p. 3.
A pagina 31, Claudio Parmiggiani, Polvere (part.), 1997,
(fuoco, fuliggine, fumo su tavola).*

UNA FISICA PARADOSSALE. POLVERE, MALATTIA, SIMULACRO

Non soltanto la polvere rifiuta il nulla e ci fa cogliere la materia nei suoi movimenti più essenziali, ma dalle sue distese volatili fa sorgere una terribile esuberanza. La polvere definisce innanzitutto il campo e il veicolo delle malattie epidermiche. Teniamo presente che tutta la fine del *De rerum natura*, dedicata alla descrizione della peste di Atene, è sostenuta dall'affermazione che “[di germi] devono volteggiarne molti (*multa volare*) che apportano malattia e morte” come una polvere malefica.

Ma ciò che viene affermato delle *malattie* sarà stato detto, esattamente allo stesso titolo, delle *immagini*. La polvere sarebbe quindi il “porta/impronta” privilegiato di ciò che incombe sulle nostre visioni, le nostre immaginazioni?

Lucrezio, come è noto, chiamava *simulacri* quelle “membrane staccate dalla superficie delle cose, [che] vanno volteggiando qua e là per l'aria (*per auras*), ed essi stessi facendosi incontro al nostro animo nella veglia e nel sonno ci atterriscono, quando spesso ci appaiono prodigiose figure e pallidi fantasmi (*simulacra*) di estinti, che mentre languivamo assopiti, sovente ci destarono di soprassalto facendoci inorridire di spavento”.

Formuliamo quindi l'ipotesi – materialista e animista – che “Delocazione” formi davanti ai nostri occhi un letto di polvere nei cui drappi e nei cui panni si levano simulacri, fantasmi, esseri grigi dell'incubo.

Georges Didi-Huberman

“Quando
il fumo di tabacco
sa anche
della bocca
che lo esala
i due odori
si accoppiano per
infrasottile...”

Marcel Duchamp

NEL GIOCO DELLE M DI FLANELLA ROSA

Qual era l'odore di quella parola fischiata al suo orecchio e subito agguantata dal nero della notte? E il suono di quella virgola di gelosia schizzata nei suoi occhi mentre saliva in macchina? Era proprio verde o tendeva piuttosto al blu l'iniziale rugosa del suo nome? Come sbiancare il rumore dei suoi passi tra parentesi sulla scala di legno? E che sapore aveva il vento che fece gridare le imposte? Com'era la filastrocca cantilenata dai puntini di sospensione sparsi sulla tenda trasparente? Come mai il telefono quel giorno sapeva di pesca sbucciata? Quant'è durata la puntura di spillo del suo sorriso incerto? Che cosa rendeva così umida la sua voce rossastra? E così fresco il tremito azzurrino delle sue mani? Qual è il gioco percettivo della memoria e quale l'intreccio dei sensi nel tessuto di un ricordo?

Le nostre esperienze, si sa, sono iscritte in una continuità percettiva in cui è difficile e forse arbitrario separare le sensazioni, ripartendole sul pentagramma codificato dal nostro classico *sensorium*. Ma il gioco si complica quando i nostri sensi sono colpiti di sponda dalle bolle dei ricordi, quando non stanno vivendo direttamente l'esperienza ma il suo riflesso condensato da qualche parte, là nella soffitta della memoria o negli scantinati del già accaduto: un sapore insegue un colore che si aggrappa a un suono provocato dal calore di un aroma scivoloso che rotola in una parola triangolare inscritta in un sapore che sta cambiando colore per via di un suono che raffredda l'odore ispessito da una parola il cui teorema salato produce un ritmo verde pistacchio... ecco, era un pistacchio!

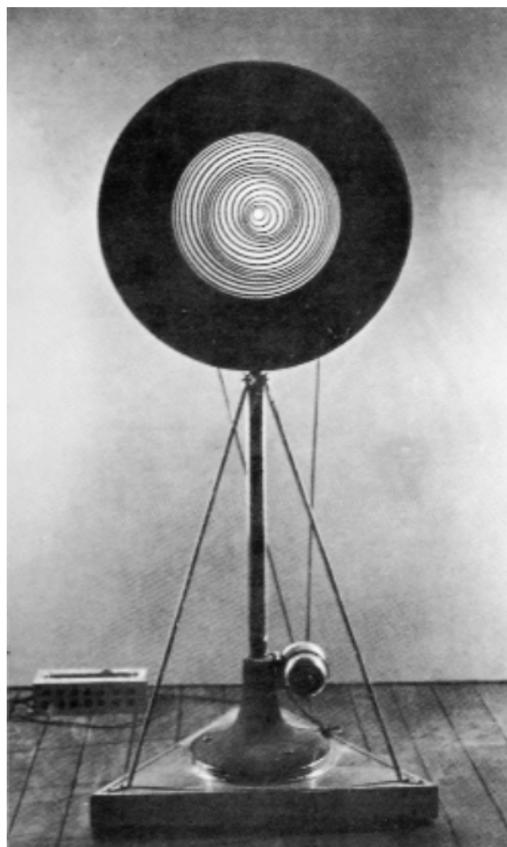
La sensazione si sposta, trasloca da un senso all'altro, traduce la forma in sapore, il colore in suono, la sensazione tattile in odore, si distilla in una parola che fa partire un altro treno di metafore. Il ricordo assembla, scompone, condensa, trasferisce. Utilizza frammenti di altre esperienze. Pesca, studiatamente e a casaccio, in tutto il nostro armamentario percettivo come da una scatola nera brulicante. Si tende come una pelle di tamburo sulla sua cassa armonica e diventa una mappa caleidoscopica di schegge colorate.

Vaniada è un imbuto sinestetico del tempo, un risucchio centripeto dei ricordi. Nel suo cono d'ombra galleggiano

le lettere colorate di Nabokov. MEMORY: avanza per prima una morbida M di flanella rosa, la segue una E gialla e tonica, si avviluppa un'altra piega di flanella rosa, rotola una O rivestimento in avorio di uno specchio a mano, si lacera lo straccio fuliginoso della R, fino a splendere in una Y d'oro vivo. L'elica fiorita della memoria comincia a girare...

Nb: le lettere che compongono la parola MEMORY prendono i loro cromatismi dall'"udito colorato" di Vladimir Nabokov, descritto nel secondo capitolo di *Speak, Memory*.

Maria Sebregondi



Marcel Duchamp, Rotative demi-sphère (optique de précision).

Nella pagina a fianco Marcel Duchamp, Titolo.

Marcel Duchamp, Anemic cinema.

Marcel Duchamp, Disco ottico: inceste ou passion de famille à coups trop tirés.



CINEMA ANEMICO

La vicenda degli scambi in *contrepet* ha portato a esiti umoristici, satirici, di gioco, ma ha anche attraversato il campo artistico, con i dischi ottici di Marcel Duchamp. Fra il 1925 e il 1926 Marcel Duchamp progetta e realizza con l'aiuto di Man Ray nove dischi rotanti che producono effetti ottici e linguistici, fissati su pellicola fotogramma per fotogramma. Il film avrà il titolo anagrammatico *Anémic Cinéma*. Scritte in spirale sono come centrifugate dall'immagine e si ripresentano in forma modificata.

Le scritte sui dischi sono perlopiù *contrepèterie*, una delle quali dice:

L'aspirant habite Javel, et moi J'avais la bite en spirale.

La spirale del disco è evocata dall'allusione oscena: ma l'oscenità della *contrepèterie* si associa al nonsense dello *Spoonerism*. La reversibilità dell'osceno nel segreto, dell'anodino nel nonsenso, avvita le sillabe su loro stesse.

“Le mots font l'amour”, avrebbe proclamato Breton. L'energia del gioco delle parole, passata attraverso gli automatismi dell'elaborazione surrealista, produce con Duchamp un movimento effettivo.

Attraverso questa vicenda esemplare il Novecento scopre la parola che si muove.

Le grandi novità nel gioco delle parole inaugurate dal Novecento sono due. Lo schematismo del cruciverba, prodromo di tutte le combinatorie del secolo a venire, incasella il linguaggio e le nozioni in moduli standard. Il cruciverba è una lingua-città, di incroci e possibili perdite

di senso, la molteplicità ridotta in una economia spaziale. Il cinema anemico di Duchamp annuncia invece la seconda novità: il dinamismo del linguaggio che, già franto e disarticolato nel collage cubista, incomincia a muoversi. La fascinazione della parola in movimento produrrà nel corso del secolo le scritte sui veicoli che attraversano le quinte urbane, le scritte trasportate dagli aerei o composte dalle loro scie di fumo, le scritte composte dalla luce delle lampadine che danno l'illusione dello scorrimento o (Citroën sulla Tour Eiffel) monumentalizzano il marchio e la merce, la grafica mossa della pubblicità, i giochi di lettere nei titoli di testa e di coda dei film fino a quel vasto esperimento di comunicazione verbo-visiva che è Internet.

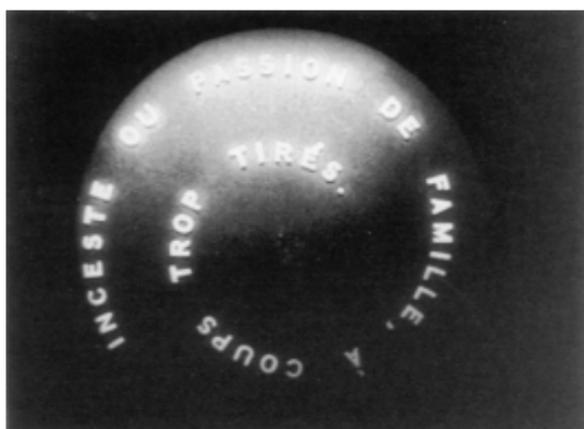
Una volta che il linguaggio scritto ha incontrato la sua terza dimensione, si è subito annessa anche la quarta: la dimensione temporale.

Scomposizione e dinamismo: le energie compresse nella parola hanno avuto i loro effetti, centripeti e centrifughi, che non sono rimasti indifferenti per la storia dell'arte e del costume del secolo.

I giochi dell'enigmistica costituiscono il sostrato minore di questa vicenda. Disciplinano questi flussi di energia nella direzione di un intrattenimento conviviale. Spuntano i difetti e gli eccessi di senso, le oltranzes nonsense e quelle oscene, mirando al luogo comune condiviso, e giocando a occultarlo e a ripresentarlo come l'eterno rocchetto del bambino freudiano.

L'enigmistica è la forma moderata di un atteggiamento verso il linguaggio che moderato non è.

Stefano Bartezzaghi



BIDIMENSIONE E TRIDIMENSIONE: IL MODELLO DELLA VISIONE POLARIZZATA

La riflessione e la mimica, doppie o multiple, appartengono alla vasta classe di modelli della visione polarizzata, ossia all'incertezza che esiste tra la bi- e la tri-dimensionalità. In alcuni casi gli oggetti bi-dimensionali sono percepiti come tri-dimensionali e vice versa. Per esempio, "un parallelogrammo bianco del cielo" è in effetti una sorta di cassettone con uno specchio, come "lo schermo cinematografico", dove l'oscillazione dei rami è prodotta dall'incertezza umana, "dalla natura di coloro i quali trasportano questo cielo". Il cassettone viene percepito prima come un oggetto geometrico piatto (parallelogramma, schermo). Il riflesso dello specchio (il cielo, i rami) genera un illusorio spazio tridimensionale al suo interno. Tuttavia, l'illusione è dissipata dall'incertezza del mondo reale che contiene il cassettone. La metafora cinematografica dello "schermo" è estremamente pertinente: "Si tratta di una delle qualità formali più importanti della pellicola, poiché ciascun oggetto che viene riprodotto appare al contempo in due quadri di riferimento totalmente diversi, ossia quello bidimensionale e quello tridimensionale. Inoltre l'oggetto esegue due compiti diversi nei due diversi contesti". Un altro esempio di visione polarizzata è la mescolanza o la fusione del campo visivo con il mondo visivo, che produce un'illusione ottica, ossia quando la farfalla chiude le proprie ali e, in questo modo, sembra scomparire oppure quando l'impronta di un piede è vista come parte del corpo umano: "un'orma altamente evocativa, che non guarda mai in su e non vede mai il corpo che l'ha lasciata, poiché è già scomparso". Anche l'effetto stroboscopico in cui affiorano le tracce della percezione precedente produce un'incertezza tra la visione "normale" e quella confusa o disturbata: "inciampò nelle righe della tigre che non erano state all'altezza di quelle del gatto, poiché era riuscito a saltarne fuori"; "una donna cominciò a sbadigliare dal finestrino luminoso della prima macchina e subito la seguì un'altra donna...nell'ultima macchina".

Marina Grishakova

(tratto da "Alcuni modelli di semiotica nella prosa narrativa/novellistica in V. Nabokov")



Paolo Gioli, Il mio viso umido e calotipico, 1976, stampa fotografica in bianco e nero da negativo microstenopeico realizzato con bottoncino automatico.

A pagina seguente, Paolo Gioli, Nudo illuminato e lasciato solo, 1973, stampa fotografica in bianco e nero da negativo microstenopeico realizzato con bottoncino automatico.

NEL CRUDELE SPAZIO STENOPEICO

Il cerchio come film – reale –

Supponiamo di costruire una stanza dove la luce è fatta declinare a tal punto da considerarla inesistente.

Dopo questo il buio ingombrerà quattro metri per quattro metri e niente impedirà di considerarla una camera buia, anzi una camera-oscura. In questo box seicentesco viene introdotta una cinecamera, la quale verrà appostata ad una parete a cui ci si procurerà di incidere un foro nella misura giusta della lente della cinecamera e colà situarla fissa, lanciata nel “panorama”. Così nel buio assoluto in questo spazio liberato, liberati saranno anche circa metri sei di fotogrammi, attaccati a se medesimi a mo’ di anello, impressionabili. Tutto questo, naturalmente, a riprendere deambulazioni di persone, o transiti coordinati. L’anello dicevo, il quale in qualche modo rappresenta anche un cerchio, girerà verosimilmente quasi senza soluzione di continuità, insomma in un temposospeso.

Trascinato dalla cinecamera nella camera, il film aggan- ciato in una geometria pneumatica e buia, comprimerà più volte l’immagine reale sommando inizio e fine nel con- tempo, sovrapposta come pagine trasparenti.

Anamnesi di passato e presente, diretta in un tempo filmi- co unico e “virtualmente”, fatalmente incisa.

Il punto come film – virtuale –

In questo cubo oscurato e solo a tratti illuminato (vedre- mo poi perché) si trova, come prolungamento all’anello- filmico, un’asta metallica di metri due e dallo spessore di pochi centimetri.

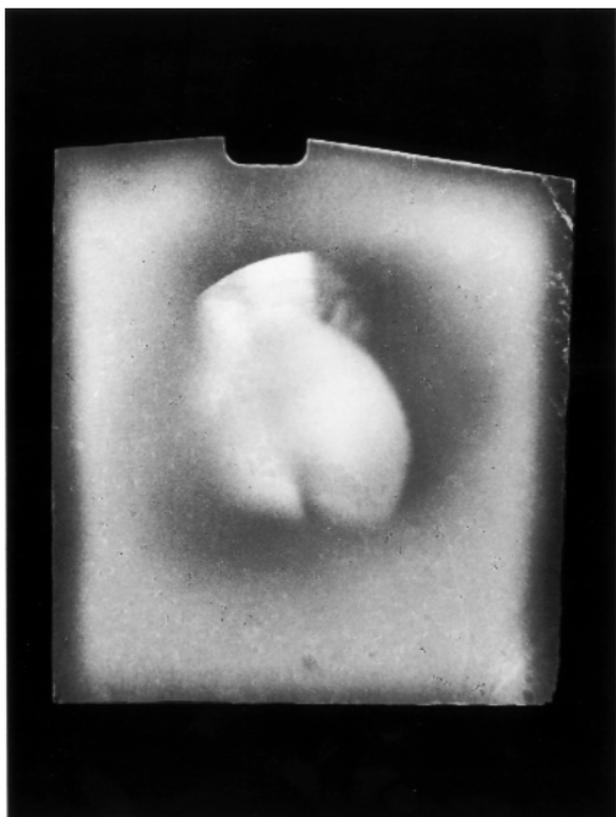
Vuota dentro, fissata al trepiedi; si tratta di una cineca- mera-film-stenopeica. Su di un lato però, sono stati segna- ti dei punti di lapis, questi punti forati da un ago. La distanza fra di loro coincide con ogni fotogramma (16 mm. film). Ogni foro, appunto, andrà a colpire quello che poi sarà in proiezione lo schermo, cioè un rettangolo.

Questo lapis reso trasparente anche cento volte sarà responsabile della simultanea entrata di cento immagini, dall’alto in basso, o destra-sinistra.

Ogni forma prenderà quello che potrà prendere in stretto contatto con l’altro senza stacco, dietro ad un inquadra-

mento lasciato libero ad esplorare, ad assorbire immagini. Nel caso di una ripresa in posizione verticale e in un'oscurità solo striata da un lampo di luce su una figura fissa, si otterrà in sede di proiezione un paradossale movimento-immobilizzato con tempi visionari incrociati; movimento e incastro filmico mai attuato, né prima né dopo, spostamenti tremanti nella rapidità geometrica di cento punti-immagine. (...)

Paolo Gioli



“Sciarada. Il primo è un veicolo che attorciglia
le margherite morte intorno ai raggi
delle sue ruote: carro (*cart*);
il secondo vuol dire denaro nel gergo
della vecchia Manhattan: foraggio (*ridge*);
l’intero è il foro – di una cartuccia (*cartridge*)”

Ada, Vladimir Nabokov

Inceste ou passion de famille,
à coups trop tirés :

Prose Sélavy trouve qu'un
incesticide doit coucher avec sa
mère avant de la tuer ; les
punaises sont de rigueur.

Opalin ; ô ma laine !
Un mot de reine ; des maux de
reins.

Question d'hygiène intime :
Faut-il mettre la moelle de
l'épée dans le poil de l'aimée ?

My niece is cold because
my knees are cold.

Fossettes d'aisances.

Marcel Duchamp.

IL SOGNO DI UNA SCIARADA

Come dice Lacan, la presenza o l'assenza del linguaggio non cambia la natura del sogno:

Il sogno è simile a quel gioco di società in cui si deve, di fronte a tutti, far indovinare agli spettatori un enunciato conosciuto o una sua variante col solo mezzo di una messa in scena muta. Che il sogno disponga della parola non cambia nulla, visto che per l'inconscio essa non è che un elemento di messa in scena come gli altri.

Il gioco che Lacan affianca al rebus freudiano come equivalente del sogno è forse il primo gioco di società sorto nei salotti della nascente borghesia, nel Settecento. Il suo nome è *charade*, sciarada: probabilmente da una radice provenzale *charrado*, chiacchierata, di derivazione onomatopeica (come molti termini dello stesso campo semantico: ciarlare, cianciare, chiacchierare, ciacolare, ciangottare, blaterare, a vanvera, fanfarone...).

Già nel 1711, sul *Delights for the ingenious*, era uscito un enigma a sciarada, sul nome di *Henry Purcell* (diviso in *hen*, gallina; *ry*, segale; *pur*, povero; *cell*, cella). Sono sciarade scritte, la loro moda viene definitivamente lanciata con la nascita della rivista «*Mercure de France*» (1762) e negli ultimi decenni del Settecento il termine *charade* entra nei diversi dizionari europei.

La *charade en action* è già un gioco di società affermato in questi anni, anche se sarà descritto per la prima volta in un manuale solo nel 1820 (*Nouvel savant de société*). Nel 1811, per esempio, ne parla Stendhal nel suo *Journal*: “Serata allegra. ‘Pipistrello’: eccellente vocabolo per sciarade. Il mio tutto non sarebbe il mio tutto, se non avesse lavorato la domenica”. Difficile capire cosa intendesse Stendhal, con questo gioco su *chauvesouris* (pipistrello, o *chauve souris*, topo calvo). Il giorno dell'appunto, 11 agosto, era domenica, e pare di poter sospettare qualche doppio senso osceno. Comunque a quella data parlava del salotto della signora Palfy in cui faceva tali sciarade come di “una compagnia di non stupida stupidità”. Solo una settimana dopo, ha già cambiato umore e di questi giochi dice che sono “faticosi soprattutto per l'animo, tanto sono sciocchi”.

Nel 1813 ne parla Jane Austen in una lettera alla sorella, e nel romanzo *Emma* (1816) ci sarà una scena salottiera di sciarada, sulla parola *courtship* (*court*, corte; *ship*, nave; *courtship*, corteggiamento).

Un'altra sciarada letteraria è quella sulla combinazione *bride*, sposa; *well*, bene; *bridewell*, casa di correzione o prigione, che compare nel romanzo *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brönte.

Ma quella che è forse la più significativa descrizione di un gioco salottiero di sciarade è in *Vanity Fair* (1848) di William Makepeace Thackeray (1811-63), al capitolo 16, intitolato *Nel quale viene rappresentata una sciarada che non sappiamo se il lettore saprà risolvere o no*.

A quell'epoca era giunto dalla Francia il piacevole divertimento di rappresentare delle sciarade: ed era ormai molto in voga in Inghilterra poiché dava la possibilità a numerose fra le nostre signore che si distinguevano per la bellezza, di mettere in mostra le loro grazie, e al numero, alquanto inferiore, di coloro che si distinguevano per l'intelligenza, di mettere in mostra il proprio spirito.

Una parte di un salone viene adibito a teatro per sciarade, dandy esperti di moda sovrintendono all'organizzazione delle scene, che prevedono attori, comparse, ricchi costumi, bande musicali (le sciarade sono sui nomi *Agamemnon* e *Nightingale*).

Si tratta di vere e proprie rappresentazioni teatrali, divise in scene riferite alle parti della parola e poi alla parola intera, che il pubblico deve ricostruire. Nei confronti del teatro "normale" le scene sono rese bizzarre e "oniriche" da due elementi: la necessità di alludere a realtà diverse da quelle rappresentate e l'esistenza di parole chiave che non devono essere pronunciate. Il senso di ogni scena e della loro concatenazione non è al servizio dello sviluppo narrativo: è lo sviluppo narrativo che è funzionale al nascondimento della parola-chiave.

La moda delle *charade en action* non muore: si trasforma. Una serie di giochi sociali di conversazione l'ha rimpiazzata, e in particolare il funzionamento mimico delle *charade* si ritrova nel gioco in cui a essere nascosti non sono più termini del vocabolario ma titoli di film.

Stefano Bartezzaghi

LE SCIE RADE DI VANIADA

I. ADA E VAN:

Due son i xxxx xx xxxxx x xxxxx
Se vorrete entrare in questa storia immantinente.
Ma lo sforzo di memoria sarà grandemente ripagato
Perché l'opera loro xx xx xx xxxxxxxxxxxx:
Vostro rebus, loro fato!

II. CHI MUORE PER PRIMO?

Chi per primo morirà?
Il perverso Vandemonio
O la bimba d'allora?
Non più! Non più bimba!
Ora lei è xx xxxx xxxxxxxx
Della storia che sorride e ci ricorda:
"Non si può sapere ancora!"
E del resto chi lo scorda
Che xx xxxx x'xxxxxx?

III. IL PIANOFORTE:

Di questa xxxxxxxx xxxxxxxxxxxx
Intravediamo di sfuggita
Lo strumento misterioso
Nel buio, sospeso su una gamba sola,
diffonde armonie: dello strazio ci consola.
Cos'è? Indovina! È fatto xxx xxxxxxx xxx xxxx...

IV. NELL'EDEN DI ADA E VAN:

Ad Ardis Park è nuova e perversa xxxxx x'xxxxx:
Ada e Van si son scambiati le parti,
E mentre Van ha preso d'Eva il gran disonore
Ada si avvale delle sue molte arti
Per trasformarsi a poco a poco, e col passar delle ore...
Ma in chi?... Eccola! Un, due, tre: or x'x xx xxxxx xx!

V. IL FARDELLO DEGLI ANNI:

Estrema senescenza d'anziane persone.
Ma il loro grande amore è ancora una passione!
"Son pieno di furore" – "Oh, Van, lasciami stare!"
È duro rinunciare, e gli xxxxxxx xxxxxxx,
Ma forse sarà meglio ascoltare: ché spesso la forza d'amare
Vien meno in quei due corpi già gravi d'xxxxxxxx xxxx.

VI. IL CRONOFOBO:

Chi l'ha detto che io morirò?
Il Tempo non esiste
Ma il dubbio ancor persiste:
chi xx xx xxxx d'ogni evento della vita
può tollerare di non aver certezza
dell'ora della trista dipartita?
Non val la pena d'affanarsi, ahimè!
Raggiungi Ada di là: c'è odor di carcadé!
Ma dove? Dove? Laggiù! Nelle xxxx xx xx!

VII. EROS MUORE:

Oh, Tempo-dolore, terribile ultore!
“Non-posso-sopportare che tutto si consumi,
arriva la vecchiezza, la forza se ne va:
perfetto, decrepito e beato perfino x'xxxx xxx x'.”
“Ecco Ada, ecco: xx xxxxxxxx! Che cessi il dolore!”
“Non voglio, non voglio! È meglio soffrire di qua
che passar all'aldilà pervasi d'anestetico torpore!”

VIII. LA GITANILLA:

Quando nel film xx xxxxxxxx appariva
Ogni altra cosa ai suoi occhi svaniva
E mentre Carmen sorrideva a Don Juan
Lei era Ada! Era Ada! E rigirava il pennello
nell'acquerello del sangue di Van.
Nulla è cambiato: x'xxxxx x'xxx è quella d'allora.

IX. VANIADA:

Nevada. Nirvana. Vaniada.
Ma che creatura strana:
Un mostro favoloso!
Che ogni xxxx xxxxxx
Produca questi innesti?
Dov'è la sposa? Dov'è lo sposo?
Son fusi in uno! Son questi i loro incesti?
Di Ada e Van nulla che resti,
se non quest'esser prodigioso:
tremendo e xxxxxx xxxx.

X. L'ESTREMO GIOCO DI ADA:

Xx xxxxxxxx è l'ultimo gioco
a cui Ada vi sfida, ma solo per poco:
la storia si accinge infatti alla fine:
è duro varcarne il sottile confine.
La storia svanisce, la storia digrada
È quasi un miraggio per noi xxxxxxxx Xxx.

Le soluzioni

(I. Visi da tener a mente-Vi si dà teneramente; II. La fine signora-La fine s'ignora; III. Persona recondata-Per sonare con dita; IV. Cella d'amore-C'è il Adamo re; V. Organi cheta-re-Organiche tare; VI. Sa le date-Sale da tè; VII L'amor fin à-La morfina; VIII. La matadora-L'amata d'ora; IX. Amor focoso-Amorfo coso; X. La sciarada-Lasciar Ada)

Gli artisti

FANNY & ALEXANDER

Fanny & Alexander è una bottega d'arte fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Ha finora prodotto una quarantina di eventi, tra spettacoli teatrali e produzioni video e cinematografiche, eventi installativi, azioni performative, mostre fotografiche, convegni e seminari di studi, festival e rassegne, caratterizzandosi per il lavoro di ricerca innovativo sui linguaggi e sul rapporto tra tradizione e nuove tecnologie. Dai primi spettacoli ai progetti più recenti, ispirati alle figure infantili descritte da Lewis Carroll (Alice) e Vladimir Nabokov (Ada), Fanny & Alexander ha cercato di trasfigurare la pagina letteraria in "ultramondo teatrale".

Il teatro per Fanny & Alexander è un campo dove si incontrano linguaggi e tecniche diverse, dal lavoro fisico e vocale a quello elettronico, dal video alla musica. Un teatro della finzione assoluta, fatto di visioni e di un linguaggio dalle forzature liriche.

Il progetto attualmente in corso, "Ada, cronaca familiare", incentrato sul romanzo omonimo di Nabokov, è costituito da nuclei o "dimore" che possono prendere la forma di volta in volta di spettacolo, performance, installazione o concerto, e sono accompagnati da un percorso laboratoriale e di studio. Allo sviluppo del lavoro è sottesa una ricerca sulle forme e le possibilità sinestetiche nell'arte, condotta poeticamente sulla relazione tra la musica, il teatro, le arti visive e la letteratura.

Oltre che nelle principali città italiane i lavori di Fanny & Alexander sono stati ospitati in Germania, Gran Bretagna, Francia, Belgio, Slovenia, Croazia, Jugoslavia, Bosnia e Erzegovina, Russia, Ungheria, Libano, Finlandia, Grecia. Rapporti coproduttivi sono stati aperti in questi anni con la Fondazione Ravenna Manifestazioni per Ravenna Festival, con La Biennale di Venezia, il KunstenFESTIVALdesArts di Bruxelles, La Rose des Vents di Lille, l'Espacede Malraux di Chambéry, il Festival delle Colline Torinesi, il CRT – Centro di Ricerca per il Teatro di Milano, il Kulturfabrik Kampnagel Hamburg di Amburgo, il Festival TTV di Riccione, Xing di Bologna.

Ha vinto il Premio Giuseppe Bartolucci 1997 per un gruppo emergente, il Premio Coppola Prati 1997, il Premio

Ubu Speciale 2000 e 2002, il Premio di Produzione Riccione TTV 2002, il Premio Lo Straniero 2002, il Premio Speciale 36mo Festival BITEF di Belgrado 2002, il Premio Speciale della Giuria per la migliore Musica e Sound Design al Festival MESS di Sarajevo 2002, il Premio Sfera Opera di Ricerca Cortopotere Anno Tre 2003.

www.fannyalexander.org

ZAPRUDER FILMMAKERSGROUP

È composto da David Zamagni (nato a Rimini nel 1971), Nadia Ranocchi (nata a Rimini nel 1973) e Monaldo Moretti (nato a Recanati nel 1972). Zapruder si occupa di immagini in movimento.

FILMOGRAFIA

“Tony the fireman” (DV, 2min., animazione); “Marylin and the K.” (DV, 1’50”, animazione); “Steak & Chips” (DV, 2’10”, animazione).

In collaborazione con il gruppo teatrale Motus “O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus” (DV, 15min. Regia: David Zamagni, Enrico Casagrande, Daniela Nicolò; montaggio: David Zamagni, Nadia Ranocchi). Premiato al festival Riccione TTV Performing Arts on screen 2000.

H.O.L.Y. (DV, 3min.) segnalato al Bellaria film festival 2000 (RN).

“Revolver V.M. 18” (videoinstallazione in collaborazione con la scrittrice Isabella Santacroce presentato al Brescia Music Art 2000 (BS).

“J.G.” (S8, 12 min.) segnalato ad Iceberg 2002 (Bo); “Totentanz” (S8/DV 18 min.); “Daysi dammi la mano son pazzo di te” (DV 3 min.); “Nervi” (DV, 3min) segnalato al Bellaria film festival 2001); “Spring Roll” (S8/Dvcam, 20 min.) Premiato al 48° Oberhausen short film Festival; menzione speciale a “Unimovie 2001”-Pescara-, premio Fiaticorti Nuove Frontiere 2001 Istrana (TV). “Doggy bag with Spring roll” (S8/Dvcam, 24 min.) menzione speciale al Premio D.A.M.S. 2002 .

In collaborazione con il gruppo teatrale Fanny&Alexander “R for Redrum” (Dvcam, 20 min.) premiato al festival Riccione TTV Performing Arts on screen 2002, premio Cortopotere 2003 (BG); “Speak memory speak” (Dvcam 25min.videoinstallazione su tre schermi) Zapruder/Fanny & Alexander, una produzione di Xing per Italian landscapes. “Nightlife” (Dvcam, 15 min. documentario) presentato al Genova film festival 2003. “Dalia Cactus Hit Parade” cortometraggio in fase di lavorazione.

Con il gruppo Fanny & Alexander prende il via il progetto nabokoviano “Ada”; suddiviso in 12 tappe teatrali con immagini video (quando presenti) a cura di Zapruder.

A Giugno debutta alla Monasch University di Prato la videoinstallazione “Villa Venus” (durata 15’ min. formato dvcam/S8).

A luglio debutta al Ravenna Festival lo spettacolo “Ardis I”.
2004 A maggio debutta al Kunsten festival desArts di Bruxelles “Ardis II” dal progetto teatrale Ada di Fanny&Alexander, immagini video a cura di Zapruder.

Nello stesso periodo debutta al Riccione TTV “Rebus per Ada” installazione per 16mm di Zapruder e Fanny&Alexander.

A luglio iniziano le riprese di “Morning Smile” film in 16 mm b/n

ESPOSIZIONI

“Rebus per Ada”. “Speak memory Speak”. *Video Dance-International Thessaloniki Film Festival, Atene.*

2004 “Spring Roll”. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Verbo Essere art gallery, Bergamo (Bg), a cura di Michela Arfiero.

2001 “Spring Roll”. *Brand new bohemians*, Palazzo Marini, Rosignano Marittimo (LI) a cura di Chiara Leoni

2001 “Spring Roll”. *5th Graz Biennial on Media and Architecture*, Graz.

2001 “Spring Roll”. *9^e Biennale de l’Image en Mouvement*, Centre pour l’Image contemporaine Saint-Gervais, Ginevra.

MATTEO RAMON AREVALOS

Matteo Ramon Arevalos si è avvicinato alla musica a sei anni con lo studio della batteria, suonando con i fratelli e il padre. Ha iniziato gli studi pianistici con Natalia Gualtieri e poi con Fiorenza Ferroni. Si è diplomato nel 1995 in pianoforte al Conservatorio “B. Maderna” di Cesena con Flavio Meniconi col massimo dei voti e la lode. Successivamente si è perfezionato con Rudolf Kehrler a Vienna e con la pianista Oxana Yablonskaya a New York. Ha seguito inoltre corsi internazionali di perfezionamento (Weimar, Tel Aviv, Barcellona). Per due anni ha studiato musica classica indiana, suonando il sitar all’interno del gruppo musicale “Monson Mood”. Parallelamente all’attività concertistica, come pianista solista e in formazioni cameristiche, sulla linea dei suoi studi extramusicali (diploma all’Istituto d’Arte per il Mosaico di Ravenna), ha sviluppato un percorso legato alle arti visive, dando vita talora ad eventi che uniscono musica ad interventi figurativi (“Buonasera Chopin”, Cesena 1998; “Colori e note in una notte di mezza estate”, Ferrara 1999; “Mantra-gita”, Ravenna 2001).

Ha studiato composizione con Paul Glass e attualmente a Parigi con Narcís Bonet.

Alcuni dei suoi lavori sono nel suo repertorio, altri sono eseguiti da formazioni cameristiche.

Ha composto alcune arie della favola in musica “Notte” di Jean-Michel Arevalos (Ravenna, 1993).

Di recente pubblicazione “Vivo Marcia Fantasia” per pianoforte per College Music Edizioni Musicali e “Loutra Photos” per clavicembalo per Edizioni Bardi.

Nel dicembre scorso, in duo con l’ondista Bruno Perreault, è stato invitato a suonare in occasione delle celebrazioni parigine dei “Recontres Martenot 2004” per l’anniversario dell’invenzione dell’Ondes Martenot.

Attualmente collabora con il gruppo teatrale Fanny & Alexander relativamente a quattro delle tappe del progetto “Ada – Cronaca familiare” (Ardis I, Ardis II, Adescamenti e Vaniada).

Credits

Tutte le immagini e i testi presenti in questo libretto, quelli inediti, e quelli editi, appartengono ai legittimi proprietari. Si ringraziano gli autori e gli editori per la gentile concessione.

In particolare:

“La Tessitura del Tempo” è un estratto da “Ada o ardore” di Vladimir Nabokov, nella traduzione italiana di Margherita Crepax, ed. Adelphi, Milano, 2000, pp. 555-6.

“Le temps en ruines” è un estratto da “Rovine e macerie” di Marc Augè, nella traduzione italiana di Aldo Serafini, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pp. 94-100.

“Il buco nero del metro” è tratto da: “Ecrits et paroles” di Morton Feldman, 1998, Paris, l’Harmattan. Traduzione di Chiara Lagani.

“Aloni, ombre chiare e posti vuoti” è tratto da “La polvere nell’arte” di Elio Grazioli, 2004, Milano, Mondadori, pp.203-4, 205-9.

“Una fisica paradossale. Polvere, malattia, simulacro” è tratto da “Sculpture d’ombra” di Georges Didi-Huberman, nella traduzione di Alessandro Serra, 2002, Torino, Allemandi, pp. 69-70.

“Cinema anemico” e “Il sogno di una sciarada” sono tratti da “Incontri con la Sfinge” di Stefano Bartezzaghi, 2004, Torino, Einaudi, pp. 216-8 e 127-9.

“Bidimensione e tridimensione: il modello della visione polarizzata” è un estratto dal saggio “Alcuni modelli di semiotica nella prosa narrativa/novellistica in V. Nabokov” di Marina Grishakova, traduzione di Carmen Savarese.

Il pezzo di Paolo Gioli è stato scritto in occasione dell’installazione n.11 “Nel crudele spazio stenopeico”, nell’ambito della Mostra collettiva “Lo spazio audiovisivo – Spazio reale/spazio virtuale” a.c. di G. Bettetini e U. La Pietra, XVI Triennale di Milano, gennaio-febbraio 1980.

“Beirut” di Marco Belpoliti, “L’ombra delle rovine” di Rodolfo Sacchettini, “Nel gioco delle M di flanella rosa” di Maria Sebregondi sono invece testi inediti per cui ringraziamo particolarmente gli autori.

A cura di
Chiara Lagani

Coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano