

INTERVALLO COME PAROLA, CINEMA, TEATRO

INTERVAL AS A WORD, CINEMA, THEATER

TOMMASO MICHELINI

Abstract (IT): Ispirato dall'analisi di Lettieri e da Intervals, il collettivo artistico cObO di Bologna ha realizzato quattro lavori audiovisivi originali. Questi lavori esplorano diversi aspetti della struttura di Intervals e reinterpretano la sua complessità strutturale attraverso variazioni e rielaborazioni formali. Le opere – PlasticoRitmico di Mirco Rabiti, Ri-Generazione e Scarto di Andrea Cenerino e Alvisè Osti, Ti.To.Lo di Francesco Mo, Chiara Troiano e Gianni Veronesi, ed Effetto Troxler di Anna Clara Albano, Emilia Lucibello e Gabriele Scopa – rappresentano un viaggio creativo che ha portato alla trasformazione del cortometraggio in un'esperienza teatrale completa. Il collettivo cObO, nato nel contesto del Conservatorio G.B. Martini di Bologna e arricchito dal corso Di scena IN scena di Maurizio Pisati, ha tradotto i suoi studi in una rappresentazione teatrale che esplora le connessioni tra cinema, testo e teatro, utilizzando i quattro video come struttura portante di un'opera scenica unica.

Parole chiave: Intervals, Peter Greenaway, Strutturalismo, cObO, Venezia.

Abstract (EN): Inspired by Lettieri's analysis and Intervals, the Bologna-based artistic collective cObO created four original audiovisual works. These pieces explore various aspects of the structure of Intervals, reinterpreting its structural complexity through variations and formal reworkings. The works—PlasticoRitmico by Mirco Rabiti, Ri-Generazione e Scarto by Andrea Cenerino and Alvisè Osti, Ti.To.Lo by Francesco Mo, Chiara Troiano, and Gianni Veronesi, and Effetto Troxler by Anna Clara Albano, Emilia Lucibello, and Gabriele Scopa—represent a creative journey that has transformed the short film into a full theatrical experience. The cObO collective, founded within the context of the G.B. Martini Conservatory in Bologna and enriched by Maurizio Pisati's Di scena IN scena course, translated their studies into a theatrical production that explores the connections between cinema, text, and theater, using the four videos as the foundational structure for a unique stage work.

Keywords: Intervals, Peter Greenaway, Structuralism, cObO, Venice.

[divulgazione audiotestuale]

INTERVALLO COME PAROLA, CINEMA, TEATRO

TOMMASO MICHELINI

In un numero della rivista «d.a.t. [divulgazione audiotestuale]», Luigi Lettieri ha pubblicato un interessante articolo che analizza *Intervals*, un cortometraggio giovanile del regista Peter Greenaway, mettendone in luce la complessa struttura compositiva, fatta di precisi rapporti numerici, di un mutevole legame tra le componenti sonore e quelle visive e di continui riferimenti (affermati o negati) alla città di Venezia¹. Dall'analisi emerge uno studio sullo strutturalismo, che rende così evidente l'arbitrarietà delle sue scelte da costringere lo spettatore a porsi continuamente domande sulla logica sottesa alle stesse. L'utilizzo del materiale secondo dinamiche di tipo seriale e la sua natura apparentemente estemporanea fuggono da subito l'ipotesi di una direzione narrativa: la profondità del lavoro non è quindi da ricercarsi in uno sviluppo orizzontale, ma è stratificata verticalmente, nella sua costruzione, nell'ordine che le è imposto². Scelte registiche e compositive strappate alla logica dell'emotività e dell'atteso e affidate a equilibri di carattere formale, che lasciano molto spazio ad approfondimenti, a variazioni, a rielaborazioni: è possibile ottenere un risultato originale mantenendo intatto il contenuto e mutando tali rapporti, o, viceversa, mantenere fermi i rapporti sovvertendo i contenuti.

¹ «Intervals: l'esperienza audiovisiva secondo Peter Greenaway» in d.a.t. [divulgazione audiotestuale], n. 10, pp. 106 e ss.

² L'interesse di Greenaway per l'organizzazione formale di materiali non-narrativi è messo in luce in DOMENICO DE GAETANO (2008) «Peter Greenaway. Film video, installazioni» Torino: Lindau, p. 14 e ss.

È l'obiettivo che si è posto il collettivo bolognese cObO, che ha utilizzato il cortometraggio e l'accurata analisi di Luigi Lettieri come ispirazione per una serie di studi sulla forma, i quali hanno a loro volta dato vita a 4 lavori audiovisivi originali. Ognuno, dell'articolata struttura di *Intervals*, ha rilevato una o più componenti, utilizzandola come spunto di approfondimento, come variabile numerica, come strumento compositivo:

PlasticoRitmico, di Mirco Rabiti

Ri-Generazione e Scarto, di Andrea Cenerino, Alvisè Osti

Ti.To.Lo, di Francesco Mo, Chiara Troiano, Gianni Veronesi

Effetto Troxler, di Anna Clara Albano, Emilia Lucibello, Gabriele Scopa

Il collettivo cObO si è formato all'interno del Conservatorio G. B. Martini di Bologna, scuola di Composizione per la Musica Applicata e corso *Di scena IN scena* di Maurizio Pisati, continuando poi il progetto autonomamente e portandolo ad assumere una consistenza scenica: dal cinema, attraverso il testo, fino al teatro, i quattro video non hanno esaurito lo sforzo creativo del collettivo, ma sono diventati l'ossatura di un lavoro teatrale, nel quale i numeri si sono fatti geometrie e gli autori sono divenuti attori.



[Fig. 1 - cObO in scena]

INTERVALLO COME PAROLA, CINEMA, TEATRO

Durante la III serata della rassegna *pactaSOUNDzone* presso Pacta Salone, di *Pacta dei Teatri* a Milano, la visione dei lavori è diventata una performance, che ne ha in parte esplicitato gli obiettivi, in parte arricchito la poetica con la presenza fisica e il contributo performativo degli autori.



[Fig. 2 - pSz24_FlyerFronte]

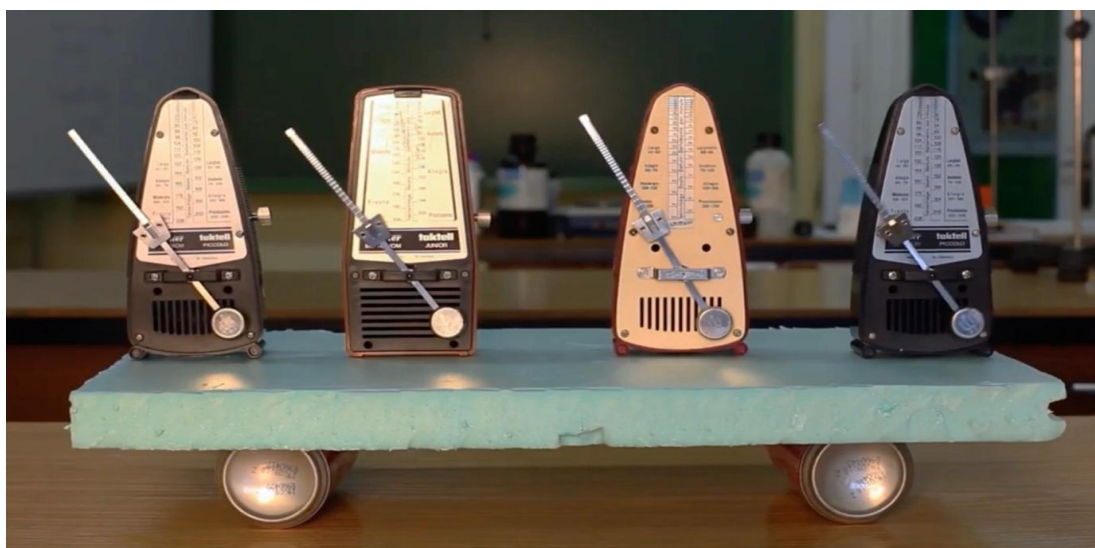
Potrà essere utile al lettore, per comprendere ciò che si andrà descrivendo d'ora in avanti, assistere alla ripresa audiovideo dello spettacolo, di cui pertanto rendiamo disponibile il link YouTube³.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=uJADJhK6RxY>

[divulgazione audiotestuale]

PlasticoRitmico**Mirco Rabiti**

Il lavoro di Rabiti è stato frammentato, per la scena, in tre intermezzi audio e proposto in versione audiovideo integrale solo alla fine. L'autore sceglie di partire dall'audio di *Intervals*, di cui ripropone integralmente il primo dei tre blocchi. Rabiti si avvale delle regolarità e delle irregolarità di scansione del tempo in Greenaway come struttura ritmica su cui costruire un brano musicale originale. Si concentra soprattutto sull'elemento metronomo che, se in Greenaway è espediente per discretizzare e serializzare le immagini, nel suo lavoro diventa protagonista (anche visivo) della scena. Tre metronomi dividono infatti l'inquadratura, disposti in un equilibrio simmetrico che senza dubbio richiama la rigorosa costruzione pittorica delle scene di Greenaway.



[Fig. 3 - PlasticoRitmico]

Se l'approccio di Greenaway è massimalista, barocco, pieno di riferimenti e rimandi culturali⁴, la spinta di Rabiti è una spinta che seleziona alcuni elementi da questa inesauribile abbondanza e li svolge, strappandoli alla rigida stratificazione formale, per trovare loro un più plastico e placido profilo melodico.

Rabiti compie un'operazione di rivelazione dell'architettura formale, che è portata in primo piano, epurando il contenuto. Un processo che si compone di sostituzioni: da una parte diventa elemento visibile (e visivo) il metronomo, che nel corto originale era solamente ascoltato, dall'altra il suo movimento viene separato dal ticchettio, che invece segue il montaggio di *Intervals*.

Tre metronomi occupano la quasi totalità della scena e poggiano su una base "mobile", che allude alla generale instabilità ritmica, pur restando saldamente fissa per tutto il video. I metronomi però non seguono la struttura ritmica del brano, quanto piuttosto si rifanno alla struttura del corto di Greenaway, del quale ricalcano la sequenza di tagli: ogni scatto dei metronomi corrisponde ad uno dei fotogrammi neri.

Se *Intervals* può anche essere considerato uno studio sulla funzione della colonna sonora, costruito com'è in tre "versioni" in cui la componente audio si fa sempre più elaborata⁵, nel lavoro di Rabiti queste differenze collassano l'una sull'altra e diventano stratificazioni di un unico prodotto sonoro complesso; prodotto che però conserva alcune delle suggestioni dell'opera originale: è rilevabile per esempio un chiaro riferimento alla musica di Vivaldi nella scelta degli strumenti, oltre ad gusto compositivo a tratti ampolloso nello stile eppure sempre funzionale e comprensibile: caratteri che si possono considerare coerenti con le scelte musicali di Greenaway.

Il ritmo incalzante e ostinato della linea melodica, la sensazione di imminenza, un colore emotivo traslucido, difficile da considerare tout court positivo o negativo, l'uso dell'organo, del triangolo che conferiscono quel sapore un po' vintage, la ripetitività

⁴ Cfr. DOMENICO DE GAETANO (2008) «Peter Greenaway. Film video, installazioni» Torino, Lindau, p. 14.

⁵ Ivi, pp. 79 e ss.

del tema con il cambio di orchestrazione a conferire freschezza. Tutti questi elementi si ritrovano per esempio in *A walk through H* di Michael Nyman, composta per l'omonimo cortometraggio di Greenaway, appartenente allo stesso periodo di *Intervals*.

Rabiti compie anche la scelta felice di conservare non soltanto la componente "metronomica" dell'audio di *Intervals*, ma anche i suoni d'ambiente e gli effetti, che nel video originale sono spesso sincronizzati con l'immagine, creando un *continuum* indistinguibile tra gli uni e gli altri. Questa scelta genera una sovrabbondanza sonora in qualche modo allusiva, uno strato accennato ma deliberatamente nascosto, un altrove negato ma allo stesso tempo evocativo e carico di significati. Così come Greenaway, attraverso scelte sonore e montaggio, comunica la presenza di un livello di lettura che sfugge alla logiche del realismo⁶, Rabiti allude così, pur senza mostrarlo, al contenuto delle inquadrature di *Intervals*, a quella Venezia vissuta e brulicante che Greenaway ci presenta e che è il punto di partenza della sua riflessione.

⁶ Cfr. GABRIELE GATTO (2014) «PETER GREENAWAY Il cinema: arte della visione», Bologna, p. 9.

Ri-Generazione e Scarto**Cenerino - Osti**

Il duo composto da Luca Cenerino e Alvisè Osti parte da presupposti diversi e riflette innanzitutto sul titolo dell'opera originale. Cos'è l'intervallo? La distanza che intercorre tra due oggetti o, in questo caso, tra due fotogrammi, sequenze, inquadrature. Il vuoto tra due cose, quindi una "non cosa", uno iato, un'attesa, un anelito. Ma c'è di più: intervallo è anche una pausa, un momento di quiete, di riposo, di ricreazione. In senso letterale, l'intervallo rigenera, ri-crea. Un momento di rigenerazione che i due autori non a caso collegano all'acqua, la principale fonte di generazione e ri-generazione per gli esseri viventi.

La stessa acqua che deliberatamente Greenaway aveva negato alla vista dello spettatore⁷ diventa così protagonista del lavoro audiovisivo, che ci conduce lungo il ciclo di vita generazione e corruzione, percorso di cui Venezia rappresenta uno degli estremi.

Un'operazione che prende le distanze dall'opera originale ragionando per antitesi, affermando cioè l'elemento negato, che oppone ma in qualche modo integra, allarga l'inquadratura e ne immagina nuovi contorni, un nuovo contesto, un nuovo scopo.

⁷ Cfr DOMENICO DE GAETANO (2008) «Peter Greenaway. Film video, installazioni» Torino, Lindau, p. 80 e ss.



[Fig. 4. RiGenerazione_01]

Vi è poi, nella scelta delle immagini che compongono *Ri-generazione e scarto*, un certo intento paesaggistico, un gusto romantico che ritroviamo anche nei lavori di Greenaway⁸ e che, se in *Windows on in H is for house* dialoga per contrasto con l'austero rigore strutturale, qui documenta visivamente la dicotomia tra “acqua” e “acqua”, che è la colonna portante della narrazione.

Intervallo inteso infine anche come *scarto*. Lo scarto presente in qualsiasi distanza quantizzata. Uno scarto che esiste nell'opera di Greenaway come scarto semantico tra una parola e la successiva, come scarto tra la componente sonora e quella visiva, come scarto emotivo tra le tre versioni della sequenza, accompagnate da una colonna sonora via via più complessa. In questo lavoro, quello scarto è ritrovato tra i panorami delle Alpi e quelli urbani di Venezia, tra la purezza della fonte e l'inquinamento della

⁸ Sull'utilizzo del paesaggio e sul rapporto di Greenaway con la Land Art cfr. ALESSANDRO BENCIVENNI, ANNA SAMUELI (2000) «Peter Greenaway. Il cinema delle idee» Genova, Le Mani, pg. 17.

laguna. Ed è qui che infine lo scarto si materializza e diventa rifiuto, scoria o anonima ingiuria affidata al graffito.

Ma quello del duo Cenerino-Osti è anche un viaggio a ritroso verso l'origine, l'origine dell'acqua: un ritorno alla fonte, un viaggio di rigenerazione e nuova creazione, che si stacca dal formalismo di Greenaway per imboccare una opposta direzione di consapevolezza etica. Si intravede insomma una morale sottesa, che supera la struttura visiva e ne riconduce i simboli ad un messaggio ecologista di stringente attualità. Il metodo di lavoro è opposto a quello di Greenaway: abbandonato il rigore strutturalista, i due imboccano la strada di un montaggio "emotivo", che strizza l'occhio al videoclip musicale.

Ti.To.Lo

Mo - Troiano - Veronesi

Il corto di questo trio di autori prende una direzione ancora diversa: invece di sviluppare i temi implicitamente contenuti nelle immagini di *Intervals*, ne mutua la struttura formale, variando il contenuto visivo e uditivo, pur mantenendo alcuni chiari riferimenti all'opera originale.

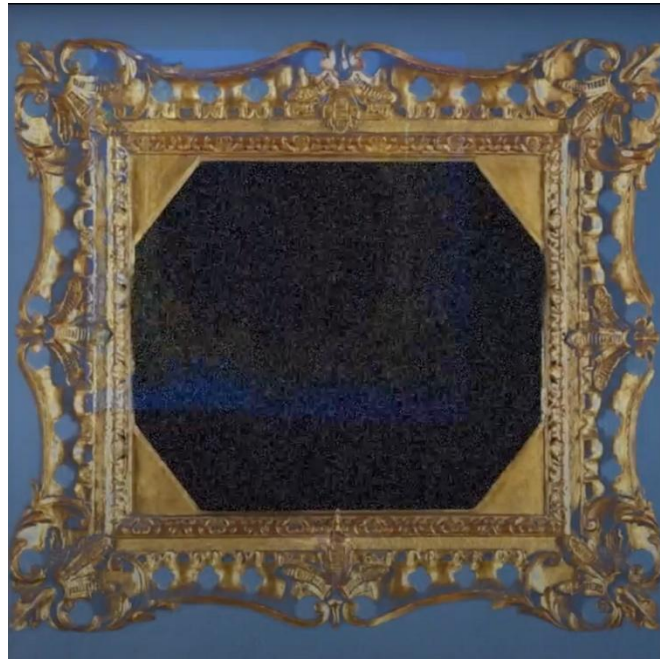
Il focus è sul concetto di ritmo già a partire dal titolo, che altro non è che la scansione della parola "Titolo" intervallata da elementi puntuali, per trasformarla in elemento ritmico. Una scelta che suggerisce anche un approccio di tipo strutturalista: la funzione di "Titolo" non è infatti affidata ad una parola, che può essere più o meno evocativa ma è comunque latrice di un contenuto semantico "altro" da sé, ma è affidata alla parola stessa, un nome comune, un'etichetta generica. Tolto il contenuto, l'attenzione può focalizzarsi sulla pura forma. Se *Intervals* era uno studio sulla forma a partire dall'immagine, *Ti.To.Lo* lo è a partire dalla musica, che è da subito elemento significativo principale e lo diventa ancora di più con l'avanzare delle tre sezioni del cortometraggio.

La prima parte è costruita in maniera speculare rispetto al lavoro di Greenaway: il ritmo, che nell'opera originale era affidato al suono del metronomo, è qui scandito soprattutto dal montaggio serrato delle immagini (che comprendono, tra l'altro, un metronomo). Ad essere frammentata invece, proprio come erano frammentate le immagini delle calli, è la traccia musicale, che recupera una serie di arie di compositori veneziani e con una sapiente opera di collage, le trasforma in una tesa e vibrante performance dal sapore contemporaneo, la cui struttura ricalca il montaggio di *Intervals*⁹. Su questo capovolgimento funzionale tra immagine e suono si gioca tutta la prima sezione del lavoro.

Le immagini che scorrono sullo schermo rappresentano una serie di elementi discreti e in qualche modo numerabili e quindi anche gli intervalli tra un elemento e l'altro. Intervalli di estensione tra gli alberi e tra le gambe delle ballerine, di tempo tra i battiti di ciglia e i secondi dell'orologio. A cesura dei frammenti, fa capolino l'acqua -una sola goccia- eco di quella Venezia mutilata da Greenaway dei suoi elementi più caratteristici, qui inserita ritmicamente a separare le sequenze, a prendere il posto di quei *frame* neri che nell'opera originale segnavano lo stacco tra un ciclo e l'altro.

La seconda parte utilizza invece un espediente simile all'opera originale: vediamo una cornice (che in questo caso non è Venezia ma una vera e propria cornice) e sentiamo una voce leggere i nomi di alcuni minerali, seguiti da aggettivi e nomi di colori.

⁹ Per una dettagliata spiegazione della struttura del montaggio di *Intervals*, rimandiamo all'articolo originale, *Ibid.*



[Fig. 5. TiToLo]

Le parole sono quindi apparentemente scollegate dall'immagine, così come avveniva nella porzione di *Intervals* nella quale le immagini sono accompagnate dalla voce del maestro Manzi, responsabile, con il suo programma televisivo *Non è mai troppo tardi*, dell'alfabetizzazione di una larga fetta della popolazione italiana del dopoguerra¹⁰. La goccia d'acqua è nuovamente presente, qui come elemento ritmico che si riaggancia alle scansioni del montaggio originale.

Un altro aspetto di interesse è determinato dal ruolo che ha l'immagine in questa sezione, ovvero quello di cornice di un avvenimento che è solamente sonoro,

¹⁰Cfr. ALDO GRASSO (2000) «Storia della televisione italiana» Milano, Garzanti, pp. 93–94.

contrariamente a quanto normalmente atteso nell'esperienza audiovisiva¹¹. Le sequenze minerale-colore-aggettivo, a causa della scelta delle parole e dell'intonazione vocale istrionica, sviluppano una straordinaria capacità evocativa ed iniziano a materializzarsi nella mente dell'ascoltatore, come visioni. L'intera sequenza può quindi essere letta come una sorta di felice esperimento sinestetico, in cui la rappresentazione figurativa è affidata alla parola, mentre la componente visuale fornisce solo la cornice, l'accompagnamento.

La terza parte colma gli intervalli in un *continuum* senza stacchi. È la musica che diviene ritmica, un intreccio essenzialmente percussivo, fatto di battiti (e intervalli) di lunghezze diverse. Mentre Greenaway compie una scelta che mantiene ferma la componente visiva in un loop, e rende sempre più elaborata la parte sonora, il trio Mo-Troiano-Veronesi sembra andare nella direzione opposta: la prima parte infatti presenta numerose immagini diverse e frammenta un brano musicale classico, fornendo allo spettatore molti stimoli simultanei; la seconda parte costruisce un quadro (o meglio una cornice) immobile -seppur significativo- per lasciare spazio alle parole; mentre nell'ultima sezione la componente visiva ha un ruolo decisamente ridotto, somigliando quasi al display di un lettore musicale.

Effetto Troxler

Albano - Lucibello – Scopa

Forse la rilettura che più si discosta dalle altre è quella creata da Anna Clara Albano, Emilia Lucibello e Gabriele Scopa, i quali recuperano alcuni espedienti formali di

¹¹ Sul rapporto tra immagine e suono cfr. MICHEL CHION (2017) «L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema» Torino, Lindau.

Greenaway e li utilizzano come punto di partenza, per sviluppare una narrazione, che della cerebrale astrattezza del formalismo di *Intervals* non ha davvero nulla.

Innanzitutto i contenuti, che ruotano attorno a temi umani e relazionali, un ruolo diametralmente opposto a quello del tutto paesaggistico ed estemporaneo che avevano gli interventi umani nell'opera originale. Al senso di straniamento, sapientemente cercato e realizzato da Greenaway attraverso la giustapposizione di elementi apparentemente scollegati, si sostituisce qui un'atmosfera di tesa imminenza, già rilevabile dalla musica che accompagna le prime immagini. Dal punto della fotografia poi, c'è un ruolo forte del colore, che in *Intervals* è del tutto assente e che qui invece costituisce la cartina tornasole degli stati emotivi dei protagonisti.

Il lavoro fotografa una situazione familiare, protagonisti due genitori e una figlia, tutti e tre visibilmente intrappolati in rapporti disfunzionali, fatti di parole non dette, desideri morbosi e amari rimpianti. Le immagini ripercorrono alcune situazioni di vita quotidiana, momenti che vediamo ripetersi (come d'altra parte era stato per le sequenze di Greenaway), ma con i colori che si fanno via via sempre più saturi. Saturi, come l'atmosfera di tensione che si respira.

Il corto è del tutto privo di dialoghi: le immagini che vediamo sono accompagnate da una serie di parole, la cui giustapposizione crea un intreccio di "intervalli" semantici, che a loro volta guidano lo spettatore nella comprensione della vicenda. Un espediente, quello delle parole libere sulle immagini, che ritroviamo anche nell'opera originale, ma che qui non ha intento di carattere formale, quanto piuttosto funzionale alla corretta comprensione della vicenda, una vicenda che si compone di fronte a noi come i tasselli di un puzzle, svelando un inquietante quadro di violenza domestica.



[Fig. 6. EffettoTroxler]

Tuttavia, dietro alla scelta narrativa realista, al tema di denuncia e ai risvolti emotivi, si cela anche qui una precisa struttura formale, che forse risulta meno evidente rispetto agli altri lavori proprio in forza dell'impatto emotivo del contenuto, ma che vale la pena qui di analizzare brevemente. Oltre al recupero dell'uso "granulare" della parola sull'immagine, che già era stato di Greenaway, questo corto si dota di un apparato numerologico originale, che diventa dispositivo per le scelte formali. I tre autori partono infatti dalla sequenza di Fibonacci, nota successione di numeri interi dai risvolti riscontrabili in pressoché tutti i campi dello scibile umano¹², usata dal suo ideatore proprio per descrivere fenomeni di crescita e riproduzione. La somma dei due genitori, che genera la figlia è l'inizio di questa serie, che però ritroviamo anche nel numero di personaggi che appaiono sulla scena, nel numero di stanze della casa (una cucina, un bagno e due camere) e persino nel numero delle sillabe delle parole che ascoltiamo. Tutto ci parla di generazione, di crescita, di sviluppo che sfugge al controllo, si diffonde e diventa morbo, de-generazione. L'effetto Troxler, illusione ottica da cui il corto prende il nome, si manifesta quando, guardando un punto fisso al centro di una scena, percepiamo il lento svanire o sbiadire di tutto resto. E così, con

¹² Cfr. AA. VV.(2020) «L'armonia della Natura: La Sezione Aurea e la Serie di Fibonacci» Tiemme.

un sapiente gioco di luci e ombre, parole e gesti, gli autori portano lentamente alla luce sensi di colpa, aspettative, inquietudini fino a scoprire del tutto il punto centrale, che una volta svelato non può più essere ignorato e fa impallidire tutto il resto.

IN scena

Sul palcoscenico, la visione dei cortometraggi è stata *intervallata* da letture, gesti, parole, che hanno in parte messo in luce il processo creativo, in parte arricchito la riflessione degli autori. Protagonista della scena un metronomo, che ha conquistato il centro del palco nei primi secondi e lo ha mantenuto saldamente per tutta la durata dell'evento, indelebile promemoria del fulcro pulsante del discorso, imperterrito generatore di infiniti identici intervalli.

Attorno una messa in scena sobria e lineare con la programmazione luci di Fulvio Michelazzi (AILD) di *Pacta dei Teatri*: il gruppo diviso tra i due lati del palco, a dare voce al progetto; alle loro spalle un efficacissimo fondale mobile che, fatto scorrere durante la visione dei corti, è stato in grado di conferire movimento alle proiezioni, alternando i piani di profondità nel tempo come un pendolo e suddividendo lo spazio del palco in quadri geometrici.



[Fig. 7. RiGenerazione_02]

Resta infine lo stupore per l'intervallo più ampio di tutti, ovvero quello temporale che separa il corto originale di Greenaway dai lavori del collettivo cObO, rielaborazioni del tutto originali e spesso centrifughe, ma tutte legate a doppio filo con l'originale, a dimostrazione di come un'idea creativa possa scoprirsi fertile a distanza di generazioni e di come in fondo sia la cifra propria dell'artista, quella di colmare così vasti ...intervalli.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. (2020) «L'armonia della Natura: La Sezione Aurea e la Serie di Fibonacci»
Tiemme.

BENCIVENNI, A. SAMUELI, A. (2000) «Peter Greenaway. Il cinema delle idee»
Genova: Le Mani.

CHION, (2017) «L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema» Torino: Lindau.

DE GAETANO, D. (2008) «Peter Greenaway. Film video, installazioni» Torino:

Lindau.

GATTO, G. (2014) «PETER GREENAWAY Il cinema: arte della visione», Bologna.

GRASSO, A. (2000) «Storia della televisione italiana» Milano: Garzanti.