

Inizierei con due questioni che rappresentano poi anche due punti chiave da raccontare. E sono la storia del progetto - e delle figure coinvolte - e quella dell'opera. Una è la storia di chi ha dato forma ad un processo che si è poi trasformato nell'opera e l'altra è proprio l'opera e quel che racconta, evoca e tocca.

MA Ceremony è la prima fiction che dirigo dopo la scuola di cinema che ho concluso nel '95. Dopo *Prima della prima*, il film saggio della scuola, ho davvero fatto altro: installazioni, collaborazioni come vj o meglio forse interprete audiovisiva di concerti e spettacoli di danza, naturalmente documentari...

E, in questa predilezione di sguardo per il reale, c'è indubbiamente anche la funzione speciale che ha assunto per te il super8, il suo uso, la sua storia...

MA Infatti, ho fatto un percorso in super8 direi quasi rigoroso, che ha poi visto una produzione di video musicali, in particolare quelli per i *The dining rooms*, esclusivamente in super8.

Non li chiameresti videoclip però, no?

MA Certamente no. Si tratta di film d'archivio, nella tradizione *del found footage*. Quindi materiale recuperato, a cui si affianca il mio girato sempre in super8. Il mio è un percorso che sta fra il documentaristico e il non.

E questa è forse una scelta che ha un preciso riferimento nella tradizione del cinema sperimentale, no?

Senz'altro. Ho seguito quel tipo di cinematografia tipica della ricerca anni '60 e '70, tenendola sempre come una sorta di origine del mio discorso. Prendere del materiale che ha una sua storia e poi trasformarlo è sempre stata una forte spinta motivazionale, quasi un'ossessione per me.

È un'osservazione che faccio perché indubbiamente ci si trova a confrontarsi con le fonti. Ceremony è un lavoro in cui esiste un materiale di partenza, una fonte, che viene poi rielaborata. È però una fonte testuale, oltre che poi audiovisiva e cinematografica, con tutto il suo portato di immaginario, da cui muovi...

MA Senz'altro. In generale mi piace molto questo aspetto che implica trovare una cosa e lavorarci sopra. In realtà è difficile che peschi dentro di me. La mia originalità credo stia nella rielaborazione. È un reperto che genera lo stimolo e l'impulso. E questo con il super8 è accaduto molto spesso. Oggi magari non coltivo più così assiduamente la pratica, tuttavia è stata fondamentale...

Cioè l'andare a scavare i materiali di partenza, a ricercarli,...

MA Sì, andando per mercatini, fra le persone, con gli annunci,...

Prediligendo l'ambito familiare, come molto spesso da tradizione nella cinematografia sperimentale?

MA Non necessariamente. Prendevo spunto dal super8 che trovavo, costruivo delle ipotesi di narrazione, mescolando il repertorio in super 8 con il mio materiale in super8 girato appositamente - a volte anche in digitale - ed eventualmente intervenendoci manualmente. Per esempio colorando la pellicola, e così via...

Lavorando in casa, controllando tutto il processo produttivo, chiamiamolo così?

MA Sì, molto. Ho fatto esperimenti di ogni genere in passato: sulla ripresa della ripresa, sulle colorazioni, ma anche sulle possibilità di riprese e su quelle del montaggio...



E poi c'è il percorso di interprete audiovisiva, di vj. Che è forse però riduttivo chiamare così, no?

MA Infatti. Amo molto l'aspetto live, quello del mettere in scena le immagini pescando dal mio archivio in modo istantaneo, quasi impulsivo. E qui ho collaborato con *The Dining Rooms* e con progetti di coreografia. E questa in fondo è anche la ragione per cui non ho mai esplorato troppo la *fiction*. Ho usato il video e le immagini più in generale con altri tipi di significati. E lavorando direi sempre da sola. *Ceremony* è stata l'occasione per rompere una mia consuetudine e una pratica personale.

Invece per quel che riguarda la produzione, qual è la genesi del progetto?

SP Direi che volevo indagare altri mondi. Nel 2006 mi sono recato alla Biennale di Berlino. Lì per lì, non è successo molto. Ma dopo un mese, si è come inoculato un germe che è cresciuto di interesse per l'arte video e le installazioni in particolare, come una delle esperienze che mi hanno più colpito e mosso. Il processo è simile alla mia personale storia con la musica. Fare cioè qualcosa che mi piacesse e regalarla anche ai fruitori e al mio pubblico. Dandomi così la possibilità di occuparmi di cose altre che in fondo come motivazione, mi interessavano di più. Ho avuto voglia di occuparmi di mondi che mi piacevano, dando loro un significato anche tangenzialmente professionale.

Ma cosa ti ha colpito dell'opera d'arte in video, o comunque dell'opera con immagini in movimento e suoni nello spazio?

SP Mah, direi che mi ha colpito la sintesi, l'efficacia del tempo breve che produce emozione istantanea. Poi, con Maria, credo la musica sia stata un punto d'incontro e di scambio. Molti musicisti hanno collaborato alle mie sfilate in passato e, dove possibile, ho lavorato come produttore. [**JIMMY SCOTT , ROKIA TRAORE' , SAINKHO NAMTCHYLAK , SOLO PER CITARNE ALCUNI**]. Di qui la proposta a Maria, nell'estate 2006.

E le cose come si sono poi evolute?

MA A quel punto, con la fortuna di un produttore, ho pensato potesse essere interessante concentrarsi sulla temporalità e fare l'esperienza più complessa di lavorare con più macchine e mezzi che non avevo mai usato, in particolare con le camere digitali che consentono di alterare la velocità in ripresa, volevo provare a girare a 1500 frame al secondo.

Contemporaneamente mi ero un po' fissata sull'ipotesi di andare fuori dalla classica visione monocanale e dai suoi limiti. Poi, la riflessione sui costi e il confronto produttivo, hanno aperto una nuova via. Nel frattempo, nei nostri dialoghi, è emersa la passione di Saverio per il cinema. E, poco a poco, il tecnicismo forse esasperato del primo progetto è venuto meno e mi sono riavvicinata ad un mondo che mi era forse apparentemente più estraneo, ma più vicino personalmente. Ed è così che ripensando all'ipotesi di una *fiction*, ho sottoposto al produttore un canovaccio basato sulla *Voce umana* di Cocteau. E qui tutto si è reincontrato e avviato. Saverio conosceva *La voce umana*, l'interpretazione della Magnani e sembrava accogliere le variazioni che avevo in mente. Ecco che poco a poco, l'imprinting visivo che ho dato allo script mi ha consentito di avere un avvallo e quindi di procedere. E, poco a poco, ci siamo avviati verso la definizione di un possibile girato.



E, tornando alla questione delle fonti, la relazione con uno spunto di partenza che è anche un precedente molto nobile, ma quindi anche potenzialmente ingombrante?

MA Mi sono rivista l'interpretazione della Magnani, naturalmente per potermi spaventare per bene. Ma anche per essere consapevole di cosa innescava e su cosa lavorava. Mi serviva per avere dentro qualcosa, una spinta, una ragione di confronto con me stessa, che mi portasse oltre. Quando ho lavorato sul testo invece, non mi sono affatto spaventata di tagliare. Era uno spunto e non molto di più, quasi senza pudore.

Alla fine come viene creditato il rapporto con l'originale?

MA La formula più opportuna è probabilmente "liberamente tratto". Il testo è naturalmente stato modificato. Principalmente ho lavorato sul telefono, che era uno strumento ben diverso da oggi e quindi ho attualizzato in altro modo, snellendo per arrivare a venti minuti.

Facendo questo presumo lungo lavoro sul testo, quanto immaginavi di quello che poi avresti girato e montato? Cioè lavoravi visualizzando o lavoravi esclusivamente sul testo in sè?

MA Direi che avevo già l'idea del trittico, che è poi l'idea forte che non è mai venuta meno. E immaginavo senz'altro gli spazi e i tempi che le varie sequenze avrebbero occupato.

E perché ti interessava e ritenevi imprescindibile la figura del trittico?

Direi in relazione a quello che mi premeva davvero del testo e che volevo provare a rendere al meglio, cioè la solitudine. La tripartizione dello spazio schermico mi consentiva di marcare geometricamente i pieni e i vuoti, e in Ceremony i vuoti prevalgono. Per me il testo è stato un punto di partenza su cui si innestavano poi man mano le varie sequenze. Facendo le prove con l'attrice ho poi "visto" le varie porzioni di testo. Naturalmente mi era chiaro che posizione avrebbe assunto la sequenza della scala, al di là del suo valore simbolico e dell'immaginario cinematografico che possiede. Quella scala-caleidoscopio trovava un posto preciso nel trittico e quindi nell'inconscio della protagonista,...

È spazio interno, come parti non coincidenti nella mente dell'interprete...

MA Assolutamente, come i labirinti di un depresso, di una figura che sta precipitando o cadendo. E non è una figura per forza caotica, può essere anche geometrica... in questo senso è interessante quel che dice Cocteau, che parla di un protagonista mediocre... ma non era la disperazione l'aspetto che davvero mi interessava. A me premeva la freddezza della solitudine. E qui forse la differenza con l'interpretazione della Magnani: volevo giocare sull'aspetto di scontro con il quotidiano, non certo con quello di passione. Sono gli ambienti della casa che parlano di un grande vuoto, che è poi il vuoto dell'esistenza. E qui il pensiero sul testo, quel che ha fatto scattare e innescato, ben al di là di Cocteau dunque.

Come è andato il lavoro con l'interprete? Lo chiedo perché, affrontando le cose dal punto di vista dell'arte visiva - che il dispositivo a tre schermi richiama esplicitamente - non è consueto che ci sia un interprete, un attore, quanto più una figura di un corpo parlante, o di un testimone... qui mi pare si sia giocata la strada più rischiosa dell'incrocio fra la forma cinema e la tradizione artistico-visiva...

MA Il lavoro con Emanuela Villagrossi è stato enorme e fondamentale. Il testo c'era, e questo non si può dimenticare. Lei ha dato un'interpretazione fra le molte possibili, ma ci si è arrivati con un percorso preciso. Abbiamo tuttavia fatto un casting, una ricerca non semplice direi.



Certamente conoscevo il suo lavoro per *Come un cane senza padrone* con Motus e devo dire che il suo lavoro sulla voce mi aveva colpito assai. E in *Ceremony* il lavoro sulla voce è davvero molto, molto importante. Comunque, abbiamo incominciato ad incontrarci e ci siamo poco a poco andate incontro. Lavorandoci, sacrificando anche delle figure – il telefono, il cane – poco a poco si è appropriata del testo. Direi che ci sono due cose che hanno davvero contato: la prima è lo spazio e la funzione che avrebbe assunto, la casa che avrebbe ospitato le riprese e lo studio della gestualità nella stanza. Una stanza in cui si sono individuate tre zone, che man mano il suo corpo e i suoi gesti occupavano. Devo dire che forse tutto è nato la prima volta che siamo entrate in camera da letto. Quello che ho colto nei suoi gesti, poi l'avrei fissato. Con una sola indicazione che volevo si rispettasse: cioè che sul letto si arrivasse alla fine. E, così, per la prima volta, ho sperimentato a fondo l'ascolto nei confronti del movimento di un attore. L'altro punto importante è stato dunque il trasformare quel che aveva un andamento dialogico in monologico, rinunciando dunque ai dialoghi.

E tornando agli spazi, li immaginavi già tripartiti?

MA Sì, è come se vedessi tre luoghi chiave: la stanza da letto, l'ingresso e il corridoio, che è poi il luogo in cui si manifesta l'uomo, il luogo che ha la dimensione simbolica più evidente.

Hai dovuto rinunciare a qualcosa di tutto il progetto che avresti voluto sviluppare?

MA Direi di no... forse avrei lavorato ancora di più sulla scala del palazzo, cercando di renderla più dinamica, di lavorare con più comparse e quindi di evidenziare questa dialettica della solitudine. Ma non era facile direi, abbiamo girato in due giorni, che è davvero un tempo ridotto.

E che tipo di troupe era?

MA Per quanto ridotta, completa. La troupe cinematografica classica: operatore, regista, assistente, direttore della fotografia, elettricista,... una squadra che poteva, come sempre, andare in difficoltà, a causa dei tempi ridotti e così via e che invece ha tenuto ottimamente, dandomi sicurezza...

Torniamo al trittico. Perché davvero tre? Sai che è una forma quasi canonizzata nel campo delle arti visive?

MA Non so davvero perché, se non richiamando la struttura e la sensazione che mi interessava restituire: senz'altro non quattro o due. Direi che fin dall'inizio era evidente sarebbero stati tre, perché mi consentiva di avvicinarmi comunque alla dimensione del 16/9 che è una striscia visiva. Ma direi anche che, tornando alla partizione degli spazi – la gabbia/stanza dell'interprete l'ingresso e il mondo di passaggio – era evidente che non potevano che esserci tre spazi.

E come hai lavorato sullo sguardo? Il problema del trittico in arte – in pittura, nella tradizione della pala d'altare – è chiaramente quello della ripartizione degli spazi. Con le immagini video o in movimento, è come se ci fosse un ostacolo da prendere sempre in considerazione che è la tendenza dello sguardo a convergere al centro, a ritenere i due schermi laterali come quinte e quello centrale il luogo dell'evento e della visione, il fuoco prospettico...

MA Infatti. Era necessario provare ad aggirare questa convergenza indotta. Mi piaceva che quel corridoio rimanesse graficamente orientato in modo da dare una fuga centrale, che è poi disattesa, perché rimane di fatto il vuoto. E, per quel che riguarda la sequenza della scala, fin dai sopralluoghi, immaginavo come sarebbe stata, con la tromba al centro e quell'apparenza di



gabbia. Che, per quanto non sia immediatamente percepibile, è tale: è una voliera, una gabbia, con tutto il suo carico metaforico.

Dunque, l'attrice entra nella stanza e disegna un territorio. Struttura gli spazi rendendoli chiaramente intimi. E anche i colori giocano in questo senso forse,...

MA L'opera gioca costantemente sul bianco e nero/non bianco e nero. Basti pensare ai colori dominanti e quelli scelti per gli abiti dell'attrice nelle varie sequenze. È stata una sintesi cromatica.

SP L'ingresso dell'abito doveva sottolineare alcune cose senza esplodere nella sua importanza. Era giusto dare un segno ed evitare una figura dimessa. Il gioco consisteva nel provare a rendere la sua dimensione di "doppio" senza essere banali o enfatici. Poi c'è da dire che questa dimensione nel testo di Cocteau è più sfumata ed ambigua e nell'interpretazione invece della Magnani per Rossellini, è più netta, più scissa. Ma questo ha a che fare con la personalità della Magnani stessa direi,...

MA non è una donna già a casa, ma è una donna che rientra, che è uscita e ha un altro mondo possibile. Comunque, l'ambiguità non esclude affatto la solitudine.

E, a questo proposito, hai scritto una sceneggiatura?

MA Sì, alternando testi a immagini scattate già il primo giorno di sopralluogo.

Come hai problematizzato il lavoro sul tempo e sullo spazio? Vale a dire quanto hai rotto la narrazione, esplodendo o espandendo le immagini? Sto citando letteralmente il titolo di un testo molto importante pubblicato recentemente da Doug Aitken [Noel Daniel (edited by) Broken Screen, 26 conversations with Doug Aitken, Expanding the image, Breaking the narrative, D.A.P., New York, 2006 ndr]. Naturalmente il problema chiave è poi la temporalità rispetto agli spazi: spesso, nelle esperienze di installazione più efficaci ed evocative, c'è unità di luogo, ma non è detto che ci sia unità di tempo. Come ti sei comportata tu a proposito?

MA In *Ceremony* la questione non si rivela subito: all'inizio tutto sembra lineare. La protagonista passa più volte dal corridoio e ad un certo punto si affaccia pure una figura maschile. Per cui: indubbiamente c'è continuità spaziale, ma non è detto che ce ne sia anche temporale... è come se recuperassimo dal passato un momento che poi si innesta in un presente. Nel monologo davanti allo specchio - che è una sorta di monologo interiore - sorge un primo dubbio e c'è una rottura della logica e il meccanismo si rivela dalla sequenza della scala in poi. C'è da dire comunque, che è importante anche lo spostamento che ho operato rispetto al testo di partenza, che Rossellini segue fedelmente: ho stralciato la parte finale, anticipando la conclusione, che mi sembrava importante lasciare sospesa. Nell'idea di tritico gli spazi si rivelano con un momento di spaesamento, che è poi in *Ceremony* la chiusura al telefono: è lì che si innesca tutto, la realtà si riarticola e i luoghi si dichiarano come non solo luoghi della realtà ma anche come luoghi della memoria.

Il tritico assume così due funzioni: una visiva-rappresentativa ed una strutturale e linguistica rispetto alla costruzione della narrazione e delle sue rotture, benché apparentemente possa non sembrare...

MA Esattamente. Con la scala che indica chiaramente la sua funzione di gabbia. Pur non rispettando unità di tempo, perché l'interprete "esce" con due vestiti diversi e l'uomo è presente come ferita del distacco.



E quindi che tipo di scala è? Torniamo alla questione dell'immaginario cinematografico...

MA Beh, rispetto alla figura tipicamente hitchcockiana è senz'altro più un caleidoscopio che una spirale... è apparentemente un cerchio, ma le geometrie non sono concilianti. E nel finale del sogno, l'intenzione è continuare a costruire la gabbia e la parte centrale, con un momento/movimento iper-classico, l'interprete scompare... quale è il posto centrale? La risposta è una domanda e non è un'affermazione di frontalità prospettica: il posto centrale è indicibile.

Quindi: un dispositivo perfettamente simmetrico sarebbe funzionale al racconto di una posizione asimmetrica e spostata...

MA Esattamente. Direi che il trittico è funzionale alla asimmetria della messa in scena un po' come il dialogo al telefono di Cocteau è funzionale alla messa in scena di un monologo in cui la solitudine è amplificata da un interlocutore assente.

E come hai lavorato sul suono?

MA In collaborazione con Stefano Ghittoni e i *The dining rooms*. Mi hanno seguito fin dalla prima fase, quella del lavoro sul testo. Hanno ragionato sui tre momenti del video e, a partire dalle prime tre proposte sonore, si è proseguito mantenendo sempre la traccia di quei primi tre suggerimenti. La musica non ha però funzionato come una colonna sonora a posteriori, suonata sopra le immagini. Esisteva fin dall'inizio e si è girato tenendone conto. Naturalmente in fase di editing sono stati fatti gli aggiustamenti e le calibrature. In particolare: dopo la prima sequenza musicale, quella sui titoli di testa, segue la seconda, che entra nel momento in cui – dopo la telefonata, la risposta sull'assenza della figura maschile, la chiusura della telefonata il mancamento dell'interprete e il suo affacciarsi alla finestra – c'è la chiusura del telefono, come fosse una sottolineatura, classicamente cinematografica. Anticipa un'emozione. O, forse meglio, costruisce un'emozione. E, in questa sequenza, ci sono gli unici due synch di tutta l'opera. Altrettanto, nel finale, la partenza del brano - la terza sequenza sonora - è in un momento preciso, che determina un attacco che porta poi verso la chiusura.

Ci sono degli autori che possono aver costituito un riferimento possibile, anche solo una fonte o un'occasione di riflessione per Ceremony a livello visivo?

MA Direi Lars von Trier, con i quadri di *Le onde del destino*. *Dogville*, per tutt'altro verso. E, sicuramente *Le cinque variazioni*, in cui uno degli episodi è strutturato proprio in forma di trittico.

Ci sono film, come Elephant di Van Sant che, senza prevedere la forma trittico, la evocano direi evidentemente, mettendo fra l'altro in crisi spazio, tempo e loro distribuzione sfalsata nelle sequenze...

MA È senz'altro un cineasta che sperimenta ed esplora questo regime di lavoro sulla profondità di campo o di composizione dello spazio, due questioni che mi hanno da sempre attratto nella storia del cinema.

SP E poi, concludendo forse, c'è da porre, a proposito di tempi, il discorso contemporaneità-non contemporaneità. In *Ceremony* non si manifesta un tempo reale... in che periodo storico siamo, o potremmo essere? Siamo fuori dal tempo, e il reale viene frantumato forse solo quando l'attrice si affaccia dalla finestra.

Milano aprile/giugno 2007

