

Maya Deren: cineasta metafisica, antropologa del gesto

di

Antonello Colimberti

(articolo paru dans la revue AREL, n° 2, 2014 et dans un recueil d'écrits de l'auteur intitulé
« *La musica e il gesto : tradizione perduta e ritrovata in arte, cultura e società* »,
Simmetria Edizioni, Roma, 2016)

Premessa

“È la madre di tutti noi”. Questa è la spesso ripetuta definizione di Maya Deren, fatta originariamente dal regista statunitense Stan Brakhage (1933-2003), considerato uno dei maggiori e più influenti filmmakers sperimentali del XX secolo. Se si legge poi un celebre testo del critico cinematografico Paul Adams Sitney sulla storia del cinema d'avanguardia americano si scopre che i primi due capitoli sono dedicati a Maya Deren e alla sua opera, messa anche a confronto con *Un Chien Andalou* di Salvador Dalì e Louis Buñuel¹.

Su un altro versante disciplinare, in un testo di un paio di decenni fa, che raccoglie testi sulla possessione rituale, l'antropologa Cecilia Pennaccini, nel dedicare il suo corposo saggio all'analisi di un film sul vodù haitiano di Maya Deren, sottolinea che “se sono molti gli studi storici, sociologici o antropologici sul vodù, quello della Deren è uno dei pochi a contenere un'esperienza diretta, vissuta in prima persona, della trance [...] la possibilità che la Deren ci ha offerto di rivivere la sua esperienza del vodù attraverso le immagini del suo film è unica nella storia dell'antropologia”².

Oltre che antesignana del cinema sperimentale e dell'antropologia visuale, Deren è ormai inclusa nel pantheon delle “grandi donne” del Novecento in innumerevoli manifestazioni culturali dedicate al pensiero femminile (una sia pur sommaria navigazione sul web ne può dare un'idea), accanto a nomi prestigiosi come quelli dell'antropologa lituana Marija Gimbutas e la filosofa spagnola Maria Zambrano.³

Ma chi è stata allora Maya Deren, una cineasta, un'antropologa, una femminista, tutte queste cose e forse altro ancora? In questa breve nostra proposta vorremmo limitarci a

¹ Paul Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974. I primi due capitoli si intitolano rispettivamente *Meshes of the Afternoon* (titolo del primo film della Deren) e *Ritual and Nature*.

² Cecilia Pennaccini, “Grandi dei non possono cavalcare piccoli cavalli”. *Maya Deren e il vodù haitiano*, in Giovanna Parodi da Passano (a cura di), *Mito e desiderio. Il corpo e la possessione nei riti afro-americani*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 146.

³ Valga d'esempio la V edizione della rassegna *Le Modelle. Antiche Donne e Contemporanee. Percorsi di Genealogia Femminile*:

http://www.provincia.pu.it/fileadmin/grpmnt/1150/libretto_e_calendario_2008_Le_Modelle.pdf

ripercorrere la vastità di temi ed implicazioni che la sua vita breve, ma avventurosa ed appassionata, ha sollevato, aggiungendo inoltre, come nostra proposta, un tassello, che ci pare di grande utilità per identificare l'asse centrale della sua opera: l'Antropologia del gesto.

Formazione

Eleanora Derenskovskij nasce a Kiev il 29 aprile 1917 da famiglia ebraica benestante e non osservante. Il padre Solomon era uno psichiatra, allievo di Pavlov, che temendo di essere perseguitato per le sue simpatie trozkiste, decise di lasciare il Paese con la sua famiglia per trasferirsi nel 1922 negli Stati Uniti, a Syracuse nello stato di New York. Con l'ottenimento della cittadinanza nel 1928 il cognome fu mutato in Deren. Dal padre Eleanora mutuò varie influenze⁴, quali una attenzione al mondo onirico e la militanza nella sinistra politica, quest'ultima condiviso con un sindacalista trozkista, Gregory Bardacke, che sposò giovanissima, ma da cui divorzierà ben presto per dedicarsi agli studi. Dopo la sua laurea in letteratura inglese allo Smith College i suoi interessi prendono un nuovo orientamento, fra l'arte e l'antropologia, le sue due grandi passioni di vita.

La svolta decisiva fu l'incontro, agli inizi degli anni Quaranta, con Katherine Dunham, ballerina, coreografa e antropologa, pioniera della danza afroamericana⁵. Eleanora le si propose come segretaria personale, ma finì per farle da vera e propria manager. Tramite Dunham avvenne anche l'incontro con Alexander Hackenschmied, documentarista praghese emigrato a Los Angeles con il nome di Hammid. Questi sarà non solo il secondo marito di Eleanora, ma colui che la introdurrà al cinema e che la ribattezzerà Maya, nome della madre del Buddha, nonché termine chiave delle filosofie orientali, cui in quel periodo erano sensibili i coniugi Hammid.

I primi quattro film

Con Hammid Maya gira nel 1943 il suo primo film, *Meshes of the Afternoon*, considerato da gran parte della critica cinematografica il suo capolavoro⁶. Realizzato in 16 mm e interamente a spalla in meno di venti giorni, *Meshes*, a causa della dimensione onirica della "storia raccontata", fu da subito associato alle poetiche surrealiste coeve. Ma, come

⁴ Alcuni biografi ricordano come Eleanora si definisse addirittura "un'escrescenza della mente paterna".

⁵ Cfr, l'eccellente studio di Katherine Dunham, *Vodu. Le danza di Haiti*, Ubulibri, Milano 1990. Il saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1947 in versione inglese e spagnola. Nel 1950 uscì la traduzione francese con la prefazione di Claude Lévi-Strauss (riportata anche nell'edizione italiana).

⁶ Il lettore desideroso di un approfondimento, oltre alla visione su YouTube dei film citati, potrà utilmente leggere in lingua italiana l'esauriente volume (da cui abbiamo ampiamente attinto) in commercio da una decina d'anni: Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2003.

è stato in seguito riconosciuto (a cominciare dal grande psicologo, teorico del cinema e critico d'arte tedesco Rudolph Arnheim), si tratta di un grave errore, cui mise in guardia la stessa Deren, apertamente critica del surrealismo, niente affatto interessata all'autoreferenzialità e alla "fantasticheria"⁷. Quanto poi alle analisi freudiane, va ricordato che il suo frequente uso spinse addirittura l'artista a ritirare il film dalla circolazione, fino a quando il suo terzo marito, il compositore giapponese Teji Ito non aggiunse una colonna sonora.⁸ Il successo della pellicola la mise in contatto con gli ambienti dell'avanguardia newyorkese, che gravitavano intorno al Greenwich Village, in particolare con personaggi come John Cage (che farà una comparsa nel successivo *At Land*) e Marcel Duchamp (con il quale gira nello stesso 1943 il film *Witch's Cradle*, rimasto incompiuto).

L'anno successivo (1944) è la volta di *At Land*, cortometraggio concepito questa volta da sola, nel quale, pur nel mantenimento di un registro onirico, appare la centralità dell'elemento acquatico e marino, dal quale emerge e torna la protagonista, accanto agli elementi vento e terra⁹. Si può leggersi un rituale di morte e rinascita o uno junghiano processo di individuazione, come nelle parole di Deren stessa: "Ogni individuo è il centro di un vortice personale; e l'aggressiva varietà ed enormità delle avventure che gli turbinano intorno e con cui si confronta sono unificate solo dalla sua identità personale. Arte del tempo e dello spazio, il cinema è particolarmente capace, come strumento artistico, di creare una forma in cui l'integrità dell'identità individuale è in contrappunto al carattere instabile di un universo relativistico. Questa relazione dinamica, con tutte le sue implicazioni emozionali e ideologiche, è la preoccupazione principale del film"¹⁰.

⁷ Riprendiamo il termine dalla nota, e sempre attuale, anche a distanza di mezzo secolo, requisitoria di Elémire Zolla contenuta in *Storia del fantasticare*, Bompiani, Milano 1964, dove nel capitolo intitolato *L'avanguardia, il surrealismo e la liquidazione della simbologia* scrive: "Il surrealismo, e in genere l'avanguardia, è una truffa calcolata sulla scarsa probabilità che qualcuno possa discernere i due ordini distinti, l'accesso all'intelletto attivo e la disordinata fantasticheria puramente psichica o fisiologica, dato che ormai non sopravvive una conoscenza esatta della simbologia religiosa e della sua possibile vivificazione" (p.213.). Deren, come vedremo, conobbe la distinzione e, dopo la conoscenza della religione vodù, non esitò a parlare per la sua ultima opera cinematografica di "metafisica".

⁸ Ci permettiamo tuttavia di segnalare la possibile pertinenza per *Meshes*, come del resto per altri film della Deren, delle proposte di psicanalisi archetipica, non freudiana, ma di derivazione junghiana, di James Hillman, in particolare quelle contenute in *Il sogno e il mondo infero*, Il Saggiatore, Milano 1988. Del resto, Jung, come vedremo, sarà un importante riferimento dereniano negli ultimi anni della sua vita. Ma per capire la visione del mondo onirico di Deren, accanto ad Hillman, ma da tutt'altra prospettiva, sarà interessante accostare l'Antropologia del gesto di Marcel Jousse, cosa che faremo al termine di questo articolo.

⁹ Per questo, accanto all'Hillmann della nota precedente, suggeriremmo anche la lettura degli studi di Gaston Bachelard sugli elementi, pubblicati originariamente tra il 1942 e il 1948, gli stessi anni in cui Deren girava i suoi primi film: *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Milano 1987; *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Red, Milano 1988; *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, Red, Milano 1989; *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Red, Milano 1994. Lo studio sul quarto elemento (il Fuoco), rimasto incompiuto, è stato pubblicato in lingua italiana come *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto*, Red, Milano 1990. Sullo stesso tema cfr. anche le conversazioni radiofoniche raccolte in Bachelard, *La poesia della materia. Il sogno, l'immaginazione e gli elementi naturali*, Red Milano, 1997 (con 2 CD allegati con la voce di Bachelard).

¹⁰ Cit. in Anita Trivelli, op. cit. pp. 110-111.

Un altro anno e Deren realizza *A Study in Coreography of Camera*. Questo brevissimo cortometraggio (durata 2'23") può essere descritto come un *pas de deux* tra ballerino (l'afroamericano Talley Beatty, ex membro della Dunham Company, ed unico interprete del film) e cinepresa. Ogni drammatizzazione viene abbandonata, ma non per questo siamo in presenza di un documentario "sulla" danza, semmai di un film "che danza" (cine-danza), come ben spiega la stessa autrice: "La maggior parte dei film di danza sono registrazioni di danze che erano in origine concepite per il palcoscenico teatrale e per il punto di vista fisso frontale del pubblico. Al massimo, quando la cinepresa agisce come un occhio mobile del pubblico- quando si avvicina con primi piano o guarda di lato- questa mobilità della visione ha un effetto soltanto superficiale sulla concezione dello spazio e sui movimenti della danza stessa. In questo film ho tentato di collocare il danzatore in uno spazio cinematografico illimitato. Inoltre, egli condivide con la cinepresa una corresponsabilità per i movimenti stessi. Questa è, in altre parole, una danza che può esistere solo sulla pellicola"¹¹.

La danza torna protagonista, e non abbandonerà più Deren, nel successivo *Ritual in Trasfigured Time* del 1946, interpreti protagonisti la stessa regista, la scrittrice Anaïs Nin e due ballerini professionisti, Frank Westbrook e Rita Christiani. Con quest'ultima, conosciuta ai tempi della collaborazione con Katherine Dunham., Deren ebbe una profonda sintonia dovuta anche all'interesse per le conoscenze che Christiani, nativa di Trinidad, possedeva su pratiche rituali del suo Paese assai vicine a quelle del vodù haitiano (che la regista già conosceva attraverso Dunham e sulle quali sarebbe di lì a poco tornata). Come il precedente *Coreography* documentava la danza, ma realizzava la cine-danza, *Ritual* non documenta il rito, ma realizza il "rituale cinematografico", secondo la definizione dell'autrice che ne spiega anche il titolo: "Un rituale cinematografico, che si ottiene non solo in termini spaziali, ma in termini di un Tempo creato dalla cinepresa. Qui il tempo non è un vuoto che deve essere misurato da un'attività spaziale atta a riempirlo. Al contrario, in questo film, esso non solo crea realmente molte azioni ed eventi, ma costituisce la speciale integrità della forma come un tutt'uno"¹². Con questo quarto cortometraggio la lontananza dall'autoreferenzialità surrealista e dalle introspezioni psicoanalitiche è incommensurabile e senza ritorno, all'insegna della "depersonalizzazione"¹³:

¹¹ *Ibidem*, pp.124-125.

¹² *Ibidem*, p.143.

¹³ Per questo, con la sua consueta lucidità Elémire Zolla scrisse sinteticamente che "È giudicato il suo capolavoro *A Study in Coreography*, ma introduce meglio alla sua opera letteraria *Ritual in Trasfigured Time* (voce *Antropologia poetica*, in *Novecento Americano* vol.III, Lucarini, Roma 1983, p. 721).

Ho chiamato questo nuovo film *Ritual* non solo per l'importanza della qualità del movimento, ma perché un rituale è caratterizzato dalla depersonalizzazione dell'individuo. In alcuni casi è persino marcato dall'uso di maschere e indumenti voluminosi, così che la *persona* dell'esecutore è virtualmente anonima; ed è anche marcato dalla partecipazione della comunità, non come una serie e un accumulo di personalità, nel senso del romanticismo, ma come un'entità omogenea i cui modelli interni alla relazione tra gli elementi creano, insieme, un movimento più ampio del corpo come un tutt'uno. L'intento di tale personalizzazione non è la distruzione dell'individuo; al contrario, essa lo estende oltre la dimensione individuale e lo libera dalla specializzazione e dai confini della <<personalità>>¹⁴.

Il film e il libro sul vodù

Mentre *Ritual* è al suo compimento Maya ricevette dalla *Guggenheim Foundation* una borsa di studio per un film che mettesse in rapporto i giochi infantili e i rituali di possessione di Haiti e di Bali, bambole e dèi, feticci e carte da gioco¹⁵. Approdata ad Haiti nel settembre 1847, Deren fu la prima donna bianca ad essere iniziata alla religione vodù. Tornò nel paese altre tre volte, per un totale di ventuno mesi di soggiorno nell'isola caraibica, al termine dei quali *L'Haitian film footage*, girato in 16 mm, senza sonoro e in bianco e nero, durava complessivamente oltre quattro ore. Il film non fu mai montato e fiumi di inchiostro sono stati versati per coglierne le motivazioni.¹⁶ Tuttavia, negli anni Settanta del secolo scorso Tiji Ito, l'ultimo marito di Maya, insieme con la nuova moglie Cheril, hanno assemblato alcuni dei materiali girati e nel 1977 hanno messo in circolazione un filmato col

¹⁴ *Ibidem*, p. 162. Alla luce di tale lucide parole, non poteva non consumarsi una irreparabile rottura fra la regista e Anaïs Nin, scrittrice vicina al surrealismo e alla psicoanalisi freudiana, che visse la "depersonalizzazione" come "distruzione dei personaggi" e addirittura "distruzione del film".

¹⁵ L'interesse per i significati profondi dei giochi e giocattoli infantili accomuna alcune delle migliori menti. Valgano alcuni esempi. Cfr. innanzitutto Heinrich von Kleist (*Sul teatro di marionette*), Charles Baudelaire (*Morale del giocattolo*) e Rainer M. Rilke (Bambole), leggibili in lingua italiana in un unico volumetto: *Morale del giocattolo. Tre incursioni nell'immaginario dell'infanzia*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo 1991. In tempi più recenti segnaliamo un'altra triade: Giorgio Agamben, *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978; pp.63-88, Claudio Lanzì, *Iniziazione e magia nei giochi dell'infanzia*, Simmetria, Roma 2012; e ultimo, ma non certo per importanza, la nuova edizione di Elémire Zolla, *Lo stupore infantile*, Marsilio, Venezia 2014. dove si riproducono in appendice sei pagine di appunti zolliani dei primi anni Settanta del secolo scorso sui giochi infantili. Su questi ultimi volumi (Lanzì e Zolla) ci permettiamo di rinviare alle nostre recensioni leggibili sulle pagine web seguenti:

<http://www.europaquotidiano.it/2013/03/27/quando-i-bambini-persero-linfanzia/>
<http://www.europaquotidiano.it/2014/09/29/lincanto-dellinfanzia-secondo-elemire-zolla/>

Il mondo del bambino è, d'altra parte, anche uno dei settori privilegiati dell'Antropologia del gesto di Marcel Jousse, cui accenneremo alla fine di questo articolo.

¹⁶ Elémire Zolla riassume da par suo così: "Durante una cerimonia uno degli spiriti, un *loa* aveva fatto di Maya la sua cavalcatura e la rivelazione così ottenuta le aveva imposto di descrivere dall'interno l'esperienza, non di additarla puntandole addosso un mirino" (voce *Antropologia poetica*, in *Novecento Americano* vol.III, Lucarini, Roma 1983, p. 722).

titolo *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*¹⁷, della durata di meno di un'ora. Questa è tutt'ora, purtroppo, la versione che circola sul web o che è acquistabile in DVD.

Purtroppo, perché anche se l'accompagnamento sonoro si avvale di una parte del repertorio haitiano registrato da Deren, lo stile è quello dei *reportages* televisivi, con la tipica intonazione neutra del narratore. Quanto di più lontano dal pensiero di Maya, che scrisse: "Il solito stile informativo dei commenti per documentari o filmati a uso turistico è inadeguato a compensare il distacco del pubblico. Allora, la mia intenzione è quella di usare la colonna sonora del film per fornire la conoscenza dell'invisibile. Questa conoscenza dell'invisibile, a sua volta, non solo informerà il pubblico su ciò che sta vedendo e perché, ma permetterà anche di guardare con appropriato tono emotivo. Il commento non deve solo fornire dei dati alla mente, deve <<compromettere>> l'occhio, per far comprendere davvero al pubblico, empaticamente, i significati emozionali e psicologici che questi riti hanno per il *serviteur* haitiano. La soluzione di questo problema sarebbe, ritengo, un commento poetico¹⁸".

Tuttavia, se il film ha avuto il destino di una "manipolazione arbitraria"¹⁹, l'esperienza haitiana di Deren ha lasciato in compenso un libro davvero formidabile, irriducibile a qualsiasi genere precedente e successivo, anche in ambito antropologico: *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, pubblicato a New York nel 1953²⁰. La premessa e l'introduzione espongono compiutamente il lucido progetto di fusione fra arte e antropologia, che tanto affascinò il grande mitologo Joseph Campbell, che scrisse la prefazione al volume²¹. La prosa stessa poi è stata portata ad esempio²², come

¹⁷ È il titolo del libro della Deren, cui accenneremo più avanti.

¹⁸ Cit. in Anita Trivelli, op. cit., p. 199.

¹⁹ È la lapidaria conclusione di Anita Trivelli in *Ibidem*, che aggiunge: "A questo destino, evidentemente, intendeva sottrarre il suo lavoro haitiano, che avrebbe preferito mostrare non montato". Più morbida la posizione di Cecilia Pennaccini: "È necessario dunque guardare alle immagini del film sul vodù al di là del loro montaggio; è infatti nelle immagini stesse, nella maniera con cui sono state realizzate, per mezzo dell'inquadratura, delle focali, dei movimenti della camera e dei personaggi e del gioco degli sguardi, che mi pare si possa pienamente rintracciare il linguaggio originale della Deren. Esso è all'opera nella qualità interna delle inquadrature e non (o almeno non compiutamente) nel discorso che emerge dalla versione montata dal marito" (Cecilia Pennaccini, "Grandi dei non possono cavalcare piccoli cavalli". *Maya Deren e il vodù haitiano*, in Giovanna Parodi da Passano (a cura di), *Mito e desiderio, Il corpo e la possessione nei riti afro-americani*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 154). A queste parole Pennaccini fa seguire prima un'analisi dettagliata del film e poi la sceneggiatura desunta.

²⁰ Cfr. edizione italiana: Maya Deren, *I cavalieri divini del vodù* (traduzione di Cristina Brambilla), Est, Milano, 1997. Oltre ai vari scritti sul cinema, in precedenza (anno 1942) Maya aveva scritto un saggio antropologico, di carattere più accademico, sul quale rimandiamo ad Anita Trivelli, op. cit., pp. 240-251.

²¹ "Quando il libro fu scritto incontrò il favore di Joseph Campbell, il quale doveva dire, nella prefazione, che esso era più verace di un ragguaglio empirico-accademico, come di norma l'artista è il migliore interprete di un mito: se vogliamo capire il Cristianesimo forse Dante ci può parlare più autorevolmente di Max Weber. Campbell cita il testo canonico indù che avverte: soltanto chi è capace di farci possedere dal dio, di entrare ed uscire dal dio, può davvero dire di prestargli un culto" (voce *Antropologia poetica*, in *Novecento Americano* vol. III, Lucarini, Roma 1983, p. 722).

²² "Maya descrive il sistema teologico e le cerimonie del *voodoo* in una prosa piana e profonda, precedente come a circoli via via dilatati, concentrici sul pelo dell'acqua. Esempio è l'avvio [...] E via tornando sulle parole: mito, inizio, discorso del crepuscolo, sempre meglio precisando e insensibilmente facendo salire di livello in livello, spiegando con

nell'apertura del primo capitolo (*La Trinità: Morti, Misteri e Marassa*): "Giunto al tramonto della sua vita, un vecchio racconta ad un giovane: ed ecco il mito. Tutti i vecchi cominciano dal principio. Le loro storie parlano sempre, in primo luogo, dell'origine della vita. Cominciano con l'immaginare quell'evento, di cui nessun uomo fu testimone, e che rimane, tutt'ora, un mistero. Iniziano la storia della loro razza con un'invenzione favolosa, perché se la vita fu la prima ad apparire, in ordine di tempo, essa è, per tutti gli uomini, il primo miracolo anche in ordine d'importanza. È un fatto positivo. Il mito è un complesso di fatti dello spirito materializzati in una leggenda"²³. Il testo si conclude con la descrizione della propria possessione (*La bianca oscurità*, come si intitola appunto il capitolo finale): "Come il mondo sembrava chiaro in quella prima intera luce! Pura forma senza l'oscurità del significato. Vedevo tutto in un colpo, senza successione, e ogni dettaglio era uguale, e ugualmente lucido, prima che il senso d'importanza relativa imponesse ai volti, che mi stavano intorno, una distinzione fra lo splendore degli occhi e l'ombra delle narici. Eppure, mentre guardavo, come per ricordare per sempre quel mondo primordiale, già le forme si modulavano in significati e non erano più forme, ma notte, *perystile*, gente. I vestiti bianchi e le camicie, il rivestimento di pelle del' *asson*, ancora vibrante, si fusero un attimo con il ricordo evanescente d'una tenda bianca nella notte scura e d'un vaso d'acqua. Ero tornata anch'io, come le anime dei morti. Ma il viaggio di ritorno fu lungo e duro per il forte cavallo e per il grande cavaliere"²⁴

Gli ultimi due film

A parere di alcuni studiosi la vena cinematografica di Maya Deren, dopo l'immersione antropologica haitiana, si esaurì²⁵. Non siamo affatto d'accordo. Anzi, forse le due ultime opere rivelano ancor più chiaramente quell'asse centrale della sua opera, che non sta nel cinema o nella danza, e neppure nell'etnologia, ma nell'antropologia del gesto.

Nel 1948, a ridosso del primo viaggio caraibico, Maya realizza *Meditation on Violence*, dove è assente una qualsivoglia narrazione, a vantaggio della pura espressione fisica del performer Chao-li-Chi, che mostra i movimenti del pugilato cinese, nelle sue due scuole

graduali, pacati ragionamenti la concezione *voodoo* dei sommi archetipi o *loa*, che l'uomo può dire di conoscere davvero quando li sa far scendere in tutta la loro forza, capaci di spossessarlo da se stesso. Incanta, leggendo la prosa di Maya, verificare che sempre i sommi artisti hanno saputo, oscuramente, ciò che il *voodoo* lucidamente enuncia nella limpida luce della razionalità" (Zolla, *Ibidem*, p. 722).

²³ Maya Deren, *I cavalieri divini del vodù*, op. cit., p. 30.

²⁴ *Ibidem*, p. 308.

²⁵ Scrive, ad esempio Pennaccini: "Dal momento del suo primo viaggio ad Haiti la sua produttività in campo cinematografico sembra esaurirsi". A suffragio dell'affermazione vengono citati anche due passi dell'opera di Sitney Adams (vedi nota 1): "Durante il suo soggiorno ad Haiti la sua carriera come filmmaker fu radicalmente sviata [...] In quel periodo la sua sorgente creativa iniziale si era esaurita" (Pennaccini, op. cit., pagg. 147 e 154).

tradizionali di *wu-tang* e *shao-lin*²⁶. Pur fra scarti e differenze²⁷, *Meditation* è, dopo quella del 1945, un'ulteriore *Choreography for Camera*, più estesa e perfezionata sul cammino della "depersonalizzazione".²⁸

L'ultimo film di Deren porta la data del 1959 (tre anni prima della prematura scomparsa) e il titolo *The Very Eye of Night*. Anche quest'opera può considerarsi un'estensione e perfezionamento di *Coreography*, ma da un altro punto di vista. La danza torna al centro dell'attenzione, in una vera e propria coreografia del cosmo, interpretata dagli allievi della Metropolitan Opera Ballet School di New York. L'idea risaliva al 1951, ma la traversie produttive ne fecero il suo film più lungo e costoso. Prendendo spunto da *Ritual*, Maya stampò tutto il film in negativo, per rendere visivamente questo viaggio cosmico notturno. A differenza di *Meditation* il film non ebbe molto successo, e tale giudizio fu confermato dalla critica successiva²⁹. Ma per sapere di cosa si tratti è meglio, ancora una volta, rivolgersi alla stessa regista: "Il tema del film è l'universo interiore dell'uomo, in cui egli entra quando si addormenta. Questo universo interiore è un microcosmo, dotato di leggi, qualità e strutture analoghe a quelli del macrocosmo: entrambi sono guidati da una <<logica imperturbabilità>> e caratterizzati dall'infinità dello spazio e del tempo"³⁰

Non solo, ma in barba alle ispirazioni "infrarazionali" del surrealismo e di larga parte delle avanguardie³¹, Deren non esita ad usare per la sua opera il termine "metafisica":

"<<Metafisico>> nel senso in cui diciamo <<poeti metafisici>> come Donne; con la forte differenza, nel caso di questo film, che il sistema metafisico non è di tipo tradizionale (come, per esempio, quello cristiano, buddhista ecc.), ma basato sulle intuizioni universali a cui si è riferito Jung e che, derivati dalla natura e dall'uomo stesso, sono invariabilmente presenti nei sistemi tradizionali".³²

²⁶ La fascinazione per il pugilato e le arti marziali non è estranea ad una larga parte di protagonisti del Novecento artistico. Cfr. Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'"atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

²⁷ In *Meditation*, ad esempio, la musica del tutto assente in *Choreography*, ha una parte di rilievo, con un arrangiamento musicale, in cui intervengono, oltre al flauto cinese, le percussioni registrate dalla regista ad Haiti.

²⁸ Non a torto Trivelli, nel capitolo dedicato a *Meditation*, richiama costantemente il pensiero estetico di Paul Valéry, per poi concludere: "L'esercizio dinamico della boxe cinese, la sua *circolarità* cinetica, così congeniale allo sguardo della regista, inanella un circuito infinito che è forse l'ideale prosecuzione del salto conclusivo, finito, di *Choreography*: dal principio del movimento (*Choreography*) a quello stesso della vita (*Meditation*). Lungo il tracciato della <<depersonalizzazione>> espressiva, il film sembra predisporre una sorta di zona franca, in cui Maya Deren consolida certi suoi principi operativi, allenandosi su un *setting* che può tenere a distanza". (Trivelli, op.cit., pp. 214-215).

²⁹ Cfr. ad esempio, il solito Adams Sitney parla di "eccessiva stilizzazione, sia intellettuale che grafica [...] l'interesse della regista in questo lavoro si focalizza piuttosto sullo sviluppo plastico, sul conflitto delle proporzioni e sull'illusione dimensionale che sulla struttura reale" (cit. in Trivelli, op.cit., p. 224).

³⁰ Cit in Trivelli, op. cit., p. 226.

³¹ Cfr. il già citato saggio di Zolla in nota 7.

³² Cit. in Trivelli, op. cit., p.228.

Proposta

Alla fine di questo breve excursus proviamo a tirare le somme e ad avanzare una proposta. Di certo Maya Deren non può essere confinata nel ruolo di “madre del cinema sperimentale americano”. I suoi film e i suoi scritti, sul cinema e non³³, hanno una portata ben più vasta e decisiva e Anita Trivelli ne coglie perfettamente il significato in apertura del suo volume: “Questa cineasta ha promosso infaticabilmente un cinema che demistifica l’individualità creatrice e pone l’accento sulle radici ritualistiche dell’arte. L’attrazione di Maya Deren per la danza, i giochi, le cerimonie religiose vudù e per ogni forma ritualistica originavano dalla convinzione che spostarsi dall’autoreferenzialità, e dalle nostre abituali nozioni sul mondo, fosse una necessità di vitale importanza tanto sul piano individuale quanto su quello culturale”³⁴ Parole che fanno eco a quelle di Elémire Zolla, scritte venti anni prima: “I suoi scritti teorici sul cinema sono assai prossimi a quelli di Artaud sul teatro: ella si proponeva un’arte rituale, spersonalizzante, che restaurasse la consapevolezza di divinità archetipe, eclissando così i nessi causali”³⁵.

Lo zolliano riferimento ad Antonin Artaud³⁶ ci pare particolarmente appropriato e denso di conseguenze inesplorate. Circa un quarto di secolo fa veniva pubblicato in Francia, nella prestigiosa collana *Bibliothèque des Idées* delle edizioni Gallimard, un importante saggio di Monique Borie³⁷, che si distingueva nella pletora di pubblicazioni sul visionario artista e pensatore francese. Nelle sue pagine finali, fatto non rilevato neppure nella lunga prefazione di Ferdinando Taviani, si accordava un posto di rilievo ad una interessante comparazione: “Profferitore e mimo- di una pantomima non pervertita- l’attore artaudiano ripercorre il tragitto del sorgere del linguaggio che lo riporta alle origini di un’espressione umana in cui il parlare era un atto del corpo sostenuto dall’energia dei muscoli e del respiro. Il discorso d’Artaud sull’attore ricorda, in un certo senso, lo spirito che ha guidato

³³ Maya Deren, oltre al libro sul vudù, è autrice di una serie di importanti saggi sul cinema sui quali rimandiamo al libro di Anita Trivelli.

³⁴ Trivelli, op.cit., p. 9.

³⁵ Elémire Zolla, voce *Antropologia poetica*, in *Novecento Americano*, op.cit., p.723.

³⁶ Per Zolla, non a caso, Artaud è, con René Daumal, l’unico che, capitato nel gruppo surrealista, seppe anche uscirne fuori: “Artaud si libera della servitù della bestemmia e del turpiloquio e anche della pornografia occulta; una volta compreso il carattere demoniaco dell’avanguardia e del surrealismo in specie, egli ne sa dare anche la diagnosi più esatta, smascherandola” (in *L’avanguardia, il surrealismo e la liquidazione della simbologia*, in *Storia del fantasticare*, op.cit., pp.211-212). Anche altrove, associando di nuovo Artaud ad Daumal in quanto <<protagonisti della secessione dal surrealismo>>, Zolla adopera parole che ben si adattano anche a Maya Deren: “Le arti primitive, egli affermava, sono metafisica in azione[...] Le arti primitive non si spiegano con la psicologia, il loro linguaggio incantatorio non è l’espressione di un semplice sentire. Con Artaud le menti più vigili scoprono che le arti tribali non sono ferine, ma parlano di stati alternativi della coscienza, non sono gridi di angoscia esistenziale, ma punti d’appoggio per attivare la conoscenza di distinti gradi dell’essere” (in *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 466).

³⁷ Monique Borie, *Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris 1989 (trad. it. *Antonin Artaud. Il Teatro e il ritorno alle origini*, traduzione di Michela Scolaro, Nuova Alfa Editoriale, Milano 1994).

Marcel Jousse nelle analisi confluite in *Antropologia del gesto*.³⁸ Fin qui Monique Borie. Noi stessi, che di Marcel Jousse ci siamo occupati, negli ultimi quindici anni, in innumerevoli saggi³⁹, abbiamo innanzitutto esaminato le valenze teatrali e teatrologiche della sua *Antropologia del gesto*⁴⁰. Restano tuttora da esplorare le valenze cinematografiche, dopo i primi cenni che risalgono addirittura agli anni Venti del secolo scorso⁴¹.

Ma cos'è l'Antropologia del gesto di Marcel Jousse (1886-1961)? Non potendo soffermarci in questa sede sull'autore⁴² ci limitiamo a estrapolare alcuni dati della sua ricerca, che paiono utili per comprendere il lavoro di Maya Deren. Era il 1912, quando Jousse annunciava il suo progetto con le seguenti parole: "Porto dentro di me un grosso lavoro sull'antropologia dell'espressione umana dal <<concretismo>> fino all'<<algebrismo>>. Contavo di dedicarmi all'astronomia. L'astronomia mi ha indotto a porre il problema dell'algebra: come si è arrivati a non pensare più se non in termini di x, y, z? Allora, sono sceso di meccanismo in meccanismo e sono arrivato al linguaggio dei gesti, che è all'origine dell'espressione umana e dunque di tutte le liturgie, e che mi ha fatto comprendere l'espressione mimo-drammatica dei profeti e dei popoli rimasti spontanei. Ecco il grande sistema di ricerche al quale mi applico"⁴³

Queste parole non sembrano in straordinaria risonanza con quelle che Deren userà per la sua ultima opera, e che abbiamo ricordato in precedenza? Sia il "sistema di ricerche" jousiane che il "sistema metafisico, ma non di tipo tradizionale" dereniano, hanno ambedue a che fare con il linguaggio del gesto (o meglio ancora con il "gesto sotteso al linguaggio"); e come Jousse parla di "origine dell'espressione umana", Deren parla di "derivazione dalla natura e dall'uomo stesso". Solo dopo (dopo l'universalità antropologica) vengono le diverse liturgie (per Jousse) e i diversi sistemi tradizionali (per Deren). Dunque, senza nulla togliere al richiamo a Jung fatto dalla stessa Deren, ci pare ancora più

³⁸ Monique Borie, op. cit., 260.

³⁹ Fra i più ampi la cura e introduzione ad un numero speciale della rivista di studi filosofici "Il Cannocchiale" (n. 1/3, 2005) dal titolo *Marcel Jousse: un'estetica fisiologica*.

⁴⁰ Cfr. Antonello Colimberti, *Marcel Jousse e la drammaturgia del gesto mimico*, in "Biblioteca Teatrale" n. 65-66, gennaio-giugno 2003, pp. 83-121; Antonello Colimberti, *Marcel Jousse e una <<nuova teatrologia dei sensi>>*, in "Culture teatrali", n.16, 2007, pp. 117-128.

⁴¹ Nelle riviste di lingua francese dell'epoca, cinematografiche e non, sono innumerevoli gli accostamenti fra l'Antropologia del gesto e il mondo del cinema. Valga, a mo' d'esempio, il seguente riferimento ad un critico cinematografico, che nel tempo si sarebbe affermato in Francia come uno dei più noti e qualificati: Georges Charensol, *Le cinéma, art du geste*, in "Monde" (Paris), 20 avril 1929, ("Le cinéma"). Le considerazioni e il titolo stesso dell'articolo di Charensol sono risuonate in Giorgio Agamben: "L'elemento del cinema è il gesto, non l'immagine" (in *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996).

⁴² Una nostra presentazione dell'autore e della sua opera è reperibile sul web alla pagina seguente:

http://www.ilcovile.it/scritti/antonello_colimberti_jousse.htm

⁴³ Cit. nella Prefazione (del Comitato di studi Marcel Jousse) a Marcel Jousse, *L'Antropologia del gesto* (traduzione di Elena De Rosa), Edizioni Paoline, Roma 1979, p. 10.

calzante una comparazione con Jousse. Sempre a proposito dell'ultima ed incompresa opera dereniana, *The Very Eye of Night*, si è parlato di "coreografia cosmica", ma per approfondirne il significato sarà utile leggere il seguente passo jousiano: "L'universo si presenta all'Anthropos ritmo-mimatore come un formidabile intreccio di gesti internazionali, inconsci e ritmicamente trifasici, che egli rigioca e *successiva* con coscienza e logica secondo il trifasismo ritmico. L'Anthropos, come una specie di microcosmo successivante, riceve e restituisce, in tutto il suo essere, le azioni innumerevoli simultanee del macrocosmo. Il mondo si fa durata e la durata si fa mondo.⁴⁴ E in quest'ultima frase non sentiamo e vediamo, *Ritual in Trasfigured Time*, a proposito del quale abbiamo ricordato come Deren dicesse che "il Tempo non solo crea realmente molte azioni ed eventi, ma costituisce la speciale integrità della forma come un tutt'uno"? E non è tutto, perché nel passaggio successivo Jousse afferma che "Là, nell'espressione visibile, colui che conosce diviene in un certo senso, attraverso tutto il suo essere che agisce, l'oggetto conosciuto. Lo diviene a tal punto che, a rigor di termini, il <<ritmo-mimatore>> espressivo si trasformerà successivamente nelle diverse fasi dei gesti internazionali che esprime. Oggi, grazie alle meraviglie tecniche e scientifiche che lo schermo rende possibili, il cinematografo ci fa assistere a questo fluido passaggio di un essere in un altro, a questa graduale e insensibile fusione di un uomo in un oggetto di cui egli esegue e <<successivizza>> le azioni, i gesti"⁴⁵. Dunque in Jousse troviamo non solo un oggetto d'interesse comune a Deren ossia il gesto umano riflesso del gesto cosmico, osservato in particolare nei tre settori privilegiati del bambino, del "primitivo" e del folle⁴⁶, ma la consapevolezza dell'importanza e delle possibilità del mezzo cinematografico in questa ricerca. Abbiamo citato Jousse in relazione a *The Very Eye of Night*, lo abbiamo fatto anche in relazione a *Ritual*, ma che dire della dimensione onirica, ampiamente presente nella Deren dei primi film, e che i critici più sprovveduti continuano ad accostare al surrealismo e alla psicoanalisi⁴⁷, malgrado il netto rifiuto della stessa regista? Ascoltiamo le parole di Jousse: "Il sogno è un rigioco cinetico globale incessante, nel senso che i nostri meccanismi di rigioco saranno fermi soltanto quando saremo morti. Solo il suicidio

⁴⁴ Marcel Jousse, *L'Antropologia del gesto*, cit., pp.142-143.

⁴⁵ *Ibidem*, p.143.

⁴⁶ "Anzitutto, innumerevole e universale, il *laboratorio del focolare materno*, nel quale Jousse può osservare il piccolo Anthropos le cui <<fibre anelanti>> si tendono verso le cose da afferrare e da <<ri-giocare>>. Poi il laboratorio inesauribile dei *popoli spontanei*, nel quale le leggi antropologiche si sviluppano con un minimo di costrizione e possono più facilmente essere individuate sotto le varianti etniche. Infine il laboratorio tragico *delle cliniche psichiatriche*, nel quale lo studio delle scomposizioni dei gesti umani proietta talvolta delle vivide luci sulle leggi profonde che ne regolano il funzionamento normale" (Prefazione del Comitato di studi Marcel Jousse) a Marcel Jousse, *L'Antropologia del gesto*, cit., pp. 11-12.

⁴⁷ Fa senz'altro eccezione Anita Trivelli, che nel suo libro stigmatizza ripetutamente tali interpretazioni.

può fermare *volontariamente* questo tragico film vivente”⁴⁸. Non state pensando al suicidio finale della protagonista (interpretata da Deren stessa) in *Meshes*? E, per rimanere a *Meshes*, e al tema del sonnambulismo che attraversa il film, ascoltiamo ancora Jousse: “Noi sogniamo con tutto il nostro corpo. Quanto possederemo apparecchi registratori abbastanza sensibili potremmo cogliere tutto ciò che si gioca nei nostri diversi meccanismi di rigioco. Di solito, passano del tutto inosservati i sogni corporei-manuali, salvo i casi di sonnambulismo, allorché è impossibile non accorgersi che tutto rigioca globalmente. Stupisce che i sonnambuli siano capaci di imprese straordinarie, dovute al fatto che essi sono guidati soltanto dai loro gesti. Il gioco della coscienza, che provocherebbe la vertigine, non viene a interferire con il gesto”. E così via.⁴⁹ Altro che scomodare Freud⁵⁰! Potremmo andare avanti, ma ci fermiamo qui, perché il nostro vuole essere solo un invito a gettare un po’ di attenzione verso il pensiero e l’opera di un autentico genio⁵¹ femminile del Novecento, Eleanora Derenkovskij divenuta Maya Deren, che sembra aver voluto dare una risposta al rammarico di Marcel Jousse: “A questo punto dobbiamo rammaricarci che i cineasti non abbiano avuto il tempo di dover risolvere problemi esclusivamente gestuali. Il cinema muto, dal punto di vista psicologico, aveva una ricchezza, un’espressività di gran lunga più potente del cinema sonoro”⁵².

⁴⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁹ Le poche pagine dedicate da Jousse al sogno andrebbero riportate integralmente, perché fanno piazza pulita di buona parte delle “interpretazioni” del sogno in Deren.

⁵⁰ Jousse sulla questione dell’inconscio si esprime molto chiaramente, usando parole che sarebbero piaciute a Deren e che riportiamo integralmente: “C’è in noi un subconscio che si ignora. Non sappiamo neppure di che cosa siamo capaci; sono le nostre reazioni che ci istruiscono su noi stessi. Qui incontriamo tutto il sistema freudiano della rimozione. In noi non vi è quasi nulla di conscio! Quello che affiora alla coscienza è soltanto la millesima parte di ciò che si gioca e si rigioca in noi. Parlare di coscienza lucida, di subconscio e di inconscio, vuol dire trinciare grossolani giudizi su un gioco di interazioni la cui dosatura è quanto mai complicata. Il pensiero cosciente è rarissimo. Tutto ciò che io esprimo è alimentato da miriadi di gesti internazionali inconsciamente intussuscezionati. Quando dico: <<L’Anthropos è un animale internazionalmente mimatore>>, c’è, soggiacente a tale affermazione, la materia di trenta anni e più di intussuscezioni cosce e di sperimentazioni orientate. Ecco quanto bisogna bene mettere in evidenza in tutta la questione dell’inconscio e del subconscio. Siamo fatti soprattutto di meccanismi che <<sono agiti>>; siamo, il più delle volte, degli esseri <<sognati>>. Nella direzione dei nostri gesti, interviene naturalmente una certa coscienza, eppure i gesti riescono meglio quando si fanno automaticamente. La coscienza può ostacolare il rigioco. Ma che può stabilire la delimitazione fra il cosciente puro e l’inconscio? (*L’Antropologia del gesto*, op. cit., p. 65).

⁵¹ “Ma che cos’è dunque ancora per noi il genio? Il *genius*, questa cosa invisibile che credete abiti in voi? Usate ancora tale parola? Ma sì. Quando un essere umano è davvero al di sopra degli altri, quando ha preso i gesti umani, quando li ha plasmati nella sua terribile stretta e li ha ridotti alla limpida unità, voi dite: <<È un genio>>. Avete ragione. È una forza più grande dell’uomo. È il soffio che noi vediamo sempre. Lo avete laicizzato, ma risiede ancora nelle vostre bocche. E spetta a noi, antropologi del mimismo, spaccare la ganga delle vostre parole e guardare cosa c’è dentro [...] Sogno sveglio, sogno addormentato: questo grande meccanismo non è sconosciuto nelle sue cause quando lo si studia alla luce dell’antropologia del gesto. Ma proviamoci a dirigere i nostri sogni! Eppure, in alcuni, l’automatismo giunge a essere dominato da un dirigismo trascendentale: è il genio. (*Ibidem*, p. 90 e 64)

⁵² *Ibidem*, p.111.