

Vito Di Bernardi

“A continuous awakening movement”. **Note sul *choreocinema* di Maya Deren**

Interrotta dalla morte prematura, la breve carriera di cineasta di Maya Deren (1917-1961) appare attraversata dalla visione di un cinema posseduto dalla danza e concepito come una coreografia di immagini in movimento. Il termine “posseduto” usato qui in senso ovviamente metaforico – può la danza infatti possedere il cinema? – ci riconduce ad un fatto reale e concreto, quello della iniziazione della cineasta al vudù haitiano e alla trance religiosa, un’esperienza da lei definita con lo splendido ossimoro di «bianca oscurità»¹.

La sua ricerca spirituale e artistica di una «trance vissuta» e non «recitata» – per usare le categorie care a Michel Leiris² – segnò in maniera pervasiva un percorso artistico in cui cinema, danza e rito s’incontrarono sul terreno comune delle relazioni tra mondo visibile e invisibile. La psicanalisi, il surrealismo, l’antropologia, le filosofie orientali, furono per Deren tutti passaggi fondamentali per la costruzione di una lingua cinematografica altra, non convenzionale, che faceva un «uso creativo della realtà» e che soprattutto operava una «manipolazione del tempo e dello spazio»³.

I film di Maya Deren, pioniera del cinema americano d’avanguardia, sono il risultato di uno stile antinaturalistico e antinarrativo. Il suo è un cinema che quando ha per oggetto la danza, come in *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *The Very Eye of Night* (1952-55), non cerca mai di rappresentarla, raccontarla, documentarla. Questi film sono per molti versi concettuali, posseggono una qualità danzante e si potrebbero accostare a ciò che William Forsythe avrebbe molti anni dopo chiamato - riferendosi all’arte digitale – «oggetti coreografici», luoghi alternativi dove persiste visibilmente l’organizzazione dei principi coreografici⁴. La danza sembrerebbe poter

1. Cfr. Maya Deren, *I cavalieri divini del Vudù*, Saggiatore, Milano 1997, p. 292.

2. Michel Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988.

3. Maya Deren, *Essential Deren. Collected Writings on film*, a cura di Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston-New York 2004, p. 124.

4. Cfr. William Forsythe, *Oggetti coreografici*, in Letizia G. Monda, *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016, pp. 10-12.

trasferire in questi oggetti digitali il proprio pensiero coreografico trasportandolo fuori dal corpo reale dei danzatori e fuori dalla scena teatrale⁵.

Scrivendo Deren nel 1945, poco dopo aver finito il suo *A Study in Choreography for Camera*:

Most dance films are records of dances which were originally designed for theatrical stage space and for the fixed stage-front point of view of the audience. [...] In this film I have attempted to place a dancer in a limitless, cinematographic space. Moreover, he shares, with the camera, a collaborative responsibility for the movements themselves. This is, in other words, a dance which can exist only on film.⁶

Dopo aver visto e accolto con entusiasmo *A Study in Choreography for Camera*, John Martin, l'antesignano della critica americana di danza, coniò sul *New York Times* il termine *choreocinema* per celebrare la nascita «di una nuova arte dove danza e cinema collaborano alla creazione di un'opera unitaria»⁷. Anche Walter Terry, l'altro influente critico americano di danza, si mostrò molto favorevole al film e in generale si può dire che l'atteggiamento del mondo della danza newyorkese apparve molto aperto e disponibile verso la Deren se paragonato a quello meno entusiasta della coeva critica cinematografica, soprattutto quella dei grandi giornali⁸.

Per Martin il *choreocinema* rappresentava la possibilità di una sintesi artistica tra le due arti del movimento per eccellenza, quella più antica, la danza, e quella più giovane, il cinema. I suoi saggi teorici, raccolti in *The Modern Dance*, dedicano ampio spazio al rapporto tra la danza e le altre arti ma, pubblicati nel 1933, non contengono ancora nessun accenno al cinema⁹. Maya Deren fu molto lusingata, come dimostrano alcune sue lettere¹⁰, dall'incoraggiamento ricevuto dalla critica di danza. Ma più che ad una «combinazione intelligente» e ad una «sintesi» delle arti – come teorizzato dal modernista John Martin – l'artista puntava ad un radicale azzeramento del linguaggio della rappresentazione a favore di un cinema dall'efficacia rituale.

Con la sua prima opera cinematografica, che non si ispirava direttamente alla danza, *Mesches of the Afternoon* (1943), Deren aveva iniziato a mettere in scena, in maniera secondo alcuni studiosi “grahamiana”, il paesaggio interiore di un'iniziazione spirituale tutta al femminile¹¹, creando nel film, «guidata da un bisogno di espressione personale», «un particolare stato della mente»¹². Con *A Study in*

5. Cfr. Vito Di Bernardi, *Corpi e visioni nell'era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, Piretti Editore, Bologna 2018, pp. 5-16.

6. Cit. in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1988, p. 262.

7. Cit. in *ivi*, p. 286.

8. *Ivi*, p. 264.

9. Cfr. John Martin, *Modern Dance*, Di Giacomo Editore, Roma 1991.

10. Cfr. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 357 e p. 368.

11. Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York and London 2004, p. 65.

12. Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2013, p. 96.

Choreography for Camera, proprio attraverso la danza, aveva poi messo in moto un radicale capovolgimento prospettico allo scopo di catturare l’oggettività invisibile nascosta nella realtà esterna al soggetto, fuori dal suo sé o, meglio, in una diversa e più distanziata relazione con esso. La danza le indicò una possibilità di indagare lo spazio non più con gli occhi di una coscienza alterata e di un corpo sonnambulico perennemente in cammino tra scenari onirici e inquietanti, ma di esplorarlo nella sua qualità oggettiva sotto la guida del corpo controllato e deciso di un danzatore esperto come Talley Beatty, coautore dell’opera. Il vero protagonista di *A Study in Choreography*, film muto, era il movimento stesso che lasciava percepire al pubblico – in un flusso temporale apparentemente ininterrotto, frutto di un montaggio sapiente – le leggi segrete della metamorfosi. Come annota la stessa regista, *A Study in Choreography* fu «una dimostrazione dell’idea che nella danza si raggiunge un rapporto più magico con lo spazio»¹³. Scrive Anna Trivelli:

[Nel film] la regia dereniana prosegue in una direzione di una personale *dédramatisation* [...]. Abbandonato ogni residuo psicologico, la cineasta si concentra sulla resa cinematografica del movimento e sui singolari effetti percettivi che un’unica azione, manipolata dal medium, può produrre sullo spettatore.¹⁴

Questa svolta antipsicologica della Deren verso un realismo magico è da ricondurre ai suoi studi sul vudù haitiano a cui fu introdotta dalla coreografa e antropologa afroamericana Katherine Dunham (1909-2006), autrice di un testo importante sull’argomento, impreziosito poi nella traduzione francese dalla prefazione di Claude Lévi-Strauss¹⁵.

Deren amò la danza, ne colse il potenziale metamorfico, rivelatorio e perfino salvifico, qualità che tentò, alla fine della sua collaborazione con la Dunham nel 1942 di trasferire nella sua produzione cinematografica. Come scrive Elinor Cleghorn, Deren arrivò al cinema con «una profonda empatia con la danza»¹⁶. Quella stessa empatia a cui faceva appello in una lettera alla Dunham del 17 febbraio 1941 per proporsi come collaboratrice della coreografa. In quella lettera definiva il suo ‘talento’ per la danza privo di qualsiasi base tecnica¹⁷. Deren lavorò come segretaria personale della Dunham e tra le due donne si stabilì presto un rapporto di complicità intellettuale anche se vi fu qualche contrasto proprio riguardo al ruolo della giovane segretaria in relazione alla danza. Scrive Trivelli: «Partecipava alle discussioni della compagnia, prese anche lezioni di danza. Non mancava mai nemmeno alle prove e alle audizioni, era sempre al fianco di Katherine e presente in ogni attività della compagnia con la sua

13. Cit. in *ivi*, p. 123.

14. *Ibidem*.

15. Katherine Dunham, *Vaudou. Les Danses d’Haiti*, Fasquelle, Paris 1950; ed. it. *Vodu. Le danze di Haiti*, trad. di S. De Matteis, Ubilibri, Milano 1990.

16. Elinor Cleghorn, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema*, in «Cinema Comparat/ive Cinema», vol. IV, n. 8, 2016, pp. 36-42: p. 37.

17. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/ Film Culture, New York 1984, p. 431.

consueta vivacità e il suo efficientismo»¹⁸. Secondo i ricordi di due danzatrici della compagnia:

I tentativi di Eleanora [prenderà il nome d'arte di Maya qualche tempo dopo] venivano frustrati dal divieto di partecipare alle lezioni di danza di Dunham, la quale le ricordava che era stata assunta come segretaria e non come danzatrice.¹⁹

Deren scriveva durante quel periodo in una lettera ad un amico:

You know, I dance in my room everyday, to a lot of drum records I have. The other day I was dancing around the room fiercely and suddenly started snapping my head back. Something strange happened. My mind began to go absolutely blank and the head snapping became suddenly, a motor motion. It frightened me [...]. And then, I realized what had happened. I had been on the verge of "possession" by motor motion.²⁰

Il vero terreno di incontro tra la Dunham e Maya Deren non fu quello della danza artistica bensì il vudù haitiano. Qui vi fu una trasmissione diretta da parte della coreografa-antropologa di esperienze e conoscenze non direttamente legate al campo della fisicità teatrale – negata, come abbiamo visto, alla Deren – ma a quello più astratto delle idee. Queste ultime si muovevano all'interno di una scena mentale che le due donne condividevano in maniera pressoché esclusiva dentro la compagnia di danza.

È proprio sul terreno della ricerca antropologica che si cominciò a manifestare la nuova vocazione artistica della futura cineasta. Paradossalmente, Deren colse in principio nel cinema l'importanza di quella funzione documentaria del reale che presto lei stessa avrebbe – una volta passata dietro la cinepresa – misconosciuto per sviluppare invece la ricerca sulla potenza immaginifica e creativa della ripresa e del montaggio. Attraverso il cinema, o meglio, grazie all'archivio della Dunham, che conteneva preziosi documenti in 16 mm sulle danze di Trinidad ed Haiti, Deren poté interiorizzare una serie di immagini plastico-dinamiche delle danze rituali afroamericane²¹. Ricerche, ascolti musicali, visioni di film, riflessioni e particolari esperienze sensoriali, portarono nel 1942 Deren alla pubblicazione del suo saggio *Religious Possession in Dancing*, che oggi possiamo leggere, alla luce della cinematografia dell'artista americana, come una sorta di manifesto della sua estetica post-surrealista, quella stessa di Antonin Artaud, che tendeva a superare l'idea di arte e sostituirvi una «metafisica del gesto»²².

Religious Possession in Dancing pur focalizzandosi sul fenomeno della possessione haitiana, si presenta sin dalle sue prime battute come un testo vibrante che vuole innanzitutto interrogarsi sulle potenzialità inesprese della danza moderna. Ciò che interessa a Maya Deren, nel solco della Dunham – ma in una maniera che si dimostrerà più radicale – è mutuare dall'antropologia alcune chiavi di lettura e di analisi del pensiero mitico. Quali sono, si chiede Deren, i meccanismi di formazione e funzionamento

18. Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 45.

19. Cit. in *ibidem*, p. 46.

20. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., p. 472.

21. Elinor Cleghorn, "One must at least begin with the body feeling". *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 37.

22. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1974, p. 172.

del circuito di forze psicofisiche che – attraverso il dispositivo mitico-rituale di idee, credenze, azioni, danza – riescono a provocare in singoli individui, durante le cerimonie religiose collettive, esperienze attese e desiderate di alterazione della coscienza diurna?

Scrive Deren all’inizio del suo saggio:

[Chi è interessato alla danza] would be interested in discovering what general laws of the psychology of dancing could be unearthed in this dynamic form; what principles could be deduced which would illuminate dancing in our own culture; what processes could, with modifications, be introduced to advantage into our own dancing.²³

Concetti generali come quello di “visione”, “visionarietà”, “ispirazione”, “insight”, esperienze tutte presenti nelle religioni cosiddette primitive, sono riconsiderati e rivalutati da Deren alla luce del caso haitiano a dispetto del loro moderno declassamento «in una provincia dell’anormalità psicologica come è quella dell’illusione»²⁴. Per lei la danza di ricerca avrebbe dovuto attingere in maniera sempre più consapevole e scientifica ad un retroterra inconscio che non è collegato alla soggettività del danzatore, alla sua diretta autobiografia, ma piuttosto alla facoltà umana di cogliere l’invisibile attraverso strumenti di comunicazione altamente sofisticati come quelli presenti nei rituali religiosi. Nel tentativo di smarcarsi da un discorso strettamente etnografico e circoscritto al “primitivo”, scriveva in *Religious Possession in Dancing*, cercando una sponda intellettuale nella storia filosofica e religiosa “ufficiale”:

At the same time “inspiration” and “insight” have retained their validity; while Spinoza’s philosophy, Chinese civilization (which owes so much to Buddha), the revelation on Mt. Sinai, the visions of the saints – all of these substantial contributions to the complex of beliefs and mores which constitute our own culture – all of these have retained their prestige.²⁵

Come abbiamo già osservato, Deren trasportò nel cinema la sua corporeità intessuta di idee ed esperienze orientate dalla danza, dalla possessione, dalla scoperta di un’alterità psicofisica intensa, rivelatrice di verità nascoste. Nel suo cinema il corpo del soggetto è multiplo, non è mai uno e soprattutto non è mai se stesso, sempre mosso come è da leggi misteriose che ne condizionano l’azione. I fili di una matassa in *Ritual in Trasfigured Time* muovono la protagonista, attorniata da altre figure che le fanno da doppio. A volte, come nel caso di *Meshes of the Afternoon*, la stessa inquadratura presenta contemporaneamente tre Deren (ormai aveva cambiato il suo nome in Maya: illusione); sono parti di un sé più ampio, dilatato; sono identità in lotta tra di loro oppure apertamente complici. La morte di una di esse, violenta per omicidio, in *Meshes of the Afternoon*, oppure la sua trasfigurazione alchemica, come in *Ritual in Trasfigured Time*, indicano una metamorfosi spirituale che necessita il sacrificio e l’abbandono

23. Maya Deren, *Religious Possession in Dancing*, in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., pp. 480-497: p. 480.

24. *Ivi*, p. 481.

25. *Ibidem*.

dei vecchi corpi abitati da idee e credenze un tempo necessarie ma ormai superflue. Scrive il teorico del cinema Adams Sitney in *Visionary Film: The American Avant-Garde* a proposito di *At Land* (1944):

Here is the classic trance film: the protagonist who passes invisibly among people; the dramatic landscapes; the climactic confrontation with one's self and one's past. *Meshes of the Afternoon* had some of these elements, but its intricate, coiled form gave a more personal, less archetypal tone to its narrative. The form of *At Land* is completely open. The camera is generally static.²⁶

In questo tentativo di trovare una forma artistica al suo sapere sul corpo in trance – un sapere al momento più teorico che sperimentato – fu fondamentale per Deren il rapporto con la macchina da presa. Questa divenne ancor prima del montaggio lo strumento per cominciare a costruire l'opera coreografica che aveva in mente, quella danza immaginata nel suo saggio su Haiti e che dentro la compagnia della Dunham non aveva avuto possibilità neppure di proporre.

Quello con la piccola e preziosissima Bolex 16mm fu un vero e proprio corpo a corpo. L'uso della cinepresa fu subito condizionato dal suo talento di danzatrice amatoriale (lei si definiva *uncultivated*)²⁷, dalla sensibilità motoria accresciuta dall'osservazione dei danzatori della Dunham, dai suoi studi sul movimento danzato; di contro la Bolex, che permetteva una serie di effetti producibili in macchina durante la ripresa²⁸, le diede il senso concreto di possedere un altro corpo, altri occhi e di esserne posseduta.

Scrive Elinor Cleghorn: «Quando Deren cominciò a fare cinema, usò la Bolex come un'estensione del suo corpo, come una strana protesi [...] Il materiale dei suoi primi film fu il suo corpo»²⁹. Ma in realtà, come abbiamo visto, più che mettere in scena il suo corpo e farlo servire da quello artificiale della macchina da presa, Deren desiderava l'esatto contrario: cercava di allontanarsi da sé, svuotarsi del suo io, aprirsi all'altro, servirlo. Più che uno specchio cercava porte, finestre, chiavi – le immagini potenti del suo primo film.

Sin dall'inizio il cinema divenne così un dispositivo rituale, un veicolo che poteva aiutare lei e il suo pubblico ad uscire fuori dai propri limiti soggettivi per accogliere, dentro un sé più grande, la realtà metamorfica di una sostanza universale che il cinema rendeva visibile. Merleau-Ponty altrove, negli stessi anni, avrebbe chiamato quella sostanza universale la «carne» del mondo. Il filosofo francese la immaginava abitata da un'intelligenza invisibile «invaginata» dentro la stessa realtà sensibile³⁰.

Questo progetto di cinema rituale, o cinema di trance, per citare Sitney, prese una forma esplicitamente coreografica e quindi, potremmo dire, codificata nei più piccoli dettagli di movimento, solo con

26. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford Press, Oxford 2002, p. 19.

27. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., p. 431.

28. Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 77.

29. Elinor Cleghorn, "One must at least begin with the body feeling". *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 38.

30. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.

i film in cui la danza e i danzatori diventarono gli agenti principali della trasfigurazione del reale. Come nota Elinor Cleghorn, già nei suoi primi film Deren «come una danzatrice» era abile «nel comporre il suo corpo», «nel realizzare tessiture di significato attraverso un semplice passo, il sollevarsi di una mano, un battito di occhi»³¹, «nel coreografare lo spazio in cui la danza veniva fuori dai movimenti naturali della protagonista dentro un mondo immaginario»³². Ma fu solo con *A Study in Choreography for Camera* che si produsse per la prima volta nel suo cinema una sorta di osmosi tra corpo danzante e corpo del film, un mutuo travaso di possibilità espressive di movimento. Sottotitolò il film con un termine preso dal lessico del balletto, *pas de deux*, come a volere indicare sin da subito la natura della sua operazione, la creazione cioè di un breve pezzo coreografico che aveva due soli protagonisti che si muovevano assieme, il danzatore Talley Beatty e la Bolex 16mm. Due esseri sensibilissimi: il primo era un ballerino, suo coetaneo, proveniente dalla compagnia della Dunham; il secondo, la cinepresa, era uno strumento molto leggero e flessibile che consentiva di eseguire direttamente in macchina durante le riprese effetti come la dissolvenza, la sovrainpressione, il fermo fotogramma, le accelerazioni e i *ralenti*. Deren volle mettere in intima relazione queste due sensibilità, una organica, antica, serpentina e sensuale – quella del danzatore afroamericano che appare nel film a torso nudo – e l'altra, quella della Bolex, meccanica, moderna, tecnicamente all'avanguardia, ma invisibile nel film. Anita Trivelli nella sua monografia su Maya Deren riporta una testimonianza – alquanto rivelatrice – di Shirley Clarke, un'altra famosa regista del cinema indipendente americano di quegli anni:

C'è una cosa – racconta Shirley Clarke – di cui Maya Deren parlava e che non ho mai dimenticato: i suoi sentimenti verso la cinepresa, una Bolex. Maya e la cinepresa erano una cosa sola. Per lei la cinepresa era viva, del tutto umana, non un mucchio di parti meccaniche, ma un essere capace di comportarsi con agilità e bravura, se era di buon umore; altrimenti, se di cattivo umore, capace di dar noie e smettere di funzionare. All'epoca questa cosa mi sembrava un po' sciocca, ma devo dire che sono arrivata anche io a vederla come Maya.³³

È sufficiente dare un sguardo ai suoi *shooting diagrams*, cioè all'elaborazione grafica del progetto del film³⁴, per rendersi conto, dalla precise annotazioni di Deren, di come sequenze di danza, tecnica di ripresa e montaggio furono progettati con Talley Beatty per creare un unicum visivo, un solo e ininterrotto movimento che riuscisse – attraverso figure di danza spiraliformi, giri, corse, salti, effetti in camera (*ralenti*, accelerazione, *reverse motion*), tagli invisibili – a concentrare e dilatare lo spazio reale dove Beatty danzava; oppure altre volte a proiettare il danzatore – con cambi di *location* repentini – in luoghi distanti e apparentemente irrelati (un bosco, l'interno di una stanza, la sala di un museo

31. Elinor Cleghorn, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 38.

32. *Ibidem*, p. 39.

33. In Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 77.

34. Cfr. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., pp. 269-272.

newyorkese).

Questo “rapporto magico” con lo spazio, che per Deren, come abbiamo visto, costituiva una qualità peculiare della danza, ricorda quell’«unione del danzatore con lo spazio» teorizzata da Mary Wigman. Le sue *tournées* all’inizio degli anni Trenta negli USA avevano lasciato tracce profonde nel mondo della danza moderna americana. Per Wigman:

It is space which is the realm of the dancer’s real activity, which belongs to him because he himself creates it. It is not the tangible, limited, and limiting space of concrete reality, but the imaginary, irrational, space of the danced dimension, that space which can erase the boundaries of all corporeality and can turn the gesture, flowing as it is, into an image of seeming endlessness.³⁵

Deren era arrivata a considerare lo spazio filmico come il risultato del movimento congiunto del danzatore e della cinepresa. Questo spazio immaginario, creato, svelava la natura metamorfica del reale, la dipendenza della materia dall’energia e dalle leggi del movimento. Scriveva in una lettera del 1955:

This principle – that the dynamic of movement in film [si riferisce a *At Land*] is stronger than anything else – that any changes of matter... I mean that movement, or energy is more important, or powerful, than space or matter – that in fact, it creates matter – seemed to me to be marvelous, like an illumination, that I wanted to just stop and celebrate that wonder, just by itself, which I did in *Study in Choreography for Camera*. The movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbors of distant places.³⁶

A Study in Choreography for Camera utilizza una sola cinepresa. Il film inizia *in medias res*, già in movimento, con una carrellata da destra a sinistra che scopre in un bosco il danzatore accovacciato ma in azione. Lo spettatore si trova subito immerso in un flusso di movimenti e di energie che si intrecciano. Per tutta la durata dei poco più di due minuti del film quel movimento iniziale del danzatore, definito da Deren «un movimento di risveglio continuo»³⁷, sviluppando un motivo coreutico ampio, intenso, organico – ma frutto in realtà del montaggio di vari pezzi della stessa danza (ripresi con focali, angolature e velocità differenti) – non avrà mai momenti di interruzione. Solo nella sequenza filmica finale vediamo il danzatore di spalle fermarsi in un ampio *plié* in seconda posizione e dominare dal bosco un paesaggio basso, dall’orizzonte lontano. Beatty in questi due minuti ha attraversato con un’unica azione il bosco, poi con un poderoso e misurato salto è “naturalmente” atterrato in *ralenti* in un interno di un appartamento borghese dove subito inizia dei movimenti ondulatori e avvolgenti che – con un altro taglio di montaggio - lo trasportano, senza mai interrompere la danza, nel cortile esterno di un museo; qui il danzatore con una serie di *pirouettes* - accelerate ad arte dalla riproduzione cinematografica molto velocizzata - sembra frullare lo spazio per preparare un *grand jeté* che lo proietta di nuovo nel bosco. Scriveva il critico cinematografico Parker Tyler: «Uno spazio ed un tempo interiori

35. Mary Wigman, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1974, p. 12 (ed. or. Stuttgart 1963).

36. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 263.

37. *Ivi*, p. 267.

fanno del frammento di un assolo di danza un evento cosmico; è un modo di evocare lo Shiva danzante, un dio della danza»³⁸. Deren sembrerebbe così riuscita con questo breve film nel suo intento, quello cioè di «trasportare il danzatore fuori dal teatro e dargli il mondo come palcoscenico»³⁹. Non per spettacolarizzare la danza ma, come aveva ben intuito Tyler, per interiorizzarla, per mostrarne la sua intrinseca potenzialità. Attraverso la manipolazione spazio-temporale del suo cinema – un cinema a sua volta liberatosi dai limiti della narrazione – la regista rende visibile la tensione interiore del danzatore dando un volto a quella “infinitezza” di cui scriveva Mary Wigman a proposito della sua “danza di espressione”. Infinitezza questa certo immaginaria ma vissuta realmente nell’intenzione e nella tensione del corpo danzante verso la trasfigurazione del reale. Questo corpo danzante concreto, quello scenico, è per Deren «mobile e volatile» come il cinema che lei vorrebbe⁴⁰. A quel corpo danzante il cinema offre un linguaggio nuovo che lo libera dalla gravità, dalle leggi della fisica; a sua volta il cinema si nutre del pensiero coreografico, incorporandone la capacità di estrarre dal reale le forme del movimento e trasferirle sul piano della creazione dell’opera d’arte.

La scena ambientata nel salone egizio del Metropolitan Museum of Arts di New York fu girata usando un obiettivo a focali molto corte in modo che lo spazio apparisse nel film più lungo di quello reale. Beatty nel percorrerlo diagonalmente di corsa sembra in grado di attraversarlo, danzando, con una spinta che gli consente di raggiungere in poco tempo una distanza molto lontana. Alterando lo spazio ma non il tempo di ripresa, Deren introduce l’idea di una forza fuori dal comune che solo parzialmente è prodotta volontariamente dal danzatore. Si tratta di una piccola alterazione della realtà, poco più che subliminale. Ancora una volta nessuna ricerca dell’effetto spettacolare sul pubblico; solo un piccolo slittamento semantico dal piano della riproduzione realistica del movimento a quello di una sua immaginifica riscrittura. Un ulteriore passaggio di stato: dal gesto quotidiano a quello della danza a quello filmico, secondo quel principio che lei aveva espresso in una nota senza titolo trovata nella sceneggiatura: «I movimenti dovrebbero essere piuttosto un’estensione e un perfezionamento del movimento naturale così che gli spettatori possano identificarsi cinestesicamente con essi, nell’illusione di essere anche loro in grado di farli»⁴¹. Quando poi Beatty dal fondo della sala si avvicina alla cinepresa, l’inquadratura non si allarga per accogliere il totale della figura umana ma lascia che la parte superiore del corpo sfori, lasciando sullo schermo solo l’immagine delle gambe e dei piedi in movimento. Un taglio netto di montaggio mostra nuovamente il danzatore in movimento nella sala del museo ma in un’altra zona. Il primo piano di Beatty, dalle spalle in su, si staglia in maniera emblematica e potente: il volto del danzatore – con sullo sfondo il mezzo busto di una statua di un Buddha dalle molteplici

38. Cit. in Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 130.

39. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 221.

40. *Ivi*, p. 225.

41. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 268.

teste – gira ripetutamente su stesso come se l'intero corpo stia eseguendo un'impossibile, lunghissima serie di *pirouettes*. Il movimento rotatorio del volto aumenta progressivamente di velocità grazie al rallentamento dello scorrimento della pellicola da 64 a 8 fotogrammi, creando una sensazione di vortice sempre più intenso (Deren scrive di «un turbinio di una parte meccanica»⁴²). Ancora una volta l'effetto cinematografico imprimeva al movimento una forza non naturale che sembrava impossessarsi del danzatore il cui volto restava intensamente concentrato, neutrale, come d'altra parte per tutta la durata del film. Un altro taglio di montaggio poi mostrava i piedi dello stesso danzatore che eseguiva delle *pirouettes* come se fossero stati messi in sequenza due dettagli (prima la testa, poi i piedi) di uno stesso movimento. In realtà si trattava di due danze diverse. I giri della testa, numerosi e ripresi in primo piano, erano stati eseguiti non sulle punte e in *pirouettes* – il che tecnicamente sarebbe stato impossibile – ma muovendo i piedi secondo il modo dei Dervisci che consente una rotazione dell'intero corpo stabile e prolungata. Il montaggio collegava così la testa e i piedi durante due azioni di danza differenti. Il flusso di movimento ininterrotto del danzatore, il suo lungo assolo, stavolta non attraversava luoghi diversi e spazi lontani tra di loro (bosco, stanza, museo), creando una “geografia mai esistita”, ma univa due luoghi diversi del corpo (testa, piedi) ripresi mentre compivano azioni irrelate tra di loro e organicamente inconciliabili. Ne veniva fuori una coreografia impossibile se non nell'immaginario; si trattava di una danza che, come scriveva Deren, «può esistere solo nella pellicola»⁴³.

In *A Study in Choreography for Camera* l'esempio più estremo di questa danza filmica e virtuale è quello del grande salto che segue la sequenza precedentemente descritta. L'ultima *pirouette* sul pavimento (con il dettaglio dei piedi) produce un giro del corpo che si conclude con il danzatore che si posa sul terreno del bosco dove l'assolo è iniziato. Qui, immediatamente, con un rimbalzo sulla terra poderoso, totalmente al di là delle possibilità fisiche del corpo umano, anche di quello più acrobatico, Beatty si produce in – ma sarebbe meglio dire è prodotto da – un *grand jeté* prolungato – anche questo impossibile – che Deren costruisce con 7 stacchi di montaggio in 5 secondi e che conduce alla posa finale, il *grand plié* alla seconda. Lasciamo la parola a Maya Deren per l'analisi del salto, il «balzo crescente», del danzatore:

Rising into leap. Here the actual action consisted of Beatty's dropping from a height, with a spiral twist, and landing on the ground. By photographing it in reverse, however, I created the illusion of his rising suddenly from the ground with the same quality of realness and ease with which a balloon mounts when it is suddenly freed. This technique has often been used for comic effects such as divers coming out of water backwards and landing upright on the diving board. Here it has been used for its effect upon the quality of motion, to create, on film, the idealized leap which is unmarred by the effort of contradicting gravity and which comes, without preparation, directly out of pirouette. In the film a leap is sustained [...] a much longer period than is humanly

42. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 223.

43. Cit. in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 262.

possible. This was achieved by relating camera angle and field of vision to the cutting together of the film.⁴⁴

Ciò che appare significativo è che il dispositivo linguistico del cinema viene usato da Deren con un intento coreografico, quello di produrre nella danza una «qualità del moto» (*quality of motion*) particolare riconducibile ad uno stato di coscienza ampliata, ad una trance cosciente⁴⁵. Ancora una volta è presente il modello del vudù haitiano. La posa finale di spalle, quieta e maestosa, è l'immagine di un corpo-coscienza ormai completamente 'risvegliato'. Il movimento iniziale del corpo danzante, a spirale, nel bosco, che Deren definisce nelle sue note registiche un «*continuous awakening movement*»⁴⁶, si conclude – dopo alcuni attraversamenti di ambienti domestici e pubblici cittadini – tornando nel bosco e risolvendosi in una quiete meditativa, in quel *grand plié* di spalle a figura intera con cui Beatty ci mostra se stesso guardare dall'alto un mondo in cui appare immerso e integrato armoniosamente.

Se da un lato il cinema coreografato di Deren sembra assorbire e trasfigurare la danza in un suo doppio virtuale, rendendo visibile il potenziale immaginario già iscritto nel movimento coreografato e nella sua tensione al superamento di sé, alla trascendenza della mera fisicità – e qui siamo in un terreno caro alla modern dance e prossimi al concetto di metacinesi di John Martin – è anche vero che l'artista americana si propone a livello professionale come una regista cinematografica e non come coreografa. Deren trova nella danza – quella che lei ha amato e studiato – un modello straordinario per esplorare le potenzialità spaziali e temporali del cinema senza fare ricorso al linguaggio verbale. I suoi film silenziosi o a volte anche musicati – ma sempre in maniera astratta, meditativa, concettuale – rifuggono dal modello letterario e verboso del cinema ufficiale hollywoodiano, e guardano, piuttosto, all'indietro, a Chaplin e Keaton. Anche nelle opere del ciclo del cosiddetto *choreocinema*, la danza entra in un dispositivo in cui i danzatori più che protagonisti sono i veicoli - proprio in virtù della loro sensibilità e intelligenza motoria – di un cinema rituale che tende a depersonalizzarli non per gettarli in trance, come nelle danze vudù, ma per costruire attraverso di loro un percorso di visione e di sensazioni sinestesiche che si apre all'esperienza dello spettatore cinematografico, nuovo soggetto danzante da indurre alla trance percettiva.

Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1974.

44. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 224.

45. Per un'analisi del concetto di coscienza ampliata e per la sua relazione con il vudù haitiano, cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, 1982. Durante le sue lezioni all'università Grotowski fece proiettare, commentandole, alcune sequenze delle riprese di *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, il film che il terzo marito di Maya Deren, Teiji Ito, realizzò, con la moglie Cheril, nel 1974 utilizzando parte delle riprese che la regista, morta nel 1961, aveva fatto nell'isola durante le sue ricerche tra il 1947 e il 1954.

46. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 267.

- Brannigan, Erin, *Dancefilm: choreography and the moving image*, Oxford University Press, New York 2001.
- Clark, VèVè A. – Deren, Maya – Hodson, Millicent – Neiman, Catrina, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1984.
- Clark, VèVè A. – Deren, Maya – Hodson, Millicent – Neiman, Catrina, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1988.
- Cleghorn, Elinor, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema*, in «Cinema Comparat/ive Cinema», vol. IV, n. 8, 2016, pp. 34-42.
- Colimberti, Antonello, *Maya Deren: cineasta metafisica, antropologa del gesto*, «Arel, La rivista», n. 2, 2014, pp. 181-191.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York-London 2004.
- Deren, Maya, *Drums and Dance*, in «Salmagundi», n. 33-34, *Dance*, primavera-estate 1976, pp. 193-209.
- Deren, Maya, *Essential Deren. Collected Writings on film by Maya Deren*, a cura di Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston-New York 2004.
- Deren, Maya, *I cavalieri divini del Vudù*, Il Saggiatore, Milano. 1997.
- Deren, Maya, *Religious Possession in Dancing*, in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/ Film Culture, New York 1984, pp. 480-497.
- Di Bernardi, Vito, *Corpi e visioni nell’era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, Piretti Editore, Bologna 2018.
- Dunham, Katherine, *Vaudou. Les Danses d’Haiti*, Fasquelle, Paris 1950 (ed. it. *Vodu. Le danze di Haiti*, trad. di S. De Matteis, Ubulibri, Milano 1990).
- Durant, Mark Alice, *Maya Deren: A Life Choreographed for Camera*, in «Aperture», n. 195, estate 2009), pp. 42-47.
- Durkin, Hannah, “Pas de Deux”: *The Dialogue between Maya Deren’s Experimental Filmmaking and Talley Beatty’s Black Ballet Dancer in A Study in Choreography for Camera (1945)*, in «Journal of American Studies», vol. 47, n. 2, 2013, pp. 385-403.
- Forsythe, William, *Oggetti coreografici*, in Letizia G. Monda, *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016.
- Franko, Mark, *Aesthetic Agencies in Flux: Talley Beatty, Maya Deren, and the Modern Dance Tradition in “Study in Choreography for Camera”*, in Bill Nichols (a cura di), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001, pp. 131-150.
- Grotowski, Jerzy, *Tecniche originarie dell’attore*, a cura di Luisa Tinti, Istituto di Storia del Teatro e dello

Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, Roma 1982.

- Jeong, Ok Hee, *Reflections on Maya Deren's Forgotten Film: The Very Eye of Night*, in «Dance Chronicle», vol. 32, 2009, pp. 412-441.
- Keller, Sarah, *Maya Deren. Incomplete Control*, Columbia University Press, 2014.
- Leiris, Michel, *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988.
- Martin, John, *Modern Dance*, Di Giacomo Editore, Roma 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- Millsapp, Jan L., *Maya Deren, Imagist*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 14, n. 1, 1986, pp. 22-31.
- Nichols, Bill, *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Sitney, P. Adams, *Film Visionary. The American Avant-Garde. 1943-2000*, Oxford Press, New York 2002.
- Taberham, Paul, *Lessons in Perception: The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist*, Berghahn Books, New York 2018.
- Trivelli, Anna, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2013.
- Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1974 (ed. or. Stuttgart 1963).