

SECONDI

VOLTI

la "CINE-TRANCE" di JEAN ROUCH

DI LEONARDO D'AMICO

Jean Rouch (Parigi, 1917) è uno dei più grandi documentaristi viventi, esponente di rilievo dell'antropologia visiva, epigono di Dziga Vertov e Robert Flaherty, considerati i suoi «antenati totemici», precursori del cinema etnografico. Rouch ha contribuito decisamente al progredire di questa disciplina, trasformandone di volta in volta i linguaggi e assumendo posizioni pionieristiche nel campo scientifico.





Anche nella metodologia del lavoro sul campo si rivela l'atteggiamento etico di Jean Rouch. A differenza di chi ritiene che per svolgere un lavoro ottimale si

richieda un insieme di competenze che solo una équipe di cineasti ed etnologi può fornire, Rouch reputa che una sola persona, l'etnologo-cineasta, deve essere in grado di documentare il fenomeno, sostenendo che gli antropologi stessi dovrebbero conoscere le tecniche cinematografiche per "girare" loro stessi senza delegare a questo scopo nessun altro mediatore.

Rouch inoltre adotta il procedimento del *feedback* per "correggere" i propri documentari, nella ricerca di una corretta e obiettiva interpretazione della realtà. Tale procedimento consiste nel proiettare il film realizzato agli stessi protagonisti per poi studiarne le reazioni, i commenti, le critiche, le valutazioni che in questo modo forniscono un utile "correttivo" al lavoro svolto. **Fin da quando intraprese i suoi primi studi di etnografia, Jean Rouch cominciò a interessarsi ai rituali di possessione presenti nelle società tradizionali africane.**



Les Maîtres Fous fu censurato dagli inglesi, che lo considerarono un insulto alla Regina, oltre che un gesto di crudeltà verso gli animali.

timana Mediterranea del Film Antropologico di Gibellina (1985). Ha partecipato nel 1984 anche alla Mostra del Cinema di Venezia con il film *Dionysos*.

Quando intraprende i suoi primi studi di etnografia, Rouch si interessa dei rituali di possessione nelle società tradizionali africane; fin dalle prime esperienze tra le popolazioni della valle del Niger, che porteranno alla realizzazione del suo documentario d'esordio *Au pays des mages noirs* (1947), si denota un interesse particolare per gli aspetti magico-rituali della cultura africana. Nel 1953 rea-

lizza la tesi di Stato sulla religione e la magia della gente nella valle del Niger (nel 1960 pubblicherà il libro *La religion et la magie Songhay*) e come docente e componente della commissione di tesi alla Sorbona trova Henri Jeanmaire, au-

tore di un libro sulla mitologia greca e i riti dionisiaci. «Egli - racconta Rouch - già conosceva le anastenaridi della Grecia, e i lavori sul tarantismo. In quel periodo De Martino non aveva ancora cominciato questo tipo di ricerca, anche se era al



corrente dell'esistenza del fenomeno. Io, giovane studente, arrivai con delle fotografie di donne in trance, e agli occhi del giovane Jeanmaire queste donne erano la raffigurazione delle Menadi e delle Baccanti nella ceramica greca [...]. Gli mostrai alcune fotografie, e quando feci i miei primi film dove c'erano danze di possessione, glieli feci vedere. A suo avviso la trance dionisiaca non era una trance di possessione nel senso in cui essa è intesa in Africa. E secondo me, presso le popolazioni che ho studiato, la trance non è che il mezzo che permette agli uomini di parlare con i loro dèi. Sin dall'inizio Jeanmaire mi ha detto che il fatto che il dio parlasse attraverso la mediazione dei danzatori in trance era un carattere proprio di queste popolazioni da me studiate, e anno dopo anno mi accorgo che, senza dubbio, tutto ciò è vero. Tale peculiarità manca però nel vudu haitiano, né lo si trova nel candomblé: vale a dire che

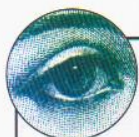
queste trance molto raramente hanno i caratteri dell'oracolarità. Nel culto di Dioniso, e nei racconti che ci vengono fatti, non avviene mai che le donne o gli uomini vengano smarriti, sperduti dal dio. Non avviene mai che un dio del Pantheon olimpico parli attraverso la mediazione di un danzatore. In Indonesia, in Asia e altrove, i coribanti sono posseduti dagli spiriti animali, ma non c'è questa idea, molto importante, del dio che viene a parlarci. Ora, per ritornare al nostro discorso iniziale, io mostrai a Jeanmaire dapprima fotografie, poi immagini filmate di Dongo, che è Shango, il dio del tuono; secondo Jeanmaire quello era Zeus, e il fatto che una religione africana mettesse in scena lo stesso Zeus era, a suo avviso, un trionfo dell'evoluzione dionisiaca. La sua teoria si poneva in questi termini: dal bacino del Mediterraneo, forse attraverso la mediazione della cultura etiopica, innestandosi sui culti locali, la possessione era giunta a ben altro rispetto alla tragedia antica, arrivando a una vera e propria relazione fisica tra l'uomo e il suo immaginario». Nel 1954 Rouch gira la sua opera-capolavoro: *Les maîtres fous* (che nel 1957 otterrà il primo premio come miglior film etnografico al Festival Internazionale di Venezia). Il film è girato in Ghana, nella periferia di Accra, ed è centrato su una cerimonia di possessione degli Hauka, gli dèi della forza, i geni del mondo nuovo (cioè del mondo occidentale). Il film, proiettato a Parigi nel '55 alla seconda riunione internazionale del film etnografico che si te-

neva al Musée de l'Homme, fu duramente criticato dagli antropologi, oltre che dagli africani presenti in sala, per la crudezza e violenza delle immagini (in una delle sequenze i posseduti sacrificano un cane imbrattandosi di sangue e lo divorano), ma anche per i risvolti concernenti le conseguenze dell'impatto con la civiltà occidentale colonialista. «Nel 1955 - afferma Rouch nell'intervista di Rita Cedrini -, nel corso di una seduta al Musée de l'Homme, seduta molto drammatica, mi era stato chiesto di distruggere questo film. Il mio professore, Marcel Griaule, era sul punto di morire dal dispiacere, e quando ho visto che mi domandava di distruggere il film e che altrettanto mi chiedevano i miei amici africani, ebbene ho pensato che bisognasse conservarlo, perché mi sono detto: "Se il film scatena tanto fu-



I fotogrammi sono tratti da *Les Maîtres Fous* (cortesia del Centro Flog di Firenze)

rore, è perché sicuramente contiene qualcosa»». In effetti questa è l'immagine della nostra cultura colonialista così come era vista da una cultura "altra". I posseduti, lavoratori immigrati dal vicino Niger, diventavano caricature simboliche dei detentori del potere. «Il film - afferma l'autore in un'intervista di Raul Grisolia - mette in scena danze di possessione, in cui gli dèi possessori sono bianchi, siamo noi. Gli africani vedevano il film soltanto a livello del "cavallo", cioè della persona posseduta. Il "cavallo", in questo stato selvaggio, uccideva un cane e lo mangiava praticamente crudo e coperto di sangue. Il significato del film era dunque: "Siamo dei selvaggi". I bianchi, invece, vedevano gli africani recitare un ruolo che gli apparteneva, erano loro gli eroi; era un'immagine dei bianchi non molto divertente e, forse, insopportabile. Da questo nasce il rigetto completo delle due parti con un transfert sul vero soggetto del film, che si fosse bianchi o neri». Il film fu allora censurato dagli inglesi, che lo considerarono un insulto alla Regina (sulla statua del governatore, infatti, viene rotto un uovo), oltre



LETTURE

ALESSANDRO BRUCIAMONTI, *Un riferimento preciso per un rapporto cinema-etnografia*, in "Cinema Nuovo", marzo-aprile 1994, pp. 26-27.

DIEGO CARPITELLA, *L'occhio dell'antropologo nella macchina da presa*, in "Cinema Nuovo", marzo-aprile 1988, pp. 23-26.

RITA CEDRINI, *Immagini e culture*, Flaccovio, 1990.

PAOLO CHIOZZI, *Manuale di antropologia visuale*, Unicopli, 1993.

JEAN ROUCH (a cura di RAOUL GRISOLIA), *Il cinema del contatto*, Bulzoni, 1988.

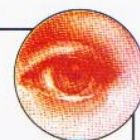
che un gesto di crudeltà verso gli animali, per l'uccisione del cane. Nei primi anni Settanta, Rouch girerà due film, *Tourou et Bitti* e *Horendi*, sui rituali di possessione dei Songhay-Zarma della valle del Niger. Per queste popolazioni la trance è il mezzo di comunicazione tra gli uomini e i loro dèi. «I posseduti, i "cavalli dei geni" - scrive Rouch -, in maggioranza di sesso femminile, sono specialisti entrati in un gruppo riconosciuto dopo un'iniziazione lunga e difficile, dopo la quale le "trance selvagge", che ne facevano dei malati esclusi dalla società, vengono controllate dai preti, e si produrranno solo nel corso di cerimonie pubbliche regolarmente organizzate dalla società e per la società. Un centinaio di divinità formano il Pantheon che si manifesta in questo modo. Gli dèi sono invisibili, ma simili agli uo-



mini: come loro hanno razze differenti, caratteri particolari, un dominio preciso (il fiume, il vento, la boscaglia, il tuono, la pioggia, l'arcobaleno), tradizioni e vicende complesse che formano una mitologia molto ricca, e che si arricchisce ulteriormente ad ogni nuovo rituale, ad ogni nuova rivelazione. Dopo l'iniziazione, ogni danzatore diventa il "cavallo" specializzato di uno o più "cavalieri"; il cavaliere "lo monta" durante la trance e, per diversi minuti o diverse ore, agirà attraverso il corpo e parlerà attraverso la bocca del suo "cavallo". Per i Songhay-Zarma, contrariamente ad altri sistemi vicini, questo dialogo con gli dèi rappresenta lo scopo essenziale di tali cerimonie». *L'horendi* è la cerimonia di iniziazione alla danza di possessione che dura sette giorni e a cui partecipano i sacerdoti Zima, i pescatori Sorko della regione di Niamey e i suonatori di zucca e viella: «La mano sinistra del suonatore di viola (violino *godye*) è "ispirata" (guidata) dai geni convocati all'inizio della cerimonia con l'aria dei cacciatori" (*gawey-gawey*). I suonatori di zucca (o di tamburi) seguono il movimento della mano si-

nistra e la vibrazione delle note più basse dà la "forza" al danzatore. E, sempre nella mano sinistra, il violinista avverte il primo sintomo dell'arrivo del genio nel corpo del danzatore. Dà un colpo col piede al suonatore di zucca che è davanti a lui, e questi, accentuando il ritmo e accelerandolo, "forza" il danzatore e "rafforza" il genio che ha cominciato a "cavalcarlo"». In *Tourou et Bitti* è filmata una danza di possessione in cui si chiedeva ai geni della savana di proteggere i futuri raccolti dalle cavallette. Il cineasta-etnologo partecipa attivamente al fenomeno che si mostra davanti ai suoi occhi, coincidenti con l'occhio della cinepresa, ad ogni istante, senza tagli né giunture (in tal modo sminuendo l'importanza del montaggio e valorizzando la ripresa diretta); è la cosiddetta "cinepresa partecipante" oltre che "osservante". Si muove con la cinepresa tra le persone in trance, in lunghi piani-sequenza, imitandone i comportamenti come se fosse anche lui posseduto da un genio Hauka, e il risultato è quello che Rouch definisce "cine-trance": «Ho cominciato a filmare l'esterno della concessione del prete Zima; poi, penetrando nel recinto delle capre del sacrificio, sono entrato nell'arena di danza dove danzava, senza grande convinzione, il vecchio Sambou Albeydu. Seguendolo mi sono avvicinato all'orchestra che ho filmato in dettaglio senza fermarmi. Improvvisamente, i tamburi hanno smesso di battere. Ero pronto a fermare le riprese, quando il violino ha ripreso a suonare da solo (il violinista aveva "visto il genio"). Immediatamente, Sambou è entrato in crisi ed è stato posseduto dal genio Kure, "il macellaio Hausa", "la iena". Ho continuato a filmare fino a quando è entrata in campo la vecchia Tusinye Wazi. Ho lasciato Kure per seguirla; ha avuto quasi subito una crisi ed è stata posseduta dal genio Hadyo. Sempre senza fermarmi, ho filmato la consultazione dei geni da parte dei preti, la richiesta di un sacrificio; poi, indietreggiando, ho finito le riprese, che non avevano avuto interruzioni dall'inizio, con un piano generale della concessione, su cui ormai calava la notte». E aggiunge: «Rivedendo questo film, ho avuto l'impressione che le riprese abbiano provocato e accelerato la possessione. E non sarei sorpreso di apprendere dai preti di Simiri, quando proietterò loro il film, che la mia "cine-trance" ha giocato, quella sera, un essenziale ruolo di catalizzatore».

VISIONI



FILMOGRAFIA di JEAN ROUCH

1947
Au pays des mages noirs
1955/67
Jaguar
1955
Les maîtres fous
1957
Moi, un noir
1958
La pyramide humaine
1960
Chronique d'un été
1964
Chasse au lion à l'arc
1966
Gare du Nord
1967/71
Tourou et Bitti
1972
Horendi
1984
Dionysos
1986
Folies ordinaires d'une fille de chambre