ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Paolo Emilio Persiani

"Immagine – Note di Storia del Cinema"
n. 9, 2014 (semestrale)

ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via Emilio Faà di Bruno 67
00195 Roma
www.airscnew.it
Direttore responsabile: Carlo Montanaro
Direttore: Michele Canosa
Coordinatore: Denis Lotti

Casa Editrice Persiani
Bologna

piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
Fax (+39) 051/19901229
info@persianieditore.com
www.persianieditore.com

Comitato scientifico: Giorgio Bertellini (University of Michigan), Ivo Blom (VU University, Amsterdam), Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino), Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano), Michèle Lagny (Université de Sorbonne Nouvelle, Paris III), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Pierre Sorlin (Université de Sorbonne Nouvelle, Paris III)
Segreteria di redazione: Sila Berruti, Eugenio De Bernardis, Paolo Grassini, Davide Gherardi, Marco Grifo, Giovanni Lasi, Elena Nepoti, Sarah Pesenti Campagnoni, Fabio Pezzetti Tonion, Federico Striuli
Redazione: Silvio Alovisio, Francesca Angelucci, Giulio Bursi, Paolo Caneppele, Paola Cristalli, Monica Dall'Asta, Stella Dagna, Raffaele De Berti, Alessandro Faccioli, Alberto Friedemann (†), Claudia Gianetto, Luca Giuliani, Cristina Jandelli, Massimo Locatelli, Luca Mazzei, Elena Mosconi, Federico Pierotti, Maria Assunta Pimpinelli, Simone Venturini, Federico Vitella

Redazione: San Polo 896 – 30125 Venezia
redazione@airscnew.it
Per iscrizione all'AIRSC vedi il sito <airscnew>

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

Tutti i contributi pubblicati nel presente numero sono stati sottoposti a valutazione con procedura *peer review*

Il presente fascicolo è stato realizzato con il contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema

MiBACT
Direzione Generale per il Cinema

©2014 by Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema – Roma

Immagine n. 9

Paolo Emilio Persiani

Sommario

Elisa Uffreduzzi e Cristina Jandelli
La danza nel cinema muto
p. 7

Laurent Guido
Tra spettacoli paradossali e dispositivi tecnici: sulle danze (serpentine) nel cinema dei primi anni
p. 12

Elisa Uffreduzzi
I "balli russi" nel cinema muto italiano
p. 45

Mariapaola Pierini
La sua propria danza: Alla Nazimova
p. 79

Massimo Locatelli
Cultura materializzata nel corpo. Anita Berber e Valeska Gert
p. 111

Francesco Casetti e Luca Mazzei
La modernità controversa. Cinema ed esperienza del moderno in Italia dal 1900 al 1945
p. 143

La danza nel cinema muto
a cura di ELISA UFFREDUZZI e CRISTINA JANDELLI

Forma di 'spettacolo del movimento', alle origini del cinema la danza denota un'affinità artistica con il film, all'epoca alla ricerca di sempre nuove 'attrazioni' intese come "elemento avvincente, sensazionale, di un programma" [1] *e come momento di "pura 'manifestazione visiva'"* [2]*. Così, per esibire al pubblico le proprie potenzialità seduttive, cinetiche ed estetiche, il cinema fin dalla sua nascita ha attinto alla danza come ad altri tipi di performance.*

Un'altra fondamentale ragione per cui la danza ricorre frequentemente nel primo cinema risiede in una mera coincidenza storica: negli anni che vedono la nascita delle 'vedute animate' prendono vita le istanze di rinnovamento del modernismo coreutico ad opera di danzatrici come Loïe Fuller, Ruth Saint Denis e Isadora Duncan. Lo schermo, in modi diversi, avrebbe costituito per la loro 'danza nuova' un imperdibile palcoscenico inteso come opportunità di sfruttamento commerciale, occasione divulgativa e sperimentazione artistica.

L'idea che ha spinto ad allestire questa sezione monografica non è certo l'esaustività, né in ordine storico né tematico: la presenza della danza nel cinema muto si rivela un argomento troppo vasto e ancora poco indagato per pervenire a una sintesi. Invece sembra venuto il momento, attraverso diversi oggetti di studio disseminati nel tempo (il primo trentennio del cinema) e nello spazio (produzione europea e americana) di provare a definire i 'punti cardinali' di un territorio che trasversalmente, come tratto costitutivo, travalica confini geografici e disciplinari.

Negli ultimi anni si sono susseguiti interventi significativi sulle singole figure di danzatrici, talvolta maggiormente debitori delle metodologie di studio desunte dalla storia della danza, altre più centrati su ricerche svolte nell'ambito della storia del cinema. Costituisce forse il caso più eclatante in questo senso la recente 'riscoperta' della figura di Loïe Fuller[3]*, indagata approfonditamente da numerosi studiosi, come quella di Ruth Saint Denis e della sua danza orientalista*[4] *o la coreutica di Ida Rubinštejn*[5]*.*

Un gruppo di studi, dunque, torna sulla nascita – in seno al cinema – della danza moderna partendo dall'approfondimento delle maggiori fondatrici della disciplina e gettando così nuove basi per comprendere come le avanguardie artistiche abbiano abbattuto confini disciplinari e resistenze culturali. Ma si può andare oltre: da una parte mostrare come le innovazioni coreutiche creino imitazioni ed epigoni capaci di diffondere a livello popolare, attraverso le ripetizioni e la serialità del primo cinema, un'intera cultura che si andava affermando in ambito elitario. Dall'altra possiamo anche tentar di comprendere come, nei decenni successivi, la danza moderna diventi un tratto stilistico precipuo del cinema inteso come nuova forma d'arte. Così si spiega perchè, negli anni Venti segnati dalle avanguardie cinematografiche, largo spazio si offra a interventi coreutici da parte di attrici impegnate a dar vita a personaggi in grado di esprimersi precipuamente attraverso un corpo liberato e reinventato sulla base delle esperienze primonovecentesche inaugurate dalla 'nuova danza'. Per quanto riguarda gli studi in ambito italiano, il recente ritrovamento di un ulteriore frammento di Excelsior *(Luca Comerio, 1913), mostrato nel corso dell'edizione 2013 del Cinema Ritrovato di Bologna*[6]*, ha posto l'attenzione su un episodio della cinematografia italiana muta che costituisce un unicum – almeno stando a ciò che è giunto fino a noi – in quanto film dedicato precipuamente alla danza. Per durata, partitura coreografica e ambizioni artistiche, l'opera di Comerio si pone infatti oltre le brevi vedute della serpentina che ricorrono nel repertorio Edison e Lumière di fine Ottocento, anche se il film risulta ancora fortemente ancorato a quella modalità di rappresentazione. Il gran ballo, coreografato da Luigi Manzotti su musiche di Romualdo Marenco, ci arriva nella versione rielaborata da Enrico Biancifiori che riprodusse per l'occasione quella della stagione teatrale alla Scala del 1908-1909 operandovi alcune modifiche: la storica della danza Flavia Pappacena le ha ricostruite in modo esauriente attraverso un confronto tra le trascrizioni della coreografia di Manzotti lasciateci da Giovanni Cammarano ed Enrico Cecchetti. Proprio l'approfondita analisi coreografica di Pappacena*[7] *ci pone di fronte a un interrogativo fondamentale per lo studio della danza nel cinema muto: quando e quanto la visione filmica interagisce con quella coreutica? E qual è il modo più appropriato di affrontare le diverse occorrenze della danza traguardata attraverso l'obiettivo della cinepresa?*

Ritenendo che non esista un solo modo di investigare questo vasto ambito di ricerca, l'articolazione del presente numero si propone di evidenziare i diversi volti della coreutica nel muto a livello internazionale affrontando l'argomento da varie angolazioni.

Il saggio di Laurent Guido esamina il noto tema della 'danza serpentina' da un punto di vista nuovo, spostando l'oggetto di ricerca dalla figura individuale di Loïe Fuller, creatrice della celebre esibizione del 1892, alle molteplici appropriazioni cinematografiche della sua danza da parte delle numerose imitatrici. Superando il diffuso riconoscimento di un legame di fondo tra Fuller e il cinema, l'autore prende in considerazione i primi film di danza serpentina alla luce del contesto dei diversi dispositivi tecnici e concettuali in cui trovano posto (non solo il cinematografo Lumière, ma anche il Kinetoscopio Edison, il Bioscopio dei fratelli Skladanowsky, i flip book, ecc.).

La serpentina si pone senza dubbio nell'alveo della 'danza nuova' in opposizione alle forme sclerotizzate del balletto classico-romantico, ma i 'balli russi', argomento trattato nel saggio di Elisa Uffreduzzi, attraversano la coreutica del primo Novecento passando senza soluzione di continuità dai balletti della celebre compagnia di Sergej Djaghilev (i Ballets Russes), alle pose plastiche di Ida Rubinštejn – che di quella stessa compagnia aveva fatto parte – fino ad arrivare ai Balli russi di Ileana Leonidoff e Aldo Molinari, cresciuti all'ombra della pantomima e del mimodramma di matrice futurista.

*Massimo Locatelli, autore del terzo saggio, analizza, nel contesto della Germania weimariana, l'*Audruckstanz*, la danza espressionista, attraverso i passi di Valeska Gert che collaborò con l'avanguardia filmica e teatrale tedesca coeva e di Anita Berber che seppe integrare nelle sue trasgressive performance le tecniche del balletto classico. Il lavoro di entrambe esprime quella cultura del corpo che segnò, prima in modo trasgressivo e poi indelebilmente legato alla tragedia nazista, la cultura tedesca degli anni Venti che, molti anni dopo, Fellini riconobbe e volle celebrare in un suo film.*

Chiude il dossier il saggio di Mariapaola Pierini sulla danza di Alla Nazimova – attrice stanislavskijana divenuta celebre a Hollywood nei primi anni Venti – che, nonostante non avesse una vera e propria formazione coreutica, fece del gesto 'danzato-coreografato' un modo di imporsi

sullo schermo. La sua fu un'arte qualitativa del movimento scandita da una cifra stilistica riconoscibile. Quel modo tutto personale di declinare la propria presenza fisica nello spazio diegetico va ben al di là delle pur memorabili scene di danza di cui fu protagonista.
Pur nel pieno rispetto dell'imprescindibile interazione tra la coreutica tout court *e i film che di volta in volta la ospitano, i quattro saggi che qui presentiamo offrono dunque approcci variati rispetto all'oggetto di studio. Il primo saggio spostando l'attenzione sul contesto di produzione, il secondo concentrandosi sull'analisi filmico-coreografica, il terzo indagando l'esperienza del movimento espressivo e l'ultimo indicando nella coreutica una peculiare modalità di esibizione del personaggio cinematografico, essi indicano, in senso lato, la necessità di guardare ai corpi danzanti nello spazio del film, nella cornice culturale di riferimento, in modo più radicale rispetto a quanto fatto in passato. Nel primo trentennio del cinema, racconta complessivamente questo dossier monografico dedicato alla danza, il corpo umano – segnatamente femminile – diventa polo di attrazione e vettore narrativo. La raccolta di studi racconta dunque la nascita modernista, individuale e collettiva, di un nuovo modo di guardare alle sue forme, ma anche di partecipare a quello stesso movimento da esso – grazie all'immagine in movimento – rappresentato e ostentato. Complessivamente questo lavoro invita a una maggiore attenzione nei confronti del senso che promana dalla esibita visibilità dei primi corpi (muti) del cinema.*

[1] J. Giraud, *Le Lexique français du cinéma, des origins à 1930*, Paris, Cnrs, 1958, cit. in A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della 'cinematografia-attrazione'*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 38.

[2] T. Gunning, *Attractions, trucages et photogénie: l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907*, in M. Lagny *et al.* (ed. par), *Les Vingt premières années du cinéma français*, p. 179, citato in A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della 'cinematografia-attrazione',* Milano, Il Castoro, 2004, p. 38.

[3] Si fa qui riferimento, in ordine sparso, ai lavori di Giovanni Lista, Tom Gunning, Ann Cooper Albright, Rhonda K. Garelick, Patrizia Veroli, Laurent Guido.

[4] Cfr. le ricerche di Elizabeth Kendall, Gaylyn Studlar e Vito Di Bernardi.

[5] Cfr. S. Sinisi, *L'interprete totale, Ida Rubinštejn tra teatro e danza*, Novara, Utet, 2011.

[6] "Fino ad oggi si riteneva che le uniche parti sopravvissute di *Excelsior* fossero le coreografie del primo e secondo quadro conservate presso la Cineteca Nazionale di Roma, ma nel novembre scorso è stato rinvenuto negli archivi della Cineteca di Bologna un rullo in cui erano assemblati, oltre ai titoli di testa originali, diversi frammenti relativi a brani del film considerati perduti: di particolare interesse alcune riprese 'dal vero', la sequenza dedicata al traforo del Cenisio e un segmento dell'apoteosi finale". G. Lasi, *Excelsior*, in *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*, a cura di P. Cristalli, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013, pp. 34-35. Il frammento proiettato nel corso del festival contiene anche nuovi episodi coreografici.

[7] Vedi F. Pappacena (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998; Id., *Ricostruzione del passo a due di Valentino e Fanny del terzo quadro 'Il primo battello a vapore' del gran ballo* '*Excelsior'*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo,* Atti del convegno, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 10 dicembre 1999, Roma, fascicolo della rivista "Choréographie", Roma, Associazione culturale Choréographie, 2000, pp. 151-164.